

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Letras e Comunicação**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Mestrado acadêmico em Letras**



**Dissertação de Mestrado**

**Um olhar comparado sobre o feminino em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth**

**Larissa Dias Taborda**

**Pelotas, 2025**

**Larissa Dias Taborda**

**Um olhar comparado sobre o feminino em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas, 2025

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação da Publicação

T114o Taborda, Larissa Dias

Um olhar comparado sobre o feminino em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth [recurso eletrônico] / Larissa Dias Taborda ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2025.  
153 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Effi Briest. 2. Transposição midiática. 3. Ressignificação do feminino. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD 469.5

Larissa Dias Taborda

Um olhar comparado sobre o feminino em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e  
*Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre(a)  
em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e  
Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 29 de agosto de 2025

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniele Gallindo Gonçalves

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-Friedrich-Universität  
Bamberg

Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques

Doutor em Australian Literature and Cultural History pela University of Queensland

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valéria Sabrina Pereira

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo



Dedico este trabalho à minha mãe, com quem pude  
dividir a alegria de ingressar na pós-graduação e  
que hoje torce por mim onde quer que esteja

## **Agradecimentos**

À minha orientadora, querida Daniele, que atuando na graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas inspirou tantos alunos, inclusive eu, com seu amor e dedicação à literatura alemã. Obrigada por embarcar comigo nesta jornada e me dar suporte para colocar o feminino em pauta. Agradeço, principalmente, pela sensibilidade diante de todos os desafios extra-acadêmicos que a vida me apresentou nesse período. Obrigada por me guiar nesse percurso com tamanha excelência e empatia.

Agradeço também ao meu companheiro, por tantos motivos que renderia incontáveis páginas. Mas, limitando aos últimos dois anos, minha gratidão é pela parceria, pela compreensão e por trazer tanta alegria e leveza para os meus dias, contrabalanceando com os desafios da minha trajetória pessoal e acadêmica. Agradeço também às minhas amigas e aos meus familiares, que de diferentes formas me apoiaram e encorajaram, especialmente meu irmão Fábio.

Por último e não menos importante, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante meus dois anos de pesquisa. A bolsa com a qual fui contemplada neste período impacta, sem dúvidas, na qualidade do meu trabalho. Sou imensamente grata pela oportunidade concedida de me dedicar exclusivamente à minha pesquisa.

A vocês, muito obrigada!

## Resumo

TABORDA, Larissa Dias. **Um olhar comparado sobre o feminino em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth.**

Orientadora: Daniele Gallindo Gonçalves. 2025. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

O presente trabalho propõe uma análise comparativa entre o romance literário *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e a obra fílmica *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth, com foco no feminino, a partir das personagens Effi Briest, Luise von Briest e Johanna. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre as estratégias de ressignificação adotadas por Huntgeburth em seu filme. Além disso, este trabalho objetiva também contribuir para os estudos de intermedialidade e decupagem aplicados nos objetos de pesquisa, além de promover reflexão sobre questões de gênero. Para alcançar tais objetivos, o método de análise adotado consiste em descrição e citação do romance e da obra fílmica, sendo as citações do filme feitas através da descrição de diálogos e por meio de frames para análise de imagem. A partir desta análise comparativa, constatou-se que a diretora Hermine Huntgeburth colocou o feminino no centro de sua transposição midiática. Primeiro, ressignificando a protagonista Effi Briest e transformando sua trajetória em uma jornada de emancipação; e em segundo, dando visibilidade à condição feminina dentro de questões sociais como o funcionamento de ideologias e a divisão da sociedade em classes, por meio da atualização das personagens secundárias Luise e Johanna.

Palavras-chave: Effi Briest; transposição midiática; ressignificação do feminino.

## Abstract

TABORDA, Larissa Dias. **A comparative look at the feminine in Theodor Fontane's *Effi Briest* (1895) and Hermine Huntgeburth's *Effi Briest* (2009).**

Advisor: Daniele Gallindo Gonçalves. 2025. 153 p. Dissertation (Master of Languages) - Communication and Language Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2025.

This paper proposes a comparative analysis between Theodor Fontane's literary novel *Effi Briest* (1895) and Hermine Huntgeburth's film *Effi Briest* (2009), focusing on the female characters Effi Briest, Luise von Briest and Johanna. The aim of this research is to reflect on the strategies of re-signification adopted by Huntgeburth in her film. In addition, this work also aims to contribute to studies of intermediality and decoupage applied to research objects, as well as promoting reflection on gender relations. In order to achieve these objectives, the method of analysis adopted consists of describing and quoting from the novel and the film, with quotations from the film being made by describing dialogues and using frames for image analysis. From this comparative analysis, it emerged that director Hermine Huntgeburth placed the feminine at the center of her media transposition. Firstly, by re-signifying the protagonist Effi Briest and transforming her trajectory into a journey of emancipation; and secondly, by giving visibility to the female condition within social issues such as the functioning of ideologies and the division of society into classes, through the updating of the secondary characters Luise and Johanna.

Keywords: Effi Briest; media transposition; re-signifying of the feminine.

## Lista de figuras

Figura 1	Effi recebe a notícia da proposta de casamento.....	70
Figura 2	Reação de Effi diante da conversa com Luise.....	72
Figura 3	Olhar de Effi para a amiga.....	74
Figura 4	A travessia simbólica de Effi para a vida adulta.....	75
Figura 5	Effi diante de Innstetten.....	76
Figura 6	As reações de Effi e Luise acerca do arranjo de casamento.....	78
Figura 7	Primeira relação sexual entre Effi e Innstetten.....	86
Figura 8	Expressão de medo e dor em Effi.....	87
Figura 9	Representação da violência por meio do corte nos lábios.....	88
Figura 10	Primeira relação sexual extraconjugal entre Effi e Crampas.....	89
Figura 11	Expressão de prazer no rosto de Effi.....	90
Figura 12	Effi caminha confiante.....	102
Figura 13	Reação de Luise sobre cartas descobertas.....	118
Figura 14	Expressão de Luise diante da reação de Effi.....	120
Figura 15	Luise de cabeça erguida.....	122
Figura 16	Olhar de Johanna para Effi.....	133
Figura 17	Johanna e Innstetten descem juntos.....	136
Figura 18	Johanna deixa o quarto de Innstetten.....	137

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>1 <i>Effi Briest</i> ao longo da história: o romance literário e suas transposições midiáticas.....</b>	<b>25</b>
1.1 Theodor Fontane e uma breve contextualização histórica.....	25
1.2 O Realismo e o Realismo alemão enquanto movimentos literários.....	29
1.3 <i>Effi Briest</i> (1895), de Theodor Fontane.....	35
1.4 <i>Effi Briest</i> (2009), de Hermine Huntgeburth, e adaptações fílmicas anteriores.....	40
1.4.1 <i>Effi Briest</i> (1895) revisitado por Gründgens, Jugert, Luderer e Fassbinder.....	40
1.4.2 Hermine Huntgeburth e sua trajetória até <i>Effi Briest</i> (2009).....	48
1.5 Feminismo enquanto contextualização histórica.....	52
<b>2 A protagonista em <i>Effi Briest</i> de Theodor Fontane (1895) e de Hermine Huntgeburth (2009).....</b>	<b>61</b>
2.1 A transição para a vida adulta e as primeiras informações sobre a protagonista.....	61
2.1.1 Os primeiros indícios de uma protagonista ambivalente.....	61
2.1.2 O silêncio expressivo de Effi como uma marca inicial na obra de Huntgeburth (2009).....	69
2.2 Luzes e sombras: a representação do sexo nas obras.....	79
2.2.1 As omissões de Fontane.....	80
2.2.2 Jogo de luzes e sombras: as escolhas de Huntgeburth.....	84

2.3 A culpa como vetor dos diferentes desfechos de Effi Briest.....	92
2.3.1 A culpa que culmina em morte.....	92
2.3.2 A culpa redirecionada.....	98
2.4 A emancipação de Effi Briest.....	104
<b>3 O feminino em personagens secundárias.....</b>	<b>111</b>
3.1 Luise von Briest.....	111
3.1.1 A sutil Luise do romance.....	111
3.1.2 A severa Luise da transposição.....	116
3.1.3 A ressignificação de Luise von Briest.....	122
3.2 Johanna.....	126
3.2.1 Johanna: de uma paixão unilateral ao posto de amante.....	127
3.2.2 Johanna em uma sociedade desigual.....	137
<b>Considerações finais.....</b>	<b>141</b>
<b>Referências.....</b>	<b>144</b>

## Introdução

O presente trabalho tem como proposta analisar comparativamente a obra literária *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e a obra fílmica também intitulada *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth, com foco em figuras femininas de destaque na narrativa: a protagonista Effi Briest, Luise von Briest e Johanna, a fim de refletir sobre como a obra fílmica de Huntgeburth ressignifica a trama de Fontane ao priorizar a representação do feminino.

A relevância deste trabalho, primeiramente, está em propor contribuições para os estudos de intermedialidade, mais especificamente para os estudos de transposição midiática aplicada ao romance *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane; em segundo, em promover reflexões acerca de como uma transposição midiática faz uso de estratégias para atualizar o conteúdo sem perder o cerne narrativo, a fim de que se mantenha a identificação com a obra a partir da qual ela é produzida; e, em último lugar, na importância das obras, pois

O romance está enraizado em sua história contemporânea e, ainda assim, trata de vários temas que sempre foram socialmente relevantes e ainda o são hoje: conflitos de classe, mudanças nos papéis de gênero ou lidar com expectativas familiares e sociais. (Graf, 2020, p. 1, tradução nossa)

Tais contribuições são propostas por meio de uma análise comparativa entre as obras, pois “um bom entendimento de uma mídia [...] envolve a compreensão de sua relação com outras mídias [...]” (Gaudreault; Marion *apud* Rajewsky, 2005, p. 48, tradução nossa). Neste caso, a relação da obra fílmica com o romance é essencial para a construção de sentido no trabalho de Huntgeburth, sobretudo acerca das figuras femininas. Dessa forma, este trabalho compreende a obra fílmica como uma transposição midiática a partir do romance de Fontane; adota a decupagem como método de leitura fílmica e a julga essencial, visto que, por exemplo, na ausência de um narrador onisciente (como encontrado no romance de Fontane e na obra fílmica de Rainer Werner Fassbinder<sup>1</sup>) é preciso utilizar outras ferramentas para dar ao espectador acesso ao mundo interior das personagens; e propõe reflexões acerca das questões de gênero que perpassam o contexto da narrativa e os contextos de produção das obras literária e fílmica.

---

<sup>1</sup> FONTANE Effi Briest. Direção de Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental: Tango Film, 1974. 140 min.



Para que seja possível discorrer sobre o conceito de transposição midiática dentro dos estudos de intermedialidade, é necessário, primeiramente, compreender que há uma trajetória de diversas teorias da adaptação ao longo dos séculos.

Segundo Kamilla Elliott, o “*Oxford English Dictionary* localiza o primeiro uso do substantivo ‘adaptação’ em 1597. Naquela época, assim como agora, a adaptação não estava confinada a nenhuma disciplina ou discurso” (2020, p. 33, tradução nossa). Ainda de acordo com a autora, a definição de adaptação enquanto substantivo que prevalece até os dias de hoje foi estabelecida em 1610, compreendida essencialmente como “‘A ação ou o processo de adaptar uma coisa para que se encaixe em outra, ou se adeque a condições específicas’” (Elliott, 2020, p. 34, tradução nossa). Tal definição do substantivo pode ser utilizada como auxílio na compreensão dos estudos da adaptação.

Na era vitoriana, já havia a forte presença de adaptações, com a transposição de poemas, quadros, músicas, danças, entre outros (Hutcheon, 2013). Na atualidade, pode-se pensar na adaptação de obras literárias para cinematográficas<sup>2</sup> e de jogos de videogame para séries de televisão<sup>3</sup> como as mais populares. Ou seja, embora seja constatado um crescimento exponencial no campo de estudos da adaptação a partir dos anos 1990 (Elliott, 2020), trata-se de uma prática bastante antiga, aplicada em diversas mídias e/ou artes, e amplamente consumida na cultura ocidental, o que evidencia a necessidade das teorizações realizadas ao longo do tempo.

Detendo-se ao período de maior expansão deste campo, isto é, a contemporaneidade, é possível observar, de acordo com Elliott (2020), que diversas teorias têm se engajado fortemente nos estudos de adaptação, como, por exemplo, a teoria

[...] dialógica (Stam 2000; Bruhn 2013), a intertextualidade (Leitch 2003a; Aragay 2005b; Sanders 2006), a hipertextualidade (Park-Finch 2012), a trans/intermedialidade (Voigts-Virchow 2009; Elleström 2013; Schober 2013; Fortier 2016; Cochrane 2018; Cutchins 2018) e o pós-modernismo (Hutcheon 2006; Slethaug 2014), [...]. (Elliott, 2020, p. 3, tradução nossa)

---

<sup>2</sup> No contexto brasileiro, pode-se pensar no filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e indicado ao Oscar em três categorias, adaptado a partir do livro autobiográfico *Ainda Estou Aqui* (2015), escrito por Marcelo Rubens Paiva.

<sup>3</sup> Um dos sucessos mais recentes é a adaptação do jogo *The Last of Us* (2013) para a série de televisão também intitulada *The Last of Us* (2023).

Estes são apenas alguns nomes da ampla listagem fornecida por Elliott (2020). Dentre estes teóricos citados, destaca-se Linda Hutcheon, um dos principais nomes quando o assunto é adaptação.

Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Hutcheon não limita seus apontamentos apenas à relação entre livros e adaptações cinematográficas, a autora evidencia a aplicabilidade de seus conceitos em diferentes mídias e gêneros, sobretudo àquelas “com narratividade desenvolvida, que é uma forma comum de delimitar a noção de adaptação” (Elleström, 2014, p. 26, tradução nossa). Apesar disso, sempre que possível, as discussões aqui apresentadas serão direcionadas a estas duas mídias (livro e filme), tendo em vista o objetivo do presente trabalho. Por isso, a seguir serão colocadas em evidência algumas definições da autora, bem como alguns pontos importantes em adaptações cinematográficas: conteúdo, personagens, trilha sonora e contextos.

Hutcheon (2013) entende a adaptação como produto e processo, portanto, a descreve de pelo menos três formas: como a) entidade ou produto formal, que consiste na “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (Hutcheon, 2013, p. 29) reconhecíveis; como b) processo de criação, pois “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (Hutcheon, 2013, p. 29); e como c) processo de recepção, visto que há “engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30). Tratam-se de definições interdependentes, como será indicado na sequência.

A adaptação enquanto produto formal pode ser compreendida como a escolha de transpor um ou mais objetos para outra mídia ou outro gênero. Superado o desafio da escolha do objeto a ser transposto, os adaptadores precisam ainda enfrentar inúmeras tomadas de decisão bastante significativas. Nas adaptações cinematográficas a partir de livros, por exemplo, o adaptador realiza uma seleção de pontos da narrativa que serão transpostos para a nova mídia, assim como escolhe quais personagens e relações serão priorizadas em sua adaptação. Nesse caso, é possível identificar a adaptação como processo de (re-)interpretação e (re-)criação.

Acerca do conteúdo em adaptações, segundo Hutcheon, a maioria das teorias presume “que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros” (2013, p. 32), já os personagens podem ser “cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a

imaginação dos receptores através [...] de reconhecimento, alinhamento e aliança” (Smith, 1995, p. 4-6 *apud* Hutcheon, 2013, p. 33).

Outro fator importante em adaptações cinematográficas é a trilha sonora, portanto cabe ser aqui mencionada. Na ausência de um narrador onisciente, por exemplo, o espectador tem pouco acesso àquilo que não é verbalizado, assim, para Walter Murch a música é “uma coletora e canalizadora de emoções previamente criadas” (Ondaatje, 2002, p. 122 *apud* Hutcheon, 2013, p. 70). Hutcheon complementa argumentando que “as trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (2013, p. 70).

É necessário, por sua vez, compreender que toda adaptação pertence a um contexto histórico e social, intimamente ligado às mudanças realizadas pelo adaptador, as quais são capazes de mudar o valor e o significado da história adaptada (Hutcheon, 2013). Não apenas o tempo histórico, a sociedade e a cultura em que a adaptação está inserida são considerados contexto, como também transposições anteriores, podendo ser tão importantes quanto a própria obra “original” (Hutcheon, 2013, p. 14), visto que a adaptação também é entendida como processo de recepção e o engajamento intertextual inclui ambas as coisas.

No contexto fílmico, por exemplo, *Effi Briest* (1895), romance escrito por Theodor Fontane, foi adaptado pelo menos cinco vezes: *Der Schritt vom Wege* (1939), dirigido por Gustaf Gründgens; *Rosen im Herbst* (1955), de Rudolf Jugert; *Effi Briest* (1970), dirigido por Wolfgang Luderer; *Fontane Effi Briest [...]* (1974), de Rainer Werner Fassbinder; e a mais recente adaptação *Effi Briest* (2009), dirigida por Hermine Huntgeburth. Nesse caso, cada adaptação possui uma estreita relação com seu contexto de produção, privilegiando alguns tópicos em detrimento de outros, o que é facilmente explicável, pois “A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem” (Hutcheon, 2013, p. 44) e, além disso, “a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recriação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (Hutcheon, 2013, p. 45)

A partir desta breve explanação de alguns pontos da teoria da adaptação de Hutcheon, é possível estabelecer no que ela se diferencia dos estudos de intermedialidade. De acordo com Elliott (2020), enquanto a adaptação concentra-se mais nas mudanças realizadas para adequar-se à nova mídia ou gênero, os estudos de intermedialidade voltam-se principalmente para as mídias e suas relações.

Portanto, para discutir o conceito de intermedialidade mostra-se necessário antes estabelecer o que se entende por *mídia*.

O desafio de encontrar uma definição para este conceito é unanimidade entre os teóricos da área e, para Claus Clüver, “qualquer definição de ‘mídia’ em uma única frase corre o risco de ser inadequada” (2012, p. 163). Contudo, décadas antes alguns estudiosos arriscaram-se em uma tentativa. Em 1988, para Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, mídia era “[a]quilo que media [...] um signo (ou uma combinação de signos) que signifique algo, com a ajuda de transmissores adequados, através de distâncias espaciais e/ou temporais” (Bohn; Müller; Ruppert, 1988, p. 10 *apud* Clüver, 2012, p. 163).

Com o avanço dos estudos no campo da intermedialidade, os teóricos abraçaram a complexidade do assunto, lançando assim mais reflexões do que respostas acerca desta conceituação. Segundo Irina Rajewsky (2012), definir uma mídia e diferenciá-la de outras depende de inúmeros fatores, como contextos históricos e discursivos, tópico ou sistema analisado, além do progresso tecnológico e das relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado período de tempo. Sendo assim, as definições tratam-se de construtos com variabilidade histórica. Por isso, há uma grande diversidade de propostas, com base em paradigmas científicos diferentes e variadas abordagens filosóficas, sociais, comunicacionais e tecnológicas, por exemplo (Müller, 2012).

Diante disso, adotar-se-á aqui a abordagem de Lars Elleström, a qual faz uso de discussões sobre fronteiras e multimodalidade para definir o que é mídia.

De acordo com Elleström (2010), as mídias são diferentes e semelhantes. Sendo *mídia* um termo bastante abrangente, como discutido acima, Elleström (2010) propõe uma divisão em três aspectos complementares e teóricos: mídia básica, identificada principalmente por sua aparência modal (material, sensorial, espaço-temporal e/ou semiótica); mídia qualificada, dependente tanto do aspecto de qualificação contextual quanto aspecto de qualificação operacional; e mídia técnica, referente aos dispositivos para materialização dos tipos de mídia. Segundo o autor, cada mídia é realizada na forma de quatro modalidades e apenas considerando todas elas é possível compreender o caráter de determinada mídia (Elleström, 2010). Uma modalidade consiste em “uma categoria de características relacionadas aos meios de comunicação, as quais são básicas no sentido em que todos os meios

de comunicação podem ser descritos em termos das quatro modalidades” (Elleström, 2014, p. 37, tradução nossa).

A primeira modalidade seria a material, a qual pode ser definida como “a interface corpórea latente do meio” (Elleström, 2010, p. 17, tradução nossa), ou seja, materialidades ou manifestações materiais de mídia. No caso de obras fílmicas, a interface material consiste em uma superfície mais ou menos plana de imagens variáveis combinadas com ondas sonoras. Já os livros possuem uma interface também plana, porém sem variações na aparência.

A segunda seria a modalidade sensorial, que consiste no “ato físico e mental de perceber a interface [...] por meio das faculdades dos sentidos” (Elleström, 2010, p. 17, tradução nossa), logo, seus modos (variantes) seriam ver, ouvir, sentir, degustar e cheirar. A leitura de um texto, como um romance, por exemplo, envolve a criação e a lembrança de experiências visuais e também envolve uma audição interna dos sons das palavras (Elleström, 2010).

A terceira modalidade seria a espaço-temporal, que compreende altura, largura, profundidade e tempo. Um exemplo perfeito desta modalidade é a dança, pois envolve exatamente as quatro dimensões, contudo há mídias que envolvem apenas duas (fotografia) ou três (esculturas) (Elleström, 2010).

Por fim, a última modalidade seria a semiótica, ligada ao significado, o qual é “é o resultado de uma mente interpretadora que atribui significado a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos” (Elleström, 2010, p. 21, tradução nossa), inclusive às interfaces materiais. Para Elleström (2010), o processo de interpretação começa no ato de percepção, logo, a tomada de consciência de uma sensação, por exemplo, já a torna significativa em um nível básico.

Compreendidas as modalidades, é necessário olhar sobre os aspectos de qualificação de mídia, igualmente envolvidos no processo de construção e definição, de modo complementar às modalidades. Elleström (2010) discorre sobre dois aspectos de qualificação: contextual e operacional. O aspecto contextual “é a origem, a delimitação e o uso da mídia em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas” (Elleström, 2010, p. 24, tradução nossa), exatamente o que a ideia do termo “contextual” remete. Já o aspecto de qualificação operacional diz respeito às características estéticas e comunicativas da mídia, observável, por exemplo, no desenvolvimento do cinema enquanto arte e mídia.

Outro exemplo de como o aspecto de qualificação operacional funciona seria o 'cinema' que, segundo se argumenta, não se tornou 'cinema' no dia em que a técnica foi inventada. O cinema, como outras novas mídias, tomou emprestadas características estéticas e comunicativas pertencentes às mídias antigas e, embora os primeiros filmes também tivessem características comunicativas e estéticas distintas, é claro, demorou um pouco para que as muitas características de qualificação do conteúdo mediado se transformassem em formas de mídia reconhecíveis. Por fim, surgiram duas noções associadas ao mesmo termo: o cinema como um conjunto de técnicas e o cinema como uma mídia qualificada multifacetada desenvolvida dentro das estruturas dos aspectos técnicos, mas não determinada por eles. (Elleström, 2010, p. 25, tradução nossa)

Visto que há diferenças e semelhanças entre as mídias e a concepção e percepção do mundo é totalmente multimodal, é correto afirmar que todas as mídias são mais ou menos multimodais (Elleström, 2010). A partir desse reconhecimento, é possível pensar nas fronteiras de mídia como “construtos e convenções” (Rajewsky, 2012, p. 71), que envolvem tanto as modalidades quanto as qualificações e dão origem à intermedialidade enquanto transgressão dessas fronteiras.

Embora facilmente inteligível, “o conceito de intermedialidade configura-se problemático na medida em que ‘pressupõe ser possível distinguir com clareza entre as diferentes mídias em jogo’” (Rajewsky, 2012, p. 54), visto que, como apontado anteriormente, a definição de mídia aqui adotada (de Elleström, 2010) corrobora o desafio de traçar tais fronteiras.

Evidenciada a problemática e a complexidade das fronteiras de mídia, pode-se discutir o conceito amplo de intermedialidade.

De acordo com Dick Higgins, “a palavra ‘intermídia’ aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo - para definir obras que estão conceitualmente entre mídias” (2012, p. 46), tratando-se assim de uma pauta antiga. Jürgen E. Müller (2012) data o início das discussões acadêmicas sobre intermedialidade nos anos 1980 e, de lá para cá, o debate sobre intermedialidade possui abordagens heterogêneas, com diversos temas e diferentes perspectivas analíticas a depender do objeto e dos objetivos de estudo (Rajewsky, 2012), ou seja, é de fato uma “pesquisa em progresso” (Müller, 2012, p. 81). A respeito disso, vale ressaltar que “Tal variedade de definições e ênfases [...] se deve à natureza extremamente ampla e heterogênea do próprio assunto” (Rajewsky, 2005, p. 49, tradução nossa). Contudo, sabe-se que, a partir dos anos 1990, o termo intermedialidade passou a ser mais utilizado para abordar as relações entre literatura e artes visuais (Ramazzina Ghirardi; Rajewsky; Diniz, 2020).

Partindo das reflexões de Irina Rajewsky acerca do tema, e em concordância com os escritos de Coleridge (*apud* Higgins, 2012), este trabalho entende que, de maneira ampla

[...] a intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramidiáticos assim como dos fenômenos transmidiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes). (Rajewsky, 2005, p. 46, tradução nossa)

Além de caracterizar fenômenos que acontecem entre as mídias e designar o cruzamento de fronteiras, a intermedialidade trata-se também de “uma categoria crítica para a análise concreta de configurações midiáticas individuais” (Rajewsky, 2012, p. 57), assim como de “textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (Rajewsky, 2005, p. 51, tradução nossa). E esta é a abordagem adotada neste trabalho.

Ao se concentrar nas configurações midiáticas e nas qualidades intermidiáticas específicas, as quais variam de um grupo de fenômenos a outro, Rajewsky (2005) julgou necessário conceber definições mais restritas (e variadas) de intermedialidade e assim surgem três subcategorias: combinação de mídias, referências intermidiáticas e transposição midiática. Embora distintas, uma configuração midiática pode preencher os critérios de duas ou até três dessas categorias intermidiáticas (Rajewsky, 2005).

Em linhas gerais, a combinação de mídias, como a própria nomenclatura sugere, é o processo e o produto da combinação de, pelo menos, duas mídias e/ou duas formas midiáticas de articulação distintas (Rajewsky, 2005). Já a referência intermidiática, em vez de combinar formas de articulação, “[...] tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia” (Rajewsky, 2005, p. 53, tradução nossa). Por fim há a transposição midiática, adotada neste trabalho ao analisar a relação entre a obra literária de Theodor Fontane e a obra fílmica de Hermine Huntgeburth, ambas intituladas *Effi Briest* e datadas de 1895 e 2009 respectivamente.

De acordo com Rajewsky (2012), a transposição midiática

implica uma concepção “genética” de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade

intermediática - o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas - relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática *vem ao mundo*, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia. O texto ou o filme “original” constitui a “fonte” da recém-formada configuração midiática, cuja formação baseia-se num processo obrigatório de transformação intermediática específico a uma mídia. (Rajewsky, 2012, p. 58-59)

Em estudos sobre esta subcategoria, Clüver (2011) adota os termos “texto-fonte” e “texto-alvo”, o que ajuda a esclarecer a relação entre as obras. É importante aqui ressaltar, na esteira de pensamento de Hutcheon (2013), que apesar do uso do termo “fonte” para designar a obra original, não há uma hierarquia de valor entre a fonte e a adaptação, mas sim uma relação horizontal entre as obras.

Partindo do princípio que configurações midiáticas podem conter características de duas ou mais das subcategorias propostas por Rajewsky, o produto de uma transposição midiática, por exemplo, pode conter referências à obra fonte em uma medida acima do próprio processo de transformação (Rajewsky, 2005). Dessa forma, em uma adaptação fílmica o espectador tem acesso ao texto literário original em sua diferença e/ou semelhança à adaptação (Rajewsky, 2005). Logo, “Em vez de ser simplesmente *baseada* numa obra literária original pré-existente, uma adaptação cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermediáticas” (Rajewsky, 2005, p. 53, tradução nossa).

Para João Manuel dos Santos Cunha, em seu capítulo “Literatura e Cinema: Uma História de Relações Complexas”, presente no livro *Itinerário de Leituras: Ensaios sobre Literatura* (2003), este processo de transformação (total ou parcial) encontrado na transposição midiática, só é possível pela tradução criativa de um sistema de signos para outro, “A criação, então, vai determinar escolhas dentro de um complexo sógnico que é estranho ao sistema do texto original, afastando-se [...] da idéia de ‘fidelidade’” (Cunha, 2003, p. 63) e deixando-a reservada para fãs devotos. Segundo Christiane Schönfeld, em seu capítulo intitulado “Verfilmungen”, presente no livro *Effi Briest - Handbuch* (2019), no campo teórico das adaptações a fidelidade ao original atualmente deixou de ser um critério de julgamento, assim as compressões e omissões, por exemplo, são reconhecidas como necessárias ao processo de transposição.

Além disso, são precisamente as diferenças narrativas e, por vezes, relacionadas com os meios de comunicação entre o original literário e a



adaptação cinematográfica que oferecem perspectivas potencialmente reveladoras. As análises contrastivas que examinam o processo de transposição no contexto das especificidades históricas são essenciais para compreender a respectiva adaptação e o seu significado político, cultural e/ou histórico. (Schönfeld, 2019, p. 131, tradução nossa)

Logo, a recém-formada configuração midiática transformada por Huntgeburth a partir da obra literária de Fontane, isto é, a obra fílmica *Effi Briest* (2009), exige um método de leitura, pois “pelas escolhas de enquadramentos, falas, músicas, jogos de planos, luz e cores alguns dizeres são ditos e outros apagados, sempre produzindo significação” (Almeida; Garcia; Sousa; Prandi, 2016, p. 148). Para tanto, este trabalho apoia-se na decupagem.

De acordo com Katia Kreutz (2019), jornalista e cineasta, o termo “decupagem” tornou-se recorrente no cinema a partir de 1910, devido à necessidade de uma padronização nos processos de produção. Porém, a decupagem como atividade mais complexa, a qual envolve planificação de roteiro, filmagem e montagem, se tornou popular apenas décadas depois na França, entre 1950 e 1960.

De acordo com Ismail Xavier,

[...] um filme é constituído de sequências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas - cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a decupagem como o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos. (Xavier, 2005, p. 27)

Trata-se de um processo complexo e minucioso, pois possui uma escrita técnica dos planos, movimentos de câmera, descrição de cena e de áudio; ou seja, é o planejamento da filmagem, da divisão das cenas em planos e da ligação destes uns aos outros através dos cortes no momento da montagem (Pereira; Prado, 2011).

No processo de decupagem, por exemplo, há a técnica plano-contraplano, bastante utilizada no cinema em cenas de diálogo a fim de transparecer uma conversa ininterrupta entre personagens. O plano-contraplano consiste em uma construção em que dois personagens estão posicionados de frente um para o outro e são capturados por planos separadamente, em posições inversas, numa angulação  $\frac{3}{4}$ ; na montagem os planos são alternados de acordo com a variação das falas dos personagens (Damasceno, 2022). Para David Bordwell (1996), para além de representar a naturalidade de um diálogo, o plano-contraplano torna o observador onipresente, capaz de alternar as posições, com uma angulação privilegiada da cena (*apud* Damasceno, 2022).

Os planos dão origem às cenas, as quais são dotadas de unidade espaço-temporal, conforme apontado por Xavier (2005). Segundo Noël Burch (1973), o espaço é delimitado, por exemplo, pelo enquadramento, enquanto a noção temporal é definida pelo corte e pela montagem (*apud* Alves, 2023). A montagem é um princípio narrativo que organiza o material filmado (Aumont, 2007, *apud* Salles; Cheida, 2022), capaz de transcender as interrupções no espaço-tempo proporcionadas pelos cortes e manter a continuidade entre os planos (Salles; Cheida, 2022). Assim, plano, corte e montagem registram o espaço e o tempo da narrativa na obra e na projeção (Alves, 2023). Importante acrescentar também que o tempo cinematográfico permite uma perspectiva de prolongamento, dilatações temporais, tanto na narrativa quanto na duração (Deleuze, 2018, *apud* Alves, 2023).

Estes são apenas alguns pontos dos quais ocupa-se o processo de decupagem, mas cabe citar também movimentos de câmera, conteúdo das cenas, posição de personagens e objetos, diálogos, ruídos e música (Pereira; Prado, 2011). Diante disso, busca-se através deste método de leitura fílmica compreender a produção, seu contexto e demais informações extra-fílmicas, bem como questões internas da narrativa, pois a este trabalho interessa o estudo das escolhas feitas por Hermine Huntgeburth, visto que “as transformações do enredo, eventos, personagens, diálogo e cenário são produtivos, gerando novos sentidos em novos contextos culturais e sociais” (Collington, 2009, p. 136).

Abordar a resignificação do feminino proposta por Huntgeburth em sua obra fílmica também significa abordar gênero.

Embora nesta pauta o primeiro nome a ser lembrado seja o de Simone de Beauvoir, e com razão, Robert Stoller foi o primeiro estudioso a mencionar e conceituar gênero, em 1968, porém, apenas a partir de 1975 os estudos do campo se ampliaram, devido a uma produção de Gayle Rubin sobre o tema (Saffioti, 2015).

A direta associação de Beauvoir com a formulação do conceito de gênero se deve ao fato de que, segundo Saffioti (2015), já em sua famosa frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” estão os fundamentos do conceito, porém sem fazer uso do termo. Esta famosa frase é oriunda do livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949, portanto antecessor à formulação de Stoller.

Beauvoir, no lugar de gênero, utilizou as categorias homem e mulher para analisar as relações sociais e refletir sobre a condição feminina. Segundo a autora,

“A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele” (2009, p. 15). Assim, definida e diferenciada em relação ao homem - nunca o inverso, a mulher é o Outro, e o homem, por sua vez, é o Sujeito, o Absoluto (Beauvoir, 2009). O que pode ser entendido mais claramente pela ideia de o homem ser a norma, enquanto a mulher é o desvio. Esta definição é fruto de uma análise da condição feminina em diferentes contextos históricos, nos quais Beauvoir constatou que, historicamente, homens em posição de poder, seja político, religioso ou simbólico, “empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra” (Beauvoir, 2009, p. 21).

Assim, a mulher é colocada em posição de submissão, dentro de uma totalidade em que os dois termos são necessários um ao outro; contudo, nessa totalidade não há exposição da necessidade que o opressor tem do oprimido e, dessa forma, a dependência aparenta ser unilateral, o que dificulta qualquer tentativa de mudança (Beauvoir, 2009). Em exemplos concretos, o homem e a mulher inseridos em uma sociedade patriarcal (totalidade) seriam duas metades com diferentes contribuições: o homem com a tarefa de fornecer alimento e proteção à mulher; e a mulher com a obrigação de satisfazer sexualmente o homem e garantir sua posteridade. Esta divisão de atribuições deixa a mulher à mercê do homem. Nesse cenário de forçada cumplicidade, “a mulher não se reivindica como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto” (Beauvoir, 2009, p. 20). Felizmente, a partir do século XIX o feminismo possibilitou uma guinada nesse quadro.

Das reflexões de Beauvoir até o presente século, as discussões sobre gênero expandiram-se e popularizaram-se, sobretudo devido à também expansão do feminismo. Ainda hoje, o conceito não é unânime e possui diversas abordagens. Segundo Saffioti (2015), o conceito de gênero não diz respeito apenas a uma categoria de análise, mas também a uma categoria histórica.

Enquanto categoria histórica, o gênero pode ser concebido em várias instâncias: como aparelho semiótico (Lauretis, 1987); como símbolos culturais evocadores de representações, conceitos normativos como grade de interpretação de significados, organizações e instituições sociais, identidade subjetiva (Scott, 1988); como divisões e atribuições assimétricas de característicos e potencialidades (Flax, 1987); como, numa certa instância, uma gramática sexual, regulando não apenas relações homem-mulher, mas também relações homem-homem e relações mulher-mulher (Saffioti, 1992, 1997b; Saffioti e Almeida, 1995) etc. Cada feminista enfatiza determinado aspecto do gênero, havendo um campo,

ainda que limitado, de **consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino**. (Saffioti, 2015, p. 47, grifo nosso)

Inserida neste campo de consenso em que as abordagens se encontram, para Gerda Lerner gênero “é a definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em dada sociedade, em determinada época. Gênero é um conjunto de papéis culturais” (Lerner, 2019, p. 289). Em concordância, para Joan Scott (1995), o termo gênero indica construções culturais, ou seja, a criação social de ideias sobre papéis adequados aos homens e às mulheres, logo “Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres” (Scott, 1995, p. 75). Judith Butler, outro nome de grande importância na área, apoia-se também no caráter social do gênero, contudo, concentra suas discussões no conceito de gênero enquanto performance, ou seja, “é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 2003, p. 48). Heleieth Saffioti (2015) possui uma proposta interessante sobre a dicotomia sexo (biológico) e gênero (social/cultural): eliminar esta dualidade. Para a autora, sexo e gênero são uma unidade, “uma vez que não existe uma sexualidade biológica independente do contexto social em que é exercida” (Saffioti, 2015, p. 116). No contexto brasileiro, o conceito de gênero popularizou-se extensivamente na década de 1990, com a tradução dos escritos de Joan Scott (1983,1988) (Saffioti, 2015).

Para além do consenso sobre o caráter social e cultural do gênero, há outro ponto em comum entre as teóricas acima citadas (Lerner, Scott e Butler). Direta ou indiretamente, as autoras referem-se aos papéis de gênero.

Tendo em vista que as distinções baseadas no sexo têm caráter fundamentalmente social, os papéis e comportamentos considerados adequados aos homens e às mulheres dependerá do contexto histórico e social no qual estão inseridos, manifestando-se através de valores, costumes e leis (Lerner, 2019). Segundo Scott (2021),

“Gênero” abriu todo um conjunto de questões analíticas sobre como e em que condições diferentes papéis e funções haviam sido definidos para cada sexo; como os próprios sentidos das categorias “homem” e “mulher” variavam de acordo com a época, o contexto e o local; como as normas regulatórias de comportamento sexual foram criadas e impostas; como questões de poder e direitos representaram definições de masculinidade e feminilidade; como as estruturas simbólicas afetaram as vidas e práticas de pessoas comuns; como as identidades sexuais foram forjadas dentro de prescrições sociais e contra elas. (Scott, 2021, p. 180)

Olhando em retrospectiva, “O primeiro papel social da mulher definido pelo gênero foi ser trocada em transações de casamento. O papel de gênero obverso do homem foi ser aquele que executava a troca ou que definia os termos das trocas” (Lerner, 2019, p. 263). No século XX, por exemplo, no qual a ideologia machista do sistema patriarcal permanecia forte e evidente, mulheres eram socializadas para desenvolver habilidades domésticas e de cuidado, para ser sempre obedientes, dóceis e gentis; já os homens eram socializados com a finalidade de prover materialmente a família, como definição de virilidade, bem como sempre ansiar por cargos de poder. Assim, mulheres participam do processo da própria subordinação, psicologicamente moldadas, internalizando sua pretensa inferioridade (Lerner, 2019) e transferindo-a para as gerações seguintes.

Já no século XXI, é evidente a mudança nesse cenário. Com a tomada de consciência sobre sua própria condição no mundo, devido aos avanços feministas, cada vez mais as mulheres são socializadas a fim de conquistar conhecimento, independência financeira e emocional.

Logo, concepções de gênero e seus respectivos papéis sociais são concepções mutáveis. Assim, para Scott (2021), há uma história e uma política para as atribuições de sentido feitas aos gêneros e aos assuntos que lhe são pertinentes. Portanto, neste presente trabalho é preciso considerar as concepções do feminino e os papéis de gênero nos respectivos contextos de escrita do romance e de produção do filme, sobretudo devido às diferentes abordagens de protagonismo dadas à personagem feminina Effi Briest nas obras.

A partir disso, o objetivo deste trabalho é compreender as estratégias utilizadas pela diretora na ressignificação da trama, bem como das figuras femininas Effi Briest, Luise von Briest e Johanna. Para tanto, busca-se também compreender os contextos de escrita do livro e de produção do filme, como base para compreensão das atualizações realizadas na obra fílmica. Para alcançar tais objetivos, o método de análise adotado consiste em descrição e citação do romance e da obra fílmica. As citações do filme são feitas através de frames selecionados para análise de imagem.

Este trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “*Effi Briest* ao longo da história: o romance literário e suas transposições midiáticas” consiste na apresentação das obras literária e fílmica, bem como do autor Theodor Fontane e da diretora Hermine Huntgeburth. Este capítulo também discorre sobre questões

extra-narrativas como o movimento literário Realismo e o Realismo Alemão; adaptações fílmicas anteriores do romance de Fontane; e o feminismo como importante vetor das escolhas de Huntgeburth em sua transposição.

O segundo capítulo intitulado “A protagonista em Effi Briest de Theodor Fontane (1895) e de Hermine Huntgeburth (2009)” concentra-se na protagonista Effi Briest, utilizando três momentos importantes para sua constituição enquanto figura feminina: a notificação de seu arranjo de casamento com o barão Geert von Innstetten; a noite de núpcias de Effi e Innstetten em comparação com o adultério cometido por Effi junto ao Major Crampas; e, por fim, o desfecho da protagonista.

O terceiro capítulo intitulado “O feminino em personagens secundárias” analisa outras figuras femininas relevantes nas obras: a mãe de Effi, Luise von Briest, e a empregada Johanna. Este capítulo aborda, a partir dessas personagens, a condição feminina dentro de questões sociais como o funcionamento de ideologias e a divisão da sociedade em classes.

## 1 *Effi Briest* ao longo da história: o romance literário e suas transposições midiáticas

O presente capítulo busca apresentar as obras que são objeto de estudo desta pesquisa e seus respectivos autor e diretora, a saber: a obra literária *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane e a obra fílmica *Effi Briest* (2009) de Hermine Huntgeburth. Além disso, este capítulo aborda outros tópicos que circundam tais obras, como o contexto histórico, a partir de Fulbrook (2016); o movimento literário ao qual pertence a obra de Fontane, tanto em sentido global quanto nacional - o Realismo e o Realismo alemão, à luz de, principalmente, Bersani, 1984; Carpeaux, 2013; Jeßing, 2008, mas inclui outros pesquisadores; adaptações fílmicas de *Effi Briest* (1895) anteriores à obra de Huntgeburth, a partir de Schönfeld (2019) e Graf (2020), com uma breve reflexão acerca da relação “palimpsestosa” (Hutcheon, 2013) entre essas adaptações; e o feminismo enquanto contexto histórico da produção de Huntgeburth e também vetor de suas escolhas em sua obra fílmica, de acordo com definições e reflexões de Alves (2019), Fraser (2019), Lorde (2019) e Costa (2018) sobre feminismo, entre outras autoras.

### 1.1 Theodor Fontane e uma breve contextualização histórica

Theodor Fontane nasceu em 30 de dezembro de 1819, em Neuruppin, no estado de Brandenburg. Segundo Otto Maria Carpeaux, em sua obra intitulada *A história concisa da literatura alemã* (2013), Fontane “era de remota origem francesa, descendente de huguenotes exilados e imigrantes [...]; o que talvez explique seu *esprit* irônico, sua maestria do diálogo ligeiro e alusivo” (2013, p. 144).

De acordo com Theodor Pelster, em sua obra *Lektüreschlüssel. Theodor Fontane: Effi Briest* (2004), Fontane era filho de um farmacêutico, que vendeu sua farmácia e comprou uma nova na cidade pomerana de Swinemünde. Em 1832, Fontane retornou para Neuruppin, mas em 1833 foi para uma escola profissional em Berlim; fora viagens e curtos períodos no exterior, Fontane permaneceu em Berlim o resto de sua vida (Pelster, 2004). Segundo Pelster (2004), a infância de Fontane em Neuruppin e Swinemünde teve grande influência em sua formação. Logo, torna-se

necessário compreender qual o contexto histórico desta infância, bem como da vida adulta de Fontane, a fim compreender de que forma isto reflete em suas obras. Para tanto, este trabalho baseia-se nas contribuições de Mary Fulbrook acerca da história da Alemanha em seu livro intitulado *História Concisa da Alemanha* (2016).

Segundo Fulbrook (2016), em linhas gerais, de 1815 a 1918 a Alemanha transforma-se de uma sociedade agrária em um próspero centro do capitalismo industrial, alterando-se de um status feudal para uma sociedade de classes; passa pela unificação sob o domínio prussiano em 1871; e enfrenta a Primeira Guerra Mundial em 1914. Será discutido a seguir os eventos que impulsionaram tais acontecimentos.

O período de 1815 às revoluções 1848 é marcado como o período de restauração (*Vormärz*), de transições culturais, políticas e socioeconômicas (Fulbrook, 2016). Neste período, havia uma divisão de territórios, nos quais os governantes eram soberanos e possuíam grandes poderes regionais, sobretudo a Prússia, fortalecida pela extensão de seu território, maior número de população, maior poder econômico e maior potencial (Fulbrook, 2016). O Estado da Prússia era constitucionalmente conservador sob o comando do rei Friedrich Wilhelm III, o qual abandonou programas de reformas, e as condições eram difíceis para o campesinato, enquanto a nobreza mantinha seu *status* e privilégios (Fulbrook, 2016). Sob circunstâncias de repressão, como a demissão de professores e censura de publicações, houve certa reação política com a fundação de fraternidades estudantis, contudo, a apatia política prevaleceu, mesmo diante das crises agrárias de 1816-1817 (Fulbrook, 2016).

Culturalmente era um período de transformação, no qual o materialismo de Marx, recém criado, aparece em substituição ao idealismo de Hegel, mas com pouco impacto no contexto alemão do século XIX (Fulbrook, 2016). Enquanto na literatura

o período foi caracterizado pela diversidade. O classicismo da fase final de Goethe foi substituído pela sensação, entre determinados círculos, de se pertencer a uma geração de epígonos após a morte de Goethe em 1832. O romantismo, associado a nomes como Novalis, Tieck, Hölderlin, Brentano, von Arnim, Hoffman e os irmãos Schlegel, foi desafiado pelas obras daqueles conhecidos como membros do movimento da “Jovem Alemanha”, vagamente associados a Heinrich Heine. (Fulbrook, 2016, p. 122)

De modo diferente à apatia política do começo do século, na metade e no final do século XIX começam a surgir partidos políticos e o liberalismo desenvolve-se. Havia os liberais conservadores no norte da Alemanha, que buscavam restaurar



antigos direitos; e os liberais radicais no sul, que almejavam novas constituições, medidas em prol da defesa da liberdade e limitação de poder dos governantes (Fulbrook, 2016). Os desejos destes liberais radicais representam bem o que se entende por liberalismo no século XXI, com a diferença de que “Os liberais da Alemanha do século XIX eram em geral membros das classes médias profissionais - que, antes de mais nada, possuíam mais instrução do que propriedades” (Fulbrook, 2016, p. 118), enquanto atualmente o cenário parece inverso ao pensar nos principais líderes políticos liberais. Apesar dos esforços do liberalismo radical do sul, Fulbrook (2016) aponta o conservadorismo reacionário como a tendência política predominante.

Segundo Fulbrook (2016), apesar da agitação social e do desconforto de intelectuais com as condições políticas repressivas do sistema conservador de Klemens von Metternich, o que de fato impulsionou as revoluções de 1848 no território alemão foi uma revolução na França, a qual derrubou o rei Luís Felipe.

Correntes distintas fizeram parte das revoluções alemãs, portanto havia exigência de restauração de antigas formas de regulamentação, exigências por determinadas liberdades econômicas e também demandas nacionalistas pela unificação da Alemanha (Fulbrook, 2016). Esta movimentação não resultou na unificação, mas abriu caminho para 1871 (Fulbrook, 2016). Fulbrook (2016) aponta alguns motivos para esta falta de sucesso, como o particularismo regional, a relutância dos governantes em subordinar sua soberania a uma entidade mais abrangente e a política de poder.

Das revoluções de 1848 à unificação em 1871, a Alemanha enfrentou muitas mudanças econômicas, políticas e sociais. Com o crescimento econômico em 1850, a Prússia cresceu, enquanto a Áustria ficou estagnada, fato diretamente relacionado à vitória prussiana pelo domínio da Alemanha unificada (Fulbrook, 2016). Na política, foram desenvolvidas organizações, como o *Nationalverein* em 1859, além de associações culturais e educacionais, e partidos políticos, a exemplo do Partido Progressivo Alemão em 1861 e o Partido Operário Democrata Social em 1869 (Fulbrook, 2016). No âmbito cultural, houve a criação de eventos, como festivais, competições de tiro e eventos de ginástica, a fim de promover o conceito de unidade cultural alemã (Fulbrook, 2016). Apesar desses esforços, a questão da identidade nacional ainda era problemática e a unificação em 1871 trata-se mais de uma forma de expansão e colonização prussianos do que de um impulso nacionalista dos

territórios (Fulbrook, 2016). Esta é uma leitura mais moderna sobre a unificação, pois “Antigos historiadores alemães com inclinações nacionalistas tendiam a celebrar a unificação alemã e contar histórias da alta política. Mais recentemente, passou a se dar mais atenção a tensões sociais e econômicas” (Fulbrook, 2016, p. 152).

Otto von Bismarck foi a força motriz da unificação, “Os professores liberais não conseguiram em 1848 unificar a Alemanha. Mas o *Junker* prussiano Bismarck, anti-intelectual por definição, conseguiu-o” (Carpeaux, 2013, p. 146). Por meio das guerras de 1864 sobre a questão de Schleswig-Holstein, de 1866 contra a Áustria e da Franco-Prussiana de 1870, Bismarck alcançou seu objetivo de garantir e ampliar a posição da Prússia (Fulbrook, 2016). A guerra Franco-Prussiana culminou na fundação do segundo Império alemão em 1871, sob o comando de Wilhelm I e o chanceler Bismarck (Fulbrook, 2016).

Neste contexto de grandes mudanças, algumas crises e guerras, Fontane tornou-se assistente de farmacêutico em 1839, trabalhou em Leipzig e Dresden, e em 1847 tornou-se um “farmacêutico de primeira classe” (Pelster, 2004). Concomitantemente, Fontane deu início à sua carreira de escritor, com a publicação de uma novela e doze poemas em um jornal de Berlim já em 1839; em Leipzig fez parte de um clube político-literário chamado “HerweghKlub”; e em Berlim foi membro de uma sociedade de poesia intitulada “Der Tunnel über der Spree”, em 1844 (Pelster, 2004).

Além de farmacêutico e escritor, havia o lado jornalístico de Theodor Fontane. Em 1848, foram publicadas matérias de Fontane no *Berliner Zeitungshalle*, as quais obtiveram sucesso, intituladas “O futuro da Prússia”, “O povo prussiano e seus representantes”, “A divisão da Prússia” e “Unidade ou liberdade”; através destes trabalhos, é possível perceber Fontane como um revolucionário (Pelster, 2004).

Depois das revoluções de 1848, Fontane enfrentou uma longa crise financeira após sua demissão do Hospital Bethanien, abandonando assim a carreira de farmacêutico (Pelster, 2004). Em 1850, Fontane casou-se com Emilie Rouanet-Kummer, com quem teve sete filhos, dos quais três morreram ainda jovens (Pelster, 2004). De 1855 a 1859, ele morou em Londres, lá trabalhou para o jornal prussiano *Adler* e tal experiência em terras inglesas foi relatada nos títulos *Ein Sommer in London* (1854), *Aus England* (1860) e *Jenseits des Tweed* (1860) (Pelster, 2004). De volta ao território prussiano, continuou a trabalhar como

jornalista, foi correspondente das guerras enfrentadas no processo de unificação alemã, contudo, permaneciam os problemas financeiros e seu trabalho literário pouco cresceu (Pelster, 2004).

Somente em 1870, trabalhando como crítico de teatro do Vossische Zeitung para o Königliches Schauspielhaus em Berlim, Fontane obteve o devido reconhecimento, pôde dedicar-se mais à sua literatura e assim “Começa a era do ‘velho Fontane’. Ele se torna testemunha e crítico de seu tempo” (Pelster, 2004, p. 71, tradução nossa). Em 1876, Fontane ocupou por alguns meses o cargo de Primeiro Secretário da Academia de Artes, contudo, apesar de tal reconhecimento e destaque, outras crises financeiras foram enfrentadas (Pelster, 2004). Pelster acredita que “O reconhecimento e o sucesso vieram lentamente e muito tarde” (2004, p. 71, tradução nossa). Carpeaux também afirma que “o romancista precisava chegar à casa dos 70 anos para encontrar seu terreno próprio” (2013, p. 144). Fontane faleceu em 1898, em Berlim, apenas três anos depois do lançamento de sua obra de maior sucesso, *Effi Briest*. Na atualidade, Theodor Fontane é considerado um dos principais nomes do Realismo alemão (Carpeaux, 2013).

## 1.2 O Realismo e o Realismo alemão enquanto movimentos literários

Segundo Ian Watt, em seu capítulo “Realismo e forma romanesca”, parte do livro *Literatura e Realidade: que é o Realismo?* (1984), o termo realismo foi utilizado pela primeira vez em 1835, mas como designação estética; apenas em 1856, com a criação do jornal *Réalisme*, editado por Louis Edmond Duranty, o termo foi consagrado como especificamente literário.

Assim como qualquer objeto de estudo, o termo realismo no campo literário possui diferentes definições a partir de diferentes abordagens. De acordo com Antonio Candido e José Aderaldo Castello, na obra intitulada *Presença da literatura brasileira II: romantismo, realismo, parnasianismo, simbolismo* (1976), o “realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária, sendo a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real - seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos” (Candido; Castello, 1976, p. 94). O crítico francês Philippe Hamon, em seu capítulo intitulado “Um discurso determinado”, presente no livro *Literatura e Realidade: que é o Realismo?* (1984),

traz à luz as reflexões de Roman Jakobson (1966) sobre o termo realismo, entre outros estudiosos. Jakobson define as utilizações do termo em pelo menos cinco categorias:

a) O realismo do *projecto do autor*, projecto concebido ou como uma *deformação* dos cânones artísticos correntes ou como uma *adequação* a uma tradição artística anterior; b) O realismo *perceptível ao leitor*, quer aprove os hábitos artísticos em curso quer os desaprove como desvio; c) O realismo como *escola artística* historicamente determinada (por exemplo, certos romancistas franceses ou russos do século XIX); d) O realismo como processo de “caracterização inessencial”, definido linguisticamente pela propriedade dada à *metonímia* ou à *sinédoque*, embora constitua sempre, para Jakobson, uma subclasse (uma escola) de c); e) O realismo como “motivação consequente”, como preenchimento justificativo e lógico da operação narrativa do texto. (Jakobson, 1966 *apud* Hamon, 1984, p. 131-132)

Porém, na visão de Jakobson (1966 *apud* Hamon, 1984), o realismo na literatura é, sobretudo, uma convenção estética, um programa, um conceito invocado por uma geração de escritores a fim de distinguirem-se da geração anterior. Para Tzvetan Todorov, em sua “Apresentação” do livro *Literatura e Realidade: que é o Realismo?* (1984), o realismo em literatura é um ideal da representação fiel do real, do discurso verídico, “assim, qualquer revolução literária acontecia em nome de uma representação ainda mais fiel da ‘vida’” (Todorov, 1984, p. 9).

A este trabalho são pertinentes as definições baseadas em c) e e) das categorias de Jakobson, ou seja, aquelas que abordam o Realismo enquanto escola artística e movimento literário, bem como aquelas que analisam a influência e o reflexo deste período nas narrativas. Para que não haja ambiguidades, adotar-se-á aqui a escrita Realismo, com letra maiúscula, para referir ao movimento literário e diferenciar do substantivo.

Candido e Castello (1976) entendem o Realismo como o desenvolvimento das tendências de observação da realidade, as quais, na literatura brasileira, já se manifestavam desde o começo da ficção romântica. Assim,

Herdando e desenvolvendo as sementes de realismo dos românticos, é compreensível que os realistas e naturalistas preferissem temas ligados aos costumes regionais e urbanos, aos aspectos sexuais da conduta, à análise psicológica, que aprofundaram singularmente. (Candido; Castello, 1976, p. 96)

Embora não seja possível estabelecer uma relação causal entre realismo filosófico e realismo na literatura, o espírito geral do realismo filosófico foi crítico, anti

tradicional e inovador (Watt, 1984), características também encontradas na literatura realista. De acordo com Leo Bersani, em seu capítulo intitulado “O realismo e o medo do desejo”, integrante da obra *Literatura e Realidade: que é o Realismo?* (1984), o romancista realista transforma pormenores, antes considerados insignificantes, em estruturas de significação. Em consonância, para Watt o realismo formal compreende o romance como “um relatório completo e autêntico da experiência humana” (Watt, 1984, p. 45), por isso proporciona aos leitores pormenores da história, como a individualidade dos personagens e particularidades espaço-temporais das suas ações. Na prática, isto é observável, por exemplo, pelo foco e desenvolvimento dado à psicologia dos personagens e sua estreita relação com o comportamento. Assim, “Incidentes, aparentemente fortuitos, transmitem-nos, com economia, mensagens respeitantes à sua personalidade” (Bersani, 1984, p. 53). Contudo, a complexidade psicológica só é tolerada enquanto não põe em perigo a ideologia na qual o sujeito está inserido (Bersani, 1984).

Outra característica marcante do Realismo, e talvez a mais lembrada, é a tematização da sociedade de forma mais crítica. De maneira oposta à idealização presente e predominante no Romantismo, “O romancista realista está consciente em alto grau do contexto de fragmentação social no interior do qual escreve” (Bersani, 1984, p. 62), assim, os romancistas realistas “Mesmo quando estão fascinados [...], insistem também em mostrar a brutalidade desumana de uma sociedade em que a ‘ordem’ é sempre um simulacro de ordem” (Bersani, 1984, p. 62). Embora a sociedade pareça severamente analisada e criticada pelos romancistas neste período, Bersani (1984) observa que a literatura realista (e naturalista) também fornece à sociedade o conforto de uma visão sistemática de si mesma e a segurança de uma ideia de estrutura. Trata-se de uma reflexão interessante. Independente disso, é necessário reconhecer, como afirma Todorov (1984), que o Realismo é consonante com o mundo e que compreender sua natureza e suas razões implica uma análise da história e de correntes ideológicas. Só assim é possível, de fato, entender as críticas e a qual sociedade elas se dirigem.

Segundo Michael Riffaterre, crítico literário francês, em seu capítulo “A ilusão referencial”, presente no livro *Literatura e Realidade: que é o Realismo?* (1984), pode-se considerar a escrita realista como objetiva, pois descreve ações sem indicar causas e objetivos, o que leva o leitor a elaborar suas próprias inferências. Para Hamon (1984), há semelhança entre o discurso realista e o pedagógico, pois ambos

tendem a recusar a referência ao processo de enunciação, sendo a escrita mais “transparente”, focada na transmissão da informação. Apesar de a escrita realista possuir uma postura pedagógica, ela se diferencia do discurso científico. No discurso científico as referências são explícitas, já “o texto realista *integra-as* no seu próprio corpo sob a forma de cenários e de personagens-tipo” (Hamon, 1984, p. 153).

Acerca dos personagens na literatura realista, Hamon (1984) observa a presença de uma hereditariedade ou de uma família, como figura de circulação de um certo tipo de saber genético; também há a presença de um personagem que reaparece várias vezes, como um médico, amigo da família e/ou amigo de infância. Devido à conotação de um conteúdo social, o discurso realista faz uso de nomes próprios e apelidos que indiquem ofícios, aristocracia, nobreza etc. como caracterização, em detrimento de descrições físicas (Hamon, 1984).

Para Bersani (1984), o desejo tem papel importante no Realismo pelo seu potencial destrutivo. O autor compreende o desejo destrutivo como aquilo que é desviante, não exclusivamente sexual, mas contrário às convenções sociais vigentes em determinada sociedade. Para o autor, “O desejo coloca, assim, o próprio ser em questão; a ideia de um sujeito coerente e unificado é posta em perigo pelas imagens descontínuas e logicamente incompatíveis de uma imaginação desejanter” (Bersani, 1984, p. 83).

A literatura realista parece conceder uma enorme importância aos desejos destrutivos, ao fazê-los encarnar nos seus heróis. De facto, num romance realista, o conflito mais frequente é um conflito que opõe uma sociedade e um herói que recusa os limites que essa sociedade pretenderia impor aos seus deveres e satisfações. Dado que esses limites se baseiam numa concepção reconhecida do sujeito, a revolta do herói dirige-se, fundamentalmente, contra a ideia da sua própria natureza, que está implícita nas possibilidades que se lhe oferecem. (Bersani, 1984, p. 70)

Neste tipo de conflito do herói do desejo *versus* sociedade, em geral a conduta do romancista é aderir a redenção, em vez de abandonar o empreendimento estruturante (Bersani, 1984), o que parece explicar porquê “Os romances realistas têm tendência a acabar em casamentos ou mortes” (Bersani, 1984, p. 55). Além disso, “O romance realista admite os heróis do desejo para poder submetê-los a cerimônias de expulsão” (Bersani, 1984, p. 71), tornando-os bodes expiatórios da sociedade, pois “A expulsão do bode expiatório tem uma função cultural de estabilização” (Bersani, 1984, p. 76).

Não há exemplo melhor para este processo do que a forte presença de mulheres adúlteras na literatura realista do século XIX ao redor do mundo e seus trágicos desfechos. Tratam-se, em geral, de heroínas do desejo que arcam com duras consequências ao concretizar tais desejos destrutivos. A exemplo de Julie, em *A mulher de trinta anos* (1842), de Honoré de Balzac, e Emma, no caso de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, no contexto francês; *Anna Karenina* (1877), de Liev Tolstói, no cenário russo; Luísa, em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, no contexto brasileiro; *Nana* (1880), de Émile Zola, também francês; e Effi, em *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, no contexto alemão. Certamente tais autores não abordam unicamente o adultério nestas narrativas, mas ele é o fio condutor de outras questões, como a condição da figura feminina e a repressão sofrida pelas mulheres, a noção de moral em determinada cultura, as normas sociais e os papéis de gênero, a instituição do casamento, a sexualidade feminina, etc.

Benedikt Jeßing, em seu livro intitulado *Neuere deutsche Literaturgeschichte* (2008), apresenta diferentes concepções de Realismo no contexto alemão, entre as quais destaca-se a concepção de Moritz Carrière, filósofo e historiador alemão, que aponta o “Realismo ideal” como aquele que se aproxima do realismo poético de Theodor Fontane, em que “O feio, o perturbador e o desviante são, portanto, sublimados” (Jeßing, 2008, p. 177, tradução nossa). De uma maneira geral, é possível afirmar que a programação realista geralmente consiste na intenção de “tornar visível um mundo prosaico e desequilibrado em sua forma real” (Aust, 2006, p. 53 *apud* Jeßing, 2008, p. 177, tradução nossa).

O contexto histórico do Realismo alemão é o impulso de industrialização do século XIX, a consolidação política e a fundação do segundo império com a unificação da Alemanha, antiga Prússia (Jeßing, 2008). A partir desse contexto histórico e social, os escritores realistas alemães concentraram-se na descrição da realidade da sociedade, de modo objetivo e prosaico (Jeßing, 2008), assim como no Realismo pelo resto do mundo. Os heróis e heroínas também tornaram-se figuras do dia-a-dia, socialmente ativos, da classe trabalhadora e/ou de posições representativas (Jeßing, 2008).

Por um lado, o romance realista é multifacetado, oscilando entre romances de aventura e viagem, romances burgueses e, em alguns casos, romances sociais e de conversação contados a partir de múltiplas perspectivas. Por outro lado, ele depende em grande parte de novas formas de publicação no mercado de revistas e, portanto, do gosto do público - ao qual também pode

se mostrar resistente sem perder seu sucesso - e de reavaliações socioeconômicas em relação ao autor e ao texto. (Jeßing, 2008, p. 182, tradução nossa)

O início do Realismo alemão data aproximadamente em 1848 e pode ser compreendido em três fases (Jeßing, 2008). A primeira fase, o *Frührealismus*, data entre 1830 e 1848, período em que aparece a escrita realista e a tematização de experiências da realidade, com autores como Büchner, Annette von Droste-Hülshoff e Jeremias Gotthelf, por exemplo (Jeßing, 2008). A segunda, chamada *Kernzone des Realismus*, ou seja, a fase principal, data entre 1848 e 1880, com grandes obras de Gottfried Kellers, Theodor Storms, Wilhelm Raabes e Gustav Freytag (Jeßing, 2008).

A obra *Soll und Haben* (1855), de Freytag, é considerada o primeiro romance realista alemão, “o primeiro no qual se falava em dinheiro e negócios, o primeiro cujos personagens não viviam em ambiente socialmente determinado” (Carpeaux, 2013, p. 129). Contudo, Carpeaux (2013) destaca que o realismo na obra é tímido, se comparado a Flaubert e Balzac, pois os conflitos sociais são abrandados e levados para o campo da moral, além de ter um desfecho harmonioso. Para Carpeaux (2013), isto não é exclusivo da obra de Freytag, mas característico do Realismo alemão, de espírito provinciano.

A sobrevivência subterrânea do Romantismo foi o obstáculo principal da conquista de um verdadeiro realismo, do nível do realismo das literaturas ocidentais e da russa. [...] Mas o pós-romantismo não existia assim, ou com força menor, nas regiões marginais, na Suíça, na Áustria, no Brandemburgo; não tinha penetrado fundo na sociedade democrática daquele país nem na aristocracia austríaca e prussiana. Desses *outsiders* é que veio o realismo mais autêntico da época: Keller, Ebner-Eschenbach, Fontane. (Carpeaux, 2013, p. 141)

Há ainda a terceira fase, o *Spätrealismus*, tardio, em que destacaram-se Conrad Ferdinand Meyer e Theodor Fontane, sendo este último a marca do período, devido às suas sobreposições com o início do modernismo (Jeßing, 2008).

De acordo com Jeßing (2008), os romances de Theodor Fontane abordam a sociedade “guilhermina” (de Wilhelm) e colocam no centro, em geral, a nobreza, mas também abordam pequenas figuras burguesas. O romance *Irrungen, Wirrungen* (1888) tematiza a aventura erótica de um oficial prussiano que abandonou a amada proletária e sente remorsos por isso (Carpeaux, 2013); *Frau Jenny Treibel* (1892) aborda a burguesia e sua relação com a cultura e o dinheiro (Carpeaux, 2013); *Die Poggenpuhls* (1896) narra as duras privações enfrentadas com bom humor por uma



família de aristocratas empobrecidos (Carpeaux, 2013); *Der Stechlin* (1898) apresenta diálogos de um senhor feudal e seus vizinhos em um castelo de Brandenburg; e em *Effi Briest* (1895), objeto de estudo deste trabalho, o foco está na aristocracia rural. Para Jeßing (2008), a crítica social deste romance concentra-se na prática do casamento e na sua conexão com a convenção da nobreza do império, além de focar também na tirania da sociedade, que com sua estrutura de poder autoritária causa o infortúnio no indivíduo.

Para Theodor Fontane, por exemplo, em um ensaio intitulado “Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848” publicado em 1853 no livro *Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit*, a descrição de Realismo enquanto reprodução da vida cotidiana, da miséria e do lado sombrio merece refinamento. Em outros termos, a percepção sobre a vida é um material bruto a ser lapidado pelo escritor e/ou poeta. Assim, o Realismo

é o reflexo de toda a vida real, de todas as forças e interesses reais no elemento da arte; é [...] uma “representação de interesses” à sua maneira. Ele abrange toda a riqueza da vida, tanto a maior quanto a menor: Colombo, que deu ao mundo um novo mundo, e o pequeno animal aquático, cujo universo é a gota; ele atrai o pensamento mais elevado, o sentimento mais profundo para sua esfera, e as reflexões de um Goethe, assim como a luxúria e o sofrimento de uma Gretchen, são seu material. (Fontane, 1853, p. 359, tradução nossa)

Em síntese, de acordo com Fontane, interessa ao Realismo aquilo que é real e verdadeiro, e o movimento “não exclui nada além da mentira, do forçado, do nebuloso, do morto - quatro coisas com as quais acreditamos ter rotulado toda uma época da literatura” (Fontane, 1853, p. 359, tradução nossa).

### 1.3 *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane

De acordo com Victor Moraes, em sua dissertação “*Effi Briest* (1894) - Modernidade e tradição no romance de Theodor Fontane, em meio à unificação alemã” (2021), a obra literária *Effi Briest*, de Theodor Fontane, foi lançada primeiramente em partes na revista *Deutsche Rundschau* entre os anos 1894 e 1895; depois, ainda no ano de 1895, a obra foi lançada no formato de romance. De acordo com Gotthard Erler, em seu “Posfácio” presente no romance *Effi Briest* publicado no Brasil pela editora Estação Liberdade em 2013, as primeiras

considerações de Fontane para a composição da narrativa datam de 1888 ou 1889. Segundo Erler (2013), o romancista inspirou-se em um caso real de adultério, no qual Elisabeth Freiin von Plotho, de apelido Else, traiu o marido Armand Léon von Ardenne. Elisabeth, negligenciada pelo marido, e Emil Hartwich, em um casamento infeliz, se encontraram em Düsseldorf (Pelster, 2004). O desfecho deste caso real é, em parte, semelhante à obra de Fontane: houve um duelo, o amante ficou gravemente ferido e faleceu pouco tempo depois. Na época, o caso Ardenne foi muito comentado na imprensa, inspirando também a escrita de outro romance: *Zum Zeitvertreib* (1897), de Friedrich Spielhagen (Erler, 2013). *Effi Briest* foi considerado por Fontane seu primeiro verdadeiro sucesso com um romance (Heilborn *apud* Baur, 1975).

A narrativa de Fontane é ambientada no século XIX, na antiga Prússia, já sob o comando de Bismarck. O cenário neste período pós unificação segue instável. No campo político e econômico, segundo Fulbrook (2016), houve uma crise em 1873, que marcou o início da grande era do capitalismo financeiro na Alemanha; em 1880 surgiu um novo conservadorismo, com leis anti socialismo; e em 1881, Bismarck iniciou a criação de planos de seguridade social, contra enfermidades, acidentes, invalidez e velhice.

De acordo com Fulbrook (2016), em 1888 faleceu Wilhelm I e quem assumiu o império foi seu filho, Friedrich III; contudo, pouco tempo depois Friedrich III também faleceu, passando o cargo para Wilhelm II, seu filho. Conflitos entre Bismarck e Wilhelm II, sobretudo de cunho “geracional”, e outras questões levaram à renúncia de Bismarck em 1890, já aos 75 anos (Fulbrook, 2016).

Bismarck deixou um legado extremamente ambicioso para a Alemanha. Por um lado, ele arquitetou a unificação do Estado nacional da pequena Alemanha dominado pela Prússia: um país que se revelaria uma poderosa força política e econômica nas questões europeias e mundiais. Por outro lado, o Estado que ele projetou tinha características autoritárias e estava crivado de tensões políticas e sociais, que se tornariam cada vez mais evidentes na era do imperialismo após a queda de Bismarck. (Fulbrook, 2016, p. 146)

A Alemanha Guilhermina, de Wilhelm II, passou por uma rápida industrialização (Fulbrook, 2016). No campo político, os *junkers* (nobres, grandes proprietários de terras e/ou militares de elite) ainda dominavam, devido ao sistema de votação de três classes instituído em 1850, baseado em impostos sobre a propriedade, o qual consistia em: um pequeno grupo de ricos que pagava o máximo

dos impostos controlava um terço dos votos do colégio eleitoral do parlamento; outro grupo, um pouco maior, pagando impostos controlava mais um terço dos votos; e a grande maioria, o povo, pagava o imposto mínimo, portanto só tinha controle sobre o terço restante dos votos. Assim, com o poder de votação relacionado à riqueza, os *junkers* tinham garantida a representação política (Fulbrook, 2016). Entretanto, quatro décadas depois da Constituição de 1850, “com a emergência da sociedade industrial, ocorria uma disparidade cada vez maior entre a contínua política de poder dos *junkers* e seu status econômico, que declinava cada vez mais” (Fulbrook, 2016, p. 148). Não obstante, esse sistema protegeu o poder desta classe até o colapso final da Alemanha Imperial em 1918 (Fulbrook, 2016).

De uma maneira geral, a visão de mundo na segunda metade do século XIX era positivista, de fé depositada na ciência e no progresso; na virada do século XIX para o XX, o que prevalecia era o pessimismo cultural, o interesse pelo irracional, o reprimido e o inconsciente (Fulbrook, 2016).

Acerca da cultura na Alemanha Imperial, havia uma variedade de tendências. A ideia de cultura predominante consistia em representar um *status* de grande potência na esfera política e na esfera simbólica isto manifesta-se na presença de estátuas de heróis nacionais e grandes edifícios (Fulbrook, 2016). Havia também um embate entre sentimentalismo e heroísmo *versus* criticidade à vida moderna, e a partir disso surgem escritores realistas que tematizam essa sociedade, a exemplo de Thomas Mann e Fontane (Fulbrook, 2016).

Não só os criativos escritores, mas os pensadores sociais, exploraram as implicações para a personalidade e vida familiar das várias mudanças que ocorriam, na transição do que era considerado como uma tradicional “comunidade orgânica” para uma sociedade mais alienada e individualista (distinção entre *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*). (Fulbrook, 2016, p. 154)

Situado na nobreza prussiana, em certo declínio devido à industrialização e urbanização, para Stephanie Graf, em seu trabalho intitulado “‘Ob wir nicht doch vielleicht schuld sind?’ Zur Schuldfrage in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und in dessen fünf Verfilmungen” (2020), *Effi Briest* (1895) reflete uma minoria ainda privilegiada na ordem social da época. O romance acompanha a vida da protagonista Effi Briest, sobretudo após o casamento arranjado com Geert von Innstetten. Esta união é melhor descrita como um acordo entre Innstetten e os pais de Effi, Briest e Luise von Briest. Innstetten e Luise, inclusive, são amigos de longa

data. No passado, nutriam sentimentos um pelo outro, mas Luise optou por casar com o homem de melhor status social, o Briest.

Na narrativa, através da voz do narrador, é possível perceber que apesar de Effi não ter total apreço pelo amor romântico e compreender os benefícios financeiros e sociais de sua união com o barão Von Innstetten, ela não está preparada para assumir a posição de esposa e baronesa. Para a protagonista, o casamento é marcado por muitos momentos de tristeza e solidão em sua nova casa em Kessin, pois Innstetten frequentemente ausenta-se devido ao trabalho e viagens à trabalho e, além disso, suas interações com a esposa são de natureza mais professoral do que romântica. Este arranjo entre a jovem de dezessete anos e o homem de trinta e oito, de personalidades opostas, resulta no caso de adultério.

Effi tem um caso extraconjugal com um militar amigo de Innstetten, o Major Crampas. O amante a conquista, principalmente, com atenção, pois deve perceber que esta é a maior carência da jovem. O caso só é descoberto por Innstetten anos depois de encerrado, quando ele e Effi estão morando em Berlim com a filha Annie. Por intermédio da empregada Johanna, o barão encontra cartas trocadas pelos amantes no passado, as quais Effi ainda guardava em uma gaveta na mesa de costura.

Após a descoberta, há um duelo entre Innstetten e Crampas, no qual o amante perde a vida. As consequências para Effi também são duras. A protagonista é exilada socialmente em Berlim, depois encontra exílio na mansão dos pais em Hohen-Cremmen e conforto na amizade de sua antiga empregada Roswitha e na companhia do cachorro Rollo. Effi morre pouco tempo depois, ainda muito jovem. Além de ser julgada pela sociedade e pelos pais, Effi culpa-se por seu destino até seus últimos dias.

*Effi Briest* (1895) é um romance passível de ser analisado a partir de diversos temas, como as contradições na sociedade de classes, relações intra-familiares, casamento, mas, sobretudo, a partir da condição feminina na obra, tanto da protagonista Effi quanto de personagens secundárias femininas (Luise e Johanna), pois pensar os papéis destas mulheres possibilita abordar também os demais temas citados.

Para Peter-Klaus Schuster, em sua obra intitulada *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern* (1978), o romance retrata uma vida segundo as imagens cristãs, refletindo assim as convenções sociais. Schuster

(1978) discorre sobre paralelos com o cristianismo na narrativa. Segundo o autor, o homem teria o papel de Deus, enquanto à mulher cabe o papel de Maria, se casta, ou Eva, se desviante. Schuster (1978) também estabelece outras conexões interessantes com o cristianismo, como a presença do poema “O muro de Deus” de Clemens Brentano na obra; uma possível relação entre a descrição do jardim de Hohen-Cremmen e o jardim do paraíso; além de uma comparação entre a Anunciação e a notícia do arranjo de casamento de Effi com Innstetten. O autor desenvolve esta ideia a partir do conhecimento de Theodor Fontane sobre diversas obras de arte, constatado através da leitura de cartas escritas pelo autor de *Effi Briest*.

Com uma abordagem diferente, Robert L. Jamison, argumenta em seu artigo “The Fearful Education of Effi Briest” (1982) que o medo é o fio condutor da narrativa, também fonte de certo prazer, que impulsiona Effi e a sociedade. O autor desenvolve seu ponto, por exemplo, com as brincadeiras perigosas de Effi em seu balanço; depois, em Kessin, com o medo que a personagem sente da figura do homem chinês, sentimento que pode ser compreendido como uma tentativa de fuga do tédio na nova cidade; com o temor que Effi sente no primeiro ato de traição com Crampas, no trenó; e com o medo de Innstetten perante a ideia de a sociedade descobrir que a traição de sua esposa foi aceita por ele impunemente, entre outras situações na qual o medo é importante vetor. Para Jamison (1982), o desfecho de Effi na narrativa, qual seja, sua morte após os episódios de doença, significa libertação, sobretudo de uma sociedade na qual ela não poderia ser reintegrada e à qual ela “transcendeu”, no sentido de que superou.

Já Edith H. Krause, possui uma leitura mais próxima da adotada neste trabalho. Krause, em seu artigo intitulado “Desire and Denial: Fontane's Effi Briest” (1999), entende que a obra de Fontane apresenta um complexo de temas e motivos de profundidade psicológica e implicações sociais, o qual discute incompatibilidade marital, natureza *versus* restrições sociais, prazer e punição, isolamento social, frustração e solidão, entre outros tópicos. A autora aponta que, sobretudo, o romance *Effi Briest* (1895) “faz parte do discurso ficcional do século XIX sobre casamento e adultério” (Krause, 1999, p. 117, tradução nossa) e “participa de ‘um debate crítico cada vez mais intenso sobre o significado da diferença sexual e seus efeitos nas representações do desejo feminino’” (Kahane *apud* Krause, 1999, p. 126, tradução nossa). Acerca do desfecho da protagonista no romance, Krause (1999)

compreende os episódios de doença, bem como sua morte, como uma expressão da “doença das mulheres na cultura patriarcal” (Kahane *apud* Krause, 1999, p. 126).

Estas são apenas algumas das leituras e análises realizadas por teóricos e estudiosos ao redor do mundo, apresentadas aqui a fim de demonstrar a riqueza de temas e abordagens possíveis que a obra de Fontane comporta.

#### **1.4 *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth, e adaptações filmicas anteriores**

Esta seção consiste em uma breve apresentação das adaptações filmicas realizadas a partir do romance literário *Effi Briest* (1895), de Theodor Fontane, e divide-se em duas partes. A primeira parte desta seção apresenta e comenta as obras filmicas *Der Schritt vom Wege* (1939), de Gustav Gründgens; *Rosen im Herbst* (1955), de Rudolf Jugert; *Effi Briest* (1970), de Wolfgang Luderer; e *Fontane Effi Briest* (1974), de Rainer Werner Fassbinder. A segunda parte, por sua vez, é destinada à uma breve apresentação da trajetória de Hermine Huntgeburth e aborda sua obra filmica *Effi Briest* (2009), objeto de estudo deste trabalho.

##### **1.4.1 *Effi Briest* (1895) revisitado por Gründgens, Jugert, Luderer e Fassbinder**

O romance de Theodor Fontane deu origem a pelo menos cinco obras filmicas: *Der Schritt vom Wege* (1939), filme dirigido por Gustaf Gründgens; *Rosen im Herbst* (1955), de Rudolf Jugert; *Effi Briest* (1970), de Wolfgang Luderer; *Fontane Effi Briest* (1974), de Rainer Werner Fassbinder; e o mais recente *Effi Briest* (2009), de Hermine Huntgeburth. Segundo Schönfeld (2019), todas as obras filmicas acima citadas recontam o texto básico de Fontane na nova mídia, dentro de seus próprios contextos históricos, assim, o adaptam, atualizam e o focalizam de uma forma multifacetada. Ou seja, a variedade de filmes criados a partir da obra de Fontane ao longo dos anos evidencia que uma obra filmica é sempre “filha de seu tempo” (assim como qualquer outro tipo de obra), pois a interpretação e a compreensão são atualizadas nos respectivos contextos históricos e sociais (Graf, 2020). Dessa forma, a seguir as adaptações filmicas serão brevemente comentadas e relacionadas com o período histórico de que são fruto.

A obra filmica *Der Schritt vom Wege*, de Gustaf Gründgens, possui um título ambíguo, que pode ser interpretado como uma referência à peça teatral presente no filme ou como um julgamento moral da conduta da protagonista (Schönfeld, 2019). A obra filmica de Gründgens foi a primeira adaptação a partir do romance de Fontane, lançada em 1939. Embora coincida com o início da Segunda Guerra Mundial, para Schönfeld (2019) não é um filme de propaganda e não revela qualquer compromisso com a ideologia nacional-socialista, qual seja, o anseio por uma nova comunidade nacional, que tornaria a Alemanha grandiosa novamente e a livraria daqueles que “poluíam a raça ariana”, bem como de bolcheviques e criminosos que “arruinavam” o país (Fulbrook, 2016). Contudo, Schönfeld (2019) aponta que Gründgens se deixou apropriar pelo regime nazista para promover sua carreira e assim integrou-se numa indústria cultural conformista.

Isto reflete em sua adaptação, pois a crítica social de Fontane a um aparelho do medo é apagada em sua obra filmica (Schönfeld, 2019). Hitler tornou-se chanceler da Alemanha em 1933, o que significa seis anos no poder até o lançamento de *Der Schritt vom Wege* (1939). Nesse período que antecede a guerra, diversas leis totalitárias e antisemitas foram instauradas, como, por exemplo, a “Lei contra formação de novos partidos” em prol de um partido único e a “Lei para a restauração do serviço público profissional”, a fim de retirar do serviço público oponentes políticos do nazismo, como judeus (Fulbrook, 2016). Além disso, o primeiro campo de concentração nazista foi reaberto em Dachau e, como consequência, “O medo de ser preso e de delatores levou uma população assustada à submissão por parte de muitos alemães, forçados a levar uma vida dupla expressando suas verdadeiras intenções apenas em completa privacidade” (Fulbrook, 2016, p. 188). Segundo Fulbrook (2016), a partir de 1938 o regime nazista entrou em uma fase ainda mais radical, intensificada logo depois em 1939 com o início da guerra. Tratava-se de um contexto mais do que fértil para críticas sociais, ainda que codificadas de alguma maneira para escapar da repressão, e é significativo que Gründgens não o tenha feito.

Compreende-se que no Terceiro Reich a indústria cinematográfica era totalmente controlada por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de 1933 a 1945, o que limitava qualquer produção artística. Mas *Der Schritt vom Wege* foi plenamente aprovado por Goebbels, considerado artisticamente valioso, com uma função política de Estado, um meio de educar o povo, que explícita ou

implicitamente pertencia à liderança do Estado (Graf, 2020). A opinião de Goebbels pode ser motivada, por exemplo, pelas alterações na gênese do filme mencionadas por Schönfeld (2019): a supressão de Heine; a germanização de termos franceses presentes no original; e a ausência de referência ao aparelho do medo, já mencionado, bem como a omissão do “algo social tiranizante”.

Segundo Graf (2020), na obra de Gründgens a culpa é o tema central. Entre outros motivos, a autora aponta que o filme inicia com um close-up da lápide de Effi e um diálogo no qual seus pais tomam para si a culpa - em vez de apenas questionaram-se, e tal cena é reprisada ao final da narrativa de modo reduzido. Desse modo, a culpa dos pais é acentuada, “Entretanto, assim como no romance de Fontane, o filme tem uma visão mais sutil da questão da culpa” (Graf, 2020, p. 17, tradução nossa). Effi, inserida em uma sociedade que a família representava a força inviolável do todo nacional, também é culpada pelo adultério, por destruir seu grupo familiar (Graf, 2020).

Outro ponto importante em *Der Schritt vom Wege*, e talvez o principal, é a leitura da figura feminina da protagonista proporcionada ao público. Schönfeld (2019) afirma que o filme é bastante semelhante ao romance, pois reproduz muitos diálogos na íntegra, e Graf (2020) ressalta que Gründgens cita partes do romance na obra fílmica, mas em contextos diferentes, o que resulta em uma avaliação menos positiva de Effi. Graf refere-se, por exemplo, à representação de uma Effi menos solitária, que possui uma visão mais positiva de Kessin; assim, aquilo que pode ser interpretado no romance como “motivação” para o adultério - a negligência do marido e a solidão - é modificado contra a própria protagonista.

Sua própria culpa é enfatizada mais uma vez pelo fato de Effi não ser a protagonista entediada e solitária [...]. Seu casamento com o belo “cavaleiro” (GG 0:02:57 e 0:39:21) Innstetten está indo maravilhosamente bem: [...] Dessa forma, não há legitimação para o adultério e a vitimização. (Graf, 2020, p. 18-19, tradução nossa)

De acordo com Schönfeld (2019), *Der Schritt vom Wege* foi, em geral, recebido de forma positiva pelos críticos, “que elogiaram sobretudo a fidelidade e a ‘consciência’ da adaptação, que procurou trazer o realismo do romance de Fontane para o grande ecrã” (Schönfeld, 2019, p. 133, tradução nossa). No termômetro da bilheteria, a obra fílmica foi um sucesso de público e Marianne Hoppe, atriz que interpretou o papel de Effi, foi celebrada (Schönfeld, 2019). Em comparação com as atrizes das outras adaptações no papel da protagonista, Marianne talvez seja a que



mais se assemelha com a Effi do romance, pois suas feições e trejeitos cômicos se aproximam mais da infantilidade e euforia descritas em Fontane.

*Rosen im Herbst*, obra filmica de Rudolf Jugert, foi lançada dezesseis anos depois da primeira adaptação, em 1955. O contexto histórico era totalmente diferente, agora tratava-se de uma produção advinda da Alemanha Ocidental. Sabe-se que nesse período, dez anos após o final da Segunda Guerra Mundial, havia duas Alemanhas, Ocidental e Oriental. Para Fulbrook (2016), foram as mudanças na política ocidental, principalmente, que causaram a instituição de duas repúblicas alemãs em 1949. A exemplo do Plano Marshall, um programa de ajuda econômica, que “representou um grande passo na dissociação da Alemanha Ocidental da zona soviética e sua incorporação em uma rede mais ampla de organizações políticas e econômicas europeias na emergente Guerra Fria” (Fulbrook, 2016, p. 216). Assim, no Oeste havia a República Federal da Alemanha, uma democracia capitalista, e no Leste a República Democrática Alemã, economicamente o estado mais produtivo no bloco comunista (Fulbrook, 2016).

Durante os anos 1950, Alemanha Oriental e Ocidental foram incorporadas em alianças militares, políticas e econômicas; em 1951, as iniciativas de reunificação fracassaram; assim, em 1955, houve a reconquista da soberania total e a significativa entrada da Alemanha Ocidental na Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) (Fulbrook, 2016).

A partir das ruínas de uma nação derrotada e devastada, surgiu uma sociedade materialista que testemunhou surpreendentes taxas de crescimento e produtividade e suprimiu, de forma conveniente, o passado ao reconstruir um futuro próspero. Os antigos nazistas foram facilmente integrados à nova Alemanha conservadora dos anos 1950, com uma ideologia transicional de anticomunismo e sucessos materiais dando legitimidade pragmática à nova democracia. (Fulbrook, 2016, p. 219)

Nesse contexto foi lançado *Rosen im Herbst* (1955), considerado por Schönfeld (2019) um filme de amor e um produto típico da indústria cinematográfica da Alemanha Ocidental dos anos 1950, de natureza integradora e escapista. A autora aponta que a culpa não é mais o foco, como foi em Gründgens, e que a relação entre Effi e Innstetten é concebida de forma mais amorosa do que em todas as outras adaptações fílmicas do romance, apesar de Innstetten só enxergar Effi como mulher após o nascimento de Annie.

Segundo Schönfeld, “a tragédia aqui não reside na adaptação do indivíduo à norma prevalecente, mas simplesmente na ruptura do casamento” (Schönfeld, 2019,

p. 134, tradução nossa). Desconectado da questão social, são evitados comentários políticos, críticas sociais e referências a Bismarck, por exemplo, o qual é substituído no agradecimento de véspera de Ano Novo por britânicos e americanos, inventores tecnológicos e parceiros da Alemanha Ocidental (Schönfeld, 2019).

Para Graf (2020), esta adaptação pouco tem ligação com a obra de Fontane, pois, em concordância com Schönfeld (2019), reduz-se a um filme de amor e pátria. Trata-se de uma produção bastante condizente com os propósitos da época, a autora considera que “É bem possível que filmes como *Rosen im Herbst* quisessem distrair a atenção dos eventos e crimes da Segunda Guerra Mundial durante esse período” (Graf, 2020, p. 9, tradução nossa). Em detrimento de críticas sociais, comentários políticos e/ou tematização da culpa, as concepções de Effi e Innstetten são usadas para explicar como o adultério aconteceu (Graf, 2020).

Acerca da figura feminina, Graf (2020) considera Effi mais emancipada do que na obra de partida, portanto menos vítima; e quanto a Innstetten, devido à maior romantização do seu casamento nesta obra fílmica, corresponde mais ao Crampas do romance literário, é mais galanteador. Diante dessa composição de personagens, para Graf (2020), a tragédia do filme não está na adaptação do indivíduo à sociedade, mas no fato de Innstetten ter criado as condições perfeitas para a traição ao constantemente colocar Effi na companhia de Crampas. A partir disso, o adultério em *Rosen im Herbst* (1955) é retratado como um momento de fraqueza de uma esposa que, de fato, amava o marido, mas cedeu à tentação.

Quinze anos depois, em 1970, é lançada a terceira adaptação fílmica, intitulada *Effi Briest*, de Wolfgang Luderer. Fontane é mais uma vez revisitado, mas pela Alemanha Oriental, a qual considerava a literatura alemã como um patrimônio cultural do país (Schönfeld, 2019).

A economia centralizada da Alemanha Oriental, em oposição ao sucesso material da Alemanha Ocidental, levou muitos alemães orientais a deixarem o país nos anos 1950 e houve uma queda drástica na mão de obra, causando problemas que foram somados a outros já existentes (Fulbrook, 2016). Como resposta à uma situação crítica, em 1961 começou a ser erguido o Muro de Berlim e “de forma curiosa, o fechamento desse último meio de fuga melhorou talvez as condições para os alemães do Leste nos anos 1960” (Fulbrook, 2016, p. 222, tradução nossa). Segundo Fulbrook (2016), a década de 1960 foi de revolução científico-tecnológica na Alemanha Oriental, bem como de introdução de um novo sistema econômico,

que fornecia incentivos para aqueles com qualificação e especialização técnica, e mobilidade social, como resultado de políticas educacionais e sociais.

Ainda na década de 1960, o cenário mundial mudou e tornou-se conveniente uma relação melhor entre Estados Unidos e União Soviética, bem como entre as Alemanhas (Fulbrook, 2016). A partir disso, no final dos anos 1960 surgiu a *Ostpolitik* de Willy Brandt, que buscava melhorar as relações com as nações da Europa, incluindo a Alemanha Oriental, e perdurou pela década de 1970 (Fulbrook, 2016).

No início da década de 1970, o sistema social da RDA ainda não estava estabelecido socioculturalmente. Para estabelecer a ideologia socialista e política do partido, a liderança da RDA iniciou o debate sobre o patrimônio. Em vez de um vácuo cultural, a arte ideológica do partido deveria ser criada. A liderança da RDA, portanto, fez uso da literatura clássica com ideias progressistas e humanitárias para penetrar na consciência cotidiana dos cidadãos. Fontane, por exemplo, foi celebrado como um humanista que havia reconhecido que a ordem social prussiana estava pronta para ser extinta. (Graf, 2020, p. 10, tradução nossa)

Segundo Graf (2020), as adaptações a partir de obras literárias na Alemanha Oriental serviam aos propósitos de entretenimento e educação. Por esse motivo, a adaptação de Luderer acentua as reservas sobre o prussianismo que são críticas da época, como a situação da classe trabalhadora em contraste com a classe social dominante (Graf, 2020). Roswitha, por exemplo, é retratada como uma empregada valiosa (Schönfeld, 2019).

Para Schönfeld (2019), a adaptação de Luderer é considerada a mais fiel ao romance de origem, pois, assim como em Fontane, a desvantagem jurídica e social das mulheres é tematizada, bem como as estruturas patriarcais, as relações de poder e o código de honra “hipócrita e desumano” (Schönfeld, 2019, p. 135). Assim, Effi é apresentada como uma personagem multifacetada: uma menina mimada da classe alta, mas também alguém que foi afastada da sua natureza e identidade, por meio de certa domesticação e confinamento social (Schönfeld, 2019). Nesta adaptação não lhe é atribuída qualquer culpa (Graf, 2020), embora Effi reflita criticamente sobre sua situação a partir da triste relação com a filha, a protagonista reconhece o castigo como desumano e injusto (Schönfeld, 2019).

Já Innstetten é unidimensional, a fim de representar o estereótipo do funcionário público prussiano obediente e reservado (Schönfeld, 2019). Para Graf (2020), Luderer selecionou a maioria das passagens em que Innstetten parece antipático e sua carreira dominante e destrutiva, bem como seu pensamento

hierárquico, têm grande peso na adaptação. Esta representação negativa de Innstetten o coloca como o principal culpado pela morte prematura de Effi (Graf, 2020).

A morte da protagonista na adaptação de Luderer é concisa, pois o foco é o desejo de viver (Schönfeld, 2019). Para Schönfeld (2019), Effi morre sem confessar culpa nem perdoar Innstetten porque a ênfase da obra fílmica está em um exame crítico de uma imagem ultrapassada da sociedade. Portanto, “A catástrofe do comportamento compulsivo de acordo com as normas sociais é claramente comunicada nessa adaptação da RDA” (Schönfeld, 2019, p. 137, tradução nossa).

Apenas quatro anos depois, Rainer Werner Fassbinder lançou a talvez mais famosa adaptação de *Effi Briest*, de longo título *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren und es somit festieren und durchaus bestätigen* (em português, aproximadamente *Fontane Effi Briest ou Muitos que têm uma ideia das suas possibilidades e das suas necessidades e, no entanto, aceitam o sistema dominante nas suas cabeças e, assim, consolidam-no e confirmam-no profundamente*), comumente abreviado para *Fontane Effi Briest* (1974). É inegável a importância de Fassbinder para o cinema alemão, pois

Em uma época de renovação radical da cultura cinematográfica, na esteira do Manifesto de Oberhausen, Fassbinder desempenhou um papel central na realização de um filme alemão inovador e artisticamente sério, especialmente na década de 1970 até sua morte prematura em 1982. (Schönfeld, 2019, p. 137, tradução nossa)

De 1970 a 1974, intervalo entre as adaptações, o cenário alemão ainda era afetado pela política de Brandt, com tratados e acordos que culminaram no “Tratado Básico” entre as Alemanhas em 1972; em 1973 ambas as Alemanhas foram aceitas como membros das Nações Unidas (Fulbrook, 2016). Para a Alemanha Ocidental, 1973 foi o ano da crise do petróleo, indício do começo de problemas econômicos e dificuldades internas, e 1974 o ano da renúncia de Brandt como chanceler e ascensão do político de direita Helmut Schmidt; na Alemanha Oriental, Erich Honecker se mantinha na liderança e o país passava por uma certa liberalização na esfera cultural, com a disponibilidade de itens como televisões e carros, a qual não durou além de 1976 (Fulbrook, 2016).

O longo título da obra de Fassbinder já sugere a perspectiva sociológica da década de 1970: “sociólogos como Pierre Bourdieu apontaram as desvantagens da

relação circular entre o indivíduo e a sociedade” (Graf, 2020, p. 10, tradução nossa). De acordo com Graf (2020), no contexto dos protestos na Alemanha Ocidental da época, Fassbinder desejava mostrar como as normas de uma sociedade garantem seu funcionamento ao eliminar desvios e como os indivíduos estão envolvidos na manutenção desse sistema. No caso de *Effi*, por exemplo, “Ela reproduz o poder social e as relações de classe, assim como *Innstetten*, e isso a torna vítima de uma sociedade que ela mesma sustenta” (Graf, 2020, p. 24, tradução nossa).

Para Schönfeld (2019), a adaptação de Fassbinder, sucesso de público nos cinemas da Alemanha Ocidental, tematiza a ordem vigente e as consequências de excluir aqueles que contrariam o sistema de regras, ou seja, o que acontece com as pessoas que agem dentro de um sistema repressivo. Estruturas normativas e moralidade repressiva foram temas centrais de muitas obras de Fassbinder, contudo, suas críticas também dirigiam-se àqueles que não se manifestam e permanecem em um “estado de conformidade masoquista” (Carter, 2017, p. 25 *apud* Schönfeld, 2019, p. 140, tradução nossa), como, por exemplo, em um casamento por conveniência (Schönfeld, 2019).

De acordo com Schönfeld (2019), o posicionamento dos personagens na obra enfatiza a disciplina social à qual estão sujeitos, um cenário no qual não há como desenvolver uma identidade. O diretor concentra sua atenção no indivíduo “e questiona a possibilidade de auto afirmação e auto realização no contexto de estruturas repressivas” (Schönfeld, 2019, p. 142, tradução nossa).

Certamente um dos pontos mais interessantes da obra de Fassbinder é a presença de um narrador, como no romance literário. Fassbinder em uma entrevista (*apud* Schönfeld, 2019) aponta que o importante sobre o romance é o modo como a história é contada, assim, deve ser perceptível que se trata de uma história contada por alguém, e cabe ao filme transmitir como e por que a história foi contada dessa maneira. Trata-se de uma questão bastante falada no meio literário: deve-se sempre desconfiar do narrador ou ao menos questionar seu discurso.

Fassbinder assume o papel de narrador autoral [...]. Sua “voz de fora da tela” reproduz descrições, diálogos e monólogos interiores como uma instância narrativa cinematográfica; o ato de ler e falar, portanto, se transforma no filme. Fassbinder lê o romance, e sua voz relativamente monótona complementa a narrativa, mas também contradiz ou se opõe ao que é mostrado [...]. O texto literário é, portanto, tão importante auditivamente quanto a realização visual do romance; a mídia do filme é priorizada apenas por alguns segundos. Os dois meios de expressão estão em competição ou até mesmo em oposição um ao outro, pois não é apenas

nesse momento que o que é lido não corresponde ao que é mostrado no filme. (Schönfeld, 2019, p. 139, tradução nossa)

Em síntese, *Fontane Effi Briest* (1974) “aborda a tragédia de uma vida fadada ao fracasso ou a busca individualista da felicidade no contexto de normas sociais repressivas” (Schönfeld, 2019, p. 142, tradução nossa). Reconhecido como uma “adaptação cinematográfica engenhosa” (Greiner, 2009 *apud* Schönfeld, 2019, p. 142, tradução nossa), a obra fílmica de Fassbinder faz parte do currículo de muitas escolas na Alemanha (Schönfeld, 2019), de certo abordado em ligação ou como ferramenta para analisar o romance literário de Fontane.

Este trabalho ocupa-se da obra fílmica mais recente, a de Hermine Huntgeburth.

#### 1.4.2 Hermine Huntgeburth e sua trajetória até *Effi Briest* (2009)

Antes de discorrer sobre a transposição em si, é necessário conhecer um pouco da trajetória da diretora. Huntgeburth nasceu no ano de 1957, em Paderborn, cidade na Alemanha. Na década de 1950, o território alemão acabara de ser dividido em Ocidental e Oriental e a população enfrentava os desafios consequentes da divisão.

A existência de duas Alemanhas só se consolidou através de uma série de estágios: o fracasso das iniciativas de reunificação em 1951; a incorporação da Alemanha Oriental e da Ocidental em alianças militares, políticas e econômicas durante os anos 1950 e a reconquista da soberania total em 1955; [...]. (Fulbrook, 2016, p. 218)

Segundo Nada Peric, em seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Corinne Hofmanns „Die weiße Massai” und die gleichnamige Verfilmung von Hermine Huntgeburth” (2013), a diretora de cinema alemã cresceu em uma família católica com nove irmãos e seus pais eram médicos. Sua trajetória no cinema iniciou na Escola Superior de Belas Artes de Hamburgo, na qual ingressou em 1977 (Peric, 2013). Nessa década, a Alemanha permanecia dividida e ambos os lados haviam sido aceitos como membros integrais das Nações Unidas, o que simbolicamente representava o reconhecimento mútuo entre os dois Estados (Fulbrook, 2016). Segundo Fulbrook (2016), de 1973 à 1989 a relação entre as Alemanhas voltava-se menos para a possibilidade de reunificação e mais para a melhoria das relações entre os dois países.

Em 1983, devido a uma bolsa que recebeu do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), Huntgeburth estudou também em Sydney, na Austrália (Peric, 2013). Ainda durante seu período de estudante, Hermine trabalhou em roteiros, foi cinegrafista, técnica de cinema e assistente de direção teatral (Peric, 2013).

De acordo com Peric (2013), o início da carreira de Huntgeburth foi voltada para a televisão, mas um dos primeiros filmes que dirigiu, intitulado *Im Kreise der Lieben* (1991), ganhou o Prêmio de Ouro de Cinema por Melhor Diretor Revelação. Para Peric (2013), amor, ódio e indiferença são temas recorrentes nas obras fílmicas de Huntgeburth, com um estilo marcado por uma espécie de humor lacônico. Para além da direção, na década de 2010 Hermine lecionava na Escola Internacional de Cinema de Colônia, era membro da Academia Alemã de Cinema e da Academia Livre de Artes de Hamburgo (Peric, 2013).

Em sua filmografia, Huntgeburth conta com a direção de mais de vinte filmes, entre os quais estão *Die weiße Massai* (2005) e os premiados *Romeo* (2001), que recebeu o *Adolf-Grimme-Preis* em 2002; *Der Boxer und die Friseur* (2004), contemplado com o *Deutscher Fernsehpreis* na categoria Melhor Direção em 2005; *Teufelsbraten* (2007), que recebeu o *Bayerischer Fernsehpreis* em 2008 e o *Adolf-Grimme-Preis* em 2009; *Neue Vahr Süd* (2010), contemplado com o *Grimme-Preis* em 2011 e o *Bayerischer Fernsehpreis* em 2011; e *Tom Sawyer* (2011), que recebeu o *Gilde-Filmpreis* na categoria Melhor Filme Infantil ainda em 2011 (Peric, 2013).

*Effi Briest* (2009), objeto deste trabalho, foi nomeado em duas categorias no *German Film Awards* no ano de seu lançamento: Melhor Atuação de um Ator em Papel Secundário, pela atuação de Rüdiger Vogler, e Melhor Figurino, pelo trabalho de Lucie Bates (MUBI e IMDb, s.d). Em termos de bilheteria, o filme acumula aproximadamente três milhões e meio de dólares de faturamento bruto mundial (IMDb, s.d).

A obra é estrelada pela atriz alemã Julia Jentsch, conhecida por seu trabalho em *Uma Mulher Contra Hitler* (2005), *Edukators: Os Educadores* (2004) e *24 Wochen* (2016). Além disso, a atriz também protagonizou peças teatrais como *Antigone*, *Die Nibelungen* e *Die zehn Gebote* no teatro *München Kammerspiele*, em Munique, na Alemanha (IMDb, s.d).

Huntgeburth revisita a narrativa de Fontane no século XXI. Assim como o romance, também intitulado *Effi Briest*, o filme foi lançado em 2009, no *Berlin*

*International Film Festival* e depois exibido em diversos cinemas na Alemanha e em outros países (IMDb, s.d). No mesmo ano, a obra fílmica recebeu duas indicações no *German Film Awards*, festival alemão de cinema que acontece anualmente desde 1951 (MUBI, s.d). Para Schönfeld (2019), o amplo apoio financeiro que este projeto recebeu demonstra a importância da política cultural e de mídia que ainda é atribuída a uma adaptação fílmica do romance de Fontane no século XXI.

Décadas depois da adaptação de Fassbinder, o mundo se encontra muito diferente. O início do século XXI foi marcado por uma incerteza internacional, “caracterizada por medos de um terrorismo fundamentalista e uma instabilidade militar” (Fulbrook, 2016, p. 261). A configuração bipolarizada da Guerra Fria foi substituída pela multipolaridade, com novas formas de conflitos ideológicos e religiosos, bem como continuação de antigas opressões e desigualdades (Fulbrook, 2016).

Em uma era de crescente globalização, a nova Alemanha era um país que incorporava contrastes, buscando superar os legados internos da herança da Guerra Fria e adotando novas posições pacifistas e pós-nacionalistas com base em seu próprio papel em um passado atormentado, mas cada vez mais distante. (Fulbrook, 2016, p. 261)

Em sua produção fílmica, a diretora aproxima-se da obra de Fontane em possibilidade narrativa. São mantidos os pontos principais do enredo, como, por exemplo, o casamento arranjado, os episódios de solidão de Effi, o adultério, o duelo e o divórcio. Contudo, há um conjunto de escolhas significativas feito pela diretora na representação destes e de outros pontos da obra. Tratam-se de escolhas características da nova mídia, como jogo de luzes e trilha sonora, mas também modificações propositais na seleção e nos acontecimentos representados, nos diálogos e, mais evidentemente, no desfecho. O final da obra de Huntgeburth distancia-se do desfecho de Fontane<sup>4</sup> e aproxima-se do caso verídico de adultério<sup>5</sup>. Cada um desses pontos reapresentados pela diretora ajuda a construir uma nova Effi e, sobretudo, um novo olhar dos espectadores a respeito desta figura feminina.

---

<sup>4</sup> Para o jornal alemão Tagesspiegel (2009), em uma matéria publicada em seu site poucos dias antes da estréia do filme de Huntgeburth nos cinemas, a obra fílmica da diretora é baseada também na história de Elisabeth von Ardenne; o personagem Crampas é inspirado no amante Emil Hartwich e o encontro deles é encenado como um despertar sexual.

<sup>5</sup> A verdadeira história de Elisabeth von Ardenne também foi retratada no cinema, na obra *Die Baronin - Fontane machte sie unsterblich* (1981), de Lutz Büscher.



Para Schönfeld (2019), a obra filmica de Huntgeburth é uma história de amadurecimento, pois acompanha a trajetória de vida de Effi, e ao mesmo tempo é sobre emancipação e libertação sexual feminina.

Hermine Huntgeburth rompe com as convenções literárias do século XIX [...], nas quais a infidelidade é geralmente expiada com a morte [...], e, portanto, recebeu muitas críticas. Ulrich Greiner (2009) [...] critica a “insuperável inequivocidade” do filme, que, em sua opinião, ignora as ambiguidades e nuances do romance de Fontane. Na verdade, Huntgeburth reduz o modelo literário e o utiliza para criticar o poder e a sociedade no contexto de um discurso feminista de gênero [...]. (Schönfeld, 2019, p. 144, tradução nossa)

As atualizações realizadas por Huntgeburth certamente não agradariam de maneira unânime, sobretudo por distanciar-se do desfecho original, tão característico de obras fruto do Realismo. Mas é necessário considerar que uma simples recontagem do romance não seria contemporânea, enquanto os temas presentes na obra literária o são (Huntgeburth *apud* Graf, 2020).

Para Graf (2020), a emancipação de Effi é fruto do contexto de produção da obra filmica, “No entanto, é uma ruptura que Effi - e somente ela - se emancipe a tal ponto em um filme no qual a sociedade, o duelo ou as roupas se referem ao tempo de Fontane e no qual essa forma de emancipação não seria realmente concebível” (Graf, 2020, p. 27, tradução nossa). Graf (2020) também aponta que a culpa pelo destino de Effi ter recaído sobre os pais da protagonista e sobre Innstetten é uma interpretação muito diferente da visão de culpa encontrada em Fontane. Nesse ponto, vale a reflexão se não é o próprio romance que dá margem para esta nova interpretação.

Acerca da culpa, é um apontamento plausível Graf observar que no contexto prussiano do século XIX, no qual se passa a narrativa, dificilmente Effi teria tal leitura crítica sobre a condição feminina ou coragem de confrontar os pais da maneira como confrontou. Para além da coragem necessária para o confronto, deve-se considerar também a coragem para arcar com as duras consequências que seriam impostas naquele período. Contudo, a atualização no desfecho feita por Huntgeburth, qual seja a emancipação de Effi, demonstra-se totalmente concebível, uma vez que se aproxima da história de vida de Elisabeth von Ardenne (1853-1952), inspiração para o romance de Fontane. Elisabeth dedicou-se à enfermagem depois do divórcio, enfrentando o mesmo ostracismo social e afastamento dos filhos, e faleceu apenas aos 99 anos. Logo, mais do que possível, o desfecho presente na

obra de Huntgeburth é calcado na realidade, a despeito das dificuldades não abordadas que seriam enfrentadas pela protagonista a partir disso.

Assim sendo, observa-se aqui o palimpsesto nas adaptações filmicas de *Effi Briest* entre si. Com o passar dos anos, intimamente ligadas ao contexto histórico e social alemão, cada obra filmica representou uma transformação em relação ao romance original e à adaptação anterior, reafirmando e/ou negando determinadas escolhas do autor e do diretor precedente. Em *Uma teoria da adaptação* (2013), Linda Hutcheon comenta “a intertextualidade palimpsestosa” em adaptações no geral, de maneira facilmente transponível para o caso de *Effi Briest*. Segundo Hutcheon,

Para o público, tais adaptações são obviamente “multilaminadas”; elas estão direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis, e essa conexão é parte de sua identidade formal, bem como do que podemos chamar de sua identidade hermenêutica. [...] Em todos os casos, o engajamento com essas outras obras nas adaptações é extensivo, e não apenas uma alusão passageira. (Hutcheon, 2013, p. 46)

A seguir, tendo em vista o objeto de estudo deste trabalho, abordar-se-á o contexto histórico ao qual pertence a adaptação filmica mais recente, qual seja, a obra filmica de Huntgeburth (2009), a partir da história do movimento feminista, a fim de compreender as mudanças sociais que influenciaram as atualizações realizadas pela diretora, sobretudo acerca das figuras femininas.

### 1.5 Feminismo enquanto contextualização histórica

Visto que para compreender uma obra em sua totalidade é necessário compreender também seu contexto de produção, torna-se indispensável discorrer acerca do movimento feminista, a fim de refletir posteriormente sua influência na produção de Huntgeburth, obra de caráter assumidamente emancipatório.

O movimento feminista, popularmente conhecido e bastante discutido no século XXI, é pensado teoricamente em quatro ondas, ou seja, quatro momentos na história nos quais pautas e reivindicações alinharam-se de maneira a caracterizar esses períodos.

A primeira onda do feminismo consiste em seu surgimento, na metade do século XIX, com o precursor movimento sufragista norte-americano nos Estados

Unidos. A principal pauta da primeira onda era o direito ao voto feminino, conquistado apenas em 1920, o que significou sete décadas de organização e luta.

De acordo com Branca Moreira Alves, mestre em Ciências Políticas, uma das precursoras do movimento feminista no Brasil e primeira presidente do Conselho Estadual dos Direitos da Mulher do Rio de Janeiro (1987), em seu capítulo intitulado “A luta das sufragistas”, presente no livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), o ano de 1848 marca o início da organização feminina em busca de direitos para as mulheres, inspirada e impulsionada pelos movimentos abolicionistas da época, os quais contavam com associações femininas em prol da causa. Em 19 e 20 de julho de 1848, Lucretia Mott e Elizabeth Cady Stanton convocaram a primeira reunião pública sobre os direitos da mulher, em Seneca Falls, Nova York. Uma década depois, o movimento pelo sufrágio feminino já contava com outras líderes como Lucy Stone, Susan B. Anthony e Antoinette Brown (Alves, 2019).

A ofensiva do movimento contava com diversas frentes. Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony fundaram em 1868 a *National Woman Association* e o jornal, de breve duração, *The Revolution*, o qual contava com artigos que criticavam as leis, os costumes, o papel da Igreja na propagação e consolidação da submissão feminina e, além disso, defendiam o divórcio e a organização feminina enquanto classe operária (Alves, 2019). O direito ao voto também era pauta do jornal, mas o voto era visto “como um instrumento de participação política e social, e não como um fim em si” (Alves, 2019, p. 52). Outra frente do movimento feminista nesse período era a *American Woman Suffrage Association*, fundada por Henry Beecher, Lucy Stone e Julia Ward Howe, uma associação de caráter mais conservador e pautas limitadas aos direitos políticos das mulheres (Alves, 2019). Em 1890, as duas associações uniram-se, formando a *National American Woman Suffrage Association* (NAWSA) (Alves, 2019).

Além das associações que culminaram na NAWSA, surgiram duas mais. A primeira foi a *Woman's Political Union*, em 1907, fundada por Harriet Stanton Blatch, filha de Elizabeth Stanton, com reivindicações “mais radicais” voltadas para a mulher trabalhadora operária e profissional, carreiras liberais, demandas trabalhistas e direito ao voto; a segunda foi fundada em 1913 por Alice Paul, chamada *Congressional Suffrage Union / Woman's Party*, em prol do direito ao voto, com

promoção de passeatas, marchas, petições e protestos com cartazes, o que gerou dura repressão, com violência e prisões (Alves, 2019).

O movimento pelo sufrágio feminino enfrentou muitas campanhas infrutíferas, como aquelas que reivindicavam o divórcio, o amor livre, e teciam críticas à estrutura familiar, educacional e religiosa (Alves, 2019). Contudo, após setenta anos de luta, o voto feminino foi conquistado. Em 1920, foi aprovada a 19ª Emenda Constitucional que concedia o direito ao voto às mulheres maiores de 21 anos.

A segunda onda do movimento feminista têm seu início aproximadamente entre 1960 e 1970. A partir de uma perspectiva socialista, Nancy Fraser, filósofa e professora do Departamento de Ciências Políticas e Sociais da New School for Social Research em Nova York, em seu capítulo intitulado “Feminismo, capitalismo e a astúcia da história”, presente no livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), define a segunda onda como um fenômeno social diretamente ligado ao capitalismo e suas fases, sendo assim, possível de analisar em duas etapas: pós-guerra e neoliberal. Portanto, é necessário estabelecer a leitura de Fraser sobre este sistema econômico no respectivo período.

Para Fraser (2019), o capitalismo do pós-guerra trata-se de um capitalismo organizado pelo Estado, ou seja, uma configuração na qual os Estados possuem papel ativo na condução de suas economias nacionais, e que possui como características principais o economicismo, o androcentrismo, o estatismo e o westfalianismo. A seguir, serão abordadas resumidamente tais categorias, apenas a fim de situar o leitor.

De uma maneira geral, é possível compreender o economicismo como a abordagem de questões sociais estruturadas em termos distributivos e as divisões sociais em termos de classe (Fraser, 2019). Tal abordagem causa uma injustiça social, na qual a distribuição econômica desigual resulta na desigualdade de classes (Fraser, 2019).

O androcentrismo, por sua vez, trata-se de uma categoria na qual o homem trabalhador, provedor, de família, representa o tipo ideal e a sociedade é organizada em prol dele (Fraser, 2019). A exemplo do construto salário familiar, uma renda única que “nas décadas de 1950 e 1960 [...] serviu para definir normas de gênero” (Fraser, 2019, p. 30), qual seja, a mulher do lar e o homem trabalhador, que resulta no apagamento da importância social do trabalho de cuidado familiar não

assalariado e do trabalho reprodutivo (Fraser, 2019). Tal desvalorização perdura no século XXI, ainda que o cenário social e econômico tenha se modificado.

As últimas duas características mencionadas foram o estatismo e o westfalianismo. A primeira, o estatismo, informa que o capitalismo era gerenciado pelo Estado, mas, além disso, também era tecnocrático e gerencial (Fraser, 2019). O cidadão era visto pelo Estado concomitantemente como mercadoria e como consumidor, o que culmina em despolitização e passividade (Fraser, 2019). A segunda, o westfalianismo, trata-se de uma visão na qual o senso de justiça só se aplica entre concidadãos, ou seja, as reivindicações devem ser internas, limitadas ao território (Fraser, 2019). O oposto dos efeitos da globalização no atual século, que conectou movimentos e ativistas de diferentes países, sobretudo por meio da tecnologia.

Nesse contexto social e econômico, a segunda onda do feminismo surgiu aliada a uma nova esquerda anti-imperialista, sendo assim parte integrante de uma “transformação na organização social do capitalismo do pós-guerra” (Fraser, 2019, p. 27). O movimento feminista, autointitulado contracultural, democratizante, anti-hierárquico, participativo e popular, unido à nova esquerda, passou a criticar este capitalismo, sob três perspectivas: redistribuição, reconhecimento e representação, sem deixar de olhar para o sexismo entre seus próprios aliados (Fraser, 2019).

Assim, a segunda onda reivindicava a correção de desigualdades no âmbito familiar, nas tradições culturais, na sociedade e no cotidiano, incluindo às pautas assuntos como a sexualidade, o serviço doméstico e de reprodução, e a violência contra mulher (Fraser, 2019). O movimento feminista buscava, nesse período, justiça nas dimensões econômica, cultural e política, sem se afastar do objetivo principal de combate à desigualdade de gênero, pois compreendia que não bastava incluir mulheres, era necessário transformar as estruturas do sistema (Fraser, 2019). Para as feministas, esta transformação aconteceria com a democratização do poder estatal, com a participação do cidadão e o aumento da comunicação entre Estado e sociedade (Fraser, 2019). Em suma,

As feministas da segunda onda ainda ampliaram o número de eixos que poderiam abrigar injustiças. Rejeitando a primazia das classes, as feministas-socialistas, as feministas negras e as feministas anti-imperialistas se opuseram aos esforços de feministas radicais para colocar o gênero em uma mesma posição de privilégio categórico. Focando não apenas no

gênero, mas também na classe, na raça, na sexualidade e na nacionalidade, elas foram precursoras de uma alternativa “interseccional” que é amplamente aceita hoje. (Fraser, 2019, p. 31)

Logo, em um primeiro momento, é possível afirmar que a segunda onda do movimento feminista tratava-se de um projeto político, com crítica sistêmica à sociedade capitalista e com um projeto emancipatório, que compreendia a desigualdade de gênero como indissociável do imperialismo, do racismo, da homofobia e da dominação de classes (Fraser, 2019).

Contudo, na década de 1970 surgiu o neoliberalismo, o que Fraser (2019) define como o “novo espírito do capitalismo”, afetando diretamente as pautas e o movimento feminista. Em linhas gerais, o neoliberalismo defende fortemente privatização, desregulamentação, individualismo e um Estado enxuto (Fraser, 2019).

Por um lado, a segunda onda do movimento feminista prosperou no neoliberalismo, tornando-se um fenômeno social de massa que buscava ampliar o número de ativistas, bem como transformar as concepções vigentes de família, trabalho e dignidade (Fraser, 2019). Por outro, a emancipação feminina se tornou mais ambígua na era neoliberal e as reivindicações passaram a ser por reconhecimento da identidade e da diferença, o que tornou o feminismo uma variante da política identitária, focada sobretudo na cultura, em detrimento da crítica da economia política (Fraser, 2019). Em outras palavras, o movimento feminista assumiu “uma conexão perigosa” com o neoliberalismo (Eisenstein, 2005, *apud* Fraser, 2019).

Como consequência, houve a substituição do salário familiar e as famílias passaram a contar com dois assalariados (Fraser, 2019). Ao mesmo tempo que essa mudança significou mais independência para mulheres brancas de classe média ao ganhar o próprio dinheiro, também originou a dupla jornada de trabalho (o doméstico / de cuidado e o assalariado) e, de certa forma, naturalizou a sobrecarga que ainda assola mulheres empobrecidas no século XXI, sob a narrativa de avanço. O ônus dessa mudança ocorreu (e ainda perdura) porque a emancipação feminina no neoliberalismo tornou-se subordinada à lógica de acúmulo do sistema capitalista, aderindo a intensificação da valorização do trabalho assalariado (Fraser, 2019). A valorização do trabalho doméstico e de cuidado foi colocada em segundo plano e, ainda hoje, segue sem reconhecimento.

A terceira onda do movimento feminista, com início datado aproximadamente na década de 1990, cultivou pautas levantadas pela segunda onda do pós-guerra, qual seja, as interseccionalidades. Donna Haraway, professora do Departamento de Estudos Feministas da Universidade da Califórnia, em seu capítulo intitulado “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, parte do livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), reflete sobre a fragmentação de identidades e do feminismo próximos à virada de século:

Tem-se tornado difícil nomear nosso feminismo por um único adjetivo - ou até mesmo insistir na utilização desse nome, sob qualquer circunstância. A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. (Haraway, 2019, p. 165)

O reconhecimento das interseccionalidades, como raça, classe social e sexualidade, ou seja, da pluralidade feminina para além do mito generalizante “mulher”, foi essencial para o movimento feminista. No meio da década de 1980, Audre Lorde, escritora, lésbica, negra, feminista e ativista, em seu capítulo intitulado “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença”, integrante do livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), denuncia que mulheres brancas dentro do movimento feminista concentravam-se na opressão de gênero e ignoravam diferenças de raça, sexualidade, classe e idade, calcadas em uma falsa homogeneidade de experiência sob a ideia de “irmandade”. Para Lorde (2019a), ignorar diferenças de classe, por exemplo, priva as mulheres, sobretudo empobrecidas, de usufruir da energia e insight criativo de outras mulheres. Assim como ignorar diferenças de raça torna mulheres negras as “outras”, “cuja experiência e tradição são ‘exóticas’ demais para se entender” (Lorde, 2019a, p. 242).

Contudo, Lorde, em outro capítulo, intitulado “Não existe hierarquia de opressão”, também integrante do livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), alerta que uma estratégia bastante comum de opositores direitistas é encorajar minorias a se lançarem contra outras e que, por isso, “enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações políticas efetivas” (Lorde, 2019b, p. 236). No século XXI isto se comprova uma verdade com o evidente enfraquecimento de

movimentos de esquerda, causado não só, mas também, pela fragmentação que os desune.

A autora (Lorde, 2019a) enxergava, já nos anos 1980, como essencial para a sobrevivência do movimento feminista a capacidade de se relacionar na igualdade. Lorde defendia que era preciso “reconhecer as diferenças entre mulheres que são nossas iguais, nem inferiores nem superiores, e encontrar maneiras de usar a diferença para enriquecer nossas visões e nossas lutas” (Lorde, 2019a, p. 247).

Sueli Carneiro, uma das principais autoras do feminismo negro no Brasil, em seu capítulo “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, parte do livro *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), aponta importantes vitórias para o movimento feminista internacional em sua terceira onda, como avanços em questões da mulher na Conferência de Direitos Humanos de Viena e na Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro em 1992; esforços desenvolvidos pelas mulheres na Conferência de Pequim, na qual o Brasil discordou sobre a retirada do termo étnico-racial do Artigo 32 da declaração da conferência, uma “questão inegociável para as mulheres negras do Brasil e dos países do Norte” (Carneiro, 2019, p. 318), o que garantiu na redação final a afirmação da necessidade de

intensificar os esforços para garantir o exercício, em igualdade de condições, de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais para todas as mulheres e meninas que enfrentam múltiplas barreiras para seu fortalecimento e avanços, em virtude de fatores como raça, idade, língua, origem étnica, cultura, religião [...]. (Declaração de Pequim, 1995, *apud* Carneiro, 2019, p. 318)

A quarta onda do movimento feminista é identificada a partir de 2010, uma data aproximada, e segue debatendo pautas de ondas anteriores, como violência, sexualidade, trabalho e sexismo. O maior diferencial da quarta onda do feminismo é sua relação com a internet e as redes sociais, as quais são importante instrumento de visibilidade e mobilização para o movimento.

Segundo Cristiane Costa, professora de jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro e fundadora do coletivo Se Toca, em seu capítulo intitulado “Rede”, presente no livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), as táticas de militância são potencializadas pela internet e produzem reações e alianças em maior escala, visto que, com a popularização, as redes sociais



tornaram-se o mecanismo mais importante de mobilização política e amplitude. A exemplo da rede social Twitter, lançada em 2006, que teve grande papel nas manifestações iranianas de 2009 e inglesas de 2011 (Costa, 2018). Para Costa, “O recurso mais utilizado pelos novos ativismos insurgentes é claramente aquele que privilegia a autonomia e a ação direta entre pares. Este sim é o grande poder das redes” (Costa, 2018, p. 44).

O movimento feminista beneficiou-se deste fator estratégico, utilizando a internet e as redes sociais para a promoção de marchas feministas e, principalmente, para o compartilhamento constante de interdições e violências sofridas por mulheres (Costa, 2018). De acordo com Costa (2018), a força mobilizadora dos relatos pessoais compartilhados recupera a ideia principal do feminismo: o pessoal é político, e “essa troca de experiências em circuitos auto-organizados impulsiona a maior articulação de grupos historicamente excluídos” (Costa, 2018, p. 56), como é o caso de mulheres lésbicas, transsexuais e negras.

No contexto brasileiro, Costa (2018) cita a popularização entre 2015 e 2016 de páginas de conteúdo feminista na rede social Facebook, que, para a autora, indica “a demanda reprimida das vozes femininas no espaço público e seu alcance político” (Costa, 2018, p. 45). Em 2025, por exemplo, pode-se observar o crescente número de criadoras de conteúdo digital feministas, como Carolline Sardá. Carolline compartilha teoria e reflexões por meio de seus conteúdos nas redes sociais e também participa de debates em *podcasts*, uma mídia que está em alta no momento e é bastante conhecida pela forte presença de conteúdo misógino. Um dos objetivos de criadoras de conteúdo digital feministas, como Sardá, é disputar esses espaços virtuais essenciais na atualidade.

Dessa forma, as redes sociais são utilizadas como uma frente de luta, associada às ruas, e capaz de influenciar as mídias tradicionais a abordar mais frequentemente temas minoritários (Costa, 2018). Certamente as feministas da quarta onda encontram obstáculos também no espaço virtual, como *influencers* do movimento misógino *red pill* nos dias de hoje, contudo, importantes pautas são discutidas e refletidas online. Costa (2018) cita, por exemplo, assédio, aborto, padrões de beleza e padrões de comportamento compulsórios, entre outros tópicos. De uma maneira geral, as pautas seguem semelhantes às ondas anteriores, mas a capacidade articuladora da internet “potencializou uma estratégia feminista histórica,

que se baseia na força agregadora do privado e das narrativas pessoais” (Costa, 2018, p. 60). O pessoal é político.

## **2 A protagonista em *Effi Briest* de Theodor Fontane (1895) e de Hermine Huntgeburth (2009)**

O presente capítulo busca analisar a figura feminina da protagonista Effi no romance de Fontane e na obra fílmica de Huntgeburth, comparativamente, a fim de observar de que forma a diretora constrói a personagem ao longo de sua narrativa. Para tanto, são selecionados três momentos significativos na vida da protagonista: primeiro, a notícia do arranjo de casamento entre Effi e Innstetten; segundo, a noite de núpcias dos recém-casados e o adultério cometido por Effi com Crampas, com o objetivo de analisar as retratações de sexo; terceiro, o desfecho da protagonista nas obras.

### **2.1 A transição para a vida adulta e as primeiras informações sobre a protagonista**

Esta seção propõe uma análise comparativa entre os primeiro e segundo capítulos do romance de Fontane e a sequência de minutagem 00h04min57s à 00h08min45s da obra fílmica de Huntgeburth, com foco na construção inicial da figura feminina, a fim de comparar a descrição do romancista com a representação da diretora e compreender as escolhas feitas por Huntgeburth em seu filme. Ambos os recortes escolhidos para esta primeira análise abordam interações de Effi Briest com suas amigas e também a sua brusca transição para a vida adulta, causada pela surpreendente notificação do arranjo de seu próprio casamento com o barão Geert von Innstetten.

#### **2.1.1 Os primeiros indícios de uma protagonista ambivalente**

Theodor Fontane inicia o primeiro capítulo do romance com uma descrição da propriedade da família Briest. O narrador descreve o exterior da mansão de Hohen-Cremmen, com sua ampla vegetação, o cemitério da família, um lago com um bote e próximo a ele um balanço. Mãe e filha, ou seja, Luise e Effi, sentadas no jardim próximo à ala lateral da mansão, “trabalhavam com afinco na confecção de um tapete de altar” (Fontane, 2013, p. 10). Em seguida, o narrador entrega uma

descrição da protagonista, tanto de aparência quanto de comportamento e personalidade:

Effi trajava um vestido de linho listrado de azul e branco, uma espécie de bata, ao qual apenas o cinto de couro cor de bronze bem apertado delineava a cintura; tinha o pescoço descoberto, e uma larga gola de marinheiro lhe caía sobre os ombros e a nuca. Em tudo que fazia, havia um misto de graça e petulância, seus risonhos olhos castanhos traíam uma grande inteligência natural, muita vontade de viver e uma profunda bondade. (Fontane, 2013, p. 10)

Assim, no início do romance sabe-se que Effi é uma jovem graciosa, inteligente, vivaz e bondosa. Para Luise, a filha “tem tudo para se tornar amazona de circo. Sempre no trapézio, sempre uma filha do ar” (Fontane, 2013, p. 11)<sup>6</sup>. A protagonista rebate, de maneira sagaz: “Mas, se fosse assim, de quem seria a culpa? A quem eu saí? Só pode ser a você” (Fontane, 2013, p. 11) e na sequência reclama de suas roupas infantilizadas escolhidas por Luise.

Em tom provocativo, sobre a ideia de voltar a usar vestidos curtos como uma criança, Effi acrescenta: “A partir do momento em que tornar a usá-los, voltarei também a fazer medidas feito uma pirralha; e, quando os hussardos de Rathenow estiverem aqui, irei me sentar no colo do coronel Goetz e cavalgar, upa! upa!” (Fontane, 2013, p. 11). Ousada, a protagonista tece este comentário ciente de que se trata de uma linha tênue: enquanto é aceitável e comum para uma criança, como uma brincadeira, é totalmente inapropriado para uma dama, passível de adquirir conotação sexual.

Effi finaliza seu argumento: “A culpa é sua. Por que jamais ganhei um vestido de festa? Por que não faz de mim uma dama?” (Fontane, 2013, p. 11). Nota-se que a protagonista se encontra entre sua infância e sua juventude. Ela já não utiliza mais vestidos curtos e sabe que agora deve comportar-se de acordo com algumas regras, mas não ter um vestido de festa indica que ela ainda não foi apresentada à sociedade formalmente, em bailes, como uma dama, a fins matrimoniais. Luise pergunta se Effi gostaria disso, de tornar-se uma dama, e a protagonista responde que não, “E dizendo isso correu para junto da mãe, abraçou-a com ímpeto e a beijou” (Fontane, 2013, p. 11). A euforia da protagonista desagrada e preocupa Luise, que a considera “impulsiva” e “ardorosa” (Fontane, 2013, p. 11).

---

<sup>6</sup> Esta é uma passagem bastante importante sobre a personalidade da protagonista e, inclusive, foi reproduzida em pelo menos duas obras filmicas baseadas no romance de Fontane: *Der Schritt vom Wege* (Gründgens, 1939, 00h03min32s) e *Fontane Effi Briest* (Fassbinder, 1974, 00h02min30s).

Na sequência, três amigas de Effi chegam ao jardim e Luise deixa as jovens a sós. As amigas são Bertha e Hertha Jahnke e Hulda Niemeyer. Hulda teme terem sido inconvenientes e causado a partida de Luise, mas Effi logo explica que sua mãe “está esperando visita, um velho amigo de seu tempo de menina” (Fontane, 2013, p. 13) e acrescenta: “Mais tarde lhes conto a respeito dele, é uma história de amor com herói e heroína e, por fim, renúncia” (Fontane, 2013, p. 13). Este velho amigo de Luise é Geert von Innstetten. Nesse momento, através do que compartilha com as amigas, sabe-se que a protagonista já viu Innstetten em Schwantikow (onde reside o pai de Luise) e o enxerga como um “velho amigo” de sua mãe, um “conselheiro provincial”, uma “bela figura”, “muito másculo” (Fontane, 2013, p. 13).

Como prometido, Effi conta para as amigas a história de Luise e Innstetten, a qual considera “um pouco esquisita, quase romântica” (Fontane, 2013, p. 14). A protagonista revela se tratar de um barão, da mesma idade de sua mãe (trinta e oito anos). Na juventude, Innstetten era soldado no regimento de Rathenow e era apaixonado por Luise. Porém, apesar de aparentemente corresponder o sentimento, Luise casou-se com Briest, um nobre conselheiro e proprietário da mansão de Hohen-Cremmen.

Além dos pontos principais da história, é de conhecimento de Effi também a trajetória de Innstetten após a rejeição de Luise. A protagonista revela para as amigas que o soldado estudou jurisprudência, retornou ao exército na guerra de 1870, no regimento de Perlenberg, e recebeu a Cruz de Ferro. Para Effi, “Era natural, pois é muito enérgico” (Fontane, 2013, p. 16) e, além disso, “Dizem que Bismarck o tem em grande conta, e o imperador também” (Fontane, 2013, p. 16). A protagonista tem conhecimento, inclusive, da ausência de parentes próximos do barão naquela região, o que a leva a crer que “o que ele mais queria era rever Schwantikow e a casa dos Bellings, à qual se sente ligado por tantas recordações” (Fontane, 2013, p. 17). Effi não apenas conhece muito bem o passado de Innstetten e sua relação com Luise, como também acredita ainda haver algum tipo de sentimento, saudade ou nostalgia por parte dele. Os apontamentos da protagonista parecem o prelúdio de um triângulo amoroso.

Após esta conversa de cunho mais sério entre as amigas, o leitor tem acesso novamente ao lado infantil e lúdico de Effi, com a sugestão e realização de um cortejo fúnebre e sepultamento das cascas das groselhas que Hertha havia comido momentos antes. O sepultamento foi realizado no lago e durante esta brincadeira há

uma fala interessante de Effi: “Hertha, agora sua culpa afundou - disse Effi -, o que, aliás, me faz lembrar que antigamente era comum atirar pobres mulheres infelizes de um bote para que afundassem assim, claro que por causa de sua infidelidade” (Fontane, 2013, p. 18). Inicialmente, a protagonista lembra dessa informação aprendida em uma aula de geografia com empatia pelas “pobres mulheres infelizes”, mas logo em seguida parece justificar com o argumento de que se tratavam de mulheres adúlteras. Nesta dualidade, a censura às mulheres prevalece de modo compatível com as normas sociais do século XIX, bem como com o comportamento da protagonista no final do romance acerca de seu próprio adultério.

O segundo capítulo do romance inicia com a interação, já em curso, entre Effi e suas amigas, no exterior da mansão. No segundo parágrafo deste capítulo encontra-se uma descrição da aparência de Effi sob os olhos da amiga Hulda, que denuncia sua natureza despreocupada e aventureira, como “alguém que acaba de voltar da colheita de cerejas, toda amarrotada e amarfanhada” (Fontane, 2013, p. 21), visto que “roupas de linho sempre ficam assim cheia de pregas, e essa enorme gola branca dobrada desse jeito” (Fontane, 2013, p. 21), muito semelhante a “um verdadeiro marujo” (Fontane, 2013, p. 21). A protagonista toma para si o substantivo masculino “marujo” e responde à amiga:

- Marujo?, por favor. Para alguma coisa deve servir minha linhagem. Aliás, marujo ou grumete, outro dia papai voltou a me prometer que mandará erguer um mastro com uma verga e uma escadinha de corda bem aqui ao lado do balanço. Isso me agradaria muito, e ninguém poderia impedir-me de subir lá em cima para hastear a bandeira. E você, Hulda, subiria pelo outro lado, e lá de cima gritaríamos ao vento “hurra!” e nos beijaríamos. Caramba, seria delicioso. (Fontane, 2013, p. 21)

Além de despreocupada e aventureira, Effi também é ousada. A sugestão do beijo, ainda que em tom de piada, espanta Hulda, assim como a ideia da escalada. O comportamento de Effi destaca-se dentro do seu grupo de jovens amigas, por ser na contramão das convenções sociais estabelecidas para meninas e mulheres no século XIX na antiga Prússia, a qual era reacionária e conservadora (Carpeaux, 2013).

No romance de Fontane, esta indiferença à manutenção da boa aparência e do alinhamento, bem como o espírito aventureiro e ousado de Effi, estão ligados à infantilidade da protagonista. A interação entre as jovens amigas oscila entre conversas superficiais e abstratas sobre casamento<sup>7</sup> e brincadeiras infantis:

<sup>7</sup>Após Effi chamar Hulda de “eterna governanta” (Fontane, 2013, p. 14), alguém que “nasceu para solteirona” (Fontane, 2013, p. 14), a amiga rebate com “Mas ainda tenho esperança de me casar. E

“Venham, vamos balançar, duas de cada lado, o balanço aguenta bem, mas se não têm vontade, já que fazem essa cara, vamos brincar de pega-pega” (Fontane, 2013, p. 22). Assim como a ideia da escalada, na passagem sobre o comportamento de marujo, a sugestão de brincar no balanço também é rejeitada pelas amigas de Effi, que preferem brincar de pega-pega.

A inclinação da protagonista ao comportamento mais livre e às brincadeiras mais perigosas é facilmente percebida quando em contraste com Bertha, Hertha e Hulda, as quais são apresentadas como muito mais comedidas. O balanço (die Schaukel) e o ato de balançar (schaukeln), por exemplo, tornam-se um elemento alegórico na narrativa, símbolos da liberdade tão apreciada pela protagonista.

A sugestão da brincadeira no balanço feita por Effi, no segundo capítulo do romance, carrega no idioma original<sup>8</sup> o substantivo *Lust*, o qual pode ser entendido e traduzido como vontade, mas também como prazer e desejo (Online Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, s.d). A protagonista sente prazer na sensação de liberdade que o balanço e o ato de balançar-se nele lhe proporciona. Posteriormente, no décimo quinto capítulo do romance, a protagonista relembra os tempos felizes em que se balançava em Hohen-Cremmen e revela que “o que mais gostava era [...] voar pelos ares como antigamente, encontrando uma singular excitação, um arrepio de doce perigo na sensação de que ‘agora eu caio’” (Fontane, 2013, p. 163).

Quando casada, sua liberdade é reduzida e simbolicamente o balanço é substituído por uma cadeira de balanço. O prazer em balançar-se permanece, mas é encurtado proporcionalmente ao movimento da cadeira. É na cadeira de balanço que um diálogo interessante entre Effi e Crampas acontece, no décimo quinto capítulo, no qual a protagonista está na varanda sentada na cadeira e desculpa-se por não recebê-lo adequadamente, mas sugere: “Nesse caso deixemos de formalidades ou, se preferir, nos tornemos íntimos” (Fontane, 2013, p. 170). A sugestão não tem cunho propriamente sexual, Innstetten também está presente na varanda, mas pode ser um momento de aproximação entre Effi e Crampas. Com a sua liberdade limitada e, por consequência, seus momentos de prazer, a

---

talvez antes mesmo que você” (Fontane, 2013, p. 14). Na sequência Effi responde: “Pouco me importa. Pensa que espero isso? Era só o que faltava. Aliás, eu ainda arranjo alguém, e talvez em breve. Não tenho medo” (Fontane, 2013, p. 14).

<sup>8</sup> “Aber kommt, wir wollen uns schaukeln, auf jeder Seite zwei; reißen wird es ja wohl nicht, oder wenn ihr nicht *Lust* habt, denn ihr macht wieder lange Gesichter, dann wollen wir Anschlag spielen” (Fontane, 2005, p. 7, grifo nosso)

protagonista pode enxergar no Major uma maneira de obter isso, por meio de um novo tipo de prazer e um novo tipo de risco.

Outro indício da redução de liberdade que a protagonista sofre após o casamento é a passagem em que Effi encontra-se novamente em uma cadeira de balanço, recuperando-se de um episódio de doença, com um livro na mão e, dessa vez, um agravante, sua filha Annie ao lado, no vigésimo terceiro capítulo do romance (Fontane, 2013, p. 272). Segundo Maria Celeste de Moura Andrade, historiadora e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, em seu artigo intitulado “O século XIX: O mundo burguês / O casamento / A nova mulher: O contexto histórico dos romances *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*” (2013), a configuração de família da aristocracia no século XIX era patriarcal, hierárquica e de dependência, assim, havia o pai com papéis de guardião, guia e juiz, “e, abaixo dele, o bom anjo da casa, a mãe, esposa e amante, que devia alimentar, vestir e agradar a todos, além de manter tudo em ordem” (Andrade, 2013, p. 66). Dentro dessa lógica, supõe-se que não havia nenhuma espécie de divisão de tarefas entre pai e mãe relacionadas à prole. Logo, o nascimento de Annie impacta a vida de Effi de muitas formas, inclusive no quesito liberdade.

É também em uma cadeira de balanço, durante uma viagem, que Effi lê a carta de seus pais sobre o adultério ter sido descoberto, no trigésimo capítulo do romance (Fontane, 2013, p. 343). Nesse momento, Effi ainda vive com sua liberdade tolhida, seu prazer limitado como o balançar da cadeira, mas o divórcio será seu divisor de águas.

O reencontro da protagonista com seu balanço em Hohen-Cremmen após o divórcio, no trigésimo capítulo, simboliza o reencontro com a liberdade plena e o enorme prazer que ela lhe causa. Effi “voava pelo ar e, segurando-se apenas com uma das mãos, tirou um lençinho de seda que lhe cobria o colo e o pescoço e acenou cheia de felicidade e euforia” (Fontane, 2013, p. 380), como se “voasse para o céu” (Fontane, 2013, p. 380).

Para Indra Viira, em seu trabalho intitulado “*Das Frauenbild in Fontanes Effi Briest im Vergleich zur Verfilmung von Hermine Huntgeburth*” (2020), o balanço é, então, uma alegoria que tão bem traduz a personalidade de Effi Briest no romance de Fontane, infantil e destemida. A protagonista, inclusive, mostra-se ao longo da narrativa ainda bastante presa à sua infância, a qual por meio das lembranças parece ter sido quase intocada pelas restrições dos papéis de gênero que tão cedo



atingem as mulheres há séculos. Em outros termos, significa que Briest e Luise von Briest, pais da protagonista, não lhe podaram a imaginação e permitiram que a filha explorasse os próprios limites (sobretudo físicos) quando criança, lhe concedendo uma infância “de menino” sob os olhos do século XIX.

As brincadeiras entre as jovens amigas são interrompidas quando Luise chama a filha ao longe, da escadaria de pedra da mansão. Effi corre ao seu encontro e grita em aviso para as amigas que logo estará de volta. Trata-se da visita já combinada, mas de razão desconhecida para Effi, do conselheiro provincial da Pomerânia Oriental chamado Geert von Innstetten. Nessa altura do romance, de acordo com os apontamentos feitos sobre o primeiro capítulo, é de conhecimento da protagonista a relação amorosa entre Innstetten e Luise no passado<sup>9</sup>.

O propósito da visita de Innstetten é pedir a mão de Effi em casamento, mas para a protagonista, à primeira vista, o retorno à casa é apenas uma pausa no encontro com suas amigas. De acordo com a leitura de Diana Kainz, em seu artigo “„Arme Effi...“. Zur filmischen Adaption von Fontanes EFFIE BRIEST im Kontext der Moderne” (2012), Luise já estava ciente da proposta e vê o retorno da filha como uma travessia permanente da fronteira entre a natureza e a cultura.

Luise confia a proposta de casamento à filha momentos antes de todos se reunirem no salão. A protagonista fica bastante surpresa e o discurso de sua mãe claramente busca persuadi-la ao sim.

- Minha mão? Sério?

- Não é algo com que se possa brincar. Você o viu anteontem, e creio que lhe tenha agradado. É mais velho do que você, é verdade; mas, pesando bem as coisas, é uma sorte. Além do mais, é um homem de caráter, posição e bons costumes, e se você não disser “não”, e penso que minha sensata Effi dificilmente diria, então você terá chegado aos vinte e onde outras só chegam aos quarenta. Irá superar em muito sua mãe. (Fontane, 2013, p. 24)

Esta breve conversa com a mãe é o único momento que Effi tem para refletir sobre essa grande decisão, bem como é a única opinião e ponto de vista exteriores que a protagonista tem acesso, antes de ficar diante de seu pai e do barão. Nota-se que as palavras de Luise são muito bem escolhidas, a exemplo que por meio da lógica ela afirma que a filha seria insensata ao dizer “não”, o que figura uma forma

---

<sup>9</sup> Effi conta às amigas “uma história de amor com herói e heroína e, por fim, reconciliação” (Fontane, 2013, p. 13): “Calma, já vou contar... Pois bem, o barão Innstetten! Quando ainda não tinha vinte anos, servia no regimento de Rathenow. Ele se relacionava com os proprietários aqui da região e gostava de ir à casa de meu avô Belling, em Schwantikow. Claro que não era por causa do vovô que ele sempre estava lá, e quando mamãe fala disso, é fácil perceber por causa de quem era. E creio que ele era correspondido” (Fontane, 2013, p. 15).

bastante sutil de manipulação. Além disso, a mãe de Effi também frisa a proposta como uma oportunidade rara e um arranjo de casamento melhor do que o seu próprio com Briest.

Tal visão sobre o arranjo é guiada principalmente pelas condições financeiras de Innstetten, pois “a mãe de Effi é de uma geração mais velha, para Luise é importante que uma mulher tenha segurança financeira” (Viira, 2020, p. 17, tradução nossa). No passado, Luise escolheu Briest em detrimento de Innstetten pelos mesmos motivos, o dinheiro e a estabilidade financeira. Logo, além de desejar o mesmo tipo de segurança para a filha, Effi representa também uma oportunidade de Luise realizar um antigo sonho romântico.

O discurso de Luise é decisivo, sobretudo porque também conta com o peso da autoridade materna. Assim, a decisão de Effi em relação ao casamento não figura uma escolha, ao contrário disso, trata-se apenas de cumprir algo que já foi escolhido para ela.

Ao ver Innstetten, “Effi foi acometida de um tremor nervoso” (Fontane, 2013, p. 25). Nesse momento, enquanto o barão aproxima-se dela a fim de cumprimentá-la, as cabeças de Bertha e Hertha aparecem na janela do salão e esta última grita “Venha, Effi” (Fontane, 2013, p. 25). A protagonista vê-se então dividida entre seu presente e uma possibilidade de seu futuro, dois caminhos distintos. O presente é representado pelas figuras das amigas, que remetem à sua vida em Hohen-Cremmen, sua infância e sua juventude em contato com a natureza, desprendidas de algumas das convenções sociais. E um vislumbre de seu futuro é representado por Innstetten, sendo necessária uma ruptura brusca para a vida adulta.

Diante desse impasse, “ela se inclinou” (Fontane, 2013, p. 25), cumprimentando Innstetten, e, simbolicamente, a decisão foi tomada, Effi tornaria-se baronesa. Assim, “A individualidade de Effi, que se correlaciona com a liberdade, é substituída por um relacionamento que está sujeito aos valores e às normas do coletivo social” (Kainz, 2012, p. 139, tradução nossa).

A ausência de falas nesse momento decisivo demonstra passividade na protagonista. Tal atitude pode ser relacionada a diversos fatores, como a condição submissa das mulheres no século XIX, a tentativa de manipulação de Luise momentos antes, a surpresa da proposta de casamento, a falta de privacidade para ponderar sobre o assunto e/ou a velocidade com que os acontecimentos sucederam.

O fato é que a combinação desses elementos resulta no arranjo entre Effi e Innstetten, ela com dezessete e ele com trinta e oito anos, de personalidades opostas.

### **2.1.2 O silêncio expressivo de Effi como uma marca inicial na obra de Huntgeburth (2009)**

A transposição midiática de Huntgeburth, no recorte equivalente aos primeiro e segundo capítulos do romance (Huntgeburth, 2009, 00h04min57s à 00h08min45s), apresenta a interação de Effi com apenas uma das amigas, Hulda, em uma canoa no lago da mansão em Hohen-Cremmen. As duas amigas parecem muito próximas, descontraídas, à vontade ao ar livre e conversam sobre o jovem militar primo de Effi, Dagobert, por quem ela tem sentimentos. Esta interação tranquila entre as amigas no lago confere um ar um pouco mais maduro à protagonista, em comparação com a interação bastante infantil presente no romance de Fontane.

Assim como no texto-fonte, na obra fílmica as amigas são interrompidas por Luise chamando Effi ao longe, mais próxima da mansão. No momento do chamado, as jovens estavam retirando a canoa do lago, o que faz com que elas molhem e provavelmente sujem de terra a barra dos vestidos. Contudo, Effi e Hulda se divertem, sem se preocuparem com os trajes. Sem se despedir da amiga, a protagonista corre ao encontro de sua mãe, de modo semelhante à uma criança. Tal comportamento não é o esperado de uma dama da aristocracia rural e, por isso, diz muito sobre a personalidade de Effi na obra de Huntgeburth, que nesse ponto se assemelha à Effi de Fontane: despreocupada, indiferente à manutenção da aparência e com uma euforia infantil.

Tais características da personalidade da protagonista na obra fílmica podem ser observadas nos trajes, principalmente em comparação com as vestimentas de Luise. Embora seja mãe de Effi, ainda é uma mulher bastante jovem, o que possibilita estabelecer este paralelo.

Figura 1 - Effi recebe a notícia da proposta de casamento



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h06min15s.

O primeiro ponto a ser observado na Figura 1 são os cabelos das personagens. Luise apresenta os cabelos presos, devidamente organizados em um penteado que transparece ao mesmo tempo naturalidade, pelo volume e alguns fios soltos, e seriedade, característica do coque que transmite uma imagem “senhorial”; enquanto Effi está com os cabelos quase completamente soltos, com apenas algumas mechas presas por grampos de maneira desalinhada, ainda mais bagunçados pela corrida ao encontro de sua mãe<sup>10</sup>.

Observa-se também na Figura 1 que há semelhança na escolha das peças de roupa de Effi e Luise. Contudo, a saia de Luise é de um tom sóbrio e terroso e o tecido é liso, compatível com sua personalidade contida; já a saia de Effi apresenta mais movimento, lhe confere mais liberdade e o tecido parece mais leve, o que combina com a cor clara.

O azul da saia de Effi na obra fílmica é uma escolha interessante de Huntgeburth, pois é possível que a diretora busque estabelecer uma relação com a imagem da protagonista na obra de Fontane, a de um “verdadeiro marujo” (Fontane, 2013, p. 21). O que motiva esta leitura é o fato de que o azul da saia somado ao branco da parte de cima do traje é uma combinação de cores comumente encontrada em peças estilo *marinière* (marinheiro, em português). De acordo com Vanessa Kelly Cruz, em seu trabalho intitulado “Moda Francesa: a elegância como subsídio de estilo das parisienses” (2021), a *marinière* é uma “famosa blusa listrada

<sup>10</sup> O penteado de Luise e o cabelo solto de Effi muito se assemelham às representações das personagens na adaptação fílmica de Rainer Werner Fassbinder (Fassbinder, 1974, 00h03min02s).

com mangas longas, concebida por Coco Chanel” (Cruz, 2021, p. 28), inspirada em uniformes da marinha e, segundo Cruz (2021), ainda muito popular no guarda-roupa parisiense.

No tocante ao diálogo entre mãe e filha sobre a proposta de casamento, a obra fílmica aproxima-se da obra literária mantendo os pontos principais da conversa, porém de maneira mais direta e com algumas alterações na escolha de palavras.

- Adivinhe quem acabou de pedir sua mão?
- Quem?
- Você não sabe? Innstetten. Você me ouviu? Ele acabou de pedir sua mão.
- Innstetten?
- Vista algo decente. Espere. Não importa. Ele gosta disso. Você também gosta dele, não é?
- Ele é...
- Masculino e leal. É uma grande honra, Effi.
- Eu não o conheço.
- Ele é conselheiro provincial. Com 20 você chegará onde mulheres de 40 ainda não estão. Queixo para cima. Você é uma garota inteligente. (Huntgeburth, 2009, 00h06min13s à 00h06min52s, tradução nossa)

A primeira mudança percebida é a dos adjetivos atribuídos à Innstetten. Se em Fontane ele era “um homem de caráter, posição e bons costumes” (Fontane, 2013, p. 24), em Huntgeburth ele passa a ser apenas “masculino e leal”, o que fornece indícios de um personagem menos virtuoso. Há também uma alteração na opinião de Luise sobre o próprio arranjo: na obra literária ela considera “uma sorte” (Fontane, 2013, p. 24), na obra fílmica “uma grande honra”, o que torna mais explícito o quanto ela gostaria de ocupar o lugar da filha e realizar o desejo de sua juventude.

Além desses pontos, merecem destaque os mais relevantes para a construção da protagonista na obra de Huntgeburth. O primeiro é a reação de Effi diante da notícia e o segundo é a inserção de duas falas da protagonista no diálogo com a mãe.

Na obra de Fontane, a protagonista é informada sobre o pedido e consegue apenas reagir com espanto, “Minha mão? Sério?” (Fontane, 2013, p. 24), pois depois de ouvir a opinião de sua mãe, “Effi ficou calada, buscando uma resposta. Mas antes que pudesse encontrá-la ouviu a voz do pai na sala dos fundos” (Fontane, 2013, p. 24) e logo estava diante do futuro marido. No romance, as coisas acontecem muito rápido e, por surpresa ou passividade, não se tem acesso à opinião da protagonista. Já na obra fílmica, é possível compreender o que Effi sente

e/ou pensa através da mudança em sua expressão facial. Segundos antes de receber a notícia da proposta de casamento Effi parecia feliz e até mesmo sorridente (Huntgeburth, 2009, 00h06min10s).

Figura 2 - Reação de Effi diante da conversa com Luise



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h06min52s.

Se em Fontane o leitor tem acesso apenas à reação de surpresa de Effi, em Huntgeburth o espectador pode visualizar, de acordo com a Figura 2, o descontentamento, a decepção e a incredulidade da protagonista diante da conversa com a mãe e diante da situação como um todo. Em contrapartida, de modo semelhante à obra literária, na obra fílmica também faltam palavras à Effi. Sua boca entreaberta demonstra que ao fim da conversa há algo que ficou por dizer, apesar de suas breves intervenções no monólogo de Luise.

A primeira intervenção inserida pela diretora é uma fala incompleta de Effi sobre Innstetten: “Ele é...” (Huntgeburth, 2009, 00h06min39s, tradução nossa); e a segunda fala complementa a primeira: “Eu não o conheço”<sup>11</sup> (Huntgeburth, 2009, 00h06min44s, tradução nossa). A falta de adjetivos com que a personagem se depara denuncia o quanto Innstetten lhe causa estranheza e/ou beira a insignificância para ela. Diferentemente do romance, no qual Effi emprega um tempo considerável contando às amigas cronologicamente a vida e a carreira do barão ao abordar o passado dele com Luise, na obra fílmica ele é apenas uma figura que ela

<sup>11</sup> Na obra fílmica de Gustaf Gründgens também há esta fala, contudo, em *Der Schritt vom Wege* (1939), a protagonista profere as palavras de modo quase sorridente, sendo assim, uma reação totalmente diferente da encontrada na obra de Huntgeburth (Gründgens, 1939, 00h08min40s).

encontrou em um baile uma vez e não lhe causou nenhuma impressão relevante, pois sua atenção estava voltada para seu querido primo Dagobert.

Assim como no romance, na obra fílmica, Effi também sabe sobre o envolvimento passado de Geert e Luise. Porém, tratam-se de abordagens diferentes sobre o assunto. No filme, esta informação é revelada no mesmo baile citado há pouco, em um breve diálogo durante uma dança, à contragosto, de Effi com Innstetten (cf. 00h02min27s à 00h04min28s na obra fílmica de Huntgeburth, 2009). A protagonista trata a informação com pouca importância, apenas afirma compreender o porquê de o barão ter se apaixonado por Luise e demonstra-se quase grata pelo arranjo não ter dado certo, visto que isso impossibilitaria sua própria existência. Há, então, uma redução da grande “história de amor com renúncia”, como é abordada no romance, a apenas dois pontos (também encontrados no romance<sup>12</sup>) que enfatizam a indiferença da protagonista em relação à Innstetten de uma maneira geral.

O modo bastante objetivo com que o diálogo entre Luise e Effi é construído na obra fílmica deixa evidente uma mãe muito menos gentil para com a filha. Na obra de Fontane, Luise faz um esforço maior com as palavras para convencer Effi em relação ao casamento, quase como se fosse aceitável a recusa do pedido. Esta manipulação implícita presente na obra literária é transformada em uma imposição bastante clara na obra de Huntgeburth, colocando em evidência a impossibilidade de escolha para a protagonista.

Assim como na obra de Fontane, na obra fílmica de Huntgeburth este momento também é seguido por uma interrupção da amiga de Effi, Hulda. Na obra literária, a protagonista recebe a notícia da proposta de casamento no interior da mansão em Hohen-Cremmen, portanto o chamado da amiga Hertha acontece através das janelas; já na transposição, o diálogo com Luise acontece do lado de fora da propriedade e Hulda grita ao longe, da beira do lago, “Effi, venha! Venha agora!” (Huntgeburth, 2009, 00h07min05s, tradução nossa). Embora o chamado seja semelhante, os espaços onde acontecem são diferentes. Huntgeburth escolhe

---

<sup>12</sup> De maneira mais extensa, Effi elogia Luise e demonstra compreender aqueles que se apaixonam por ela: “É mesmo, sobretudo quando ainda se tem a aparência da mamãe. Ela é de fato uma bela mulher, vocês não acham? E como dá conta de tudo, sempre tão segura e ao mesmo tempo tão fina e nunca inconveniente como o papai. Se eu fosse um jovem tenente, eu me apaixonaria pela mamãe” (Fontane, 2013, p. 15). O segundo ponto, a gratidão pelo fracasso da relação entre Luise e Innstetten, é manifestado por Bertha: “Graças a Deus! Se tivesse sido diferente, não teríamos você” (Fontane, 2013, p. 16). No filme, a atribuição deste último ponto à própria Effi é uma reafirmação da ausência de qualquer tipo de preocupação em relação à Innstetten e seus sentimentos, julgamentos e/ou opiniões.

posicionar a protagonista ao ar livre tanto no momento da notícia quanto do chamado da amiga.

Figura 3 - Olhar de Effi para a amiga



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h07min07s.

Ali, diante dos olhos de Effi, está o estilo de vida que a personagem tanto aprecia: livre de parte das convenções sociais e de etiqueta, divertindo-se despreocupadamente com a amiga e em contato com a natureza, um espaço ilimitado. Em consonância, os sons de fundo até este momento da cena eram apenas da natureza, com barulho de árvores e pássaros. Ao olhar para a amiga ao longe, conforme a Figura 3, é possível perceber o pesar nos olhos de Effi, a qual parece totalmente consciente do que está deixando para trás e de forma alguma está satisfeita com isso. Evidenciando os sentimentos da protagonista, tem início lentamente a trilha sonora instrumental intitulada *The Proposal*, de Johan Söderqvist (2009), exprimindo pesar e construindo a tensão a ser intensificada posteriormente.

Para Viira (2020), os anseios e saudades da protagonista têm início nesta cena e são força motriz do restante da obra, pois estão ligados à infância e à alegria nesse primeiro momento e, posteriormente, à liberdade, ao amor e à satisfação sexual. É um olhar também de relutância e hesitação, frente aos dois caminhos que simbolicamente se apresentam por meio dos ambientes interior, confinado, e exterior, ilimitado, da propriedade dos pais.

Assim como em Fontane, nesse momento a vida da protagonista divide-se entre presente e futuro. Na parte interna da mansão, está à espera de Effi sua nova vida como futura baronesa. A escolha de Huntgeburth em retratar o diálogo entre a



protagonista e sua mãe do lado de fora da propriedade faz com que a imensa porta de entrada na Figura 4 abaixo seja uma espécie de símbolo da travessia para a vida adulta feita por Effi. Há também outra escolha da diretora bastante significativa: Effi é conduzida nessa travessia. Conforme observável na Figura 4, Luise toma a frente e a postura de Effi menos ereta e com ombros caídos transparece desânimo. Luise na vanguarda demonstra quem está na posição de decisão diante da proposta de casamento, bem como que esta decisão já foi tomada, independente de Effi. Na sequência, a personagem aguarda a filha, juntas elas cruzam a porta e o futuro de Effi é concretizado.

Figura 4 - A travessia simbólica de Effi para a vida adulta



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h06min59s.

Dentro da mansão, a interação de Effi com Innstetten se aproxima da interação presente no romance ao manter o silêncio da protagonista. Porém, são atribuídas diversas falas ao barão direcionadas a Effi, interações dele com Luise e Briest, bem como relevantes trocas de olhares entre as personagens.

No momento em que Innstetten e Effi se cumprimentam, é possível perceber a protagonista visivelmente desconfortável ou até mesmo apreensiva. Durante o aperto de mãos entre os futuros noivos, há uma breve troca de olhares entre Effi e seu pai, posicionado à direita e um passo atrás de Innstetten. Por meio do olhar, a protagonista parece buscar algum tipo de apoio em Briest. Além do desconforto e apreensão da protagonista, a trilha sonora instrumental composta por Johan

Söderqvist, intitulada *The Proposal* (2009), intensifica a tensão presente na cena aos olhos do espectador.

Figura 5 - Effi diante de Innstetten



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h07min46s.

Após o cumprimento, Innstetten dirige-se a Effi: “Você está surpresa com a minha visita. Os hussardos adoram ataques surpresa. Por sua causa, lembro-me da minha época de jovem tenente” (Huntgeburth, 2009, 00h07min37s à 00h07min48s, tradução nossa). Este comentário de Innstetten pode ser interpretado como uma mera tentativa de amenizar a tensão do momento, um alívio cômico, porém é interessante que sua analogia militar coloca Effi na posição de “vítima” do seu ataque. O barão percebe as reações de Effi que, conforme a Figura 5, permanece imóvel diante dele, séria e com o olhar aflito. Não há sorriso ou simpatia nem mesmo por cordialidade como exigiam os costumes. Durante as falas de Innstetten, os olhos da protagonista seguem Briest pelo cômodo, o qual se dirige ao carrinho de bebidas próximo à parede. Mais uma vez, Effi parece buscar apoio em seu pai.

Embora o silêncio de Effi traga um peso para a interação entre os dois, a fala seguinte de Innstetten é que torna a situação bastante constrangedora. Ao dizer “O destino me dá uma segunda chance” (Huntgeburth, 2009, 00h07min49s à 00h08min03s, tradução nossa), Innstetten tira os olhos de Effi e os direciona à Luise, que se encontra à direita e um passo atrás da filha. Esta fala do barão é uma menção ao passado dos dois e coloca em evidência que sua antiga relação com Luise tem grande influência na escolha de casar-se com Effi. Deve-se até mesmo considerar a possibilidade de Innstetten enxergar Effi como um mero reflexo de seu antigo amor. Através da técnica de montagem plano-contraplano, percebe-se que o constrangimento causado por essa fala e essa troca de olhares faz com que Luise

baixe os olhos, mas mantenha o sorriso, e retire-se em direção ao sofá. Effi também a segue com os olhos, mas não parece ser pelo mesmo motivo que busca o olhar do pai nos momentos anteriores.

Na sequência, Innstetten faz o pedido de casamento: “Querida Effi, você quer se casar com um conselheiro provincial?” (Huntgeburth, 2009, 00h08min04s à 00h08min07s, tradução nossa). Percebe-se que a formulação do pedido foca em seu cargo, a fim de demonstrar os benefícios financeiros e sociais que esta união pode proporcionar a Effi e, por consequência, esta escolha de palavras apaga quaisquer inclinações românticas. Antes mesmo de Effi ter a oportunidade de reagir e/ou responder ao pedido, embora a protagonista não pareça inclinada a fazê-lo, Luise intervém do sofá exaltando a carreira de Innstetten: “O chanceler e o imperador têm grande consideração por você”<sup>13</sup> (Huntgeburth, 2009, 00h08min08s à 00h08min12s, tradução nossa). Briest aproxima-se de Innstetten com copos de bebida e Effi caminha em direção à mãe, mas permanece de pé ao lado do sofá. O pai também manifesta ser favorável à união dos dois e pela primeira vez Effi é consultada sobre o arranjo: “Além disso, se esse gênio quiser minha filha, não tenho nada contra isso. Você também o quer?” (Huntgeburth, 2009, 00h08min26s à 00h08min37s, tradução nossa).

Embora esta pergunta seja feita, não há espaço para uma resposta negativa. De modo semelhante ao romance, Effi está encurralada dentro da mansão por seus pais e por Innstetten. Enquanto a protagonista permanece em silêncio, Luise é quem busca contato visual. Effi olha brevemente para sua mãe, a qual faz um leve movimento com a cabeça que, se pudesse ser traduzido em palavras, significaria “Então, Effi? Responda logo que sim!”. O “sim”, verbalmente, não acontece. Effi permanece em silêncio, contudo, na cena seguinte estão todos em um jantar celebrando o noivado.

---

<sup>13</sup> No romance de Fontane, Effi é quem detém essa informação e compartilha com as amigas (Fontane, 2013, p. 16). A escolha de Huntgeburth serve para ressaltar a admiração de Luise por Innstetten.

Figura 6 - As reações de Effi e Luise acerca do arranjo de casamento



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h08min44s.

Na Figura 6, é possível observar como este arranjo é assimilado. Mãe e filha olham para Innstetten e Briest diante delas. Para Luise, trata-se de um momento feliz, uma realização que ela toma como sua e, por isso, apresenta um amplo sorriso. Effi, pelo contrário, mantém-se séria, com os braços caídos ao lado do corpo. Sua expressão facial e sua postura agora indicam tristeza e desânimo. A personagem assistiu silenciosamente seu futuro ser decidido e, aparentemente, não está satisfeita com o que lhe foi escolhido.

O silêncio da protagonista, em Fontane mais breve e em Huntgeburth propositalmente prolongado e tenso, é expressivo e figura uma marca de Effi na adaptação fílmica. Portanto, é interessante realizar aqui a apropriação das reflexões de Eni Orlandi sobre o silêncio. A autora reflete sobre as formas do silêncio com foco, principalmente, no sujeito, na história e na censura. Embora com uma finalidade específica, é possível considerar algumas de suas reflexões sobre este assunto universais ou, pelo menos, bastante abrangentes.

Eni Orlandi, em seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), argumenta que o silêncio não se reduz à ausência de palavras, ele é fundante ou fundador, pois pode atravessar palavras, existir entre elas, indicar que o sentido é outro e indicar também que o mais importante nunca se diz. Para a linguista, o silêncio “é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significativo” (Orlandi, 2007, p. 23), não é representável nem interpretável, mas compreensível.

Orlandi (2007) defende que o silêncio tem significância própria e que,

Além disso, há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc. (Orlandi, 2007, p. 42)

Por isso, a linguista afirma que o silêncio não é transparente, é tão ambíguo quanto as palavras, “pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar” (Orlandi, 2007, p. 101).

Um dos apontamentos mais interessantes da autora consiste em ler a ausência de falas não como “mudez”, mas como silêncio, lugar onde há pensamento, introspecção, contemplação etc. (Orlandi, 2007). No caso de Effi, nas figuras 3, 5 e 6, pelas expressões faciais é possível depreender a presença de muitos pensamentos a respeito de sua vida em Hohen-Cremmen, prestes a ser deixada para trás, e acerca de seu futuro marido diante dela. Orlandi (2007) também afirma que a gestualidade, a relação com o corpo, é orientada pela fala. É possível pensar que o silêncio também possui essa relação com o corpo e, assim, as expressões, a postura e os gestos significam em conjunto com o não-dito. Dessa forma, nas figuras 4 e 6 o corpo de Effi comunica aquilo que seu silêncio significa, qual seja, o da derrota de sua vontade.

## **2.2 Luzes e sombras: a representação do sexo nas obras**

A presente seção tem como proposta analisar comparativamente as representações do sexo na obra literária e na obra fílmica, a fim de observar de que forma Huntgeburth transpõe esses momentos para a nova mídia e compreender as decisões da diretora. Para realizar esta análise foram selecionados os quinto e décimo nono capítulos do romance e as sequências de minutagem 00h14min51s à 00h18min00s e 00h58min43s à 01h03min15s do filme. Os recortes escolhidos apresentam (ou omitem) a noite de núpcias da protagonista Effi Briest com seu marido Geert von Innstetten e o adultério cometido por Effi com o Major Crampas.

### 2.2.1 As omissões de Fontane

Em qualquer análise, sabe-se que é impossível separar obras de seus respectivos tempos, ou seja, do seu tempo de escrita e do tempo da própria narrativa. O romance de Fontane é escrito e ambientado no século XIX e isso requer uma análise consciente de limites e possibilidades demarcados pelo contexto do autor. Torna-se necessário, assim, recapitular o cenário prussiano nesse período.

De acordo com Carpeaux (2013), apesar da Constituição de 1850, a Prússia continuou a ser um país reacionário, governado por um rei e seu exército, pela burocracia e pela aristocracia rural dos *Junkers*. Em outras palavras, significa um país desigual e conservador. É neste cenário de burocracia, guarnições militares, aristocracia e burgueses ricos que Fontane se estabelece como romancista em Berlim, na época capital da Prússia (Carpeaux, 2013).

A presente análise considera, em concordância com Moraes (2021, p. 15-16), que “o romance, além de ser influenciado pelo contexto histórico, reflete os valores, os códigos e a ética do tempo histórico ao qual está circunscrito”. Por isso, mesmo as omissões de Fontane devem ser tratadas como escolhas significativas para a narrativa, apesar de o tema sexo ser obviamente tratado com inúmeras restrições no século XIX.

A primeira omissão do autor acerca do sexo acontece no quinto capítulo da obra. O capítulo em questão inicia com a partida de Effi e Innstetten rumo à viagem de lua de mel, no mesmo dia do casamento. Após revelar esta informação, o narrador volta no tempo e recorda detalhes sobre a despedida de solteira, a cerimônia de casamento e o dia das bodas. O dia seguinte ao casamento tem foco nos pais de Effi, Luise e Briest, os quais demonstram algumas preocupações sobre a compatibilidade do novo casal:

- Está satisfeita com Effi? Está satisfeita com toda a história? Ela estava tão estranha, meio criança e ao mesmo tempo muito segura de si, e **de modo algum tão modesta como deveria ser diante de um homem como ele**. Isso só pode ter a ver com o fato de que ela ainda não conhece o marido que tem. Ou será simplesmente porque não o ama de verdade? Isso seria ruim. Pois, apesar de todos os seus predicados, **ele não é homem de conquistar esse amor por seus modos delicados**. (Fontane, 2013, p. 54-55, grifos nossos)

A passagem grifada no trecho acima pode facilmente não ser notada em uma primeira leitura, mas é um forte indicativo do modo como as relações familiares entre

homens e mulheres eram estabelecidas no contexto da narrativa. De acordo com Lerner (2019), a estrutura da família patriarcal varia em épocas e locais distintos. Por exemplo, o patriarcado oriental abrangia a poligamia, enquanto o patriarcado europeu baseava-se na monogamia; contudo, em ambos os casos e em outros demais, há um padrão no qual a mulher estar em desvantagem é parte do sistema (Lerner, 2019). Assim, em uma sociedade patriarcal, homens e mulheres possuem deveres distintos e desiguais dentro do casamento. O homem deve prover a família, já a mulher deve: em primeiro lugar, obedecer este marido e estar disponível sexualmente conforme o desejo dele; em segundo, fazer o trabalho doméstico ou administrar os empregados; e em terceiro, realizar o trabalho de cuidado dos filhos ou se assegurar de que as babás o façam corretamente. Tratam-se de papéis socialmente impostos aos gêneros, não inerentes aos corpos, pois há uma história e uma política para essas atribuições de sentido (Scott, 2021). No contexto prussiano, por meio do direito, pode-se aferir a divisão de papéis:

§184. O marido é o chefe da parceria conjugal, e sua decisão é decisiva nos assuntos comunitários.

§185. Ele é obrigado a prover a manutenção da esposa de acordo com seu status.

§186. Ela deve se contentar com as necessidades básicas se o marido não puder lhe dar a manutenção adequada. (Köbler, s.d, s.p)

Nessa estrutura, o que se pode aferir da fala de Briest citada acima (Fontane, 2013, p. 54-55), no primeiro grifo, é que o comportamento de Effi diante de Innstetten deveria ser mais submisso. Ou seja, desde os primeiros momentos do casamento, ela já deveria ter se colocado em uma posição inferior a ele; primeiro porque Innstetten é seu marido, em segundo, pela posição social que ocupa devido à sua profissão; e em terceiro, por seu caráter e personalidade, aludidos no segundo grifo da passagem.

Ainda no quinto capítulo da obra, os pais de Effi conversam um pouco mais sobre suas dúvidas em relação ao novo casal, principalmente sobre os sentimentos da filha. Através dessa conversa é possível perceber que Effi, de acordo com Luise, não ama nem está apaixonada por Innstetten. Para Luise, a única possibilidade de um casamento feliz está na satisfação das ambições da filha e, como o amor não está em jogo, ela considera que há grandes chances de a felicidade não ser plena.

Três dias após esta conversa de Luise e Briest chegou o primeiro cartão de Effi, enviado de Munique:

Querida mamãe! Hoje à tarde visitamos a Pinacoteca. Geert queria ir também a um outro museu, cujo nome não menciono aqui porque tenho dúvidas a respeito da ortografia correta, e não quero perguntar a ele. Ele, aliás, é um anjo para mim e me explica todas as coisas. É tudo de fato muito bonito, mas cansativo. Na Itália com certeza será melhor e mais tranquilo. Estamos hospedados no hotel Vier Jahreszeiten, o que levou Geert a dizer que “lá fora é outono, mas em mim ele tem a primavera”. Achei muito engenhoso. Ele é mesmo muito atencioso. Mas eu também tenho de ser, sobretudo quando ele diz ou explica algo. Aliás, ele conhece tudo tão bem que não precisa consultar o guia. É com encanto que fala de vocês, especialmente da mamãe. A Hulda ele acha um tanto afetada; mas o velho Niemeyer o agradou muito. Mil lembranças de sua inteiramente extasiada, mas também um pouco cansada, Effi. (Fontane, 2013, p. 58)

É apenas por meio deste cartão citado acima e de uma carta um pouco mais extensa, mas com informações bastante semelhantes, que o leitor fica ciente dos acontecimentos da lua de mel de Effi e Innstetten. O leitor pode facilmente concluir que, durante toda a viagem do casal, em seus passeios, o barão busca ensinar “cultura” para Effi, de uma forma bastante professoral, para que ela possa assumir seu posto de baronesa sem envergonhá-lo. Depois das cartas descritivas sobre lugares e museus, através do narrador, o leitor tem acesso apenas ao retorno do casal e sua trajetória até Kessin. Assim, na obra de Fontane há um apagamento da noite de núpcias dos recém-casados. Sabe-se apenas sobre os passeios e viagens. De modo semelhante acontece a segunda omissão acerca do sexo na obra, dessa vez no caso extraconjugal entre Effi e Crampas.

No décimo nono capítulo do romance, a protagonista e Innstetten estão em um evento social de Natal na casa de amigos em Kessin, os Rings, com diversas pessoas. É uma noite aparentemente agradável, o narrador discorre sobre obras de arte e retratos presentes na casa dos Rings e sobre um leilão realizado. Logo em seguida, outras personagens conversam sobre o comportamento supostamente inadequado de uma menina de quatorze anos, há comentários acerca do ponche abundante e na sequência há um discurso em felicitação ao anfitrião da reunião natalina. Por fim, as carruagens chegam para que todos possam retornar às suas casas. Eis que, para solucionar um imprevisto, Innstetten se oferece para guiar o trenó de um amigo, o que deixa Effi desacompanhada.

Até uma parte do caminho de volta, Effi conta com a companhia de uma conhecida, Sidonie, e uma informação interessante é revelada:



Effi, que sentia um pouco de frio, se embrulhava mais apertado em sua manta e se mantinha propositalmente calada. Ela sabia muito bem que a “carruagem sufocante” não passara de um pretexto e que Sidonie a acompanhara com a intenção de dizer algo desagradável. E para isso sempre haveria tempo. Além do mais, ela estava mesmo cansada, talvez por causa do passeio na floresta, talvez também devido ao **ponche** do inspetor florestal, do qual, incentivada pela senhora Von Flemming, que se sentara ao seu lado, **ela se servira profusamente**. (Fontane, 2013, p. 216, grifos nossos)

No trecho acima o narrador conduz o leitor a associar a leve indisposição de Effi ao ponche da festa, ou seja, é possível que a protagonista esteja ligeiramente embriagada, o que posteriormente pode interferir no juízo de suas decisões.

Devido a um obstáculo intransponível no caminho, Sidonie deixa o trenó, um desvio é traçado por necessidade e Effi se encontra unicamente na companhia de Crampas. Por meio do narrador, sabe-se que o trenó atravessa uma “densa mata” e “as escuras copas das árvores se fechavam em arco sobre ela” [Effi] (Fontane, 2013, p. 221). Effi e Crampas encontravam-se sozinhos no trenó, na escuridão da mata densa.

Ela sentiu um tremor e trançou os dedos com força a fim de encontrar segurança. As imagens se sucediam, e uma delas era a da mãezinha no poema “O muro de Deus”. E, assim como a mãezinha, ela também rezou para que Deus erguesse um muro em volta dela. Duas, três vezes a prece veio aos seus lábios; de repente, porém, ela percebeu que tudo não passava de palavras mortas. Sentia medo, mas ao mesmo tempo era como um encantamento, do qual não queria escapar. (Fontane, 2013, p. 221)

A passagem acima possui algumas camadas. A primeira é a presença do poema “O muro de Deus”, de Clemens Brentano, no qual há uma mãe que ora para Deus construir um muro ao seu redor a fim de proteger sua família de seus inimigos. Para Effi, ela se encontrava em uma situação semelhante naquele trenó e há duas possibilidades para suas orações: a protagonista poderia estar com um medo infantil de cruzar a mata escura, como uma criança que teme um monstro embaixo da cama; ou a protagonista via em Crampas este inimigo a temer, não por algum tipo de ameaça à sua segurança, mas pelo medo de ceder às suas investidas amorosas. Esta segunda possibilidade se confirma na segunda camada da passagem acima. Ao mesmo tempo que Effi sentia medo, também sentia encantamento, o qual pode ser lido como prazer, e desejava ceder. Da mesma forma que o balanço e o ato de balançar-se lhe causavam prazer pelo sentimento de liberdade e pelo medo da queda (cf. p. 64 e 65 deste documento), Crampas também o faz, nesse primeiro momento, ao representar um risco para sua imagem e reputação.

É nesse cenário que se inicia o caso de adultério entre a protagonista e Crampas, semelhante à *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, mas de maneira bastante implícita, e por iniciativa do Major:

- Effi - soou baixinho em seu ouvido, e ela notou que a voz dele tremia. Ele então tomou as mãos dela e desprendeu-lhes os dedos, os quais a jovem ainda mantinha apertados, e os cobriu de beijos ardentes. Ela sentiu como se estivesse a ponto de desfalecer. (Fontane, 2013, p. 221)

Considerando o silêncio, de acordo com Orlandi (2007), não como mera ausência, mas como significação, é possível afirmar que as omissões de Fontane também significam. Primeiro, significa o sexo conjugal subentendido como dever no casamento; depois, significa que, além das restrições impostas pelo contexto de produção da obra, qual seja, o século XIX, é possível que também haja influência da moral prussiana nessa omissão.

De acordo com Christoph Hubig, em seu artigo intitulado “„Es ist soviel Unschuld in ihrer Schuld“: Theodor Fontanes Stellung zur „preußischen Moral“ am Beispiel der >Effi Briest<” (1981), a moral prussiana pode ser descrita como um sistema de regras caracterizado pela rigidez, externalidade, incondicionalidade e formalismo. Hubig (1981) acrescenta ainda que nesse sistema não há espaço para a subjetividade, todos estão comprometidos com o geral. Sendo assim, o código de comportamento vigente na Prússia no século em questão é bastante rígido, o que torna uma abordagem explícita de sexo algo inaceitável nestes padrões morais. Para Carpeaux (2013), a origem francesa e huguenote de Fontane, que implica na rigidez dos costumes, valores e moral, também influencia a escrita do autor. Dessa forma, além de estar submetido aos ditames do século XIX, Fontane também está “moralmente” comprometido de maneira direta com a sociedade prussiana na qual está inserido.

### **2.2.2 Jogo de luzes e sombras: as escolhas de Huntgeburth**

Em oposição às omissões de Fontane, a diretora Huntgeburth apresenta as relações sexuais em sua obra fílmica de maneira bastante explícita e, além disso, faz uso de ferramentas específicas da nova mídia para compor a significação de cada relação sexual. Assim como a obra literária de Fontane, a obra de Huntgeburth também não pode ser separada de seu contexto de produção.

Lançado em 2009, o filme *Effi Briest* é dirigido por uma mulher, ciente de todas as transformações sociais do século XIX ao XXI. Em entrevista para Laura Bader, da revista FOCUS Online (2009), Huntgeburth reforça que a narrativa de Fontane tem apelo universal e reconhece sua estreita ligação com o contexto de escrita e com a moral da época. Assim, ao transpor o romance para a nova mídia, Huntgeburth considera o novo contexto histórico e social de produção.

No século XXI, há representações de relação sexual, mais ou menos explícitas, em diversos filmes e, no contexto brasileiro, também em telenovelas à noite. Até mesmo no ambiente escolar já se fala sobre educação sexual, ainda que pouco, debatendo métodos preventivos e contraceptivos, combate ao assédio e abuso, a fim de educar e proteger as crianças. Os tempos são outros e o tabu do sexo está sendo desconstruído.

No ano de produção do filme de Huntgeburth, 2009, o movimento feminista já havia atingido três ondas, pelo menos. A primeira com as Sufragistas, na metade do século XIX, a qual reivindicava principalmente o direito ao voto feminino, conquistado em 1920 (Alves, 2019). A segunda onda, datada aproximadamente entre 1960 e 1970, buscava combater desigualdades no âmbito familiar, cultural e social, debatendo pautas como sexualidade, serviço doméstico e de reprodução, e violência contra mulher (Fraser, 2019). Já a terceira onda, com início nos anos 1990, cultivou reivindicações da onda anterior e ampliou o movimento feminista interseccional, dando maior visibilidade para questões de raça, classe social e sexualidade, a partir de importantes nomes como Audre Lorde.

Com os avanços feministas em prol das mulheres, no século XXI pode-se abordar a sexualidade feminina nos cinemas, retratar seus corpos nus e debater seus desejos. É possível fazer isso, mas requer a seriedade de não erotizar as personagens apenas para benefício de um público masculino - o que é conhecido como fetichização. Uma abordagem profissional da sexualidade feminina deve ser feita com a finalidade de levantar reflexões e críticas importantes para esta pauta e/ou de contribuir para o curso da narrativa. É exatamente esta a abordagem de Huntgeburth.

De maneira consciente, Huntgeburth traz para o século XXI uma narrativa do século XIX, com escolhas bastante significativas para a figura feminina de Effi. Uma dessas escolhas é a apresentação explícita da noite de núpcias da protagonista com seu marido Innstetten.

Figura 7 - Primeira relação sexual entre Effi e Innstetten



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h16min04s.

Conforme a Figura 7, é possível observar que a diretora retrata a primeira relação sexual do casal em um quarto (de hotel), à noite, com a luz apagada por Innstetten, um ambiente bastante escuro, o que resulta em pouca visibilidade das personagens. Innstetten veste trajes de dormir e Effi está de camisola. Nesta figura também percebe-se que Effi estava deitada e coberta quando Innstetten vai para a cama e aproxima-se, pois, sem saber como agir adequadamente nesta situação, a protagonista simplesmente deitou-se e aguardou o marido sair do banheiro. Na sequência, com ambos em silêncio, Innstetten retira a coberta de cima de Effi, remove sua roupa íntima debaixo da camisola e, agora em cima da protagonista, a beija com força, violentamente. Os passos seguintes do barão são abrir as pernas de Effi, apesar da resistência da esposa, e baixar sua própria calça. Durante todos esses movimentos de Innstetten, a protagonista se remexe um pouco, visivelmente desconfortável, desviando o olhar para o lado e para o teto. Até que a penetração acontece.

Figura 8 - Expressão de medo e dor em Effi



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h16min58s.

Na Figura 8, a expressão facial de Effi denuncia a violência do ato sexual, o qual pode ser nomeado, sem exagero, um estupro. Sua expressão de medo e dor condiz com o restante da cena, no qual Effi permanece aos gritos e tenta afastar o corpo de Innstetten de cima do seu. A protagonista debate-se, enquanto Innstetten tenta imobilizá-la e ainda silenciá-la, com a onomatopeia “Shhh!”. A tentativa de silenciamento tem resultado e Effi tenta conter seus gritos. O abuso dura aproximadamente 30 segundos, depois Innstetten deita-se ao lado de Effi.

A forma como Huntgeburth escolhe representar a noite de núpcias remete à passagem do romance no qual Briest conversa com Luise sobre Innstetten, após o casamento: “Pois, apesar de todos os seus predicados, ele não é homem de conquistar esse amor por seus modos delicados” (Fontane, 2013, p. 55). No romance, Briest refere-se ao amor enquanto sentimento. Na obra fílmica, Huntgeburth ressignifica esta passagem demonstrando que o sexo também não foi conquistado de modo delicado. Pelo contrário, foi uma violação.

Figura 9 - Representação da violência por meio do corte nos lábios



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h17min42s.

Huntgeburth insere na obra fílmica um símbolo da violência sofrida por Effi, um corte nos lábios com um pouco de sangue. Na obra não fica claro se o corte foi causado pela protagonista, ao morder os próprios lábios nos momentos de dor após Innstetten tentar silenciá-la, ou se foi causado pelo choque repetitivo do ombro de Innstetten com o rosto de Effi durante o ato. Pode ser uma junção das duas coisas. O marido nota esta lesão e, diante disso, sua única ação é passar o dedo no sangue, conforme a Figura 9 (de um frame clareado a fim de melhorar a visibilidade), e levar o dedo à própria boca. Ao provar o sangue de Effi, Innstetten mantém sua expressão de satisfação, como se o sofrimento da esposa lhe causasse prazer. Não há um pedido de desculpas e nem mesmo uma expressão de arrependimento no barão.

Na obra fílmica, Huntgeburth escolhe retratar explicitamente a primeira relação sexual do casal, como uma projeção das situações enfrentadas por meninas e mulheres no século XIX (quicá ainda no século XXI). O resultado dessa representação é facilmente identificado como um estupro conjugal, vivenciado nas sombras, a fim de evidenciar o caráter criminoso do ato, como aquilo que não pode ser feito às claras.

Em contrapartida, a segunda representação explícita do sexo na obra de Huntgeburth é apresentada à luz do dia. Trata-se da primeira relação sexual extraconjugal entre Effi e Crampas.

A diretora insere o casal de amantes em uma cabana nas dunas da praia, abandonada e deteriorada a ponto de não produzir sombras em seu interior, um

ambiente tão claro quanto o dia do lado de fora, conforme observável na *Figura 10*. Effi e Crampas encontram-se nesta cabana, enquanto a protagonista passeia com seu cachorro Rollo. Apesar de parecer por acaso, a cena anterior deixa subentendido que este encontro já estava marcado (cf. 00h52min50s na obra fílmica). Depois de um curto diálogo no qual revelam não esperar pela companhia um do outro naquele lugar, acontece o primeiro beijo. Diferentemente do beijo violento que Effi recebe de Innstetten, seu beijo com Crampas é delicado, lento e recíproco. O amante toma a iniciativa de despir Effi, carinhosamente, trocando olhares e beijando o corpo dela. Effi retribui e também tira a roupa de Crampas, tocando seu corpo. Em sua noite de núpcias com o marido, foi Innstetten quem levantou a camisola de Effi até certa altura, mas com Crampas ela mesma quem tira a peça de roupa, revelando-se completamente nua, e deita-se no chão à espera dele, trocando olhares durante todos os movimentos. Crampas deita-se ao lado de Effi, conforme a *Figura 10*.

Figura 10 - Primeira relação sexual extraconjugal entre Effi e Crampas



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h00min46s.

Além de haver muita luz nessa cena, as personagens estão completamente nuas. Não é necessário esconderem-se nas sombras ou sob as roupas, ambos desejam o que está por vir. Na *Figura 10*, outro detalhe que se sobressai é a intensa troca de olhares entre os amantes, que revela desejo, mas também ternura, reciprocamente.

O amante volta a acariciar o corpo da protagonista e a beija novamente. Effi corresponde euforicamente, beijando-o mais rápido e projetando-se em direção a ele, ao passo que Crampas diz a ela: “Espera. Não tão rápido. Devagar” (Huntgeburth, 2009, 01h01min11s, tradução nossa). Este momento é bastante significativo, pois Effi tenta reproduzir aquilo que conhece sobre sexo, a pressa que vivenciou com Innstetten, mas Crampas está disposto a lhe apresentar o prazer.

Figura 11 - Expressão de prazer no rosto de Effi



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h01min35s.

Crampas beija o corpo nu de Effi, o que lhe causa a expressão de prazer da Figura 11. Na sequência, o amante lhe diz: “Olhe para mim” (Huntgeburth, 2009, 01h01min51s, tradução nossa), e em meio à troca de olhares acontece a penetração. Em um oposto bastante claro à sua noite de núpcias, há contato visual durante o ato e a expressão de Effi é de total satisfação. A personagem sorri e verdadeiramente desfruta do sexo.

A relação sexual retratada entre Effi e Crampas tem consentimento, é focada no prazer feminino, e é marcada por gestos suaves e carinhosos por parte de Crampas. A protagonista vivencia algo pela primeira vez: um orgasmo. Preocupado com o silêncio repentino e a distração de Effi, Crampas a questiona:

- Effi? O que se passa?
- Que está a dizer?
- Nada.
- Essa sensação...
- Foi a primeira vez?
- Isso é amor?



- Não, isso é liberdade.
  - Crampas... mais uma vez.
- (Huntgeburth, 2009, 01h02min44s à 01h03min17s minutos, tradução nossa)

Em um primeiro momento, a nova sensação confunde a personagem, mas logo ela anseia por mais e, na sequência, há um corte para uma nova cena em Kessin. Este corte deixa em aberto a duração do tempo que Effi passou com Crampas na cabana, contudo, pode-se presumir que foi muito mais longo do que sua primeira relação sexual com Innstetten. A chave para esta diferença é o prazer proporcionado à personagem.

Alex Damasceno, em seu artigo intitulado “O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário” (2022), discorre sobre convenções que “produzem efeitos culturalmente localizados e que requerem aprendizados” (Damasceno, 2022, p. 255) propostas por Bordwell, teórico e historiador de cinema. Bordwell (1996 *apud* Damasceno, 2022) observa figuras do modernismo em diferentes artes incorporadas pelo cinema ao longo dos anos, a exemplo da convenção *chiaroscuro* apropriada pelo Expressionismo alemão, que consiste em uma técnica de pintura renascentista de contraste entre luz e sombra.

No cinema expressionista, essa convenção foi produzida pelo uso de uma intensa luz de ataque sobre o objeto filmado. Nesse processo de codificação, o jogo entre luz e escuridão segue uma iconografia artística que simboliza a luta entre o bem e o mal. Tal efeito de sentido, contudo, só é produzido num determinado contexto cultural, que associa arbitrariamente a escuridão ao mal, e depende da capacidade do espectador de fazer essa relação com base em conhecimentos artísticos prévios. (Damasceno, 2022, p. 255)

O jogo de luzes e sombras criado por Huntgeburth nas representações da relação sexual em sua obra fílmica utiliza os binarismos dia-noite e ambiente aberto-ambiente fechado para criar o efeito de sentido de bem e mal. A violência de Innstetten é retratada nas sombras, coberta pelas roupas, já o prazer proporcionado por Crampas é retratado em plena luz do dia, em completa nudez, pois não há mazela para ser escondida. Este jogo simboliza, assim, as violências e os prazeres experienciados por Effi.

Além da abertura para apresentar tais cenas, propiciada pelas transformações sociais através dos séculos, Huntgeburth também coloca o feminino no centro, mas com objetivos totalmente diferentes de Fontane. A diretora é uma mulher de seu tempo e sua narrativa é eco disso. Com influência direta das transformações sociais através dos séculos e, principalmente, do movimento feminista, Huntgeburth dá

visibilidade ao feminino nesses recortes por meio da autodescoberta e da sexualidade.

### 2.3 A culpa como vetor dos diferentes desfechos de Effi Briest

Esta seção propõe uma análise comparativa entre os diferentes desfechos da protagonista nas obras literária e fílmica, qual seja, *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane e *Effi Briest* (2009) de Hermine Huntgeburth, a partir da culpa. Dessa forma, foram selecionados os seguintes recortes: capítulos trinta e três, trinta e quatro e trinta e seis do romance, e as sequências de minutagem 01h40min00s à 01h43min41s e 01h43min42s à 01h46min54s do filme. O objetivo desta análise é compreender as estratégias finais de resignificação da figura feminina da protagonista utilizadas por Huntgeburth sem distanciamento do cerne narrativo.

#### 2.3.1 A culpa que culmina em morte

O trigésimo terceiro capítulo do romance é bastante curto. Trata-se do reencontro de Effi com sua filha Annie, de dez anos, após três anos sem vê-la, devido ao escândalo do adultério, a morte de Crampas no duelo em nome da honra e o divórcio. Tal encontro só foi cedido por Innstetten porque a protagonista buscou o apoio da esposa do ministro e esta fez a mediação, assim, o barão não pôde recusar. Contra as expectativas de Effi, o reencontro com Annie foi decepcionante e curto. A criança permaneceu resoluta, respondendo passivamente as perguntas de sua mãe e, ao final, furtivamente, com a expressão “Oh, certamente, se puder” (Fontane, 2013, p. 370) repetidas vezes. A atitude de Annie deixa Effi irritada e a protagonista põe fim ao encontro.

Sozinha e bastante abalada, Effi busca algo que a ampare e encontra uma bíblia e um hinário. A protagonista ajoelha-se diante deles e diz a meia-voz:

- Oh, Deus do céu, perdoe-me pelo que fiz; eu era uma criança... Mas não, não, eu não era uma criança, eu tinha idade suficiente para saber o que fazia. E eu *de fato* sabia, e não quero minimizar minha culpa... mas *isso* é demais. Pois o que ocorreu aqui com minha filha, meu Deus, não é um castigo *seu*, é *dele*, apenas dele! Eu pensei que ele tivesse um coração nobre e sempre me senti pequena diante dele; mas agora sei que *ele*, *ele* é que é pequeno. E por ser pequeno é cruel. Tudo que é pequeno é cruel. Foi

*e/* que ensinou isso à menina, ele sempre foi um mestre-escola, Crampas o chamou assim daquela vez, com sarcasmo, mas tinha razão. “Oh, certamente, se puder.” Você *não precisa* poder; não a quero mais, odeio vocês, odeio também minha própria filha. O que é demais, é demais. Um carreirista é o que ele é, nada além disso. Honra, honra, honra... e então matou o pobre homem, a quem eu nem mesmo amava e já tinha esquecido, pois não o amava. Foi tudo uma estupidez e, então, sangue e assassinio. E eu culpada. E agora ele me manda a menina porque não pode recusar o pedido da esposa de um ministro, e antes de mandá-la aqui a treina como a um papagaio e a ensina a dizer “se puder”. Tenho nojo do que fiz; mas tenho ainda mais nojo de sua virtude. Fora com vocês. Preciso viver, mas isso talvez não dure para sempre. (Fontane, 2013, p. 371)

Em um momento de fúria e desabafo, o leitor tem acesso a mais sincera opinião de Effi sobre os fatos. A protagonista culpa-se pelo adultério, como um erro reconhecido, mas discorda da proporção das ações de Innstetten, tanto em relação ao duelo, o qual Effi enxerga como assassinato, quanto à alienação de Annie. A ideia de Innstetten como um homem virtuoso e vítima se desfaz, pois Effi reconhece que sua filha foi transformada em mais um instrumento de punição. Assim, Effi repudia suas escolhas do passado, reconhece seus erros, mas despreza com mais força a retaliação que sofre por parte do ex-marido. Estas fortes emoções causam em Effi um desmaio e sua empregada Roswitha a encontra no chão.

O trigésimo quarto capítulo do romance inicia com a visita do doutor Rummschüttel, a fim de verificar o estado de saúde de Effi. Ao fim da visita, o conselheiro conclui que “Tudo ainda pode se arranjar. Mas ela precisa sair daqui. Vamos cuidar disso. Outros ares, outra gente” (Fontane, 2013, p. 373). Assim, Rummschüttel escreve para Hohen-Cremmen e explica que “Assim não é possível continuar. Se nada acontecer que venha tirar a senhora sua filha da solidão e da dor pela vida que leva desde alguns anos, em breve ela perecerá” (Fontane, 2013, p. 373).

A carta de Rummschüttel é lida por Luise para Briest e os pais da protagonista começam a discutir sobre o possível retorno de Effi para casa. Briest revela que Luise já sabe o que ele pensa sobre o assunto há muito tempo, que inicialmente concordou com a esposa, mas que agora questiona-se se terá que ser o “grande inquisidor” (Fontane, 2013, p. 375) até o fim de seus dias. O fato de o personagem revelar que concordou com a esposa deixa nas entrelinhas que a decisão de afastar Effi de suas vidas após o adultério partiu de Luise. A suspeita se confirma quando Luise afirma, na sequência, que “não vivemos no mundo apenas para sermos fracos e ternos e tratar com indulgência tudo que fere a lei e o dever e que os homens

condenam, e pelo menos por enquanto condenam com razão” (Fontane, 2013, p. 375).

Contudo, não é correto atribuir unicamente à Luise a decisão de exclusão de Effi de suas vidas, pois Briest consente com a opinião da esposa e assim torna-se parte da decisão. No século XIX, na sociedade prussiana patriarcal, qualquer decisão de Briest seria definitiva, à despeito das opiniões de Luise à favor ou contrárias. A passividade de Briest nesse momento é apenas uma ferramenta que o exime de responsabilizar-se pelas decisões e consequências.

A resposta de Briest frente aos argumentos de Luise sobre lei, dever, catecismo, moral e exigências da “sociedade” é que há algo mais importante, “O amor dos pais por seus filhos” (Fontane, 2013, p. 375) e que “a ‘sociedade’, quando quer, também pode fazer vista grossa” (Fontane, 2013, p. 375). Assim, Effi retorna para Hohen-Cremmen.

Após mais de meio ano na casa de seus pais, junto com sua empregada Roswitha, a saúde de Effi havia melhorado consideravelmente, na medida do possível, pois sua doença avançava silenciosamente. Apesar de seu estado de saúde, Effi “vivia entregue à felicidade de estar de volta àquele lugar de uma tranquilidade tão acolhedora, reconciliada com aqueles a quem sempre amara e por quem sempre fora amada, mesmo nos anos de sua miséria e desterro” (Fontane, 2013, p. 377). A ideia de um amor que prevalece apesar de erros e provações coloca os sentimentos de Innstetten por Effi em dúvida, visto que o barão não foi capaz de perdoá-la mesmo ciente das consequências que isso acarretaria para a esposa.

Em Hohen-Cremmen, Effi pôde contar com a amizade de Jahnke, pai das gêmeas Bertha e Hertha, suas amigas de infância. Também contou com a amizade do pastor Niemeyer, com quem podia ter conversas mais profundas. Em um de seus passeios com o pastor, ouviram um cuco. Os chamados de um cuco, de acordo com uma crença popular, correspondem aos anos a serem vividos por quem os conta (Frunghillo, 2013, p. 379, nota do tradutor). Effi, ciente desta crença, afirma: “- Sim, ouço o chamado do cuco. Não quero perguntar a ele” (Fontane, 2013, p. 379). A presença deste pássaro no final do capítulo trinta e quatro pode ser lida como um presságio da morte da protagonista que se aproxima, se concretizando no capítulo trinta e seis.

O trigésimo sexto capítulo da obra literária, o capítulo final, inicia com foco em Hohen-Cremmen. Através do narrador, sabe-se que maio e junho passaram. À pedido de Roswitha, por carta, o barão Innstetten cedeu o cachorro Rollo para fazer companhia à Effi em suas caminhadas. Com o sucesso do pedido, “Roswitha foi louvada, e o velho Briest se derramou diante de sua mulher em palavras de reconhecimento a Innstetten, que era um cavalheiro, nada mesquinho e um coração de ouro” (Fontane, 2013, p. 393).

Para a sociedade patriarcal prussiana do século XIX, o fato de Crampas ter sido morto no duelo não macula a imagem de Innstetten, muito menos o sofrimento causado à Effi pelo ostracismo social e o afastamento de Annie a que foi submetida após o divórcio. Innstetten encontra, inclusive, respaldo no direito prussiano, por meio de parágrafos como o §188, o qual alega que o marido tem a obrigação e o direito de defender a pessoa, a honra e o patrimônio de sua esposa dentro e fora do tribunal; o §670, no qual o adultério prevê à parte inocente o direito de processar o divórcio; e o §92, que afirma que em caso de divórcio, os filhos devem, em regra, ser criados pela parte inocente (Köbler, s.d).

Briest ainda lamenta que “aquela história estúpida estragou tudo”, minimizando o adultério enquanto sinal de que o casamento era problemático, pois “No fim das contas era um casal exemplar” (Fontane, 2013, p. 393).

Em seus dias em Hohen-Cremmen, a companhia do cachorro Rollo e o contato com a natureza proporcionam a Effi o prazer na liberdade que tanto aprecia. A protagonista realiza longas caminhadas ao ar livre com Rollo ao seu lado, nas quais “Alegrava-se com tudo, aspirava feliz o perfume que vinha dos campos de colzas e de trevos, ou observava as cotovias a levantar voo e contava os poços e bebedouros onde o gado ia matar a sede” (Fontane, 2013, p. 394). Retornando à casa dos pais, Effi parece retornar a si mesma, recuperando um sentimento de felicidade distante há muito tempo.

O tópico da felicidade é comentado frequentemente por Effi, segundo o narrador. Para Luise, deveria vir em primeiro lugar a saúde da filha e a felicidade viria depois, “não a antiga, uma nova. Graças a Deus existem vários tipos de felicidade” (Fontane, 2013, p. 395). A antiga felicidade pode ser compreendida como uma felicidade plena, que de acordo com os ditames do século XIX seria aquela obtida com uma vida tradicional de casamento, filhos e netos, a qual já Effi perdeu. Uma nova felicidade seria aquela que é possível dentro da nova realidade da

protagonista, qual seja, sem marido, apartada da filha, socialmente reclusa; um tipo de felicidade que carrega uma mácula. Embora Effi afirme ser agora feliz novamente, sua felicidade é acompanhada de uma grande culpa. Ao conversar com sua mãe, a protagonista revela que sente-se culpada por atrapalhar a vida dos pais, visto que, ao decidir acolhê-la, a exclusão social estendeu-se a eles também.

- Vocês são tão bons. E na verdade eu mudei a vida de vocês e os fiz se tornarem velhos antes do tempo.
- Ah, minha querida Effi, não fale assim. Quando tudo aconteceu, pensei a mesma coisa. Mas agora sei que nosso silêncio é melhor do que o barulho e a agitação de antigamente. E, se você continuar melhorando, podemos viajar. (Fontane, 2013, p. 395)

Na passagem acima, Luise confessa o julgamento que fez da própria filha em um primeiro momento, compactuando com a rejeição social. Contudo, ela afirma que com o tempo reconheceu que prefere conviver com Effi em detrimento de participar das festas e eventos sociais promovidos pela aristocracia da qual faz parte. Se verdadeiro, essa consciência foi adquirida com Briest, quem considera a submissão às normas da sociedade uma “tolice” (Fontane, 2013, p. 375). A confissão de Luise simboliza uma reconciliação entre mãe e filha, algo que não é necessário entre Effi e Briest, pois Luise é quem foi mais dura diante dos acontecimentos.

Embora nesse ponto o leitor possa acreditar que o destino de Effi seria encontrar paz e felicidade em Hohen-Cremmen, apesar da culpa, por meio de um retorno à sua natureza, uma vida com seus pais, Roswitha e Rollo, o desfecho da protagonista não é esse. Há uma intervenção do narrador dirigindo-se a Effi que revela qual será o seu final: “Pobre Effi, você ficou um tempo demasiado olhando para as maravilhas do céu e a refletir sobre elas, e o resultado foi que o ar da noite e a neblina que vinha do lago a atiraram de volta ao leito de doente” (Fontane, 2013, p. 398). Assim, após uma visita do doutor Wiesike, há o diagnóstico de um fim em breve. Sua sentença está dada.

Alguns dias depois, o estado de saúde de Effi piora e Roswitha busca por Luise, pedindo que converse com a filha. Luise sobe ao quarto e encontra Effi próxima da janela aberta. Ao questionar a filha sobre como encara a morte, sobretudo por ser jovem demais, Effi revela que encara a morte “com toda a tranquilidade” (Fontane, 2013, p. 396) e que “não significa grande coisa alguém ser chamado a deixar a mesa um pouco cedo demais” (Fontane, 2013, p. 397). A protagonista ainda confessa à mãe que morrerá “reconciliada com Deus e com os

homens, reconciliada também com *ele*” (Fontane, 2013, p. 397), referindo-se à Innstetten. Luise questiona se Effi guardava mágoas e ao mesmo tempo a culpabiliza: “Na verdade, minha cara Effi, perdoe-me por dizer isso, mas foi você quem provocou o sofrimento de vocês dois” (Fontane, 2013, p. 398). Effi apenas concorda e ainda revela arrepende-se das maldições que pronunciou contra Innstetten.

- Sim. E quero que ele saiba como, durante os meus dias de doente aqui, que quase foram os meus mais belos dias, se tornou claro para mim que ele agiu de maneira correta em tudo. [...] Faça-o saber que morri com essa convicção. Isso o consolará, o restabelecerá, talvez o faça perdoar-me. Pois ele tinha muitas coisas boas em sua natureza e era tão nobre quanto pode ser alguém que não tem amor verdadeiro. (Fontane, 2013, p. 398)

Nesse momento, Effi toma para si, unicamente, a culpa pelos acontecimentos, numa tentativa de redimir-se pelas palavras do trigésimo terceiro capítulo, no qual repudia o comportamento do barão e de seus pais (cf. Fontane, 2013, p. 371). A sociedade a culpa, os pais a culparam, o barão também e agora ela mesma.

Além de responsabilizar-se, Effi morre em busca do perdão de Innstetten. Seu último atestado de culpa no romance é seu último pedido aos pais: “Gostaria de ter em minha lápide meu antigo nome de volta; não honrei o outro” (Fontane, 2013, p. 399). E assim foi feito. Uma consideração importante no último pedido de Effi é que, para além da culpa, o direito prussiano prevê no parágrafo 742 que a mulher declarada culpada não poderá continuar a usar o nome do marido contra sua vontade (Köbler, s.d).

É apenas com a morte da filha que Luise questiona-se sobre sua participação e de Briest no desenrolar dos fatos da vida Effi.

- E se há mesmo questões a ser colocadas, são outras muito diferentes, Briest, e posso lhe dizer que, desde que a pobre menina está sepultada ali, não se passa um dia em que essas questões não me assediem...  
 - Que questões?  
 - Se a culpa não seria *nossa*.  
 - Que absurdo, Luise. O que você quer dizer com isso?  
 - Se não a deveríamos ter educado de modo diferente. Nós, justamente. [...] E então, Briest, por mais que me doa lhe dizer, você com suas ambiguidades... e, por fim, essa é a acusação que me faço, porque não quero ficar isenta de culpa em tudo isso, se ela não era talvez jovem demais. (Fontane, 2013, p. 400)

Tais reflexões levantadas por Luise demonstram-se tardias, pois se feitas anteriormente, poderiam ter mudado o desfecho da protagonista, visto que os capítulos finais do romance conduzem o leitor a acreditar que foi a tristeza e a

solidão que adoeceram Effi durante seu exílio em Berlim. A externalização de Luise parece, assim, a busca de um afago em sua própria consciência. Já Briest mantém-se imparcial e passivo, isentando-se por meio de seu bordão: “Ah, Luise, esqueça... esse é um campo *muito* vasto” (Fontane, 2013, p. 400).

A culpabilização de Effi e sua penalização com o ostracismo social e com o afastamento de Annie estão diretamente ligadas à condição feminina nas sociedades do século XIX, causa e reflexo das relações de poder entre os gêneros no sistema patriarcal. Nessa configuração social, a mulher adúltera recebe a culpa inteiramente, inclusive sob os olhos dos pais, e não há questionamento sobre as condições da mulher dentro do casamento ou sobre suas motivações, porque em uma sociedade patriarcal a vida, a opinião e o desejo femininos não têm relevância.

De acordo com Lerner (2019), uma das garantias de funcionamento do patriarcado é a cooperação feminina, garantida por meio da doutrinação de gênero, da carência educacional, da restrição e coerção, e da divisão de mulheres entre “respeitáveis” e “desviantes” de acordo com suas atividades sexuais, por exemplo. Isto ajuda a compreender a postura de Luise, mulher respeitável, perante a própria filha, mulher desviante, e sua dificuldade e relutância em acolhê-la. Também explica o fato de Effi tomar a culpa para si, isentando seu ex-marido e seus pais de suas parcelas de culpa no insucesso do casamento, visto que Innstetten ignorava suas demandas pessoais e Luise e Briest que assentaram o arranjo apesar das conhecidas diferenças entre o casal. A protagonista, inserida nessa sociedade, está submetida consciente e inconscientemente às suas normas, reproduzindo-as, ao mesmo tempo que é vítima, também é perpetuadora.

### **2.3.2 A culpa redirecionada**

No recorte da obra fílmica equivalente ao capítulo trinta e três do romance, qual seja, a minutagem 01h40min00s à 01h43min41s, Effi também recebe a visita de Annie, mas foi mediada por Gieshübler, não pela esposa de um ministro. Nesse ponto da narrativa, a protagonista vive em um pequeno apartamento, com sua empregada Roswitha, e trabalha em uma biblioteca.

De modo semelhante ao reencontro em Fontane, o comportamento de Annie é apático e, além disso, seus olhares expressam um pouco de soberba em relação ao espaço onde agora vive sua mãe. Effi tenta abraçá-la e Annie permanece imóvel,



o que faz com que a protagonista coloque os braços da filha em torno de si numa triste tentativa de ser abraçada de volta. Este primeiro momento simboliza o restante da visita, na qual as tentativas de interação sempre partem de Effi, com um diálogo muito parecido com o do romance sobre novidades da vida, sobre o cachorro Rollo e sobre a escola, mas ainda mais curto, com frases mais concisas. Huntgeburth atualiza este e alguns outros pontos deste reencontro.

Um destes pontos é a resposta evasiva de Annie, repetida várias vezes, que no romance é “Oh, certamente, se puder” (Fontane, 2013, p. 370) e na obra fílmica torna-se “Se quiseses” (Huntgeburth, 2009, 01h42min36s, tradução nossa). Quando Annie utiliza esta estrutura para responder sobre os planos de Effi de outras visitas, de ir ao parque, de tomar sorvete, a criança passa a mensagem de que se trata de um desejo de Effi e não seu, evidenciando que não está naquele ambiente por vontade própria, mas porque foi compelida. Sua rejeição à mãe é verbalizada.

Outro ponto atualizado na obra fílmica é a irritação de Effi diante desta situação. Assim como no romance, a protagonista também coloca um fim no reencontro, contudo, antes da saída de Annie, Effi desabafa para a filha: “Se quiseses! Se quiseses! O que você é? Uma boneca falante? Uma máquina? Só dizes o que já te foi dito anteriormente!” (Huntgeburth, 2009, 01h42min46s, tradução nossa). Sua reclamação é expressada diretamente à Annie, não a Deus como no romance. O restante de seu desabafo é ouvido por Roswitha, após a saída de sua filha do apartamento: “Ele está por trás disto. Ela aprendeu com ele. Ele não diria que não a Gieshübler. Senti-me pequena com ele, mas ele é. Ele é vingativo, tal como os meus pais. Com os seus valores morais. Bando de hipócritas. A sua virtude enoja-me” (Huntgeburth, 2009, 01h43min19s, tradução nossa).

Neste importante desabafo de Effi, diferentemente do romance, não há pedido de perdão a Deus nem confissão de culpa, e sua insatisfação com Annie já lhe foi manifestada diretamente. O que há em comum com a obra literária são seus sentimentos acerca de Innstetten. No romance, a protagonista diz odiá-lo, critica sua noção de honra e confessa ter nojo de sua virtude (Fontane, 2013, p. 371); na obra fílmica, Effi critica seus valores morais e sua virtude também a enoja. Huntgeburth também acrescenta os pais de Effi nesse desabafo e, assim, seus sentimentos negativos também são direcionados a eles, quem ela considera também vingativos e hipócritas como o ex-marido. Na obra fílmica também há menção à morte de Crampas como um assassinato, mas esta é deslocada para os minutos finais.

A sequência de minutagem 01h43min42s a 01h46min54s na obra fílmica, equivalente ao capítulo final do romance, inicia em um restaurante durante o dia, no qual Effi se encontra com seus pais. É possível observar que o estabelecimento encontra-se cheio, com pessoas aparentemente abastadas, da classe alta, a julgar por suas vestimentas. Effi, Briest e Luise desfrutam uma espécie de café da tarde.

O diálogo entre a família é retratado como se já estivesse em andamento e o assunto é Innstetten. Segundo Briest, Innstetten leva agora “Uma vida sem sentido” (Huntgeburth, 2009, 01h43min52s, tradução nossa) e, de acordo com Luise, “A sua carreira não significa nada para ele” (Huntgeburth, 2009, 01h43min58s, tradução nossa). Os pais informam Effi, muito compadecidos, do quanto Innstetten foi afetado pelo adultério e pelo divórcio.

Na sequência, assim como no romance, é Luise quem traz para discussão a questão da culpa, mas dessa vez Effi faz parte desta conversa em vida. Luise reflete: “Talvez a culpa também tenha sido nossa. Não fomos suficientemente duros contigo. Ou não estavas preparada para o casamento?” (Huntgeburth, 2009, 01h44min21s, tradução nossa). Luise “talvez” culpe a si mesma e a Briest por supostamente falhar na educação da filha, mas é significativo que simultaneamente também tente culpar Effi pelo fracasso do casamento. Diferentemente do romance, a protagonista não assume a culpa para si. Ela rejeita carregar este fardo sozinha e redireciona a culpa: “Esqueces, mãe, que alguém está morto. E eu não o amava. A morte de Crampas é culpa do Innstetten. E ele pagou duas semanas por homicídio” (Huntgeburth, 2009, 01h44min29s, tradução nossa). Nesse momento, Effi menciona a morte de Crampas de modo semelhante ao romance ao tratar como um assassinato e ainda critica a curta pena que Innstetten cumpriu pelo crime. Na obra fílmica, Effi não muda de ideia como no romance, no qual perdoa Innstetten no capítulo final. Sua resolução sobre os fatos permanece.

O bordão de Briest logo aparece no diálogo, na tentativa de apaziguar o embate entre Effi e Luise. Para o pai, “Este é um campo vasto, muito vasto. Já não posso mais fazer o papel de inquisidor. Volte para casa” (Huntgeburth, 2009, 01h44min45s, tradução nossa). No romance, Briest fala sobre o papel de inquisidor no momento em que ele e Luise estão conversando sobre acolher Effi de volta em Hohen-Cremmen após o pedido de Rummschüttel (Fontane, 2013, p. 375), mas na obra fílmica esta fala acontece após as acusações de Effi sobre Innstetten e antes

de Briest sugerir que Effi volte para casa, o que deixa em aberto sobre quem se trata sua indulgência.

A reação de Effi diante da sugestão de retornar para casa não é o que os pais esperavam. Primeiro, a protagonista questiona criticamente se “Os valores morais mudaram?” (Huntgeburth, 2009, 01h45min02s, tradução nossa) e Briest, como no romance em conversa com Luise sobre este retorno (Fontane, 2013, p. 375), afirma que “A sociedade pode fazer vista grossa” (Huntgeburth, 2009, 01h45min07s, tradução nossa). A segunda reação de Effi diante da proposta é acender um cigarro, à mesa, o que choca seu pai e sua mãe. Briest, personagem que no romance demonstrava-se desprendido das convenções sociais, na obra fílmica olha ao seu redor, para conferir se as demais pessoas no salão do estabelecimento estavam observando-os.

A relevância da ação de Effi, qual seja, o ato de fumar, é facilmente compreendida quando se analisa o ambiente. Naquele estabelecimento lotado, é possível perceber outras pessoas fumando, ao fundo das cenas, de forma muito natural, como um hábito, da mesma maneira que Briest. Contudo, são todos homens. Logo, o que deixa os pais horrorizados não é o cigarro, mas sim o fato de ser uma figura feminina em posse dele, em público, à luz do dia. Trata-se de uma questão de gênero, mais uma vez, pois o ato de fumar nessa sequência é apresentado como algo masculino. Para Viira (2020), o ato de fumar em público demonstra a indiferença de Effi, tanto em relação ao seu passado quanto às possíveis futuras consequências desta contravenção, além de ser uma ferramenta de alívio do stress. Entretanto, as motivações de Huntgeburth podem ir além da indiferença e do stress.

De acordo com Marcia Terezinha Trotta Borges, e Regina Helena Simões Barbosa, em um artigo conjunto intitulado “As marcas de gênero no fumar feminino: uma aproximação sociológica do tabagismo em mulheres” (2009), a forma como as características sexuais são socialmente representadas ou valorizadas constitui o que é masculino e feminino em determinada sociedade, em dado período histórico. Assim, o cigarro torna-se um símbolo de subversão aos papéis de gênero na narrativa de Huntgeburth. A inserção deste elemento na narrativa demonstra, da parte de Effi, resistência e contestação à ideologia de feminilidade corrente no século, pois historicamente através “dessas ‘patologias de protesto’, as mulheres

expressam suas insatisfações e o inconformismo com as situações opressivas que vivenciam” (Borges; Barbosa, 2009, p. 1134).

O encontro de Effi com seus pais logo termina. Após acender o cigarro, Effi responde à Briest: “Talvez a sociedade possa fazer vista grossa, papai, mas eu não posso” (Huntgeburth, 2009, 01h45min23s, tradução nossa). Então ela apaga o cigarro e retira-se sem dizer mais nada, deixando à mesa seus pais atordoados. Se no romance a protagonista assume a culpa inteiramente para si e morre desejando o perdão de Innstetten, na obra fílmica Effi compreende o peso dos atos de seu ex-marido e, além disso, não perdoa esta sociedade patriarcal que a julgou e excluiu.

Figura 12 - Effi caminha confiante



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h45min56s.

Do lado de fora do estabelecimento, conforme a Figura 12, Effi caminha com muita confiança, de cabeça erguida, com um meio sorriso no rosto. A trilha sonora instrumental neste momento, intitulada *Effi Briest* de Johan Söderqvist (2009), cria uma atmosfera de tensão mesclada com determinação por meio do ritmo acelerado do violino. A protagonista avista Innstetten na rua, que acabou de descer de sua carruagem, e ambos se olham por um breve período de tempo. O barão parece chocado, Effi sorri quase imperceptivelmente com desdém, vira o rosto para o outro lado e segue seu caminho. Innstetten permanece observando Effi se afastar, sem reação, e em poucos segundos a protagonista some ao adentrar na multidão de pessoas que transitavam por ali.

Durante estes momentos finais da obra de Huntgeburth, Effi destaca-se entre os transeuntes na rua. Primeiro porque, conforme observável na Figura 12, as roupas da protagonista são mais modernas quando comparadas com as das outras mulheres do frame, visto que as demais ainda vestem espartilhos, golas altas e chapéus. Sua vestimenta é, assim, uma representação de sua personalidade moderna e de sua forma de pensar que há muito superou as convenções vigentes naquele século.

O segundo motivo é a sua longa echarpe, que balança ao vento. Em meio às cores escuras e tons terrosos vestidos pelas pessoas que a cercam, a exemplo da Figura 12, o vermelho vivo da sua echarpe destaca-se. O poeta e crítico literário Juan Eduardo Cirlot, em sua obra *A Dictionary of Symbols* (1993 *apud* Cabreira, 2006), afirma que as correspondências das cores variam de acordo com culturas, grupos e indivíduos. Para Cirlot (1993 *apud* Cabreira, 2006), a cor vermelha é associada, por exemplo, à intensidade, ao sangue pulsante, ao fogo, às emoções, às feridas, à sublimação, à paixão e até mesmo à purificação.

Na literatura norte-americana, em *A Letra Escarlata*, obra de Nathaniel Hawthorne publicada pela primeira vez em 1850, além da marcação da letra A de adúltera nas vestimentas das mulheres, o bordado é vermelho. Para Regina Helena Urias Cabreira, em sua tese de doutorado intitulada “A Condição Feminina na Sociedade Ocidental Contemporânea – Uma Releitura de A Letra Escarlata de Nathaniel Hawthorne –” (2006), a cor vermelha na obra de Hawthorne “faz pensar não só em seu significado como a cor da vida, o vermelho do sangue que nos mantém, mas no vermelho do sangue derramado durante os vários séculos de dominação masculina” (p. 284).

Nessa esteira, por meio da echarpe vermelha, é possível pensar em Effi como uma mulher também marcada e rotulada perante a sociedade burguesa de Berlim. Além disso, a echarpe vermelha torna-se um símbolo, que representa a intensidade e a paixão com que Effi decide viver sua vida, em contraste com a sociedade presa às convenções.

Para além de uma análise da simbologia da cor da echarpe, também merece atenção o movimento do tecido. Os trajes ao redor de Effi, observáveis na Figura 12, são muito bem alinhados, visivelmente pesados, pois possuem várias camadas e, além disso, são justos, a exemplo dos espartilhos. Em contraste, há a sua echarpe vermelha ao vento, leve, com uma fluidez que remete à liberdade. Há uma clara

oposição entre normas sociais e o livre-arbítrio. Assim, em conformidade com Schönfeld, “A sequência final dissolve a polaridade entre a norma social repressiva e uma identidade ‘razoável’ (não apenas ‘natural’, mas autodeterminada) na postura e nas roupas de Effi” (Schönfeld, 2019, p. 144, tradução nossa).

## **2.4 A emancipação de Effi Briest**

A partir de uma análise comparativa de importantes momentos da vida de Effi no romance e na obra fílmica, a saber, sua transição para a vida adulta, sua noite de núpcias, seu adultério, e seu desfecho nas obras, é possível traçar uma jornada de emancipação feminina proposta por Hermine Huntgeburth em sua adaptação fílmica.

Esta jornada inicia com a brusca transição para a vida adulta. A representação desse momento na obra literária de Fontane e na obra fílmica de Huntgeburth, respectivamente, fornecem ao leitor e ao espectador as primeiras informações acerca da figura feminina da protagonista. Com a análise realizada foi possível observar que a transposição midiática de Huntgeburth aproxima-se da obra literária de Fontane em possibilidade narrativa e, ao mesmo tempo, a atualiza. Nesse primeiro recorte, a atualização mais evidente manifesta-se na personalidade da protagonista.

No romance de Fontane, Effi é apresentada ao leitor como uma jovem sagaz, ousada, impulsiva e infantil. De acordo com Graf (2020), ela é caracterizada pela ambivalência. Na análise realizada, esta característica manifesta-se, por exemplo, na consciência de seus deveres sociais relativos à visita que sua família estava por receber e nas suas aventuras e brincadeiras ousadas, simultaneamente. Dividindo-se entre esses dois polos de comportamento mais ou menos feminino, a protagonista transita entre as convenções sociais e a quebra de papéis de gênero no contexto do século XIX.

Na mesma esteira, para Kainz (2012), Effi é caracterizada como uma figura ambivalente e multifacetada desde o início do romance, com a prática de costura na companhia de Luise no primeiro capítulo e as brincadeiras selvagens com as amigas no segundo.

Ela pode fazer as duas coisas, mesmo que prefira a última. É precisamente esse movimento na fronteira, esse ato de equilíbrio entre adaptação ou

integração voluntária e desvio, ou seja, demarcação consciente, que é constitutivo de seu conceito de pessoa [...]. (Kainz, 2012, p. 139, tradução nossa)

Embora associada a um marujo desalinhado e a um marinheiro ousado, em um momento crucial e decisivo para seu futuro, “Effi ficou calada” (Fontane, 2013, p. 24). Toda a coragem que lhe é atribuída devido às suas aventuras e brincadeiras perigosas, bem como toda a sua inclinação ao desafio, desaparecem quando Luise lhe noticia o pedido de Innstetten. De fato, não havia muitas opções para Effi nesta situação, pois sabe-se que no contexto da narrativa as mulheres eram tratadas como objetos a serem transferidos dos pais para os maridos, sem poder ou voz. Contudo, a maior passividade de Effi em Fontane é bastante significativa e acentua sua infantilidade, como uma criança obediente e temerosa diante de figuras de autoridade.

Em contrapartida, na transposição midiática de Huntgeburth pequenas reformulações já dão indícios de uma protagonista mais madura, mais decidida, de personalidade mais forte. Primeiro, há a interação de Effi com a amiga Hulda na canoa, em detrimento das brincadeiras de balanço e pega-pega.

A personagem de Effi é mais suave no filme. Ela não é tão agitada ou infantil como no livro. No filme, ela é uma jovem de 17 anos que não está interessada em jogos. Ela quer passar o tempo com suas amigas e se casar com seu primo Dagobert, que tem a mesma idade. Effi quer ser livre e viver aventuras, mas não é mais retratada como infantil. (Viira, 2020, p. 10, tradução nossa)

Depois, são incluídas hesitações da protagonista no diálogo com Luise sobre o pedido de casamento de Innstetten, como uma tentativa de contestação à proposta, ainda que indireta e/ou falha. E para além das frases incompletas de Effi sobre o barão, há tudo aquilo que é expresso no silêncio. Hermine Huntgeburth mantém o silêncio da protagonista predominante nesse momento de transição para a vida adulta, mas o silêncio “Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significativo” (Orlandi, 2007, p. 23), e isso é demonstrado com expressões faciais, olhares e postura corporal; há uma quebra na passividade encontrada em Fontane. Mesmo não verbalizados, o espectador é capaz de absorver o descontentamento e o pesar de Effi sobre a projeção de seu futuro.

A diferença observada entre a representação, ainda que inicial, do feminino nas obras está intimamente ligada às diferentes concepções de feminino nos

contextos de escrita do livro e produção do filme, visto que uma obra é sempre “filha de seu tempo” (Graf, 2020).

No contexto histórico e social ao qual pertencia Fontane, ou seja, na antiga Prússia conservadora no século XIX, cabia às mulheres a plena submissão aos interesses e desejos dos pais e, posteriormente, do marido, conforme exemplificado anteriormente por meio dos parágrafos 184, 185 e 186 do direito prussiano. Nessa forma de organização social patriarcal, não importavam as vontades e/ou aspirações femininas. Logo, ainda que ambivalente, Effi cumpre seu papel (de gênero) nesse acordo social ao aceitar passivamente o futuro que lhe foi escolhido.

Huntgeburth, ao revisitar a narrativa de Fontane, atualiza a figura feminina por meio de pequenas alterações que produzem significação, sem se distanciar das possibilidades narrativas do contexto do romance. A diretora rompe a passividade de Effi silenciosamente a partir das possibilidades da nova mídia. Assim, a expressividade da protagonista no início da obra fílmica é uma ferramenta que contesta a submissão feminina e os papéis de gênero.

O segundo momento da jornada de emancipação de Effi está na representação do ato sexual. Na obra literária, há um apagamento da noite de núpcias e o adultério é apresentado nas entrelinhas, implicitamente. Tais omissões de Fontane devem ser consideradas escolhas e é necessário refletir sobre as motivações do autor.

A obra literária *Effi Briest* foi publicada como romance em 1895. É uma narrativa escrita e ambientada no século XIX, portanto o contexto de escrita e o contexto da narrativa são bastante significativos nas escolhas tomadas pelo escritor. Ambos contextos tratam-se da Prússia, atual Alemanha, no século XIX. Ou seja, entre outras coisas, um país conservador (Carpeaux, 2013). Logo, é evidente o distanciamento dos preceitos sociais do século XXI. Se ainda hoje, em algumas sociedades e/ou grupos sociais, o sexo é um tabu, naquela época poderia ser um assunto absolutamente intocável, principalmente se relacionado a mulheres da alta sociedade. Além desse fator, também é preciso considerar a influência da moral prussiana, caracterizada pela rigidez dos costumes e valores e pelo formalismo (Hubig, 1981).

Em oposição às omissões de Fontane, na obra fílmica há representações explícitas da relação sexual, tanto entre Effi e Innstetten quanto entre Effi e



Crampas. Da mesma forma que o contexto de produção é importante ao analisar o romance, também o é para a análise fílmica.

A obra de Huntgeburth foi lançada em 2009, ou seja, o contexto de produção é totalmente outro. Atualmente, é bastante comum a presença de retratações do sexo em diferentes mídias, de modo mais ou menos explícito. Cabe aqui citar as comédias românticas e as telenovelas que, a depender da classificação indicativa ou do horário de transmissão, retratam as relações sexuais como partes significativas dos enredos. Esta desconstrução acerca do sexo não é por acaso, muito se deve ao movimento feminista que, entre outras pautas, lutou e luta pela emancipação sexual feminina. Dessa forma, Huntgeburth dirige sua obra ciente de todas as transformações sociais ocorridas até o presente século XXI e encontra abertura para realizar retratações explícitas. Por meio de um jogo de luzes, no qual a noite de núpcias acontece na escuridão e o adultério acontece às claras, a diretora evidencia as violências e os prazeres vivenciados pela protagonista.

Huntgeburth faz uso da abertura que o século I<sup>he</sup> permite para expor uma das violências mais comuns sofridas por mulheres em casamentos arranjados no século XIX, quiza ainda no século XXI: o estupro conjugal. No matrimônio em uma sociedade patriarcal, a mulher é submetida ao homem em todas as instâncias da vida, inclusive sexualmente. Dessa forma, as opiniões femininas não importam e na mesma esteira estão o desejo sexual e o prazer.

Quando a diretora escolhe expor a violência sexual no começo da narrativa, o espectador logo se compadece com Effi e acompanha a trajetória da personagem com outros olhos. Por consequência, na ocasião do adultério, o espectador mais convencido até mesmo torce pelo casal de amantes. Assim, a representação do sexo extraconjugal da forma como foi feita, qual seja, com delicadeza e prazer, soa como uma vitória para Effi e para quem assiste. Logo, é possível apreender que dentre os objetivos da narrativa fílmica está o processo de autodescoberta e a descoberta da sexualidade feminina.

O terceiro momento da jornada de emancipação, o momento final, consiste na atualização do desfecho da protagonista na obra fílmica.

No romance de Fontane, o desfecho de Effi é trágico. Alguns autores, como Jamison (1982), interpretam a morte da protagonista como uma espécie de libertação de uma sociedade à qual ela “transcendeu”. Contudo, na obra literária a protagonista morre carregando sozinha a culpa pelo adultério (sob seu ponto de

vista, somado ao fato de Luise refletir sobre sua própria parcela de culpa apenas depois da morte da filha) e pelo ostracismo social da família Briest. Além disso, no final da vida, Effi anseia pelo perdão de Innstetten e julga cada um de seus atos corretos, desde a morte de Crampas à educação de Annie. Assim, seus episódios de doença, possivelmente tuberculose (pois Effi “sempre teve uma predisposição à tísica” [Fontane, 2013, p. 374]), e sua morte prematura configuram uma espécie de punição à mulher adúltera. Para Veronika Schuchter, em seu capítulo intitulado “Krankheit und Tod” presente no livro *Effi Briest: Handbuch* (2019), a morte de Effi no romance pode ser lida como “o símbolo máximo do ostracismo social” (Schuchter, 2019, p. 169, tradução nossa). Um fato que corrobora com esta leitura é o diferente desfecho que teve a mulher que inspirou o romance, Else.

Segundo Erler, em cartas trocadas entre Fontane e Friedrich Spielhagen em 1896, Fontane discorre sobre suas inspirações para o romance *Effi Briest* e demonstra ciência de que as consequências para Else não foram fatais como para a sua Effi: “Tanto quanto sei, a dama ainda vive, creio que até bem perto de Berlim”. Elisabeth Freiin von Plotho (ou Elisabeth von Ardenne, quando casada) viveu 99 anos e faleceu, de fato, em Berlim, no ano de 1919.

Na obra fílmica, o desfecho criado por Huntgeburth aproxima-se da história de Else.

Effi e Elisabeth von Ardenne, de Fontane, ficção e realidade, passado e presente formam o palimpsesto dessa adaptação do romance. Apesar de seu divórcio, da separação forçada de seus filhos e de sua exclusão da “boa sociedade”, Elisabeth von Ardenne não morreu de coração partido, mas com a idade madura de 99 anos [...]. Ela havia construído uma nova vida para si mesma após o divórcio” (Schönfeld, 2019, p. 144, tradução nossa)

Não há morte para a protagonista, mas sim um novo começo em uma vida diferente, a qual Effi parece verdadeiramente preferir. Elisabeth von Ardenne, por exemplo, trabalhou como enfermeira após o escândalo do adultério. Effi, de Huntgeburth, trabalha em uma biblioteca e mora em um apartamento pequeno com sua empregada Roswitha, em Berlim.

Evidentemente, este tipo de trabalho no século XIX, para uma mulher na posição social de Effi quando solteira (da família Briest) ou quando ainda casada (de sobrenome Innstetten), embora digno, significava um atestado de decadência financeira e social, visto que, de acordo com o direito prussiano, mulheres eram até mesmo proibidas de exercer um ofício contra a vontade do marido (parágrafo 195,

Köbler, s.d) e o próprio divórcio às condicionava a um status inferior ao que tinham no casamento (parágrafo 739, Köbler, s.d).

Dessa forma, mulheres da alta sociedade jamais trabalhavam. Os trabalhos, sobretudo “braçais”, eram realizados por mulheres empobrecidas, que exerciam as funções de serventes, ou seja, eram lavadeiras, cozinheiras, babás, entre outras coisas, nas residências da classe abastada. Contudo, considerando a ligação de qualquer obra com seu contexto de produção, no século XXI a escolha de Huntgeburth ao empregar Effi é interpretada pelos espectadores como sinônimo de independência feminina, assim como seu pequeno apartamento, a despeito do juízo de valor no interior da narrativa.

A culpa, importante vetor no desfecho das narrativas literária e fílmica, é redirecionada na obra de Huntgeburth. Em Fontane, a culpa centralizada em Effi conduz à morte; na adaptação, a culpa é voltada para Innstetten, Luise e Briest, o que resulta na emancipação da protagonista.

Em relação ao barão, Effi reprova a morte de Crampas e a impunidade de Innstetten diante do crime. Em relação aos pais, a protagonista reconhece neles os mesmos valores e hipocrisia do barão e do restante da alta sociedade, o que lhe causa nojo. Por isso, quando convidada a retornar para Hohen-Cremmen e esquecer o passado, Effi recusa imediatamente. Ao cortar o elo de dependência que havia no romance literário, primeiro o financeiro e depois o emocional, a protagonista encontra-se livre.

Cada uma das escolhas de Huntgeburth em sua obra fílmica deve ser lida como uma transformação produtiva, que gera novos sentidos no novo contexto cultural e social ao qual pertence sua criação (na esteira do pensamento de Collington [2009]). Percebe-se, assim, que tais mudanças são instrumentos, dos quais a diretora faz uso a fim de alcançar os objetivos de sua narrativa, que são diferentes dos objetivos de Fontane.

Theodor Fontane é considerado um dos principais nomes do Realismo alemão, período e/ou movimento literário. Segundo Carpeaux (2013), alguns escritores consideram este Realismo menos potente do que em outros países, como na França. Em *Effi Briest* (1895), por exemplo, pode-se identificar a representação do interesse social acima do amor, da representação do casamento como uma instituição falida e das imperfeições femininas por meio do adultério, pautas características deste período, de acordo com Carpeaux (2013). Diante disso, é

possível afirmar que o objetivo de Fontane para com *Effi Briest* é a construção de uma narrativa realista e a protagonista feminina é um de seus recursos.

Na narrativa de Fontane, Effi está no centro, porém sua obra não é construída superficialmente de modo que os leitores se posicionem a favor da protagonista. O termo encontrado nas abas das capas a fim de descrever o livro, “adultério pela perspectiva feminina” (como na edição da editora Estação Liberdade, de 2013), é questionável, pois embora a narrativa acompanhe a vida e o casamento de Effi, também há há frequentemente juízo de valor sobre a personagem, seus comportamentos e decisões, por meio de outros personagens. Em contrapartida, dentro da narrativa há pouca empatia sobre os desafios, e até mesmo violências, enfrentados pela protagonista, uma jovem mulher em um casamento arranjado com um homem muito mais velho e ex-namorado de Luise, sua mãe. Assim, a narrativa de Fontane coloca uma figura feminina no centro, isto é fato, mas a culpabiliza e submete ao julgamento da sociedade e à fatalidade do destino, qual seja, a morte. O leitor mais ingênuo se deixará levar pela construção da narrativa e julgará o trágico fim merecido. Já o leitor mais atento, ou aquele que se depara com a obra repetidas vezes, enxergará nesses elementos problemáticos o teor crítico, característico do Realismo.

A transposição midiática de Huntgeburth também coloca o feminino no centro, mas atualizando-o sob a perspectiva, de fato, feminina, alinhada com o *Zeitgeist* de seu contexto de produção. Em Fontane, como demonstrado até aqui, Effi está inteiramente submetida à família, ao marido e às convenções sociais.

A história de Effi Briest e a forma como ela é tratada como mulher é o oposto do feminismo e do que ele representa. O feminismo defende os direitos e a igualdade das mulheres. No romance de Fontane, você vê o oposto. Ninguém está interessado nas necessidades, nos desejos ou nos objetivos de vida de Effi. (Viira, 2020, p. 25, tradução nossa)

Já na obra de Huntgeburth, a protagonista coloca suas vontades e desejos em primeiro lugar, em detrimento daquilo que lhe é imposto pela sociedade. Assim, a adaptação fílmica cumpre seus próprios objetivos, que muito diferem dos objetivos da obra literária. Por meio de suas atualizações, Huntgeburth dá visibilidade ao feminino sob um novo prisma e o humaniza, expondo os desafios, denunciando as violências, tematizando a sexualidade e promovendo a emancipação.

### **3 O feminino em personagens secundárias**

O presente capítulo busca analisar comparativamente o feminino em personagens secundárias importantes nas narrativas de Fontane e de Huntgeburth, a saber, Luise von Briest e a governanta Johanna. O objetivo deste capítulo é analisar criticamente a construção dessas personagens nas narrativas do ponto de vista social, a fim de compreender de que forma Huntgeburth ressignifica essas figuras em sua obra fílmica e quais são suas motivações. Para tanto, este capítulo apoia-se no trabalho de Louis Althusser (1999) sobre o funcionamento das ideologias e de Pierre Bourdieu (1998) sobre classes sociais.

#### **3.1 Luise von Briest**

Esta seção propõe uma análise comparativa da personagem secundária Luise von Briest, mãe da protagonista Effi, na obra literária de Fontane e na obra fílmica de Huntgeburth. Para tal, foram selecionados os seguintes recortes: quarto capítulo do romance e minutagem 00h10min33s à 00h11min06s e 00h12min41s à 00h13min40s da transposição; vigésimo segundo capítulo da obra literária e minutagem 01h21min20s à 01h22min20s da obra fílmica; e trigésimo primeiro capítulo do romance e minutagem 01h28min58s à 01h29min34s e 01h32min00s à 01h34min03s da transposição.

##### **3.1.1 A sutil Luise do romance**

O quarto capítulo do romance inicia com a volta de Luise e Effi para Hohen-Cremmen, que despedem-se de Dagobert, após certo tempo em Berlim comprando o enxoval de casamento e roupas para a viagem de núpcias. O casamento aproximava-se, aconteceria em outubro, e a despedida de solteira estava sendo preparada.

Já em setembro, Luise e Effi são narradas na mesa de trabalho, costurando, diante da ala lateral da mansão. Inicialmente, o assunto são os últimos desejos de Effi antes do casamento e a protagonista menciona coisas como um casaco de peles, um biombo japonês decorado com pássaros dourados e um abajur de luz

vermelha. Luise a repreende e afirma que “Assim são as fantasias. A realidade é diferente” (Fontane, 2013, p. 43). Na sequência, Effi recebe uma carta de Innstetten e a coloca no bolso, seguindo com a conversa. Luise é quem a lembra de lê-la.

A chegada da carta de Innstetten torna o barão e o casamento o novo assunto entre mãe e filha. Para Luise, o barão “é um homem da mais fina educação, é também justo e compreensivo e sabe muito bem o que significa a juventude” (Fontane, 2013, p. 45), assim, ela acredita que sua filha e Innstetten terão “um casamento exemplar” (Fontane, 2013, p. 45). Nesse momento, Effi revela não ser partidária do que se chama de casamento exemplar, mas “partidária da igualdade, e também, naturalmente, do carinho e do amor. E se não puder haver nem carinho nem amor [...], então sou pela riqueza e por uma casa distinta” (Fontane, 2013, p. 45). Sabe-se então que para Effi “O amor vem em primeiro lugar, mas logo em seguida vêm o brilho e a honra, e então a diversão” (Fontane, 2013, p. 45). Luise a questiona se é por “soberba” e “capricho” (Fontane, 2013, p. 45) que a protagonista diz tais coisas, mas Effi afirma que é com seriedade. Uma resposta, com certeza, esperada e desejada por Luise, visto que carrega sua própria visão de mundo.

A conversa sobre Geert continua e Luise pergunta a Effi: “Algo a aflige? Ainda há tempo. Você não ama Geert?” (Fontane, 2013, p. 47). Como uma mãe preocupada, Luise apresenta a Effi uma abertura para confessar se o arranjo a desagrada. A protagonista responde: “Por que não o amaria? [...] Amo todos que me querem bem e são bons para mim e me cobrem de mimos” (Fontane, 2013, p. 47). A conversa se desenvolve até chegar no primo Dagobert, o qual Effi confessa que ama e que a diverte, mas quando questionada se casaria com ele, a resposta é: “Por Deus, não. Ele ainda é meio adolescente. Geert é um homem, um belo homem, um homem com o qual posso fazer figura e que ainda será alguém no mundo” (Fontane, 2013, p. 48). E para Luise “assim é que é certo” (Fontane, 2013, p. 48).

Nas passagens acima, é possível perceber que Effi reproduz uma ideologia que lhe foi ensinada e Luise é sua principal fonte de aprendizado. Torna-se necessário, assim, compreender o conceito de ideologia e seu modo de funcionamento.

Segundo Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida, em seu artigo intitulado “Um texto discretamente explosivo: Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado” (2014), para Karl Marx e Friedrich Engels, a partir de *A Ideologia Alemã* (1932), o conceito de ideologia volta-se para a ocultação da realidade e a reprodução das relações de

dominação de classe; e para Louis Althusser, a ideologia é fundamental para a reprodução das relações de produção e para o conjunto das relações sociais. Nessa linha, a existência e/ou reprodução da ideologia acontece por práticas materiais, pois tais práticas dão “sentido” ao funcionamento da ideologia e assim os sujeitos agem por si mesmos, desconhecendo as relações de exploração e/ou dominação (Almeida, 2014). Como bem propõe Althusser, em sua obra *Sobre a reprodução* (1999), por meio de duas teses conjuntas: “1 - toda prática existe por meio de e sob uma ideologia; 2 - toda ideologia existe pelo sujeito e para os sujeitos” (Althusser, 1999, p. 283).

As práticas a que Althusser se refere consistem em ideias, as quais são atos materiais, regulados por rituais materiais, que são definidos pelo aparelho ideológico material do qual dependem essas ideias (Althusser, 1999). Fica evidente, então, a importância dos *aparelhos ideológicos* para o assujeitamento à ideologia dominante e a reprodução da mesma. Os *aparelhos ideológicos de Estado* teorizados por Althusser atuam majoritariamente por meio da ideologia. Tratam-se de instituições distintas e especializadas, a exemplo, os aparelhos ideológicos de Estado *religioso, escolar, familiar, político, sindical, da informação, cultural e jurídico* (este último é, simultaneamente, repressor e ideológico) (Althusser, 1999). Vale ressaltar que não se trata de uma igreja específica, uma escola específica ou um sindicato específico constituírem sozinhos um aparelho ideológico de Estado. Na verdade, cada um deles é um elemento, uma peça de diferentes sistemas denominados aparelhos ideológicos de Estado: sistema religioso, escolar, político (Althusser, 1995 *apud* Almeida, 2014).

Embora pareçam muito distintos entre si, o que garante o funcionamento dos aparelhos e os unifica é a própria ideologia, pois apesar de diversos estão todos “*sob a ideologia dominante* que é a ideologia da ‘classe dominante’” (Althusser, 1999, p. 266). Em uma leitura materialista do mundo, no contexto do século XXI, é possível afirmar que estão todos predominantemente sob a ideologia neoliberal.

Conforme mencionado acima, dentre os aparelhos ideológicos de Estado teorizados por Althusser está o *aparelho ideológico familiar*, importante para a presente análise acerca da figura feminina de Luise. Sabe-se que a teorização de Althusser é construída a partir de uma leitura do sistema capitalista no século XX e, assim, o aparelho ideológico familiar em sua teoria serve principalmente para a reprodução da força de trabalho e da unidade de consumo. Contudo, a partir de

seus estudos também é possível refletir sobre o papel da família na reprodução da ideologia dominante no século XIX.

No âmbito familiar, Effi é criada sob os ditames da ideologia patriarcal de uma aristocracia, sobretudo por meio de Luise, visto que dentro dessa ideologia o papel do pai/esposo é de “guardião”, enquanto à mãe/esposa cabe alimentar, vestir, agradar a todos e manter a ordem da casa (Andrade, 2013). Assim, ao observar as atitudes de Effi é possível compreender Luise, mulher que reproduziu a submissão às regras da ordem estabelecida, ou seja, da ideologia dominante, e transmitiu à sua filha, que agora também a reproduz.

Apesar de Effi revelar à Luise que em sua lista de prioridades o amor está em primeiro lugar e depois vem a riqueza, quando questionada sobre o primo Dagobert, por quem tem sentimentos, a protagonista logo o rejeita, pois Innstetten é que ainda “será alguém no mundo”. Nesse ponto, Effi é o exato reflexo de Luise, que fez a mesma escolha no passado ao casar com Briest, apesar de seus sentimentos por Geert.

Dessa forma, os valores da ideologia dominante, qual seja, a submissão feminina e a valorização da estabilidade financeira e do prestígio social em detrimento do amor, foram preservados e reproduzidos através das gerações no âmbito intrafamiliar. A partir disso, o que se pode aferir sobre Luise enquanto figura feminina é a ideia feuerbachiana (*apud* Althusser, 1999) de uma representação alienada de suas condições de existência, porque tais condições são em si mesmas alienantes.

O vigésimo segundo capítulo da obra literária é sequência da notícia de que Effi, Innstetten e Annie mudariam-se para Berlim em breve, devido à carreira do barão. O capítulo inicia com o casal conversando sobre a casa que precisam comprar na cidade nova, a qual Effi deveria escolher logo para realizarem a mudança. Durante este desjejum, a protagonista recebe uma carta de Luise, que está em Berlim devido a uma consulta com um oftalmologista. O conteúdo da carta gira em torno da carreira de Innstetten, pois Luise descobriu pelo médico que o genro foi chamado ao ministério. Segundo Luise, ela está “orgulhosa e feliz” e “sempre soube (desde quando I. estava no regimento de Rathenow) que ele iria longe. Agora você é que será beneficiada” (Fontane, 2013, p. 253). No restante da carta, a personagem oferece seus conselhos para a compra de uma casa e de móveis, se Effi aceitá-los.



Nesta carta, Luise evoca o passado ao citar o regimento de Rathenow, quando Innstetten ainda era um militar e, talvez, quando ainda eram apaixonados um pelo outro. A personagem confessa sempre ter acreditado no sucesso de Innstetten, mas parece que não pôde esperar ele se concretizar e teve que se casar com Briest, que já era bem sucedido. Assim, Effi é quem se beneficiará do progresso de Innstetten, não ela, por isso a ênfase no “você”. Embora de maneira bastante sutil, é possível perceber certo ressentimento, talvez até mesmo inveja da própria filha, que vive uma vida que ela havia imaginado para si mesma ao lado de Geert.

O trigésimo primeiro capítulo do romance narra o momento em que Effi, que estava há semanas em Ems, lê a carta de Luise lhe noticiando a descoberta do adultério, o duelo e as consequências. Por meio desta carta, é possível compreender a posição de Luise diante dos fatos.

O mundo em que viveu estará fechado para você. E o mais triste para nós e para você (também para você, se é que a conhecemos tanto quanto pensamos) é que mesmo a casa paterna lhe estará fechada. Não podemos lhe oferecer um lugar tranquilo em Hohen-Cremmen, nenhum refúgio em nosso lar, pois isso significaria isolar esta casa do mundo, e não temos nenhuma inclinação a fazê-lo. Não porque damos demasiada importância ao mundo e porque uma despedida daquilo que se chama “sociedade” nos parece absolutamente insuportável; não, por isso *não*, mas apenas porque gostamos de pôr as cartas na mesa e queremos proferir diante de todo mundo - não posso poupá-la da palavra - nossa condenação de seu ato, do ato de nossa única e tão amada filha... (Fontane, 2013, p. 346)

Em um primeiro momento, de maneira sutil, Luise critica Effi ao duvidar se, enquanto pais, realmente a conhecem, referindo-se ao caráter da filha, agora uma adúltera. Tal sutileza é uma marca de Luise no romance, a exemplo da sutil manipulação que fez com Effi na notícia do pedido de casamento de Innstetten no segundo capítulo da obra. Com criticidade e manipulação quase imperceptíveis, a relação entre mãe e filha molda-se ao longo da narrativa de maneira hostil, pois há pouca comunicação direta entre elas e as declarações de afeto de Luise parecem apenas uma tentativa de mascarar sua severidade.

O restante da carta volta-se para o banimento de Effi em Hohen-Cremmen. Luise revela que não podem acolhê-la sem afetá-los socialmente também e, embora a personagem afirme que o motivo não é a submissão à “sociedade”, sua necessidade de esclarecer que condenam as ações da filha revela exatamente isso. Luise, enquanto mulher submetida à ideologia dominante e reprodutora dela, *precisa* demonstrar à alta sociedade que desaprova o comportamento da mulher desviante,

que nesse caso é sua filha. Essa necessidade sobrepõe o fato de Effi ser sua “única e tão amada filha”, o que põe em dúvida a profundidade desse amor.

### 3.1.2 A severa Luise da transposição

O primeiro recorte da transposição midiática de Huntgeburth equivalente ao quarto capítulo do romance, a saber a minutagem 00h10min33s à 00h11min06s, aborda uma interação entre Luise e Effi, em Hohen-Cremmen, antes do casamento.

Effi está em seu quarto, olhando para o jardim e observando Briest e Innstetten, então chega Luise, que parecia estar à procura da filha. Observando cartas trocadas entre Effi e Innstetten, que estavam dispostas sobre uma mesa diante da janela, e percebendo o isolamento da filha como hesitação, Luise confia à Effi seu orgulho dela e revela: “Innstetten era jovem e bonito. Eu estava mesmo apaixonada. Mesmo assim, casei com o teu pai. Sabes por quê? Para que pudesses crescer aqui. E não numa casa de guarnição empoeirada” (Huntgeburth, 2009, 00h10min45s, tradução nossa). Effi permanece em silêncio e Luise retira-se do cômodo.

Diferentemente dos rodeios que há no quarto capítulo do romance de Fontane em torno do assunto amor *versus* status, na obra filmica o cerne da questão é apresentado de maneira bastante direta e colocado através de Luise, não de Effi. Certamente, a redução na duração desta conversa entre mãe e filha está ligada, em parte, à nova mídia, a qual exige que adaptações sejam feitas em diálogos da obra-fonte para enquadrar-se em determinado tempo de tela final da obra filmica. Mas, esta redução também está ligada, principalmente, à personalidade de Luise na transposição. Em Fontane, Luise joga com as palavras, suas manipulações e críticas são sutis. Já na obra filmica de Huntgeburth, a personagem é concisa e, muitas vezes, ríspida. Luise, na transposição, manipula menos e ordena mais. Na passagem citada acima, por exemplo, há uma confissão de sua escolha do *status* em detrimento do amor e uma clara mensagem para Effi pôr fim em suas dúvidas acerca do arranjo com o barão.

Outro ponto importante nas escolhas de Huntgeburth é o mensageiro. Se em Fontane é Effi quem confessa à mãe que na ausência de amor prefere a riqueza e uma casa distinta, e Luise apenas afirma ao final da conversa que “assim é que é certo” (Fontane, 2013, p. 48), em Huntgeburth é a própria Luise quem afirma ter

preferido a mansão em Hohen-Cremmen do que uma casa de guarnição empoeirada, ou seja, um modo de dizer que priorizou os benefícios financeiros e sociais em detrimento de sua paixão da juventude. Com isso, a diretora evidencia o papel de Luise enquanto aparelho ideológico familiar, na linha de Althusser (1999), à serviço da ideologia dominante no contexto da narrativa. A “origem” das ideias de Effi no romance é colocada às claras na obra fílmica.

O segundo recorte da obra de Huntgeburth equivalente ao quarto capítulo do romance é a minutagem 00h12min41s à 00h13min40s. Esse recorte ainda retrata os momentos antes do casamento de Effi e Innstetten, agora mais próximo. Luise encontra-se na prova do vestido de casamento de Effi, junto a costureiras. Enquanto as profissionais ajustam o vestido da noiva, uma empregada entrega uma carta à Luise, de Innstetten para Effi. Mas quem alegra-se com a chegada do envelope é a mãe da noiva, que acha as cartas de Geert “tão inteligentes” (Huntgeburth, 2009, 00h12min53s, tradução nossa). Effi apenas permanece em silêncio, o que é percebido por Luise e isso motiva uma conversa sobre o amor.

De modo semelhante ao quarto capítulo do romance, na obra fílmica também acontece o diálogo sobre Effi amar ou não Innstetten e a protagonista responde de maneira ainda mais furtiva e breve, com “Eu amo todos que me amam” (Huntgeburth, 2009, 00h13min04s, tradução nossa). Na sequência, o primo Dagobert é mencionado, Luise questiona se Effi gostaria de casar-se com ele. Em Fontane, a negação da protagonista é efusiva, “Casar? Por Deus, não”, pois Dagobert é “meio adolescente”, diferente de Geert que é “um belo homem” com o qual se pode “fazer figura” (Fontane, 2013, p. 48). Já em Huntgeburth, Effi parece coagida em responder de forma que sua mãe aprove, portanto sua resposta é concisa: “Como você sabe, com ele não é possível fazer nada” (Huntgeburth, 2009, 00h13min23s, tradução nossa).

A escolha de Huntgeburth de retratar a protagonista mais silenciosa e passiva nesse momento reforça que na obra fílmica Effi tem dúvidas a respeito da ideologia dominante, na qual mulheres são submissas em diversos âmbitos e uma mulher da alta sociedade só deve casar-se com um homem de posição financeira/social igual ou superior. Embora acabe por reproduzir tal ideologia ao casar-se com Innstetten, Effi dá indícios de uma consciência crítica que sua mãe não parece ter, apesar de ter sido grandemente afetada ao abrir mão de Geert em sua juventude pelos benefícios de uma união com Briest.

O recorte da transposição equivalente ao vigésimo segundo capítulo da obra literária, qual seja, a minutagem 01h21min20s a 01h22min20s, retrata uma interação entre Effi e Luise durante uma visita da protagonista à Hohen-Cremmen, em uma espécie de substituição de sua estada em Ems encontrada no romance. A interação acontece no antigo quarto de Effi, o qual Luise pegou para si após o casamento e a mudança da filha para Kessin. No recorte mencionado, Effi encontra cartas trocadas por Luise e Innstetten, dispostas em uma mesa. O conteúdo de uma das cartas é lido na voz de Geert:

Cara Luise, obrigado pelas cartas de interesse que envia. Quando olho para trás, para os últimos anos, tu, querida amiga, foste um ponto de descanso distante na minha vida. Sabes que a nossa Effi não podia ser assim. Amo a minha mulher e espero ansiosamente pelo seu regresso. Espero sinceramente que, após esta cura, ela tenha ganhado bastante força e volte finalmente aos círculos de Berlim. (Huntgeburth, 2009, 01h21min20s, tradução nossa)

O conteúdo desta carta indica, através de “os últimos anos”, um longo histórico de troca de cartas entre Luise e Innstetten, de conteúdo desconhecido, mas, no mínimo, carinhoso. Pela reação de Effi, esta parece uma descoberta inesperada. Na sequência, Luise entra no cômodo enquanto a filha está com uma das cartas nas mãos.

Figura 13 - Reação de Luise sobre cartas descobertas



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h21min57s.

Na Figura 13, é possível perceber o cômodo à meia-luz. Embora ainda seja dia, há bastante projeção de sombras. Luise está propositadamente posicionada em um dos poucos feixes de luz que entra pela janela do lado oposto do quarto, a fim de atrair a atenção do espectador justamente para sua reação e expressão facial naquele momento.

A reação de Luise ao ver Effi diante das cartas, conforme observável por sua expressão facial na Figura 13, é uma mistura de espanto e um sorriso nervoso, o que denuncia seu constrangimento. Seu embaraço é digno de atenção, pois revela que há grandes chances de o conteúdo das cartas trocadas ultrapassar questões práticas e/ou familiares como, por exemplo, a saúde de Effi. Ou então, o próprio ato de trocar de cartas com Innstetten, independente do conteúdo, significa algo para ela, quase um modo de reviver seu passado. De uma maneira ou de outra, a descoberta de Effi a deixa desconcertada e sua estratégia é desviar a atenção com um novo assunto.

Assim, Luise desculpa-se por agora ocupar o antigo quarto da filha e logo desvia a conversa para um novo tópico, a carreira de Innstetten. No breve diálogo, fica subentendido que Luise está a par de toda e qualquer movimentação na vida de Geert, inclusive da mais recente, a possibilidade de o barão assumir o antigo cargo de Wüllersdorf, novidade sobre a qual ela demonstra muito entusiasmo. Nesse momento, em completo silêncio, Effi parece perceber que sua mãe e seu marido são confidentes e que há uma espécie de relação à distância entre eles que excede o vínculo sogra-genro.

Os recortes da obra fílmica equivalentes ao trigésimo primeiro capítulo do romance, a minutagem 01h28min58s à 01h29min34s e a minutagem 01h32min00s à 01h34min03s, evidenciam os fortes sentimentos de Luise por Innstetten ao abordar a descoberta do adultério, a previsão do duelo e posteriormente seu resultado.

No primeiro recorte, a saber a minutagem 01h28min58s à 01h29min34s da obra fílmica, Luise, Effi e Briest estão tomando um café da manhã em Hohen-Cremmen e recebem uma carta de Innstetten endereçada ao patriarca. Após a leitura, Briest entrega a carta à Luise, que logo mostra-se chocada. Enquanto o pai busca a confirmação de Effi sobre o que leu a respeito da filha e de Crampas, a primeira fala de Luise é “Que horas são?” (Huntgeburth, 2009, 01h29min19s, tradução nossa), totalmente apreensiva, seguido de “Talvez já esteja morto” (Huntgeburth, 2009, 01h29min19s, tradução nossa), pois a carta também continha

informações sobre o duelo marcado. Com exceção de um olhar de espanto dirigido à Effi enquanto lia a carta, a preocupação de Luise é voltada apenas à Innstetten e sua integridade, o que é ampliado no recorte seguinte.

O segundo recorte, a minutagem 01h32min00s à 01h34min03s da obra fílmica, apresenta o momento em que chegam as notícias sobre o duelo e as consequências para Effi. Briest recebe uma carta de Wüllersdorf e afirma: “Ele vive” (Huntgeburth, 2009, 01h32min02s, tradução nossa). Desesperada, Luise toma a carta de Briest, exclamando “Graças a Deus!” (Huntgeburth, 2009, 01h32min05s, tradução nossa), muito diferente da reação de Effi, que primeiro deseja confirmar a quem a carta se refere. Ao ler o papel e compreender que Crampas está morto, quem vive é Innstetten, a protagonista não disfarça seu sofrimento, com choro e um sonoro *Nein!*, o que incomoda Luise. Captadas em plano-contraplano, é possível comparar as reações e expressões.

Figura 14 - Expressão de Luise diante da reação de Effi



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h32min15s.

Ao observar a Figura 14, é interessante refletir primeiramente sobre a luz. No lugar em que Effi e Luise estão posicionadas nesta cena, no interior da mansão, não há iluminação solar, em contraste com o posicionamento de Briest na outra extremidade, contemplado pelo sol (cf. Huntgeburth, 2009, 01h32min23s). O

posicionamento da mãe e da filha “à sombra” pode ser lido como um recurso visual complementar às emoções negativas que estão sendo expressadas no recorte da. Outro ponto é o enquadramento da cena. Da minutagem 01h32min12s a 01h32min22s, o enquadramento captura especificamente os rostos de Effi e Luise, alternadamente, evidenciando que o foco desse momento são as suas expressões faciais.

Conforme a Figura 14, é possível observar na expressão de Luise mais indignação do que decepção com a própria filha. Quando Effi reagiu com tristeza à morte de Crampas, para Luise parece ter soado como um desrespeito à vida de Innstetten, um tipo de ofensa que ela tomou para si e não deixou de questionar a filha: “Desejavas que fosse diferente?” (Huntgeburth, 2009, 01h32min20s, tradução nossa). Nesse momento, Luise se mostra hostil para com Effi, não apenas pelas palavras, mas pela combinação de sua expressão e sua leve movimentação na direção da filha. O que parecia um princípio de conflito é interrompido por Briest, que chama a atenção da esposa.

Na sequência, Luise comunica à Effi a consequência de seus atos e a reação de Briest a surpreende:

- Você está sozinha, Effi. Após o divórcio, Innstetten fica com a custódia. Você não volta a ver a Annie. Esta já não é a sua casa. Diga a ela, Briest.
  - Sim. Se ficar, temos de quebrar os contatos sociais, isso é claro...
  - Um momento, [...]
  - Não é possível!
  - Nós temos os nossos próprios valores morais. Todos devem saber que condenamos o seu comportamento. Não há desculpa para isso. E pronto.
- (Huntgeburth, 2009, 01h32min27s, tradução nossa)

Briest reconhece que a perda da custódia e o afastamento de Annie são irrevogáveis, mas para ele ainda havia a possibilidade de Effi ficar em Hohen-Cremmen, mesmo que isso significasse uma ruptura com a sociedade para a família inteira. Já para Luise, isso é impensável, pois, assim como no romance, a sociedade *precisa* saber que eles condenam o comportamento desta mulher desviante. Contudo, enquanto no romance as ações de Luise tendem mais à submissão às normas sociais, na obra fílmica sua rejeição à Effi é associada àquele momento de raiva perante o resultado do duelo. Entre sua visível indignação com a reação da filha e a declaração de sua expulsão de casa há uma separação de apenas sete segundos. Logo, é plausível afirmar que Luise também castiga Effi

impulsionada pelos seus próprios sentimentos por Innstetten, maculado por Effi com o adultério e com o luto por Crampas.

Figura 15 - Luise de cabeça erguida



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h33min48s.

Antes de Effi deixar o cômodo, e deixar Hohen-Cremmen em definitivo, há uma troca de olhares com Luise. Conforme observável na Figura 15, Briest está sentado, com os olhos voltados para o chão, passivamente. Já Luise encontra-se de pé, voltada para o lugar onde estava Effi, ou seja, junto à porta. Propositamente, o posicionamento de Luise e Briest nesta cena evidencia que a expulsão de Effi trata-se de uma questão, ou até mesmo embate, entre mãe e filha. Luise permanece de pé por alguns segundos e depois senta-se, ficando ela e Briest em completo silêncio com olhares vazios para o chão.

### 3.1.3 A resignificação de Luise von Briest

A partir da análise realizada na seção 3.1.1 acerca da personagem secundária Luise, é possível aferir de que maneira esta figura feminina é apresentada na obra literária. No romance de Fontane, Luise é construída a partir de seu papel de mãe da protagonista, por isso, sua constituição enquanto mulher precisa ser observada através da maternidade.

Por meio de sua relação com Effi ou de passagens acerca da filha, o leitor tem acesso a fragmentos da personagem secundária Luise, nos quais se



manifestam suas características constitutivas. Entre tais características, destacam-se duas facetas: a de mulher da alta sociedade reprodutora da ideologia dominante e a de mulher afetada por esses valores.

O primeiro lado de Luise manifesta-se no recorte do quarto capítulo do romance, no qual a personagem e Effi conversam sobre casamento e também sobre Innstetten. Nessa interação, é possível perceber sob quais ideais Effi foi socializada no âmbito familiar e, assim, também é possível compreender Luise. A protagonista Effi esclarece para sua mãe que não se casaria com Dagobert, apesar de seus sentimentos por ele, pois suas condições financeira e social ainda não são as ideais para ela. A filha é, assim, um reflexo da mãe, que no passado abriu mão de Innstetten para se casar com Briest pelos mesmos motivos.

A submissão de Luise à ideologia dominante também manifesta-se no trigésimo primeiro capítulo do romance, após o adultério e o duelo, em sua carta para Effi relatando a “condenação de seu ato” (Fontane, 2013, p. 346) e rejeitando-a em sua vida, pois, enquanto mulher de bons costumes, precisa julgar publicamente tal imoralidade. Logo, é possível perceber Luise como uma mulher inserida na alta sociedade, submetida à ideologia desse corpo social e reprodutora de seus valores enquanto aparelho ideológico familiar, na linha dos estudos de Althusser (1999) sobre o funcionamento das ideologias.

Antes de reproduzir a ideologia dominante socializando sua filha com tais valores, Luise a reproduziu na escolha de seu próprio casamento e precisou arcar com as consequências.

A aparente impossibilidade de viver o grande amor de sua juventude teve impacto no restante da vida de Luise. Primeiro, porque é possível que seu casamento sem amor tenha afetado sua personalidade, a tornando uma mulher mais dura e uma mãe mais austera. Em segundo, porque o retorno de Innstetten à sua vida como marido de sua própria filha Effi pode ser lido como combustível para uma certa rivalidade feminina cultivada unilateralmente. No romance, isso é observável no recorte do vigésimo segundo capítulo, no qual Luise escreve para Effi e dentre os assuntos da carta está um sucesso recente da carreira de Innstetten. Primeiro, Luise retoma o passado ao mencionar que sempre acreditou no êxito de Geert, desde o início de sua carreira na juventude; depois, a personagem enfatiza que *agora Effi* é que será beneficiada, e sua colocação dessa afirmação logo depois de uma menção ao passado parece referenciar a antiga possibilidade de *Luise* ocupar esse espaço.

A personagem parece, assim, nutrir um certo tipo de inveja da própria filha e tal leitura é reforçada por sua postura quase sempre dura e às vezes manipulativa, apesar de sutil, em relação à Effi.

Huntgeburth, em sua transposição midiática a partir do romance, com objetivos novos e próprios de sua obra fílmica, executa mudanças importantes relativas à Luise, conforme analisado no item 4.1.2.

A primeira delas, equivalente ao quarto capítulo do romance, consiste em atribuir à Luise, não à Effi, as ideias acerca de priorizar o casamento com um homem bem sucedido em detrimento de um casamento por amor. Ao escolher retratar o diálogo entre mãe e filha dessa forma invertida (Huntgeburth, 2009, 00h10min45s), Huntgeburth mostra aos espectadores de onde partem os ideais da jovem protagonista Effi do romance, ou seja, partem de Luise, que tem um grande papel enquanto aparelho ideológico familiar. Outro ponto importante desse diálogo é a abordagem direta da personagem secundária sobre o assunto, o que revela muito de sua personalidade na obra fílmica. No romance, Luise é crítica e manipuladora por meio da sutileza; já na transposição, a personagem demonstra-se impositiva, o espectador não precisa captar nas entrelinhas suas intenções, pois elas estão às claras.

A segunda mudança observável na obra fílmica e colocada em análise é equivalente ao vigésimo segundo capítulo do romance e aborda uma estadia de Effi em Hohen-Cremmen, na qual a protagonista descobre que sua mãe Luise agora ocupa seu quarto e que ela troca cartas constantemente com seu marido Innstetten (Huntgeburth, 2009, 01h21min20s à 01h22min20s). O primeiro acontecimento, a ocupação do quarto de Effi, pode ser interpretado como uma ferramenta de Huntgeburth para demonstrar uma manifestação inconsciente do desejo que Luise tem de ocupar o lugar da filha. Tal desejo é reforçado com a informação da troca de inúmeras cartas entre sogra e genro, como se Luise e Innstetten ainda fossem jovens namorados trocando correspondências. O espectador consegue captar essa nuance pelo constrangimento de Luise ao flagrar sua filha com uma das cartas na mão.

Para além disso, também há a reação de Luise diante da descoberta do adultério, da programação de um duelo entre Innstetten e Crampas e, posteriormente, de seu resultado (Huntgeburth, 2009, 01h28min58s à 01h34min03s). Seu primeiro ímpeto é temer pela vida de Geert, em vez de se

preocupar com o bem-estar e o futuro de sua filha. Depois, diante da informação que Innstetten sobreviveu, a felicidade e o alívio de Luise são evidentes e contrastam com o luto de Effi por Crampas, o qual Luise toma como um insulto e, por isso, parece correto afirmar que a expulsão e rejeição de sua filha foram muito mais uma retaliação em nome de Innstetten do que uma obrigação com a sociedade.

Cada uma das mudanças de Huntgeburth aqui analisadas devem ser interpretadas como escolhas conscientes em prol de um objetivo. O que se observa é que a diretora da obra fílmica amplifica, intensifica e evidencia as características da personagem Luise do romance, desde seu submetimento à ideologia dominante enquanto vítima e reprodutora dela até seus sentimentos turvos em relação à própria filha.

Nesse ponto, é necessário também refletir que a concepção de maternidade em séculos anteriores muito se diferencia do que se entende por maternidade no século XXI. Elisabeth Badinter, filósofa francesa, em seu livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), observa que mulheres de classes abastadas, pelos fins do século XVIII, julgaram a maternidade uma ocupação “indigna” e se abstiveram da função sem grandes julgamentos por parte da sociedade. Segundo a autora (1985), o pouco interesse que cronistas da época demonstravam por mães dedicadas pode ser considerado uma prova de que o amor materno não tinha um grande valor social e moral.

Badinter (1985) discorre ainda sobre o amor seletivo e/ou hierarquizado, este não exclusivo apenas da maternidade. A autora (1985) reflete sobre a distinção que era feita, pela mãe e pelo pai igualmente, entre o primogênito e o caçula e entre um filho e uma filha. Privilegiando aqui um recorte de gênero, segundo Badinter (1985) um filho representava a continuidade da família, alguém para herdar as propriedades e o título quando nobres. Já uma filha representava uma despesa, seja com dote de casamento seja com pagamento de um convento. Em linhas gerais, naquela época “realmente a filha não é um bom negócio para os pais, e nenhuma cumplicidade parece aproximá-la da mãe” (Badinter, 1985, p. 90).

Para Heidy Margrit Müller (1991 *apud* Kehler, 2007), em seu trabalho intitulado “Töchter und Mutter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935”, a relação entre Luise e Effi é ambivalente já no romance, com alternância entre rivalidade e amizade. De acordo com Müller (1991 *apud* Kehler, 2007), Effi não tem ciência desta rivalidade, pois é infantil e passiva diante de sua mãe, mas Luise a

cultiva pois sua filha vive a vida que ela desejava para si própria. Por isso, para Müller (1991 apud Kehler, 2007), apesar do afeto declarado, Luise continua uma mãe fria e severa no romance.

A leitura aqui adotada vai de encontro aos apontamentos de Kainz (2012), que percebe a presença de um triângulo formado por Luise-Innstetten-Effi na obra fílmica, além de uma relação disfuncional entre mãe e filha, alimentada por um ressentimento materno. Para a autora, no romance Luise e Innstetten são ligados por uma espécie de afinidade pelo código de regras sociais, enquanto na obra fílmica a ligação consiste em um afeto mútuo, o qual também configura uma violação das normas sociais. Assim, aponta Kainz (2012), Luise e Innstetten são igualmente personagens desviantes, mas não são sancionados como a protagonista, pelo contrário, eles são sancionadores.

Defende-se aqui que as escolhas de Huntgeburth, que ressignificam Luise, são conscientes e em prol de um objetivo. Na esteira de Kainz (2012), assim como o paradoxo dos sancionadores serve para gerar simpatia e questionar a sanção de Effi na obra fílmica, também servem a este propósito as demais mudanças. A representação de Luise enquanto mulher totalmente submetida à ideologia dominante e enquanto mãe fria, severa e até mesmo invejosa, evidencia os percalços no âmbito familiar da trajetória da protagonista, o que contribui para gerar empatia sobre a figura feminina em foco na obra.

### **3.2 Johanna**

A presente seção tem como proposta uma análise comparativa da personagem secundária Johanna, governanta da casa de Innstetten, nas obras literária e fílmica. Para tanto, foram selecionados os seguintes recortes: sexto capítulo do romance e minutagem 00h20min03s à 00h20min55s da transposição; nono capítulo da obra literária; minutagem 00h22min00s à 00h23min45s e 00h29min14s à 00h30min19s da obra fílmica; vigésimo nono e trigésimo capítulos do romance; e as inserções de Huntgeburth, que não constam na obra literária, de minutagem 00h43min11s à 00h44min13s e 01h37min26s à 01h37min37s na transposição.

### 3.2.1 Johanna: de uma paixão unilateral ao posto de amante

O sexto capítulo do romance de Fontane inicia com os recém-casados Effi e Innstetten retornando de sua viagem de núpcias e instalando-se em Kessin, agora novo lar da protagonista. Quando o casal finalmente chega à residência do conselheiro provincial, seus empregados estão à espera e junto a eles está o cachorro Rollo.

Nesse momento, Johanna é introduzida no romance e apresentada como uma “bela mulher, já não tão jovem, cuja robusta corpulência lhe caía quase tão bem quanto a graciosa touca sobre os cabelos louros” (Fontane, 2013, p. 69) e como “compatriota” de Effi de Brandemburgo, por vir das vizinhanças de Pasewalk (Fontane, 2013, p. 69). Sua primeira interação com Effi é silenciosa e de caráter servil ao ajudá-la a retirar o regalo e o casaco. Johanna logo sai de foco e o restante do capítulo concentra-se em Innstetten apresentando os cômodos da casa para Effi.

Após o primeiro dia de Effi em Kessin inicia-se o nono capítulo do romance, com a narração de visitas realizadas pelo novo casal à cidade e às famílias da vizinhança, a fim de apresentar a baronesa àquela sociedade. Doze dias depois desse período de visitas, Innstetten ausenta-se devido a um convite de Bismarck, o que deixa Effi solitária e melancólica.

Ao anoitecer, Johanna é chamada para atender Effi, que pede a ela para enviar uma carta e depois ajudá-la com os preparativos para dormir. Assim, Johanna dirige-se à sede do conselho provincial para realizar o envio e no caminho de volta demora um pouco por conversar com a senhora Paaschen sobre o barão e a jovem esposa, a novidade da região. Ao justificar sua demora para a patroa, Johanna faz um panorama dos outros funcionários que a cercam na residência dos Innstetten:

Desculpe-me, por favor... Encontrei lá a senhora Paaschen e aí me distraí um pouco. Tudo aqui é sempre tão quieto. É sempre uma alegria encontrar uma pessoa com quem se pode trocar uma palavra. Christel é uma boa pessoa, mas não conversa, e Friedrich é muito sonolento e cauteloso, e nunca fala com franqueza. Claro que também é preciso saber calar, e a senhora Paaschen é bastante curiosa e vulgar, não é uma pessoa muito do meu gosto; mas é tão bom de vez em quando poder ouvir e ver alguma coisa. (Fontane, 2013, p. 101)

O primeiro ponto observado é a postura de Johanna diante de Effi, seguindo a hierarquia patroa-empregada, respeitosa e solícita. O segundo ponto é a visão de Johanna sobre seus colegas de serviço. Há uma espécie muito sutil de desdém da

parte dela, como se houvesse mais identificação com os padrões do que com os demais funcionários. Pode ser que, para a personagem, ela esteja em um meio-termo entre as duas classes.

A conversa entre Johanna e Effi é seguida por elogios da empregada sobre os cabelos da patroa, que ela acha “tão bonitos, tão compridos, e macios como seda” (Fontane, 2013, p. 101). Além de respeitosa e solícita, Johanna também mostra-se gentil para com Effi, que retribui a gentileza com outros elogios. Na sequência da conversa, a protagonista revela para Johanna que sente saudade das amigas que deixou em Hohen-Cremmen e confessa também sentir medo, referindo-se à história assombrosa do homem chinês, e a solícita Johanna oferece sua companhia com uma cama improvisada ao lado de Effi até o retorno de Innstetten. A patroa acaba por recusar, para não desagradar o marido que chegaria durante a noite ou na manhã seguinte, mas após um pesadelo e a impressão de ter visto o homem chinês em seu quarto, Effi chama Johanna e lhe pede que fique. E assim transcorre a noite.

O vigésimo nono capítulo da obra literária aborda os momentos seguintes ao duelo entre Innstetten e Crampas. O capítulo inicia narrando o retorno de Geert para Berlim, sozinho, e suas reflexões acerca do certo e do errado em torno da ideia de defesa da honra. Ao chegar em casa, Innstetten é recebido por Johanna, que lhe informa sobre Annie e sobre visitas na ausência do patrão. Refletindo consigo mesmo, Innstetten conclui que as empregadas já sabem do ocorrido, pois “Roswitha é estúpida, mas Johanna é uma pessoa inteligente” (Fontane, 2013, p. 331).

No dia seguinte, ao fim da tarde já em casa, Innstetten chama Johanna, lhe pede que deposite algumas cartas na caixa de correio e lhe comunica que “a senhora não vai voltar” (Fontane, 2013, p. 332), referindo-se à Effi. Johanna fica atônita, se aproxima de Innstetten e beija-lhe a mão. Esta estranha reação de Johanna é explicada no parágrafo seguinte:

Quando retornou à cozinha, estava cheia de orgulho e superioridade, quase mesmo de felicidade. O senhor não apenas lhe dissera tudo, como ainda acrescentara por fim: “E que Roswitha não estrague tudo.” Isso era o principal; e, sem que lhe faltasse um bom coração e até mesmo compaixão pela senhora, o que a ocupava mais do que tudo era o triunfo de certa intimidade com o senhor. (Fontane, 2013, p. 332)

Percebe-se através da passagem acima que Johanna nutre sentimentos pelo patrão. A personagem toma a confissão de Innstetten como um voto de confiança e sinal de proximidade entre eles. Talvez seja o mais perto de

reciprocidade que ela obtém no romance de Fontane. É interessante observar, contudo, que seus sentimentos por Innstetten interferem pouco em sua relação com Effi, por quem a personagem confessa ter empatia e compaixão.

Outro ponto interessante na passagem acima é a satisfação que Johanna tem ao ouvir Innstetten criticar indiretamente Roswitha (para ela “Isso era o principal” [Fontane, 2013, p. 332]), o que demonstra que há uma certa rivalidade entre as funcionárias, pelo menos por parte de Johanna. Essa rivalidade e/ou competição é melhor demarcada na sequência, quando Johanna refere-se às informações que recebeu como um “triunfo” (Fontane, 2013, p. 332) sobre a outra funcionária.

Mas Roswitha já tinha conhecimento sobre o assunto, por meio de jornais que recebeu do porteiro, e por isso não demonstra a reação esperada, o que surpreende Johanna e dá início a uma conversa sobre o adultério e o duelo. Roswitha preocupa-se com os possíveis insultos dos leitores dos jornais sobre sua “querida pobre senhora” (Fontane, 2013, p. 333) e com o “pobre Major” (Fontane, 2013, p. 333) agora morto. Johanna rebate questionando se “Ele *não* deveria estar morto? Ou seria melhor que o nosso bom senhor é que tivesse morrido?” (Fontane, 2013, p. 333). O leitor do romance de Fontane, agora já ciente dos sentimentos de Johanna sobre Innstetten, percebe que sua indagação não parte apenas das normas sociais e da moralidade, mas de um zelo pela honra e pela segurança de Innstetten. É interessante que esta passagem do romance na transposição midiática de Huntgeburth é adaptada e transferida para Luise von Briest, conforme analisado no item 3.1.2 deste trabalho.

Roswitha, enquanto mulher também desviante que teve um filho sem ser casada e sofreu com a retirada da criança de seus braços (cf. vigésimo primeiro capítulo do romance), demonstra solidariedade a todos os envolvidos no escândalo, desde o traído aos traidores. Para Roswitha, “todos devem viver” (Fontane, 2013, p. 333), pois “tudo aconteceu há uma eternidade, e as cartas [...] já estavam todas amareladas de tão velhas” (Fontane, 2013, p. 333/334). Nesse ponto, a descoberta das cartas por Innstetten entra em pauta. Johanna logo acusa Roswitha de ser a culpada pela descoberta e pela situação toda, pois foi ela quem arrebentou a fechadura da mesa de costura em busca de uma atadura para o machucado de Annie. Mas Roswitha rebate a acusação indicando que Johanna quem disse ser necessário abrir a mesa, ela apenas executou a tarefa. Por conta dessa discussão,

há uma passagem de Johanna que denuncia sua leitura de mundo no que tange à classe trabalhadora, bem como seu apego aos valores morais do século:

- Não, Roswitha, não foi isso que eu quis dizer. Mas você não pode chegar dizendo “pobre major”. Por que pobre major? O tal pobre major não valia nada; quem tem um bigode ruivo como o dele e está sempre a retorcê-lo nunca vale nada e só causa desgraças. E, quando servimos a vida toda em casas distintas... mas você não serviu, Roswitha, isso é o que lhe falta... quando servimos, sabemos o que é certo e conveniente e o que significa honra, e sabemos também que, quando acontece uma coisa dessas, não há o que fazer, então ocorre o que se chama um duelo e alguém é morto. (Fontane, 2013, p. 334)

A visão de Johanna sobre Crampas ser um conquistador, um *Don Juan*, é consenso entre diversos personagens no romance. O ponto mais interessante desta passagem refere-se à superioridade que Johanna acredita ter em relação à Roswitha, com a justificativa de ter convivido por mais tempo com pessoas da alta sociedade, como se tal convivência, mesmo enquanto serviçal, lhe colocasse no mesmo patamar de seus patrões, que evidentemente jamais a veriam como semelhante por uma clara distinção de classes. Na sequência do diálogo, Johanna reforça a suposta inferioridade de Roswitha argumentando acerca do duelo que “se o senhor não tivesse feito nada, então as pessoas distintas o teriam ‘cortado’” e acrescenta “Mas essa palavra você não conhece, Roswitha, você não sabe nada disso” (Fontane, 2013, p. 335).

A defesa de Roswitha perante as ofensas que recebeu é verbalizar aquilo que é evidente para ela e para os leitores: “Não, não sei nada disso e nem quero saber. Mas uma coisa eu sei, Johanna, sei que você está apaixonada pelo patrão” (Fontane, 2013, p. 335). Esta acusação não é negada nem confirmada por Johanna, que apenas ri. E Roswitha acrescenta: “[...] A sorte é que ele não percebe... Pobre senhora, pobre senhora” (Fontane, 2013, p. 335). Nesse ponto, a empregada entrega para o leitor a informação de que aos olhos dos demais habitantes da casa, os sentimentos de Johanna pelo patrão são imperceptíveis e ainda se compadece sobre os efeitos dessa paixão na protagonista Effi. A partir disso, não é equivocado pensar que existem outros momentos em que Johanna interferiu na relação de Innstetten com sua esposa, motivada por inveja ou ciúmes da patroa, com consequências menores do que as que surgiram a partir da mesa de costura.

Este embate entre as empregadas é encerrado por Johanna, que decide pela paz, mas não deixa de diminuir Roswitha mais uma vez ao afirmar que a colega “[...]”



subiu a serra outra vez; mas, já sei, todos os camponeses sempre fazem isso” (Fontane, 2013, p. 335). Em outras palavras, Johanna afirma que Roswitha se exaltou e/ou ultrapassou limites novamente e que isso é característico de sua classe social/origem. Mais uma vez, Johanna não se reconhece entre seus semelhantes.

O trigésimo capítulo do romance de Fontane aborda unicamente Effi e a senhora Zwicker, viúva de um conselheiro privado, em Ems, com um diálogo que perdura até a chegada de uma carta de Luise para Effi contendo as más notícias sobre o adultério e suas consequências. Assim, o que interessa a esta análise são as falas de Effi e da senhora Zwicker sobre empregadas, no que tange à beleza e serviço.

O assunto inicia a partir da semelhança física entre uma funcionária de Ems, Afra, e Johanna, notada pela senhora Zwicker. Para Effi, sua “criada berlinense é muito mais bonita, e especialmente seus cabelos são mais belos e cheios” (Fontane, 2013, p. 339). A senhora Zwicker surpreende-se com a postura positiva de Effi diante da beleza de Johanna e expõe sua opinião sobre como as empregadas devem ser escolhidas e sobre o que considera as dificuldades da escolha.

- [...] Pois na verdade sempre temos dificuldades com a escolha das criadas. Elas têm de ser bonitas, pois os visitantes, pelo menos os homens, não gostam de ser recebidos à porta por uma vara comprida de pele áspera e óculos de aros pretos, e é uma verdadeira sorte que os corredores sejam quase sempre tão escuros. Mas, se levamos em excessiva consideração essa representação da casa e a assim chamada primeira impressão, e além disso damos a uma pessoa tão bonita um aventalzinho branco atrás do outro, então não temos mais uma hora de sossego e nos perguntamos se não somos vaidosas *demais*, e se não temos *demasiada* confiança em nós mesmas, se não é preciso encontrar um remédio. (Fontane, 2013, p. 339)

Para a senhora Zwicker, é necessário uma dose exata de beleza nas empregadas. Elas devem ser bonitas o suficiente para “enfeitar” a casa, mas não tanto a ponto de despertarem o interesse dos patrões, por isso ela recomenda cautela com a vaidade e a confiança em demasia.

É significativo que esta conversa aconteça no capítulo seguinte à revelação dos sentimentos de Johanna por Innstetten, pois suscita no leitor mais atento dúvidas sobre a relação patrão-empregada. Sabe-se, através de Roswitha no capítulo anterior, que os sentimentos de Johanna são muito bem disfarçados para o restante da casa, mas não há como saber a verdadeira natureza de sua relação com Innstetten.

A conversa entre Effi e a senhora Zwicker estende-se mais um pouco sobre tais receios e é a protagonista quem encaminha o assunto para uma conclusão ao afirmar: “Não posso fazer uma ideia clara daquilo que a senhora está querendo insinuar. Não que eu não saiba o que é pecado, isso eu sei; mas há uma diferença [...]. E na nossa própria casa, então...” (Fontane, 2013, p. 340). Por meio desta passagem é possível perceber que Effi compreende, sim, as insinuações da senhora Zwicker, contudo, a ideia de uma traição patrão-empregada nessas circunstâncias, sob o mesmo teto da esposa, lhe parece absurda demais. A partir disso, é Zwicker quem conduz a conversa, mencionando para além das desconfianças do ambiente interno, as excursões em campo realizadas por seu falecido marido. O momento é interrompido pela chegada do carteiro, que trouxe consigo a fatídica correspondência enviada por Luise, e logo encerra-se o capítulo.

O recorte da transposição de Huntgeburth equivalente ao sexto capítulo do romance, a minutagem 00h20min03s à 00h20min55s, aborda a chegada de Effi na sua nova casa em Kessin e o momento em que Innstetten lhe apresenta os funcionários, inclusive Johanna.

Quando o casal chega de carruagem, Friedrich e Johanna os recebem com guarda-chuvas devido às condições do tempo. Na sequência, os funcionários estão dispostos no interior da casa, em linha, à espera dos patrões. O primeiro a ser cumprimentado é o cachorro Rollo, que corre ao encontro de Innstetten. Depois, Friedrich é apresentado com a informação de que acompanha Innstetten desde a universidade, Christel com apenas o complemento “cozinha” e por último Johanna, quem “trata de tudo” (Huntgeburth, 2009, 00h20min38s, tradução nossa).

Apesar de inicialmente manter os olhos em Effi, Johanna fala para Innstetten que “a mulher de Kruse está falando novamente com sua galinha preta” (Huntgeburth, 2009, 00h20min41s, tradução nossa). A reação de Innstetten é em tom de brincadeira, dirigindo seu olhar primeiro à Johanna e depois à esposa, com “Então não vamos incomodá-la, não é, Effi?” (Huntgeburth, 2009, 00h20min45s, tradução nossa).

Esta pequena interação entre patrão e empregada muito se difere da forma como os outros funcionários se portaram, qual seja, em silêncio e com uma simples reverência. Enquanto no romance é Innstetten quem menciona a estranha esposa de Kruse antes de apresentar os funcionários e todos eles riem do gracejo, na obra fílmica isto é transformado em uma piada interna entre o barão e Johanna, que são

os únicos a reagirem à informação. Há uma mensagem muito clara na atitude de Johanna, que pode ser traduzida como uma tentativa de mostrar à Effi certa proximidade que possui com o patrão e como ela se difere dos outros funcionários.

Figura 16 - Olhar de Johanna para Effi



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h20min52s.

Junto à resposta de Innstetten há seu convite à Effi para conhecer o outro cômodo, deixando a esposa e a empregada frente à frente enquanto se retira e, assim, há uma troca de olhares mais longa entre Effi e Johanna. Quando Effi se move em direção à Innstetten, Johanna a segue com os olhos, conforme observável na Figura 16. A expressão da empregada no frame é enigmática, pois ao mesmo tempo em que apresenta um meio-sorriso, seu olhar não parece amigável. É possível perceber certa antipatia e/ou inveja. Effi, a esposa que Innstetten escolheu para si, é aquilo que Johanna não é (mais): da classe abastada e muito jovem.

Johanna reaparece na obra fílmica no recorte de minutagem 00h22min00s à 00h23min45s, em interação direta com Effi. A protagonista encontra-se sozinha na sala que Innstetten acabou de lhe mostrar, folheando um cartão com paisagens, e Johanna entra no cômodo.

- Devo preparar a sua cama?
- Minha cama?
- A senhora deve estar cansada.
- Sim.
- A senhora quer tomar banho? A água está pronta.
- Sim, está bem.

(Huntgeburth, 2009, 00h22min00s á 00h22min18s, tradução nossa)

Na passagem acima é possível perceber que Johanna quem conduz a conversa com Effi, ela quem oferece seus serviços, não é Effi quem os solicita. É bastante claro que a protagonista apenas aceita suas sugestões, quase intimidada, e isso é evidenciado quando Johanna caminha em direção à saída do cômodo e espera por Effi, segurando a cortina, a fim de impor que seus serviços seriam prestados naquele exato momento. Tal atitude surpreende Effi, mas não há reação além disso, e na cena seguinte a protagonista já encontra-se em uma banheira.

Effi está na banheira de olhos fechados, relaxada, quando Johanna entra na sala de banho de forma barulhenta, deixando a protagonista visivelmente desconfortável por estar nua. Johanna pergunta à Effi sobre a temperatura do banho e despeja água fervendo na banheira, enquanto observa a patroa diretamente e deleita-se quando Effi se retrai por causa da temperatura quente demais (Huntgeburth, 2009, 00h22min58s). Esta é a primeira microviolência de Johanna para com Effi, logo acompanhada pela segunda violência, seus toques.

Johanna indiscretamente insere sua mão na banheira, à procura do sabonete, provavelmente tocando a região das coxas de Effi embaixo da água, o que faz a jovem mover-se de desconforto (Huntgeburth, 2009, 00h23min09s). Com o sabonete encontrado, Johanna começa a esfregar as costas de Effi, até que suas mãos alcançam os ombros da patroa e descem por sua clavícula (Huntgeburth, 2009, 00h23min28s). A empregada toca, no mínimo parcialmente, os seios de Effi. De olhos fechados, o rosto da protagonista contrai-se de aflição, mas ela permanece em silêncio. Johanna volta suas mãos para as costas da patroa e, dessa vez, esfrega com tanta força que Effi reage verbalmente com uma interjeição e vira-se para olhar a empregada, que desculpa-se (Huntgeburth, 2009, 00h23min34s). Os toques abusivos de Johanna parecem motivados ora por raiva, como os episódios da água quente e da lesão nas costas, ora por inveja, pois é possível perceber a todo momento a personagem analisando o corpo mais jovem de Effi.

Huntgeburth também apresenta em sua transposição os pesadelos da protagonista. Semelhante ao nono capítulo do romance de Fontane, a minutagem 00h29min14s à 00h30min19s aborda a noite em que Effi chama por Johanna na ausência de Innstetten.

O recorte inicia com a representação do pesadelo, que envolve a dança, o tumulto e o chinês com a mulher. Effi, ao acordar sobressaltada, toca a campainha do

lado da cama e Johanna aparece em poucos segundos, visivelmente preocupada (Huntgeburth, 2009, 00h29min54s). Há um fator importante na representação de Huntgeburth que é a gravidez de Effi, o que certamente influencia a reação aflita de Johanna, visto a animosidade apresentada até então. Assim que Johanna confirma o bem-estar físico da patroa e compreende se tratar apenas de medo da figura do chinês, seu semblante preocupado se desfaz (Huntgeburth, 2009, 00h30min09s). De modo diferente do romance, no qual é a empregada quem oferece primeiro sua companhia ao perceber os medos da patroa (Fontane, 2013, p. 102), na obra de Huntgeburth a iniciativa é de Effi, que pede “Por favor, fique comigo” (Huntgeburth, 2009, 00h29min55s). Percebe-se, assim, que na transposição midiática a personagem secundária Johanna é muito menos solícita e gentil para com Effi, prevalecendo sua face severa.

As pequenas modificações de Huntgeburth em prol de uma Johanna mais ressentida e ciumenta culminam na revelação, e também são explicadas por ela, de um caso extraconjugal entre empregada e patrão. Se em Fontane o leitor tem acesso aos sentimentos de Johanna no capítulo vigésimo nono e é imputada a desconfiança sobre empregadas “bonitas demais” através da senhora Zwicker no trigésimo capítulo, em Huntgeburth a traição é confirmada.

O recorte de minutagem 00h43min11s à 00h44min13s aborda uma visita do farmacêutico Gieshübler à Effi, a fim de convidá-la para interpretar Ella na peça *Ein Schritt vom Wege*. Apesar de Effi não aceitar o convite imediatamente, Gieshübler lhe entrega um manuscrito do projeto. Enquanto conversam, Kruse os interrompe para tratar com o farmacêutico sobre sua esposa, a mulher com a galinha preta, e Gieshübler retira-se momentaneamente com o cocheiro. No corte seguinte, Effi está na varanda em frente às dunas da praia, folheando o manuscrito que recebeu; enquanto Gieshübler, após deixar Kruse, está retornando pelo interior da casa. Nesse momento, sem ser visto, o farmacêutico presencia as primeiras evidências de um caso extraconjugal entre Innstetten e Johanna.

Figura 17 - Johanna e Innstetten descem juntos



Fonte: Huntgeburth, 2009, 00h44min11s.

Conforme é possível notar na Figura 17, o jogo da câmera simula a visão de Gieshübler, parcialmente escondido atrás do batente de uma porta. A escolha de retratar essa cena “às escondidas” denuncia o caráter secreto daquilo que está sendo apresentado. O que o farmacêutico presencia é Innstetten e Johanna descendo ao mesmo tempo do andar superior, sozinhos. O barão, apenas de colete e camisa conforme na Figura 17, arruma sua gravata e sai pela porta em direção à varanda onde se encontra Effi; já Johanna segue pelo corredor no interior da casa. A expressão de Gieshübler diante da cena (Huntgeburth, 2009, 00h44min13s), de desapontamento e reprovação, confirma as suspeitas do espectador sobre o adultério. Também não se pode deixar de notar que é bastante significativa a escolha de Huntgeburth de inserir este flagrante antes da representação do adultério cometido por Effi, pois há impacto direto na visão do espectador sobre a protagonista.

Para além de revelar a traição de Johanna e Innstetten, Huntgeburth também insere em sua obra fílmica a ideia de continuidade do caso entre patrão e empregada, na minutagem 01h37min26s à 01h37min37s. Após o escândalo do adultério de Effi e Crampas, a protagonista arca com as consequências, quais sejam, o ostracismo social e o afastamento de Annie. Diante disso, seu amigo farmacêutico Gieshübler intercede a fim de reaproximar mãe e filha, com uma breve visita ao barão à noite. O farmacêutico, ao aparecer sem aviso prévio, fornece ao espectador um vislumbre de como funciona a casa do conselheiro após a partida de Effi.

Figura 18 - Johanna deixa o quarto de Innstetten



Fonte: Huntgeburth, 2009, 01h37min26s.

Na Figura 18 observa-se Johanna saindo dos aposentos de Innstetten após a campanha da casa tocar. Sabe-se, pela falta de iluminação no restante da casa, que já é noite. Johanna deixa o quarto abotoando sua roupa, cobre-se com seu xale e ao sair de cena quem aparece na porta do cômodo iluminado é Innstetten, vestindo um roupão. Esta inserção de Huntgeburth na narrativa, agora com captação centralizada, indica que na ausência de Effi a relação entre Johanna e Innstetten sequer precisa ser encoberta. Também evidencia ao espectador que o flagrante de Gieshübler não representava um caso isolado, mas sim algo recorrente, possivelmente datado muitos anos antes do casamento de Innstetten com Effi. Assim, explica-se a postura de Johanna com a baronesa, quem aos seus olhos configurava literalmente uma rival disputando o afeto do barão.

### 3.2.2 Johanna em uma sociedade desigual

A partir das análises realizadas, observa-se um ponto de encontro entre a personagem secundária Johanna na obra literária de Fontane e na transposição de Huntgeburth: questões com sua própria classe social, manifestadas a partir de diferentes perspectivas. É necessário, assim, estabelecer o que se entende por “classe social” neste trabalho.

Para Pierre Bourdieu, classe social configura

[...] conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posições semelhantes. (Bourdieu, 1998, p. 136 *apud* Tineu, 2017, p. 101)

Assim sendo, para além da questão puramente econômica encontrada em Marx com seu binarismo burguesia e proletariado, para Bourdieu o capital que estabelece as classes não é apenas econômico, mas também social, cultural e simbólico (Silva, 1995 *apud* Tineu, 2017), privilegiando as relações (Tineu, 2017). No caso de Johanna, uma proletária com certa aversão às pessoas de sua própria classe social, é necessário considerar o que Bourdieu rotula como situações de classe. Em linhas gerais, existem fatores que diferenciam pessoas dentro de uma mesma classe, a exemplo do capital cultural, que caracteriza subculturas de classe ou setores de classe (Silva, 1995 *apud* Tineu 2017).

Johanna, na obra de Fontane, sente-se diferente dos demais empregados de Innstetten, pois Christel “não conversa” e Friedrich “nunca fala com franqueza” (Fontane, 2013, p. 101), por isso sente afinidade com a senhora Paaschen, “uma pessoa com quem se pode trocar uma palavra” (Fontane, 2013, p. 101). Em relação à Roswitha, que foi contratada posteriormente por Effi, suas opiniões são severas. A personagem deleita-se quando Innstetten critica indiretamente Roswitha (Fontane, 2013, p. 332) e também o faz ela própria ao afirmar que Roswitha, por não ter servido em casas distintas a vida toda, não sabe “o que é certo e conveniente e o que significa honra” (Fontane, 2013, p. 334).

É evidente o quanto Johanna entende-se superior aos demais serviçais da narrativa, como se a sua origem vizinha à Brandemburgo (diferente da “camponesa” Roswitha [Fontane, 2013, p. 335]) ou o seu cargo de governanta lhe tornasse mais próxima dos patrões do que dos empregados em uma pirâmide social. Apesar de seu histórico de trabalho em “casas distintas” lhe conferir certo acesso à cultura da aristocracia ou nobreza, ou seja, aos gostos, estilos de vida, valores e *habitus* (na linha do que Bourdieu define como cultura em sentido amplo, de acordo com Tieu, 2017), Johanna ainda não é parte desta classe. Assim, sua amargura no romance manifesta-se na relação com seus semelhantes, sobrando até mesmo pequenas gentilezas para com a protagonista Effi. Sem desconsiderar, é claro, seu importante papel na descoberta das cartas.



Na obra fílmica de Huntgeburth, a questão de Johanna com sua própria classe manifesta-se em sua relação com Effi. A diretora constrói a relação das duas personagens calcada em ciúmes e inveja, por parte da empregada, demonstrados ao longo da narrativa.

A hostilidade de Johanna para com a patroa é expressada desde o momento em que elas são apresentadas uma para a outra em Kessin. Primeiro, com a menção de uma aparente piada interna com Innstetten sobre a galinha preta (Huntgeburth, 2009, 00h20min41s), a fim de anunciar para Effi certa intimidade entre os dois. Depois, através do olhar de Johanna para a patroa enquanto ela deixa o cômodo, conforme a *Figura 16*, que muito bem representa sua antipatia imediata em relação à nova integrante da casa.

Tal animosidade com Effi evolui rapidamente para a esfera física. No momento do banho, ainda no primeiro dia de Effi em Kessin, há os “incidentes”: a água quente demais (Huntgeburth, 2009, 00h22min58s) e os toques abusivos, primeiro nos seios da patroa (Huntgeburth, 2009, 00h23min28s) e depois a lesão nas costas (Huntgeburth, 2009, 00h23min34s). As violências de Johanna nesse recorte demonstram alguns dos sentimentos que permeiam sua recente relação com Effi, quais sejam, raiva e uma espécie de inveja de seu corpo mais jovem.

O espectador da obra de Huntgeburth logo tem acesso à explicação e motivação das ações de Johanna: a revelação de seu caso extraconjugal com Innstetten (Huntgeburth, 2009, 00h44min11s), provavelmente iniciado antes mesmo do casamento do patrão e mantido até depois do divórcio (Huntgeburth, 2009, 01h37min26s). O que na obra literária de Fontane era uma desconfiança criada pela senhora Zwicker, agora se confirma.

Para Johanna, na transposição, Effi ocupa o lugar que ela desejava para si. Assim como Luise von Briest não casou-se com Innstetten no passado por sua falta de dinheiro e posição social, no presente o barão também jamais se casaria com Johanna por motivo semelhante, isto é, sua classe social com o adendo de sua idade.

Apesar de na obra fílmica a idade de Johanna não ser revelada, é evidente que em comparação com Effi a empregada é mais velha. No contexto do século XIX, o casamento entre homens mais velhos e meninas/mulheres mais novas era comum e desejado, principalmente pela maior chance de garantir a continuidade da linhagem familiar. Somado a isso,

É o pertencimento à classe, portanto, que determina de forma antecipada o privilégio de acesso a todos os bens e serviços escassos da sociedade na forma de capital econômico; e a educação familiar, cultura e a formação escolar na forma de capital cultural. (Tieu, 2017, p. 105)

Logo, faltam para Johanna a juventude, o status e a cultura que só uma classe mais elevada do que a sua poderia garantir naquele contexto. Tais carências, perante aquela sociedade e aos olhos de Innstetten, fazem de Johanna uma mulher inapta para ser baronesa, mas, convenientemente, adequada para ser amante.

A ressignificação de Johanna na obra fílmica enquanto amante, mulher ressentida e sem sororidade é mais uma ferramenta da qual Huntgeburth faz uso para evidenciar as violências sofridas pela protagonista Effi Briest, tão julgada no romance de Fontane. Além disso, a ressignificação de Johanna também denuncia quão afetadas são as mulheres, sobretudo as empobrecidas, em uma sociedade patriarcal de desigualdade econômica e de gênero, pois nessa configuração estão sempre passíveis de objetificação e exploração pelos homens.

## Considerações finais

A análise comparativa realizada no presente trabalho, com foco nas figuras femininas Effi Briest, Luise von Briest e Johanna, buscava refletir sobre as estratégias de resignificação adotadas por Hermine Huntgeburth em sua obra fílmica produzida a partir do romance de Theodor Fontane. Esta análise objetivava também contribuir para os estudos de intermedialidade e decupagem aplicados nos objetos de pesquisa, além de promover reflexão sobre questões de gênero.

Para tanto, foi necessário traçar uma jornada que partia de pontos extra-obra, como contextualização de escrita e de produção, as quais incluem a abordagem do Realismo enquanto movimento literário e do Feminismo enquanto movimento social, político, filosófico e ideológico. A partir disso, foi possível analisar com seriedade o feminino nas respectivas obras.

A trajetória de análise comparativa do feminino teve início com a protagonista Effi Briest. Através dos recortes selecionados, observou-se na transposição midiática de Huntgeburth a existência de um processo de emancipação de Effi, proposto por meio da atualização de importantes momentos da história da personagem, como a transição para a vida adulta, a noite de núpcias e o adultério, e seu desfecho.

Na representação do momento de transição para a vida adulta, representado pela notícia do arranjo de casamento com Geert von Innstetten, pequenas reformulações realizadas por Huntgeburth transformam Effi de personagem infantil e ambivalente em uma jovem mulher de personalidade mais forte. Esta mudança foi constatada pela ausência de brincadeiras, pelas hesitações e pelo silêncio expressivo da protagonista na obra fílmica. Conforme constatado, tal diferença entre a representação de Effi nas obras está diretamente ligada às diferentes concepções de feminino em cada contexto de produção.

O segundo momento importante no processo de emancipação é a representação do ato sexual, observado a partir de duas situações: noite de núpcias e adultério. Enquanto na obra literária de Fontane há o apagamento da noite de núpcias e o adultério é inserido nas entrelinhas, na obra fílmica de Huntgeburth as representações são explícitas. Para além do peso de um contexto de escrita conservador como o era a Prússia no século XIX, evidenciou-se que o objetivo da narrativa é o determinante. Ao priorizar o feminino, Huntgeburth escolhe expor as

violências e os prazeres vivenciados por Effi, o que promove empatia e dá visibilidade ao processo de descoberta da sexualidade feminina.

O terceiro momento analisado é o desfecho da protagonista na narrativa. Na obra literária, seguindo a cartilha do Realismo, Effi tem um desfecho trágico com sua morte prematura e carrega uma grande culpa até seus últimos dias. Já o desfecho na transposição de Huntgeburth aproxima-se dos acontecimentos do caso verídico de adultério no qual Fontane inspirou-se para escrever o romance: o caso de Elisabeth von Ardenne. Na obra fílmica, Effi permanece viva, com um emprego em uma biblioteca, morando em um pequeno apartamento. A culpa na obra de Huntgeburth é redirecionada aos pais e à Innstetten, sendo assim, não é mais fatal, é emancipatória.

Constata-se a partir desses pontos que a diretora coloca o feminino no centro, sob um olhar feminino do século XXI, com novos objetivos. As atualizações de Huntgeburth acerca da protagonista humanizam a personagem, denunciam as violências e tematizam a sexualidade feminina. Por meio de sua ressignificação, Effi prioriza suas vontades e desejos, a despeito das consequências e/ou punições que a sociedade lhe impõe. É, de fato, uma narrativa de emancipação.

A etapa final da trajetória de análise comparativa do feminino é voltada para personagens secundárias relevantes para as narrativas, a saber Luise von Briest e Johanna, do ponto de vista social.

Luise von Briest, mãe da protagonista Effi, é constituída no romance de Fontane a partir da maternidade. Por meio da relação entre mãe e filha, se tem acesso às duas facetas de Luise: a de mulher da alta sociedade reprodutora da ideologia dominante e a de mulher afetada por esses valores. O primeiro lado de Luise manifesta-se na educação que fornece à filha, sob a máxima da estabilidade e do prestígio acima do amor. A outra face de Luise, enquanto vítima dos próprios valores que reproduz, é observada na impossibilidade de viver o amor de sua juventude e no quanto isso possivelmente afeta sua personalidade e sua relação com Effi.

Na transposição de Huntgeburth, nota-se mudanças importantes na figura de Luise. Na obra fílmica, são explicitadas e amplificadas as características da personagem, como, por exemplo, os valores que defende, sua personalidade dura e impositiva, e sua rivalidade com a própria filha. Outra atualização importante de Huntgeburth é colocar em evidência uma estranha relação entre Luise e Innstetten,

que extrapola as convenções sogra-genro. Tais atualizações cumprem um objetivo na narrativa voltado para a trajetória da protagonista, a fim de demonstrar os percalços no âmbito familiar e gerar empatia para com Effi.

Em relação à Johanna acontece algo semelhante. Na obra de Fontane, Johanna é uma empregada com problemas relativos à sua própria classe social e, além disso, é apaixonada pelo patrão, Innstetten, o que a faz interferir quase inconscientemente e causar a descoberta das cartas que revelam o adultério de Effi. Apesar de sua paixão aparentemente unilateral, a amargura de Johanna manifesta-se principalmente em sua relação com seus colegas de trabalho, os quais considera inferiores, e para com Effi há até mesmo gentilezas. Diferentemente de Johanna na transposição midiática.

Na obra de Huntgeburth, a questão de Johanna com sua própria classe social manifesta-se em sua relação com Effi, construída a partir de inveja e ciúmes. Inveja pois Effi é uma mulher mais jovem, de uma classe alta, com acesso à determinada cultura e educação, o que a qualificou para a posição de baronesa dentro daquela forma de organização social, motivo para o ciúmes de Johanna. Na transposição, a empregada é amante de Innstetten e apesar de parecer um caso de longa duração, Johanna jamais teve chance de ocupar tal posto devido à sua classe social. Assim, a ressignificação de Johanna serve a dois propósitos: primeiro, evidencia violências sofridas pela protagonista Effi dentro de seu próprio lar em Kessin; em segundo, denuncia quão afetadas são as mulheres empobrecidas numa sociedade patriarcal com desigualdades econômica e de gênero, submetidas à objetificação e exploração.

Diante disso, constata-se que a ressignificação do feminino na transposição midiática de Hermine Huntgeburth promove não apenas reflexão sobre questões de gênero, como também acerca do funcionamento de ideologias e de uma sociedade dividida em classes.

## Referências

24 WOCHEN. Direção: Anne Zohra Berrached. Zero One Film, 2016. (103 min.)

AINDA Estou Aqui. Direção: Walter Salles. VideoFilmes, 2024. (135 min.)

ALLGEMEINES Landrecht für die preußischen Staaten 1794. **Site Gerhard Köbler**. Disponível em: [Allgemeines Landrecht für die preußischen Staaten 1794 Teil 2](#). Acesso em: 06 ago. 2025.

ALMEIDA, João Flávio; GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUSA, Lucília M. A. e; PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. Por Trás Das Câmeras: A Decupagem Cinematográfica Como Inscrição Discursiva. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 20, p. 146-172, jan./jul. 2016.

ALMEIDA, Lúcio Flávio Rodrigues de. Um texto discretamente explosivo: Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado. **Lutas sociais**, São Paulo, n. 33, v. 18, p. 117-132, jul./dez. 2014.

ALTHUSSER, Louis. **Sobre a Reprodução**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

ALVES, Thiago Henrique Gonçalves. O tempo e o espaço em Andarilho de Cao Guimarães. **Temática**, João Pessoa, a. XIX, n. 7, p. 60-76, jul. 2023.

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: O mundo burguês / O casamento / A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.

BADER, Laura. „Sie bringt die Leinwand zum Erblühen“: „Effi Briest“. **FOCUS Online**, 11 fev. 2009. Disponível em: [„Sie bringt die Leinwand zum Erblühen“: „Effi Briest“ - FOCUS online](#). Acesso em: 05 ago. 2025.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BALZAC, Honoré de. **A mulher de trinta anos**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

BAUR, Uwe. Zur Rezeption der „Effi Briest“ von Theodor Fontane mit zwei Briefen Fontanes zu dem Roman. **Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft**, v. 16, n. 1, p. 7-15, 1975.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERSANI, Leo. O realismo e o medo do desejo. In: BARTHES, Roland (org.). *Literatura e Realidade: que é o Realismo?*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BORGES, Marcia Terezinha Trotta; BARBOSA, Regina Helena Simões. As marcas de gênero no fumar feminino: uma aproximação sociológica do tabagismo em mulheres. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 4, p. 1129-1139, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABREIRA, Regina Helena Urias. **A Condição Feminina na Sociedade Ocidental Contemporânea** – Uma Releitura de A Letra Escarlate de Nathaniel Hawthorne –. Orientadora: Clélia Maria Nascimento-Schulze; Nelly Novaes Coelho. 2006. 311 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Área de Concentração de Estudos da Condição Humana, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque De (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira II: romantismo, realismo, parnasianismo, simbolismo**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

COLLINGTON, Tara. Uma abordagem bakhtiniana para os Estudos da Adaptação. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 132-142, set.-dez. 2009.

COSTA, Cristiane. Rede. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque De (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CLÜVER, Claus. “Arte transgênica”: a biopoesia de Eduardo Kac. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea vol. II*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

CRUZ, Vanessa Kelly. **Moda Francesa**: a elegância como subsídio de estilo das parisienses. Orientadora: Luciana Ramos de Souza. 2021. 40 f. Trabalho de conclusão de curso (Curso Superior de Tecnologia em Têxtil e Moda), Faculdade de Tecnologia de Americana Ministro Ralph Biasi, Americana, 2021.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Literatura e Cinema: Uma História de Relações Complexas. In: MARTINS, Aulus Mandagará (org.). *Itinerário de leituras: ensaios sobre literatura*. Pelotas: Ed. Universitária UFPEL, 2003.

DAMASCENO, Alex. O conceito de convenção cinematográfica de David Bordwell: a limitação do arbitrário. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Governador Valadares, a. 11, n. 1, p. 241-258, jan.-jun. 2022.

DER BOXER und die Friseur. Direção: Hermine Huntgeburth. Josefine Filmproduktion, 2004. (90 min.)

DER SCHRITT vom Wege. Direção: Gustaf Gründgens. Terra Film, 1939. (98 min.)

DIE BARONIN - Fontane machte sie unsterblich. Direção: Lutz Büscher. Stern TV, 1981. (90 min.)

DIE WEIßE Massai. Direção: Hermine Huntgeburth. Constantin Film, 2005. (131 min.)

EDUKATORS. Direção: Hans Weingartner. Y3 Film, 2004. (127 min.)

EFFI Briest: Prêmios. **Site IMDb**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt1035732/releaseinfo/?ref=ttloc\\_sa\\_2](https://www.imdb.com/title/tt1035732/releaseinfo/?ref=ttloc_sa_2). Acesso em: 01 dez. 2024.

EFFI Briest. **Site IMDb**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt1035732/releaseinfo/?ref=ttloc\\_sa\\_2](https://www.imdb.com/title/tt1035732/releaseinfo/?ref=ttloc_sa_2). Acesso em: 01 dez. 2024.

EFFI Briest. **Spotify**. 2009. 1 faixa (5min59s). Publicado por Johan Söderqvist. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5DPu4KTbArhBsFak3FDHvp?si=6e3737499372408d>. Acesso em: 6 ago. 2025.

EFFI Briest. Direção: Wolfgang Luderer. Deutsche Film-Aktiengesellschaft, 1970. (125 min.)

ELLESTRÖM, Lars. **Media Transformation**: The transfer of media characteristics among media. London: Palgrave Macmillan, 2014.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars (org.). Media Borders, Multimodality and Intermediality. London: Palgrave Macmillan, 2010.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing Adaptation**. New York: Oxford University Press, 2020.

ERLER, Gotthard. Posfácio. In: FONTANE, Theodor. Effi Briest. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

FONTANE Effi Briest. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Tango Film, 1974. (140 min.)

FONTANE, Theodor. **Der Stechlin**. Berlin: Anaconda Verlag, 2019.





HIGGINS, Dick. Intermídia. **In:** DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea vol. II. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

HUBIG, Christof. „Es ist soviel Unschuld in ihrer Schuld": Theodor Fontanes Stellung zur „preußischen Moral" am Beispiel der >Effi Briest<. **In:** Kühn, Hellmut (org.). Preußen - Dein Spree-Athen: Beiträge zu Literatur, Theater und Musik in Berlin. Reinbek: Rowohlt, 1981.

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

IM KREISE der Lieben. Hermine Huntgeburth (dir.). Alemanha: Josefine Filmproduktion, 1991. 79 min.

JAMISON, Robert L. The Fearful Education of Effi Briest. **Monatshefte**, v. 74, n. 1, p. 20-32, 1982.

JEßING, Benedikt. **Neuere deutsche Literaturgeschichte**: eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008.

JULIA Jentsch. **Site IMDb**. Disponível em: [https://www.imdb.com/name/nm0421799/bio/?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0421799/bio/?ref=nm_ov_bio_sm). Acesso em: 01 dez. 2024.

KAINZ, Diana. „Arme Effi...". Zur filmischen Adaptation von Fontanes EFFIE BRIEST im Kontext der Moderne. **In:** Frisch, Simon; Raupach, Tim: Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Marburg: Schüren, 2012.

KEHLER, Barbara Gabriele. **Das Verhältnis von Mutter und Tochter in Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow* und *Effi Briest***. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes), University of Waterloo: Waterloo, 2007.

KRAUSE, Edith H. Desire and Denial: Fontane's Effi Briest. **The Germanic Review: Literature, Culture, Theory**, v. 74, n. 2, p. 117-129, 1999.

KREUTZ, Katia. O que é uma decupagem?. **Site Academia Internacional de Cinema**, 14 mai. 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>. Acesso em: 01 dez. 2024.

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

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. **In:** HOLLANDA, Heloisa Buarque De (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. **In:** HOLLANDA, Heloisa Buarque De (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LUST. **Online Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.** Disponível em: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=L07690>. Acesso em: 05 fev. 2025.

MORAES, Victor José Saris. **Effi Briest (1894) - Modernidade e tradição no romance de Theodor Fontane, em meio à unificação alemã.** Orientadora: Vera Lúcia Vieira. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse *conceito*. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea vol. II. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

NEUE Vahr Süd. Hermine Huntgeburth (dir.). Alemanha: Studio Hamburg Produktion Hannover, 2010. 90 min.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PELSTER, Theodor. **Lektüreschlüssel. Theodor Fontane: Effi Briest.** Stuttgart: Philipp Reclam, 2004.

PEREIRA, Josias; PRADO, Thiago. A Decupagem de Direção: Gênese e Limitações Artísticas. **Anais:** XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Londrina, p. 1-14. mai. 2011.

PERIC, Nada. **Corinne Hofmanns „Die weiße Massai“ und die gleichnamige Verfilmung von Hermine Huntgeburth.** Orientador: Željko Uvanović. 2013. 115 f. Trabalho de conclusão de curso (Língua e Literatura Alemãs), Faculdade de Ciências Humanas e Ciências Sociais, Universidade Josip Juraj Strossmayer de Osijek, Osijek, 2013.

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio.** Jandira: Principis, 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermedialités / Intermediality**, Montréal, n. 6, p. 43-64, 2005.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea vol. II. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. **Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: BARTHES, Roland (org.). Literatura e Realidade: que é o Realismo?. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

ROMEO. Direção: Hermine Huntgeburth. Bavaria Film, 2001. (88 min.)

ROSEN im Herbst. Direção: Rudolf Jugert. Gloria Film, 1955. (107 min.)

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALLES, Cecilia; CHEIDA, Samir. Montagem audiovisual transmidiática: uma reflexão sobre a montagem e o processo de criação da série The Walking Dead. **Avanca I Cinema**, Portugal, n. 13, out. 2022.

SCHÖNFELD, Christiane. Verfilmungen. In: NEUHAUS, Stefan (Hg.). Effi Briest: Handbuch. Berlin: J. B. Metzler Verlag, 2019.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: ainda é uma categoria útil de análise? **Albuquerque: revista de história**, Campo Grande, v. 13, n. 26, p. 177-186, jul.-dez. 2021.


SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez. 1995.

SCHUCHTER, Veronika. Krankheit und Tod. In: In: NEUHAUS, Stefan (org.). Effi Briest: Handbuch. Berlin: J. B. Metzler Verlag, 2019.

SCHUSTER, Peter-Klaus. **Theodor Fontane**: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1978.

TEUFELSB RATEN. Direção: Hermine Huntgeburth. ARTE, 2007. (178 min.)

THE LAST of Us. Produção: Craig Mazin. Home Box Office, 2023.

THE PROPOSAL. **YouTube**. 2018. 1 vídeo (2min48s). Publicado por Johan Söderqvist - Tema. Disponível em:  The Proposal Acesso em: 5 ago. 2025.

TINEU, Rogerio. Ensaio sobre a teoria das classes sociais em Marx, Weber e Bourdieu. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 89-107, jun.-set. 2017.

TOM Sawyer. Direção: Hermine Huntgeburth. Neue Schönhauser Filmproduktion, 2011. (109 min.)

TODOROV, Tzvetan. Apresentação. In: BARTHES, Roland (org.). Literatura e Realidade: que é o Realismo?. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

UMA MULHER contra Hitler. Direção: Marc Rothemund. Goldkind Film, 2005. (117 min.)

VIIRA, Indra. **Das Frauenbild in Fontanes Effi Briest im Vergleich zur Verfilmung von Hermine Huntgeburth**. Bachelorarbeit, Abteilung für deutsche Philologie, Universität Tartu. Tartu, s. 29, 2020.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. **In:** BARTHES, Roland (org.). Literatura e Realidade: que é o Realismo?. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. **In:** XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOLA, Émile. **Naná**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.