

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPG-LETRAS
CURSO DE LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

ANNE CARINE LEMOS CARDOSO COSTA

LITERATURA E CINEMA: a imagem da mulher, segundo Victor Hugo e Tom Hooper, em
Os miseráveis

São Luís
2023

ANNE CARINE LEMOS CARDOSO COSTA

LITERATURA E CINEMA: a imagem da mulher, segundo Victor Hugo e Tom Hooper, em
Os miseráveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras, como requisito para a obtenção
do título de Mestre em Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Literatura e subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

São Luís
2023

Costa, Anne Carine Lemos Cardoso.

Literatura e cinema: a imagem da mulher, segundo Victor Hugo e Tom Hooper, em Os miseráveis / Anne Carine Lemos Cardoso Costa. – São Luís, 2023.

102 f.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

1.Os miseráveis. 2.Mulher. 3.Literatura. 4.Cinema. I.Título.

CDU: 821.133.1.09

ANNE CARINE LEMOS CARDOSO COSTA

LITERATURA E CINEMA: a imagem da mulher, segundo Victor Hugo e Tom Hooper, em
Os miseráveis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras, como requisito para a obtenção
do título de Mestre em Teoria Literária.

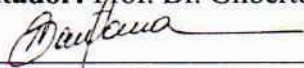
Linha de pesquisa: Literatura e subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana.

Aprovada em 17/04/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana



Membro Titular: Prof. Dr. César Alessandro Sagrillo Figueiredo

gov.br

Documento assinado digitalmente
CESAR ALESSANDRO SAGRILLO FIGUEIREDO
Data: 18/04/2023 19:08:19-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Membro Titular: Prof. Dra. Kátia Carvalho da Silva



À minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, a minha família, especialmente meu marido, Gilberto Penha Costa, pelo apoio desde que surgiu a possibilidade de participar do mestrado. Aos amigos Fernanda Silva Zaidan, Thaís Virgínia Moura Machado Costa, Laurinda Fernanda Saldanha Siqueira, José Antônio Moraes Costa, José Antônio Botelho de Araújo e Marcelo Aragão Saldanha pela amizade inspiradora; ao Instituto Federal do Maranhão pelo suporte; às amigas Priscila Fernanda Gomes da Silva e Aline Araújo Rocha pela força durante essa caminhada, compartilhando as inquietações da vida de mestrandas e ao orientador Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana, por compartilhar sua sabedoria comigo nessa pesquisa.

O futuro tem muitos nomes.

Para os fracos é o inalcançável.

Para os temerosos, o desconhecido.

Para os valentes, é a oportunidade.

(Victor Hugo)

RESUMO

Os miseráveis (1862) é um romance social escrito por Victor Hugo que abordou as mazelas sociais da França do século XIX. Em 2012, esta obra literária ganhou uma adaptação cinematográfica musical em língua inglesa, dirigida por Tom Hooper, nos moldes contemporâneos. Nesta pesquisa é abordado o feminino na obra *Os miseráveis* de Victor Hugo e em sua adaptação de 2012, pelo fato de as mulheres serem elementos catalisadores das ações em ambas as narrativas e se mostrarem tão atuantes quanto as personagens masculinas comumente analisadas em diversos estudos de áreas distintas. Assim, o objetivo principal desse estudo é investigar a construção do feminino nas personagens de destaque da obra fílmica, principalmente em relação à imagem e papel da mulher. Considerando as atribuições determinadas pelo patriarcado vigente naquela época e até na atualidade, busca-se analisar como essas mulheres são representadas, com o suporte da teoria feminista, teoria literária e teoria da adaptação. Logo, esta pesquisa se encontra balizada nos estudos de Hutcheon (2013), Stam (2006) e Cunha (2018), na área do cinema; Llosa (2012), Barthes (2004) e Eagleton (2017), no âmbito literário; Beauvoir (2009), Lerner (2019), e Davis (2016), no campo do feminismo, entre outros estudiosos. Desta forma, pretende-se com esse estudo contribuir para futuras pesquisas a fim de ressaltar a importância de sempre estar atento aos diferentes papéis que a mulher pode atuar na sociedade e desmistificar estereótipos equivocadamente concebidos ao longo da história.

Palavras-chave: *Os miseráveis*. Mulher. Literatura. Cinema.

ABSTRACT

Les Misérables (1862) is a social novel written by Victor Hugo that addressed the social ills of France in the 19th century. In 2012, this literary work won a musical film adaptation in English, directed by Tom Hooper, in contemporary molds. This research addresses the feminine in Victor Hugo's *Les Misérables* and in its 2012 adaptation, due to the fact that women are catalytic elements of actions in both narratives and are just as active as the male characters commonly analyzed in several studies of different areas. Thus, the main objective of this study is to investigate the construction of the feminine in the prominent characters of the film, mainly in relation to the image and role of women. Considering the attributions determined by the patriarchy in force at that time and even today, we seek to analyze how these women are represented, with the support of theories of feminism, literature and adaptation. Therefore, this research is based on studies by Hutcheon (2013), Stam (2006) and Cunha (2018), in the field of cinema; Llosa (2012), Barthes (2004) and Eagleton (2017), in the literary field; Beauvoir (2009), Lerner (2019), and Davis (2016), in the field of feminism, among other scholars. In this way, this study intends to contribute to future research in order to emphasize the importance of always being aware of the different roles that women can play in society and demystify mistakenly conceived stereotypes throughout history.

Keywords: *Les Misérables*. Woman. Literature. Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Victor Hugo.....	16
Figura 2 - Filme <i>Paterson</i> (2016), de Jim Jarmusch	37
Figura 3 - Abertura da novela <i>O cravo e a rosa</i> (2000-2001)	37
Figura 4 - Cartaz do filme <i>Brazil</i> (1985)	38
Figura 5 - <i>Trailer</i> do filme <i>Os miseráveis</i> (2012).....	38
Figura 6 - <i>O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante</i> (1989).....	39
Figura 7 - Cartaz do filme <i>Iracema, uma transa amazônica</i> (1975).....	40
Figura 8 – Logotipo oficial do musical <i>Les Misérables</i> (1980)	55
Figura 9 - Álbum conceitual francês <i>Les Misérables</i> (1980)	55
Figura 10 – Cartaz do musical <i>Les Misérables</i> (1985).....	57
Figura 11 - Filme <i>Les Misérables</i> (2012)	57
Figura 12 - Mutoscópio (fechado e aberto)	58
Figura 13 - Quinetoscópio	59
Figura 14 - O gerente da fábrica.....	60
Figura 15 - Jean Valjean e outros forçados das galés puxando um navio	62
Figura 16 - O primeiro dia de Fantine como prostituta nas docas.....	63
Figura 17 – Éponine, lamentando o amor não correspondido, sob a chuva	63
Figura 18 - A morte de Éponine	63
Figura 19 - Fantine, interpretada por Anne Hathaway	75
Figura 20 - Fantine, relegada à prostituição	75
Figura 21 - Operárias influenciando a demissão de Fantine da fábrica.....	80
Figura 22 - Cosette, interpretada por Amanda Seyfried	82
Figura 23 - Éponine, disfarçada de homem nas barricadas, ao lado de Marius	85
Figura 24 - Fantine deitada na cama-caixão.....	87
Figura 25 - Madame Thénardier	90
Figura 26 - Jean Valjean subindo degraus com Fantine nos braços.	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>OS MISERÁVEIS</i> (1862).....	14
1.1 Breves reflexões, o narrador e o romance	15
1.2 O romantismo de Victor Hugo e a figuração da mulher	25
2 LITERATURA, CINEMA, TEATRO MUSICAL E ADAPTAÇÃO.....	33
2.1 Adaptação cinematográfica, diálogo entre literatura e cinema.....	34
2.2 Teatro musical e cinema reunidos em <i>Os miseráveis</i>	46
3 AS MULHERES EM <i>OS MISERÁVEIS</i>.....	65
3.1 Considerações sobre a mulher na sociedade	66
3.2 Um olhar sobre as personagens femininas de <i>Os miseráveis</i>	75
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

É muito rico o universo da literatura francesa e, sem dúvidas, Victor Hugo muito contribuiu para boa parte dessa diversidade. Nesta pesquisa é analisada a sua obra-prima, *Os miseráveis* (1862), com um enfoque direcionado para a figura feminina, sobretudo frisando a forma que se apresenta na adaptação cinematográfica de 2012, sob a direção de Tom Hooper.

Este trabalho é motivado pelo intuito de refletir sobre a figura da mulher para a atmosfera de *Os miseráveis*, no sentido de contribuir para os estudos acerca do assunto; analisar o papel exercido pelo narrador, a partir do exame da riqueza de detalhes por ele fornecida; investigar ainda até que ponto este narrador exerce influência, faz-se presente na reprodução das cenas do filme. Para chegar até tais respostas, foram traçados como objetivo geral desse estudo investigar os recursos cinematográficos em *Os miseráveis* de Tom Hooper, ao representar em cenas os papéis desempenhados pelas mulheres em *Os miseráveis* de Victor Hugo, e como objetivos específicos identificar e analisar os principais pontos na subjetividade das personagens femininas de maior destaque na adaptação fílmica; definir de que formas a mulher é retratada na obra cinematográfica, levando em conta sua contribuição para os desdobramentos da diegese; especular sobre o papel da mulher no século XIX, de modo a promover debates acerca de tal temática e seus reflexos na contemporaneidade.

Para tanto, os estudos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), entre outros teóricos, serviram como base para esta análise, que está voltada para a teoria da adaptação, com fins de sanar o seguinte problema: “Como é construída a imagética cinematográfica das mulheres, tendo como aporte a adaptação cinematográfica *Os miseráveis* (2012) de Tom Hooper?” Essa pergunta, além de nortear a pesquisa, possibilita que os objetivos propostos sejam alcançados. Para tanto, será estabelecido diálogo com estudiosos da teoria da adaptação, teoria feminista e teoria literária.

A fim de atingir o objetivo principal, um olhar é voltado para a discussão da imagem da mulher naqueles tempos remotos e como ela se apresenta atualmente. Foram levantadas as mudanças ocorridas em *Os miseráveis* (2012) para que fossem construídos novos sentidos referentes à temática feminina, a fim de contribuir para as discussões contemporâneas envolvendo esse tema.

O gênero romance foi explorado, visto que foi a partir do livro pertencente a esse gênero que foram originadas novas obras de adaptação dessa tão célebre história de Victor Hugo. Por isso, os trabalhos de estudiosos como Eagleton (2017), Barthes (2004), Forster

(2005), embasaram a compreensão dos aspectos do romance e tal entendimento enfatiza a singularidade que é o trabalho de adaptação cinematográfica. Para responder à questão norteadora, este trabalho parte da premissa de que ao explorar a temática da mulher levantada no livro, o filme instiga debates aprofundados, que levam em conta as discussões travadas acerca de sua figura através dos séculos.

A metodologia apoiada na pesquisa bibliográfica foi fundamental para a apreciação dos aspectos relevantes sobre a imagem da mulher em *Os miseráveis* (2012) e também possibilitou ver o objeto de estudo por diferentes perspectivas, a partir da visão de cada autor estudado. Foi feita uma investigação bibliográfica acerca do diálogo entre literatura e cinema, para assim se chegar a uma conclusão sobre como as obras de Victor Hugo e Tom Hooper se influenciam. O embate existente entre obra literária e sua adaptação cinematográfica foi analisado, a fim de se elaborar propostas que visem a fomentar o estudo da literatura aliado ao cinema, assim como novas possibilidades de adaptação a partir de uma mesma obra. A esses motivos se justifica a escolha da metodologia de pesquisa aqui apresentada, pois, segundo Lakatos e Marconi (2017, p.60):

O conhecimento científico é **factual**, lida com ocorrências ou fatos. Constitui um conhecimento **contingente**, pois suas proposições ou hipóteses têm sua veracidade ou falsidade conhecida por meio da experimentação e não apenas pela razão, como ocorre no conhecimento filosófico. É **sistemático**, já que se trata de um saber ordenado logicamente, formando um sistema de ideias (teoria) e não conhecimentos dispersos e desconexos. Possui a característica da **verificabilidade**, a tal ponto que as afirmações (hipóteses) que não podem ser comprovadas não pertencem ao âmbito da ciência. Constitui-se em conhecimento **falível**, em virtude de não ser definitivo, absoluto ou final; por esse motivo, é **aproximadamente exato**: novas proposições e o desenvolvimento de técnicas podem reformular o acervo de teoria existente (LAKATOS; MARCONI, 2017, p.60).

Portanto, o levantamento bibliográfico foi imprescindível para abrir os horizontes desta pesquisa, pois a cada leitura, houve a expansão do conhecimento. E desta maneira, foi possível, então, deixar nossa contribuição para as futuras pesquisas na área de literatura e cinema, especialmente no que concerne a obra *Os miseráveis*.

Ademais, esta é a adaptação aqui analisada devido à sua singularidade, pois se trata de uma obra que partiu de um musical, proveniente do álbum conceitual em francês, e foi escolhida porque nela podemos evidenciar ainda mais a autenticidade de uma adaptação como adaptação, não como a reprodução vinda diretamente de uma obra literária, visto que, para chegar ao resultado conhecido, esta obra fílmica teve que seguir um razoável percurso: de um álbum conceitual escrito em língua francesa, inspirado pela obra de Victor Hugo, em seguida

o teatro, para enfim chegar às telas de cinema, além de este resultado final estar traduzido para a língua inglesa.

A escolha pelo feminino se deu porque embora muito do que se refere a *Os miseráveis* tenha sido explorado, quando isso acontece, as personagens masculinas são as mais abordadas, e sem dúvida, essa obra também retrata a resistência feminina em meio a tantos conflitos. Diante disso, essa pesquisa visa a esmiuçar a figura da mulher nos desdobramentos das ações em ambas as narrativas, além de analisar o seu íntimo e os lugares que elas ocupam naquela sociedade, de forma a entender o modo que são retratadas nas abordagens literária e cinematográfica, sendo que, nesta última, verificaremos os recursos para aproximá-las, ou até materializá-las com toda sua expressão original, ou parte dela.

É forte a influência que a literatura exerce na arte cinematográfica. O cinema se trata de uma ferramenta cosmopoética, pois lança mão dos clássicos da literatura de várias épocas, no nosso caso, do século XIX, e traz para a atualidade temáticas das obras literárias que ainda provocam debates sob o olhar atento dos espectadores, desempenhando assim um importante papel. Sobre retratar o cinema como ferramenta cosmopoética, isto se refere ao fato de este ser capaz de reinventar um recorte do mundo comum. Marcelo Ribeiro (2016, p.4) define cosmopoética como “o conjunto de formas de invenção (*poiesis*) do mundo como mundo comum (cosmos). Sendo assim, através do reconhecimento social que o cinema proporciona, é possível traçar analogias entre o mundo de outrora e o atual. A potência cosmopoética do cinema existe no sentido de poder evidenciar indivíduos invisibilizados pela sociedade e fazer com que o espectador se reconheça nas personagens, assim como ocorre, ora pelo estranhamento, ora pela proximidade, ao ler um romance, ouvir uma música, ver uma peça teatral etc. O processo de identificação do espectador com a personagem, ocorre de formas variadas, cita-se, por exemplo, quando em *Os miseráveis* destaca-se a série de sofrimentos que uma mãe está disposta a enfrentar pensando no único e exclusivo bem-estar de sua filha.

Este trabalho se compõe em três capítulos. No tópico inicial do primeiro capítulo, é apresentada a estrutura do romance, que inclusive é o gênero principal do romantismo e principalmente como se porta o narrador, que é peça primordial no desenvolvimento dessa narrativa hugoana e que se apresenta como grande conhecedor do íntimo das personagens. Ademais, verificar-se-á como são construídas tais personagens, uma vez que também são fundamentais nos eventos relatados. No tópico seguinte, as características do romantismo que se fazem presentes na obra serão destacadas, com o intuito de compreender as imagens que representam as mulheres daquela época, com vistas às contribuições dos estudiosos de literatura, com fins de responder aos questionamentos propostos.

O segundo capítulo, no primeiro tópico, busca elucidar como são contempladas as personagens originalmente concebidas na obra literária que ganham corpo no cinema e como ocorre a transmutação no processo de adaptação. Em seguida, são apresentados alguns fundamentos sobre a história do cinema e como nesta arte acontecia o protagonismo feminino. Além disso, são abordados os marcos históricos do teatro musical, que é de onde partiu a adaptação dirigida por Tom Hooper e como essa categoria teatral foi pioneira em inovar o processo narrativo dos espetáculos.

No capítulo 3, é ilustrado um panorama sobre a luta por direito das mulheres e também como elas eram vistas na sociedade no século XIX, quando é contextualizado *Os miseráveis*, e como os preconceitos alimentados pelo patriarcado fazem efeito até hoje. Para tal análise, são consultados estudiosos como Beauvoir (2009), Lerner (2019), Hooks (2019), Biroli e Miguel (2015) e Davis (2016). Em seguida, são analisados os perfis das personagens de visibilidade da adaptação e também como elas aparecem na obra literária, além de eventuais destaques sobre mulheres que representam características femininas daquele tempo.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE *OS MISERÁVEIS* (1862)

Os grandes clássicos da literatura, especialmente os escritos no século XIX, seja direta ou indiretamente, estiveram permeados da não tomada de consciência das mulheres enquanto indivíduos sociais. Entre diversos fatores, especula-se que o analfabetismo, de certa maneira, dificultava que muitas delas se tornassem protagonistas da própria vida e tivessem algum senso crítico acerca do espaço que ocupavam no mundo. Caso não conseguissem um marido, ficavam à mercê do acaso, dependendo tão somente do trabalho braçal ou da prostituição para garantir a sobrevivência, o que demonstra o papel de submissão que as mulheres presentes nos clássicos literários daquela época apresentavam, levando-as a aceitar o seu destino com resignação. *Os miseráveis* (1862), como tantas outras obras do romantismo, apresenta esta indigna realidade. Löwy e Sayre (2015) enfatizam o desamparo da mulher retratado em tais obras:

O romantismo manifesta por toda parte os instintos e o trabalho da mulher entregue a si mesma, porque sistematiza, glorifica, diviniza o abandono ao puro subjetivismo. O “feminino” é sinônimo de degradação moral ou inferioridade intelectual, e que tem a pretensão de transformar a coerência em atributo exclusivamente masculino (LÖWY; SAYRE, 2015, p.22).

Traçando um paralelo sobre como a mulher era vista naquela época do romantismo, quando predominava a idealização desta, como se tivesse uma imagem angelical, fica evidente o quão contraditória era a forma de tratamento realmente dispensada a ela e também como era negligenciada. Além desta conhecida idealização da mulher que o romantismo promovia, Löwy e Sayre (2015, p.115) defendem que este movimento literário “busca a valorização da subjetividade dos indivíduos, da liberdade de seu imaginário e da unidade comunitária em que se inserem”. Logo, da mesma forma que *Os miseráveis* (1862) consegue descrever o caos que está a França no século XIX, é curioso observar o papel que cada mulher cumpre na narrativa, considerando os seus sentimentos mais íntimos e sua subjetividade nos cenários mais conflituosos.

Dada a excelência de sua escrita, este romance contribui até hoje para diversas áreas, entre elas a literatura e a arte cinematográfica, visto que enriquece debates sobre temas ainda relevantes que, por sua vez, foram captados nas telas do cinema pela adaptação *Os miseráveis* (2012). Neste capítulo, serão abordados aspectos desta obra literária, no que se refere à

imagem e o papel desempenhado pelas mulheres quando este clássico foi publicado, com um olhar para a atualidade.

1.1 Breves reflexões, o narrador e o romance

Em *Os miseráveis* (1862) o narrador é muito bem marcado e percebido com facilidade, pois sua forma de existir desafia o conceito do que os teóricos definem como narrador onisciente, já que ele demonstra nem sempre saber de tudo que envolve a trama, porém, ao mesmo tempo, ele dá a impressão de que pretende que o leitor chegue às suas próprias conclusões sobre os acontecimentos. Além disso, ele não está oculto por detrás das falas das personagens, como sucede com o narrador contemporâneo, conforme Carrero (2005) explica a seguir:

Na vertente dramática do romance contemporâneo, que teve sua origem em Gustave Flaubert, o narrador simplesmente desaparece da cena narrada e passa a mostrar os eventos. O que ocorre é uma teatralização, o leitor vê a cena, como se ela fosse representada em um palco. Os eventos deixam de ser narrados e passam a ser refletidos na consciência da personagem, de modo que o leitor visualiza a realidade ficcional do ponto de vista de um personagem do romance, e não do narrador, como se observa no romance autoral (CARRERO, 2005, p.244).

Em vez disso, este narrador, que se comporta como se fosse um personagem à parte da diegese, apresenta as características que Norman Friedman classifica como intruso, segundo a sua tipologia, que leva em consideração questionamentos pertinentes acerca da posição do narrador, de que forma ele se coloca em relação à narrativa e também ao leitor. Leite (2002) elucida esta que é a primeira categoria proposta pelo teórico e que se adequa ao narrador da obra aqui estudada:

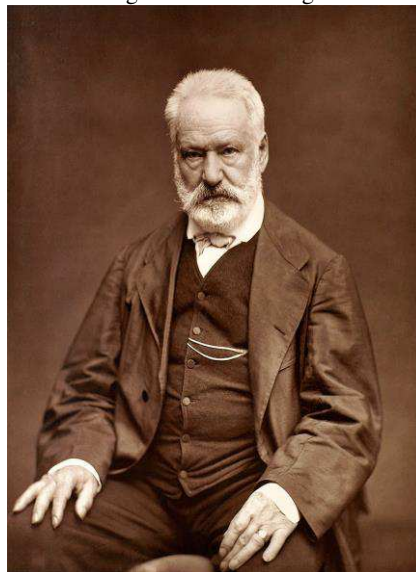
Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, adotando um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 2002, p. 33).

Victor Hugo (Figura 1) inseriu um narrador em *Os miseráveis* (1862) que, embora dê a entender que não, é exímio conhecedor sobre tudo o que acontece na história e também

do que ainda ocorrerá e, além disso, jamais ignora as características e sensações das personagens. Ao lado de toda essa onisciência, ele também, mesmo que de forma discreta, induz o leitor sobre como ele deve se sentir em relação ao que ele toma conhecimento no decorrer de sua leitura. Sendo assim, muitas são as passagens onde narrador e autor se confundem. Porém, segundo Llosa (2012), “o narrador de um romance nunca é o autor, ainda que adote o seu nome e use a sua biografia.” Portanto, não é possível que os dois sejam a mesma entidade, o primeiro sempre se diferencia do outro, pois

O narrador nunca é o autor porque este é um homem livre e aquele se move no interior das regras e limites que este lhe impõe. O autor pode escolher, com uma soberania invejável, a natureza das regras; o **narrador** só pode mover-se no interior delas, e sua existência, seu ser, são essas regras tornadas linguagem. A realidade do autor é o terreno infinito da experiência humana, a realidade dos sentidos, atos, sonhos, conhecimento, paixões. A do narrador é delimitada pelas duas únicas ferramentas de que dispõe para dar uma aparência de realidade à ficção: as palavras e a ordem do narrado (LLOSA, 2012, p. 28).

Figura 1 - Victor Hugo



Fonte: IMDb

Hugo aparenta ainda usar do relator para destilar ironias e utilizar termos característicos como, por exemplo, “sentinela vigilante da virtude alheia”, para se referir a uma personagem fofqueira e simultaneamente denunciar a hipocrisia daquela sociedade que, em meio a uma miséria tamanha, reservava tempo para monitorar a vida de seus semelhantes. Consequentemente, a obra literária dá a impressão de ter sido desenvolvida como se fosse

uma conversa entre autor e leitor. Todavia, ao conhecer mais a fundo a definição de narrador onisciente, o porquê de tal sensação de conversa com o autor torna-se compreensível:

Os narradores oniscientes não precisam ficar intocados. Podemos desconfiar de seus preconceitos e pontos cegos. Vejam-se, por exemplo, as relações entre as narrativas e os personagens. Um romance pode idealizar indevidamente um dos personagens, assim como pode orientar o desenvolvimento da história favorecendo determinado ângulo. As obras da ficção podem, de maneira consciente ou inconsciente, revelar atitudes em relação aos personagens e acontecimentos que o leitor talvez queira questionar. Não precisamos tomar a palavra de uma obra literária como se fosse o evangelho, embora não tenhamos outras palavras a não ser as dela mesma (EAGLETON, 2017, p. 81).

Ressalte-se que se na arte cinematográfica existe a habilidade de se “traduzir” para as telas o que se passa nas páginas, muito disso se deve a esta figura do narrador porque ele conhece o psicológico e o histórico de cada personagem e faz a narrativa detalhadamente. Eagleton (2017) apresenta a seguinte definição deste tipo de narrador:

Os narradores oniscientes são vozes sem corpo, e não personagens específicos. À sua maneira anônima e inidentificável, agem como a mente da própria obra. Apesar disso, não devemos supor que eles expressam os pensamentos e sentimentos do autor real. Raramente existe alguma relação simples e direta entre os autores e as obras (EAGLETON, 2017, p. 86).

Não obstante sua onisciência, o narrador de *Os miseráveis* (1862) demonstra em alguns trechos não estar a par de um acontecimento ou outro e também deixa claro que, se há alguma imperfeição na narrativa é culpa das personagens, e até se exime de narrar certos eventos porque diz que seus princípios morais não permitem. Em contrapartida, a curiosidade diegética transmitida se deve ao fato de que ele conduz a história e passa uma credibilidade tamanha que, por vezes, o leitor chega a esquecer que se trata de ficção, uma história que é fruto da imaginação de Victor Hugo. Sobre isso Llosa (2012) enfatiza:

Volta e meia o narrador nos afirma que é apenas um obediente escriba de uma história anterior ao romance, real como a vida e verdadeira como a própria verdade, que precede, anula e transcende a ele, simples intermediário, mero copista do real. Na verdade, ele é o astuto fazedor e figura estelar dessa grandiosa mentira, forjada da cabeça aos pés pela sua fantasia e dotada de vida e verdade não por suas semelhanças com uma realidade preexistente, mas pela força da inspiração de quem a escreve e o poder de suas palavras, pelas ciladas e sortilégios de sua arte (LLOSA, 2012, p.15).

Embora o narrador se mostre misterioso, ele não aparenta ser um elemento não confiável sobre o que descreve, por muitas vezes demonstrar a humanidade requerida ao

expor as personagens, além de não impedir o leitor de fazer seu próprio juízo de valor acerca dos eventos relatados. Além disso, esta figura possui a habilidade de quase sempre acompanhar o raciocínio alcançado pelo leitor, a ponto de complementar com mais informações que incrementam mais a curiosidade sobre como se darão os desfechos das situações relatadas. Constata-se, assim, um romance rico em narrativa, repleto de digressões, e seu enredo também é diversificado, graças às ações das personagens. A propósito, Eagleton (2017) esclarece como distinguir esses dois elementos:

E, por fim, qual é a diferença entre narrativa e enredo? Uma maneira de diferenciá-los é pensar nos romances de Agatha Christie. Seus suspenses são quase só enredo. Outros elementos da narrativa – a ambientação, o diálogo, a atmosfera, o simbolismo, a descrição, a reflexão, a caracterização aprofundada dos personagens etc. – são impiedosamente eliminados para deixar apenas o esqueleto da ação. O enredo faz parte da narrativa, mas não a esgota. Com esse termo, geralmente designamos a ação principal de uma história. Indica como se dá a ligação entre personagens, acontecimentos e situações. O enredo é a lógica ou a dinâmica interna da narrativa. Também existem narrativas que podem ou não ter enredo, no sentido de que não sabemos muito bem se está se passando alguma ação importante ou não (EAGLETON, 2017, p. 65).

O elevado número de digressões pode dispersar a atenção do leitor acerca da ação principal do enredo, no entanto, dá a impressão de que cada palavra foi minimamente pensada para conduzir quem acompanha a história a um pensamento em comum e até a desenvolver sentimentos pelas personagens. Inclusive, o uso da metáfora é recorrente especialmente nas digressões para traçar um contraste das personagens com o contexto em que estão inseridas e como elas são definidas pelas demais. Tal uso auxilia na concepção de cada uma, o que proporciona mais da essência compreendida na obra literária. Eco (2015) afirma sobre isso que

É indubitável que compreender uma metáfora nos leva também – depois – a compreender por que seu autor a escolheu. Mas esse é um efeito que se segue à interpretação. O mundo interior do autor é uma construção resultante do ato de interpretação metafórica, não uma realidade psicológica inatingível fora do texto que motiva essa mesma interpretação (ECO, 2015, p.98).

Além do mais, o teórico diz que a partir da interpretação do texto, infere-se a existência do leitor semântico/ingênuo e o leitor semiótico/crítico, tendo em vista que cada texto prevê um tipo. No entanto, textos de função estética supõem os dois tipos de interpretação. Ainda esclarece que o leitor que busca no texto uma informação específica

acaba que selecionando para si uma interpretação semântica oculta, pois o intento em manter a atenção a só alguns aspectos acaba deixando os demais passarem despercebidos.

Esta obra romanesca é dividida em cinco tomos, sendo que os tomos primeiro, segundo e terceiro contêm oito livros cada, enquanto que o tomo quarto contém quinze e o quinto possui nove. No audiovisual, fazendo uma analogia com o modo que são estruturadas as séries de *streaming*, é como se as partes fossem temporadas e, os livros, episódios apresentados em formato de romance. O prefácio de *Os miseráveis* (1862) ressalta a importância que tem o livro, segundo o qual enquanto a miséria na sociedade existir, isto justificará a produção de livros com esse teor, o que reafirma o seu caráter de crítica social.

A história se inicia com a parte intitulada *Fantine*, e seu primeiro livro é inteiro a respeito da vida do bispo Myriel, antes e durante seu bispado no povoado de Digne. A figura desta personagem denota o respeito que ele inspira às duas mulheres que habitam a casa paroquial, sua irmã Baptistina e a cozinheira madame Magloire e sua descrição contempla sua trajetória desinteressada por bens materiais, seu caráter espirituoso e antecede a apresentação da personagem Jean Valjean, que se dá no livro segundo. Nesse sentido, esta obra literária é assim estruturada porque o narrador tece cuidadosamente a inserção de todas as personagens, sem perder de vista a ambientação que as cercam, sendo esta a maneira que o leitor é situado na história. Além disso, de modo desprezioso, como se não houvesse intenção de contaminar o ponto de vista de quem está lendo, o narrador ilustra a descrição das personagens com detalhes de sua vida pregressa para mais adiante orquestrar reencontros entre elas. A divisão em partes e livros instiga o anseio por saber afinal qual será o desfecho das personagens ali contempladas; é como se o livro se renovasse a cada parte/etapa concluída.

Após diversas leituras de diversos teóricos, percebe-se as inúmeras ferramentas, abordagens possíveis em um exercício crítico literário, em específico, desta obra romanesca, desde o conhecimento de questões sociais, aspectos dos elementos literários – a narrativa, enredo, personagens, a linguagem literária, a natureza da ficção –, a corrente literária, bem como os aspectos históricos de plano de fundo. É sabido que estas múltiplas possibilidades de abordagens, mesmo quando em breves reflexões são apontadas, possibilitam o papel de expandir os horizontes da leitura, de modo a possibilitar a correlação da ficção com os dados históricos e o intuito que possa ter se encontrado por detrás das escolhas do escritor, sem contar que no romance são usadas técnicas específicas na construção das personagens, sendo que sua estrutura narrativa pode aguçar ou não a percepção do leitor.

A análise crítica consiste ainda na diferenciação do que é real daquilo que é ficcional, a fim de procurar entender o porquê de tal obra literária ter sido estruturada de uma forma e não de outra. Eagleton (2017) destaca que em uma peça os aplausos do público ao final da apresentação servem como uma fronteira que delimita o final de um espetáculo fantasioso e que simboliza que dali para frente inicia o mundo real, tal qual um romance e seus personagens deixam de existir assim que se encerra a leitura. Embora isso aconteça, a ligação emotiva que essas personagens podem aflorar no leitor se deve a alguma identificação imediata ou empatia pelas lutas travadas e que possuem semelhança com a realidade ou ainda especificamente com outra história de seu conhecimento, tendo em vista que o maior atrativo para quem a acompanha, pode nem ser a própria história, mas o modo que é contada. A esse respeito, Eagleton (2017) discorre que

Quase todas as obras de literatura começam com palavras que já foram usadas inúmeras vezes, embora não necessariamente combinadas da mesma maneira. Só conseguimos captar o sentido dessas frases iniciais porque chegamos a elas com um quadro de referências culturais que nos permite entendê-las. Também nos aproximamos com alguma noção prévia de o que é uma obra literária, o que se pretende com um início, e assim por diante. Nesse sentido, nenhum começo literário é realmente absoluto. Toda leitura supõe uma boa dose de preparação de cena. É preciso que muitas coisas já estejam ali para que um texto seja meramente inteligível. Uma delas é a existência anterior de obras literárias. Toda obra de literatura remete, mesmo que apenas inconscientemente, a outras obras (EAGLETON, 2017, p.30).

A forma que o romance é estruturado norteia a interpretação e organiza os pensamentos que vão sendo construídos ao longo da leitura, que poderão ser confirmados ou absolutamente refutados. Por conseguinte, ao se discutir esta obra, o formato do gênero ao qual ela pertence deve ser respeitado quanto possível, porque, de certa forma, é isto que possibilita a perspectiva do que o leitor deverá encontrar à frente, já que o modo que a linguagem é empregada torna dele uma obra literária, conforme também assevera o autor:

O que entendemos por obra “literária” consiste, em parte, em tomar o *que* é dito nos termos *como* é dito. É o tipo de escrita em que o conteúdo é inseparável da linguagem na qual vem apresentado. A linguagem é constitutiva da realidade ou da experiência e não se resume a mero veículo (EAGLETON, 2017, p.6).

A respeito de *Os miseráveis* (1862), as digressões em muito colaboram para o ambiente da narrativa, visto que são tecidos comentários sobre o presente, passado e futuro. Por exemplo, ao leitor é antecipado que o convento de Petit-Picpus, esconderijo de Jean Valjean e Cosette, entraria em decadência e se extinguiria, sendo que a riqueza de detalhes é

tão convincente que deixa dúvida se tal convento é real ou fictício. O narrador critica a sociedade, elogia e condena personagens, e também passa a impressão de possuir uma personalidade própria, já que, em suas intromissões, ele impõe sua presença, para que quem esteja lendo fique atento à existência dele. Tais características fazem dele, indubitavelmente, um elemento essencial para a singularidade desta obra. Desta forma, sendo ele fundamental para a boa condução da história, verificamos que em um romance tudo é mais elaborado e minucioso para que as cenas sejam imaginadas pelo leitor. Neste sentido, Bakhtin (1993, p.74) enfatiza a originalidade deste gênero:

Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc. O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais.

Por outro lado, Barthes (2015) defende que, diferente do poema e da peça de teatro, o romance é a forma fantasiada. Portanto, segundo o autor, escrever um romance exige clandestinidade. O teórico enfatiza ainda que “o romance tem por missão pôr em oposição um universo de valores (amor, justiça, liberdade) e um sistema social determinado pelas leis econômicas” e defende que existe uma certa necessidade de a obra ter um propósito em sua escrita, para que nela seja reconhecida alguma relevância e dele possa ser compreendido algum sentido:

A necessidade não é que uma obra tenha sentido (ou seja, sem sentido, que não tem interesse e muitas vezes leva a trabalhos ruins), mas que haja sentido, uma proliferação de sentido, que haja uma energia polissêmica. As obras que não têm, para mim pelo menos, caem. A leitura posterior deve ser diferente da anterior (BARTHES, 2015, p. 93).

Barthes (2015) alega ainda que o romance seja capaz de transmitir através de sua leitura uma aura de múltiplos sentidos, que seja capaz de provocar algum impacto no leitor, e, ademais, ao ler atentamente, não faça a si mesmo a pergunta “por que ler essa história e não outra?”, como sinal de que aquela leitura realmente está lhe oferecendo algum proveito.

As personagens do romance *Os miseráveis* (1862) foram construídas a fim de proporcionar uma reflexão sobre o comportamento humano naquelas condições de miséria e, assim como os demais elementos da literatura, compõem o que é necessário para construir a obra romanesca. A função do romancista está em revelar das personagens o que era até então desconhecido, um modo de ser que só o leitor consegue contemplar, e é exatamente isso que

diferencia o romance da história, pois enquanto os historiadores registram fatos, os romancistas criam toda uma estrutura para que as personagens sejam as mais transparentes possíveis. Deste modo, Forster (2005) enfatiza como entender como são construídas as personagens de um romance:

Na vida diária, nunca nos entendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência nem o completo confessionalismo. Conhecemo-nos por aproximação, por meio de signos externos, que servem bastante bem tanto à sociedade quanto à vida íntima. Mas as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o romancista; sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior. E é por isso que elas frequentemente parecem mais bem delineadas do que os personagens da história, ou mesmo do que nossos amigos; tudo o que pode ser dito a respeito dessas pessoas nos foi dito; mesmo que sejam imperfeitas ou irreais, não guardam nenhum segredo, como fazem e devem fazer os nossos amigos, sendo o segredo mútuo uma das condições da vida sobre este globo (FORSTER, 2005, p.88).

Como apontado, o romance não é um gênero monotemático, pois para prender a atenção de quem lê é preciso que seu enredo seja ao mesmo tempo que bem organizado, também variado, principalmente a partir de como se apresentam as personagens como figuras representativas do comportamento humano e que, por isso, nem sempre se apresentam de forma linear.

Verifica-se ainda que o narrador de *Os miseráveis* (1862) cumpre sua tarefa segundo o que defende Adorno (2003), que seria muito mais do que narrar, mas, de acordo com o autor, “sugestionar o real”, uma vez que sua posição em muito influencia o interesse do leitor pelo romance, pois ele tem o poder de dimensionar aquele mundo fictício para que possa caber naquilo que o leitor espera ver. Contudo, não está no alcance do narrador o controle sobre o entendimento do romance, os conflitos envolvidos no enredo movimentam a narrativa e trazem para dentro da obra a apreciação do leitor. *Os miseráveis* (1862), por tratar de questões sociais que inquietam a humanidade até hoje, ainda se mantém em alta, o que se deve ao que Victor Hugo diz em seu prefácio:

Enquanto os três problemas do século — a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome e a atrofia da criança pela ignorância — não forem resolvidos; enquanto houver lugares onde seja possível a asfixia social; em outras palavras, e de um ponto de vista mais amplo ainda, enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis (HUGO, 2012, p.32).

É curioso como o romance, um gênero tipicamente burguês, tenha sido o veículo para expor a pobreza diretamente causada pelo liberalismo econômico, que visava somente ao lucro e deixava as pessoas sujeitas às mais diversas mazelas. Para que o leitor entenda o que

se passa no cenário descrito, é necessário que ele consiga, mesmo por instantes, fazer parte dele e, de certa maneira, (re)conhecer o seu entorno, para assimilar o que é dito. Adorno (2003) explica como se dá essa imersão neste gênero literário:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão – em Flaubert – e na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida (ADORNO, 2003, p.60).

Cabe ressaltar que, em sua natureza, o narrador é uma figura distante. Por outro lado, embora a linguagem utilizada seja a mais elaborada possível, a linguagem eloquente característica dos trabalhos de Victor Hugo, isto não impede que haja uma certa aproximação por parte do narrador. Pelo contrário, ele demonstra estar tão atento aos detalhes que descreve que por muitas vezes chama o leitor como se quisesse falar de uma forma mais intimista, como é explicitado no trecho abaixo:

O leitor, sem dúvida, já adivinhou que o Sr. Madeleine é o próprio Valjean. Já perscrutamos bastante as profundezas dessa consciência e é chegado o momento de continuarmos a examiná-la. Não o fazemos sem emoção ou estremecimento. Nada existe de mais terrível que esse tipo de contemplação. Os olhos do espírito não podem encontrar em nenhum lugar nada mais temível, mais complicado, mais misterioso e mais infinito. Existe uma coisa que é maior que o mar: o céu. Existe um espetáculo maior que o céu: é o interior de uma alma (HUGO, 2012, p.348).

Observa-se, assim, que a linguagem rebuscada predominante na narração não interfere na procura por proximidade do leitor, mencionando a alma, que constitui tópico atemporal que requer conhecimento prévio, para que ele possa se sentir apto para refletir, o que contraria a distância estética do narrador tradicional. Benjamin (1987) ilustra suas ideias sobre o narrador demonstrando seu posicionamento sobre a narrativa na modernidade, e sua análise é nada otimista, pois se refere a uma decadência desta devido à crise da humanidade. Dentro da oposição narrativa e romance, ele estabelece as dicotomias experiência e informação, sabedoria e explicação, entre outras e de um modo um tanto nostálgico, o estudioso analisa as transformações sociais e o advento do romance como um elemento da modernidade que se opõe à narrativa oral, isto é, o modo tradicional de se narrar. O autor ainda alude ao fato de que narrar histórias é uma ação que sempre existiu e, além disso, as experiências do autor e o que ele acredita influencia na criação de seu narrador:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1987, p.201).

Benjamin (1987) se refere à narrativa como uma forma artesanal de comunicação, visto que ela é tecida com detalhes que não têm como única intenção informar. Neste processo, portanto, é inevitável estar presente o toque do narrador, como se alguém o houvesse informado da história e ele exerce o papel de contá-la para o leitor.

Em vista de todos os aspectos mencionados, é incontestável que esta obra de Hugo enriquece a literatura mundial ao longo dos séculos e também a arte cinematográfica¹, como outros de seus clássicos que já foram adaptados à tela do cinema, como *O Corcunda de Notre Dame* (1831) e apresenta várias pautas que são debatidas na contemporaneidade, por isso é tema de discussões diversas. Constata-se assim, que os aspectos de *Os miseráveis* (1862) estão intensamente relacionados à desigualdade social vivida numa época repleta de injustiças, sem espaço para contestações e, que além disso, retrata justamente uma época

¹ Cita-se as inúmeras versões cinematográficas, de diversas nacionalidades e gêneros, de *Os miseráveis: Le chemineau* (1905), de Alberto Capellani; *On the barricade* (1907), de Alice Guy Blanché; *Les Misérables* (1909), de J. Stuart Blackton; *Candlesticks The Bishop's* (1909), de Edwin S. Porter; *Les Misérables* (1911), de Albert Capellani; *Les Misérables* (1923), de Albert Capellani; *Candlesticks The Bishop's* (1913), dirigido por Herbert Brenon; *Les Misérables* (1917), de Frank Lloyd; *Les Misérables* (1922), de Henry Broughton Parkinson; 1923, *AA Mujou* (1923), de Kiyohiko Ushihara Ikeda e Yoshinobu; *Les Misérables* (1925), de Henri Fescourt; *Candlesticks The Bishop's* (1929), de Norman McKinnell; *AA Mujou* (1929), de Seika Shiba; *Jean Valjean* (1931), de Tomu Uchida; *Les Misérables* (1934), de Raymond Bernard; *Les misérables* (1935), de Richard Boleslawski; *Gavrosh* (1937), de Tatyana Lukashevich; *Kyojinden* (1938), de Mansaku Itami; *Los Miserables* (1943), de Renando Rovero; *El Boassa* (1944), de Kamal Selim; *I Miserabili* (1948), de Riccardo Freda; *Les Nouveaux Misérables* (1949), de Henri Verneuil; *Mizeraburu Re: Kami a Akuma* (1950), de Daisuke Ito; *Ezai Padum Pado* (1950), de K. Ramnoth; *Les Misérables* (1952), de Lewis Milestone; *Kundan* (1955), de Sohrab Modi; *Les Misérables* (1958), de Jean-Paul Le Chanois; *Os Miseráveis* (1958), de Dionísio Azevedo; *Jean Valjean* (1961), de Seung-ha Jo; *Cosette* (1961), de Alain Boudet (telefilme); *Gavroche* (1962), de Alain Boudet (telefilme); *Jean Valjean* (1963), de Alain Boudet (telefilme); *Les Misérables* (1967), de Alan Pontes (minissérie); *Os Miseráveis* (1967) de Walter Negrão (novela, TV Bandeirantes); *Sefiller* (1967), de Zafer Davutoglu; *Les Misérables* (1972), de Marcel Bluwal (minissérie); *Los Misérables* (1973), de Antulio Jimnez Pons; *Les Misérables* (1978), de Glenn Jordan (telefilme); *Les Misérables* (1982), de Robert Hossein; *Les Misérables* (1995), de Claude Lelouch; *Les Misérables. The Dream Cast in Concert* (1995) (musical); *Les Misérables* (1998), de Bille August; *Les Misérables* (2000), de Josée Dayan (minissérie); *Re mizerabu; shoujo kozetto* (2007), de Hiroaki Sakurai & outros (série); *Les Misérables in Concert: The 25th Anniversary* (2010), de Nick Morris (musical); *Les Misérables* (2012), de Tom Hooper (baseado no musical); *Les Misérables* (2014-2015), de Victor Herrera McNaught & Carlos Villegas Rosales (novela televisiva); *Les Misérables* (2019), de Tom Shankland (minissérie).

conhecida como um período de muitos conflitos e revoluções, o que oprimia ainda mais a condição feminina naquela sociedade.

1.2 O romantismo de Victor Hugo e a figuração da mulher

As correntes literárias são estudadas a partir das suas características, todavia, muito se discute a respeito desta forma de abordagem do literário, de igual modo, do que se trata realmente o romantismo. Alguns teóricos da área literária defendem que este movimento intelectual difere de acordo com o histórico de cada nação. Além disso, muito é debatido o fato de o romantismo em diversos estudos ser reduzido à escola literária que se opõe ao classicismo, deixando de lado suas dimensões políticas e filosóficas. Na Europa, o romantismo surge inicialmente na Alemanha e na Inglaterra e posteriormente na França, quando este país vivia as consequências da Revolução Francesa (queda do imperialismo absolutista, perda da força da Igreja Católica, solidificação dos ideais racionalistas, crescimento da burguesia, conflitos mundiais e guerras de independência, ascensão de Napoleão Bonaparte). Deste modo, as obras da época eram contextualizadas ou faziam menção a esses cenários.

Löwy e Sayre (2015) trazem o debate na tentativa de traçar uma definição do romantismo e chegam à conclusão de que ele é repleto de contradições na corrente literária, nos autores e textos, por isso não pode ser reduzido a uma estética literária não diversificada. Por muito tempo o termo “romântico” foi usado para se referir não só a escritores, mas também a políticos, pensadores e filósofos que compartilhavam de ideologias semelhantes. Entretanto, as variações apresentadas em diferentes países não são suficientes para segmentar romantismos distintos pois, também, atinham-se a particularidades nacionais e individuais. Löwy e Sayre (2015) destacam os pontos de vista de M. H. Abrams, René Wellek e Morse Peckham a este propósito:

Para Abrams, os românticos, apesar de sua diversidade, compartilham certos valores: por exemplo, a vida, o amor, a liberdade, a esperança, a alegria. Também têm em comum uma nova concepção do espírito, que enfatiza a atividade criativa, em vez da recepção das impressões exteriores: uma lâmpada emitindo sua luz, e não um espelho refletindo o mundo. Wellek afirma que os movimentos românticos formam uma unidade e têm um conjunto coerente de ideias que se implicam reciprocamente: a imaginação, a natureza, o símbolo e o mito. Por fim, Peckham propõe definir o romantismo como uma revolução do espírito europeu contra o pensamento estático/mecânico e a favor do organicismo dinâmico. Seus valores comuns são: a mudança, o crescimento, a diversidade, a imaginação criativa e o inconsciente (LÖWY; SAYRE, 2015. p.22).

A obra de Victor Hugo se confunde com a essência do romantismo francês presente em *Os miseráveis* (1862). Fatores como a eloquência, o ocultismo, aliados à “imaginação cósmica e inteligência descontrolada” do autor – segundo Carpeaux (2011) – permeiam esta obra literária. Destaca-se neste romance social seu forte sentimento humanitário, refletindo o romantismo francês que, segundo Carpeaux (2011), “distingue-se do romantismo anglo-germânico como se distinguem dia e noite”, já que os românticos ingleses e alemães são, em geral, evasioneiros e os românticos franceses são, em sua maioria, revolucionários que se conservam mais perto da realidade social. E é exatamente esta a sensação transmitida pela narrativa de *Os miseráveis* (1862).

Na América Latina, Hugo também exerceu considerável influência, sobretudo na chamada terceira geração do romantismo, conhecida como condoreira. Assim, é possível verificar nesta geração que, tal qual o célebre escritor francês, Castro Alves demonstrava que sua obra também aludia à liberdade, assim como à preocupação com questões sociais. O autor francês se considerava um seguidor de Voltaire, o que explica seu intuito de defender a liberdade individual. Esta admiração ao filósofo iluminista foi herdada de sua mãe, Sophie Trébuchet, que, por sua vez, fora influenciada por sua tia que a criou.

Durante aquela época, as desigualdades sociais persistiam e a literatura era desenvolvida com base no subjetivismo, individualismo e egocentrismo e *Os miseráveis* (1862), assim como diversas obras pertencentes a esse movimento literário, figura uma das espécies de narrativas românticas originalmente escritas em língua francesa, conhecidas mundialmente por tratar de temas relacionados à história e ao íntimo de cada personagem, sendo que, desde a sua primeira publicação, esta obra já foi traduzida em mais de vinte idiomas.

As digressões tornam o romance mais rico nas nuances entre realidade e fantasia, uma vez que ele relata acontecimentos históricos como a Batalha de Waterloo. Aliás, ressalte-se que a história acontece entre essas duas épocas: a Batalha de Waterloo (1815) e os motins de junho de 1832 e retrata as consequências da Revolução Francesa (1789-1799). A propósito, a fase final deste acontecimento histórico, em 1794, já dava sinal de qual seria a realidade dos cidadãos nos próximos anos:

O operário, por sua vez, nada tem para vender e trocar além de sua força e sua habilidade. Jamais houve tantos braços que não sabem a que se dedicar. O trabalho é raro. A aflição não atinge somente os humildes, destinados à penúria e à indigência, mas também os patriotas esclarecidos e ricos. Sangue demais foi derramado. Lutas demais até a morte foram travadas entre revolucionários (GALLO, 2009, p.81).

Em 1815, com a paz, fábricas de roupas e equipamentos que supriam o exército francês fecharam as portas, levando os operários ao desemprego e à miséria. A Batalha de Waterloo consistiu na luta entre o primeiro império francês comandado por Napoleão, que enfrentou o exército da sétima coalizão que incluiu uma força britânica, chefiada por Arthur Wellesley, também conhecido como duque de Wellington, além das tropas enviadas pela Prússia e que estavam sob a liderança de Gebhard von Blücher. A derrota do exército de Napoleão marcou o fim de seu império de cem dias, após fugir da ilha de Elba. Em suma, após ter sido posto para fora do comando da França e exilado naquela ilha, escapou de lá e voltou para o seu país, reorganizou em cem dias seu governo e seu exército. Ao saber disso, reuniram-se para combatê-lo. O imperador foi derrotado e exilado definitivamente na ilha de Santa Helena, onde permaneceu até o seu último dia de vida. A morte de Napoleão por muito tempo significou a morte dos ideais revolucionários franceses.

É importante frisar que as condições de trabalho, segurança e higiene no século XIX eram muito precárias e o salário mínimo era inexistente. Além do mais, as pessoas trabalhavam uma média de quinze horas diárias, sem descanso semanal e sequer havia limite de idade para a mão de obra, crianças e idosos eram expostos a essas condições insalubres, sendo que normalmente as mulheres trabalhavam nas fábricas de algodão. Em caso de doença, os operários não contavam com proteção social, conseqüentemente, sem direito a se aposentar, caso perdessem a capacidade de trabalho ou fossem demitidos, tornavam-se sujeitos à mendicância e à delinquência para sobreviverem. A vida fora do ambiente trabalho não era muito diferente: as pessoas moravam onde não havia saneamento básico, o que aumentava a proliferação de doenças. O desemprego em massa provocava a perda de poder de compra, e para facilitar a concorrência, era necessário baixar os custos de produção, o que levava à redução dos salários e demissões, porque o importante era ter lucro. Em síntese, o liberalismo econômico foi responsável pela miséria e insalubridade da população.

Além do entrelaçamento do enredo fictício aos acontecimentos históricos, a interação dos aspectos físicos da natureza com o estado de espírito das personagens alerta para a escrita desta obra:

A natureza, às vezes, mistura seus efeitos e espetáculos às nossas ações, com uma espécie de intenção sombria e inteligente, como se nos quisesse fazer refletir. Havia-se passado quase meia hora e já uma grande nuvem cobria o céu. No momento em que Jean Valjean parou bem perto do leito, a nuvem rasgou-se como que de propósito, e um raio da lua, atravessando a porta envidraçada, subitamente iluminou a face pálida do Bispo[...] A alma dos justos, durante o sono, contempla um céu misterioso. Um reflexo desse céu se projetava sobre o Bispo. Era, ao mesmo tempo,

transparência luminosa, porque o céu estava no seu íntimo. Seu céu era a sua consciência (HUGO, 2012, p. 149).

O teor criativo deste romance fica ainda mais evidente ao se verificar que na contemporaneidade diversos escritores já redigem suas obras literárias sob o intuito de um dia ter seu trabalho adaptado no cinema, o que em relação a *Os miseráveis* (1862) por razões óbvias, não se pode dizer o mesmo, pois o cinema sequer existia àquela época. No entanto, a forma que é conduzida a narrativa de seu romance é tamanha que, além de despertar o encantamento dos leitores, passa a impressão que, bem diferente de alguns clássicos da literatura, esta obra literária tenha sido escrita para as telas, mesmo antes de o cinema ser inventado.

Como parte dos romances românticos, *Os miseráveis* (1862) adota como temas, dentre outros, a pobreza, injustiça social e solidariedade. A obra possui como cenário a França do século XIX, e é nesse contexto que é narrada a trajetória de Jean Valjean e seu encontro com as demais personagens que ganham destaque no desdobrar dos acontecimentos, sendo que as mulheres são peças fundamentais nestes eventos e Fantine é a primeira que atrai a atenção do leitor para a sua história e também quem dá nome à parte inicial da obra, pois vive as mazelas que muitas mulheres ainda sofrem na contemporaneidade, como o abandono e a prostituição. Na primeira parte do romance, no livro terceiro intitulado “Durante o ano de 1817”, é relatado como se dá o início do infortúnio na vida desta jovem, quando ela e suas amigas Dahlia, Zéphine e Favourite são abandonadas por Tholomyès, Listolier, Fameuil e Blachevelle, seus amantes, respectivamente.

Os quatro rapazes, no momento da fuga, deixam uma carta para Fantine e suas amigas, em que está claro o quanto eles subestimam sua inteligência, por mais que tivessem convivido com elas durante quase dois anos. A forma de tratamento é explicitamente menosprezadora. Favourite, única alfabetizada das quatro, é quem lê a carta para as amigas; é assim que elas tomam conhecimento de que foram deixadas pelos seus amantes. A propósito, há vários meses as jovens cobravam uma surpresa agradável dos quatro rapazes e o desprezo foi o que seus amantes escolheram para elas, em tom de brincadeira:

A surpresa é esta: Amantes queridas! Como vocês sabem, temos nossos pais; e isso de pais é algo que vocês não compreendem suficientemente. O código civil, honesto e pueril, chama-os de pai e mãe. Ora, nossos pais choram de saudade e, já idosos, nos chamam; bons velinhos e bondosas senhoras que são, têm-nos como filhos pródigos, desejam a nossa volta e prometem banquetear-nos com um vitelo gordo. Nós, como somos virtuosos, obedecemos. Quando vocês estiverem lendo esta carta, cinco fogosos cavalos nos estarão levando a nossas mães e papais. Levantamos

acampamento, como diz Bossuet. Fomos embora, partimos. [...] É do interesse da pátria que sejamos como todo mundo, prefeitos, pais de família, guardas campestres e conselheiros do Estado. Respeitem-nos, porque nos sacrificamos. Chorem-nos um pouco e substituam-nos depressa. Se esta carta as magoar, restituam-na. Durante quase dois anos, fizemo-las felizes. Não guardem rancor para conosco (HUGO, 2012, p. 231).

Neste trecho, além de ser possível o leitor se comover com o descaso sofrido pelas jovens, existe também a possibilidade de se atentar para o quão precária, quando existente, era a instrução reservada às mulheres daquele século, afinal, reitera-se que das quatro amigas, apenas uma sabia ler.

Passado este momento, as amigas tomam seu próprio rumo sem mais traumas enquanto Fantine se vê obrigada a cuidar sozinha de Cosette, fruto de sua relação com Tholomyès. Após ser desprezada, para garantir o sustento da filha, emprega-se como operária na fábrica do senhor *maire*², como o protagonista Jean Valjean fica conhecido depois de sua ascensão social.

A miséria de Fantine se acentua quando é demitida injustamente da fábrica e, em seguida, torna-se prostituta e vende tudo o que há de mais valioso e bonito em seu corpo – o romance destaca os cabelos loiros, que se assemelham ao ouro e os dentes, comparados a pérolas. Sem dúvida, este é o ápice da desgraça desta personagem, visto que, ao fazer alusão a sua aparência impecável, afirmando que a jovem carregava pérolas na boca e ouro na cabeça, o narrador permite inferir que, uma vez sem eles, ela encontrava-se naquele exato momento na mais completa ruína.

Porém, antes de o sofrimento de sua vida se refletir em sua aparência física, é feita uma breve descrição da personagem por parte do futuro pai de sua filha, o que conversa com a típica imagem da mulher no romantismo, pois neste detalhamento, a subjetividade de Fantine está atrelada à pureza dotada de fantasias e idealizações em meio ao mundo real:

[...] é uma abstrata, uma sonhadora, uma melancólica, uma pensativa, uma sensitiva; é um fantasma com forma de ninfa e pudor de freira, que vive extraviada da vida de costureira, que se refugia nas ilusões, que canta e reza e fita a vista no céu sem bem saber o que vê nem o que faz, e que, de olhos fitos no ar, vagueia por um jardim onde há todos os pássaros que não existem (HUGO, 2012, p.194).

Cosette é quem dá nome à segunda parte do romance e experimenta uma infância difícil. Contudo, em sua vida adulta, ela consegue alcançar o que era tão almejado pelas mulheres daquela época, inclusive sua mãe: o casamento. Todavia, ao contrário do que

² Em português: prefeito

ocorrera com Fantine, que fora abandonada com ela à sua própria sorte, Cosette tem no matrimônio a concretização de sua fortuna.

Mesmo assim, faz-se necessário frisar que independente de não possuir uma estrutura familiar, como era o caso de Fantine, a mulher sempre foi inconscientemente refém dos anseios que a levariam a se tornar uma senhora do lar, exatamente como era esperado dela, para atender a sociedade majoritariamente liderada por homens. A respeito disso, Biroli e Miguel (2015) esclarecem o porquê de tais vontades serem ensinadas desde a tenra idade:

As expectativas sociais conduzem ao desenvolvimento de habilidades diferenciadas pelas mulheres e pelos homens. As atividades para as quais eles são orientados correspondem, por outro lado, a posições diversamente valorizadas, levando não apenas a “diferenças”, mas assimetria nos recursos. As mulheres são “expostas à vulnerabilidade durante o período de desenvolvimento por suas expectativas pessoais (e socialmente reforçadas) de que serão as principais responsáveis pelo cuidado com as crianças”, o que orienta seu comportamento para a conquista do casamento, já que atrair e manter o suporte econômico de um homem torna-se necessário para o cumprimento do papel que se espera que desempenhem (BIROLI; MIGUEL, 2015, p.53).

O casamento para a mulher sempre foi um assunto que levanta discussões, afinal, ainda existe um longo caminho a ser percorrido até que não pese tanto para ela a escolha de não casar. Logo, a leitura desta obra literária nos faz refletir sobre o trajeto que ela tem perpassado até conquistar sua independência ao ponto de encarar o casamento e a maternidade como escolhas. Porém, no século XIX, a estrutura patriarcal da sociedade se valia também da religião no sentido de reforçar que a mulher ideal deveria casar e procriar para que assim alcançasse a verdadeira felicidade. Até chegar nesse momento almejado, existia uma forma de ser que deveria ser levada à risca pelas mulheres. Mary Del Priore (2005, p.78) destaca tais características preestabelecidas para a mulher europeia no século XIX:

A Europa do início de 1800 transformara-se em terreno das guerras napoleônicas. Circulavam ideias sobre relações entre os sexos: homens e mulheres, por exemplo, não tinham a mesma vocação e essa diferença é que fazia a felicidade de cada um. O homem nascera para mandar, conquistar, realizar. O despotismo, antes privilégio dos monarcas, passa a ser do marido, dentro de casa. A mulher, por sua vez, nascera para agradar, ser mãe e desenvolver certo pudor natural. O discurso amoroso que circulava entre uma pequena elite, inspirado no romantismo francês, era recheado de metáforas religiosas: a amada era um ser celestial. A jovem casadoira, um anjo de pureza e virgindade. O amor, uma experiência mística. Enrubescer era obrigatório para demonstrar o desejado nível de pudor, pudor que elevava as mulheres à categoria de deusas, santas, anjos.

Neste cenário, é possível observar que Cosette atende perfeitamente a tais expectativas após seu casamento, o que é descrito através da visão de Marius:

Cosette usava sobre uma saia de tafetá branco um vestido de renda Binche, um finíssimo véu de bordado inglês, um colar de pérolas finas, uma grinalda de flores de laranjeira; tudo era branco. Em tanta brancura, ela brilhava. Era uma estranha candura dilatando-se, transfigurando-se na claridade. Dir-se-ia uma virgem prestes a se transformar em deusa. [...] Eles não se viam, contemplavam-se. Cosette via Marius em plena glória, Marius via Cosette em um altar (HUGO, 2012, p.1929).

Llosa (2012, p. 15) afirma que “em sua intenção, *Os miseráveis* não era um romance de aventuras, mas sim um tratado religioso”. Portanto, as descrições em sua narrativa sobre o feminino muito se relacionam à religião, além dos valores morais da época. De forma semelhante, a concepção religiosa do casamento se mostra na obra literária:

Ah! Vocês são os séculos XIX? E daí? Nós fomos o século XVIII! E fomos tão burros quanto vocês. Não vão imaginar que vocês andaram mudando muita coisa no universo, só porque a *trousse-galant* agora é cólera-morbus, ou porque a *bourrée* agora se chama *cachucha*. No fundo, todos têm mesmo de amar as mulheres. O melhor modo de um homem adorar a Deus é amando a própria mulher (HUGO, 2012, p.1936).

Além disso, este evento é comemorado como se fosse o momento em que as personagens atingem sua felicidade máxima, ou seja, “vencem na vida”. Como tal, o avô de Marius, única figura paterna que restara ao jovem, acompanha de perto a oficialização da união em sua residência. A seguir, o narrador relata como era celebrado o casamento tradicional:

Nessa época, ainda se pensava, coisa estranha, que o casamento é uma festa íntima e social, que um banquete patriarcal não prejudica em nada uma solenidade doméstica, que a alegria, fosse embora excessiva, contanto que honesta, não faz mal algum à felicidade, e que, enfim, é venerável e bom que a fusão desses dois destinos, da qual sairá uma família, comece na própria casa, e que a vida doméstica tenha daí por diante como testemunha o leito nupcial. E tinham a falta de pudor de casar-se em casa. O casamento, portanto, de acordo com essa moda atualmente caduca, foi feito na casa do Sr. Gillenormand (HUGO, 2012, p. 1918).

O dia do casamento de Cosette e Marius, 16 de fevereiro, foi inspirado a partir da data em que Victor Hugo e a atriz Juliette Drouet, com quem manteve um relacionamento extraconjugal por cerca de cinquenta anos, tiveram sua primeira noite juntos. A vida diversificada do autor também serviu-lhe de inspiração em um momento crucial da personagem Marius quando este vai pela primeira vez em busca da autorização do avô Gillenormand a fim de que ele lhe concedesse permissão para que pudesse se casar com Cosette, ao que ele responde em negativo e ainda sugere que o neto faça da jovem sua amante,

o que ultraja o rapaz de imediato. Consta da biografia de Hugo que tal foi o exato conselho que ele deu a seu filho mais novo em uma situação similar.

Diante do exposto, a forma que as personagens são construídas refletem diretamente o modo de vida e preconceitos da sociedade representada no romance e o autor não está isento disso. Portanto, existe toda uma estrutura trabalhada e impressa para registrar uma amostra de como era um período na história que sem a escrita seria inimaginável. Sendo assim, eis que as personagens são componentes do romance que o credibilizam ainda mais como clássico, visto que se tratam de representações do ser humano vigentes em determinado momento histórico.

2 LITERATURA, CINEMA, TEATRO MUSICAL E ADAPTAÇÃO

Ao se elaborar um trabalho de adaptação, segundo os teóricos da área, há de se buscar similaridades com os elementos da história que se tornarão o núcleo da mídia ou do gênero, sendo que devem ser considerados individualmente, por conta das restrições técnicas das mídias que não permitem dar destaque por igual a cada um deles. Hutcheon (2013) observa que, considerando que em meio a outros elementos de uma história – eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens –, o tema se revela o elemento mais adaptável. O modo da abordagem, sem dúvida, é fundamental para despertar a emoção e o reconhecimento ou empatia pelas situações com que se deparam as personagens e, para que isso aconteça, é possível haver até mesmo acréscimo e substituição de algum elemento:

As unidades separadas da história podem perfeitamente mudar – radicalmente, em sua grande maioria – durante o processo de adaptação, e não apenas no ordenamento do enredo, embora esse seja o caso mais óbvio. O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas (HUTCHEON, 2013, p.34).

Adaptações, quaisquer que sejam elas, são carregadas de uma personalidade própria, portanto, a ideia de exatidão não necessariamente se aplica a toda adaptação que vai sendo elaborada, pois cada uma tem muito a dizer sobre o seu contexto cultural específico. Sobre isso, a autora defende que “múltiplas versões existem lateralmente não verticalmente”, exatamente porque cada uma possui o seu valor próprio, inexistindo uma hierarquia entre elas. Além disso, acrescenta que “as adaptações podem ter e de fato têm diferentes funções em diferentes culturas, em diferentes épocas (HUTCHEON, 2013, p.167).”

Neste capítulo serão revisados os estudos dos teóricos da teoria da adaptação e também da história do cinema e teatro musical, a fim de balizar a análise dos papéis das mulheres de destaque em *Os miseráveis* (2012) que se dará no capítulo seguinte. Desta forma, busca-se aqui entender do que se trata a adaptação dentro de sua própria originalidade e como a literatura e o cinema dialogam dando foco à vivência da mulher e como as reflexões acerca desse tema sobrevivem através do tempo.

2.1 Adaptação cinematográfica, diálogo entre literatura e cinema

A mulher até hoje é parte silenciada na sociedade e *Os miseráveis* (2012) mostra isso. O anseio por liberdade, assim como no romance de 1862, também é simbolizado na adaptação. Deste modo, observar os caminhos percorridos durante a produção deste longa-metragem revela sua originalidade, em referência ao modo de engajamento e à língua, além das mudanças sociais das épocas. Ou seja, tamanha complexidade reafirma por si só que adaptações são trabalhos autênticos e inéditos.

Hutcheon (2013) propõe em sua Teoria da Adaptação que se pense neste produto como sendo tão importante quanto a chamada obra original, onde a intertextualidade poderá ser analisada a partir do momento em que há um público que receba o resultado desse trabalho, sem desconsiderar que os modos de engajamento determinam a plateia que a adaptação alcançará. A autora afirma que existem três meios de engajamento, que podem ser distinguidos da seguinte forma: o que *conta* a história, o que a *mostra*, e o que permite que a audiência *interaja* com ela e o primeiro passo para se estudar adaptações é investigar o que, quem, por que, como, quando e onde elas acontecem e ressalta que se tratam de repetições sem réplica:

Nós usamos a palavra *adaptação* para referir tanto a um produto quanto a um processo de criação e recepção, isto sugere para mim a necessidade de uma perspectiva teórica que é de uma só vez formal e empírica. Em outras palavras, as diferentes mídias e gêneros para as quais e de onde histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais, elas também representam várias formas de engajar audiências (HUTCHEON, 2013, p.156).

Faz-se presente no espaço da obra literária *Os miseráveis* (1862) uma espécie de romantismo religioso, que ocorre ao lado dos conflitos espetaculares entre as personagens principais, o que só deu força às diversas adaptações. Acrescente-se a isso que o prestígio que a dita obra original possui se deve à existência das “cópias”, já que sem cópia não há a ideia de uma originalidade e a adaptação acaba se tornando o produto de uma leitura que perpassa muitos outros trabalhos. Sobre este assunto, Stam (2006, p.60) assevera que “A expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos”. O autor elabora ainda algumas reflexões com a intenção de se apreciar as adaptações, especialmente as cinematográficas, sem tanta resistência no sentido de ignorar os realces e ganhos da obra de partida e enumera alguns dos motivos aos quais, segundo sua percepção, se deve o

preconceito, sobretudo das adaptações cinematográficas, em relação às obras literárias de partida, como se houvesse uma competição entre duas linguagens em que, na maioria das vezes, a primeira é considerada inferior:

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p.32).

Com o tempo, movimentos e tendências se encarregaram em desmistificar a suposta superioridade que o romance teria sobre uma adaptação, dentre as tais, destaca-se o campo interdisciplinar de “estudos culturais”, segundo o qual “a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p.76). É inevitável que, com o surgimento de novos textos a partir de determinada obra, os textos seguintes contenham algumas das impressões daqueles elaborados anteriormente. Além do mais, não se pode ignorar o fato de que a cultura está envolta nessa disseminação, pois cada época é caracterizada por seus traços culturais próprios. Assim, entender as noções de dialogismo, segundo Bakhtin (1993, p.27), é fundamental, pois diz respeito a evolução. Ao lado do processo dialógico contínuo que é a adaptação, coexiste também a intertextualidade, que é verificada quando o espectador compara a obra que já conhece com a adaptação que se encontra diante dele.

A narratologia e a teoria da recepção apresentam uma forma diferenciada de se analisar uma adaptação, sendo que a primeira contempla a narrativa em geral e não isoladamente a narrativa literária. É como se a narrativa fosse um todo composto por “partículas” de histórias – núcleos ou substratos narrativos – existentes sob as mídias específicas. Sendo a narrativa multifacetada, “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (STAM, 2006, p. 80). Já a teoria da recepção defende que o texto atinge a completude em seu significado a partir do momento que é lido ou assistido. Sendo assim, as adaptações correspondem a um relato moldado

historicamente e situado numa determinada sociedade de alguma época, conforme Barthes (2004, p.62) afirma:

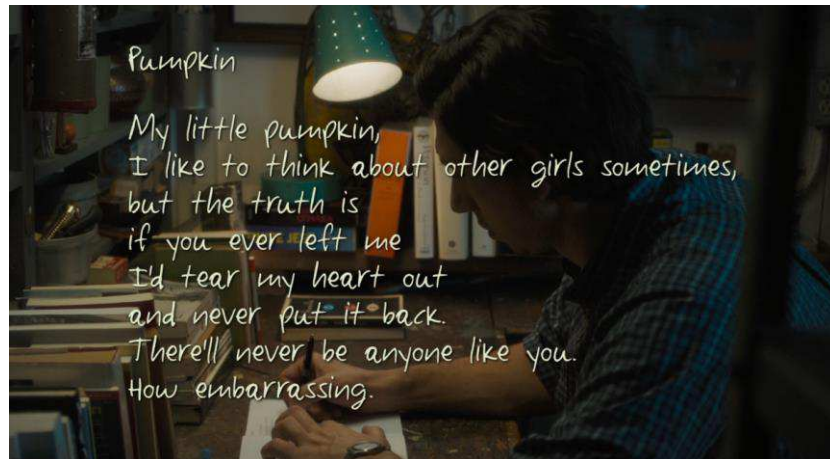
Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino.

Para chegar até o resultado conhecido mundialmente e tão premiado da película *Os miseráveis* (2012), a contribuição do teatro musical em conjunto com a arte cinematográfica proporcionou o desenvolvimento desta obra fílmica que marcou até mesmo espectadores que sequer tiveram contato com a obra literária de Victor Hugo.

No livro *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Genette (1982) defende que a poética não se ocupa do texto – que vem a ser objeto de estudo da crítica –, em vez disso, esta analisa o arquitexto, que viria a ser a “literariedade da literatura”, o conjunto das categorias gerais, ou transcendentais, ou seja – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. - que surgem a partir de cada texto. Esse conceito está inserido no que o autor chama de **transtextualidade**, o que ele define de forma ampla como “tudo o que põe o texto em relação, manifesto ou segredo com outros textos”(GENETTE, 1982, p.27). Assim, a transtextualidade não só inclui, mas como também supera a arquitecualidade e até os outros tipos de relações transtextuais enumerados pelo teórico, que ao todo são cinco:

1. intertextualidade – relação de copresença entre dois ou vários textos, quer dizer, pela presença efetiva de um texto dentro de outro. Em sua forma mais explícita e literal é a **citação**, com aspas com ou sem referência precisa. Nessa perspectiva, ampliando o campo de abrangência que o conceito possibilita, em relação à construção textual – em/com outras expressões artísticas –, cita-se cenas do filme *Paterson* (2016) (Figura 2), de Jim Jarmusch, em que diversos trechos de poemas (*Little girl's poem*, de Jim Jarmursh; *This is just to say*, de William Carlos Williams; *Love poem, Glow e Pumpkin*, de Ron Padgett) são transcritos na obra fílmica explicitamente. Neste caso, a narrativa ficcional é construída a partir do próprio fazer poético.

Figura 2 - Filme Paterson (2016), de Jim Jarmusch



Fonte: IMDb

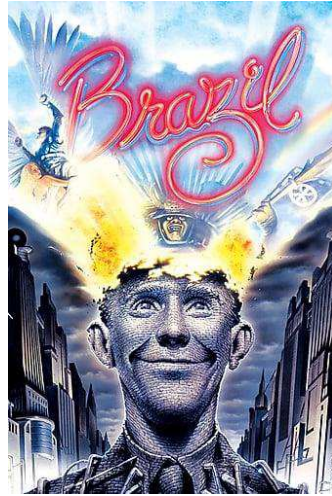
Numa forma menos explícita e menos canônica, o **plágio**, que é um empréstimo não declarado, mas ainda sim literal. Por exemplo, a telenovela *O cravo e a rosa* (2000-2001), de Walcyr Carrasco, mesmo não explicitando nos letreiros de apresentação o exercício da adaptação, identifica-se instantaneamente o texto fonte *A megera domada* (1594), de William Shakespeare.

Figura 3 - Abertura da novela *O cravo e a rosa* (2000-2001)

Fonte: IMDb

Sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, está a **alusão**, que se trata de um enunciado do qual se terá alguma referência já conhecida antes. Na comédia distópica de Terry Gilliam, *Brazil* (1985) (Figura 4), existe uma diversidade de referências e alusões literárias. Percebe-se que o mundo do protagonista, soterrado na burocracia e tragado por um sistema de controle da sociedade, aponta para o universo kafkaniano presente em *O processo* (1925). Intensificado pela imagem de um inseto, cai nos teclados de uma máquina de escrever – de certa maneira, uma alusão ao estado do ser presente em *A metamorfose* (1915).

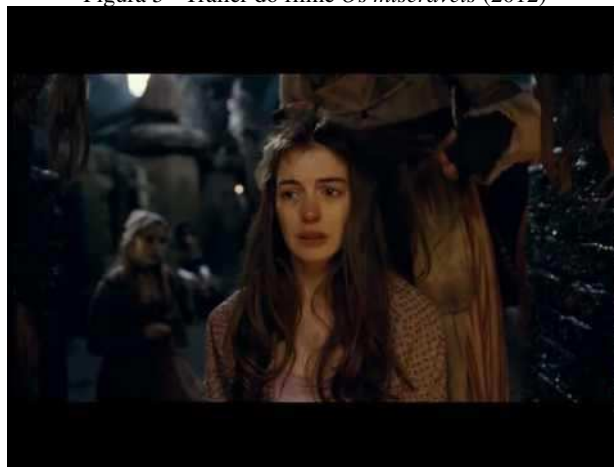
Figura 4 - Cartaz do filme *Brazil* (1985)



Fonte: IMDb

2. paratextualidade – este se trata de textos que acompanham o texto principal, por exemplo, prefácios. Está menos explícito e mais distante do que dentro do conjunto formado por uma obra literária; ele não altera em nada o texto principal. O autor exemplifica como tais epígrafes, ilustrações, etc., que são utilizadas a fim de acrescentar algum comentário. Referencializando, mais uma vez, o conceito a partir de outra expressão artística, no caso, a cinematográfica, cita-se como possível exemplo “paratextual”, o cartaz, o *trailer* (Figura 5), os fotogramas, a trilha sonora, assim como a existência dos extras presentes em grande parte dos DVDs/blurays, referentes à produção, cenas deletadas, finais alternativos, etc.

Figura 5 - Trailer do filme *Os miseráveis* (2012)



Fonte: YouTube

3. metatextualidade – quando um texto alude a outro sem citá-lo. É a relação, que chamam habitualmente de “comentário”, que une um texto a outro do qual ele fala, sem

necessariamente mencioná-lo. É por excelência o que ocorre com a **crítica**, já que são textos que discorrem a respeito de outros textos. Tal como os áudios do diretor, depoimentos de atores, membros da equipe técnica, até mesmo estudiosos, nos extras dos DVDs/blurays, tecendo comentários sobre a construção cinematográfica, como é o caso de Claude Lelouch, no filme *A teia de chocolate* (2000), em que o cineasta especula sobre suas intenções, desde os enquadramentos, o uso de determinados recursos sonoros, a encenação, e outros recursos cinematográficos.

4. hipertextualidade – toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), sendo que tal relação não funciona como comentário. Nesse caso, o texto B não poderia existir sem o A. Dessa forma, o resultado disso é uma transformação, que embora evoque o texto preexistente, não necessariamente o cita. Como possível exemplo, redimensionado o conceito do estudioso, vale citar a cena do filme *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989) (Figura 6), de Peter Greenaway, em que a esposa de um criminoso abusivo (o ladrão) é flagrada em “pecado” com seu amante. Eles são expulsos, remontando, de certa forma, a mítica-mística cena da expulsão de Adão e Eva do paraíso.

Figura 6 - *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989)



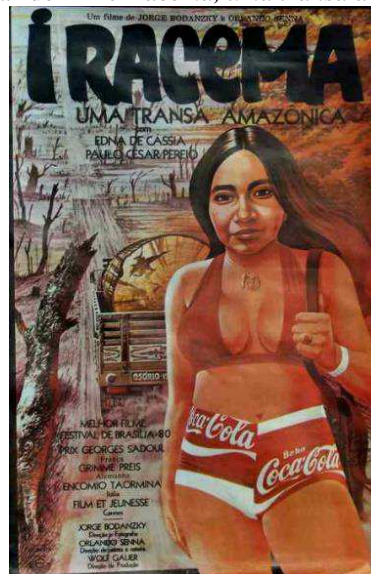
Fonte: IMDb

5. architextualidade – é a mais abstrata e implícita de todas as relações destacadas pelo teórico. Trata-se de uma relação silenciosa, que articula no máximo uma menção paratextual. Porém, a determinação do status genérico de um texto não fica a cargo dele próprio, mas do leitor, do crítico, do público, que pode muito bem recusar o status reivindicado pelo paratexto. Vale ressaltar que embora seja esta uma relação implícita, não significa que ela não esteja sujeita a discussão. Acerca disso, Genette (1982) exemplifica a seguinte reflexão: “a qual gênero pertence a *Divina Comédia*?”. A percepção genérica provocada pelo título, orienta e

determina, em grande parcela, o que o leitor poderá esperar e, portanto, como será a recepção da obra em questão.

Seguindo de maneira análoga a exemplificação do teórico, cita-se o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1975) (Figura 7), de Jorge Bodanzky & Orlando Senna, em que o título pode direcionar parte dos leitores/espectadores para a personagem da indígena Iracema, de José de Alencar, podendo ser captado, também, em uma perspectiva erótica, considerando que o vocábulo “transa”, de certa forma, anuncia o filme como uma produção, de uma vertente cinematográfica em voga na época, denominada pornochanchada. O título possibilita, também, como apontamento, na junção dos vocábulos “transa” e “amazônica”, a uma referência à “transamazônica”, obra símbolo da ditadura militar nos anos 70. O filme se apresenta como crítica contundente à devastação dos costumes, cultura dos povos locais, simbolizados pela personagem Iracema, indígena estraçalhada pelo “progresso”: de menina a prostituta de beira de estrada, de uma transamazônica impiedosa.

Figura 7 - Cartaz do filme *Iracema, uma transa amazônica* (1975)



Fonte: IMDb

A partir da classificação acima, verifica-se que *Os miseráveis* (1862) faz uso da intertextualidade, que é um recurso que colabora para prender a atenção do leitor/espectador, assim como expandir conhecimentos acerca das obras aludidas, fazendo referência a outros textos históricos, inclusive da dramaturgia. A noção de transtextualidade como um todo acompanha o processo de elaboração da adaptação.

Stam (2006) remonta aos tipos de transtextualidade de Genette (1982) para encontrar relações com as adaptações cinematográficas, muito embora o teórico nunca as tenha mencionado em seus estudos e chega à conclusão que o conceito de hipertextualidade é o que

mais atende à definição de tais obras fílmicas, visto que é possível o espectador identificar desde o início a partir de qual romance foi fonte. Além disso, o autor enfatiza que “a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p.10). De certa forma, cada cena possui sua espontaneidade e assim é trabalhada para emocionar a quem assiste. A comparação por si só entre “obra fonte” e “adaptação” é um efeito advindo da noção de hipertextualidade, como Stam (2006) complementa:

Embora todas as categorias de Genette sejam sugestivas, a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) ou de *A Mulher e o Fantoche* (Duvivier, von Sternberg, Bunuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto. Quando os romances vitorianos são adaptados diversas vezes, a própria hipertextualidade se torna um sinal de status canônico; as “cópias”, novamente, criam o prestígio do original (STAM, 2006, p. 33).

Ademais, ao se assistir a um musical, podemos presenciar o que Genette (1982) define como hipertextualidade, a partir das cenas retratadas que fazem alusão a alguma passagem da obra fonte. Logo, uma obra de adaptação se trata de um hipertexto, pois é uma obra completamente diferente e, ao mesmo tempo, sem o hipotexto, sua existência seria impossível. Nesse sentido, isto é o que ocorre com *Os miseráveis* (1862) e com as tantas obras de adaptação oriundas desta obra literária. Em suma, tais trabalhos são gerados através de transformação simples, que dá origem a uma obra totalmente nova.

Por outro lado, parte da teoria contemporânea pressupõe que a adaptação que é uma forma de preencher determinadas lacunas indefinidas de um texto anterior. Assim como os discursos sociais também vão se transformando com o passar dos tempos, o que acaba exigindo uma modificação entre o texto fonte e a adaptação cinematográfica. O autor literário não é visto como um deus detentor permanente das ideias do texto por ele escrito, pois, na perspectiva intertextual, ele dialoga, é fruto de outros textos. Cada leitura, no caso da criação de uma obra fílmica a partir de uma obra literária, é única e tal unicidade ora está, ora não está contemplada explicitamente nas intenções do autor. É como se a partir de cada leitura, o desenrolar da narrativa e a interpretação do leitor/diretor cinematográfico, do leitor/espectador redimensionasse os múltiplos sentidos existentes na obra e, por consequência, nas obras lidas e assistidas, como Hutcheon (2013, p. 32) enfatiza:

A maioria das teorias da adaptação presume que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante.

Observa-se um aparente distanciamento entre o texto em prosa e a poesia, porém, é sabido que ambos se aproximam em suas complexas construções e especificidades, de igual modo o transitar entre diversas expressões artísticas, como a música, o teatro, as produções midiáticas, entre outras. Sendo assim a narrativa fílmica aqui estudada, uma adaptação que perpassa a música, a dança, o teatro. Neste caso, o musical inglês *Les Misérables* (1985) que, por sua vez, é uma adaptação inglesa do musical francês *Les Misérables* (1980), composto por Claude-Michel Schönberg, com libreto de Alain Boublil e letras de Herbert Kretzmer –, baseado no romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo. A esse respeito, Hutcheon (2013, p.45) afirma que

Os textos são vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos. Pode-se dizer o mesmo das adaptações, embora seja necessário acrescentar a ressalva de que elas também são reconhecidas como adaptações *de textos específicos*. Não raro, o público notará que a obra é uma adaptação de mais de um texto.

Portanto, a adaptação sendo uma leitura que possivelmente visita outras adaptações que, por sua vez, também são leituras, apesar de se tratarem de trabalhos diferentes, não há como negar que eventualmente impressões sejam herdadas pela visita a outras obras. Assim sendo, visto que literatura e cinema se tratam de formas distintas de linguagem e, segundo Santaella (2017, p 10), “semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem”, a passagem de uma linguagem para a outra é considerada uma tradução intersemiótica, em que a especificidade de cada linguagem deve ser considerada. Porém, primeiramente há de se notar até onde vão, respectivamente, as noções de língua e linguagem, conforme a autora assevera:

Tentemos desatar o nó de um equívoco de base: a diferença entre língua e linguagem em conexão com a diferença, que buscaremos discriminar, entre linguagens verbais e não-verbais. Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da *língua* que falamos, e da qual fazemos uso para escrever – língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada –, que tendemos a nos esquecer de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos

capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir. [...] No entanto, em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal. Em síntese, existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo (SANTAELLA, 2017, p.12).

A língua por muito tempo passou a ser compreendida como única forma de linguagem possível. Entretanto, conforme se desenvolviam as relações sociais, foram percebidas outras formas de comunicação que não a linguagem verbal, isto é, oral e escrita, que se referem às expressões de dança, desenho, escultura, cenografia e o que em geral é considerado expressão artística. A autora esclarece ainda como e quando se deu a difusão dos meios de linguagem e como ela acontece até hoje:

De dois séculos para cá (pós-revolução industrial), as invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens (a fotografia, o cinema, os meios de impressão gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações que nos espreitam e nos esperam (SANTAELLA, 2017, p.14).

A adaptação da obra literária para o filme mantém a capacidade de especular o público ao representar a subjetividade e as ações das personagens mais marcantes. Para o cinema, a missão de narrar uma história originada em uma obra literária é um grande desafio, visto que sempre haverá comparações com o livro, assim como o questionamento de uma suposta qualidade inferior da adaptação, como se existisse uma hierarquia entre as duas narrativas. Sobre isso, Cahir (2006, p.145) assevera:

O primeiro passo ao explorar os méritos de filmes baseados em literatura é vê-los como *traduções* do material de origem e entender a diferença entre “adaptação” e “tradução”. Enquanto filmes baseados em literatura são com frequência, costumeira e compreensivelmente, referidos como adaptações, o termo “adaptar” significa alterar a estrutura ou função de uma entidade de forma que ela se adeque melhor para sobreviver e para multiplicar em seu novo meio [...] “Traduzir”, em contraste com “adaptar”, é mover um texto de uma língua para outra. É um processo de língua, não um processo de sobrevivência e geração (CAHIR, 2006, p.245, tradução nossa).

Se o trabalho de adaptação já demanda sensibilidade e perspicácia para realçar determinados pontos da leitura da obra literária que favorecem a narrativa cinematográfica, a tarefa de “traduzir” a linguagem do musical teatral para a do cinema é tão fundamental quanto

“traduzir” o modo de comunicar da história diretamente do meio literário, pois se tratam de formas diferentes de discursos, com finalidades distintas de se relacionar com o leitor/espectador. A adaptação de Tom Hooper torna-se sofisticada porque é um musical no formato fílmico, suas músicas são as versões em língua inglesa e houve uma nova contextualização na história de algumas personagens. Como *Os miseráveis* (2012) parte do musical em inglês de 1985 e para deixar sua contribuição, o diretor optou por algumas alterações nas letras das músicas, de forma que tornasse mais autoral a produção desse filme. Na edição para colecionadores do DVD do longa-metragem, o diretor exemplifica algumas dessas alterações elaboradas a partir de sua releitura. Hutcheon (2013) explica como ocorre a transcodificação de uma linguagem para a outra:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre as mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas (HUTCHEON, 2013, p. 120).

Além disso, o conceito de adaptação envolve o fato de o filme inteiro poder ser visto na sequência em algumas horas e, por isso, existe um cuidado a fim de captar as emoções e sentimentos de determinada cena que, ao ser descrita no livro, pode consumir várias páginas para levar ao imaginário do leitor a intensidade de tal passagem. Por isso, ao representar os eventos mais marcantes de uma obra literária, a partir da leitura dos roteiristas e/ou o diretor, as adaptações cinematográficas demonstram toda sua inventividade. Segundo Seger (2000, p. 137), é necessário que algumas ponderações sejam levadas em conta para que se chegue em um resultado desejado:

Adaptação exige escolha. Isso significa que muito do material que você ama deve ser deixado de lado. Eventos deveriam ser reorientados. Personagens que carregavam um grande peso no livro deveriam perder a ênfase. Se um enredo importante não serve o movimento dramático da história, ele poderia ser descartado. Com todas essas mudanças, ressonâncias podem ser perdidas, mas o foco da história deve ser fortalecido. Um tema pode ser perdido a fim de tornar outros temas mais claros e mais acessíveis. Fazer mudanças requer uma certa quantidade de coragem do escritor, mas se escritores não estiverem dispostos a fazer algumas mudanças no material de origem, a transição da literatura para o drama não acontecerá (SEGER, 2000, p.137, tradução nossa).

É inegável que, por mais que determinada cena seja reproduzida partindo diretamente da imaginação do criador, a obra cinematográfica carece de um texto previamente

existente. Seja uma obra literária, seja um roteiro cinematográfico e para que esse texto ganhe a dimensão fílmica, é preciso que ele estabeleça um diálogo entre a imagem que se mostra e as palavras escritas, assim, a palavra é o intermédio para que tal cena se concretize como representação. No entanto, o trabalho de adaptação pode buscar ressignificações de uma determinada passagem. Deste modo, é possível compreender o porquê de ter sido elaborado um final diferente em *Os miseráveis* (2012) para Fantine (Anne Hathaway), que aparece cantando feliz no paraíso, junto com todos os miseráveis que deram sua vida lutando por dias melhores. No entanto, ela desaparece da história de Hugo enterrada com outros tantos pobres:

Fantine foi enterrada na parte gratuita do cemitério, propriedade de todos e de ninguém, onde se perdem os pobres. Felizmente, Deus sabe onde reencontrar as almas. Quando a enterraram no meio dos primeiros ossos que apareceram, já estava escuro; passou para promiscuidade das cinzas. Foi jogada à fossa pública. Seu túmulo assemelhou-se ao leito (HUGO, 2012, p.460).

Seguindo para as recriações cinematográficas de obras literárias, a apropriação do texto literário para a mostra em cenas requer cuidado, para que uma série de ideias, sentimentos e sensações, frutos da leitura da obra fonte, sejam concretizados. Segundo Mello *et al.* (2015):

Toda ficção cinematográfica parte da transcendência do texto, um *entre* textos. Mesmo que a ideia se transforme em cena sem o intermédio da escrita, ainda assim a palavra será o meio entre o imaginário e sua concretização, porque esta é, ainda, a linguagem da humanização – que não apenas nos simboliza, imita e representa, mas que, principalmente, nos explica. De que forma que não verbalmente se impõem as ideias de um diretor de arte diante do vazio da cena crua, quando é preciso indicar a todos os outros coautores a espécie de concretização que se deseja? Às adaptações cinematográficas de textos literários, a essas, sim, é impossível negar-se o movimento de transtextualização, na passagem de uma representação verbal para a audiovisual (MELLO *et al.*, 2015, p. 81).

Não é de todo público conhecido, um filme baseado em um musical encenado em palco como *Os miseráveis* (2012), que tenha recebido tantas críticas positivas e premiações da academia. Esta adaptação foi lançada no final de 2012 e contou com a supervisão dos criadores do álbum conceitual em francês de 1980, que inspirou todas as outras versões pelo mundo. Por fim, acabou conquistando 3 prêmios das 8 indicações na 85ª edição do Oscar e 3 Globos de Ouro.

2.2 Teatro musical e cinema reunidos em *Os miseráveis*

As várias versões literárias e adaptações cinematográficas de *Os miseráveis*, depois de tantos anos desde sua primeira publicação, em 1862, devem-se, indubitavelmente, à sua atemporalidade, já que se trata de um clássico, e, como tal, entende-se que suas temáticas ainda sejam objetos permanentes de debate. Desse modo, com o intuito de trazer para os dias atuais discussões já em pauta em uma época longínqua, literatura e cinema entram em diálogo a fim de retratar páginas em cenas, e assim suscitar as mais variadas análises. A arte cinematográfica possui a particularidade de realçar o que existe de mais substancial na obra clássica em som e imagem e possibilitar que as gerações seguintes tenham ideia ou a curiosidade de pesquisar sobre determinado cenário histórico e o modo de vida daquelas pessoas e até visitar a obra de partida para tirar dúvidas e apurar mais detalhes acerca das cenas. De acordo com Leão *et al.* (2011, p.65):

Obras literárias e cinematográficas são repletas de problematizações éticas, metafísicas, políticas, estéticas e lógicas. As grandes criações artísticas do gênero humano se tornam imortais pela capacidade de conduzir o leitor ao âmbito da reflexão, do questionamento do mundo.

Desde 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière exibiram a tão célebre cena documental, o registro da chegada do trem à estação, que ficou marcada na história do cinema como o primeiro filme, que esta arte possibilita a produção de filmes mais complexos. No alvorecer cinematográfico, é marcante a presença do encenador e mágico Georges Méliès, o “mágico do cinema”, responsável por inúmeros avanços técnicos e narrativos. Dentre eles, a existência do cinema ficcional, do gênero ficção científica com o curta *Viagem à Lua*. A partir daí outros nomes importantes para a história foram aparecendo: Edwin S. Porter, que percebeu as possibilidades da narrativa e montagem no cinema, com o filme *Life of an american fireman* (1902); Charles Tait, cineasta australiano que filmou o primeiro longa-metragem, *The story of the Kelly Gang* (1906); D. W. Griffith, cineasta norte-americano, considerado por muitos estudiosos o criador da linguagem cinematográfica, dado o grau das grandes inovações do fazer cinematográfico, cita-se a sua controversa obra *O nascimento de uma nação* (1915), que inaugura técnicas revolucionárias de mostrar/contar uma história, porém marcada por uma narrativa que enaltece, heroiciza e romantiza o surgimento da Ku Klux Klan, além de mostrar os afro-americanos como seres brutos, ignorantes e agressivos; Serguei Eisenstein, cineasta russo, que na sua forma inventiva de fazer pensar o cinema – além de diretor, era um teórico na arte cinematográfica –

, arquiteta novos fundamentos para o realizar (poético) cinematográfico que, até nos dias atuais, é uma referência para inúmeros cineastas, sendo suas obras de destaque *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927), *Alexandre Nevski* (1938) e *Ivan, o Terrível* (1944). Entre esses tantos nomes, também destaca-se a cineasta francesa Alice Guy-Blanché, que um ano após a criação do cinema realizou um dos primeiros filmes de ficção e foi a responsável pelo primeiro filme roteirizado do mundo. Segundo Ballerini (2020), ela fundaria um dos primeiros estúdios cinematográficos, o Solax, na Costa Leste dos Estados Unidos. Guy-Blanché foi autora de *A fada dos repolhos* (1896) que se tratava de “uma comédia sobre bebês que nasciam entre esses vegetais” (BALLERINI, 2020, p.62). Em 1927, com o início do cinema sonoro com *O cantor de jazz*, em que são apresentados diálogos falados e músicas fazendo parte integrante da película, surge também o filme musical.

Fundamental atentar que antes do advento do cinematográfico, a ópera, os musicais teatrais ressignificaram inúmeras obras advindas da arte literária. Tal qual a arte do cinema, os musicais teatrais contam com o modo **mostrar/encenar**, com o acréscimo das músicas para direcionar a narrativa. Hutcheon (2013) explica as adequações observadas para a transmutação do modo **contar** (romance) para o modo **mostrar** (teatro, cinema):

Quando trabalhamos na direção oposta – isto é, do modo contar para o mostrar, especialmente do meio impresso para o performativo –, um problema de definição surge em potencial. Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação. [...] No musical de teatro, a partitura também deve ser trazida à vida para o público e “mostrada” num som incorporado; ela não pode permanecer inerte como marcas pretas e sem vida num papel. Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco – seja numa peça, num musical, numa ópera ou em qualquer outro meio performativo, – criado a partir de signos verbais e notacionais na página (HUTCHEON, 2013, p.68).

Como recurso na condução da narrativa, existe nos musicais o *leitmotif*, que é uma forma de dar a sensação de continuidade às emoções de cada personagem, consistindo na retomada de uma mesma melodia no musical, que pode ser cantada por personagens distintos, faz menção a passagens anteriores e possibilita que o espectador consiga fazer associações que resultam na melhor compreensão da história apresentada. Em *Os miseráveis* (2012), este recurso é amplamente utilizado, pois grande parte das melodias está atrelada a determinados personagens e emoções que, conseqüentemente, estão ligados a alguma situação específica da narrativa. Como exemplo, destacam-se as canções *I dreamed a dream* – no início do filme –, e *Epilogue* – no final –, em que ambas apresentam a mesma melodia, mesmo tema de narrativa, ou seja, quando as personagens Fantine e Jean Valjean (Hugh Jackman), respectivamente,

estão a refletir sobre o destino solitário que suas vidas tomaram. Observa-se ainda que na letra da segunda canção está contida a frase que dá título à primeira, o que também é uma característica marcante deste recurso:

FANTINE

*I had a dream my life would be
So different from this hell I'm living
So different now from what it seemed
Now life has killed the dream, I dreamed³*

JEAN VALJEAN

*Alone I wait in the shadows
I count the hours till I can sleep
I dreamed a dream Cosette stood by
It made her weep to know I die⁴*

Mundialmente, a partir do século XX, os musicais teatrais mais celebrados e importados são os da Broadway e do West End. Não há tantos musicais quanto obras literárias, isto acontece porque para se produzir um espetáculo deste tipo é imprescindível que vários talentos sejam reunidos em um único projeto: escritor/roteirista/dramaturgo, compositor, letrista, diretor, coreógrafo, cenógrafo, iluminador, músicos, entre outros, pois, assim a criação cinematográfica e a do teatro musical é resultante de uma grande equipe de artistas e criadores. Comparato (2009) detalha parte da complexidade que está envolvida na produção de um musical:

O musical é um estilo de teatro que congrega música, canções, dança e diálogos falados. [...] Normalmente existem vários autores em um musical, os escritos por uma pessoa só são quase raros. O roteirista de musicais cuida da estrutura do tema, o compositor da música, o letrista da parte lírica. Ou todas essas partes podem ficar sob a responsabilidade de uma só pessoa, o escritor/compositor. Não existe uma regra para o que vem primeiro, se é a música ou a letra. Às vezes a melodia inspira uma letra ou a letra a melodia. Contudo a maior inspiração para todos os roteiristas de musicais é o tema da história principal. [...] Nunca esquecer que a história de um musical segue uma linha dramática teatral pura. Em gênero comédia ou drama, mas sempre uma inflexão romântica (COMPARATO, 2009, p.33).

Ainda, segundo o autor, o teatro musical está intimamente conectado à **ópera** e ao **cabaré**, sendo que a origem do cabaré foi nas tavernas através dos menestréis medievais, ganhando a Europa no começo do século XIX. Depois disso, passou a ser conhecido como **teatro de bolso**, que era encenado em pequenos espaços. Posteriormente, transformaram-se

³Eu tive um sonho que minha vida seria/ Tão diferente deste inferno que estou vivendo/ Tão diferente agora do que parecia/ Agora a vida matou o sonho que eu sonhei (tradução nossa).

⁴Sozinho eu espero nas sombras/ Eu conto as horas até que eu possa dormir/ Eu sonhei um sonho que Cosette estava ao lado/ Isso a fez chorar saber que eu morro (tradução nossa).

em shows noturnos com estilos, musicais alternativos. A vertente brasileira que, de certa forma, estabelece um diálogo com esse fazer teatral-musical é a do **Teatro de Revista**, nos meados do século XX.

Quanto aos grandes musicais, sua principal característica está em sua narrativa que não para quando é entoada uma canção, ou seja, enquanto a musicalidade não impede o desenvolvimento do enredo, as personagens eram caracterizadas e agiam conforme o tema principal. O grande musical, segundo Comparato (2009, p. 34), “é uma dissidência da ópera clássica, sendo que a estrutura que se conhece hoje foi estabelecida com *Oklahoma!*, de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II. Outros nomes do teatro musical também merecem destaque devido às marcas que deixaram na história: segundo alguns historiadores, o primeiro musical que se tem notícia foi *The Black Crook*. No entanto, o roteiro deste espetáculo é visto pelos críticos da atualidade como não muito relevante e até absurdo, porém é incontestável que sua estreia em setembro de 1866 deu notoriedade à Broadway. Naquele momento, o musical esbanjava exuberância em figurino, danças e cantos, porém a musicalidade não estava tão atrelada à narrativa. Steyn (2000) destaca algumas curiosidades acerca daquele musical:

Ninguém se lembra de nada sobre *The Black Crook*: é irrecuperável, suas músicas são inúteis e o roteiro de Charles M. Barras pode muito bem ser a origem da frase, 'Esse roteiro é tão ruim que é M Barrassing.' E, além disso, a história popular de sua criação – o sapato de dançarinas em uma peça direta – é provavelmente uma bobagem. Mas o que importa em *The Black Crook* não é o show, mas sua atitude; inaugurou a tradição do musical como, na frase de Oscar Levant, 'uma série de catástrofes que terminam em show de piso'; fez um drama de uma crise (STEYN, 2000, p.25, tradução nossa).

Após as performances de *The Black Crook*, em torno de quatrocentas, outros espetáculos ganharam notoriedade por serem os precursores a darem novas características ao Teatro Musical. *Show Boat*, de 1927, produzido por Jerome Kern, cuja primeira apresentação ocorreu no Teatro Ziegfeld, foi o primeiro espetáculo conhecido por aliar a música e a dança à narrativa. Por isso, para outros tantos historiadores, *Show Boat* é considerado o primeiro grande musical da história. Segundo Mundim (2021, p.10), foi a partir de sua exibição que o Teatro Musical da época passou também a se empenhar nas histórias. Ou seja, até a estreia de *Show Boat*, o teatro musical estava engajado mais na exuberância das apresentações.

No final do século XX, em 1981, estreia no West End aquele que ficou conhecido como o primeiro megamusical: *Cats*. Inicialmente os megamusicais focavam mais na exibição de espetáculos bem trabalhados visualmente, deixando de lado o detalhamento da narrativa, conforme explicam Sternfeld e Wollman (2019):

Nos últimos 45 anos, muitos musicais deixaram de ser predominantemente focados em contar uma história. Podemos começar essa tendência com Andrew Lloyd Webber, que escreveu *Cats* and *Starlight Express*, ou antes com obras de Stephen Sondheim como *Company*, *Merrily We Roll Along*, *Assassins*, and *Follies*, ou com Kander and Ebb's *Cabaret*, *the Rink*, *Chicago* ou *Beijo da Mulher Aranha*. Todas essas obras envolvem outras estruturas além das narrativas lineares (embora possamos ler narrativas lineares nelas) e, em vez disso, exploram inovação formal, reflexividade e intertextualidade. Não me parece remotamente surpreendente que esse desenvolvimento tenha começado ao mesmo tempo em que o pós-modernismo promovia um interesse por características superficiais, inovação formal e as justaposições da cultura erudita e popular na vida contemporânea (STERNFELD e WOLLMAN, 2019, p. 110).

São muitos os estilos que compõem o teatro musical e não obrigatoriamente tem que haver música ao longo de todo o espetáculo. *Os miseráveis* se destaca porque é todo musicado e existe um cuidado em transmitir a narrativa ao público. Nesta adaptação, por se tratar de uma obra contemporânea, alguns aspectos da narrativa foram ajustados para sociedade do século XXI. Até o presente momento deste trabalho, a obra *Os miseráveis* (1862) deu origem a cerca de diversos filmes e musicais teatrais produzidos em 42 países e traduzido em 21 línguas.

A ausência de um narrador na adaptação de 2012 é suprida pela atuação dos atores, que cantam e, especificamente referindo-se às mulheres, o *physique du rôle*⁵ das atrizes colabora e muito para a construção de cada uma das personagens na obra fílmica. Afinal, constata-se que os trechos selecionados pelo diretor, em que os componentes descritos enriquecem a narrativa literária no sentido de provocar reflexões e comover o leitor, são retratados nas imagens, por vezes, presentes em curtos tempos na tela, porém efetivamente emocionando os espectadores. Tom Hooper justifica sua escolha pelo musical inteiramente cantado – mesmo que o roteirista Bill Nicholson já houvesse escrito um rascunho em que as partes cantadas eram intercaladas por diálogos falados –, em primeiro lugar, para honrar como o musical era tradicionalmente no teatro e, em segundo lugar, porque ele desejava que o espectador encarasse com naturalidade o canto ao longo de todo o filme. O que, na opinião do diretor, não seria possível se fala e canto fossem alternados, pois a primeira sempre se destacaria como a mais natural, havendo assim uma certa quebra no fluxo da narrativa. Cunha (2018) tece a seguinte consideração a respeito de como é alcançada essa fluidez no gênero musical:

Este é um diferente modo de tratar a realidade, através do qual pode desenvolver a realidade interna dos sentimentos, emoções e instintos que são apresentados metaforicamente e com expressão simbólica através da música e da dança. Estes são

⁵ Porte físico de um ator ou atriz que favorece a personificação de um papel.

elementos narrativos que, por estarem tão expostos e evidenciados, precisam ser naturais por não poderem passar despercebidos como os elementos de uma narrativa convencional (CUNHA, p.21, 2018).

O que se pode perceber diante dessa escolha é que mais alternativas foram adotadas para compor ou quem sabe compensar a ausência de diálogos falados. Por isso, existem pausas nas canções que não ocorrem nos musicais teatrais e a qualidade da filmagem é primordial para captar os melhores ângulos possíveis de modo a favorecer a narrativa e, por consequência, a interpretação do elenco. Vale frisar que Hooper revela que um dos maiores desafios das cenas era encontrar essa intimidade com a câmera. Outro diferencial é a movimentação das personagens durante o canto que, muitas das vezes, funciona como coreografia.

O estudo sobre o gênero fílmico e musical conduzido por Cunha (2018) explica como se deu a evolução desses dois gêneros reunidos. O autor dá ênfase à importância de amalgamar música e cinema, sendo um grande acerto para inserir essa tipologia de cinema na indústria. Desta forma, ele busca as origens de como surgiu esta influência, no que se refere às estéticas e temáticas, para entender como se compõe a história do cinema musical e, conseqüentemente, como isto ainda reflete na contemporaneidade, atraindo para essa modalidade a atenção de novos espectadores.

Cunha (2018) traz a discussão sobre o que o termo “gênero” define, desde a sua proposição na *Poética* de Aristóteles, primeira obra a classificar gêneros literários de maneira objetiva e categórica, baseada na forma e no estilo, e que posteriormente influenciou outras classificações sobre a produção artística. Porém, tal definição se revelou vaga para alguns teóricos das décadas de 1930 e 1940 e assim optaram por adotar perspectivas mais amplas que pudessem otimizar a padronização de cada gênero. Mesmo assim, essa reformulação de sentido ainda parecia restringir a liberdade criativa dos artistas que de certa forma se viam presos a esse tipo de “rotulagem”. Por outro lado, a segmentação dos filmes por gênero auxiliava na indústria, de modo a identificar aqueles com mais demanda e, conseqüentemente, maior potencial de audiência. Contudo, para se chegar a essa estimativa o gênero precisava transparecer de maneira eficaz o que o espectador deveria esperar daquele determinado produto. Depois de muito se refletir a respeito do assunto, teóricos da área do cinema concluíram que o sentido e a experiência proporcionados pela obra fílmica podem auxiliar na composição do conceito de gênero, em matéria de cinema, conforme observa Cunha (2018):

Considerar a experiência gerada pela exposição aos filmes de determinado gênero, além de constituir uma discussão contemporânea, tem em conta dois aspectos: o

amadurecimento dos espectadores e de sua visão crítica e as evoluções tecnológicas que podem intensificar tanto o sentido do filme como intercambiar características entre gêneros diferentes, que serviria também para a expansão do gênero através de sua própria caracterização (CUNHA, 2018, p.18).

Na obra fílmica *Os miseráveis* (2012) pode ser claramente verificadas inúmeras abordagens, temáticas, de igual modo o livro que lhe deu origem ainda é estudado em diversas áreas, além da literatura. A inclusão e também adaptação das canções do musical de 1985 trazem novas nuances ao tratar de temas delicados como a violência contra a criança, a forma como acontece o cumprimento da lei, os conflitos na França do século XIX e a prostituição. Este último tema chega até este filme musical de uma forma marcada pelas ações, atitudes cruéis, desumanas. Porém, é abordado de uma forma diferente daquela do romance. Por exemplo, o filme suaviza a imagem de Fantine ao mantê-la com os dois dentes da frente intactos. No romance, os dentes vendidos foram os dentes superiores frontais. Com isso, a perversa, trágica condição presente na cantoria da personagem não é sobreposta pelo horror da sua imagem descrita no romance. A narrativa fílmica também mostra que Fantine se rendeu à prostituição por convencimento de outrem. No romance, ela faz a escolha por conta própria por não dispor de um outro meio de ganhar cem soldos por dia para enviar para o casal Thénardier, que a extorquia, sob pretexto de cuidar da jovem Cosette (Isabelle Allen), que estaria muito doente e precisaria de tal dinheiro para medicamentos.

A frieza advinda do sofrimento da personagem transparece nas cenas da adaptação e também a esperança que ela nutre por ainda ver sua filha. A morte de Fantine ocorre de uma forma melancólica no filme. A personagem termina seus dias com a esperança viva de ver a filha muito em breve. No romance, a personagem é fulminada pela desilusão de que a pessoa em quem mais confiava naquele instante, Jean Valjean, era um fugitivo forçado das galés e que na verdade a sua filha ainda não havia sido recuperada. Esta mudança na adaptação fílmica, de certa maneira, compensa Fantine com alguma dignidade em seu leito de morte. Assim, a perseguição de Javert a Jean Valjean, na adaptação, só ocorre quando ela já está morta. No romance, Javert provoca a morte de Fantine ao revelar que seu protetor não passa de um foragido.

Cosette, por sua vez, é poupada na película dos xingamentos a ela atribuídos por Madame Thénardier (Helena Bonham Carter), e também dos castigos e agressões físicas, com exceção de quando a estalajadeira ordena que a pequena vá buscar água na floresta, certamente porque é nesta ocasião que ela foi encontrada por Jean Valjean.

Mais adiante na narrativa literária, quando Cosette e Marius se conhecem não ocorre amor à primeira vista, como sugere o filme; em vez disso, ele era indiferente à moça e até mesmo a achava feia. Essa mudança ocorre porque o modo de engajamento influencia na alteração de determinadas cenas na obra fílmica. Ou seja, uma troca de olhares para transmitir a mensagem sobre uma paixão, descrita, por vezes, em parágrafos, ocorre para a audiência cinematográfica em poucos segundos. De maneira semelhante, é como acontece a cena em que Cosette se encanta pela boneca Catherine, que mais tarde lhe é presenteada pelo seu benfeitor. A infância de Cosette por ser sofrida parece ter sido recompensada na obra fílmica, pois até o momento da fuga para o convento a menina não perde a boneca, o que não acontece no romance.

A dramaticidade do filme exigiu que certas letras do musical fossem modificadas e também a personalidade de algumas mulheres da história. A exemplo disso, destaca-se Madame Thénardier. Na adaptação, a carrasca de Cosette exerce controle sobre o marido, quando o que ocorre no romance é o contrário: ela é absolutamente submissa. Ela representa no filme a figura da mulher que é mentora das extorsões que o marido pratica. Porém, no romance, ele é a única pessoa a quem ela se submete:

Todo recém-chegado que entrava no albergue dizia, ao ver Mme. Thénardier: - Ali está o dono da casa. - Errado. Ela não era sequer a dona. O dono e a dona eram o marido. Ele fazia, ele criava. [...] Uma palavra lhe bastava; às vezes um simples sinal e o mastodonte obedecia. Thénardier era para a mulher, sem que ela mesma o percebesse, uma espécie de criatura particular e soberana. Ela possuía as virtudes de seu modo de ser; jamais discordava sobre o mínimo detalhe com o “Senhor Thénardier”, hipótese aliás inadmissível – ela não criticava o marido em público sobre o que quer que fosse. Jamais cometeria, na frente de “estranhos”, essa falta tão comum entre as mulheres (HUGO, 2012, p.576).

Desta forma, observa-se que, por mais que uma mulher aparentasse altivez diante da sociedade, a submissão ao cônjuge, que era vista como virtude, era priorizada. E a submissão, no caso de Madame Thénardier aparentava ser uma ironia, dada a sua descrição física, comparada a um mastodonte.

No audiovisual, como se trata ao mesmo tempo de uma recriação do real, dada a característica cosmopoética do cinema, e que gera reconhecimento nos espectadores em relação ao mundo real, a mulher representada por Madame Thénardier é um ser que, além de perverso com a pequena Cosette, está à frente dos roubos do marido e que o repreende quando não faz um “bom negócio”.

Em uma perspectiva amplificada da obra literária, constata-se que mesmo nesta personagem feminina, Madame Thénardier, que aparenta constante insubordinação aos

demais, é ostentada uma submissão pelo homem, o que era visto como virtude. No entanto, a adaptação fílmica suprime este traço em tal personagem a fim de alinhar com a contemporaneidade, por existirem mulheres com voz tão ou mais ativa que os seus cônjuges.

Como já observado, há inúmeras mudanças entre a narrativa romanesca e a narrativa cinematográfica: na primeira é possível dedicar páginas e páginas a uma ação ou a uma história de uma personagem, enquanto que na segunda, limitada a um tempo de duração, os elementos de cena apontam detalhes com uma sutileza que pode até passar despercebida. O olhar infantil, inocente e fantasioso de Cosette admirando a boneca Catherine na vitrine, sabendo que com as condições de maus-tratos a que era submetida jamais seria sua e em seguida a menina sendo presentada por Jean Valjean com o tão desejado brinquedo é um trecho do filme que exemplifica bem a habilidade em “traduzir” para a linguagem do cinema a linguagem literária.

Como outro exemplo disso, enquanto no romance *Os miseráveis* (1862) está dito de forma clara que as personagens Gavroche e Éponine são irmãos, já no filme, talvez por não dialogarem, em nenhum momento este parentesco é explicitado por uma fala sequer das personagens, mas é evidenciado por gestos sutis: quando da morte de Éponine (Samantha Barks), Gavroche (Daniel Huttlestone) derrama uma lágrima de comoção; quando da morte de Gavroche, seu cadáver é posto lado a lado com o corpo da irmã. Ou seja, as informações nesta obra de adaptação são compreendidas, sentidas, não explanadas.

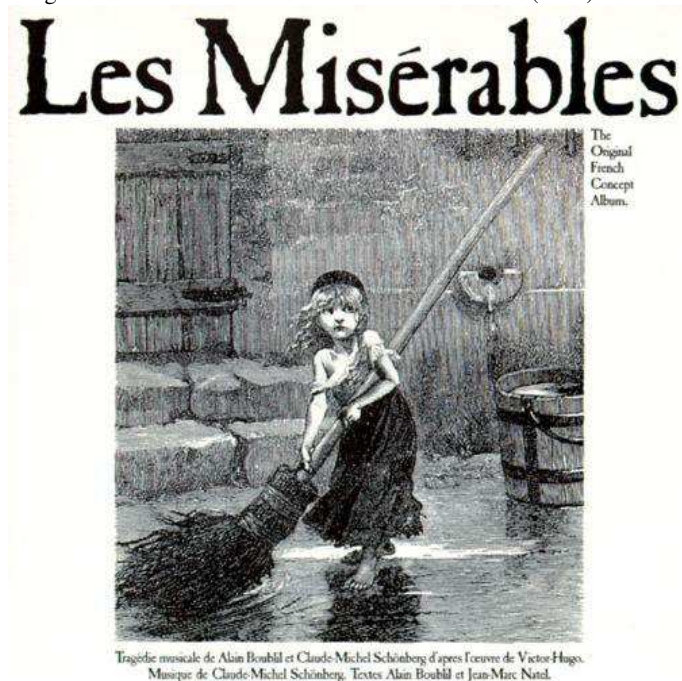
No decurso dos anos, *Os miseráveis* foi adaptado para diversas mídias e gêneros. A adaptação fílmica de 2012 se origina a partir do musical de Alain Boublil e Claude-Michel Schönberg de 1980 (Figura 8) que, por sua vez, foi inspirado no álbum conceitual (Figura 9) lançado por aqueles artistas, sendo as músicas criadas por Claude-Michel Schönberg e letras escritas por Alain Boublil e Jean-Marc Natel.

Figura 8 – Logotipo oficial do musical *Les Misérables* (1980)



Fonte: IMDb

Figura 9 - Álbum conceitual francês *Les Misérables* (1980)



Fonte: IMDb

Como já visto, o musical francês de 1980 inspirou a produção do musical britânico de 1985, que teve as letras adaptadas para o inglês por Herbert Kretzmer e, além disso, contou com a supervisão dos idealizadores do musical original. Por sua vez, o musical de 1985 deu origem ao filme *Os miseráveis* (2012), cujo roteiro foi escrito por William Nicholson. Por isso, é importante ressaltar que a essência dessa obra também carrega em si a emoção que já

se revelava nas canções de 1980, em harmonia com a narrativa do romance, e já exprimiam a vivência da mulher oprimida pela sociedade:

*J'avais rêvé d'un coeur si grand
Que le mien puisse y trouver place
Mais mon premier prince charmant
Fut l'assassin de mon enfance*

*J'ai payé de toute mes larmes
La rançon d'un petit bonheur
À une société qui désarme
La victime, et pas le voleur⁶*

Ainda que *Os miseráveis* (2012) consista em uma leitura da performance do musical de Londres e este, por sua vez, uma leitura do musical de 1980, baseado no romance de Victor Hugo, ela carrega consigo seu caráter de originalidade. As percepções dos textos que vieram antes sobre a narrativa também são levadas adiante e a elas são acrescentadas novas impressões. Por isso, como se trata de uma (re)leitura não há porquê se esperar fidelidade, já que as leituras, interpretações podem ser feitas de diferentes maneiras. Acerca disso, Hutcheon (2013, p.45) propõe uma reflexão: “Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador [o cineasta, roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, etc]⁷ e que é, portanto, autônomo.”

Em *Os miseráveis* (2012) chama a atenção o envolvimento da música para dar sentido à narrativa. Este envolvimento auxilia a ação do filme e ao mesmo tempo constitui, evidentemente, as falas das personagens. Desta forma, reunir músicas para contar a história, adaptando cenas às discussões da contemporaneidade, só incrementa a originalidade desta narrativa fílmica, pois o lirismo intensifica a interação nas cenas, o que torna o filme mais fascinante.

Eis algumas curiosidades em se tratando das primeiras adaptações de *Os miseráveis*: O primeiro musical foi em francês e, em 1980, sob a direção de Robert Hossein e apresentado no Palais des Sports. O primeiro em inglês foi em 1985 (Figura 10), produzido por Cameron Mackintosh. Com o passar dos anos, houve repaginação do musical em 1995 para comemorar os dez anos do musical em inglês e, com isso, houve inserção, retirada e reformulação de

⁶Eu havia sonhado com um coração tão grande/ de forma que o meu lá pudesse encontrar lugar/ mas o meu primeiro príncipe encantado / Foi o assassino da minha infância. /Eu paguei com todas as minhas lágrimas / O resgate de uma pequena felicidade / A uma sociedade que desarma / A vítima, e não o ladrão (tradução nossa).

⁷Acréscimo nosso.

algumas canções. Em 1992 Cameron Mackintosh anunciou o planejamento de um filme a ser dirigido por Bruce Beresford e co-produzido pela Tristar Pictures, mas o projeto posteriormente foi abandonado.



Fonte: IMDb

O material de divulgação do filme *Os miseráveis* (2012) – Figura 11 – segue o que foi feito pelos seus antecessores de 1980 e 1985, que consiste na ilustração de Cosette. Vale frisar que, no musical, todas as demais personagens de destaque convergem em torno dela.



Fonte: IMDb

Desde os primórdios do cinema, a mulher não deixou de ganhar um enfoque estereotipado, o que já acontecia com muita frequência nas obras literárias. Sem dúvida, este tratamento se deve à sociedade patriarcal e, como reflexo, está presente na área

cinematográfica que passaram muito tempo premiando só nomes masculinos, até porque, fora as atrizes, a produção por detrás das câmeras não contava tanto com a presença feminina e, quando presentes, as mulheres não eram devidamente reconhecidas nas premiações. Um exemplo disso é que a primeira a ganhar o Oscar de melhor direção, Kathryn Bigelow, obteve essa conquista somente na 82ª edição da premiação com o filme *Guerra ao terror* (2008).

Já em cena, o clichê da mulher sensual e submissa foi durante muito tempo explorado, principalmente nos filmes voyeuristas, que consistem naqueles em que são feitas tomadas objetivas e subjetivas na perspectiva do olhar masculino. A maioria dos filmes voyeuristas, por mais que à primeira vista não apresentem temas eróticos, têm um toque sensual e partem da premissa, segundo Machado (2014), de que as primeiras imagens que remetem a cinema partiram do mutoscópio (Figura 12) e do quinetoscópio (Figura 13).

Figura 12 - Mutoscópio (fechado e aberto)



Fonte: IMDb

Figura 13 - Quinetoscópio



Fonte: IMDb

Instrumentos então utilizados para saciar a curiosidade alheia, sobretudo a escopofilia⁸, principalmente acerca do corpo nu feminino e por vezes o modo que a película é filmada dão a impressão de que a personagem interage diretamente com o espectador, como se a figura do câmara fosse inexistente. Desse modo, é possível que quem assiste a cena passe a se sentir de certa forma dentro do filme. Diante disso, Machado (2014) detalha que

A aproximação da câmara tem inicialmente um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco aventureira, do *cavalheiro da plateia* e colocá-lo “em contato” com os protagonistas, como se lhe fosse possível subir ao “palco” e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela. Daí as constantes piscadelas das atrizes diretamente para o espectador. Com a maior proximidade, a colocação do espectador na cena tende a confundir-se com a posição da câmara. Ele, espectador, já não se sente restringido a uma plateia, a cena lhe parece mais íntima, ele pode quase tocar os protagonistas com os dedos. Melhor ainda: sentindo-se mais “perto”, ele pode ver melhor e sobretudo ver melhor aquilo que de antemão lhe é proibido: a cena privada (MACHADO, 2014, p.108).

Algumas mulheres em *Os miseráveis* (2012) apresentam uma tipificação que absolutamente não corresponde à mulher ideal do século XIX. De todas, Cosette (Amanda Seyfried) é a mais tradicional, pois é a que mais aparenta ser frágil e delicada. Por outro lado, na adaptação, a personagem Éponine é mais destemida, embora transpareça um conformismo por amar incondicionalmente Marius (Eddie Redmayne), a ponto de sequer sentir ciúme do amor que ele sente por Cosette. Entretanto, no romance, a personalidade dela não é tão resiliente e o momento em que ela colabora para que Marius e Cosette fiquem definitivamente juntos é somente no instante de sua morte, quando ela finalmente entrega ao rapaz a carta de sua amada, comunicando o destino de sua fuga, o que também é encenado em *Os miseráveis* (2012).

A imagem de Fantine é conhecida no filme por ser a mulher que se vê obrigada a vender os cabelos, os dentes – os da frente, segundo o livro; os detrás segundo o filme –, tornar-se prostituta para enviar dinheiro aos Thénardier para o sustento da filha e que, por fim, sucumbe a uma doença, deixando-a aos cuidados de Jean Valjean. Isto pode ser plenamente observado na narrativa aqui analisada. O evento sobre Fantine ter se tornado prostituta foi preservado, assim como a consequência final de seu desamparo social: a morte. No entanto, houve algumas mudanças na motivação. No decorrer de mais de um ano que Fantine trabalhava na fábrica, suas colegas operárias se deram conta de que ela, que mal sabia assinar

⁸Sinônimo de *voyeurismo*; vontade anormal de se mostrar e de ser visto por outras pessoas.

o nome, pagava para um escrevente redigir cartas duas vezes ao mês para o Senhor Thénardier (Sacha Baron Cohen), estalajadeiro em Montfermeil.

No filme, coube ao gerente da fábrica a demissão de Fantine. A Figura 14 retrata ambos, em um ambiente embotado com a madeira que os cerca. Ela, coberta de um azul que parece anunciar uma pretensa paz e ele, em um negro trajar que estampa a sua natureza de assediador que, tendo sido rejeitado pela operária, ao descobrir sobre sua maternidade através de suas colegas de trabalho, aproveita-se de tal pretexto para humilhá-la e demiti-la. Faz-se notar a mudança na obra fílmica, com Fantine sendo dispensada sem o prévio conhecimento do senhor *maire*. Na versão francesa do musical, o dono da fábrica pessoalmente a demite. Na obra literária de Victor Hugo, a responsável pela demissão é Victurnien, porque o dono da fábrica jamais costumava entrar na oficina das mulheres.

Figura 14 - O gerente da fábrica



Fonte: Hooper, 2012.

Ela despende tempo e dinheiro para viajar até Montfermeil, apenas para descobrir que Fantine tem uma filha. Imediatamente a operária é mandada embora por questões morais, pois ao se ter conhecimento de que é mãe sem ser casada, pressupõe-se imediatamente que ela seja uma “mulher de vida fácil”. Assim sendo, observa-se que a troca de personagens suscita reflexões diferentes e que, muitas delas, dizem mais respeito ao contexto temporal das narrativas. A partir do surgimento de um personagem completamente novo no lugar da figura correspondente no romance, é enfatizada a questão do assédio à mulher no local de trabalho. Além disso, o desrespeito e a injustiça também são apresentados tanto no romance quanto na adaptação cinematográfica, na passagem em que Fantine, já na prostituição, fere o burguês que a atacara. Ao inspetor não interessa saber o que motivou a agressão, pois o fato de uma prostituta ferir um burguês já era razão suficiente para encarcerá-la por seis meses.

Ao abordar a imagem feminina em obras literárias e ao transpor para o cinema em uma época contemporânea, é recorrente demonstrar a vulnerabilidade nas personagens, apesar de sua força. Em específico no filme *Os miseráveis* (2012), embora baseado em uma obra do romantismo, a maioria das personagens femininas rompem com qualquer tipo de idealização. O longa-metragem faz alusão ao trabalho das mulheres nas fábricas, cujo bem-estar era posto em segundo plano em prol de um suposto progresso. No filme esta realidade é representada a partir da personagem Fantine, que também representa a submissão financeira e social da mulher. A ausência da estrutura familiar moldada em uma estrutura patriarcal de certa forma inferioriza ainda mais a existência dela e de sua filha, que se tornara a criada do casal Thénardier, em vez de ser cuidada por ele, uma vez que sua mãe o pagava para tal.

A obra romanesca de Victor Hugo possibilita diversas abordagens/perspectivas, além da forma como é construída a sua narrativa, nas riquezas do seu engendrar, no uso das metáforas permitindo o (re)conhecimento do interior das personagens e como elas lidam com a realidade que as rodeia e como é esse entorno. Tal aspecto é possível verificar quando o autor associa o sistema prisional ao mar, que seria uma metáfora para toda a miséria existente:

Ó marcha implacável das sociedades humanas! Perda de homens e almas ao meio do caminho! Oceano onde some tudo o que a lei deixa cair! Sinistra inexistência de auxílios! Ó morte moral! O mar é a inexorável noite social onde as sentenças lançam seus condenados. O mar é a miséria incomensurável. A alma, à mercê da voragem, pode transformar-se em cadáver. Quem a ressuscitará? (HUGO, 2012, p.168)

O que se vê, no filme (Figura 15), são seres enfileirados em suas misérias. A corda que puxa, enforca. Da água como possibilidade simbólica da vida, se torna armadilha para afogamentos múltiplos de seres que, na “sinistra inexistência de auxílios”, são tragados e se transformam em eternos condenados.

Figura 15 - Jean Valjean e outros forçados das galés puxando um navio



Fonte: Hooper, 2012.

A miséria é a oposição da liberdade tanto no filme quanto no livro, pois traz privações à vida das personagens nos mais diversos aspectos, além de compor o título das obras, a literária e a fílmica. Ela é representada pela água, e por isso esse elemento está presente na introdução do filme e apresentação de Jean Valjean. Além disso, o elemento que remete a água é um navio que também aparece quando Fantine se torna prostituta nas docas, quando após vender os cabelos, dois dentes, depara-se obrigada a conseguir mais dinheiro, pressionada pelo casal Thénardier, podendo ser considerada como a mulher mais sofrida e maior vítima de injustiça social nesta obra. Nas docas era onde acontecia o descarregamento de navios e os marinheiros desembarcavam também em busca das prostitutas que já se encontravam lá de prontidão, como acontece com Fantine no seu primeiro dia como prostituta (Figura 16). O que antes era uma azul-paz ansiado, é tomado por um sujo que desbota, enodoa sua existência. Não ao acaso, os momentos de maior tristeza de Éponine (Figura 17), assim como sua morte (Figura 18), ocorrem sob a chuva. Ou seja, os elementos que remetem a água sempre ilustram os momentos de miséria máxima da vida das personagens.

Figura 16 - O primeiro dia de Fantine como prostituta nas docas



Fonte: Hooper, 2012.

Figura 17 – Éponine, lamentando o amor não correspondido, sob a chuva



Fonte: Hooper, 2012.

Figura 18 - A morte de Éponine



Fonte: Hooper, 2012.

Observa-se, também, que devido a duração do filme ser relativamente longa, 2h38min, segundo padrões cinematográficos, mesmo assim, é impossível de abarcar as 1511 páginas da obra de Victor Hugo. Portanto, as personagens, em especial as personagens femininas, objetos deste estudo, de certa maneira são condensadas, ora até simplificadas, para dar conta da narrativa pretendida pelo diretor, o produtor. Mesmo assim, constata-se que resistem infindáveis nuances, riquezas de detalhes e abordagens que possibilitam o espectador ser tragado pelos mistérios, pelas dores de suas existências. É possível, assim, verificar a presença do sentimento de desamparo nas figuras femininas de maior destaque na obra e é exatamente isso o que mais elas têm em comum: Fantine é desamparada na maternidade e posteriormente lançada à prostituição; Cosette, desamparada na infância por aqueles que eram pagos para cuidar dela; e Éponine, desamparada pelas mesmas pessoas, seus pais golpistas, além de sentir um vazio por não ter seu amor correspondido.

3 AS MULHERES EM *OS MISERÁVEIS* (2012)

O ato de ser mulher para a sociedade é ditado, comumente, por uma série de regras e recomendações que são transmitidas de geração a geração. Às mulheres é ensinado, desde a infância, a comportar-se ou se moldar segundo o que a sociedade espera delas. É fato que nos últimos tempos, após muitos embates, lutas, derrotas e conquistas, há um maior reconhecimento do papel da mulher, a sua existência passou a ser mais valorizada, porém não significa que o doutrinamento do patriarcado tenha perdido espaço por completo.

Desta forma, ressalte-se que antes de cada mulher chegar à maturidade, as mães, as avós, bisavós, etc. transmitiram de umas para as outras aprendizados que passaram a constituir o caráter de suas descendentes, e também, mesmo que inconscientemente, contribuíram para a manutenção do legado patriarcal. Nesse contexto, as mulheres foram convencidas por suas ancestrais, que por sua vez foram induzidas social, culturalmente, que era assim que deveria ser, que este é o modo ideal de se portar perante todos, o que tem prolongado a criação de mais pessoas tomando aquelas normas como certas.

A autora Renata Corrêa explicita de forma simples e didática como podemos avaliar que, de fato, houve uma mudança na forma de viver das mulheres e que, aquelas que vieram antes, a despeito de não intencionalmente passarem para suas descendentes a forma que estas deveriam ser, têm de ser respeitadas porque elas foram submetidas a várias injustiças para que se tornassem o ponto de partida para uma evolução em cada mulher que nasceu depois. Corrêa (2022) descreve o sentimento de gratidão e respeito que devem ter as mulheres da contemporaneidade por serem ouvidas:

Se estou aqui e posso falar, muitas não puderam. Foram as esmagadas, por uma vida doméstica inescapável, por uma maternidade indesejada, pelo assassinato político, pela punição da sexualidade, pelo encarceramento, pela loucura e pela desumanização. Eu sobrevivi. Mas eu não gostaria que precisássemos ser sobreviventes. Se podemos escrever, e se quem está do outro lado pode ler, devemos honras e gratidão não só para aquelas que venceram, foram pioneiras e mudaram o jogo. Mas também para aquelas que repetiram suas experiências femininas na intimidade, no universo doméstico e que nunca puderam falar sobre isso publicamente ou questionar o próprio destino. Foram elas que, com suas mãos invisíveis, cheias de trabalho, nos trouxeram até aqui (CORRÊA, 2022, p. 14).

Desta maneira, neste capítulo abordaremos a imagem da mulher envolta historicamente nos estereótipos atribuídos pelo patriarcado e como essa relação é retratada na obra fílmica *Os miseráveis* (2012). Além disso, será analisado como o audiovisual dá vida às mulheres da obra romanesca, sem ignorar as nuances da mulher contemporânea cujas lutas

constantes por igualdade de direitos ainda coincidem em diversos aspectos com aquelas do século XIX.

3.1 Considerações sobre a mulher na sociedade

Historicamente, a mulher foi por muito tempo vista como alguém inferior, mesmo na sua posição mais respeitável, porque além de trabalhar fora, tinha que trabalhar em casa, servir o marido e ser responsável pela criação dos filhos. Com base nisso, é difundida a convicção sobre a existência de um patriarcado, quando posto em discussão o desempenho de seu papel no meio social.

A construção de preconceitos acerca da capacidade de cognição da mulher e seu modo de ser foi transmitida ao longo do tempo como se fossem cuidados maternos genuínos. Esta falsa noção de zelo justificou por muito tempo o fato de a mulher supostamente não estar apta a fazer suas próprias escolhas, o que incluía não votar e tampouco escolher seu pretendente para casamento. Aliás, há quem defendesse na história do feminismo que após o matrimônio, a mulher se submetia a sucessivos tipos de escravidão, entre eles a maternidade e trabalhos domésticos, tudo fruto da servidão maior que configurava o casamento.

Vale frisar que, notavelmente, o papel de dar origem à vida não foi o bastante para enobrecer e dar força à existência feminina ou retirá-la da situação de um ser cuja função no mundo seria servir os homens e a família. O fato de a mulher ser o instrumento que traz a espécie humana à vida é ofuscado pelo patriarcado, conforme reforça Beauvoir (2009): “Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador” (BEAUVOIR, 2009, p. 29). Lerner (2019) faz o seguinte apontamento acerca desse termo:

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. Foi, por exemplo, por meio do patriarcado que se estabeleceu que o trabalho doméstico deve ser exercido por mulheres e que não deve ser remunerado, sequer reconhecido como trabalho. Trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta (LERNER, 2019, p.17).

Nesse contexto, a desigualdade com que a mulher é tratada ocorre através das gerações. A autora também explica de forma ampla como entender o patriarcado, ao declarar que este tipo de organização social implica a manifestação e institucionalização da

dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. A autora defende ainda que o patriarcado é histórico e não natural. Sendo assim, com o empenho de que não seja passado para as próximas gerações pelas mães, pode ser que finalmente pare de ganhar força e venha a desaparecer e, com isso, também o feminismo. Entretanto, até que essa conquista se torne realidade, a luta das mulheres por igualdade de direitos ainda enfrentará muitos desafios:

Talvez, quando derrubarmos o patriarcado, o feminismo não será mais necessário. Até lá, o patriarcado insistirá em fazer da palavra “feminismo” um palavrão. E as mulheres continuarão a pagar o preço das decisões tomadas quase que exclusivamente por homens em nossa sociedade. A História das Mulheres é uma história de exclusão, de apagamentos, de sabotagens, de desvalorizações. Para se atacar a luta das mulheres, que historicamente leva o nome de feminismo, é preciso que nosso protagonismo seja negado. É preciso fingir que nunca lutamos. Por isso é tão relevante conhecer a nossa história (LERNER, 2019, p.37).

A busca pela definição do que vem ser o feminismo pode levar a tentativas que desconsideram a complexidade de cada ser feminino enquanto sujeito social, visto que cada indivíduo, independente de sexo, pode viver em diferentes realidades, por exemplo, segundo sua classe social. Hooks (2019) declara a respeito disso que

O que está implícito nessa definição simplista de libertação feminina é a desconsideração de raça e classe como fatores que, juntamente com o sexismo, determinam a forma e a intensidade com que os indivíduos serão discriminados, explorados e oprimidos. Mulheres brancas e burguesas interessadas nos direitos das mulheres se contentam com esse tipo de definição por razões óbvias. Apropriar-se retoricamente do discurso das mulheres oprimidas, colocando-se no mesmo patamar social que elas, é um ardil para camuflar seus privilégios de raça e classe (HOOKS, 2019, p. 59).

A redução do feminismo à definição de que se trata simplesmente de um movimento pela luta das mulheres por direitos iguais tendo como parâmetro os direitos dos homens deixa de lado os anseios e necessidades das mulheres pobres e operárias, que para chegarem perto de alcançar tal liberdade têm ainda que superar a barreira da precária situação financeira, até porque quem normalmente esteve à frente das reivindicações foram as mulheres brancas abastadas. Assim, até hoje, embora existam mulheres realmente dispostas a debater sobre a causa feminista considerando suas camadas, de modo a favorecer o máximo de perfis femininos possíveis, desafortunadamente, há quem se envolva só até onde lhes convém e se restringem a seus privilégios, deixando aquelas que não podem ser ouvidas à sua própria sorte ou sem assistência. Além disso, ocorre que nem sempre essas mulheres mais pobres são

conscientes dos impedimentos a mais que elas têm de chegar a uma igualdade. Hooks (2019) dá um maior detalhamento sobre quem são essas mulheres:

Mulheres e pessoas pobres, da classe baixa, normalmente não brancas, não costumam pensar a libertação das mulheres como um tipo de igualdade com os homens, pois, em seu dia a dia, são continuamente lembradas de que nem todas as mulheres partilham entre si o mesmo *status* social. Desde os primórdios do movimento feminista, essas mulheres se mantiveram cautelosas, pois sempre reconheceram os limites implícitos nessa forma de conceber o movimento. Reconheceram, vale dizer, a possibilidade de que o feminismo, definido como igualdade social com os homens, tivesse efeitos relevantes para a situação das mulheres de classe social superior, mas impactando de modo muito marginal o *status* das mulheres pobres e operárias (HOOKS, 2019, p. 60).

Devido às diversas polêmicas do movimento feminista em seu início, até hoje este é entendido por muitos como se fosse uma guerra dos sexos, por muito enfatizar que a melhoria de vida das pessoas do sexo feminino implicaria a necessidade de se abolir preconceitos cultivados há tempos. No entanto, existe uma carência de discussões no sentido de refletir que o reconhecimento do valor da mulher só tem a somar em diversas realidades e que igualmente requerem respeito e dignidade. Neste sentido, Hooks (2019) evidencia a importância de expandir o conhecimento acerca da vivência feminina:

Críticas recentes ao movimento feminista destacam essas falhas sem frisar a necessidade de uma revisão da estratégia e do foco. Embora a teoria e a prática do feminismo contemporâneo, com todas as suas falhas e inadequações, tenham se estabelecido, inclusive se institucionalizado, precisamos tentar mudar a sua direção, pois do contrário nunca iremos construir um movimento feminista que seja verdadeiramente uma luta para acabar com a opressão sexista. É no interesse dessa luta que devemos chamar a atenção para o impacto positivo, transformador que a erradicação da opressão sexista poderia ter em nossas vidas (HOOKS, 2019, p.89).

Ressalte-se que liberdade não era o sentimento mais cultivado no século XIX. Pelo contrário, não se era dada a permissão de ser genuinamente, pois, dependendo do que isso viria a se tratar, poderia desfavorecer as relações sociais. Desse modo, o que havia era um comedimento nas expressões e no modo de se mostrar, portanto, captar a essência de cada indivíduo era uma tarefa árdua. Toda essa discricção cotidiana naturalmente reforçou que o ambiente familiar se tornasse o refúgio sobretudo dos homens, cuja harmonia e bem-estar era responsabilidade quase que exclusivamente da figura feminina. Desse modo, Kehl (2017) afirma que o homem foi sujeito ativo na construção de uma suposta feminilidade que até hoje perdura, e que teve maior evidência no século XIX:

O século XIX – também ao contrário do período anterior – criou um antagonismo entre liberdade e convenções sociais – a primeira passa ao domínio privado, as

segundas, ao espaço público. A autoconsciência de ser um indivíduo, diferenciado de todos os outros, não favoreceu a espontaneidade de expressão do eu; pelo contrário, a inibiu (KEHL, 2017, p. 27).

Portanto, ser mulher está dentro do que é público e privado. A partir disso, Biroli e Miguel (2015) problematizam o que realmente está por trás do pensamento feminista, enfatizando que sua profundidade vai além do que se considera espaço público e privado, já que muitas das vezes o que ocorre na intimidade da vida do lar reflete nos olhos do público. Além do mais, as normas do patriarcado estão imbuídas nas menores ações e por vezes se apresentam com sutileza em tom cordial. Por isso, se realmente o que se busca é a igualdade de direitos, a teoria feminista deve ser estudada e posta em prática com seriedade, de forma que os preconceitos enraizados sejam finalmente extintos. Com fundamento nisso, os autores explicam como a má conduta em relação ao respeito e à dignidade da mulher colabora para que o machismo seja perpetuado:

A esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo. Se na primeira os indivíduos são definidos como manifestações da humanidade ou da cidadania comuns a todos, na segunda é incontornável que se apresentem em suas individualidades concretas e particulares. Somam-se, a essa percepção, estereótipos de gênero desvantajosos para as mulheres. Papéis atribuídos a elas, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos (BIROLI; MIGUEL, 2015, p. 93).

O feminismo está longe de abrigar todas as causas que envolvem todas as mulheres, pois dentro desse contexto estão inseridos também outros fatores além do gênero, como classe social e raça, uma vez que é indiscutível que apesar de haver opressão do patriarcado para com as mulheres, uma mulher branca é mais dotada de privilégios do que a mulher negra, por exemplo. Por isso, é questionável quando as feministas brancas chegavam a se comparar com as mulheres negras escravizadas. É a respeito disso que Davis (2016) discorre em seu livro “Mulheres, Raça e Classe”. Embora fosse óbvia a diferença da opressão das mulheres e a escravidão, esta analogia desde cedo se mostrou como uma oportunidade de chamar tanto a atenção para essa causa quanto para a luta antiescravagista. Porém, quem inicialmente se pôs à frente dos protestos foram mulheres de razoável situação financeira, que se julgavam escravas do casamento e impossibilitadas de seguir uma carreira profissional fora de casa. Ainda assim, para dar início as suas reivindicações, o uso da analogia de suas vivências com as de pessoas escravizadas minimiza o sofrimento destas, embora não invalide o quão tais mulheres se sentiam oprimidas, conforme explicita Davis (2016):

Entre as mulheres trabalhadoras e aquelas que vinham de prósperas famílias de classe média, as primeiras certamente tinham motivos mais legítimos para se comparar às escravas. Embora fossem nominalmente livres, elas eram tão exploradas em suas condições de trabalho e em seus baixos salários que a associação com a escravidão era automática. Ainda assim, eram as mulheres com recursos financeiros que evocavam essa analogia de modo mais literal em seus esforços para expressar a natureza opressiva do casamento. Na metade inicial do século XIX, a ideia de que a milenar institucional do casamento pudesse ser opressiva era de certa forma recente. As primeiras feministas podem ter descrito o matrimônio como uma “escravidão” semelhante à sofrida pela população negra principalmente devido ao poder impactante dessa comparação. Entretanto, elas aparentemente ignoravam que a identificação entre as duas instituições dava a entender que, na verdade, a escravidão não era muito pior do que o casamento. Mesmo assim, a implicação mais importante dessa comparação era a de que as mulheres brancas de classe média sentiam certa afinidade com as mulheres e homens negros, para quem a escravidão significava chicotes e correntes (DAVIS, 2016, p. 102).

A autora vai a fundo na história para deixar bem estabelecido qual é a legitimidade das mulheres na causa feminista, com justiça ao legado de cada uma delas, considerando os obstáculos enfrentados decorrentes da cor de pele e condição financeira. Desse modo, é possível vislumbrar melhor as lutas históricas e elaborar reflexões mais honestas e justas. Davis (2016) enfatiza que no século XIX a tendência era haver a cobrança de a mulher ser perfeita e também a reprodução de estereótipos. Como exemplo disso, *A cabana do pai Tomás* (1852), da autora Harriet Beecher Stowe, é conhecido como o maior livro antiescravagista daquele século, no entanto, isso não o isentou de propagar ainda rótulos à pessoa negra e à mulher, conforme assevera Davis (2016):

No romance em questão, escravas e escravos são representados, em geral, como crianças doces, carinhosas, indefesas, ainda que, às vezes, insolentes. O “coração gentil e caseiro” do Pai Tomás era, segundo escreveu Stowe, “característica inerente à sua raça”. O livro é impregnado de pressupostos sobre a inferioridade tanto da população negra quanto das mulheres. A maioria dos negros é dócil e servil; as mulheres, mães e quase nada além. Pode parecer irônico, mas a obra mais popular da literatura antiescravagista daquela época perpetuava as ideias racistas que justificavam a escravidão e as noções sexistas que fundamentavam a exclusão das mulheres da arena política na qual se tratava a batalha contra a escravidão (DAVIS, 2016, p. 83).

Sob outro enfoque, Sarah e Angelina Grimké ficaram conhecidas como as mulheres ativistas da causa antiescravagista que conseguiram relacionar de forma consistente a opressão das mulheres e dos escravizados, guardadas as suas devidas proporções. Angelina era excelente oradora, enquanto Sarah era uma exímia teórica. Juntas, as irmãs Grimké se engajaram em contestar a opressão escravagista, atraindo para suas reuniões até mesmo homens dispostos a aprender com elas. Todavia, tamanho destaque não foi visto com bons olhos pelos representantes da Igreja, que chegaram a proferir ataques ao afirmarem que as

irmãs estavam subvertendo a vontade de Deus ao se comportarem como homens, demonstrando tanta força argumentativa.

A partir daí, elas entenderam que antes de se fazerem respeitar enquanto ativistas da causa antiescravagista, elas teriam que lutar pelos direitos das mulheres de serem ouvidas. Dessa forma, elas passaram a defender que as outras ativistas brancas deveriam ver as mulheres negras como irmãs oprimidas, sem ignorar sua dor em ser escravizadas. Davis (2016) explica como as irmãs Grimké despertaram para a importância de lutar pelos direitos da mulher, para a partir de então conseguirem ser bem-sucedidas na luta antiescravagista:

Nem Sarah nem Angelina estavam inicialmente preocupadas – ao menos não de modo explícito – em questionar a situação de desigualdade social das mulheres. Sua prioridade era expor a essência inumana e imoral do sistema escravagista, bem como a responsabilidade específica das mulheres para sua manutenção. [...] Como a abolição da escravatura era a necessidade política mais premente da época, elas incitavam as mulheres a se juntar à luta a partir da premissa de que sua própria opressão era sustentada e perpetuada pela continuidade do sistema escravagista. Por terem uma consciência tão profunda da indissociabilidade entre a luta pela libertação negra e a luta pela libertação feminina, as irmãs nunca caíram na armadilha ideológica de insistir que um combate era mais importante do que o outro. Elas reconheciam o caráter dialético da relação entre as duas causas (DAVIS, 2016, p 121).

Beauvoir (2009) já destacava que pessoas avessas às noções do feminismo – que é lutar por direitos iguais para as mulheres – já camuflavam sua resistência ao que o movimento feminista defende através da máxima de que “homem e mulher são seres humanos, portanto, seria desnecessário direcionar uma pauta inteira para a mulher”. A respeito disso, a autora comenta:

O nominalismo é uma doutrina um tanto limitada; e os antifeministas não têm dificuldade em demonstrar que as mulheres não *são* homens. Sem dúvida, a mulher é, como o homem, um ser humano. Mas tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular. Recusar as noções de eterno feminino, alma negra, caráter judeu, não é negar que haja hoje judeus, negros e mulheres; a negação não representa para os interessados uma libertação e sim uma fuga inautêntica (BEAUVOIR, 2009, p.08).

Assim, a autora exemplifica por meio de outros grupos discriminados que negar que há desigualdade, não fará que tais pessoas não sejam agredidas. Da mesma forma, limitar alguém à função de somente ser mulher e atrelar qualidades e defeitos devido a isso é algo temerário. Portanto, há de se concluir que o que determina que alguém seja definida como mulher é predominantemente estabelecido pelas regras do patriarcado reproduzidas pela sociedade do que algo que realmente esteja intrínseco ao ser feminino:

Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes. No tempo de são Tomás, ela se apresentava como uma essência tão precisamente definida quanto a virtude dormitiva da papoula. Mas o conceitualismo perdeu terreno: as ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutavelmente fixadas, que definiriam determinados caracteres como os da mulher, do judeu ou do negro; consideram o caráter como uma reação secundária a uma situação. Se hoje não há mais feminilidade, é porque nunca houve (BEAUVOIR, 2009, p. 27).

Diante disso, é possível que seja levantado o questionamento de que sempre houve dificuldades e injustiças até mesmo entre homens, porém, como salienta Lerner (2019), nenhum deles foi privado de seus direitos meramente por ser homem: “A questão é que homens e mulheres sofreram exclusão e discriminação por razões de classe. Mas nenhum homem foi excluído do registro histórico por causa de seu sexo, embora todas as mulheres o tenham sido” (p. 24). Por outro lado, generalizar a mulher à característica geral de ser humano, assim como se trata do homem, segundo Beauvoir (2009), é negar as lutas travadas por direitos iguais e também ignorar as discriminações e violências sofridas. Ademais, ocorre que não era incomum que as mulheres fossem consideradas má influência. Neste aspecto, Llosa (2012) ressalta que os homens mais obstinados de *Os miseráveis* (1862) se abstêm da presença de uma companheira, e é como se isso fosse condição para se manterem em foco e à distância do fracasso ao mesmo tempo:

A castidade é uma virtude suprema; também, o preço da saúde e a força física. Também é notável a força de Javert, de quem, como Jean Valjean, não se tem notícia de esposa, nem de amante, nem de qualquer inclinação pelas mulheres. [...] O revolucionário Enjolras, que lidera a rebelião na barricada da Chanvrière — um puro, um fanático republicano, um jacobino idealista —, prescindiu do sexo, como se este pudesse afastá-lo do ideal e privá-lo de recursos físicos e morais para o combate político. Nas horas febris da barricada, seu amigo Bossuet afirma que todos os companheiros que lutam ao seu lado têm amantes e que a lembrança delas os anima nesse transe. E acrescenta: “Muito bem, Enjolras não tem mulher. Não está apaixonado e conseguiu ser intrépido. É inusitado que alguém seja frio como o gelo e audaz como o ferro” (V, I, XIV, p. 1.257). O narrador se encarrega de corrigir Bossuet: Enjolras não tem mulher, mas tem uma amante, sim: a Pátria. As amantes abstratas pelas quais Jean Valjean e Javert sacrificaram as mulheres de carne e osso são, para o primeiro, o dever que leva a Deus, e, para o segundo, a lei, a justiça dos homens (LLOSA, 2012, p.60).

É relativamente recente o registro da existência de mulheres de grande relevância para a história, pois durante muito tempo foram impedidas ou não instruídas a escreverem sobre si e, conseqüentemente, não eram reconhecidas e nem se reconheciam em outras

mulheres de notoriedade, porque até então as memórias eram escritas por homens, sobre homens e para homens, enquanto as primeiras estavam a cargo dos afazeres domésticos e assim permaneciam silenciadas para a posteridade. Lerner (2019) declara o quão desiguais são os registros históricos das mulheres quando comparados aos dos homens:

Mulheres e homens entraram no processo histórico sob diferentes condições e passaram por ele em velocidades distintas. Se o ato de registrar, definir e interpretar o passado marca a entrada do homem na história, isso ocorreu para os homens no terceiro milênio a.C. Para as mulheres (e ainda assim apenas para algumas), com notáveis exceções, ocorreu no século XIX. Até então, toda a História era Pré-História para as mulheres (LERNER, 2019, p.308).

O século XIX é marcado pelos avanços da Revolução Industrial no sentido da invenção das máquinas e também da exploração das pessoas nas fábricas, independente de idade e gênero. O trabalho exaustivo destas pessoas e a inexistência de direitos trabalhistas colaborou significativamente para a miséria da população. Com a ida das mulheres ao trabalho, a dependência financeira foi posta de lado, pois sua mão de obra era tão necessária quanto a dos homens, embora ganhassem menos. Por outro lado, as funções de mãe e esposa passaram a ser supervalorizadas, e essa superestima igualmente continuou a ser instrumento de opressão do patriarcado. Davis (2016) ilustra o panorama em que ocorreu a passagem das mulheres da vida doméstica para o trabalho nas fábricas:

Durante as primeiras décadas daquele século, a Revolução Industrial fez com que a sociedade passasse por uma profunda metamorfose. Nesse processo, as circunstâncias da vida das mulheres brancas mudaram radicalmente. Por volta dos anos 1830, o sistema fabril absorveu muitas das atividades econômicas tradicionais das mulheres. [...] Uma consequência ideológica do capitalismo industrial foi o desenvolvimento de uma ideia mais rigorosa da inferioridade feminina. [...] Enquanto os homens lavravam o solo, as mulheres eram manufadoras, fazendo tecidos, roupas, velas, sabão e praticamente tudo o que era necessário para a família. Elas eram trabalhadoras produtivas no contexto da economia doméstica, e seu trabalho não era menos respeitado do que o de seus companheiros. Quando a produção manufatureira se transferiu da casa para a fábrica, a ideologia da feminilidade começou a forjar a esposa e a mãe como modelos ideais. No papel de trabalhadoras, ao menos as mulheres gozavam de igualdade econômica, mas como esposas eram destinadas a se tornar apêndices de seus companheiros, serviços de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana (DAVIS, 2016, p. 91).

O modo de se comportar da mulher do lar e operária, que trabalha tanto em casa quanto na fábrica, é aludido em *Os miseráveis* (1862) e também o policiamento da conduta feminina partindo de outras mulheres. A ruína de Fantine deveu-se a esse policiamento. O

amor, no sentido de zelo, sempre foi majoritariamente atribuído à mulher, como se coubesse muito mais a ela manter os laços afetivos da família, a ordem do lar e, conseqüentemente, da vida dos familiares. Dessa forma, o papel de conciliadora, conselheira e mediadora dos conflitos ficava em primeiro plano, em detrimento de seu bem-estar pessoal, visto que sua função de sempre estar pronta para servir incluía também amar sem limites, ainda que isso significasse mais na verdade tolerar. Logo, como a ação de amar requer preparo, segundo Hooks (2021), conseguir um marido era o caminho mais fácil do que realmente aprender a lidar com o amor:

As mulheres, independentemente dos nossos traumas de infância, recebemos apoio cultural para cultivar um interesse pelo amor. Embora uma lógica machista sustente esse apoio, isso ainda significa que mulheres são muito mais propensas a receber suporte tanto para pensar no amor quanto para valorizar o seu significado. Nosso anseio pelo amor pode ser expresso e afirmado. Entretanto, isso não significa que as mulheres sejam mais capazes de amar do que os homens. Mulheres são encorajadas pelo pensamento patriarcal a acreditar que deveríamos ser amorosas, mas isso não significa que sejamos mais equipadas emocionalmente do que nossos semelhantes do sexo masculino para fazer o trabalho amoroso. Com medo do amor, muitas de nós nos concentramos em encontrar um parceiro (HOOKS, 2021, p. 55).

Como verificado, Hooks (2021) corrobora o que Simone de Beauvoir, em seu livro “O Segundo Sexo”, obra de referência do movimento feminista mundial desde 1949, já descrevia bem, isto é, como as mulheres eram sujeitas à arbitrariedade patriarcal, sempre enfatizando que o feminismo envolve nuances que abrangem outros modos de vida que vão além da opressão por ser mulher.

Ao analisar os aspectos apontados acerca do feminino e sem perder de vista a presença das mulheres em *Os miseráveis* (1862) e sua adaptação cinematográfica de 2012 é possível despertar um novo olhar para as experiências por elas vividas e correlacioná-las com a vida da mulher na contemporaneidade. É fato que houve mudanças, contudo, em muito leitoras e espectadoras podem se identificar com os sonhos e desafios das mulheres do século XIX, que deixaram sua marca na realidade e no imaginário de muitas mulheres da atualidade. Em suma, conhecer diferentes abordagens em torno da temática da figura feminina não só auxilia na compreensão mais aprofundada do plano de fundo das narrativas, mas também provoca reflexões sobre a complexa relação entre a mulher e a sociedade, o que é muito necessário e enriquecedor na abordagem das obras aqui estudadas nos campos da literatura e do cinema.

3.2 Um olhar sobre as personagens femininas de *Os miseráveis*

Tradicionalmente, a mulher viveu em função do homem de forma a ter consciência da sua própria identidade no meio social a partir do que ele determinava. Em *Os miseráveis* (1862) Fantine representa esse papel, se antes ela é apresentada como um ser envolto em uma aura angelical, como estampado no filme (Figura 19), em seguida, por haver homens que pagavam para tê-la, isto acaba por definir o valor praticamente nulo que ela tem para a sociedade, portanto, torna-se em imagem, também cinematográfica, um ser despossuído, desganhado, degradado, desqualificado, renegado em sua existência (Figura 20).

Figura 19 - Fantine, interpretada por Anne Hathaway



Fonte: IMDb

Figura 20 - Fantine, relegada à prostituição



Fonte: IMDb

Essa dependência para o estabelecimento da reputação da mulher para os demais está nos mais diversos ambientes na obra romanesca. A mulher só parecia ter certeza do quanto e para que possuía serventia através da figura masculina, em vista disso, apesar de se apaixonar ser um dos maiores sinais de fraqueza que um homem poderia demonstrar no século XIX, inserir a figura feminina na vida matrimonial e doméstica era uma conveniência que lhe dava suporte para que continuasse ocupando os mais importantes cargos e funções na sociedade.

É a partir daí que se tem a noção do que realmente se tratava a figura de uma mulher respeitável ou honrada, isto é, o completo oposto da prostituta, por esta última não estar teoricamente ligada emocional nem financeiramente a um só homem e, portanto, exercer livremente sua sexualidade, o que causava extremo espanto às pessoas que encaravam este modo de se portar como a mais pura devassidão da condição feminina. Kehl (2017) faz apontamentos sobre como as mulheres no século XIX eram educadas em relação a sexualidade e o que isto tinha a ver com a respeitabilidade da mulher:

Quanto à sexualidade, depois de muitas gerações de mulheres educadas para a contenção dos chamados “instintos”, conseguiu-se que a frigidez fosse um estado mais ou menos normal entre as senhoras casadas. William Acton, médico cuja obra se tornou popular nos países anglo-saxônicos, afirmava que “a sexualidade feminina é satisfeita com o parto e a vida doméstica.” Nos Estados Unidos, Elizabeth Blackwell, primeira mulher a se formar médica naquele país, advertiu a respeito das causas sociais da frigidez: as meninas são educadas para isso. De fato, os discursos médico e moral confundiam-se o tempo todo. Judith R. Walkowitz relata que, “embora os médicos discutissem o grau de passividade feminina, tinham, no entanto, tendência para atribuir à mulher respeitável, quando muito, uma sexualidade secundária, de segunda mão, subserviente do prazer masculino” (KEHL, 2017, p. 95).

As letras das músicas, desde os musicais anteriores, fazem alusão ao trabalho doméstico e o quão se esperava que as mulheres fossem exemplares. Para aquela sociedade é como se a maternidade e o casamento deveriam coexistir na vida da mulher respeitável, que deveria se sentir realizada por ser mãe e esposa. O trecho da canção *La journée est finie* (musical francês de 1980), assim como sua versão, *At the end of the day* (musical britânico de 1985), demonstra o cotidiano com que aquelas mulheres eram acostumadas a lidar e também convencidas a ser gratas por isso:

*La journée est finie quatorze heures à la peine
Le nez sur l'établi quatorze heures à la chaîne
C'est fini, ça recommence
Dans la vie, nous les femmes, on a la chance*

*D'avoir un deuxième patron a la maison
Que l'on sert en silence⁹*

*At the end of the day you get nothing for nothing
Sitting flat on your bum doesn't buy any bread
There are children back at home
And the children have got to be fed
And you're lucky to be in a job
And in a bed
And we're counting our blessings¹⁰*

Cabe destacar que o julgamento de valor sobre o que é ser uma mulher respeitável aparece no primeiro capítulo de *Os miseráveis* (1862), quando o narrador descreve a irmã do bispo Myriel, srta. Baptistina:

Alta, magra, pálida, delicada e afável, Baptistina, embora se não pudesse chamar o tipo da mulher veneranda, porque para isso era necessário que fosse mãe, realizava, todavia, a mais completa expressão da palavra “respeitável”. Nunca fora bonita, mas a sua existência, que se resumia numa longa série de obras de caridade, revestira-se, por fim, de uma espécie de alvura luminosa que lhe dava, depois de velha, aquilo a que poderemos chamar a beleza da bondade (HUGO, 2012, p.19).

Além de ser vista como um ser que inspira respeito e bondade, como pode ser observado em sua descrição, por ser uma mulher solteira, ela vivia em torno de reverenciar o seu irmão, visto que não previa uma sobrevida sem ele:

Estou sempre feliz. Meu irmão é tão bom que dá tudo o que possui aos pobres e doentes. [...] Meu irmão tem certos hábitos próprios. Em suas conversas, diz sempre que um bispo deve ser assim. Imagine que a porta da casa está sempre aberta. [...] Essa é a sua bravura, como costuma dizer. [...] Sinto-me tranquila, porque, se lhe acontecesse alguma desgraça, seria o meu fim, e eu iria para Deus com meu irmão e meu Bispo (HUGO, 2012, p.75).

Entretanto, o ser respeitável em uma mulher, às vezes, compreendia mais aparência do que atitudes. Isto é, mais do que ter boas referências sobre seu histórico de virtudes; por vezes, bastava que ela fosse aparentemente digna de julgar o quão as suas semelhantes também eram merecedoras de respeito, vide madame Victornien, responsável pela demissão de Fantine da fábrica do então Sr. Madeleine, em *Os miseráveis* (1862):

⁹ A jornada acabou quase quatorze horas depois / Com o nariz na bancada, quatorze horas acorrentadas / Termina, recomeça / Na vida, nós mulheres, temos a sorte / De ter um segundo patrão em casa / A quem nós servimos em silêncio (tradução nossa).

¹⁰ No final do dia você ganha nada por nada / Sentadas não se pode ganhar o pão do dia / Há crianças em casa / E as crianças têm que ser alimentadas / E você tem sorte de ter um emprego / E uma cama / E estamos contando nossas bênçãos (tradução nossa).

O Sr. Madeleine tinha por hábito jamais entrar na oficina das mulheres. Ele pusera à frente dessa oficina uma mulher já idosa, recomendada pelo Pároco; tinha absoluta confiança nessa vigilante, pessoa realmente respeitável, firme, justa, cheia da caridade que consiste em dar, mas não possuindo no mesmo grau a caridade que consiste em compreender e perdoar. O Sr. Madeleine delegava-lhe todos os poderes. Os melhores homens são muitas vezes forçados a agir desse modo. Foi com essa autoridade e com a plena convicção de que estava agindo bem que a vigilante instaurara o processo, julgara-o, condenara e executara Fantine. Quanto aos cinquenta francos, tirara-os de uma verba que Madeleine lhe confiava para dar esmolas e socorrer os operários necessitados, da qual não tinha que dar contas (HUGO, 2012, p.295).

É interessante perceber que na narrativa romanesca, o narrador acrescentar informações sobre Victurnien, quando esta, junto com as colegas de Fantine, classifica-a como “uma mulher de vida fácil, ou coisa parecida” (HUGO, 2012, p. 250). Abaixo, ele revela a hipocrisia desta personagem, ao mostrar o passado dela:

A mulher que assim procedera era uma verdadeira fúria, chamada Victurnien, sentinela vigilante da virtude de toda a gente. [...] na sua mocidade, em pleno 93, casara com um frade fugido do convento de gorro vermelho na cabeça e que se passara dos Bernardos para os Jacobinos. [...] No tempo da restauração fizera-se beata, e em tão fervidos arroubos se mostrou extasiada, tão alto guindou o misticismo devoto, que os padres chegaram a perdoar-lhe aquele desvio da sua união com o frade, levando-lhe em desconto da culpa a abnegação com que cedera algum dinheiro que possuía em favor de uma comunidade religiosa, o que ela fez, procurando o melhor meio de tornar bem falada a sua generosa ação (HUGO, 2012, p. 251).

Desta forma, tem-se a dimensão do caráter da superintendente Victurnien, que era uma falsa moralista, tendo em sua vida pregressa o envolvimento amoroso com um religioso, mas que ao desconfiar das virtudes de uma funcionária não hesitou em prejudicá-la. Diferente do que ocorre no filme, Fantine não protesta ao ser demitida. Pelo contrário, embora tenha balbuciado umas poucas palavras de súplica, ela acaba aceitando sua demissão: “Aconselharam-na que fosse falar com o *maire*, mas não teve ânimo de o fazer. O *maire* dera-lhe cinquenta francos porque era bondoso, expulsava-a porque era justo. A pobre jovem curvou-se, pois, ao peso daquela sentença” (HUGO, p. 252, 2012). Contudo, Llosa (2012, p. 78) afirma que o autor exagerou nessa passagem, visto que esse não seria motivo bastante para a personagem ser demitida. Assim, o enlace do real e do imaginário é constante nas duas obras.

Embora nem srta. Baptistina, nem a superintendente Victurnien sejam retratadas na adaptação, não é inexistente a pauta referente respeitabilidade da figura feminina, cabendo às operárias da fábrica o papel de apontar a suposta indignidade de Fantine por ter uma filha mesmo não sendo uma mulher casada. Na obra cinematográfica, também ao longo da canção

At the end of the day, elas acusam a colega de não ser uma mulher honrada e aparentam se sentir respaldadas para fazerem tal juízo de valor por atenderem ao padrão almejado pela maioria de suas semelhantes da época, qual seja, ser esposa e mãe, mas que escondem uma reputação não ilibada segundo aquele parâmetro. Em vista disso, a maneira de expor a hipocrisia dessas acusadoras é ressaltar através das palavras de Fantine os “maus costumes” que elas supostamente escondem por detrás da fachada de “mulheres respeitáveis”, assim que descobrem a existência da filha de Fantine, quando uma delas captura uma carta destinada aos Thénardier:

Fantine:

*Give that letter to me
It is none of your business
With a husband at home
And a bit on the side
Is there anyone here
Who can swear before God
She has nothing to fear?
She has nothing to hide?*

[...]

Women:

*At the end of the day she'll be nothing but trouble
And there's trouble for all when there's trouble for one
While we're earning our daily bread
She's the one with her hands in the butter
You must send the slut away
Or we're all gonna end in the gutter
And it's us who'll have to pay
At the end of the day¹¹*

Cabe aqui também analisar a rivalidade feminina enfatizada na cena, pois as colegas de Fantine claramente incentivam sua demissão (Figura 21). A rivalidade se concretiza nas cores das vestimentas, se por um lado Fantine estampa a sua fragilidade em uma espécie de rosa, no amarrotado de uma sujeição, as colegas como um coro a enredá-la, em suas cores desbotadas, denotando claramente sua hostilidade. Mais uma vez a ambiência é marcada pelo inóspito desbotar, como se a vida ali não resistisse, massacrada, ainda mais, por uma espécie de inimizade que é alimentada, uma rivalidade que se perpetua.

¹¹ **Fantine:** Dê-me essa carta/ Não é da sua conta/ Tem marido em casa/ E outro fora/ Há alguma aqui/ Que pode jurar diante de Deus/ Que não tem nada a temer? / Que tem nada a esconder? [...] **Mulheres:** No final do dia ela não será nada além de problemas/ E quando há problemas com uma, há problemas com todas/ Enquanto estamos ganhando nosso pão de cada dia/ Ela é a única que se dá o desfrute/ O senhor deve mandar a prostituta embora/ Ou todos nós vamos acabar na sarjeta/ E somos nós que vamos ter que pagar/ No fim do dia (tradução nossa).

Figura 21 - Operárias influenciando a demissão de Fantine da fábrica



Fonte: Fonte: Hooper, 2012.

Verifica-se assim o que Lerner (2019) ressalta em relação à competitividade entre mulheres nos mais variados aspectos e como desde jovens elas foram ensinadas a não desenvolver empatia pelas suas semelhantes e nem confiar umas nas outras:

Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade. A falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas. A conexão das mulheres a estruturas familiares tornou muito problemático qualquer tipo de desenvolvimento da solidariedade feminina e coesão grupal (LERNER, 2019, p.55).

É possível ainda constatar que o julgamento feito dentro do local de trabalho a respeito de como Fantine se porta não está ligado ao desempenho de suas atividades naquele ambiente, mas se refere unicamente ao campo pessoal e por mais que ela cumprisse todas as atribuições que sua função exigia, o fato de ela ser vista como uma mulher respeitável ou não para a sociedade se sobrepõe a todo e qualquer trabalho exemplar que ela venha exercer.

Na obra fílmica, a interação entre Cosette e Marius evidencia o quão um provocou mudanças no mundo do outro, visto que enquanto Marius se encontra imerso na luta pelos seus ideais, Cosette está de certa maneira confinada na sua realidade de filha única de um pai que se esconde de tudo e de todos, haja vista sua pendência perante a justiça. É como se um desse uma nova perspectiva de vida ao outro, já que Cosette passou a ter contato com o mundo exterior e Marius viu outro sentido em viver para além de participar dos combates ao lado seus companheiros. As trocas de olhares e o respeito pela pureza da amada se fazem presentes e ela é vista como um ser celestial.

Partindo da premissa que a história gira em torno da liberdade, o romance deixa claro que a jovem é criada em um convento até os quatorze anos, sob regime disciplinar rígido, em uma fase que o narrador se refere como a “idade ingrata”, por se tratar da etapa da vida da

mulher em que ela não é bonita nem feia. Especificamente, destaca-se também o confinamento antes da liberdade restrita que o pai de Cosette a concede, por não achar justo que ela acabe se tornando freira, como era esperado naturalmente pelas meninas educadas no convento onde estavam escondidos. Jean Valjean sabe que, se ali permanecesse, jamais seria recapturado pela justiça e conseqüentemente não voltaria às galés. Todavia, preferiu que Cosette conhecesse o mundo além dos muros do Petit-Picpus, mesmo que ainda fosse em uma nova moradia que também serviria de esconderijo. Deste modo, o casamento de Cosette, tanto no livro quanto na adaptação simbolizam o instante em que ela alcança a liberdade em sua fase jovem.

Vale ressaltar que a obra romanesca enfatiza que em sua educação de convento, já órfã, na presença das freiras e Jean Valjean, apesar de todo afeto recebido, Cosette carecia do instinto materno, indispensável para a formação do caráter da mulher e, devido a tal falta, ela crescera ignorante, segundo a narrativa. O narrador evidencia que a presença da mãe teria capacitado Cosette a encarar a vida de forma doce, porém sempre atenta a suas quedas:

Sua educação estava terminada, isto é, ensinaram-lhe religião e sobretudo devoção; depois a história, isto é, o que se chama história no convento, geografia, gramática, os particípios, os Reis da França, um pouco de música, a desenhar um nariz etc., mas, quanto ao mais, ignorava tudo, tanto o encanto como o perigo. A alma de uma jovem não deve ser deixada na ignorância; mais tarde, sobrevêm miragens demasiado bruscas e vivas, como acontece numa câmara escura. Ela deve ser suave e discretamente iluminada, mais pelo reflexo das realidades que por sua luz direta e forte. Meia-luz, útil e graciosamente austera, que dissipa os receios pueris e impede as quedas. Não há nada como o instinto materno, intuição admirável em que entram as lembranças da virgem e a experiência da mulher, para saber como e de que modo deve ser conseguida essa meia-luz. Nada pode substituir esse instinto. Para formar a alma de uma jovem, todas as religiosas do mundo não podem valer uma mãe (HUGO, 2012, p.1276).

Os confins de um convento colaborariam para a jovem flertar com o desconhecido, novas aventuras e, posteriormente, a liberdade. A busca por novas descobertas acarretariam apuros, dos quais Jean Valjean sempre se dedicou a protegê-la. A propósito, a ternura que ele tinha por Cosette era tamanha que a jovem “imaginava que a alma de sua mãe se mudara para aquele homem e viera morar a seu lado” (HUGO, 2012, p.1279). Jean Valjean reservava a melhor acomodação para Cosette, com fogo para se aquecer e todo o conforto e, ao ser questionado por ela, ele justifica que ela o fazia jus por “ser mulher e criança”.

Em *Os miseráveis* (2012), o casamento, a ausência e a realização do enlace, foi fator crucial para a completude da felicidade e infortúnio tanto de Cosette quanto de Fantine, mãe e filha, na fase jovem de sua vida. Em relação à primeira, essa plenitude foi alcançada, já a

segunda, após ser relegada ao absoluto desprezo do pai de sua filha, só conheceu o sofrimento. Antes de se tornar prostituta e contrair uma doença que a levaria à morte, a mãe de Cosette foi impossibilitada de conviver com a filha, pois, em pouco tempo, Fantine se vê repentinamente sem emprego e sem ter para onde ir pelo simples motivo de seu status de mãe solo ser descoberto e propagado pelas colegas de trabalho, sendo que o que despertou a atenção delas foi a operária pagar alguém para escrever cartas para o casal Thénardier, já que não tinha essa habilidade.

Na adaptação de 2012, o *physique du rôle* da atriz Amanda Seyfried (Figura 22), colabora para que esta represente a mulher pura, que inspira mais do que respeito em Marius: desperta adoração. No romance, sobretudo, neste trecho, é evidente como o fato de, especialmente a mulher ser virgem, torna-a quase que monumental ou uma santa que provoca temor no homem de causar-lhe uma eventual mácula, por qualquer atrevimento, por mais inconsciente que seja:

É fácil entender como Marius, adorando-a, a admirava. [...] A mulher sente e fala com o terno instinto do coração, que é infalível. Ninguém sabe, como a mulher, dizer palavras ao mesmo tempo tão doces e profundas. Doçura e profundidade, eis a mulher; eis o paraíso. Em tão plena felicidade, a cada instante vinham-lhe lágrimas aos olhos (HUGO, 2012, p.1437).

Figura 22 - Cosette, interpretada por Amanda Seyfried



Fonte: IMDb

Os miseráveis (2012), como adaptação, não deixa de lado o momento do enlace matrimonial de Cosette e Marius. Implicitamente, este é o instante em que é evidenciado o

fim da missão de Jean Valjean na terra, que é cumprir a promessa que fizera a Fantine em seu leito de morte, isto é, ser a família da sua pequena filha. O pai adotivo da jovem caminha para se retirar de cena precisamente quando Cosette começa sua própria família, ao casar com Marius.

Por outro lado, em um aspecto que foge aos romances daquela época, quando em geral prevaleciam no enredo o casamento por interesse, aqui este não é o foco e sequer o par de Cosette, Marius, tem um rival, nem outro pretendente de família abastada indicado pelo pai para casar-se, como normalmente acontecia, até porque embora o negasse com veemência, Marius era de família rica. Além disso, o pai adotivo de Cosette, inicialmente enciumado pela filha amar mais alguém no mundo além dele, faz de tudo para salvar a vida de Marius nos conflitos e levá-lo para viver com ela. Essa preocupação de Jean Valjean também foi retratada no filme.

Na obra literária, a proximidade entre Cosette e Marius foge ao tradicional dos romances franceses do romantismo. Ela é mais ousada e ele, tímido. A propósito, é dessa forma, segundo a obra romanesca, que se distingue o amor nas mulheres e nos homens:

Vendo que Marius não ia até ela, ela foi até ele. Nesses casos, toda mulher se assemelha a Maomé. Aliás, coisa estranha, o primeiro sintoma do verdadeiro amor num jovem é a timidez; numa moça é o atrevimento. Isso pode espantar, mas não há nada simples. São dois sexos que tendem a se aproximar tomando as qualidades um do outro (HUGO, 2012, p. 1288).

A obra cinematográfica, a despeito de não enfatizar essa ousadia de Cosette no aspecto amoroso, mostra que como esteve por muito tempo afastada do mundo exterior, recusa-se a aceitar qualquer possibilidade de ser afastada do homem que ama. Logo, a personagem demonstra ser mais questionadora do que se apresenta no livro, pois Tom Hooper quis que ela aparecesse no filme com mais inteligência e desconfiança, uma vez que no romance ela é muito passiva e nem mesmo se questiona sobre o passado do pai, ao contrário do que é mostrado na película.

O filme contempla, como nos musicais, a concretização da felicidade de Cosette, através de seu casamento, sendo que o único conflito enfrentado pelo casal é a reclusão de Cosette e posterior fuga. O romance frisa que até que o evento se realizasse, houve prejulgamento da jovem por parte do Sr. Gillenormand, avô de Marius, que, está certo de que ela não é digna de se casar com seu neto. Sob a ótica dele, ao ser procurado pela primeira vez a fim de que autorizasse o casamento, ele afirma para Marius que, segundo seu ponto de vista,

a mulher nada mais é do que um empecilho para que o rapaz siga uma carreira brilhante como magistrado, sugerindo-lhe até que faça de Cosette sua amante em vez de se casar com ela:

As mulheres são mulheres, que diabo! Quanto a isso, não faço nenhuma objeção. Quanto à pequena, ela o recebe às escondidas do papai. Isso também é muito comum. Eu também tive casos assim. Mais de um até. Sabe como se faz? Não se deve pegar a coisa com ferocidade, não se deve descair para a tragédia. Deve-se ter espírito, deve-se ter bom senso. Deslizai, mortais, mas não vos caseis. É preciso que a juventude se divirta e a velhice se resigne. Já fui jovem, e você um dia será velho. Vá, meu rapaz, e faça o mesmo com seu neto. Divirta-se e coragem! Nada melhor! E assim o caso está resolvido. Não se casa, mas isso não obsta. Está me compreendendo? Bobo! Faça dela a sua amante! (HUGO, 2012, p.1475).

Se em *Os miseráveis* (2012) já é possível construir as imagens que se tem do feminino e o papel da mulher na vida de um homem no século XIX, o romance mostra com riqueza de detalhes como a mulher era vista a partir da reação das personagens reconhecidas como respeitáveis da diegese. Pode-se dizer que, até que se provasse o contrário, a mulher não fazer parte do grupo de mulheres respeitáveis era regra, não exceção. Desta forma, pode-se ter ideia dos parâmetros que estavam estabelecidos para as mulheres naquele período, desde a infância até a vida adulta.

Toda a dignidade da mulher girava em torno de, se jovem, ser virgem, se madura, ter ao seu lado um homem. Basta ler a descrição que as personagens faziam de Fantine, uma prostituta, entregue à sua própria sorte e, em seguida, ver a de Cosette em sua fase também jovem, sempre enaltecida com os mais ternos adjetivos. Ressalte-se que o que era visto como algo reprovável em Fantine e como características nobres em Cosette sempre é ligado ao motivo de serem mulheres.

Vale ressaltar que, embora Fantine e Cosette deem nome à primeira e à segunda parte da obra literária respectivamente, mãe e filha não são as únicas mulheres retratadas no cinema. Elas são expressões do mais completo sofrimento e melancolia e, além delas, a personagem Éponine, filha do casal Thénardier, acrescenta muito à atmosfera de ambas as obras, uma vez que expressa a necessidade de sobrevivência da mulher em tempos difíceis, a ponto de enfrentar seu pai, que era um ladrão, para defender o que achava certo.

Éponine tinha a mesma faixa etária de Cosette e, embora fosse apaixonada pelo mesmo homem que ela, não restringia sua existência a lutar por seu amor. Ela se envolvia nas causas maiores, que envolviam o bem coletivo, e se unia aos estudantes idealistas disfarçada de homem (Figura 23) para reivindicar por elas e ao mesmo tempo estar e quem sabe morrer ao lado do amado, que também compartilhava de tais ideais.

Figura 23 - Éponine, disfarçada de homem nas barricadas, ao lado de Marius



Fonte: Hooper, 2012.

Quando pequena, ela reproduzia os maus-tratos a Cosette, porém, quando mais crescida diferiu sua personalidade de seus pais, pela convivência com os estudantes idealistas, liderados por Enjolras (Aaron Tveit). Apaixona-se por Marius, que por sua vez ama Cosette e é correspondido. O amor de Éponine no filme é abnegativo, o tipo que se contenta em ver a pessoa amada feliz, por mais que seja com outro alguém. E, por mais que Marius não correspondesse a suas expectativas amorosas, a jovem se contentava em vê-lo feliz ao saber sobre Cosette.

Na obra literária, a jovem se torna enigmática, desesperançosa e disposta a levar o alvo de sua paixão à morte consigo nas barricadas: “[...] veio-lhe uma ideia: lançar-se àquela morte, como se teria lançado a qualquer outra morte, e atrair Marius ao mesmo destino” (HUGO, 2012, p.1626).

O romance constrói a imagem feminina como um obstáculo para o homem seguir em frente com os seus propósitos. De acordo com o narrador e ponto de vista da maioria das personagens masculinas, o envolvimento romântico com uma mulher não é conveniente para os seus objetivos de vida. A obra romanesca demonstra esse ponto de vista no que diz respeito à paixão de Marius por Cosette, pois tal ligação é descrita da seguinte forma:

Tudo estava consumado. Marius amava uma mulher. Seu destino caminhava para o desconhecido. O olhar das mulheres assemelha-se a certas engrenagens aparentemente tranquilas, mas formidáveis. Há momentos em que chegamos a

esquecer que elas existem. De repente, sentimo-nos agarrados! É o fim. A engrenagem nos domina por inteiro. Não há socorro humano possível. E perderemos de engrenagem em engrenagem, de angústia em angústia, de tortura em tortura, nós, o nosso espírito, a nossa fortuna, o nosso futuro, a nossa alma; e, dependendo do fato de estarmos em poder de uma criatura má ou de um coração nobre, somente sairemos dessa poderosa máquina ou desfigurados pela vergonha ou transfigurados pela paixão (HUGO, 2012, p.1039).

Por outro lado, ao se narrar a figura feminina e a prostituição, a obra literária dispensa certa compaixão e, além disso, faz analogia da mulher nesta condição com a escravidão remete ao início do movimento feminista. Ao fazê-lo, o foco não está somente na personagem Fantine, pelo contrário, é feita uma análise do papel da mulher e a responsabilidade da sociedade diante desse cenário:

É a sociedade comprando uma escrava. Para quem? Para a miséria. Para a fome, o frio, a solidão, o abandono, a nudez. Doloroso comércio! Uma alma por um pedaço de pão. A miséria oferece, a sociedade aceita. A santa lei de Jesus Cristo governa a nossa civilização, mas ainda não conseguiu penetrá-la; costuma-se dizer que a escravidão desapareceu por completo da civilização europeia. Grande erro! Ela continua a existir, mas oprimindo a mulher, e chama-se prostituição. [...] A vida e a ordem social disseram-lhe sua última palavra. Tudo o que tinha de lhe acontecer já havia acontecido. Tudo experimentou, tudo suportou, tudo sofreu, tudo perdeu, tudo chorou. Resignou-se, com essa resignação que se assemelha à indiferença, como a morte se assemelha ao sono. Não evita coisa alguma. Não crê em coisa alguma. Que as nuvens todas se descarreguem sobre ela, que todo um oceano passe por cima de sua cabeça! Que importa! É uma esponja embebida (HUGO, 2012, p. 257).

O romance e o filme apresentam a mulher especialmente sob duas óticas, segundo o século XIX: quando esta é aceita pela sociedade e quando é recusada. Em nenhum dos dois enfoques a mulher é vista como uma pessoa dona de suas vontades, respeitável por si só. Ao ser aceita pela sociedade, é alguém menor; ao ser recusada, é uma fora-da-lei, como é o caso das prostitutas ou “mulheres públicas”, termo utilizado no romance.

O caráter sonhador e iludido de Fantine é retratado em ambas as narrativas. No romance, Félix Tholomyès previne a Fantine que não se iluda quanto às suas intenções, além de frisar a irremediável espera por casamento das mulheres:

Ó Fantine, convença-se de que eu, Tholomyès, sou uma ilusão. Mas ela não me ouve, a loura filha das quimeras! [...] Senhoras, um segundo conselho: não se casem; o casamento é um enxerto: pode dar certo e pode não dar. Não corram esse risco. Ora bolas! Que estou, afinal, cantando? Estou falando à toa. As moças, quando se trata de casar, são incuráveis, e nada que nós, os sábios, lhe dissermos impedirá que essas fabricantes de coletes e de borzequins deixem de sonhar com um marido carregado de diamantes (HUGO, 2012, p.224).

Os efeitos visuais ornamentam a narrativa e dão maior significado a cada etapa da vida das personagens. O momento em que Fantine canta *I dreamed a dream*, ela está deitada em uma cama-caixão (Figura 24), o que reforça que a personagem, uma vez entregue à prostituição, tinha atingido sua morte social. Na película, mesmo passando pelos piores momentos de sua vida na prostituição, Fantine não perde o seu caráter sonhador, pois, apesar de ela relatar as decepções que experimentou através de sua jornada na canção *I dreamed a dream*, ela expressa que a despeito do abandono sofrido, ainda sonha com que o pai de Cosette reapareça e assim passem a vida juntos. Tal sonho contrasta com a compreensível amargura demonstrada no início da canção por ter sido forçada pelas circunstâncias a se tornar uma “mulher pública”:

[...]

*But the tigers come at night
With their voices soft as thunder
As they tear your hopes apart
And they turn your dreams to shame*

*And still I dream he'll come to me
That we will live the years together
But there are dreams that cannot be
And there are storms we cannot weather¹²*

Figura 24 - Fantine deitada na cama-caixão



Fonte: Hooper, 2012.

Já na vida de Cosette, a liberdade do imaginário é contemplada principalmente na infância. Aliás, na adaptação analisada neste trabalho, é nesta fase que mais a personagem dá

¹²[...]Mas os tigres vêm à noite/ Com suas vozes suaves como trovões/ Enquanto eles destroem suas esperanças/ E eles transformam seus sonhos em vergonha/ E ainda sonho que ele venha até mim/ Que viveremos os anos juntos/ Mas há sonhos que não podem ser/ E há tempestades que não podemos enfrentar (tradução nossa).

vazão às fantasias, quando brinca com um trapo enrolado acreditando ser uma boneca e quando sonha com um castelo onde não será explorada com trabalhos domésticos e poderá livremente ser criança.

A duas narrativas evidenciam o fato de Cosette e Éponine amarem o mesmo homem. Anos depois, Éponine não desfruta mais de uma vida de privilégios se comparada à situação de Cosette quando eram crianças. Na fase adulta, o papel das duas jovens à primeira vista parece ter sido invertido: amando o mesmo homem que Éponine, Cosette é correspondida por ele e seu pai realmente cuida dela, como deve ser em uma relação de pai e filha. O casal Thénardier se limitou a mimar Éponine na infância enquanto Cosette estava presente e era injustamente explorada pelo casal de vigaristas. É como se a partir do momento que a criança é afastada da família Thénardier, os cuidados paternais também sumissem da vida de Éponine, como se o suposto afeto dedicado a ela fosse mais uma forma de oprimir a pequena Cosette em vez de ser um carinho genuíno. Logo, uma vez Cosette ausente, tal postura perde totalmente o sentido. Com o passar dos anos, e estando praticamente à sua própria sorte, até mesmo seu precário modo de trajar tornou-se uma espécie de complemento sua beleza, como se fizesse parte de sua essência, como mostrado a seguir pelo narrador, ao relatar a visão de Marius:

Coisa estranha, ela estava mais pobre e mais bonita, dois passos quase impossíveis de dar. Ela realizara um duplo progresso, em direção à luz e em direção à miséria. Estava descalça e em farrapos, como no dia em que entrara tão resolutamente no seu quarto, com a diferença de que seus trapos eram dois meses mais velhos, os buracos, maiores, e o que restava, mais imundo. Era a mesma voz rouca, a mesma fronte manchada e queimada pelo sol, o mesmo olhar livre, espantado, indeciso. Em sua fisionomia, mais do que antes, tinha não sei que de assustado e lamentável que a passagem pela prisão acrescentara à miséria (HUGO, 2012, p.1256).

Éponine vive uma amizade com Marius, que a vê somente como uma intermediadora para que ele possa se comunicar com Cosette. Entretanto, ela alimenta dentro de si uma história em uma espécie de mundo paralelo onde ele está ao lado dela e corresponde a seu amor. Ou seja, nota-se que o que acontece na realidade da jovem é que, além do amor não correspondido por Marius e sua extrema pobreza são características da personagem sempre postas em evidência. Entretanto, curiosamente, a miséria contribuía para realçar sua fisionomia, tal qual ocorre no romance e na adaptação.

Vale ressaltar que Éponine demonstra uma carência por um verdadeiro afeto, visto que seu papel perante sua família, os Thénardier, sobretudo o seu pai, conforme mostrado no filme é superficial e conveniente apenas para dar cobertura aos golpes do bando Patron-

minette, exibido rapidamente na adaptação. Os integrantes, Thénardier, Babet, Gueulemer, Claquesous e Montparnasse, planejam furtar a casa onde habitam Cosette e Jean Valjean. Todavia, a execução de tal propósito é impedida por Éponine, que se põe a gritar com o intuito de alertar os moradores sobre o iminente assalto.

As mulheres do romance e do filme, à primeira vista, aparentam se tratar de personagens que não oferecerão maiores surpresas no decorrer da diegese. No entanto, Éponine, no desenrolar do enredo, revela-se uma personagem mais instigante e complexa do que inicialmente demonstrava. Assim, ela é comparada a um fantasma, pois aparecia e desaparecia nos momentos menos esperados. Inclusive, existem dois capítulos no romance destinados a ela cujo título leva a palavra “aparição”, como se fizesse alusão a esta característica da personagem. Também ela se sobressai no olhar do leitor e dos espectadores por destoar dos Thénardier, sua família. Ela não se orgulhava do que fazia e isso é mostrado no filme, no romance e no musical. Essa característica de Éponine é conservada. Nas letras da canção *Donnez, donnez*, do musical francês de 1980, é possível ver a personalidade retratada desta personagem:

Marius: Bonjour Mademoiselle Éponine/ Que faites-vous dans le quartier?

*Éponine: Des choses que la morale réprime/ Pour qu'ce soir, on ait à manger*¹³

Observa-se na personagem um senso de empatia e justiça, pois embora sentisse um ciúme velado por Marius em razão de Cosette, ela é incapaz de ser cúmplice dessa trapaça específica encabeçada pelo pai. Este é apenas um de tantos conluios que são narrados no romance e não mostrados no filme, certamente pela limitação de tempo que a obra cinematográfica exige.

Predominantemente, Madame Thénardier protagoniza os maus-tratos a Cosette na infância. Enquanto todo o ódio era direcionado por ela à filha de Fantine, toda a afetividade ela propiciava à Éponine. Madame Thénardier incorpora na adaptação humor e maldade e é curioso como é construída essa personagem, visto que mesmo se tratando da figura mais cruel, também serve como alívio cômico, assim como o marido, que na Batalha de Waterloo, rouba pertences dos soldados mortos. Tanto na obra cinematográfica quanto no romance há pobres maus e pobres bons. Nem o autor do livro nem o diretor do filme cai na armadilha de dizer que só porque o título é *Os miseráveis*, os pobres são todos bondosos e, precisamente no

¹³ Marius: Olá, senhorita Éponine/ O que você está fazendo no bairro?

Éponine: Coisas que a moral reprime / Para que esta noite tenhamos o que comer (tradução nossa).

meio das mulheres, a criação de Madame Thénardier (Figura 25) é justamente para expressar isso.

Figura 25 - Madame Thénardier



Fonte: Hooper, 2012.

Deste modo, a subjetividade de Madame Thénardier em *Os miseráveis* (2012) é marcada por um péssimo caráter. Na companhia do Senhor Thénardier, como esposa e cúmplice, a personagem não se vangloria do marido que tem por causa de sua aparência física e revela na canção *Master Of The House* que outrora seu imaginário já foi povoado com ilusões sobre um príncipe encantado, como acontecia com a maioria das mulheres:

[...]
*I used to dream
 That I would meet a prince
 But God Almighty,
 Have you seen what's happened since?
 Master of the house?
 Isn't worth me spit!*
 [...]
*What a cruel trick of nature
 Landed me with such a louse
 God knows how I've lasted
 Living with this bastard in the house¹⁴*

¹⁴Eu costumava sonhar/ Que eu iria conhecer um príncipe/ Mas Deus Todo-Poderoso, / Você viu o que aconteceu desde então? / Mestre da casa? / Não vale a saliva que eu cuspo! [...] Que truque cruel da natureza/ Me casar com um ser tão desprezível/ Deus sabe o que eu aguento/ Vivendo com esse desgraçado (tradução nossa).

Esta particularidade da personagem é inexistente na obra literária, uma vez que ela tinha seu marido como autoridade máxima e a pessoa mais importante de sua vida, a quem admirava profundamente. A amargura impressa na personagem na adaptação também é inexistente na obra de Victor Hugo. Esta é mais uma evidência de que a adaptação se adequou aos moldes das diferentes formas de ser da mulher contemporânea, que cada vez menos é submissa a seu cônjuge.

A liberdade é o anseio em comum que as personagens de destaque têm em *Os miseráveis* (2012). Madame Thénardier, assim como seu marido, evitam ao máximo ser presa por seus crimes, o que na obra romanesca uma hora acontece e a vilã termina morrendo no cárcere. Cosette sonha com a liberdade na infância ao imaginar um castelo onde não seria explorada. Na adolescência, a jovem busca liberdade em amar seu “príncipe”, Marius, com o consentimento de seu pai, Jean Valjean, o “príncipe” de sua infância, que veio resgatá-la da vida miserável. Éponine se une às manifestações em reivindicação pela liberdade com os estudantes idealistas, para estar próxima de Marius e morrer com ele na barricada. Fantine é escrava da prostituição, a que Hugo define como a escravidão moderna, como já frisado. Ou seja, tal qual Jean Valjean luta para manter sua liberdade, as mulheres também compartilham desse anseio. Os degraus foram os elementos escolhidos para simbolizar a liberdade, assim, a Figura 26 exhibe o momento em que o ex-forçado sobe com Fantine no colo, livrando-a da prisão, da prostituição nas docas e ao fundo fica ilustrada a imagem de um navio simbolizando a miséria até então por ela já vivenciada:

Figura 26 - Jean Valjean subindo degraus com Fantine nos braços.



Fonte: Hooper, 2012

O livro sétimo de *Os miseráveis* (1862) dedica um breve capítulo ao bando Patron-mnette, em que é descrito onde se encontra a população mais marginalizada no que o narrador do romance denomina como escala social. Esta escala social é representada na adaptação fílmica por escadas, sendo que nos degraus mais baixos estão os mais miseráveis, por exemplo, prostitutas e forçados das galés. Por isso, a subida dos degraus representa libertação. A obra literária detalha essas castas do seguinte modo:

Todas as sociedades humanas têm o que, nos teatros, costumamos chamar de terceiro subsolo. O chão da sociedade está minado por toda parte, ora pelo bem, ora pelo mal. São verdadeiras minas sobrepostas. Existem as superiores e as inferiores, como também existem altos e baixos nesse obscuro subsolo que por vezes se abre sob a civilização, e que nossa indiferença e nosso descuido pisam aos pés (HUGO, 2012, p. 1049).

A liberdade do imaginário é reproduzida em *Os miseráveis* (2012) e perfeitamente perceptível nas canções entoadas pelas personagens Fantine, Cosette, Éponine e Madame Thénardier. Nestas personagens de maior visibilidade no filme, observa-se que sua imaginação proporciona uma fuga momentânea da realidade contemplada que se dão de forma semelhante. Outrossim, o uso das melodias na narrativa, preparam um ambiente que permite aflorar uma identificação maior com as personagens, como Cunha (2018) ressalta como acontece nos filmes musicais:

Música e dança, utopia e realidade. Compreendendo a força destes elementos constitutivos e temáticos associados ao gênero musical – e sua capacidade de gerar sentidos para um determinado perfil de espectador –, é possível observar que, especialmente na história mais recente do cinema, diversos filmes dramáticos tomaram emprestados alguns destes elementos com o objetivo de estabelecer uma relação particular com seu público. Afinal, tratava-se de convenções reconhecidas e com forte poder de identificação (CUNHA, 2018, p.37).

Muito embora o romance seja construído em torno do amor que as personagens sentem, isto não as sobrecarregam de monotonia, pois elas têm suas ações e seu modo de pensar diversificados, de modo que não são ingênuas o tempo todo e apresentam desconfiança em determinadas passagens. Em suma, o romance e o filme musical não necessariamente precisam estar atrelados a uma história amorosa, em vez disso ou concomitante a isso existe a possibilidade de expandirem a percepção crítica do leitor e do espectador acerca da realidade que o rodeia, pois esta não se resume só nas inquietações de cunho amoroso. No entanto, este

assunto acaba sobressaindo e ficando mais marcante nos romances, conforme Forster (2005) explica a seguir:

Quando se pensa de modo abstrato no romance, pensa-se num motivo amoroso – de um homem e uma mulher que desejam unir-se e talvez consigam. Mas, quando se pensa de modo abstrato na própria vida, ou num grupo de vidas, fica-se com uma impressão bem diferente e muito mais complexa. Parece haver duas razões para que o amor se destaque tanto, mesmo nos bons romances. Primeiro, quando o romancista termina de projetar seus personagens e começa a criá-los, o “amor” (em alguns de seus aspectos ou em todos eles) ganha maior importância na sua mente, e, sem querer, torna seus personagens excessivamente no sentido de que eles não se importunariam tanto com isso na vida. Uma segunda razão, que pela lógica pertence a outra parte da nossa investigação, mas deve ser observada aqui. O amor, como a morte, é congenial para um romancista porque também sempre oferece um desfecho conveniente para um livro. Ele pode apresentá-lo como uma permanência, e os leitores aquiescerão com facilidade, já que uma das ilusões associadas ao amor é que ele será permanente (FORSTER, 2005, p. 98).

Se não houvesse a figura familiar na vida de Cosette, certamente o destino dela não seria dos mais felizes. Além do mais, há de se lembrar que naquela época, para constituir uma família através do casamento, não bastava a mulher ser bela, era preciso também que dispusesse de um bom dote. Claramente, este não era o caso de Fantine: sem família, só tinha na vida um único nome que havia sido dado por um transeunte que a encontrou pequena, andando descalça pelas ruas.

Ingênuas, se houvesse alguém que a instrísse, provavelmente não teria se iludido em promessas jamais feitas por Félix Tholomyès. A percepção da falta de estrutura familiar para Fantine e suas então amigas foi expressa na carta de despedida, escrita pelos amantes em tom de deboche, no momento de seu abandono ou não, já que segundo as normas patriarcais não era esperado que as mulheres raciocinassem a favor de seu bem-estar próprio, mas que sempre se sujeitassem a estar sob a proteção de alguma figura masculina, de acordo com o que defende Lerner (2019):

Cada mulher individual foi ligada a seu parente homem em sua família de origem por laços que implicavam obrigações específicas. Seu doutrinamento, desde a tenra infância em diante, enfatizava sua obrigação não apenas de contribuir em termos econômicos com a família e a estrutura familiar, mas também de aceitar um parceiro de casamento alinhado com os interesses familiares. Outro modo de dizer isso é afirmar que o controle sexual das mulheres estava ligado à proteção paternalista e que, nos vários estágios de sua vida, ela trocou protetores masculinos, mas nunca superou o estado infantil de se manter subordinada e sob proteção. [...] A subordinação das meninas e das esposas dura a vida inteira. As filhas podem escapar de tal dominação apenas caso se posicionem como esposas sob a dominação/proteção de outro homem (LERNER, 2019, p. 67).

Por outro lado, Éponine, a mulher enigmática da história, compartilha do amor de Cosette por Marius, sem ser correspondida. O amor é o único foco, não o interesse material. Esta personagem vem romper com essa ideia de ser a protegida para ser a protetora de quem ama. Nas barricadas, sem que Marius perceba, é esta jovem que entrega a ele a arma com a qual ele combaterá os soldados. Inclusive, a morte de Éponine se deve a esse instinto protetor, ao desviar a espingarda apontada para atingir Marius para o seu próprio peito e assim morrer nos braços do amado. A propósito, era de se esperar que o amor seja cultivado inicialmente desde o seio familiar. No entanto, este sentimento por vezes é erroneamente atribuído a ações equivocadas, justificadas pelo instinto de sobrevivência, como se fossem extensão do amor ao semelhante, quando na verdade se tratam de negligência e abuso. Como, por exemplo, na adaptação fílmica, Thenardier quando diz “eu te amo” para Cosette, ao vê-la sendo levada por Jean Valjean; quando inicialmente Éponine quer atrair Marius para o local de confronto com os soldados para serem mortos juntos, sendo que no final das contas, ela acaba morta para protegê-lo; e quando Marius, por sua vez, no final da obra literária, priva Cosette da presença do pai, ex-forçado das galés, sob o pretexto também de protegê-la. Neste sentido, Hooks (2021) explica a importância que o amor tem na vida das pessoas:

O amor redime. Apesar de todo o desamor que nos cerca, nada tem sido capaz de bloquear nosso desejo pelo amor, a intensidade do nosso anseio. A compreensão de que o amor redime parece ser um aspecto resiliente do saber do coração. O poder curativo do amor redentor nos atrai e nos convoca em direção à possibilidade de cura. Não podemos dar conta da presença do saber do coração. Como todos os grandes mistérios, somos todos misteriosamente convocados a amar, independentemente das condições de nossa vida, do grau de nossa depravação ou desespero. Sem esperança, não podemos regressar ao amor. Rompendo com nosso senso de isolamento e abrindo a janela da oportunidade, a esperança nos dá uma razão para seguir adiante. É uma prática do pensamento positivo. Ser positivo, viver um estado permanente de esperança, renova o espírito (HOOKS, 2021, p. 86).

Assim, constata-se que nas obras aqui analisadas o amor é a fúria que mobiliza todas as ações e que, de certa forma, é o que direciona e dá sentido à vida das personagens. Indubitavelmente, diante desta análise, verifica-se que este é um fator transformador a ponto de aparentar oprimir e libertar essas mulheres e que proporciona identificação e empatia nas espectadoras. Em suma, o amor como ato revolucionário direciona cada personagem a seu desfecho, sobretudo Éponine e Fantine, a quem este sentimento parece subjugar porque, diante dele, elas não têm escolhas a tomar a não ser o sacrifício de suas vidas em troca da sobrevivência das pessoas que elas amam.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum as obras literárias, sobretudo aquelas ambientadas no século XIX, e revisitadas pelo cinematográfico, retratarem o papel que a mulher desempenha em diferentes histórias, restringindo sua atuação ao ambiente do lar, onde sua principal função é cuidar do marido e dos filhos. Esta figuração, mesmo que o cotidiano feminino não seja a principal abordagem das histórias, está recorrentemente ligada a esta época, quando o sistema patriarcal era muito mais evidente. Em pleno século XXI, infelizmente, ainda há a necessidade de se discutir acerca das relações de poder entre homens e mulheres, logo, é essencial voltar a atenção para os clássicos e suas adaptações cinematográficas, no intuito de compreender melhor o que sucedia nos tempos remotos em que foram escritos e como são (re)apresentados, representados essas transposições. Evidencia-se que com o passar do tempo, à medida que as adaptações são produzidas, elas vão investindo, revestindo-se de outras abordagens resultantes dos valores e costumes que se fazem presentes, inevitavelmente, para aqueles que fazem e assistem a obra fílmica, ora correspondendo ao enredar diegético, ora suprimindo ou acrescentando, por vezes, sutilmente, novas perspectivas e enfoques. É o que acontece com *Os miseráveis*.

Verifica-se que tanto a obra romanesca de Victor Hugo, publicada em 1862, quanto a adaptação fílmica de Tom Hooper, lançada em 2012, apresentam como temática o problema social que o título sugere e, além disso, expõem o cotidiano feminino amplamente difundido pelo patriarcado até hoje. Primordialmente, ambas promovem reflexões sobre tópicos mais diversificados acerca da mulher e igualmente relevantes à contemporaneidade, em referência às problemáticas sociais que envolvem a condição feminina, como a prostituição, a degradação da mulher, assim como sua postura mediante o amor platônico e em papel de vilania.

Na obra fílmica, infere-se que a intensificação das individualidades mais marcantes das personagens ocorre a fim de resgatar sua humanidade em meio à miséria que é comum a todas elas. Neste sentido, percebe-se que ao representar o amor não correspondido e espírito revolucionário de Éponine, a maldade e trapaça de Madame Thénardier, o desamparo de Fantine e a figura angelical de Cosette, o longa-metragem instiga os espectadores a se questionarem sobre a vivência das mulheres sem considerar estereótipos. Além disso, as mudanças ocorridas na película suavizam certas passagens como forma de dar um desfecho mais digno especialmente a Fantine, pelos sacrifícios aos quais ela foi obrigada a se submeter.

Assim, no filme, ela morre esperançosa pensando que sua filha em breve estará indo ao seu encontro, enquanto no romance, sua morte é marcada pelo terror de descobrir que a criança, ao contrário do que lhe havia sido dito, não tinha sequer chegado para vê-la. Por outro lado, o livro mostra que a realidade de Fantine e Cosette se dão de formas diferentes na juventude, pois a obra nos possibilita concluir que a estrutura familiar, ausente na vida da mãe, fez toda a diferença na vida da filha, por mais que ela tivera contato com uma figura paterna em um momento mais tardio, quando já tinha oito anos.

Ao observar que as personagens apresentam nas obras conflitos internos que alternam entre raiva, angústia, desconfiança, ódio e amor, sendo este último definido como a força motriz na vida das personagens destacadas, compreende-se que Fantine – mãe de Cosette –, e Madame Thénardier – mãe de Éponine –, lidam de forma distinta com o amor na maternidade. Madame Thénardier esboça o que poderia ser visto como laço amoroso por Éponine na infância, mas que não se estende na vida adulta da filha, já que a vilã é indiferente aos seus quatro filhos, sendo que somente dois são reproduzidos na adaptação. Dessa forma, esta é a figura feminina em que menos o audiovisual se aprofundou, pois evidenciou apenas o que ela tem de diferente da suposta mulher ideal, já que é desprovida do tradicional aspecto angelical atribuído às mulheres dos clássicos do romantismo, o que leva a depreender que sua reprodução no filme visa apenas a se opor ao imaginário da mulher perfeita, porque mesmo a submissão ao marido, ostentada por ela como virtude e algo comum às semelhantes da época, a obra cinematográfica deixa de fora.

Assim, constata-se que o papel primordial de Cosette em ambas as obras é inspirar o amor das personagens que julgavam a si próprias incapazes de amar, sobretudo Marius – focado em lutar pelos seus ideais e morrer por eles, se preciso –, e Jean Valjean, a quem esse sentimento era desconhecido por ter passado dezenove anos nas galés. Ademais, ela representa a beleza, graciosidade, leveza, e na história é quem traz luz à vida de Fantine, Jean Valjean e Marius. Acrescente-se a isso que Cosette é a única que tem o amor correspondido pelo homem amado. Por outro lado, Fantine e Éponine, não correspondidas pelos homens que amavam, cantam sobre um mundo imaginário onde há reciprocidade de seu amor e acabam sacrificando suas próprias vidas por amor: Fantine se entrega à prostituição, contrai uma doença e morre pelo amor que sentia por Cosette; Éponine, por sua vez, põe-se na frente da bala que mataria Marius, também morrendo pelo seu amor, não sem antes entregar a carta que Cosette deixara a ele, falando sobre sua fuga para a Inglaterra. Desta forma, ela sustenta sua forma abnegativa de amar até o seu último instante.

Considera-se que os objetivos propostos por este estudo foram alcançados, visto que se apurou que os recursos cinematográficos adotados na produção, além de investirem no canto e não nos tradicionais diálogos – recurso que, comumente, não tem a grande aceitação do grande público como acontece, principalmente, com o norte-americano –, incluíram vestimentas características da época, mantendo o estilo dos musicais de 1980 e 1985. Com pouquíssimo diálogo falado no filme musical, este exige uma atenção diferenciada, principalmente de quem não está familiarizado com a história construída por Victor Hugo.

Em resposta à pergunta que norteou a pesquisa, constatou-se que em *Os miseráveis* (2012) a construção da imagem das mulheres acontece de acordo com a descrição das personagens da obra literária, com exceção de Fantine que é conhecida na obra literária com a “loira das quimeras”, mas que na película é interpretada com os cabelos castanhos pela atriz Anne Hathaway. A personalidade de cada mulher é adequada para a contemporaneidade, visto que a passividade que apresentam no romance diante suas tragédias pessoais são inversamente proporcionais, aparentando até uma apatia ou costume com o sofrimento como se já fosse esperado pela condição feminina.

Diante disso, conclui-se que a obra fílmica dialoga com a obra literária de forma a complementar as percepções das figuras femininas de destaque, sem deixar de lado o contexto social e histórico. Ainda assim, mesmo com o passar do tempo e na adaptação tenham sido feitos ajustes na narrativa para torná-la mais significativa na contemporaneidade, a ideia de que o amor pode provocar a salvação ou a ruína da mulher especificamente fica em evidência.

A mulher é vista como um ser iludido e que enquanto busca apego e proteção do homem, ele busca a todo custo desvencilhar-se da ideia de estar apaixonado, pois ser refém emocionalmente de uma figura feminina não lhe trariam coisas positivas. Pelo contrário, a mulher seria capaz de paralisar os objetivos de vida do homem.

O narrador do romance é o elemento harmonizador de toda essa trama. Ele, diferente do autor, atua como uma espécie de um “deus” no desenvolvimento do enredo e sua narrativa aliada à musicalidade do filme colaborou, sem dúvidas, para o despertar de novas possibilidades de leituras nos espectadores, assim como suscitou reflexões sobre o papel desempenhado pela mulher na sociedade de outrora e também na atual.

Destá forma, o propósito deste estudo foi alcançado, pois colabora para o conhecimento do retrato da mulher em *Os miseráveis*, tema atemporal como tantos outros que aquele clássico traz consigo, além de alertar a futuros pesquisadores da área de literatura e cinema que para produzir uma adaptação fílmica, não basta somente ler a obra clássica, é também necessário tomar conhecimento sobre o que esperarão ver os espectadores desse

tempo, como se relacionarão com as personagens de épocas diferentes e quais serão as melhores escolhas a serem tomadas para se manter ou complementar a mensagem da obra de partida. Felizmente, quanto a *Os miseráveis* (2012), futuros estudiosos poderão empreender uma pesquisa mais completa, visto que felizmente a edição do DVD para colecionadores é composta com entrevistas do diretor, atores principais e também dos criadores dos famosos musicais de 1980 e 1985. Assim, foi possível saber com acurácia, através de seu depoimento, toda a preocupação e cuidado em realçar a humanidade de cada mulher da obra fílmica. Este trabalho deixa espaço para mais considerações, principalmente no campo da adaptação, de forma a suscitar o anseio por investigar como seria contada esta tão conhecida história sob a perspectiva de alguma das quatro mulheres de destaque das obras aqui abordadas.

Os miseráveis continuará sua relevância nos diversos campos de estudo, não importando quantas vezes se assista ou leia as obras aqui analisadas, sempre virá à tona uma nova percepção, com a vantagem de que em *Os miseráveis* (2012) a intenção de quem produziu a obra de chegada e também a obra de partida são de conhecimento do público, o que não significa que este trabalho esteja encerrado na última cena, na exibição dos créditos. Em suma, a magia da literatura, do teatro e do cinema só somaram com o universo de *Os miseráveis* e tornarão ainda mais ricas futuras adaptações e análises de tudo o que se refere a essa obra, pois se trata de uma fonte praticamente inesgotável de reflexões.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1993.
- BALLERINI, Frantjesco. **História do cinema mundial**. São Paulo: Summus, 2020.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **La préparation du roman: Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)**. Paris: Seuil, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. **Feminismo e política: Uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CAHIR, Linda Costanzo. **Literature into film: Theory and Practical Approaches**. Jefferson: McFarland & Company, 2006.
- CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.
- CORRÊA, Renata. **Monumento para a mulher desconhecida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O cinema musical norte-americano: História e estratégias da indústria do entretenimento nos anos 1980**. São Paulo: Intermeios, 2018.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.
- GALLO, Max. **Revolução Francesa, volume 2: às armas, cidadãos! (1793-1799)**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

IMDB. **Internet Movie Database, IMDb**. Disponível em imdb.com. Acesso em 2023.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2017.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LES MISÉRABLES. Direção: Tom Hooper. Working Title Films, 2012. 1 DVD. (157 min).

LLOSA, Mário Vargas. **A tentação do impossível: Victor Hugo e *Os miseráveis***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de *et al.* **Literatura e Cinema: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

MUNDIM, Tiago Elias. **Broadway ou West End: Influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.41, set. 2021.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos**. In: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 5, n.2, p.1-26, jul-dez, 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/376/226>. Acesso em: 23 jul. 2022.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SEGER, Linda. **The Art of Adaptation**. New York: Holt Paperbacks, 2000.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, nº 51, jul./dez., 2006, pp. 19-53.

STEYN, Mark. **Broadway babies say goodnight: musicals then and now**. New York: Routledge, 2000.

STERNFELD, Jessica; WOLLMAN, Elizabeth. **The Routledge Companion to the Contemporary Musical**. New York: Routledge, 2019.