

# UM ESTUDO SOBRE O NATURALISMO EM *THÉRÈSE RAQUIN*, DE ÉMILE ZOLA, E A SUA TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA CONTEMPORÂNEA PARA A ADAPTAÇÃO EM SEGREDO

## A STUDY ON NATURALISM IN ÉMILE ZOLA'S *THÉRÈSE RAQUIN* AND ITS CONTEMPORARY MEDIA ADAPTATION IN SECRET

Kassandra Naely Rodrigues dos Santos<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-3347-1928>

 <http://lattes.cnpq.br/6924382375292598>

Milena Hoffmann Kunrath<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-3335-1152>

 <http://lattes.cnpq.br/0497963374492258>

Recebido em: 29 de julho de 2024.

Aprovado em: 29 de janeiro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21612>

**RESUMO:** O processo de adaptação costuma receber críticas referente à sua fidelidade. Partindo da perspectiva da adaptação como tradução de uma mídia a outra, este artigo tem por objetivo analisar semelhanças e divergências entre o romance naturalista *Thérèse Raquin*, publicado em 1867 pelo escritor francês Émile Zola, e o filme *Em Segredo*, produzido nos Estados Unidos em 2013, apoiando-se nos estudos teóricos de Claus Clüver (2011) sobre intermedialidade, no processo de transposição midiática de Irina Rajewsky (2012), e na teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013).

**Palavras-chave:** *Thérèse Raquin*, literatura, adaptação, *Em Segredo*.

**ABSTRACT:** The adaptation process often receives criticism regarding its fidelity. From the perspective of adaptation as a translation from one medium to another, this article aims to analyze the similarities and divergences between the naturalist novel *Thérèse Raquin*, published in 1867 by the French writer Émile Zola, and the film *In Secret*, produced in the United States in 2013. This analysis is based on the theoretical studies of Claus Clüver (2011) on intermediality, Irina Rajewsky's (2012) process of media transposition, and Linda Hutcheon's (2013) theory of adaptation.

**Key words:** *Thérèse Raquin*, literature, adaptation; *In secret*.

1 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel); licenciada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA - 2017); possui Especialização em Artes UAB/CAPES (UFPel). E-mail: [kah\\_naelly@hotmail.com](mailto:kah_naelly@hotmail.com)

2 Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Alemã, e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É mestre em Letras na área de Literatura Comparada pela UFRGS e doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Fez estágio de doutoramento sanduíche na Universidade de Konstanz (2014), sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aleida Assmann, com bolsa da CAPES. É professora efetiva na área de alemão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: [milena.kunrath@gmail.com](mailto:milena.kunrath@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Com o surgimento e expansão de novas tecnologias, a sociedade passa a expressar-se por meio das novas mídias, de acordo com GHIRARDI, RAJEWSKY e DINIZ (2020) é uma transformação que está além das formas de produção material e simbólica, mas reconfigura toda as vivências de uma sociedade e as experiências dos indivíduos, as quais estão em diálogo com seu público-alvo de produção.

A disseminação de novas mídias está cada vez mais presente dentro do meio acadêmico através dos estudos interdisciplinares que trabalham com conceitos como a *intermidialidade*, *transmidialidade*, *midiação*, *adaptação*, dentre outros, os quais possuem por objetivo o diálogo entre diferentes mídias e a sua relação com a sociedade.

Isto posto, o objetivo deste trabalho é analisar as semelhanças e divergências entre o romance *Thérèse Raquin* (1867) e o filme *Em Segredo* (2013), título original em inglês *In Secret*, partindo do conceito *adaptação* como sendo o resultado de uma transposição intersemiótica entre dois diferentes sistemas de signos que inclui a interpretação e recriação; e de *transposição midiática*, uma vez que há um o processo de transpor elementos de um texto literário para uma mídia diferente, adaptando-o conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia.

O romance *Thérèse Raquin* foi publicado em 1867 pelo escritor francês Émile Zola e é considerado o romance precursor do movimento estético literário naturalista. Narrado de forma impessoal e com muita precisão e detalhes, seu enredo é desenvolvido em torno de um casal de amantes e a consequências de um adultério que envolvem homicídio e, posteriormente, suicídio, dentro de uma sociedade conservadora.

Baseado nesta obra de Émile Zola, o filme *Em Segredo* é um suspense erótico estadunidense que se assemelha a estrutura narrativa da obra supracitada. Produzido em 2013 por Mickey Liddell, e dirigido e roteirizado por Charlie Stratton, Pete Shilaimon e William Horberg, teve uma apresentação especial e exclusiva no Festival Internacional de Cinema de Toronto no mesmo ano, sendo lançado mais tarde em 21 de fevereiro de 2014.

Isto posto, tanto o romance *Thérèse Raquin*, quanto o filme *Em Segredo* são consideradas diferentes formas de mídias e que, por uma ser a adaptação da outra, elas podem ser relacionadas, porém, também são completas isoladamente,

isto é, não há necessidade que o público conheça as duas obras para entendê-las separadamente.

## O NATURALISMO EM THÉRÈSE RAQUIN

Com a temática da desilusão amorosa em alta na literatura do século XIX, o romance *Thérèse Raquin* (1867) desenvolve-se em torno das consequências de um adultério feminino dentro de um contexto social em que predomina o conservadorismo. Entretanto, diferente de outros romances publicados durante o século XIX que serviram de inspiração para este, e abordavam a mesma temática, *Thérèse Raquin* traz uma ruptura em sua estética literária ao apresentar personagens e ações animalizadas, amparadas pelas teorias do determinismo social e da hereditariedade, e que justificariam as características patológicas dos indivíduos ficcionais.

Segundo Arnold Hauser (1980, p.883), o romance naturalista teve por influência o socialismo, o evolucionismo e, principalmente, de duas teorias científicas difundidas em sua época, direcionadas e aplicadas ao campo literário: a teoria *determinista dos três fatores*, advinda do historiador Hippolyte Taine (1828 – 1893), que desacreditava na possibilidade do livre-arbítrio humano e defendia que as atitudes e reações dos indivíduos estariam condicionadas a fatores pré-determinados como raça, momento histórico e meio social; e a teoria da *hereditariedade genética*, essa última inspirada na *medicina experimental* do médico Claude Bernard-Horner (1813 – 1878), que, ao ser transposta para a literatura naturalista, expandia à possibilidade de “herdar” características psicológicas e até mesmo os vícios de seus antecessores:

Para Zola, como para a ideologia científica e socialista em geral, o homem é um ser cujas qualidades são condicionadas pelas leis da hereditariedade e do ambiente, e, no seu entusiasmo pelas ciências naturais, vai até ao ponto de definir naturalismo no romance simplesmente como aplicação do método experimental à literatura. (HAUSER, 1980, p. 967)

De acordo com Ivan Teixeira (2017), a divulgação de *Thérèse Raquin* não somente estabelece um padrão de escrita narrativa apoiada nas ciências, como também influenciou esteticamente outros escritores de sua época:

Como se sabe, com *Thérèse Raquin*, Émile Zola define o padrão do romance médico, que se concentra na apresentação, observação e análise de um caso específico de histeria sexual. Publicado duas vezes em 1867 (folhetim e volume), o romance causaria escândalo e consolidaria a poética naturalista na França, desencadeando uma verdadeira febre de imitações artísticas nas literaturas que partilhavam da poética cultural estabelecida pela Europa. (TEIXEIRA, 2017, p. 816)

O romance, nada romântico, agradou apenas uma minoria de escritores e apreciadoras da nova estética literária, sendo severamente depreciado e criticado pela sociedade leitora em geral por abordar um tema velado na sociedade e por sua violência explícita, assim como Louis Ulbach, conhecido ensaísta do jornal francês *Figaro*, que acusou a obra de “literatura pútrida e pornográfica”. (JOSEPHSON, 1956, p.107). Contudo, mesmo com as críticas severas, a publicação desse romance Émile Zola concretizou sua perspectiva de uma escrita literária que dialogava com as ciências e mais relacionada a uma ferramenta de aplicação do método experimental ao estudo sociológico do indivíduo e de sua natureza humana.

A trama passa-se em um sombrio recanto de Paris, onde vive uma modesta família de comerciantes composta pela matriarca Senhora Raquin, uma mulher egoísta afetosamente que se dedica muito a seu filho, o doente Camille, que é descrito como um rapaz fraco e ignorante, e sua prima Thérèse Raquin, quem dá nome a obra, com quem se casa e cujo desejo reprimido ele não conseguia satisfazer. Thérèse tem uma relação amorosa com Laurent, um robusto e indolente filho de camponês, e, para sentirem-se tranquilos com os encontros adúlteros, assassinam Camille. No final, assombrados pelo crime que cometeram, o casal de assassinos suicida-se.

A narrativa diferencia-se de outros com mesma temática por apresentar uma ruptura literária em sua estética ao trazer personagens e ações animalizadas, embasadas no determinismo social e hereditário que justifica o lado patológico dos indivíduos. Assim, mesmo com seus destinos impostos pelo meio social onde estão inseridos, as personagens agem conforme suas naturezas. Logo no prefácio à segunda edição francesa do romance é exposto com clareza os objetivos da construção da narrativa, que também serve de defesa ao romance:

Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Ai está o livro todo. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos nervos e pelo sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados em cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne. Thérèse e Laurent são animais humanos, nada mais. Procurei acompanhar nesses animais o trabalho surdo das paixões, as violências do instinto, os desequilíbrios cerebrais ocorridos na seqüência de uma crise nervosa. (...). Começa-se, espero, a compreender que o meu objetivo foi um objetivo científico antes de tudo. Quando as minhas duas personagens, Thérèse e Laurent, foram criadas, eu tive o prazer de levantar e resolver determinados problemas: (...). Que se leia o romance com cuidado e ver-se-á que cada capítulo constitui o estado de um caso curioso de filosofia. Numa palavra, não tive senão um desejo: considerando um homem vigoroso e uma mulher insaciada, procurar neles o animal, e mesmo ver unicamente o animal, lançá-los num drama violento, e observar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres. (ZOLA, 2001, p.10).

À vista disso, o romance execrado por parte da crítica literária de sua época devido à predominância de princípios mais conservadores da sociedade que vivia da propagação das aparências e que resultou em um alvoroço também serviu de ferramenta para difundir ideais e conceitos literários naturalistas, e na produção posterior de outros trabalhos de Zola que aperfeiçoariam a estética.

## O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO POR TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

O termo *intermedialidade*, segundo GHIRARDI, RAJEWSKY, DINIZ (2020), tornou-se controverso conforme começou a englobar diferentes as áreas do conhecimento através do interesse de pesquisadores em estudar suas definições e aplicações, o que auxiliou na desvinculação dos estudos comparatistas como algo restrito apenas ao campo literário e transformou a *mídia* em objeto de estudo.

Apoiando-se em Claus Clüver, entende-se por *mídia* o meio de comunicação composto por seu próprio sistema semiótico que transmite signos condicionados à recepção e “inclui os transmissores (meios físicos e técnicos) e os qualifica como “adequados”: isso depende do tipo do signo a ser produzido e transmitido.” (CLÜVER, 2011, p.13). Enquanto a *intermedialidade* é o estudo que envolve a relação entre duas ou mais diferentes mídias: “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias” (CLÜVER, 2011, p.9). Isto posto, o conceito de *intermedialidade* não está apenas relacionado a produções artísticas, mas também as diferentes formas de mídias e seus textos.

Já de acordo com Irina Rajewsky (2012), a *intermedialidade* trabalha com as relações e condições de textos individuais e pode ser subdividida em três categorias: a *combinação de mídias*; as *referências intermidiáticas*; e a *transposição midiática*. As adaptações de obras literárias para o audiovisual, por exemplo, enquadram-se mais na categoria de *transposição midiática*, ou seja, é traduzido um produto pertencente a uma determinada mídia para outra forma de mídia. Nesse estudo, o texto “original” é conhecido como “fonte” desse novo texto em outra mídia que, por sua vez, é denominado “texto-alvo”:

Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática* (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato de outra mídia. Essa categoria é uma concepção de impermeabilidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

O conceito de *transposição midiática* acredita que há um o processo de transpor elementos de um texto literário para uma mídia diferente, adaptando-o conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia. Para Clüver essa transformação midiática:

(...)aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.)(CLÜVER, 2011, p.18)

Contudo, devido a interferências de diferentes perspectivas tanto internas como externas ao meio acadêmico, durante muito tempo houve nos estudos comparatistas uma predominante visão de superioridade de um texto fonte sobre sua adaptação, os estudos voltavam-se apenas para a busca em comprovar as fontes e influências, o que resultava no constante recebimento de críticas dessa nova produção à sua fidelidade com o texto fonte:

(...) o Comparativismo, nos seus primórdios, ocupava-se especialmente de fontes e modelos, bem como daquilo que se chamava de influência. Tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação. (CLÜVER, 2006, p.14)

Isso ocorre devido a origem dos estudos sobre *adaptação* ter como início o estruturalismo que, na prática, desprende as produções de suas contextualizações e funções, estabelecendo um distanciamento qualitativo entre a obra “original” e sua “adaptação”, sendo esta última avaliada de acordo com seu nível de fidelidade ao texto fonte, o que resulta na sua desvalorização, uma vez que não era considerada uma criação completa, mas sim um produto dependente do “original”.

Desta maneira, o primórdio dos estudos comparativos voltava-se para as perdas, ignorando todo o processo de interpretação e criação de um novo produto que envolve também o contexto cultural de produção, os objetivos e o público alvo, dentre outros critérios de criação.

Aos poucos no meio acadêmico a preocupação com a fidelidade foi sendo substituída por estudos mais voltados a questões históricas e culturais que viam a transformação como algo fundamental para construção de uma boa adaptação. Logo, apoiando-se também nos estudos teóricos de Linda Hutcheon (2013), a *adaptação* é o resultado de uma transposição intersemiótica entre dois diferentes sistemas de signos:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Isto posto, o processo de transposição midiática envolve interpretação e recriação conforme a época e o contexto cultural de seu público alvo. Por esse motivo, é possível encontrar no texto-alvo elementos do texto fonte, bem como também partes que precisam ser modificadas para que se construa um sentido à nova mídia.



## THÉRÈSE RAQUIN E A ADAPTAÇÃO EM SEGREDO

Conforme desenvolvido no tópico anterior, a adaptação de uma obra literária é o resultado de um processo que envolve novos significados por meio da interpretação e recriação de acordo com o contexto sociocultural de seu público alvo. Essa transformação de texto em imagens envolve uma equipe de produção composta por diferentes profissionais que buscam transpor de um sistema de signo para outro uma mensagem sem que ela se perca. Logo, alguns elementos do texto fonte precisam ser modificados, ao mesmo tempo que outros são mantidos para que se construa um sentido à nova mídia.

O filme *Em Segredo* (2013) é um thriller romântico ao mesmo tempo sombrio, ambientado em uma obscura Paris de 1860, e apresenta uma história de um amor obsessivo, iniciado por um adultério feminino, e com um crime brutal que se assemelha narrativamente ao romance *Thérèse Raquin* (1867) ao também possuir a mesma forma linear da trama com foco na trajetória da protagonista homônima à obra *Thérèse Raquin* e no desenvolvimento de suas relações com os demais personagens da história, apresentando até o mesmo número de personagens que desempenham praticamente as mesmas funções que na obra literária.

Para quem teve acesso a ambas produções pode ser evidente as escolhas para composição do filme sobre os temas e perspectivas de abordagem. Conforme Linda Hutcheon (2013) quando assistimos a uma adaptação da qual conhecemos a obra literária é natural automaticamente relacioná-las:

Se conhecermos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obras(s). (HUTCHEON, 2013, p.27).

O romance inicia introduzindo o leitor ao ambiente da cidade de Vernon, interior da França, para em seguida apresentar os três primeiros personagens da narrativa, Senhora Raquin, seu filho enfermo Camille, e sua sobrinha Thérèse Raquin, filha de seu irmão capitão Degans com uma jovem argelina.

Os primos Camille e Thérèse crescem juntos, dividindo a mesma cama. E toda a dinâmica desta pequena família gira em torno de cuidados com a saúde de



Camille, o qual a Senhora Raquin nutriu uma proteção exagerada e egoísta.

Thérèse cresceu, deitada na mesma cama que Camille, sob os mornos carinhos da tia. Tinha uma saúde de ferro e recebeu cuidados de uma criança franzina, compartilhando os remédios que o primo tomava, mantida no ar tépido do quarto ocupado pelo pequeno enfermo. Durante horas, ficava agachada diante do fogo, pensativa, olhando as chamas de frente, sem baixar as pálpebras. Aquela vida forçada de convalescente dobrou-a sobre si mesma; tomou por hábito falar em voz baixa, caminhar sem fazer barulho, ficar calada e imóvel sobre uma cadeira com os olhos abertos e vazios de olhar. E, quando ela levantava um braço, quando adiantava um pé, percebia-se nela elasticidades felinas, músculos curtos e possantes, toda uma energia, toda uma paixão que se escondiam na sua carne adormecida. Um dia, o primo caiu, dominado pela fraqueza; ela o ergueu e o transportou, com um gesto brusco, e essa demonstração de força. (ZOLA, 2001, p.22)

Já no filme, a história inicia com a chegada da pequena Thérèse Raquin, interpretada pela atriz Elizabeth Olsen, à casa de sua tia, a Senhora Raquin, interpretada pela atriz Jessica Lange, e, em seguida, mostra os cuidados que a jovem teve desde criança ao seu primo Camille, interpretado pelo ator Tom Felton.

O crescimento dos primos é exposto com um corte de câmera na cama em que eles dividem. Destaca-se que quanto já adulta, a atriz Elizabeth Olsen, que interpreta Thérèse, demonstra sempre uma apatia a tudo ao seu redor.

**Figura 1** – 4 minutos e 40 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

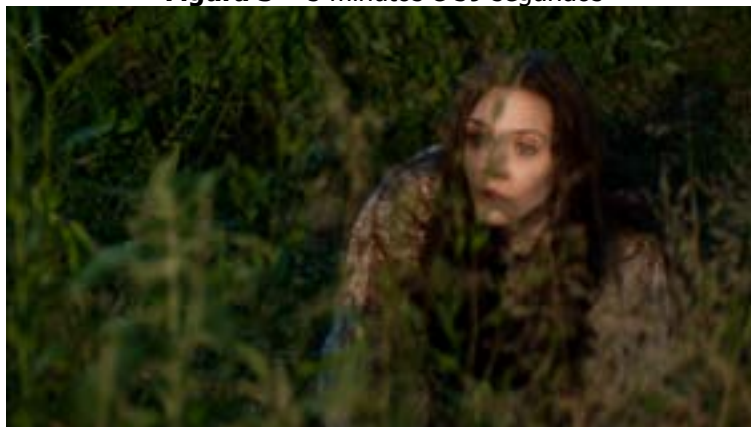
**Figura 2** – 4 minutos e 50 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

O livro explora a questão da hereditariedade de Thérèse, em que o leitor tem acesso a uma personalidade selvagem de Thérèse, a qual é oprimida pelo ambiente e circunstância que se encontra, sendo obrigada a não fazer barulho, segundo o narrador, guardando dentro de si os ímpetos de uma natureza selvagem:

Então, a vida tornou-se melhor para ela. Conservou os movimentos delicados, a fisionomia calma e indiferente, continuou sendo a menina criada na cama de um enfermo; mas viveu interiormente uma existência fogosa e arrebatada. Quando estava sozinha, na grama, à beira do rio, deitava-se de barriga para baixo, como um animal, com os olhos negros e arregalados, o corpo retesado, pronto para saltar. E ficava ali, durante horas, não pensando em nada, fígada pelo sol, feliz por poder fincar os dedos na terra. Tinha sonhos loucos; olhava com desafio o que estrondava, imaginava que a água ia se lançar sobre ela e atacá-la; então ela se retesava, preparava-se para a defesa, perguntava-se com raiva como poderia vencer as ondas. (ZOLA, 2001, p.23)

Já no filme essa personalidade reprimida de Thérèse é comprimida em uma cena, não existente no livro, que mostra a jovem observando com curiosidade e desejo um jovem lavrador.

**Figura 3** – 5 minutos e 39 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

**Figura 4 – 5 minutos e 54 segundos**

Fonte: Em segredo, 2013

No processo de adaptação de um romance para o uma produção audiovisual, utilizam-se técnicas que vem ao encontro do texto fonte com a finalidade de transpor um novo significado para essa nova produção. Para isso, torna-se necessário alterar certas partes do texto adaptado. Essa diferença para Hutcheon (2013):

Pode-se muito bem dizer que, enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras podem somente buscar uma aproximação – talvez isso seja verdade –, porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor. (HUTCHEON, 2013, p.21).

Sem possuir livre arbítrio, tanto no romance quanto no filme, Thérèse é destinada desde pequena por sua tia a casar-se com seu primo, com o objetivo explícito de cuidá-lo como forma de gratidão por ter sido acolhida. Assim, desde pequena a jovem é preparada para desempenhar toda a função de proteção e cuidados que a Senhora Raquin possui com Camille:

A senhora Raquin olhava os seus filhos com uma bondade serena. Tinha decidido casá-los. Sempre tratou o filho como se fosse um moribundo; tremia ao pensar que morreria um dia e que o deixaria só e padecente. Então ela contava com Thérèse; dizia a si mesma que a jovem seria uma sentinela vigilante junto a Camille. A sobrinha, com seu semblante tranquilo, com seu devotamento mudo lhe inspirava uma confiança sem limites. Conhecia o seu valor, queria dá-la ao filho como um anjo da guarda. Esse casamento era um desfecho previsto, decidido. (ZOLA, 2001, p.24)

Em ambas narrativas a família Raquin muda-se para Paris por decisão de Camille que, entediado com a atual vida campestre, busca seguir uma carreira, e Thérèse, mesmo não consultada sobre a decisão, demonstra curiosidade sobre a nova vida.

Já em Paris, Camille reencontra um amigo de infância, Laurent, na Orléans Railroad Company, lugar onde os dois trabalham, e, em seguida, o rapaz é apresentado à família e passa visitá-los semanalmente durante as tradicionais reuniões de quinta à noite.

Laurent, que no filme é interpretado pelo ator Oscar, Isaac, é um jovem boêmio, forte e sedutor que viveu durante um tempo às custas de seu pai, sustentando o ilusório sonho de ser pintor, no entanto, não possui talento para tal arte:

No fundo, tratava-se de um preguiçoso com apetites vorazes, desejos bem definidos de prazeres fáceis e duradouros. Aquele corpanzil pujante queria apenas ficar sem fazer nada, chafurdar-se numa ociosidade e numa satisfação contínua. Gostaria de comer bem, dormir bem, saciar amplamente suas paixões, sem sair do lugar, sem correr o risco de um cansaço qualquer. (ZOLA, 2001, p.38)

A figura de Laurent representa o oposto de Camille e impressiona Thérèse que logo o admira com curiosidade como se nunca tivesse visto um homem antes.

O filme acrescenta a esse personagem um tom mais sombrio ao mostrá-lo com uma atração obscura por corpos desfalecidos, já tendo frequentado o necrotério em busca de modelos para pintar.

Nas duas narrativas Laurent propõe pintar um quadro de Camille. Desenho esse descrito como “rígido” e “seco”, com traços “grotescos” de um artista “primitivo” e sem talento. (ZOLA, 2001, p.42), e que, após finalizada, a imagem expunha “o rosto esverdeado de um afogado” que já predestina o destino de Camille. (ZOLA, 2001, p.44).

**Figura 5** – 23 minutos e 25 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

Laurent decide ter um caso com a solitária Thérèse apenas por diversão, e a moça sede na primeira investida. O primeiro contato físico entre Laurent e Thérèse nas duas narrativas ocorre de maneira repentina, silenciosa e brutal após a pintura do quadro de Camille. Laurent agarra bruscamente a jovem que se deixa levar pela situação: “Ela teve um movimento de revolta, selvagem, enfurecida, e, de repente, deixou-se levar, caindo no chão, sobre o assoalho. Não trocaram uma única palavra. O ato foi silencioso e brutal.” (ZOLA, 2001, p.45)

No filme, após essa primeira relação entre os amantes, os encontros são condensados em várias cenas de cunho erótico. Já no romance, mesmo sendo muito depreciado pela crítica, conforme vimos anteriormente, os trechos descritivos que expõe o casal de amantes são menos explícitos, apresentando uma crescente proximidade na relação íntima entre os dois.

A presença de Camille começa aos poucos a importunar Thérèse e Laurent que juntos conspiram contra o rapaz. No filme, Camille torna-se um empecilho ao casal de amantes quando decide sozinho, sem consultar ninguém, voltar para Vernon.

A morte de Camille é semelhante em ambas obras. O rapaz é empurrado na água por Laurent durante um passeio de barco e, afogando-se, chama por Thérèse. Na narrativa literária isso ocorre de maneira mais descritiva, levando o leitor a criar uma tensão sobre a morte de Camille:

Laurent apertou mais forte, deu um safanão, Camille virou-se e viu o rosto assustador do amigo completamente transtornado. Ele não compreendeu; foi tomado por um medo vago. Quis gritar, e sentiu uma mão rude que lhe apertava a garganta. Com o instinto de um animal que se defende, ergueu-se sobre os joelhos, agarrando-se às bordas do barco. Lutou assim, durante alguns segundos. (ZOLA, 2001, p.79)

Em contraponto, no filme o passeio que inicia calmamente tem de repente a cena cortada para outra sequência de imagens em que mostra os amigos da família socorrendo Thérèse e Laurent. Desta maneira, a morte de Camille fica subentendida em um primeiro momento, o qual apenas é confirmada com a visita de Laurent ao necrotério para o reconhecimento do corpo do rapaz.

O espectador só tem conhecimento da forma como ocorre o assassinato de Camille em um momento posterior de alucinação de Laurent que revela tudo a senhora Raquin. Destaca-se que quando exposta a cena, expressões faciais da atriz, Elizabeth Olsen, que interpreta Thérèse, evidencia que a moça foi induzida ao crime, algo que não é distinguível na obra literária porque cabe ao leitor

construir essa imagem.

**Figura 6** – 47 minutos e 21 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

No romance conhecemos os personagens a partir da descrição do narrador e de seus diálogos, quanto na produção audiovisual esse conhecimento ocorre por meio de suas ações, ou seja, “(...)o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual” (HUTCHEON, 2013, p.48).

No romance, o corpo desfalecido de Camille que Laurent encontra no necrotério possui uma descrição detalhada e naturalista, essa imagem assemelha-se à pintada anteriormente no retrato por ele em ambas mídias:

Camille estava hediondo. Havia permanecido quinze dias debaixo da água. Seu rosto parecia ainda firme e rígido; os traços tinham se conservado, apenas a pele havia tomado uma coloração amarelada e lamacenta. A cabeça, magra, ossosa, ligeiramente intumescida, fazia caretas; estava um pouco inclinada, com os cabelos colados na fronte, as pálpebras levantadas, mostrando o globo branquicento dos olhos; os lábios torcidos, puxados para um dos cantos da boca, provocavam um escárnio; um pedaço de língua pretejada aparecia em meio à brancura dos dentes. Aquela cabeça, como que curtida e esticada, por ter conservado uma aparência humana ficou ainda mais assustadora de dor e de medo. O corpo parecia um monte de carnes dissolvidas; ele tinha sofrido horivelmente. Percebia-se que os braços se despregavam; as clavículas rasgavam a pele dos ombros. Sobre o peito esverdeado, as costelas provocavam linhas pretas; o flanco esquerdo, rasgado, aberto, cavava-se no meio de trapos de um vermelho sombrio. Todo o dorso estava apodrecendo. As pernas, mais firmes, estendiam-se, cheias de placas imundas. Os pés estavam caindo. (ZOLA, 2001, p.94)

**Figura 7** – 53 minutos e 20 segundos

Fonte: Em segredo, 2013

Durante a o afogamento Camille morde o pescoço de Laurent. Essa mordida no romance é mencionada em mais de uma parte, representando a presença constante da vítima e, conseqüentemente, do crime que ocorreu. Já no filme a mordida é brevemente mencionada no casamento dos assassinos.

Na narrativa literária, após o assassinato, o narrador do romance passa a referir-se ao casal, Thérèse e Laurent, por “assassinos”, e os dois ficam mais de um ano sem encontrar-se sozinhos, como se matar Camille houvesse matado também seus desejos. Já no filme o casal encontra-se amorosamente logo em seguida ao crime.

Após casados, Thérèse e Laurent são mais atormentados pelo espectro do afogado Camille, que imaginam estar presente entre eles semelhante à imagem de quando encontrado morto, o que os impede de ter paz. Assim, um passa a torturar o outro com o crime que cometeram.

O asqueroso quadro, outrora pintado por Laurent, também passa a representar materialmente em ambas obras a presença constante de Camille na intimidade do casal, e, conseqüentemente, do crime brutal cometido:

O assassino hesitava em reconhecer a tela. Na sua perturbação, esquecia que ele próprio havia desenhado aqueles traços canhestros, espalhado aquelas tintas imundas que o assustavam. O terror o fazia ver o quadro tal como era, medonho, malfeito, borrado, ostentando sobre um fundo preto uma face caricata de cadáver. Aquela obra o espantava e o esmagava pela sua feiúra atroz; havia sobretudo os dois olhos brancos flutuando nas órbitas largas e amareladas, que lhe lembravam exatamente os olhos apodrecidos do afogado do Necrotério. Ele permaneceu ofegante por um momento, acreditando que Thérèse estava mentindo para tranquilizá-lo. Depois distingui o quadro, e se acalmou, pouco a pouco. (ZOLA, 2001, p.146)



Enlouquecidos, Thérèse e Laurent sofrem as consequências do homicídio. Thérèse começa a ter pesadelos com Camille afogando-se. E, como uma obsessão, tudo que Laurent desenha lembra a imagem de Camille no necrotério: “O resultado foi o mesmo, Camille, deformado e sofrido, aparecia continuamente na tela. (..). Acabou desenhado animais, cachorros e gatos; os cachorros e os gatos assemelhavam-se vagamente a Camille.” (ZOLA, 2001, p.175)

Nesse mesmo tempo o casal também passa a cuidar da Senhora Raquin que ficou paralisada após sofrer um segundo acidente vascular cerebral devido à perda de seu filho Camille. E durante uma crise de violência Laurent alucinando revela o crime, e a senhora Raquin toma conhecimento de todo o crime:

Era inútil que Thérèse e Laurent a colocassem entre eles, em plena luz, pois ela já não vivia o bastante para os separar e os defender de suas angústias. Quando esqueciam que estava ali, que os via e ouvia, a loucura os dominava, eles viam Camille e procuravam expulsá-lo. Então eles murmuravam, deixavam escapar confissões involuntárias, frases que acabaram revelando tudo à senhora Raquin. Laurent teve uma espécie de crise durante a qual falou como um alucinado. De repente a parálitica compreendeu tudo. (ZOLA, 2001, p.181)

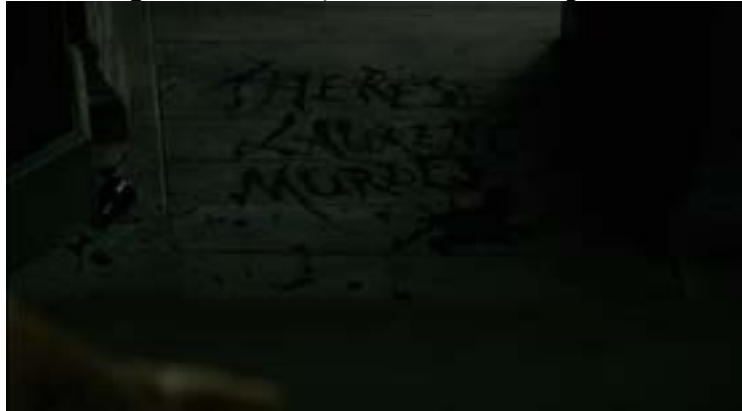
O fim de ambas narrativas ocorre com a tentativa de Thérèse e Laurent um matar o outro, mas ao perceberem seus planos individuais e, desesperados, suicidam-se ingerindo veneno.

No entanto, no livro os assassinos suicidam-se à noite, logo após as tradicionais reuniões de quinta-feira, e seus corpos ficam toda noite sobre o assoalho da sala de jantar sendo contemplados pelos olhos da Senhora Raquin. Assim, o romance termina sem o descobrimento do crime:

E bruscamente Thérèse e Laurent explodiram em soluços. Uma crise extrema os esmagou, os lançou nos braços um do outro, frágeis como crianças. Pareceu-lhes que algo de terno e meigo despertava em seus peitos. Eles choraram sem falar, pensando na vida de lama que haviam levado, que continuariam a levar, se fossem covardes demais para continuar a viver. Então, lembrando-se do passado, eles se sentiram tão cansados e enojados de si mesmos que experimentaram uma necessidade imensa de repouso, de vazio. Trocaram um último olhar de agradecimento, diante da faca e do copo de veneno. Thérèse pegou o copo, bebeu a metade e o estendeu a Laurent que o esvaziou de um gole. Foi como um raio. Eles caíram um sobre o outro, fulminados, encontrando enfim uma consolação na morte. A boca da jovem foi encontrar, sobre o pescoço do marido, a cicatriz deixada pelos dentes de Camille. (ZOLA, 2001, p.230)

Já no filme, os protagonistas ingerem veneno durante um passeio à tarde e morrem sob os olhos da Senhora Raquin, que consegue expor que o casal foi responsável pelo crime:

**Figura 8** – 1 hora, 34 minutos e 44 segundos



Fonte: Em segredo, 2013

Por fim, tanto o romance *Thérèse Raquin* (1867), quanto o filme *Em Segredo* (2013) são considerados diferentes formas de mídias e que, por uma ser a adaptação da outra, elas podem ser relacionadas, porém, são completas isoladamente, não sendo necessário que o público conheça as duas obras para entendê-las separadamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transposição de um texto literário em outra mídia requer um processo de adaptação entre diferentes sistemas inter-semiótico, por esse motivo, acreditar que uma adaptação tem que ser fiel ao texto-fonte para ser válida significa anular todo um processo de criação e recriação.

Como visto, o processo de adaptação pode resultar na compressão da história, retirada de algumas partes ou intensificação de outras. Portanto, a somente a fidelidade ao “original”, ou a falta dela, não deve ser o único critério de qualificação de uma obra, porque a adaptação deve ser vista como uma nova experiência, que proporciona ao seu telespectador/leitor outros sentidos ao texto.

Desta forma, também é possível construir um diálogo entre o romance *Thérèse Raquin* e o filme *Em Segredo*, porém, ambas são narrativas completas

isoladamente, não sendo necessário que o público conheça uma para desfrutar ou compreender a outra.

A maior semelhança entre ambas obras está em sua estrutura narrativa, pois suas histórias desenvolvem-se a partir do adultério de Thérèse Raquin e seu crime cometido contra seu marido Camille junto a seu amante Laurent, apresentando também o mesmo número de personagens que desempenham as mesmas funções.

No entanto, no filme não é explorada a questão da hereditariedade de Thérèse, e sua personalidade selvagem e reprimida é comprimida.

A relação entre os protagonistas Thérèse e Laurent possui mais erotismo no filme em comparação à narrativa literária, uma vez que os encontros entre os amantes são condensados em várias cenas erotizadas, com a finalidade de transpor a intensidade da relação que no romance é mais desenvolvida de forma crescente.

Outra parte que se distingue entre as produções está no assassinato de Camille que, na narrativa literária, ocorre de maneira crescente em tensão, sendo mais descritiva e clara ao leitor. Já no filme, o assassinato fica subentendido em um primeiro momento, sendo nítido ao leitor apenas posteriormente em uma cena de alucinação de Laurent.

Nesse processo de transposição da narrativa literária para a produção cinematográfica foi necessário não somente a intensificação de algumas partes, conforme supracitado, mas também a amenização de outras: como a menção da mordida de Camille no pescoço de Laurent; e o processo crescente de alucinação dos assassinos e sua relação violenta e destrutiva.

Ambas obras também se assemelham na questão sombria do assassinato, na forma grotesca que o corpo desfalecido de Camille é encontrado no necrotério, no atormento que o espectro do afogado traz à Thérèse e Laurent, e no destino suicida do casal.

No entanto, as narrativas também se diferem no final quanto ao esclarecimento do crime, em que o romance não traz ao leitor se o crime é descoberto, em quanto no filme é exposto que o casal é responsável pelo homicídio de Camille.

Por fim, se colocadas lado a lado percebemos que o romance tem função de narrar de forma impessoal, detalhista, e partindo da concepção do movimento estético literário naturalista a história de um adultério feminino e suas consequências que envolvem assassinato e suicídio, enquanto o filme foi

planejado de forma que se assemelhe a estrutura narrativa, porém, adaptado conforme o sistema intersemiótico dessa nova mídia. Assim, cada produção é influenciada por seu contexto histórico de criação, e tanto a narrativa literária *Thérèse Raquin*, escrita em 1867, quanto sua adaptação *Em Segredo*, produzido em 2012, são consideradas formas de mídias diferentes que podem tanto ser relacionadas, como também narrativas completas se apreciadas separadamente.

## Referências

EM segredo. Direção de Charlie Stratton. Produção de Mickey Liddell, William Horberg, e Pete Shilaimon. Roteiro de Charlie Stratton. Estados Unidos: Sony Pictures, 2013. Online HBO (106 min.). Disponível em: [https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.2d206279-4abb-4b87-9853-1c93ff6a984e?autoplay=0&ref\\_=atv\\_cf\\_strg\\_wb](https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.2d206279-4abb-4b87-9853-1c93ff6a984e?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb). Último acesso em: 05 de fev. 2024.

CLÜVER, Claus. **Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media**. Revista Aletria. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 14, jul./dez., p. 11-41, 2006.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Revista Pós. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, vol. 1, n. 2, nov. 2011/abr. 2012, p. 8-23, 2011

GHIRARDI, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaïs. **Intermedialidade e referências intermidiáticas**: uma introdução. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020.

HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. TOMO II. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980. V. 1.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2.ed – Florianópolis: UFSC, 2013.

JOSEPHSON, Mathew. **Zola e seu tempo**. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1958.

RAJEWSKY, Irina-Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”- uma perspectiva literária sobre a intermedialidade (pp. 15-45) in: DINIZ, Thaïs. **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da Arte Contemporânea**. Vol 1. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

TEIXEIRA, Ivan. Raul Pompeia e o naturalismo. In: TELES, Adriana da Costa. *O naturalismo / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria*. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 806 – 840.

ZOLA, Émile. **Thérèse Raquin**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. 2. ed. rev. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

ZOLA, Émile. **Do Romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995;

ZOLA, Émile. O Romance Experimental. In: ZOLA, Émile. **O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.