ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

# UMA VIDA EM SEGREDO: ASPECTOS DA RECEPÇÃO

## *A life in secret: aspects of the reception*

*Daniela Raffo Scherer*[i]
*Universidade Federal da Grande Dourados*

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise do filme "Uma vida em segredo", adaptação da obra homônima de Autran Dourado. Entrecruzando questões relacionadas à perspectiva dos Estudos da Recepção, a partir das estratégias de que se utiliza, e os efeitos que produz no espectador, a análise permite uma reflexão sobre como o estigma interfere nos papéis sociais, conforme se verifica na relação entre a personagem Biela e as demais que integram a narrativa. Organizado em etapas, este estudo apresenta primeiramente algumas considerações teóricas acerca de leitura e de recepção bem como discute as estratégias mobilizadas nesses processos. Logo após, descreve as principais cenas do filme, seguidas da análise.

**Palavras-chave:** recepção; leitor; estigma; efeitos na recepção

**Abstract:** This paper aims to present an analysis of the film "A secret life", an adaptation of the homonymous work of Autran Dourado. Intercrossing issues related to the perspective of Reception Studies from the strategies that are used, and the effects they produce in the viewer, the analysis allows a reflection on how stigma interferes in social roles, as shown in the relationship between the character Biela and others that integrate the narrative. Organized in stages, this study first presents some theoretical considerations about reading and reception and discusses the strategies deployed in these processes. Shortly after, we also describe the key scenes of the film followed by the analysis.

**Keywords**: reception; reader; stigma; effects on the reception

## Introdução

As adaptações de obras literárias brasileiras para o cinema têm contribuído substancialmente, nas últimas décadas, para as ciências da comunicação. Englobadas pelos processos midiáticos, as produções cinematográficas representam boa parte dos produtos consumidos pela população, especialmente na categoria entretenimento. As adaptações possibilitam, com uma linguagem própria, a aproximação do público a obras da literatura nacional anteriormente pouco conhecidas ou simplesmente disponíveis apenas para uma pequena fatia de leitores.

Independentemente das avaliações críticas às quais são submetidas às adaptações, este trabalho debruça-se sobre um filme em particular: "Uma vida em segredo". Adaptado da novela homônima de Autran Dourado, o filme é dirigido por Suzana Amaral e conta a história da jovem

Biela e as dificuldades que enfrenta ao tentar se adaptar a uma nova família. Essa mudança, provocada pela morte do pai, vai desencadear um desconforto permanente tanto para a protagonista, que demonstra claramente as suas dificuldades, quanto para os integrantes da família, que estranham a nova moradora.

Ao utilizar, então, este filme como *corpus* de análise, o presente artigo objetiva mobilizar algumas considerações acerca da recepção, partindo do ponto de vista dos sujeitos envolvidos no processo de transposição para a linguagem do cinema e dos sujeitos que integram o público consumidor do filme. Logo após, procura verificar como o resultado desse entrecruzamento de leituras se manifesta no espectador, público consumidor, e quais efeitos poderiam ser vislumbrados a partir das experiências cotidianas e das relações de identidade construídas no contexto sóciocultural desse espectador "atravessado" pelo contexto do filme.

A análise também discute questões relacionadas ao estigma e sua relação com os papéis sociais verificados na narrativa a partir da contextualização no espaço, no tempo e nos reflexos que se fazem notar na sociedade contemporânea.



**Uma obra, vários receptores**

Por se tratar da análise de uma adaptação, faz-se necessário tecer algumas considerações teóricas acerca do leitor/receptor e de relações entre cotidiano e identidade. Isso se justifica pelo fato de que a obra fílmica é resultado de um ato de leitura, releitura e recontextualização, portanto um ato de produção de sentidos e de interpretação.

Durante muito tempo, os estudos relacionados à comunicação e à linguagem tomaram como ponto de partida o autor e suas intenções, considerando-o a fonte dos sentidos de um texto. Tratava-se de uma visão unilateral e rígida do processo comunicativo no qual se inserem determinados elementos. Dadas as intenções do autor, os primeiros teóricos da informação elaboraram um modelo de comunicação. Conforme Eco (2004), esse modelo constituía-se de elementos como emitente, mensagem e um destinatário e deveria mobilizar um código comum entre os indivíduos.

Como ocorre com toda teoria, a que gerou esse modelo de comunicação perdurou por algum tempo, mas logo passou a ser questionada. Sua aplicabilidade não se verificava em todas as situações, além de representar uma rigidez na dinâmica, algo que não se manifesta

em todos os contextos comunicativos, devido à natureza pragmática dos atos comunicativos.

Apenas para ilustrar parte dos problemas do modelo, Eco (2004) afirma que os códigos do emissor e do destinatário nem sempre são os mesmos e lembra que as condições pragmáticas tendem a interferir na comunicação. Um exemplo dessa interferência pode ser tomado a partir de diferenças no conhecimento de mundo dos sujeitos: alguém que presenciou as manobras da época da ditadura militar teria, a princípio, melhor domínio dos sentidos que se constroem a partir de uma letra de música composta naquela época – produzida por meio de metáforas para fugir da censura – do que alguém que não teve a mesma experiência, por pertencer a uma geração mais jovem, ou por desconhecer o contexto histórico subjacente.

Estudos relacionados à língua também a apontavam como representação do pensamento, ou seja, admitia-se um sujeito como "senhor absoluto de suas ações e de seu dizer" (ELIAS e KOCH, 2012, p. 9). Há redução do leitor/receptor a mero captador das ideias do emissor.

Em contrapartida, estudos mais recentes tanto na área da comunicação quanto na área da linguística vêm verificando que essa unilateralidade não é real, isto é, não se apresenta da forma como, por décadas, vinha sendo concebida. Enquanto estudos linguísticos atuais admitem a interação entre emissor, texto e receptor, mas negando a participação do último elemento como ser passivo e limitado, pesquisas teóricas do campo da recepção também destinam especial atenção ao receptor, atribuindo-lhe *status* de colaborador.



A esse respeito Eco (2004) explica que existe um caminho a ser percorrido entre autor e leitor na medida em que este deve atualizar o texto em cada ato de leitura. Sendo assim, o autor já prevê o seu leitor-modelo, dadas as condições de produção de seu texto, inclusive na escolha da tipologia[1]. Segundo Eco (ANO), o leitor entra em cena preenchendo espaços estrategicamente deixados no texto.

Esses espaços ou lacunas não podem ser preenchidos meramente com conhecimento linguístico, que compreende domínio de vocabulário e compreensão da estrutura da língua. Ainda que tais conhecimentos sejam uma condição básica para a leitura, entende-se a leitura como atividade aplicada a textos verbais e de outras naturezas, como o cinema, por

[1] Luiz Antônio Marcuschi, doutor em Filosofia da Linguagem, desenvolve pesquisas acerca das tipologias e gêneros textuais e sua relação com os gêneros discursivos. É possível encontrar detalhes desses estudos em MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão.* São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

exemplo, uma vez que eles não resumem as ferramentas necessárias à interpretação. Sobre isso, acrescenta Eco (1994, p. 9): "todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho", usando como exemplo uma frase em que o emissor diria a alguém que pegaria a estrada para estar em determinado local em uma hora. O receptor não esperaria ouvir do seu emissor que este viria de carro. Desse modo, não se pode esperar que o emissor declare nos pormenores o que há para ser dito sobre algo.

Conclui-se que as lacunas compreendem o acionamento de determinadas estratégias de leitura ligadas a capacidades variadas, como a linguística, o que permite estabelecer relações entre o que é dado e o que é novo, fazer inferências e previsões, formular perguntas e verificar suas possibilidades de respostas a partir do texto. Na verdade, o que Eco explica é a relação que existe entre o texto e o leitor, tomando o próprio texto como uma estratégia para guiar este leitor, sobretudo cabendo a ele (leitor) identificar as pistas e atualizar o texto. É o que o estudioso nomeia de leitor-modelo.

A discussão levantada por Eco procura, então, definir o leitor-modelo. No entanto ela pode dialogar com outras questões, como, por exemplo, a necessidade de se avaliar quais objetivos se pretende alcançar por meio da leitura. Partindo de um universo mais amplo, em que se pode deslocar o leitor/receptor para audiência, destacam-se os trabalhos de Orozco (2002). Esse autor estuda o caráter social político e metodológico como possibilidade de orientar os sujeitos receptores para a ressemantização de produtos midiáticos.



Considerando as tecnologias da informação e as tendências midiáticas da contemporaneidade, Orozco (2002, p. 16) alerta que não é possível estudar a cultura fora do universo da comunicação e que os estudos de recepção possibilitam conhecer o âmbito político que permeia mídias e sujeitos receptores. De acordo com este pesquisador, os receptores estão interagindo na produção, ou seja, reagem a ela, revelando múltiplas tendências de usos sociais da comunicação, que atravessam o cotidiano das pessoas.

Dessa forma, ao traçar um breve histórico dos estudos da recepção na América Latina, Orozco (2002) aproxima-se de Eco quando avalia como simplista e reducionista o processo de comunicação (ao qual se referiu anteriormente como modelo), baseado apenas nos elementos emissor e receptor. Dividindo campo de estudo com outras teorias, igualmente legítimas como os estudos culturais, os estudos da recepção passam a observar os processos de produção de sentidos e sobre a criação cultural

(OROZCO, 2002). Em outras palavras, o receptor fará o quê com as informações que detém? A prática de recepção é, em outras palavras, uma prática de consumo.

Se de um lado os estudos de recepção permitem focalizar os aspectos inconscientes da audiência (prazer, fruição, desejo, evasão), de outro, vislumbram as estruturas e dimensões econômicas que fazem circular as informações, seus segmentos, sobretudo os audiovisuais (OROZCO, 2002). É nesse universo que o cinema ganha espaço, ao lado da telenovela e da dramaturgia. A respeito da linguagem cinematográfica vale ressaltar que, segundo Martin (2005), a imagem fílmica é dotada de características que reconstituem uma realidade, não só pelo movimento como pela presença da sonoridade, o que aproxima a audiência dos ambientes com os quais encontra correspondência na vida real. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica suscita no espectador a sensação de que existem as coisas projetadas na tela, além de possibilitar a identificação com este ou aquele personagem.

Até aqui se apresentaram algumas informações sobre leitor/receptor, audiência e mídia, numa abordagem que parte do indivíduo e ruma ao coletivo (audiência). Conforme já foi dito, este trabalho tem como objetivo analisar uma obra cinematográfica adaptada de um texto literário narrativo. Considerando esse contexto, julgou-se necessária a exploração de questões relevantes que embasam a análise a seguir, levando em conta também mais alguns aspectos importantes relacionados a padrões culturais, elementos presentes tanto na obra literária, quanto na cinematográfica.



Elegeu-se, portanto, mencionar questões que envolvem a inserção de padrões sociais e sua relação com o ponto de vista desenvolvido pelos sujeitos da comunicação (autor e receptor/audiência). Uma das questões merecedoras de destaque é o estigma. Justifica-se mencionar o estigma porque está intimamente ligado à protagonista do filme analisado mais adiante.

Como a narrativa enfatiza o drama de uma jovem diante do grupo ao qual não se adapta, é importante que se compreenda como ocorre o isolamento de um indivíduo em função de ele "ser diferente". O estigma é um componente social amplamente estudado, porém é Goffman (2000, p. 7-8) quem ilustra com clareza a manifestação desse comportamento:

Em todos [...] exemplos de estigma [...] encontram-se as mesmas características sociológicas: um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social quotidiana possui um traço que se pode impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de

atenção para outros atributos seus. Ele possui um estigma, uma característica diferente da que havíamos previsto.

Para que haja esse afastamento, referido por Goffman, é necessário que os indivíduos compartilhem determinados padrões de normalidade. Esses padrões serão a medida para categorizar os normais (GOFFMAN, 2000) em oposição aos estigmatizados.

O estigma envolve não só o preconceito como também mobiliza julgamentos e crenças a respeito dos indivíduos e da presença deles no mundo. Essas questões também ganham papel fundamental nas relações humanas na medida em que entram na formação das identidades individuais e sociais.

Sobre a dinâmica dessas relações, incluindo ou não os indivíduos estigmatizados, Nightingale (1996 Conta outra data nas referências. Qual a correta?) considera que não há como separar o genérico do individual, uma vez que tais aspectos encontram-se unidos, ou seja, é no grupo social e no cotidiano que determinadas mudanças (observadas na análise a seguir) podem ocorrer. Já para Silverstone (2002), as experiências sociais – *o senso comum* – como recurso utilizado pela mídia na (re) produção de padrões multiplica o que chama de "medo da diferença" e a esse respeito considera que:



É no mundo mundano que a mídia opera de maneira mais significativa. Ela filtra e molda realidades cotidianas, por meio de suas representações singulares e múltiplas, fornecendo critérios, referências para a condução da vida diária, para a produção e a manutenção do senso comum (SILVERSTONE, 2002, p. 20).

E representando essa diferença em relação ao que se considera padrão ou índice de normalidade, reaparece o estigma. Traço constante em "Uma vida em segredo", o estigma será um dos elementos na análise que compreende o próximo item deste trabalho, juntamente com as demais questões teóricas resumidamente apresentadas até aqui.

**O filme**

Gravado em 2002, com roteiro e direção de Suzana Amaral, "Uma Vida em Segredo" é uma adaptação da novela homônima escrita por Autran Dourado e conta a história da jovem Biela, que fica órfã, e repentinamente vê-se obrigada a se mudar para a casa de parentes. A trama se passa no interior de Minas Gerais, em meados do século XX. Tudo começa quando a jovem é trazida para morar na casa do primo e tutor, Conrado, também responsável por administrar a substanciosa

herança e a fazenda da moça. Na nova residência, "prima Biela", como lhe chamam, passa a conviver com a mulher de Conrado, a senhora Constança, e com os dois filhos do casal.

Algo de desconforto e de incongruência toma lugar em função da vinda da jovem à sua nova casa, o que fica nítido já na cena de abertura do filme. A situação inicial mostra a chegada de Biela a uma região mais urbanizada, e ao mesmo tempo com ares interioranos, local que será sua nova moradia. A moça entra no vilarejo, acompanhada pelo primo Conrado e por um empregado da família. Os três vêm a cavalo, enquanto olhares curiosos vindos de janelas e portas das casas acompanham a movimentação. É a novidade.

Biela aparenta simplicidade e timidez extremas e mantém, ao longo da história, uma grande dificuldade de adaptação ao lugar, aos hábitos e aos costumes daquelas pessoas. Tudo é desconhecido, estranho, diferente. Vista como uma caipira, que não se desliga da roça, Biela passa a ser analisada pelos familiares. Entre piadinhas e cochichos, todos reparam nas roupas e maneiras da jovem. Diante da singularidade da moça, dona Constança procura fazer o que pode para acolhê-la, ao mesmo tempo em que se esmera para modificar e refinar aquele comportamento estranho e descompassado. Biela deveria "sair" de um mundo que deixara no passado recente, para "entrar" em outro, mais adequado, mais civilizado e bom, segundo a visão de Constança e de Conrado.



Tudo em Biela parece incomodar e intrigar a família. Suas roupas são logo substituídas por outras, de tecidos finos e caros. Afinal não "ficaria bem" para uma moça rica usar chita, pois esse tipo de tecido simbolizava a roça. E a roça agora é passado. Metida em vestidos que lhe limitam os movimentos e lhe sufocam o pescoço, Biela tenta acatar e seguir os aconselhamentos de Constança, ao mesmo tempo em que se esforça para ser aceita. Prende o cabelo, passeia desajeitada com sapatos e sombrinha, cumprimentando as pessoas com falas e trejeitos repetitivos: "Muito bem passado...", "Muito bem passado..." é o que responde sempre quando lhe perguntam "Como tem passado?" (UMA VIDA EM SEGREDO, 2002).

Não há jeito de disfarçar essa incongruência. Biela não se sente bem em nenhum lugar aonde vá, com exceção da cozinha, no interior da qual parece reconhecer um ambiente familiar. Ali, perto do fogão, está toda a simplicidade que lhe fora tirada a partir da saída da Fazenda do Fundão. É no contato com a negra, criada da família, que a jovem consegue encontrar abertura para falar com um pouco mais de espontaneidade, relembrando a vida que tivera na antiga fazenda. No entanto, sua presença ali naquele

ambiente, próprio da criadagem, não é tolerada pelos donos da casa, que volta e meia a chamam para a sala.

Biela tem seu próprio quarto. Quando aparece deitada na cama, são frequentes as lembranças da infância no Fundão. A imagem do monjolo e o barulho da água vêm à mente da jovem com certa frequência. Ela sente saudades, mergulha na nostalgia como quem deseja ardentemente voltar a um passado impossível. Definitivamente ela não está feliz naquela casa. Mas não consegue opor-se ao que lhe é oferecido, ou até – por que não dizer? – imposto. A jovem parece apreciar a companhia de Constança. Afinal aquela mulher lhe dá atenção, dedica-se a ela quase como uma mãe, procurando ensinar coisas que uma boa moça de família deve saber: bordar, por exemplo.

Tudo parece caminhar num ritmo lento, com discretos progressos, até que surge a figura de um homem. Trata-se do filho de um dos amigos do primo Conrado. O rapaz e Biela cruzam olhares durante um jogo de truco, na casa de Conrado. Porém, o que poderia ser o início de um romance, um feliz flerte, desanda no momento em que Biela, numa luta contra a própria timidez, dirige-se à mesa do jogo com a bandeja do café. Desajeitada, derruba a bebida sobre um dos jogadores. Depois disso, magoada e aborrecida, ela comunica à Constança que não servirá mais café em dias de jogo. Constança, sem saber do verdadeiro motivo para aquela negativa repentina, não compreende, mas acata.



Apesar do pequeno incidente com o café, o rapaz continua interessado na prima Biela e, por intermédio do pai, propõe noivado. O pedido é feito a Conrado, que não deposita muita confiança na conduta moral do pretendente, cuja fama é de preguiçoso e de pouca disposição para o trabalho. O pai do rapaz, no entanto, promete colocá-lo "nos eixos", empenhando na feita sua palavra e amizade.

Depois de insistir pacientemente com Biela, Constança consegue convencer a moça a aceitar o pedido de noivado. A moça sente-se vencida pelos argumentos da prima, uma vez que vê nela uma pessoa em quem deve confiar, de certa forma. Afinal, Constança era sabida e seus conselhos apenas a levariam a uma vida feliz e correta. Mais correta que feliz. Dessa diferença Biela entendia.

Começam os preparativos para o casamento. O vestido de noiva passa a receber as atenções da costureira e das demais figuras femininas da família. Biela parece animada. Num dos encontros da moça com o noivo, ocorre um estranho diálogo que revela as verdadeiras intenções dele: ter acesso à fortuna de Biela. O rapaz criva-lhe de perguntas sobre os bens, lucros, quantia de cabeças de gado, entre outras indagações, obtendo

da noiva um verdadeiro inventário de suas posses. Em nenhum momento da conversa, no entanto, há proximidade física entre os dois, permanecendo uma gelidez de estátua e uma ausência total de afeto. Biela não reclama de nada, apenas faz o que esperam dela.

Quando se aproxima o casamento, o noivo, a pedido do pai, parte com dois empregados para um trabalho fora da propriedade. Deveria estar de volta em dois meses. Mas muito antes desse prazo, apenas os empregados retornam trazendo a notícia de que o rapaz fugira. Tal acontecimento é crucial para uma reviravolta na vida de Biela. Sentindo-se profundamente arrependida por ter concordado com algo indesejado – o casamento –, a moça parece libertar-se de todas aquelas obrigações e hábitos que definitivamente não combinam com ela.

Movida por uma espécie de ânsia, ou sufocamento, Biela arranca o vestido bem diante do espelho. Liberta o pescoço da gola apertada até a garganta. Em seguida volta a usar as velhas e desengonçadas roupas de chita. Nega-se a sentar à mesa com os primos, preferindo a companhia da negra e do empregado na cozinha. Também se transfere de quarto, acomodando-se nos fundos da casa, com menos conforto, mais afastada dos parentes. Essa atitude atua como um divisor de águas, pois Conrado e Constança a consideram uma desfeita, embora tentem manter as aparências. Entretanto, os frágeis laços de afeição que haviam sido ardorosamente constituídos acabam se desfazendo e surge a indiferença.



Nessa fase da trama, Biela passa a ter contato com as coisas que lhe são caras e familiares, como o preparo de biscoitos, broas e remédios caseiros. Muda a forma como se relaciona com as pessoas na comunidade, passando a frequentar os vizinhos, fazendo pequenos favores em troca dos quais recebe moedas. Sua presença se torna constante em alguns lares e isso acaba incomodando Conrado, que não compreende o porquê de a prima aceitar dinheiro alheio, já que é rica e tem à sua disposição qualquer quantia e na hora em que precisar. Ao ser indagada sobre a situação pelo primo, Biela diz que não tem apego ao dinheiro e que só o aceita porque lhe dão de bom grado. Com o tempo, a moça acumula vários potes cheios de moedas debaixo da cama, mas nada compra.

O tempo vai passando. Biela adota um cão de rua, que se torna um companheiro fiel. O cãozinho não sai de perto da moça até o final da narrativa, quando, sozinha no quarto, ela começa a adoecer, apresentando sintomas que sugerem uma tuberculose. Chamam o médico. "É grave", diz ele. Termina o filme com Biela tentando alimentar o cão, enquanto desfalece e cai. Teria morrido?

**Análise**

O filme "Uma vida em segredo" é resultado de leituras múltiplas. Essa multiplicidade se explica tomando-se a experiência de recepção da diretora – Suzana Amaral – que desenvolve, com sua equipe, um duplo papel: ler e transformar o objeto de leitura em outro objeto, que é o filme.

Partindo dessa situação, considera-se a existência de um sujeito (doravante denominado S1) que ocupa uma função social de importância particular, pois, como responsável por um produto da mídia, vai atuar diretamente no processo de produção/circulação de um discurso materializado em filme. Desse modo, o processo de recepção está direcionado, ou seja, não se trata de uma leitura descompromissada, por simples prazer ou fruição (não que não ocorra fruição ou prazer estético, já que se trata de uma obra da literatura), uma vez que a finalidade é reconstruir a história, adaptando-a a uma linguagem diferente.

Uma das primeiras preocupações que interferirão no processo de leitura é o foco no narrador. Na transposição para a linguagem do cinema, cabe a S1 identificar quais elementos dados pelo narrador comporão as cenas, sempre tendo a preocupação no público, ou seja, S1 precisa interpretar e capturar imagens sugeridas no texto escrito, prevendo posicionamento de câmera, iluminação, som, entre outros recursos próprios do cinema.



Além disso, existe a preocupação com o fato de que se está lidando com um texto literário, ou seja, é arte, e a percepção de S1 tenderá a desenvolver um olhar voltado ao estético. Ao colocar-se como autor de uma adaptação, S1 assume o papel de enunciador. Seu ponto de vista, suas escolhas linguísticas, suas estratégias comunicativas (imagens, trilha sonora, diálogos) compõem, portanto, um novo texto, que deverá ser interpretado pela audiência no momento da exibição.

Na passagem do texto literário para o filme, nota-se que o discurso subjacente entra em choque com o discurso e a ideologia atuais, haja vista sua variação no tempo e no espaço (DE CERTEAU, 2007) e esse preenchimento – retornando a Eco (2004) – deverá compor as projeções elaboradas por S1, figurativizado, numa primeira instância, pela diretora do filme. Sendo assim, um olhar mais atento aponta a importância de detalhes como, por exemplo, a cena em que Constança ajusta a peça do vestido, apertando-a no pescoço de "prima Biela". O pescoço, trazido anteriormente livre de amarras, livre de máscaras e papéis sociais, agora aparece rígido, sufocado pelas novas obrigações familiares e sociais que trarão sofrimento íntimo à protagonista do filme. São pequenos gestos,

movimentos e enquadramentos que direcionam o espectador na construção dos sentidos da narrativa.

Chega-se ao espectador do filme. Diante da tela, coloca-se outro sujeito, formado pelos espectadores (doravante denominados S2) que passarão a desenvolver o papel de receptor da narrativa, agora ressignficada por S1. A cena de abertura do filme já invoca uma identificação da época histórica, figurativizada nas personagens, a aparência (tipo de roupa) de cada uma, enquanto se movimentam lentamente na paisagem rural. Nesse momento, S2 necessita "deslocar-se" no tempo e no espaço para interpretar as sequências, buscando preencher as lacunas que lhe são apresentadas quadro a quadro.

A música de fundo remete ao ritmo lento da narrativa, num misto de melancolia e curiosidade. Não há narrador, e este fato é de extrema importância, uma vez que a progressão das ações é construída em colaboração com S2. Enquanto Constança e a filha espiam e conversam sobre "como será o vestido da prima", S2 percebe que a chegada da protagonista tenderá a modificar algo naquele núcleo para onde está sendo levada.

Como a narrativa[2] – tomada na sua tipologia – possui um esquema relativamente estável (situação inicial, problema/conflito, clímax, situação final), S2 prevê – e vai confirmar ou não – o desenrolar das ações envolvendo os conflitos vividos por Biela. Esse processo de previsão ou de expectativa é desencadeado a partir de vários componentes dados pelo filme, associados ao conhecimento de mundo adquirido por S2 durante sua vida em sociedade e na cultura por ela produzida.



Dessa forma, S2 identifica, a partir de suas experiências cotidianas, os papéis (DE CERTEAU, 2007) representados por Biela, de um lado, e pelos primos, de outro. Trata-se da ocorrência da oposição fundamental identidade x alteridade. Sugere-se que o estigma seja o elemento que marca essa oposição. O fato de Biela apresentar um comportamento tímido e ensimesmado contrasta com os valores compartilhados por todos (família e empregados) na casa de Conrado.

O jeito de andar, as roupas simples e baratas, o manuseio dos talheres à mesa, a pouca fala emoldurada pelo rosto meio escondido parecem ser o suficiente para que se identifique o abismo entre prima

[2] Para um estudo mais aprofundado a respeito da narrativa e sua dinâmica, sugere-se a obra de Vladimir Propp, intitulada "Morfologia do Conto Maravilhoso". Estudioso da narratologia, Propp verificou em mais de 400 contos tradicionais russos a ocorrência de elementos simples e indivisíveis, que se organizam a partir de uma carência ou dano até a superação por parte do herói (ou heroína).

Biela e os demais. Uma vez que a moça fora retirada de seu ambiente, o esperado apontava para uma adaptação aos hábitos e valores que vigoravam na nova família. Porém, ao mesmo tempo em que se deseja a adaptação, S1 e S2 sabem que o esquema narrativo também prevê a *complicação* ou *problema*, uma vez que as narrativas (aqui se volta à questão tipológica de que fala Eco) "prendem" os receptores justamente por conter essa fase.

As recorrentes dificuldades de adaptação à nova vida – a de uma moça rica, bem vestida e educada nos padrões típicos da família mineira urbana – e as reações da família por meio de comentários, cochichos e olhares – marcam a existência do estigma. Biela é a personagem estigmatizada. Ela tenta vencer esse estigma ao acatar os conselhos e imposições de Constança, talvez por admirá-la, talvez por querer identificá-la como uma figura materna que fora perdida. Constança é a figurativização da alteridade (o outro que se opõe na relação "eu – não eu").

Desse modo, S2 percebe a relação de oposição que se desenha desde as cenas iniciais e perdura até o final do filme. A trama, lenta, sem grandes movimentações, revela a luta interior de Biela para sair daquela situação estigmatizada. O tempo passa, porém Biela não consegue se desligar das lembranças do Fundão. No entanto, como é de esperar, o esquema narrativo avança para um clímax, que vem marcado pela fuga do noivo, o que representa a grande decepção de Biela e coincide com a mudança mais expressiva da conduta da protagonista.



Existe uma cena, "aparentemente sem importância" no filme e que se repete por algumas vezes: a imagem do monjolo. Se S2 desenvolve um olhar mais atento, perceberá um possível indicador de sentido aí contido. Ao contrário das outras cenas, a do monjolo apresenta um teor sugestivo, pode-se comparar o movimento repetitivo e ritmado das batidas à força e à insistência que reinam no íntimo de Biela. As batidas do monjolo têm como finalidade quebrar, desmanchar, reduzir um bloco em farelos.

A figura do monjolo constitui uma metáfora para ilustrar a tentativa de transformar Biela num "produto" para a sociedade, alguém que seja resultado de um "refinamento" obtido com muito trabalho. Nesse ponto vale relembrar Iser (2007 apud CALDIN, 2012) no que se refere aos efeitos da leitura no leitor/receptor. Segundo ele, o texto literário permite essa abertura na imaginação e é a experiência do leitor com o texto o que veicula tal projeção. Embora o autor discorra sobre o ato da leitura, é provável que seus conceitos possam ser adaptados ao cinema, uma vez

que a obra literária é a base dele. Para Caldin (2012, s/p), Iser considera o texto literário:

> fruto da seleção que um autor realiza ao que sucede no mundo; tal seleção se apresenta como um rompimento do real, na medida em que permite vários sentidos e interpretações e, também, como um excesso do real, na medida em que forma sua própria realidade quando os elementos selecionados são combinados entre si; assim, o texto é um acontecimento, pois *"na seleção a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados."* Dito de outra maneira: o texto literário não é completo em si mesmo – além do registro da reação do autor ao mundo, necessita, ainda, da experiência do leitor, que, ao interpretá-lo, infere novos sentidos ao lido (REFERÊNCIA).

Assim, o texto literário teria uma dupla função: comunicar o que o autor disse e estimular as competências do leitor.

Associando as experiências estéticas de S1 e S2 com a obra "Uma vida em segredo", pode-se dizer que suscitem diferentes maneiras de produção de conhecimento, principalmente quando se pensa em reflexão acerca dos papéis sociais e como tais papéis se identificam com os sujeitos da comunicação. O cinema, como se sabe, admite um público cada vez mais diversificado, de tal sorte que as projeções e impactos causados pelas personagens surtirão efeitos particulares, mobilizando, portanto, modos diferenciados de interpretação por parte de S2.



Quanto à presença do estigma, conforme já se mencionou, parece haver duas fases no filme: a primeira se manifesta do início e dura até o noivado; a partir da notícia sobre a fuga do noivo, inicia-se a segunda fase. O limite entre elas parece ser assinalado na cena em que, diante do espelho, Biela desmancha os cabelos num misto de raiva, tristeza e libertação. Cansada de tentar se livrar do estigma de caipira, feia e desajeitada (primeira fase), Biela finalmente resolve aceitar seu estigma e, embora continue sofrendo no íntimo, parece não se incomodar mais com as opiniões alheias, retoma os trajes, muda-se para um quarto mais simples e dedica-se à atividades semelhantes às quais estava acostumada na fazenda do Fundão.

**Considerações finais**

Levando em conta as condições de produção do filme "Uma vida em segredo", pode-se inferir que S1 empenhou estratégias de leitura e interpretação com objetivos distintos: o primeiro relacionado à sua forma particular de interpretar a obra de Autran Dourado; o segundo tendo o público de cinema como receptor a ser atingido. Nesse intercâmbio,

decorreram as percepções de ambos os sujeitos da recepção. Coube a cada um preencher espaços sugeridos pela obra numa dinâmica que exige conexões entre vivências pessoais em meio ao social e as novas informações adquiridas durante a experiência de recepção.

O filme "Uma vida em segredo" possibilita em S2 não só a experiência estética (ou ainda extravasamento e entretenimento), mas abre espaço para reflexões acerca da natureza humana diante do grupo social do qual faz parte. A figura de Biela atua como mediadora dessa reflexão, uma vez que reúne em sua personalidade o conflito entre o "ser" e o "dever ser", entre "não ser" e "parecer ser", dinâmicas que representam, muitas vezes, os papéis que circulam na sociedade.

A personagem de Biela em combinação com as demais (Constança, Conrado, empregados, filhos e vizinhos) evoca questões de identidade e deixa transparecer traços culturais passados. Os papéis feminino e masculino estão delineados num contexto histórico relativamente distante, mas não representam uma ruptura total com os padrões atuais. Conforme a faixa etária de S2, sua história familiar, seu contexto de vida, haverá maior ou menor "estranhamento" com relação aos papéis sociais demarcados no filme. Instituições como família, casamento e igreja, por exemplo, mobilizam, de formas variadas, questões ligadas ao cotidiano de S2 permitindo que se pergunte até que ponto a narrativa se assemelha ou se distancia desse(s) sujeito(s).



Outro ponto merecedor de atenção é *como* o filme pode ser um mediador didático, produzindo efeitos de mudança nos padrões culturais vigentes. Aqui se retoma a questão do estigma, figurativizada por Biela. O sujeito da recepção é "motivado" a reavaliar o preconceito, principalmente se se pensar no distanciamento temporal que marca a época histórica da narrativa. É possível estabelecer uma ponte entre o preconceito de antes com o de agora? Que outras formas de preconceito (e dele a demarcação do estigma, portanto) podem ser atualizadas por meio do filme? Que diferenças ocorrem entre o papel da mulher de hoje e o observado no século anterior? O filme e as mídias que trabalham com obras literárias atingem plenamente o receptor?

Há muitas questões que permanecem não respondidas, principalmente porque os estudos sobre a recepção, como visto na parte teórica deste trabalho, vêm passando por desdobramentos e recebendo colaboração de outras áreas da ciência, fato que demonstra a relevância do objeto a ser estudado. O que parece evidente é a participação ativa do sujeito da recepção que, sendo sujeito das mudanças sociais verificadas ao longo da história, seleciona, aceita ou rejeita, reproduz ou modifica,

discute e interage com os produtos midiáticos, de tal sorte que passa a colaborar cada vez mais no processo de criação midiática, deixando ainda mais distante aquela imagem estática, de mero decodificador de uma mensagem com apenas uma possibilidade de interpretação.

**Referências**

CALDIN, Clarice Fortkamp. *A leitura segundo Wolfgang Iser.*

Data Grama Zero – Revista de Informação – v. 13 n.5 out/12. ARTIGO 04. Disponível em http:// http://www.dgz.org.br/out12/Art_04.htm. Acesso em 8 de fevereiro de 2015.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano.* Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Lector in fabula: a colaboração interpretativa nos textos narrativos.* São Paulo: Perspectiva, 2004.



ELIAS, Vanda Maria; KOCH, Ingedore Villaça. *Ler e compreender os sentidos do texto.* São Paulo: Contexto, 2012.

GOFFMAN, Erving. *Estigma.* Buenos Aires: Amorrortu, 2000. Parte 2.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NIGHTINGALE, Virginia. *Studying Audiences: The Shock of the Real.* London: Routledge, 1966.

OROZCO, Guillermo (org.). *Recepción y Mediaciones.* Bogotá: Norma, 2002.

SILVERSTONE, Roger. *Por Que Estudar a Mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

UMA VIDA EM SEGREDO. Direção: Suzana Amaral, Produção: Assunção Hernandes. Europa FILMES, 2002, DVD.

[i] E-mail da autora: doutorandadaniela@gmail.com.br