

“The Horse Dealer’s Daughter” e a Crítica ao Racionalismo, de D. H. Lawrence, na Tela: Uma Análise do Social e do Individual

"The Horse Dealer's Daughter" and D. H. Lawrence's Criticism of Rationalism on Screen: An Analysis of The Social and The Individual

Ana Caroline Lopes*

Carlos Augusto Viana da Silva **

Resumo: O conto de “The Horse Dealer’s Daughter” (1918), de D. H. Lawrence, não segue a perspectiva dos projetos narrativos mais experimentais em termos de estrutura narrativa do período de sua publicação. Neste trabalho, investigaremos como o diretor/tradutor Robert

* Formada em Letras Português-Inglês; Mestrado em Literatura Comparada (em andamento); ambos na Universidade Federal do Ceará. E-mail: carol.lopez.7@hotmail.com

** Professor Associado III do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: cafortal@hotmail.com

Burgos, do filme *The Horse Dealer's Daughter* (1983), lidou com esse texto na tela e quais as principais estratégias de tradução utilizadas para representar temas polêmicos desse universo literário particular no cinema, principalmente no que tange à temática do individual e do social. Como fundamentação teórica, utilizaremos a ideia de tradução como um tipo de reescritura (LEFEVERE 2007); o princípio da adaptação fílmica como tradução (CATTRYSSÉ 2014); e questões sobre representação (SHOHAT e STAM 2006).

Palavras-chave: Literatura adaptada para cinema; Tradução; “The Horse Dealer’s Daughter”; D. H. Lawrence; Robert Burgos.

Abstract: The short story "The Horse Dealer's Daughter" (1918), by D. H. Lawrence, does not follow the perspective of the most experimental narrative projects in terms of narrative structure of the period of its publication. In this paper, we will investigate how the director/translator Robert Burgos, in the film *The Horse Dealer's Daughter* (1983), dealt with this text on screen and which were the main translation strategies used to represent polemic themes of this particular literary universe in the cinema, especially regarding the theme of the individual and the social. As theoretical background, we will use the idea of translation as a type of rewriting (LEFEVERE 2007); the principle of film adaptation as translation (CATTRYSSÉ 2014); and questions about representation (SHOHAT and STAM 2006).

Key-words: Literature adapted for film; Translation; “The Horse Dealer’s Daughter”; D. H. Lawrence; Robert Burgos.

Introdução

Nascido no distrito de Eastwood, D. H. Lawrence (1885 - 1930) pertenceu à classe trabalhadora de Nottingham, Inglaterra, e experienciou o conhecimento por perspectivas diferentes. Enquanto sua mãe, Lydia Lawrence, possuía educação formal e aspirações para os filhos nesse âmbito, seu pai, Arthur Lawrence, não possuía nenhuma instrução formal; entretanto, era visto como alguém com vasto conhecimento sobre a natureza, plantas e animais (BEER 2014: 5).

Essa peculiaridade de sua origem parece ter relação com a perspectiva aprofundada que o autor tinha dos seres humanos. Lawrence entendia a vida não somente pelo lado intelectual/racional, dominante na época em que viveu, mas de uma forma mais ampla, considerando também outros tipos de conhecimentos de caráter mais intuitivo. Para o autor, o homem, além de sua razão, também precisava estar com seu emocional e instintivo em equilíbrio, de modo que nenhum dos três pilares fosse negligenciado. Ao compreender o indivíduo por essa perspectiva

tripartite: razão, instinto e emoção, Lawrence se aproxima do ideal clássico/humanista, como é observado por Gonçalves:

Chegamos então à época moderna. D. H. Lawrence (1885 - 1930), filho de um mineiro e uma professora, tenta transmitir uma concepção clássica em sua visão de homem, resgatando a idéia do trinômio razão, sensação e emoção. Sua própria origem aponta para uma integração da atividade física e intelectual (GONÇALVES 1997: 106).

A compreensão mais ampla do indivíduo fez com que Lawrence tivesse uma interpretação mais elaborada da vida em sociedade; essa visão complexa deu ao autor maior capacidade e liberdade ao lidar com temas considerados tabus para a sociedade britânica de sua época e, portanto, até então obliterados. Tais temas, que escandalizaram uma sociedade muito alicerçada em seu conservadorismo e manutenção do *status quo*, hoje são tidos como uma marca da originalidade e da genialidade de D. H. Lawrence, considerado um escritor muito à frente de seu tempo.

Entender a importância da individualidade dos seres humanos para Lawrence é fundamental para a compreensão de seus desentendimentos com a sociedade britânica conservadora. Isso porque, segundo Lawrence, para viver em sociedade, o ser social se sobressaía a essa individualidade, que era, de certa forma, ignorada:

There's is another difficulty in discussing Lawrence's social or political thought which should be mentioned here, and that is that the very essence of his doctrine is the denial that one could talk constructively about society and the political and economic order without invoking ultimate sanctions; without, in other words, talking about the religious needs of the individual and the community¹ (JACOBSON 1973: 134).

Como pode ser visto no fragmento acima, Lawrence não acreditava em um diálogo sobre a sociedade que excluísse a noção de individualidade. Para ele, não seria possível falar de uma sociedade ou comunidade sem falar das necessidades individuais de cada sujeito dela participante. Outro fator de resistência a essa visão social de homem era a rejeição/negação da ideia do ser humano enquanto indivíduo, isto é, parte da ordem natural, com necessidades e instintos naturais, e também como sujeito, com suas próprias concepções e desejos.

¹ Há outra dificuldade em discutir o pensamento social ou político de Lawrence que deveria ser mencionada aqui, e que é que a própria essência de sua doutrina é a negação de que se poderia falar construtivamente sobre a sociedade e a ordem política e econômica sem invocar sanções finais; em outras palavras, sem falar das necessidades religiosas do indivíduo e da comunidade. Todas as traduções são nossas.

O ser social, como o entendemos aqui, se posicionava apenas por meio de seu papel social ou status/posição na sociedade em detrimento de sua individualidade. A ideia de viver sob um papel social, além de ser racional, era, por vezes, limitante e até tirânica. A sociedade britânica era conhecida por sua severidade e extremo conservadorismo, de modo que estar à margem da sociedade era algo grave para qualquer indivíduo. Outra questão a ser mencionada é o fato de haver, nesse cenário, um grande temor em relação ao corpo e ao pudor, visto que o Cristianismo trouxera consigo ideias de pecado e culpa ligadas ao corpo, além da perspectiva do decoro social. Essa hipervalorização do ser social corroborava concepções contrárias ao pensamento de Lawrence:

One of the main reasons why he detested modern life so profoundly was because he believed it was driven by the impulse to assert the self-sufficiency of man, his independence from the natural order. The modern world, as he saw it, encouraged men to believe that they could find fulfilment as producers and consumers of material goods, as members of competing political parties or nation-states, as manipulators of yet more and more powerful machines instead of as creatures² (JACOBSON 1973: 134).

A noção de satisfação através da vida social e externa foi muito presente e problematizada na obra de D. H. Lawrence. O pensamento de que a modernidade impulsionava o homem a se tornar maquinal e materialista se apresenta, por exemplo, em uma de suas obras mais conhecidas, o romance *Lady Chatterley's Lover*:

A man could no longer be private and withdrawn. The world allows no hermits.

(...)

It was not woman's fault, nor even love's fault, nor the fault of sex. The fault lay there, out there, in those evil electric lights and diabolical rattlings of engines. There, in the world of the mechanical greedy, greedy mechanism and mechanized greedy, sparkling with lights and gushing hot metal and roaring with traffic, there lay the vast evil thing, ready to destroy whatever did not conform³ (LAWRENCE 2018: 156).

² Uma das principais razões pelas quais ele detestava tão profundamente a vida moderna era porque acreditava que ela era impulsionada pelo impulso de afirmar a autossuficiência do homem, sua independência da ordem natural. O mundo moderno, como ele o via, encorajava o homem a acreditar que poderia encontrar realização como produtor e consumidor de bens materiais, como membro de partidos políticos ou estados nacionais concorrentes, como manipulador de máquinas ainda mais e mais poderosas, em vez de como criatura.

³ Um homem não poderia mais ser privado e retirado. O mundo não permite ermitãos. (...)

Não foi culpa da mulher, nem mesmo culpa do amor, nem culpa do sexo. A culpa estava ali, lá fora, naquelas malvadas luzes elétricas e nos guizos diabólicos dos motores. Ali, no mundo do mecanismo

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.157-179

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

Lawrence acreditava que o mundo moderno encorajava a busca por sentido e satisfação em bens materiais e em papéis sociais, quando, na verdade, esses aspectos só poderiam ser encontrados através do equilíbrio, de uma vida balanceada e livre de quaisquer pressões ou imposições sociais. Apesar de não ser visto como um humanista, Lawrence imprimiu tais concepções como convicções e ideais de vida e as transmitiu em muitos de seus trabalhos: “In the extraordinary variety and richness of the best of his nouvelles, stories, and poems, the idea of balance is much more than a concept or theoretical construct”⁴(JACOBSON 1973: 141).

Diversas personagens criadas pelo autor nos permitem contemplar essa perspectiva de equilíbrio (ou desequilíbrio), geralmente acompanhada de um quadro de imposição e ruptura no que diz respeito às normas sociais. Hester Grahame, em “The Rocking Horse Winner” (1926), por exemplo, vive uma situação de dualidade entre individual e social no que tange a seu status, ao relacionamento com seus filhos e à ocupação profissional exercida secretamente, ela também busca encontrar satisfação por meio das concepções modernas, isto é, de um bom status e do consumo exacerbado. Dr. Ferguson, em “The Horse Dealer's Daughter” (1918), por sua vez, aparenta ser incapaz de acessar ou de compreender seu próprio eu individual, que parece sufocado pela dimensão do seu papel na sociedade.

Outra personagem construída nesse sentido é Constance, nome de batismo da protagonista de *Lady Chatterley's Lover*, que, apesar de estar casada e de pertencer a uma classe social incompatível com a de seu amante, não se deixa ser controlada pelas normas sociais. O próprio Lawrence, ao escrever esse tipo de conteúdo, sofreu retaliações por parte da sociedade britânica; conhecendo elementos biográficos do escritor, podemos compreender que ele também foi capaz de romper com tais imposições, sendo fiel às suas convicções e sujeito de sua própria história. Em um texto chamado “A propósito de O Amante de Lady Chatterley”, o autor dá uma explicação de sua visão do mundo e de sua concepção humanista/classicista:

[...] a vida só é tolerável quando a mente e o corpo estão em harmonia, quando existe um equilíbrio natural entre os dois e cada um mantém o respeito natural pelo outro.

mecânico ganancioso, ganancioso e ganancioso mecanizado, cintilante com luzes e metal quente jorrando e rugindo com o trânsito, lá estava a vasta coisa maligna, pronta para destruir o que não estivesse em conformidade.

⁴ Na extraordinária variedade e riqueza do melhor de suas nouvelles, histórias e poemas, a ideia de equilíbrio é muito mais do que um conceito ou construção teórica.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.157-179

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

E é óbvio que, hoje, esse equilíbrio e essa harmonia não existem. O corpo, na melhor das hipóteses, é um instrumento da mente e, na pior, seu brinquedo (LAWRENCE 2010: 481).

O conto “The Horse Dealer’s Daughter” identifica-se, nesse sentido, como uma narrativa que apresenta manifestamente uma promissora problematização da questão de dualidade entre social e individual na produção moderna de D. H. Lawrence. Neste trabalho, analisaremos alguns pontos dessa discussão, tanto no texto literário quanto no texto fílmico, partindo da ideia de que o produto audiovisual focaliza aspectos importantes da problematização da narrativa literária de Lawrence para o espectador, expandindo alguns aspectos do conto.

1. Adaptação fílmica e reescrita

Compreender uma adaptação cinematográfica como uma mera cópia do texto de partida e obrigatoriamente a ele fidedigna é uma premissa já superada, atualmente, desconstruída por novos princípios teórico-metodológicos nos estudos da adaptação fílmica. Esse pensamento anterior impossibilitava uma análise que considerasse as adaptações como produtos independentes e originais, com suas próprias questões e perspectivas. A partir da discussão de Patrick Catrysse (2014: 230), o processo envolvido entre os dois textos muito se assemelharia a uma tradução, visto que os estudos da tradução e os estudos de adaptações cinematográficas estariam ambos interessados na transformação de um texto fonte em um texto alvo sob algumas condições de invariância ou equivalência.

Essa concepção fez com que o conceito de tradução se expandisse e as adaptações também passassem a ser interpretadas como tradução, dialogando com a lógica de reescrita, que, ao criar imagens de um autor e/ou texto em outro sistema literário ou de linguagem, reflete uma ideologia ou uma poética capaz de funcionar dentro de uma determinada sociedade. Ao tratar a questão, André Lefevere (2007:11-12) considera a reescrita como manipulação. Para o autor,

Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra.

Como podemos perceber, a tradução, que seria um tipo de reescrita, nada mais é do que uma das várias maneiras de se adaptar um texto a certo público ou contexto de recepção e criação (HUTCHEON 2013). Dessa forma, ao traduzir uma obra literária para um produto audiovisual, um diretor pode se utilizar de diversas estratégias para conduzir suas próprias interpretações e ideias, e é livre para pensar em seu público alvo e contexto de chegada.

Reconhecemos, portanto, que as adaptações cinematográficas são reescritas e como tal construídas por meio de procedimentos complexos e independentes. Nessa perspectiva, a análise de uma obra em adaptação para o cinema, por exemplo, precisa levar em conta cada produto como independente, porém, relacionado, considerando as diferenças em seus respectivos contextos de partida e de chegada. No caso da análise da adaptação do conto de Lawrence, deverão ser levados em conta procedimentos de construção na narrativa e implicações nos contextos de chegada para se pensar como a temática do social e do individual foi construída no conto e no filme.

Vista como uma obra negligenciada pela crítica (WARD 2015: 37), a adaptação de Robert Burgos torna-se bastante particular ao deslocar o contexto narrativo do conto de Lawrence do interior da Inglaterra para o Velho Oeste norte-americano. Esse deslocamento se adequa a uma perspectiva de gênero do texto cinematográfico, uma vez que a configuração narrativa se aproxima do *Western*, ou Faroeste.

Segundo Christine Maria Cook (2012: 1), o gênero *western* é marcado por um formato familiar de conflito em que o herói está sempre dividido entre a vida primitiva/selvagem e a civilização. Esse paralelo acarreta algumas questões relacionadas à oposição focalizada (social e individual) e com a situação de hegemonia da razão, muito presente no conto. A respeito da ambientação e da origem histórica do gênero, Fernando Simão Vugman explica que Hollywood se apropriou do *western* de tal maneira a simplesmente criar um ambiente propício à ficção, em que a busca pelo equilíbrio se sobressai como objetivo:

Lançando mão da liberdade criativa que a ficção permite e da condensação histórica em que se fundam os mitos, o cinema hollywoodiano criou um momento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento (VUGMAN 2008: 160).

2. “The Horse Dealer’s Daughter”, de D. H. Lawrence

“The Horse Dealer’s Daughter”, conto publicado em 1918, apresenta a história de Mabel Pervin, uma jovem de 27 anos sem perspectiva de futuro, após a morte de seu pai e falência financeira de sua família, e a história de Jack Fergusson, jovem médico que vive em função de sua profissão. Constantemente questionada e pressionada por seus irmãos sobre seu futuro, Mabel não tem interesse em nenhuma das opções disponíveis e tenta suicídio em um lago próximo de onde mora. Dr. Jack Fergusson a vê e, mesmo sem saber nadar, se arrisca a salvá-la. Ao acordar coberta com um lençol e completamente despida, Mabel começa a recobrar a consciência e a questionar Fergusson a respeito do ocorrido. Compreendendo que o médico a salvara e a despira, Mabel o questiona se ele a ama. Perplexo com a pergunta de Mabel, que logo se torna uma afirmação convicta acompanhada de abraços e beijos, Fergusson se encontra diante de uma atração ‘inexplicável’ pela jovem e de sua ética profissional, pois tudo que fizera foi com o propósito de cumprir seu papel social enquanto médico.

Como podemos ver, o enredo apresenta a dualidade entre social e individual nas interações dos personagens. Enquanto Mabel se vê desamparada e obrigada socialmente a tomar uma decisão que não deseja, por possuir uma individualidade firme, Fergusson vive em função de sua ocupação social sem se dar conta de sua individualidade ou de uma vida além de seu trabalho:

Nothing but work, drudgery, constant hastening from dwelling to dwelling among the colliers and the iron-workers. It wore him out, but at the same time he had a craving for it. It was a stimulant to him to be in the homes of the working people, moving as it were through the innermost body of their life⁵ (LAWRENCE 1990: 321).

Mabel e Fergusson, entretanto, não são os únicos a experienciar essa dualidade no conto; os irmãos de Mabel, que também têm suas vidas mudadas pela falência financeira da família, veem-se diante de uma escolha entre estabilidade

⁵ Nada mais do que trabalho, trabalho, trabalho apressado constante de morada em morada entre os mineiros de carvão e os trabalhadores do ferro. Isso o desgastou, mas, ao mesmo tempo, ele tinha um desejo por isso. Era um estímulo para ele estar nas casas dos trabalhadores, movendo-se como que através do corpo mais íntimo de sua vida.

social e realização individual, “for the Pervins, the loss of their job goes hand in hand with their loss of agency. No longer subjects, they have become the objects of their economic times”⁶ (BRICOUT 2017: 3). Essa sujeição à individualidade e liberdade é muito explícita na descrição da situação de Joe:

Luckily he was engaged to a woman as old as himself, and therefore her father, who was steward of a neighbouring estate, would provide him with a job. He would marry and go into harness. His life was over, he would be a subject animal now⁷ (LAWRENCE 1990: 304).

O fragmento demonstra que, apesar de a ideia de status social ligado à estabilidade financeira ser muito importante para os personagens, o preenchimento de tal lacuna em detrimento da individualidade não representaria, de maneira alguma, a satisfação individual de cada um. Nesse quesito, Mabel e Joe são diametralmente opostos, visto que ele aceita a situação de sujeição por uma estabilidade financeira e ela, por outro lado, não negocia sua autonomia; “She would follow her own way just the same. She would always hold the keys of her own situation”⁸ (LAWRENCE 1990: 316). Outro fator que pode ser mencionado é o pensamento de Lawrence a respeito desse tipo de união, chamado pelo autor de “counterfeit love” [amor falseado], e representava, para ele, um dos maiores males da modernidade, a mecanização/racionalização até mesmo das relações interpessoais.

Outro paralelo entre Mabel e Joe é o fato de ela, mesmo sem ter uma perspectiva de estabilidade socioeconômica, encontrar satisfação individual em si mesma, em seus pensamentos e emoções a respeito de sua mãe já falecida; “Mindless and persistent, she seemed in a sort of ecstasy to be coming nearer to her fulfilment, her own glorification, approaching her dead mother, who was glorified”⁹ (LAWRENCE 1990: 316), Joe, em outra perspectiva, busca uma satisfação mais voltada para questões sociais e materialistas, o que não consegue alcançar, reforçando um elemento importante de crítica social na obra de Lawrence.

⁶ para os Pervins, a perda de seu emprego vai de mãos dadas com a perda de sua agência. Não mais sujeitos, eles se tornaram os objetos de seu tempo econômico.

⁷ Por sorte, ele estava noivo de uma mulher tão velha quanto ele, e por isso seu pai, que era administrador de uma propriedade vizinha, lhe daria um emprego. Ele se casaria e entraria no arnês. Sua vida estava terminada, ele seria um animal sujeito agora.

⁸ Ela seguiria seu próprio caminho, da mesma forma. Ela sempre teria as chaves de sua própria situação.

⁹ Sem sentido e persistente, ela parecia estar em uma espécie de êxtase para se aproximar de sua realização, sua própria glorificação, aproximando-se de sua falecida mãe, que foi glorificada.

Outra evidência de crítica a ser considerada é a pressão constante sofrida por Mabel por parte dos irmãos a dar respostas sobre suas decisões quanto ao futuro. A sua indiferença a essas pressões pode ser vista pelo menos sob dois aspectos: primeiro, o fato de ser mulher e, portanto, socialmente silenciada, o que poderia representar uma crítica social de Lawrence quanto ao valor dado às mulheres na sociedade daquele período e à hegemonia patriarcal. A questão de gênero fica bem clara na narrativa na medida em que Mabel está a todo instante servindo aos irmãos, com todas as tarefas domésticas, e, ao mesmo tempo, não sendo percebida por eles: “Mabel rose from the table, and they all seemed to become aware of her existence. She began putting the dishes together”¹⁰ (LAWRENCE 1990: 310). Outro exemplo do apagamento social de Mabel pode ser observado quando Fergusson não a cumprimenta inicialmente: “The young doctor looked at her, but did not address her. He had not greeted her”¹¹ (LAWRENCE 1990: 310).

Seus irmãos, além de não se importarem verdadeiramente com ela, “He did not care about anything, since he felt safe himself”¹² (LAWRENCE 1990: 302), a depreciavam em todos os sentidos, até mesmo por sua aparência física “She would have been good-looking, save for the impassive fixity of her face, “bull-dog”, as her brothers called it”¹³ (LAWRENCE 1990: 303). Dessa forma, Mabel pode ser considerada uma personagem marginalizada até mesmo no ambiente doméstico; “There was a strange air of ineffectuality about the three men, as they sprawled at table, smoking and reflecting vaguely on their own condition. The girl was alone”¹⁴ (LAWRENCE 1990: 302).

O segundo aspecto está relacionado ao fato de Mabel se utilizar do silêncio, que parece ter sido primordialmente imposto a ela, como uma forma de resistência. Ela passa a usá-lo em seu próprio benefício e aprende a ignorar também seus irmãos: “Mabel did not take any notice of him. They had talked at her and round her for so many years, that she hardly heard them at all”¹⁵ (LAWRENCE 1990: 307). Essa fala do

¹⁰ Mabel levantou-se da mesa, e todos eles pareceram tomar consciência de sua existência. Ela começou a juntar os pratos.

¹¹ O jovem médico olhou para ela, mas não se dirigiu a ela. Ele não a havia saudado.

¹² Ele não se importava com nada, pois ele mesmo se sentia seguro.

¹³ Ela teria sido bonita, a não ser pela impassível fixação de seu rosto, ‘bull-dog’, como seus irmãos a chamavam.

¹⁴ Havia um estranho ar de ineficácia sobre os três homens, pois se espalhavam à mesa, fumando e refletindo vagamente sobre seu próprio estado. A garota estava sozinha.

¹⁵ Mabel não deu nenhuma atenção a ele. Eles tinham conversado com ela e a rodearam por tantos anos, que ela quase não os ouvia.

narrador funciona como uma espécie de inversão de papéis; se ela não tinha o direito à fala antes, seus irmãos, mesmo falando, não seriam por ela ouvidos. Outra situação de inversão é que seu silêncio, antes imposto, agora, quando a pressionavam para que falasse, ela se calaria: “Why should she answer anybody?”¹⁶ (LAWRENCE 1990: 316).

A atitude de resistência fica muito clara à luz de alguns comentários de seus irmãos quando Mabel não responde e se mantém impassível: “‘The sulkiest bitch that ever trod!’ muttered her brother”¹⁷ (LAWRENCE 1990: 312). O comentário por parte de Fred Henry mostra como o silêncio de Mabel era ousado da parte dela e quanto isso irritava seus irmãos. Outra observação é que, apesar de insultar Mabel, Fred Henry abaixa o tom de voz para falar dela, como podemos ver novamente em “‘You could bray her into bits, and that’s all you’d get out of her,’ he said, in a small, narrowed tone”¹⁸ (LAWRENCE 1990: 312). Através desses elementos, percebemos que o silêncio de Mabel a torna uma personagem resistente dentro e fora de seu ambiente familiar.

A personagem demonstra, como pôde ser visto na fala de Fred Henry, uma estabilidade interna e externa impassível e independente de suas circunstâncias. Através das duas falas de Fred Henry também podemos perceber o ambiente de violência moral no qual Mabel estava inserida:

Lawrence tries to picture an oppressed woman whose individuality and personality are forced to be imperceptible by her brothers who are the patriarchs typical of that patriarchal society. Women like Mabel are reduced to the minor or the suppressed¹⁹ (JIE 2017: 271).

A construção da personagem é central para o desenvolvimento do conto e da crítica estabelecida por Lawrence quanto à sujeição do indivíduo à situação socioeconômica ou da sujeição ao social, como afirma Shirley Bricout (2017: 5): “Mabel’s identity formation is central to the short story and to Lawrence’s critique of economic interests subjecting the self”²⁰. Fergusson, por outro lado, não parece

¹⁶ Por que ela deveria responder a alguém?

¹⁷ ‘A cadela mais amuada que já pisou!’ murmurou seu irmão.

¹⁸ ‘Você poderia desfazê-la em pedaços, e isso é tudo que você tiraria dela’, disse ele, em um tom pequeno e estreito.

¹⁹ Lawrence tenta imaginar uma mulher oprimida cuja individualidade e personalidade são forçadas a ser imperceptíveis por seus irmãos que são os patriarcas típicos daquela sociedade patriarcal. Mulheres como Mabel são reduzidas ao menor ou reprimidas.

²⁰ A formação da identidade de Mabel é central para o conto e para a crítica de Lawrence aos interesses econômicos que sujeitam o indivíduo.

cativo de sua situação financeira, mas simplesmente de seu papel social, que se sobrepõe a qualquer questão individual. A construção da trama e dos personagens parece ter ligação direta com a concepção de Lawrence a respeito do social e o individual:

The very essence of his doctrine is the denial that one could talk constructively about society and the political and economic order without invoking ultimate sanctions; without, in other words, talking about the religious needs of the individual²¹ (JACOBSON 1973: 134).

Além de Mabel ser marginalizada em seu próprio ambiente familiar, o narrador nos permite ter uma visão para além disso. A sociedade é apresentada como mais uma opressão na vida de Mabel; é o caso de quando a personagem idealiza uma nova situação: “She need not pass any more darkly along the main street of the small town, avoiding every eye. She need not demean herself any more, going into the shops and buying the cheapest food”²² (LAWRENCE 1990: 316). Em outro momento, isso é reforçado quando a personagem se encontra no túmulo de sua mãe: “There she always felt secure, as if no one could see her”²³ (LAWRENCE 1990: 316). Por meio das duas passagens, podemos inferir que Mabel não tinha nenhum apreço à sociedade, pelo contrário, não queria nem mesmo ser vista por outras pessoas, de modo que o convívio social aparenta ser apenas uma grande opressão em sua vida.

Essas questões fazem com que Mabel represente o individual no conto, enquanto Fergusson representa o social. É interessante perceber que a ligação entre os dois é iniciada por meio de olhares, nos quais podemos identificar alguns detalhes: “Mabel looked at him with her steady, dangerous eyes, that always made him uncomfortable, unsettling his superficial ease”²⁴ (LAWRENCE 1990: 313); essa “facilidade superficial” pode representar a barreira social na qual Fergusson obliterava sua individualidade. Na sua visão de Mabel, ele percebe o isolamento social da personagem e sua concentração em si mesma: “She seemed so intent and remote, it was like looking into another world. Some mystical element was touched

²¹ A própria essência de sua doutrina é a negação de que se poderia falar construtivamente sobre a sociedade e a ordem política e econômica sem invocar sanções finais; em outras palavras, sem falar das necessidades religiosas do indivíduo.

²² Ela não precisa passar mais escuro ao longo da rua principal da pequena cidade, evitando todos os olhos. Ela não precisa mais se rebaixar, entrando nas lojas e comprando os alimentos mais baratos.

²³ Lá ela sempre se sentiu segura, como se ninguém pudesse vê-la.

²⁴ Mabel olhou para ele com seus olhos firmes e perigosos, que sempre o deixavam desconfortável, perturbando sua facilidade superficial.

in him. He slowed down as he walked, watching her as if spell-bound”²⁵ (LAWRENCE 1990: 318).

O olhar de Mabel, partindo de sua existência individual, parece enxergar Fergusson, além de sua profissão, quebrar a superficialidade de sua vida social e adentrar a subjetividade individual do personagem:

It seemed to mesmerize him. There was a heavy power in her eyes which laid hold of his whole being, as if he had drunk some powerful drug. He had been feeling weak and done before. Now the life came back into him, he felt delivered from his own fretted, daily self²⁶ (LAWRENCE 1990: 319).

O narrador afirma que a vida voltara para Fergusson e o personagem se sentiu liberto de seu “*daily self*”, isto é, o lado puramente social exercido em sua rotina. Entretanto, ao salvar Mabel e se deparar com a atração natural e instintiva pela jovem, Fergusson se revolta consigo mesmo e luta contra a razão, que não aceita seu envolvimento com Mabel em vista de sua ética profissional:

He had never thought of loving her. He had never wanted to love her. When he rescued her and restored her, he was a doctor, and she was a patient. He had had no single personal thought of her. Nay, this introduction of the personal element was very distasteful to him, a violation of his professional honour. It was horrible to have her there embracing his knees. It was horrible. He revolted from it, violently. And yet-and yet-he had not the power to break away²⁷ (LAWRENCE 1990: 330).

Outra questão que perturba Fergusson é a concepção de o afloramento de seu lado emocional representar uma fraqueza: “That he should be ripped open in this way! - Him, a doctor! - How they would all jeer if they knew! - It was agony to him to think they might know”²⁸ (1990: 334). Além disso, o fragmento também nos permite perceber a grande preocupação com sua imagem na sociedade, que, nesse ponto, aparenta também ser uma forma de repressão no campo dos sentimentos.

²⁵ Ela parecia tão intencional e remota, que era como olhar para outro mundo. Algum elemento místico foi tocado nele. Ele desacelerou enquanto caminhava, observando-a como se estivesse enfeitiçado.

²⁶ Parecia hipnotizá-lo. Havia um forte poder em seus olhos, que prendia todo o seu ser, como se ele tivesse bebido alguma droga poderosa. Ele já se sentia fraco e já tinha feito isso antes. Agora a vida voltava para ele, ele se sentia libertado de sua própria inquietação diária.

²⁷ Ele nunca havia pensado em amá-la. Ele nunca havia querido amá-la. Quando ele a resgatou e a restaurou, ele era médico, e ela era uma paciente. Ele não tinha tido um único pensamento pessoal a respeito dela. Não, esta introdução do elemento pessoal foi de muito mau gosto para ele, uma violação de sua honra profissional. Foi horrível tê-la lá abraçando seus joelhos. Foi horrível. Ele se revoltou contra isso, violentamente. E ainda - e ainda - ele não tinha o poder de se separar.

²⁸ Que ele deve ser rasgado desta maneira! - Ele, um médico! - Como todos eles zombariam se soubessem! - Foi uma agonia para ele pensar que eles poderiam saber.

Isso corrobora o pensamento de Lawrence sobre a razão moderna ser absoluta em detrimento das emoções e do instinto.

O envolvimento entre Fergusson e Mabel, além de o libertar de uma vida pautada em sua atividade social, o ajuda a se autodescobrir como um ser humano completo, não só um ser social, mas também individual: “As the doctor stands on the brink of a new relationship, he becomes aware of his deep pure self and thus learns to discard his existence devoid of primitive impulses”²⁹ (BRICOUT 2017: 8). Dessa forma, não só Fergusson salva Mabel, mas ela também o salva de sua existência mecânica:

Mabel wakes up Jack’s dead soul and complements Jack’s male nature so that he again has the ability to love and accept love. So Mabel is Jack’s savor as well. It’s Mabel’s love for Jack that makes it possible for him to be a complete and noble man³⁰ (JIE 2017: 272).

A afirmação de sua ocupação social e de sua ética profissional, que perpassam todo o momento de aproximação entre os dois, como em “*Him, a doctor!*”³¹ também pode ser compreendida como a percepção de Fergusson de eles serem de classes sociais diferentes: “Ferguson feels shocked by this outrageous leap in logic, and the more he thinks about the difference in their social status, the more he feels repulsion at her sudden falling in love with him and tries to resist”³² (OYAMA 2017: 19). Mas, mesmo diante dos conflitos, todas essas questões racionais são, entretanto, equilibradas pela atração intuitiva e emocional que parte da individualidade de cada um: “Eventually, Mabel’s female individuality and courage deeply impress Jack and arouse his admiration and love for her”³³ (JIE 2017: 272).

Através do desabrochar do amor entre eles, apresenta-se no conto uma transição em que “a sequência do enredo mostra a passagem da atração intuitiva para a reação emocional, como uma onda que vai dominando todo o ser” (GONÇALVES 1997: 107) e culmina com o envolvimento do racional através do pedido formal de

²⁹ Quando o médico está à beira de um novo relacionamento, ele se torna consciente de seu profundo eu puro e aprende assim a descartar sua existência desprovida de impulsos primitivos.

³⁰ Mabel wakes up Jack’s dead soul and complements Jack’s male nature so that he again has the ability to love and accept love. So Mabel is Jack’s savor as well. It’s Mabel’s love for Jack that makes it possible for him to be a complete and noble man.

³¹ Ele, um médico!

³² Ferguson se sente chocado com este salto ultrajante de lógica, e quanto mais ele pensa na diferença em seu status social, mais ele sente repulsa por ela se apaixonar repentinamente por ele e tenta resistir.

³³ Eventualmente, a individualidade feminina e a coragem de Mabel impressionam profundamente Jack e despertam sua admiração e amor por ela.

casamento. Com emoção, corpo e razão em harmonia, o conto termina com o equilíbrio estabelecido entre o casal, de maneira que nem o social e nem o individual de cada um é sufocado ou prevalece.

3. *The Horse Dealer's Daughter*, de Robert Burgos

O curta-metragem (30 minutos) *The Horse Dealer's Daughter*, por Robert Burgos, foi lançado nos Estados Unidos em 1983, trazendo mudanças importantes na construção da narrativa, que atualiza a obra no sistema receptor. Ao produzir e lançar o filme através de uma instituição educacional norte-americana, e, conseqüentemente, voltado para estudantes norte-americanos (WARD 2015: 39), Burgos se aproximou da estrutura do conto de D. H. Lawrence, mas deslocou a história para o Oeste Americano, dando ao filme o gênero *Western*, ou Faroeste, como afirma Ward (2016: 97):

With its Stetsons, spurs and references to saloon girls and sheriffs, Robert Burgos' 1984 short film *The Horse-Dealer's Daughter* does not readily present itself as an adaptation of a tale set in England's East Midlands. Yet, Burgos' film adaptation not only conveys the main events and themes of Lawrence's short story but also continues this story's tendency to attract "mythological" interpretations through its creative translocation to the Old West.³⁴

Ao assim proceder, o diretor faz um deslocamento importante dos fatos narrativos para outro espaço específico, Velho Oeste, e para o gênero fílmico *Western*, que contempla temas e estruturas narrativas e sociais associadas a esse espaço. Há, portanto, novas interpretações do conflito presente na obra de D. H. Lawrence, principalmente no que concerne ao paralelo social e individual, agora complementado por outro paralelo, civilização e primitivismo, conforme reforça Cook (2012: 1):

³⁴ Com seus Stetsons, esporas e referências a garotas de salão e xerifes, o curta *The Horse-Dealer's Daughter* 1984 de Robert Burgos não se apresenta prontamente como uma adaptação de um conjunto de contos nas East Midlands da Inglaterra. No entanto, a adaptação cinematográfica de Burgos não apenas transmite os principais eventos e temas do conto de Lawrence, mas também continua a tendência desta história de atrair interpretações "mitológicas" através de sua translocação criativa para o Velho Oeste.

The Western narrative is based on a familiar format of conflict and resolution and where the hero is always torn between the two worlds of wilderness and civilisation. This opposition forms the basis of the Western film formula and creates the binary oppositions the hero must engage with as he attempts to live in between these two worlds.³⁵

Assim como um herói do gênero *Western*, Jack Fergusson (Philip Anglim) se apresenta na narrativa fílmica diante de um dilema entre civilização e vida selvagem. Esse dilema se manifesta internamente e o componente selvagem seria justamente seu lado primitivo, emocional e instintivo (individual), que se opõe a seu lado civilizado, social e racional. Entretanto, o filme inova ao divergir do padrão de construção do herói clássico do gênero, representando na tela um sujeito com personalidade sensível, mais adequado à civilização e postura não violenta.

Outro elemento que pode ser interpretado como inovador e divergente na construção da narrativa fílmica é a representação da personagem feminina. Diferente do caráter hegemônico de estruturas narrativas patriarcais na maior parte das produções do gênero *Western*, no filme de Burgos, apresentam-se traços particulares. É o caso já da primeira cena do filme, em que aparece na tela a figura de Mabel Pervin (Katherine Cannon), cavalgando em seu cavalo em roupas de dormir e de cabelos soltos ao som de uma música suave. A cena transmite para o espectador uma atmosfera de liberdade e então o título do filme é exibido. Em seguida, apresenta-se uma cena diretamente oposta à atmosfera tranquila previamente construída. Neste momento, Mabel está olhando fixamente de uma janela, agora aparentando estar limitada ou retida, enquanto observa, com um semblante triste, seu cavalo sendo amarrado e preso enquanto tenta resistir.

Essa ligação da personagem a um cavalo específico e de sua propriedade, embora possa, a princípio, parecer estritamente relacionada à sua posição enquanto filha de um negociante de cavalos, num filme de gênero *Western*, pode ser ressignificada, pois a ligação entre a figura de um herói e seu cavalo é um lugar-comum dos filmes do gênero. Nesse sentido, podemos associar Mabel a uma heroína diante de um momento em que a perda de sua liberdade e de seu contato com a natureza e a separação de seu cavalo precedem seu aprisionamento ao mundo

³⁵ A narrativa ocidental é baseada em um formato familiar de conflito e resolução e onde o herói está sempre dividido entre os dois mundos do deserto e da civilização. Esta oposição forma a base da fórmula do filme ocidental e cria as oposições binárias com as quais o herói deve se envolver ao tentar viver entre estes dois mundos.

civilizado, aos padrões impostos a todos, e, principalmente, às mulheres. A sujeição e o aprisionamento do cavalo também podem ser interpretados como uma forma de sinalizar a situação da personagem na narrativa fílmica.

A relação de Mabel com o cavalo também se opõe à construção de Fergusson como herói do gênero, visto que ele possui não um cavalo, mas uma bicicleta, conforme comenta Ward (2015: 45): “In the film, as Jack awkwardly pilots his creaky bicycle down the dusty main street and waves to a local on horseback wearing a stetson, he looks like an ironic response to the mythical cowboy archetype”³⁶. Assim, reforça-se mais uma vez a ideia de desconstrução do herói clássico masculino do gênero *Western* e o reposicionamento da personagem feminina, que acaba melhor incorporando o padrão de se constituir fora das expectativas de vida social e normas sociais:

To perform at his best he must remain alone and unencumbered by societal constraints. This means he can live alongside the community but not as part of it to give him the isolation and freedom he needs to defeat the villains³⁷ (COOK 2012: 1).

Apesar de Mabel ter o protagonismo da história e ser focalizada durante quase toda a narrativa fílmica, isso, de certa forma, contraria os parâmetros constitutivos da poética do *Western* na medida em que as mulheres são geralmente retratadas nessas narrativas como personagens fracas, desamparadas, contribuindo para reforçar a masculinidade do herói (COOK 2012). A escolha do gênero por Burgos foi, entretanto, muito coerente com a situação vivida pela personagem para uma compreensão crítica de seu contexto. Isso porque a supremacia masculina e a hegemonia patriarcal, características básicas do gênero, são apresentadas através da relação familiar da personagem como antagonistas a ela, ou seja, como negativas ou vilãs, assim como ocorre no conto (WARD 2015: 41).

A construção de Mabel também diverge dessa poética no tocante à suposta fragilidade das personagens femininas citada anteriormente. Ela resiste, no filme, tanto por meio de seu silêncio, assim como acontece no conto, quanto por se

³⁶ No filme, como Jack pilota de forma desajeitada sua bicicleta crepitante pela poeirenta rua principal e acena para um local a cavalo usando um stetson, ele parece uma resposta irônica ao mítico arquétipo do cowboy.

³⁷ Para ter o melhor desempenho possível, ele deve permanecer sozinho e livre das restrições da sociedade. Isto significa que ele pode viver ao lado da comunidade, mas não como parte dela para lhe dar o isolamento e a liberdade de que precisa para derrotar os vilões.

posicionar de maneira contrária aos irmãos. O filme reforça o quadro de violência e imposição presente no conto, adicionando, entretanto, uma maior presença física dessa violência, principalmente na figura de Fred Henry (Ebbe Roe Smith), o personagem mais hostil com Mabel na narrativa. Assim, como no conto, apesar de não pronunciar as frases de maior impacto dessa violência, Fred Henry, no filme, é também hostil tanto em sua maneira de falar, quanto em seu posicionamento corporal, sempre ameaçador e autoritário. Em um desses momentos de tensão entre Fred Henry e Mabel, Jack é mostrado espremido entre os dois, como se fosse atribuído a ele o papel de herói com a responsabilidade de proteger e salvar Mabel da presença de um vilão. A cena parece antecipar seu papel como herói na narrativa. Entretanto, Fergusson não toma nenhuma atitude no momento e desvia o olhar, como se não se identificasse com o papel.

Outro ponto importante de problematização na construção de Mabel na narrativa fílmica de Burgos é sua representação como uma personagem marginalizada e isolada socialmente. Sua caracterização é reveladora disso, como na seguinte cena: ao passar pela cidade, provavelmente pela rua principal, Mabel se veste de maneira diferente de todas as outras personagens femininas, de maneira muito mais singela e despojada, apontando indícios de uma posição desprivilegiada, chegando até a ser encarada por algumas senhoras distintas. Entretanto, essa maneira de se apresentar socialmente não necessariamente reflete a sua classe, mas pode ser associada também à sua indiferença aos padrões sociais, fato reforçado na situação em que, ao ser salva por Fergusson, a personagem veste um vestido elegante. Essa indiferença torna-se ainda mais explícita quando Mabel é abordada e cumprimentada por uma mulher, que lhe faz um elogio, e ela a ignora completamente, mostrando também não haver uma preocupação com o decoro social.

Quanto à construção de Jack Fergusson, o personagem é apresentado como um forasteiro na narrativa fílmica e essa identificação como um *outsider* ou um estranho é essencial para a construção de sua figura como herói no filme, como pode ser observado na situação a seguir. Após observar um casal de idosos saindo abraçados do hospital, o que reforçaria um traço de afetividade mesmo diante de tanto movimento racional, seu companheiro de trabalho, Dr. Lloyd, se aproxima e indaga Jack sobre algo que não fica claro para o espectador: “I still can't figure it

out. What are you doing here, Jack? Young doctor like you, I'd just have stayed in Philadelphia”³⁸, e Jack responde: “I'll figure out, Lloyd, I'll let you know”³⁹. O mistério, semelhante a uma espécie de missão desconhecida, dá ao personagem a característica mítica própria do Velho Oeste e do gênero *Western* e também o singulariza e o individualiza, adiantando que haveria algo particular a ser alcançado, para além de sua profissão. Assim como Ferguson, Mabel também apresenta um caráter mítico religioso manifestado por meio da ligação com sua mãe falecida e com o mundo dos mortos, algo explorado no filme, mas ainda mais explícito no conto: “She seemed in a sort of ecstasy to be coming nearer to her fulfilment, her own glorification, approaching her dead mother, who was glorified”⁴⁰ (LAWRENCE 1990: 317).

Como podemos ver, sua tentativa de suicídio representa essa autorrealização, mas também a recusa a se submeter à ordem social e a negociar sua liberdade individual. Para Cook, essa mesma atitude já havia sido explorada por um filme clássico do gênero *Western*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill, em que os dois heróis e protagonistas escolhem o suicídio como forma de escapar de uma inevitável prisão:

They face their final battle and choose a suicidal death rather than be taken prisoner. As 'wanted men' Butch and Sundance have been continually on the run for some years and this lifestyle reflects their unwillingness to give up their freedom, enter civilisation and conform⁴¹ (COOK 2012: 57).

No caso do conto e sua adaptação fílmica, em ambos os textos, a situação de tentativa de suicídio se apresenta, mas com uma diferença sutil, embora de grande repercussão para a construção narrativa, entre eles, a inserção de uma fala de Mabel no momento em que Fergusson desaprova sua atitude suicida. Enquanto a fala de Fergusson continua a mesma do conto, “Because I didn't want you to do such a foolish thing”⁴² (LAWRENCE 1990: 328), a resposta de Mabel também continua a mesma, “It

³⁸ Eu ainda não consigo entender. O que você está fazendo aqui, Jack? Um jovem médico como você, eu teria ficado na Filadélfia.

³⁹ Eu vou descobrir, Lloyd, eu vou te avisar.

⁴⁰ Ela parecia estar em uma espécie de êxtase para se aproximar de sua realização, sua própria glorificação, aproximando-se de sua falecida mãe, que foi glorificada.

⁴¹ Eles enfrentam sua batalha final e escolhem uma morte suicida em vez de serem feitos prisioneiros. Como ‘homens procurados’, Butch e Sundance estão continuamente em fuga há alguns anos e este estilo de vida reflete sua relutância em renunciar à liberdade, entrar na civilização e se conformar).

⁴² Porque eu não queria que você fizesse uma coisa tão tola.

wasn't foolish. I knew best"⁴³ (LAWRENCE 1990: 328), mas acrescida de “*Now, it's nothing*”⁴⁴. Como resultado, a fala adicionada dá um tom mais dramático à cena, pois Mabel deixa claro que essa era uma vida para a qual ela não gostaria de voltar, e o salvamento, portanto, havia sido algo negativo. Isso reforça ainda a perspectiva de Fergusson não se tornar um herói no momento em que a tira do lago, mas sim quando oferece a ela a possibilidade de viver uma nova vida, não mais sozinha e desamparada.

A cena de Fergusson no lago é muito representativa de seu heroísmo no filme e reforça a perspectiva do gênero *Western*. Ao adentrar na água, mesmo sem saber nadar, o que pode ser visto como uma atitude completamente instintiva e irracional, o personagem estaria deixando seu lado civilizado e adentrando o selvagem/desconhecido pela primeira vez. Ele salva Mabel e, por meio do recurso de câmera lenta, o casal é mostrado, chegando à superfície e voltando para a vida, como se houvesse a sugestão de uma transformação profunda sofrida por eles. Ao fazer o percurso até a casa da família da vítima, Jack Fergusson parece adentrar, efetivamente, o cenário de isolamento social em que Mabel vivia. Isso é reforçado no filme por meio da apresentação de um plano geral em que o casal aparece completamente sozinho numa paisagem deserta.

Outro ponto que diferencia a construção da narrativa fílmica com relação à narrativa do conto é quanto ao desfecho do relacionamento de Mabel e Fergusson. Enquanto, no texto literário, há uma proposta clara de casamento ao final e a certeza do leitor de que os personagens seguirão suas vidas juntos, no texto fílmico o desfecho toma outra direção, pois a proposta de casamento não é representada na tela. Como consequência, diferente do leitor, o espectador não é capaz de assegurar que o casal continuará junto, e que os esforços de salvamento e conquistas empreendidos ao longo da narrativa serão de fato consolidados.

Nesse sentido, podemos pensar em pelo menos duas leituras alternativas para essa nova configuração do filme. Mais uma vez, o texto de Robert Burgos apresenta traços coerentes de construção do gênero *Western* ao rejeitar o matrimônio como forma de conclusão da narrativa (WARD, 2015); ou traços mais inovadores de leitura em que o diretor demonstra maior liberdade de criação ao deixar a situação do casal

⁴³ Não foi uma tolice. Eu sabia.

⁴⁴ Agora, não é nada.

em aberto, livre de uma lógica social, priorizando, assim, o encontro individual de ambos.

Vejamos a seguir um quadro sistematizado ilustrativo da construção narrativa dos textos de D. L. Lawrence e de Robert Burgos:

CONSTRUÇÃO NARRATIVA DOS TEXTOS	
CONTO	FILME
<p>a) Contexto: Inglaterra (sociedade patriarcal)</p> <p>b) Construção narrativa:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contraste entre os personagens Mabel, seus irmãos e Fergusson, reforçando a discussão do equilíbrio entre o intuitivo e o emocional; - Construção de Mabel como personagem isolada e marginalizada socialmente; - O casamento como solução final da narrativa. <p>c) Temas: sujeição do indivíduo ao social, crítica ao excesso de razão.</p>	<p>a) Contexto: Oeste norte-americano</p> <p>b) Construção narrativa:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deslocamento espacial; - Inovação na desconstrução do herói masculino do gênero <i>western</i> (sujeito sensível e não violento); - transformação de Mabel em heroína (contraste entre civilização e primitivismo); - O casamento como uma possibilidade; <p>c) Temas: sujeição do indivíduo ao social, crítica ao excesso de razão.</p>

Quadro 1: comparação das construções narrativas
Fonte: Elaboração própria

Observando os dados acima, podemos perceber que, assim como Lawrence, Burgos reforça traços relevantes do contexto de produção e, embora ocorram no filme deslocamento do espaço e novos direcionamentos de leitura com relação a alguns temas, o filme problematiza pontos importantes do conto.

Considerações Finais

Ao adaptar o conto de D. H. Lawrence, Robert Burgos deu à obra novas possibilidades de interpretação. Como pudemos observar nessa breve análise, sua perspectiva de leitura da obra na tela trouxe novos questionamentos a respeito das trajetórias dos personagens, seus destinos e papéis sociais. Ao deslocar a crítica à hegemonia patriarcal do contexto inglês para o oeste norte americano por meio da construção de uma narrativa no gênero faroeste, Burgos reforçou a mesma crítica

de Lawrence à sociedade Inglesa para uma situação em que dialoga com o conto, utilizando um gênero fílmico frequentemente associado à supremacia masculina para criticá-la.

Pudemos observar também que a construção de Mabel e Fergusson, na narrativa fílmica, apesar de se aproximar daquela do conto, é reconfigurada para atender a parâmetros narrativos e à temática do gênero faroeste: Mabel é apresentada como uma heroína clássica, longe de seu cavalo e de seu contato com a natureza, aprisionada à ordem social e à violência moral de seus irmãos; e Fergusson, por sua vez, como um herói fora do padrão por sua adequação à sociedade e sua sensibilidade, mas com uma missão desconhecida em uma terra estrangeira. Ambos transitam entre o individual e o social e entre o primitivismo e a civilização, encontrando, ao final, o equilíbrio estabelecido através da união entre eles. Assim, o texto cinematográfico assume uma leitura particular com relação ao conto na tela, mas estabelece um diálogo profícuo com ele.

Referências

- BEER, J. D. H. *Lawrence: Nature, Narrative, Art, Identity*. UK: Palgrave Macmillan, 2014.
- BRICOUT, S. “Reining in Expectations in “The Horse-Dealer’s Daughter”: A New Version of the Pastoral, *Journal of the Short Story in English*, no. 68, 2017, pp. 65-79.
- CATTRYSSE, P. *Descriptive Adaptation Studies Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp/Apeldoorn: Garant, 2014.
- COOK, C. M. *The Hero and Villain Binary in the Western Film Genre*. Massey University Palmerston North, Nova Zelândia. 2012
- GONÇALVES, L. B. D. H. “Lawrence, um classicista”. *Revista de Letras*, v.19, n. 1/2, jan./dez 1997, pp. 105-107.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2º ed.: Florianópolis, Editora UFSC, 2013.

- Jacobson, D. D. H. "Lawrence and the modern society". In: Hamalian, L. D. H. *Lawrence: a collection of criticism. Contemporary Studies in Literature*. Ohio: McGraw-Hill, 1973: 133 - 143.
- JIE, D. D. H. "Lawrence's Feminine Consciousness in 'The Horse Dealer's Daughter'". *2nd International Conference on Education, E-learning and Management Technology, China*. 2017: 269-272.
- LAWRENCE, D.H. "A propósito de *O Amante de Lady Chatterley*". In: Lawrence, D.H. *O Amante de Lady Chatterley*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Lady Chatterley's Lover*. Seattle: AmazonClassics, 2018.
- _____. "The Horse Dealer's Daughter". In: *England, My England*. London: Penguin Classic, 1990.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- OYAMA, M. "Epiphany, Transformation, And Communication In D. H. Lawrence's Short Stories: With Particular Reference To 'The Horse-Dealer's Daughter'". *Bulletin of The Research Center For The Technique Of Representation*, no. 12, 2017, pp. 17-29.
- VUGMAN, F. S. Western. In: *História do cinema mundial*. Mascarello, Fernando (Org.). Campinas: Papyrus, 2008: pp. 159-175.
- WARD, J. M. "Reading Lawrence Through Film: The Horse Dealer's Western." *The D.H. Lawrence Review*, vol. 40, no. 1, 2015, pp. 37-58.

Filmografia

The Horse Dealer's Daughter. Direção: Robert Burgos. EUA, American Film Institute (AFI), Inglês, Color, 30 min, 1983. Baseado no conto "The Horse Dealer's Daughter" de D. H. Lawrence.