



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 11, número 1, jan.-abr. 2022

O PARADOXO DO *BILDUNGSROMAN* MODERNISTA:  
CONARRATIVAS EM *FILHOS E AMANTES* (*SONS AND  
LOVERS*, 1913) DE D. H. LAWRENCE E VERSÃO  
CINEMATOGRAFICA HOMÔNIMA (1960)



THE MODERNIST *BILDUNGSROMAN*'S PARADOX: CO-  
NARRATIVES IN *SONS AND LOVERS* (1913) BY D. H.  
LAWRENCE AND ITS HOMONIMOUS FILM VERSION  
(1960)

Maria Lua ALBUS  
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

José Carlos FELIX  
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 30/10/2021 • APROVADO EM 22/04/2022

---

## Resumo

---

Este artigo analisa o romance *Filhos e Amantes* (*Sons and Lovers*, 1913), de D. H. Lawrence, e sua versão cinematográfica de mesmo nome (1960), dirigida por Jack Cardiff, partindo da hipótese interpretativa de que a focalização dupla por Paul e Gertrude, estruturalmente amalgamados pelo texto do narrador, resulta em conarrativas indicativas do paradoxo da forma do *Bildungsroman* — circunscrito na tensão indecível e ao mesmo tempo suplementar entre individualidade e coletivismo, tradição e experimentação. Por meio de uma leitura cerrada de excertos do romance e cenas do filme, discutimos como a dupla

focalização resulta em uma aporia que inscreve em *Filhos e Amantes* uma dimensão de transgressão das convenções desse gênero na notável busca pelo experimentalismo característico do modernismo literário em língua inglesa. Os estudos narratológicos de Bal (2009), estilísticos de Leech e Short (2007), cinematográficos de Bordwell e Thompson (2013) e Bazin (1997), e intermediáticos de Rajewsky (2005) fundamentam a análise estrutural dos objetos, enquanto Adorno (2012a, 2012b), Beards (1974) e Jeffers (2005) embasam a discussão acerca das convenções e transgressões sobre o romance de formação perpetradas por Lawrence e Cardiff.



---

## Abstract

---

This paper analyses the novel *Sons and Lovers* (1913), by D. H. Lawrence, and its film version of the same name (1960), directed by Jack Cardiff, grounded on the interpretative hypothesis that the novel's double focalisation by Paul and Gertrude, structurally amalgamated by the narrator's text, results in co-narratives, which are indicative of the paradox of the *Bildungsroman*'s form — circumscribed in somewhat undecidable and supplementary tensions between individuality and collectivism, tradition and experimentation. Through a close reading of excerpts from the novel and scenes from the film, we discuss how the double focalisation results in an aporia, which, in turn, inscribes into *Sons and Lovers* a dimension of transgression of this literary genre's conventions, in its remarkable endeavour to attain the experimentalism ascribed to British literary modernism. Studies in narratology by Bal (2009), stylistics by Leech and Short (2007), cinema by Bordwell and Thompson (2013) and Bazin (1997), and intermediality by Rajewsky (2005) underscore the structural analysis of the objects, while Adorno (2012a, 2012b), Beards (1974), and Jeffers (2005) substantiate the discussion regarding the conventions and transgressions of the *Bildungsroman* perpetrated by Lawrence and Cardiff.

---

## Entradas para indexação

---

**Palavras-chave:** Filhos e Amantes. Ponto de vista. Adaptação cinematográfica. Modernismo em língua inglesa.

**Keywords:** Sons and Lovers. Point of view. Film adaptation. British modernism.

---

## Texto integral

---

### Introdução

Publicado em 1913 pelo escritor inglês D. H. Lawrence, o romance *Filhos e Amantes* (*Sons and Lovers*) estrutura-se em duas partes: na primeira, a narrativa centra-se em torno da personagem Gertrude Morel, presa a um casamento infeliz com um marido alcoólatra e ignorante, enquanto se apega a seus filhos, em especial ao segundo, Paul; já na segunda, a narrativa acompanha como, à medida que Paul cresce, as vidas da mãe e do filho se fundem, até que a morte de Gertrude deixa Paul sozinho ao fim da história. Desde os anos 1970, o câmbio entre a transição do protagonismo iniciado por Gertrude e finalizado por Paul engendrou uma inclinação da crítica do romance a interpretá-lo como um *Bildungsroman*. Em 1960, *Filhos e Amantes* ganha uma versão cinematográfica, dirigida por Jack Cardiff, com adaptação do enredo do romance para um roteiro escrito por Gravin Lambert e T. E.

B. Clark, em 103 minutos de filme preto e branco, o que lhes rendeu um Oscar por Melhor Fotografia em Preto e Branco, e um Globo de Ouro por Melhor Direção.

Tomando como ponto de partida a peculiaridade de estruturação de *Filhos e Amantes* pautada no binômio “mãe + filho” (Gertrude e Paul), e em cotejo com a versão cinematográfica, propomos uma interpretação do romance a partir de uma hipótese de leitura segundo a qual a dupla focalização, formada por Paul e Gertrude, resulta em conarrativas indicativas do paradoxo da forma do *Bildungsroman* — circunscrito na tensão indecível e ao mesmo tempo suplementar entre individualidade e coletivismo, tradição e experimentação — e em como tal aporia assinala em *Filhos e Amantes* uma dimensão de transgressão das convenções desse gênero na notável busca pelo experimentalismo que marca o modernismo literário em língua inglesa.

Com efeito, a abordagem de trabalho desta pesquisa em estudos literários-cinematográficos, fruto de um projeto de Iniciação Científica executado entre 2020 e 2021, foi bibliográfica-documental, no âmbito dos estudos em literatura comparada. O embasamento para os procedimentos interpretativos do romance fundamentou-se em *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (2009), de Mieke Bal, particularmente no tocante às formas e níveis de narração, personagens e focalização. Os estudos acerca dos conceitos de narratologia de Bal forneceram o ponto de partida para o escrutínio das estratégias empregadas por Lawrence para criar o efeito de simbiose narrativa, ampliados pelo conceito estilístico de apresentação de pensamento no texto ficcional, elaborados por Geoffrey Leech e Mick Short, em *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (2007). No tocante à análise fílmica, o ensaio de Andre Bazin, “Adaptation, or the Cinema as Digest” (1997), e o artigo de Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005), possibilitaram o embasamento dos procedimentos de análise da adaptação da prosa literária para a sintaxe visual do cinema narrativo, enquanto David Bordwell e Kristin Thompson, em *Film Art: an Introduction* (2013), proporcionaram os operadores conceituais para a seleção e análise cinematográfica de cenas. Os estudos de Bazin forneceram uma moldura para a compreensão da adaptação fílmica como forma híbrida, contendo objetivo e estilo narrativo próprios, ainda que relacionada ao material do romance. Dada esta natureza híbrida da forma cinematográfica, não poderia prescindir de um debate acerca da relação de interdependência e confluência entre mídias, ancorada nos estudos de intermedialidade de Rajewsky, ao passo que Bordwell e Thompson provaram ser essenciais para um exame dos protocolos estético-narrativos do cinema clássico hollywoodiano.

Os paradoxos estéticos na forma do *Bildungsroman* modernista são discutidos à luz de Theodor W. Adorno e em diálogo com Richard D. Beards e Thomas L. Jeffers. Os ensaios “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012a) e “Sobre a ingenuidade épica” (2012b), de Adorno, ambos parte da coleção *Notas de Literatura I*, orientaram a discussão no sentido de questionar discurso, forma e convenção narrativa enquanto instâncias e procedimentos conciliadores, conformadores de toda e qualquer forma de tensão e contradição; ao mesmo tempo, o artigo de Beards, “Sons and Lovers as *Bildungsroman*” (1974) e o livro de Jeffers, *Apprenticeships: the Bildungsroman from Goethe to Santayana* (2005),

circunscrevem a discussão no âmbito da tradição da crítica a *Filhos e Amantes* como romance de formação.

### Conarrativas no Romance

Em *Filhos e Amantes*, observamos que apenas um agente narrador em terceira pessoa ocupa-se da enunciação de duas histórias de forma amalgamada, alternando focalizadores e permitindo que o discurso direto seja embutido em seu texto. Chamamos essa enunciação em fusão de conarrativa — a rigor, poderíamos ter adotado o termo coestória, uma vez que estória [*story*] refere-se ao conteúdo do texto que produz uma manifestação e/ou inflexão particular, e está atrelada à focalização de uma personagem [*actor*] (BAL, 2009, p. 5), contanto, é pela fusão entre níveis e vozes estruturadoras da *narrativa* do romance de Lawrence que assinala-se o conceito de conarrativa — fazendo emergir uma chave de interpretação para uma hipótese de leitura desse romance notadamente distinta da encontrada em sua fortuna crítica.

Do mesmo modo, outro ponto que contribui para pensarmos uma leitura do romance pelo viés da conarrativa pode ser encontrado nos níveis de sua narração. Como é convencional em um romance, encontramos no texto discurso direto (apresentação da voz não-intermediada das personagens), e discurso indireto (quando o narrador adota o discurso das personagens e o intermedia). Discurso indireto assinala uma forma narrativa marcadamente impessoal, ou seja, que faz referência a ações e pessoas externas à voz que narra, e intermedia o discurso sem adotar sua conotação. Conotação e emoção, por sua vez, encontram-se geralmente associadas ao discurso direto e à linguagem pessoal da narração em primeira pessoa. Entretanto, nos estudos sobre ponto de vista na prosa literária, pouco se constata sobre o fenômeno da conotação e/ou emoção enunciada pelo narrador em relação às situações das personagens, a saber, uma espécie de curto-circuito entre linguagem pessoal e impessoal que ainda é intermediada, qualificada por Bal (2009, p. 52) como linguagem pessoal em segundo nível. Essa forma aglutinada de narrar é denominada por críticos contemporâneos, como Rick Rylance e Violeta Sotirova<sup>1</sup>, de discurso indireto livre, em concordância com a classificação textual e estilística. Bal, por sua vez, considera discurso indireto livre quando há interferência entre a linguagem pessoal da personagem e a impessoal do narrador, sinais de linguagem pessoal em referência a uma personagem, estilo pessoal atribuído a uma personagem e o discurso traz mais detalhes do que o necessário para o enredo [*fábula*].

No caso de *Filhos e Amantes*, as aglutinações narrativas apresentam traços apenas das duas primeiras condições levantadas por Bal (interferência entre linguagem pessoal e impessoal, e linguagem pessoal em referência a uma personagem) para o discurso indireto livre, sendo a segunda mais acentuada, uma vez que a interferência entre linguagem pessoal e impessoal também pode ser explicada pela relação entre o nível primário da narrativa (o texto do narrador) e

---

<sup>1</sup> Ver o capítulo “Ideas, Histories, Generations and Beliefs: The Early Novels to Sons and Lovers” (2006) de Rick Rylance, e o artigo “Charting stylistic change: D. H. Lawrence's handling of point of view” (2006) de Violeta Sotirova.

textos embutidos nele: o discurso direto e a linguagem pessoal em segundo nível (ou apresentação de pensamento).

Já para Leech e Short (2007), o discurso direto apresenta-se convencionalmente entre aspas — ou após travessões — indicando citação direta da fala da personagem, possuindo marcas de pontuação indicativas de citação e sendo independente sintaticamente do texto ao seu redor, acompanhado ou não de verbos declarativos. Por sua vez, a apresentação de pensamento pode ser identificada em passagens cuja enunciação indica que a configuração estilística afeta a intermediação de discurso pelo narrador, a ponto de esta intermediação parecer mínima e opaca, resultando na impressão de que a enunciação reflete a consciência da personagem sem nenhuma forma de mediação — o típico recurso de apagamento de narração em terceira pessoa, ou elisão entre terceira e primeira pessoa, explorados na prosa literária de modernistas como Henry James e James Joyce.

À guisa de melhor ilustrar de que maneira tais operadores sucedem em *Filhos e Amantes*, de modo a firmar uma estruturação narrativa dupla de conarração, elegemos quatro excertos do romance para examinar as características até aqui descritas e que constituem as conarrativas intermediadas pelo texto do narrador, bem como, as peculiaridades e particularidades constitutivas em cada uma delas: o primeiro, no capítulo quatro, demonstra a linguagem pessoal de focalização ambígua; o segundo, no capítulo cinco, a alternância de focalizador; o terceiro, no capítulo seis, o encaixe do discurso direto; e o quarto, na última página do romance, a dissolução da enunciação do narrador. Além disso, atentamos, por meio da análise dos excertos, aos seguintes aspectos: ação e emoção no texto do narrador, apresentação de pensamento ou de fala, focalização, e níveis narrativos, sendo os dois últimos os aspectos que circunscrevem os demais.

Vejamos o primeiro excerto cuja linguagem pessoal resulta em uma focalização ambivalente: “Paul was waiting for her. He loved her home-coming. She was always her best so — triumphant, tired, laden with parcels, feeling rich in spirit” (LAWRENCE, 1995, p. 74)<sup>2</sup>.

Aqui, a narrativa em nível primário — com linguagem pessoal justaposta em segundo nível referindo-se à situação de Paul e de Gertrude — é evidenciada pelo tempo verbal passado e pelos pronomes em terceira pessoa, prova da intermediação, ou seja, do texto do narrador. Por conseguinte, as ações descritas encontram-se organizadas pelos verbos *waiting* e *coming*, enquanto as emoções pelos verbos *loved* e *feeling*, complementados pelos adjetivos *triumphant*, *tired*, *laden* e *rich*. Os verbos, nessa segunda categoria, indicam a tipologia de apresentação de pensamento: o pensamento indireto, marcado pelo uso de terceira pessoa e por verbos declarativos (*to love*, *to feel*). A focalização é notadamente ambígua, podendo ser interpretada de duas formas: duas sentenças e dois focalizadores (Paul e Gertrude), ou duas sentenças e um focalizador (Paul) que pelo contexto atribui à mãe pensamentos e sensações.

Passemos agora para o segundo excerto acerca da alternância do focalizador:

Paul watched her go up the road between the hedges – a little, quick-stepping figure, and his heart ached for her, that she was

<sup>2</sup> Paul estava esperando por ela. Ele adorava seu retorno. Ela estava sempre em seu melhor — triunfante, exausta, carregada de sacolas, seu espírito sentindo-se rico (tradução nossa).

thrust forward again into pain and trouble. And she, tripping so quickly in her anxiety, felt at the back of her her son's heart waiting on her, felt him bearing what part of the burden he could, even supporting her. (LAWRENCE, 1995, p. 85)<sup>3</sup>.

Neste segundo excerto, a narrativa também é primária, com linguagem pessoal em segundo nível embutida, com a intermediação sendo responsável, além do tempo verbal passado e dos pronomes em terceira pessoa, pela descrição do cenário. Os verbos correspondentes à ação são *watched* e *tripping*; os de emoção são *ached*, *thrust* e *felt*, complementados pelos substantivos *pain*, *trouble*, *anxiety* e *burden*. A apresentação de pensamento se opera por meio do relato narrativo de atos de pensamentos: ao caracterizar Gertrude como “a little, quick-stepping figure, [...] thrust forward again into pain and trouble”, o narrador intermedia a percepção de Paul sobre a mãe; já o pensamento de Gertrude arrola-se por meio de uma cadeia enumerativa de impressões (*waiting on*, *bearing*, *supporting*), como se a cada passo um novo sentido fosse atribuído ao sentimento de ser observada pelo filho, cada sentido gradualmente mais abrangente. Por esse motivo, a focalização é alternada, com o narrador focalizando através de Paul na primeira sentença, e de Gertrude na segunda.

Seguindo para terceiro excerto, no qual encontramos o encaixe do discurso direto, observamos a seguinte estruturação:

The blouse was white, with a little sprig of heliotrope and black.  
 “Too young for me, though, I’m afraid,” she said.  
 “Too young for you!” he exclaimed, in disgust. “Why don’t you buy some false white hair and stick it on your head.”  
 “I’ll soon have no need,” she replied. “I’m going white fast enough.”  
 “Well, you’ve no business to,” he said. “What do I want with a white-haired mother?”  
 “I’m afraid you’ll have to put up with one, my lad,” she said rather strangely. (LAWRENCE, 1995, p. 122)<sup>4</sup>.

Neste trecho, encontramos o discurso direto embutido no nível primário da narrativa, com a intermediação do narrador aparecendo na presença de aspas, na descrição de objetos e nos verbos declarativos, ou *dicendi* (*said*, *exclaimed*, *replied*). Sendo uma forma de texto não narrativo, o discurso direto ilumina evidências diferentes: as ações são inferidas através do que é dito pelas personagens, e as

<sup>3</sup> Paul observou-a ir estrada acima, entre as sebes — uma figurinha de passos rápidos, e seu coração condeu-se por ela, que mais uma vez era empurrada na direção da dor e dos problemas. E ela, titubeando em sua ansiedade, sentia atrás de si o coração do filho zelar por ela, sentia-o carregar o que podia do fardo, até mesmo amparando-a (tradução nossa).

<sup>4</sup> A camisa era branca, com um pequeno ramo de heliotropos e detalhes pretos.

“Porém acho muito juvenil para mim,” ela disse.

“Muito juvenil para você!” ele exclamou, desgostoso. “Por que não compra uns cabelos brancos falsos e os cola à cabeça?”

“Logo, logo, não terei necessidade,” ela respondeu. “Estou ficando grisalha rápido o suficiente.”

“Ora, não sei o que isto tem a ver,” ele disse. “O que eu ia querer com uma mãe de cabelos brancos?”

“Receio que você terá que lidar com uma, meu menino,” ela disse, algo estranhamente (tradução nossa).

emoções aparecem na forma de conotação, ou seja, exclamações e interrogações na fala de Paul, o que, por contraste, confere certa monotonia à fala de Gertrude, indicando, a nível interpretativo, que o diálogo é uma altercação entre mãe e filho. Ainda assim, há focalização nos interlúdios, alinhada a Paul, que “exclaimed, in *disgust*” e é quem ouve e identifica o tom de voz “rather *strange*” da mãe.

Passemos agora ao quarto e último excerto, no qual nos deparamos com a dissolução da enunciação do narrador no final do romance:

But no, he would not give in. Turning sharply, he walked towards the city’s gold phosphorescence. His fists were shut, his mouth set fast. He would not take that direction, to the darkness, to follow her. He walked towards the faintly humming, glowing town, quickly. (LAWRENCE, 1995, p. 420)<sup>5</sup>.

Nesse trecho, vemos o desvanecer da enunciação do narrador, que, ao ser forçado a focalizar Paul sozinho, após a morte da mãe, adota sentenças curtas e entrecortadas, marcadas pela repetição dos pronomes pessoais *he* e *him*, e encerra a narrativa numa ação inacabada (*walked quickly*). Sem mais o que intermediar, o nível primário da narrativa torna-se nulo, sem função, e desfaz-se.

Assim, é possível observar como o nível primário da narrativa, ao focalizar através das personagens e apresentar seus pensamentos, está sempre alocando as personagens em relação uma à outra; Paul é delineado pelo que sente pela mãe (*love, ache, disgust*), Gertrude é delineada por como age ao redor do filho (*triumphant, tired, waited on, supported, strange*). A ligação — e tensão — entre os dois é o que dá corpo ao texto, tornando-o uma espécie de diálogo intermediado pelo narrador, uma narrativa construída a dois — ou seja, uma conarrativa — e que ao deixar de existir, leva não apenas à morte de Gertrude, mas também à dissolução do próprio narrador. Na próxima seção, examinaremos de que maneira esse imbricado e complexo procedimento narrativo é transposto para a linguagem fílmica pelo diretor Jack Cardiff e pelo roteirista Gravin Lambert, de modo a recriar esta estruturação por meio das convenções narrativas cinematográficas minimamente análogas ao romance de Lawrence.

### Conarrativas no Filme

Seja do ponto de vista epistemológico quanto em sua forma e recepção, romances e filmes são meios narrativos marcadamente distintos: a forma do romance se esforça para se antecipar à imaginação do leitor, enquanto a do filme se submete ao olhar do espectador. A despeito da longa e já bem estabelecida tradição teórico-crítica acerca das relações de proximidade e diferenças entre a prosa literária e a fílmica, já nos anos 1940, Bazin (1997) propunha criticar um debate sobre adaptações de obras literárias pautado unicamente no critério de equivalência de significados entre as obras, abordagem que permite valorizar (e valorar) cada

---

<sup>5</sup> Mas não, ele não desistiria. Virando-se bruscamente, ele caminhou em direção à fosforescência dourada da cidade. Seus punhos iam cerrados, seus lábios apertados. Ele não tomaria aquela direção, para a escuridão, para segui-la. Ele caminhou para a cidade, que brilhava e zumbia debilmente, a passo ligeiro (tradução nossa).

objeto no que de fato pode oferecer como arte. Por isso, optamos por apontar elementos na composição da adaptação de *Filhos e Amantes* que criam efeitos semelhantes aos que níveis narrativos, focalização e apresentação de pensamento, criam no romance.

O primeiro ponto a destacar seria o fato de como o filme renuncia ao recurso da narração em *voice-over*, prescindimos do acesso textual nos quais encontram-se arrolados os pensamentos das personagens fora do discurso direto, o que, por sua vez, imediatamente exclui a exploração através da apresentação de pensamento assinalada na análise da prosa do romance. Porém, níveis narrativos e focalização, nos parâmetros de Bal, ainda podem ser analisados em narrativas visuais, mesmo que com *modus operandi* particularmente distinto. Ou seja, a focalização visual pode ser acessada através dos vários aspectos que compõem elementos como *mise-en-scène* e cinematografia, categorias que, a rigor, fornecem uma lógica interna ao filme da mesma forma que os elementos da narrativa literária conferem à estrutura do romance.

Nesse quesito, Bordwell e Thompson (2013, p. 87) conceitualizam uma forma de narração marcadamente cinematográfica, composta pela forma como o enredo distribuiu informações a fim de alcançar certos efeitos, narração esta que podemos entender como equivalente ao nível primário da narrativa conceitualizado por Bal — no caso do cinema, este nível intermedia o efeito sinestésico criado pelo focalizador cinematográfico na estória, papel que pode ser desempenhado pela própria câmera ou pelos atores. Adicionalmente, diálogos e rubricas do roteiro são como textos embutidos na narrativa cinematográfica, e podem ser abordados analiticamente como tal.

Nesse sentido, nossa análise da versão fílmica de *Filhos e Amantes* destaca quatro conjuntos de elementos: a câmera como primeiro nível narrativo, os diálogos, o ângulo e movimento de câmera, e o enquadramento, exemplificados em um trecho do roteiro e mais cinco cenas que trazemos na forma de fotogramas.

Vejamos como os fotogramas abaixo permitem uma compreensão de como a câmera opera no primeiro nível da narrativa:

### Fotogramas 1 a 4 – Nível primário da narrativa



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

**Fonte:** Captura do filme *Filhos e Amantes* (1960).

A apresentação das personagens no filme, na cena acima (02min 09s até 02min 14s), capturada por meio dos quatro fotogramas, é feita de modo a evidenciar o posicionamento da câmera como nível primário da narrativa, como agente narrador que engloba e intermedia toda ação e emoção de forma voyeurística, invadindo a casa dos Morel, focando nas costas de Gertrude, que, desconhecendo essa lente que a observa, acorda e chama pelo filho à meia-luz do amanhecer.

A seguir (03min 04s até 03min 19s), podemos observar a escolha de adaptar literalmente um diálogo do romance:

(GERTRUDE) It's too young for me.

(PAUL) Oh, it's too young, is it? Why don't you buy some false white hair and stick it on your head?

(GERTRUDE) I'll be white, soon enough.

(PAUL) Don't you dare! What would I want with a white-haired mother?<sup>6</sup>

Este diálogo é quase idêntico ao encontrado nas páginas 138 e 139 do romance, porém não apenas em relação ao seu conteúdo. A conotação do texto do romance se transforma em entonação através dos atores, e é executada com a mesma cadência evocada no romance, criando o mesmo efeito de alteração, realçando a tensão familiar entre as personagens.

<sup>6</sup> (GERTRUDE) É muito juvenil para mim.

(PAUL) Ah, muito juvenil? Por que não compra uns cabelos brancos falsos e os cola à cabeça, então?

(GERTRUDE) Logo, logo, estarei grisalha.

(PAUL) Não se atreva! O que eu ia querer com uma mãe de cabelos brancos? (tradução nossa)

**Fotogramas 5 a 10 – Movimento de câmera**

Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10

**Fonte:** Captura do filme *Filhos e Amantes* (1960).

A cena em que o diálogo está inserido (02min 58s até 03min 19s) é dedicada a apresentar ao espectador os pormenores da relação entre mãe e filho. Enquanto Paul, casualmente, se prepara para sair (fotogramas 5 e 6), Gertrude arruma a mesa para o café da manhã (fotogramas 7 e 8); a câmera se move de um lado para o outro, seguindo o movimento da mãe e simulando o olhar do espectador; Paul segue e encara a mãe, questionador. Apenas quando a câmera se detém em Gertrude (fotogramas 9 e 10), enquadrando-a em *close-up* médio e isolando-a de Paul, é que a expressão do rosto dela revela algo de seus sentimentos íntimos de apreensão, focalizando a narrativa nela.

### Fotograma 11 – Enquadramento



**Fonte:** Captura do filme *Filhos e Amantes* (1960).

O fotograma 11, de uma cena mais adiante no filme (12min 40s), evidencia uma qualidade quase pictórica, evocando a estética de retratos de família edwardianos. As proporções dos atores no enquadramento — William, irmão mais velho, em primeiro plano; Paul, irmão do meio, em segundo plano; e a mãe diminuta no centro — compõem um quadro cuja disposição assinala tanto a ordem de nascimento dos filhos quanto o grau de proximidade que cada um tem com a mãe, algo reforçado pela mão de Paul no encosto da cadeira. Esse retrato também se conecta com o contexto da cena, logo após o funeral do irmão mais novo, Arthur: o pai ausente e o filho morto correspondem ao espaço negativo entre os atores, que é preenchido pelo cavalete de pintura de Paul e pela coleção de louças de Gertrude.

### Fotogramas 12 e 13 – Ângulo e enquadramento



Fotograma 12



Fotograma 13

**Fonte:** Captura do filme *Filhos e Amantes* (1960).

Os fotogramas 12 e 13 contrastam cenas no início (10min 41s) e no final (83min 45s) do filme, respectivamente. Ambas são *close-ups* médios, cujo foco da cena enfatiza o olhar dos atores. Na primeira (fotograma 12), o ângulo baixo e a câmera inclinada acentuam a tensão na postura das personagens, com Gertrude se apoiando no filho, que segura sua mão; o efeito visual sugere que os dois estão recuando diante de um ataque, ambos olhando para essa ameaça fora da cena, e se relaciona tematicamente com o excerto na página 99 do romance, em que Gertrude se sente amparada por Paul num momento de dor — no caso do filme, a morte do filho Arthur. Na segunda (fotograma 13), o ângulo frontal novamente constrói-se por meio de recursos pictóricos: a luz acentua o rosto de ambos, mas parece partir do rosto — e sorriso — de Paul; o enquadramento tem proporções áureas, espiralando a partir dos olhos da mãe, absorva no filho; o efeito generalizado é de iconografia sugestivamente religiosa, como numa pintura renascentista de efeitos tridimensionais.

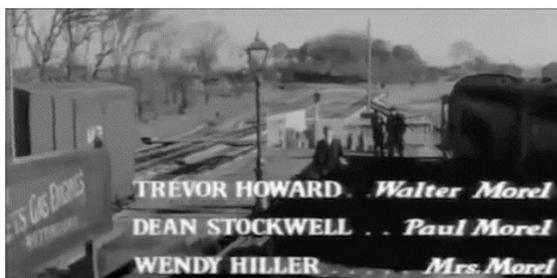
A composição de quadros examinada nos fotogramas acima assinala como, nos processos de transposição do texto literário para o formato cinematográfico, a natureza híbrida da forma fílmica amplia o escopo unidimensional do signo verbal para uma multidimensionalidade envolta nos processos de transposição midiática. No caso em particular da versão cinematográfica de *Filhos e Amantes*, nota-se que a confluência entre diálogos adaptados, enquadramento, movimentos de câmera e recursos pictóricos de natureza renascentista resultam da combinação de uma fusão entre mídias, denominada por Rajewsky (2005) como *referências intermidiáticas*, isto é, a mais ampla das três categorias conceituais arroladas nos estudos de intermedialidade<sup>7</sup>.

Logo, a relação de codependência entre Gertrude e os filhos é adensada na versão fílmica por meio da mobilização de uma série de elementos advindos de outras formas artísticas para além da literatura e do cinema: a interpolação entre mãe e filho toma dimensões performativas características dos diálogos da arte dramática do teatro; os enquadramentos e composições de quadros valem-se de técnicas de tridimensionalidades e formas simétricas incorporadas das pinturas renascentistas, e, com veremos na análise dos fotogramas abaixo, são posteriormente amplificadas pelo advento das técnicas fotográficas vitoriana e edwardiana.

---

<sup>7</sup> Em seus estudos acerca dos processos de intermedialidade, Rajewsky (2005) propõe três categorias analíticas para o estudo dos movimentos dos trânsitos entre mídias: 1) *transposição midiática* — uma forma de transposição direta entre uma mídia e outra, sendo a segunda derivativa da primeira; 2) *combinação entre mídias* — um nível mais elaborado marcado pela combinação e articulação entre mídias distintas; 3) *referência intermidiáticas* — descreve processos de relações entre mídias distintas superando as duas categorias anteriores por implodir noções hierárquicas, lineares ou de dependência entre elas.

## Fotogramas 14 e 15 – Câmera como narrador



Fotograma 14



Fotograma 15

**Fonte:** Captura do filme *Filhos e Amantes* (1960).

Por fim, a cena derradeira do filme (98min 05s até 98min 23s) acessa o mesmo desvanecimento do narrador que vemos no final do romance: a câmera, presa à plataforma (fotograma 14), é ignorada e abandonada pelo agora solitário Paul, que passa por ela e embarca em um vagão (fotograma 15). De modo que a narrativa cinematográfica se encerra, também, em uma ação incompleta, neste caso a viagem de trem.

Cabe ressaltar que, no plano estético, assim como na composição de quadro, *mise-en-scène* e fotografia, Jack Cardiff opta por uma direção de cenas instrumentalizando a estética característica do Cinema Clássico de Hollywood, que prioriza a forma clássica e simétrica do renascentismo, algo herdado pelo cinema através das convenções fotográficas vitoriana e edwardiana. Assim como nas pinturas e fotografias que o antecederam, o filme consegue evocar sentimentos de forma ordenada e relativamente previsível através da atuação da câmera como nível primário da narrativa, algo importante numa mídia voltada para o consumo público. Na versão fílmica de *Filhos e Amantes*, esse aparato estético e perfil de consumo favorecem o próprio enredo da narrativa, uma vez que este se baseia na constante tensão entre filho e mãe, indivíduo e família, público e privado.

### O Paradoxo do *Bildungsroman*

Como já assinalado anteriormente, *Filhos e Amantes* foi inscrito no gênero *Bildungsroman* — o romance de formação ou de aprendizagem — pela primeira vez na década de 1970 através de Richard D. Beards, no artigo “Sons and Lovers as *Bildungsroman*” (1974), se contrapondo à crítica psicológica e à crítica autobiográfica, até aquele momento, as mais proeminentes chaves de interpretação para o romance de Lawrence<sup>8</sup>. Rompendo com essa tendência crítica vigente, Beards defende uma posição interpretativa baseada nas características convencionalmente atribuídas ao *Bildungsroman*: uma estória definida ao redor de seu protagonista, o indivíduo aprendiz cujos conflitos e escolhas orientam o enredo, e cujos pensamentos, sensações e emoções servem como “lente” para focalizar a narrativa; e em seu argumento compartimentaliza enredo e personagens, focando em

<sup>8</sup> Ver *The Deed of Life, the Novels and Tales of D.H. Lawrence* (1963) de Julian Moynahan, e *Oedipus in Nottingham* (1962) de Daniel A. Weiss, ambos citados por Beards.

explicitar como a jornada de Paul encontra-se notadamente mais demarcada pelas convenções do romance de formação, do que pela representação semiautobiográfica do complexo de Édipo do próprio Lawrence juvenil.

Desde a interpretação de Beards, tornou-se lugar-comum ler *Filhos e Amantes* em uma chave interpretativa de *Bildungsroman*, com Paul como o protagonista-aprendiz. Um exemplo contemporâneo da durabilidade desta chave de leitura é o capítulo “Lawrence’s Sons and Lovers: ‘We children were the in-betweens’” de Thomas L. Jeffers, que considera *Filhos e Amantes* “um dos supremos *Bildungsromane* em inglês” (2005, p. 135, tradução nossa).

Como forma, o *Bildungsroman* tem suas origens nos ideais educacionais do Iluminismo, sendo o primeiro de sua espécie *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe, influenciado pelas *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller (JEFFERS, 2005, p. 2). Em distinção do romance biográfico e da epopeia, o protagonista do romance de aprendizagem não nasce completo e heroico, é na própria narrativa que se põe à prova seu valor como ser humano, valor este que deve ser conquistado pela educação, ou aperfeiçoamento. Ao se expandir além das fronteiras da tradição romanesca germânica, o *Bildungsroman* mantém sua estrutura nuclear, mas a moral e a cultura determinantes do como e do que se trata o valor do protagonista divergem, com a tradição inglesa — que tem como expoentes convencionais Thackeray e Dickens, em especial — atribuindo igual importância à aprendizagem mental e sentimental, e à familiar e social (JEFFERS, 2005, p. 35-36).

Inserido na Inglaterra marcada pela dissonância entre o progressismo industrial e o arcaísmo aristocrático, o *Bildungsroman* se constitui como a estória do indivíduo *versus* um sistema sufocante, comumente representado pela cidade grande, com ruas labirínticas e fétidas, onde o protagonista, desgarrado da família e da comunidade onde nasceu, precisa sobreviver e prosperar.

Tematicamente, a interpretação de Beards — e, por tabela, a de Jeffers — são refinadas e responsáveis por emoldurar *Filhos e Amantes* numa perspectiva ainda inovadora. Jeffers, em particular, analisa excepcionalmente o esfacelamento do senso de família e comunidade na Inglaterra vitoriana: a tensão de gênero criada pela divisão de tarefas entre mãe doméstica e pai operário, o materialismo restritivo de não mais poder contar com a terra para se alimentar, e o individualismo da sexualidade reprimida.

A nosso ver, porém, ambas interpretações negligenciam dois aspectos basilares de *Filhos e Amantes*: o primeiro deles, como apontado no início de nossa discussão, é o duplo protagonismo, a que se somam as focalizações ambíguas e alternantes já exploradas, que efetivamente desestabilizam a lente individualista característica do *Bildungsroman* convencional.

O segundo aspecto concerne à própria estética do romance modernista, muito mais propenso à apropriação de convenções estético-narrativas com vistas a subvertê-las e recriar algo novo — como já na tão conhecida máxima do poeta Ezra Pound acerca do modernismo, *make it new* — do que de fato utilizá-las como uma forma de reafirmação de protocolos já convencionalmente estabelecidos. Com efeito, Beards desloca *Filhos e Amantes* dessa estética ao compará-lo a outros romances das mais diferentes inclinações e períodos de produção; e mesmo a comparação com *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, publicado por James Joyce

apenas três anos depois de *Filhos e Amantes*, e talvez o mais célebre dos *Bildungsroman* modernistas, é feita *en passant* e focada em um elemento microscópico do enredo. A supressão da discussão em torno do *Bildungsroman* modernista subtrai a possibilidade de uma interpretação que favoreça fatores que tornam *Filhos e Amantes* único entre seus pares modernistas, alinhando-o anacronicamente à grande tradição romanesca do romance de formação do século XIX, notadamente em decadência enquanto estética narrativa nas primeiras décadas do século XX, quando Lawrence publica seu romance.

Ou seja, considerando descritivamente o enredo e como apontado na primeira seção desse artigo, *Filhos e Amantes* poderia ser considerado um romance abarcando duas trajetórias de amadurecimento: a de Gertrude, definida pelo conflito entre sua natureza e as limitações impostas à sua condição de mulher; a de Paul, de embate contra a estratificação de classe e moral. Porém, como vimos, textualmente não há segmentação entre mãe e filho, em que o anulamento de um, no caso a mãe, abre caminho para o surgimento de outro, o filho; contrariamente, a narrativa depende de *ambos*, o narrador enuncia Gertrude e Paul amalgamados em um só plano, indissociáveis, tanto que a morte de Gertrude, ao final, só pode resultar no apagamento de sua contraparte, Paul.

Outra possibilidade interpretativa poderia, então, ser feita a partir de uma hipótese de que *Filhos e Amantes* se trata de um romance de saga familiar: a mãe e o filho fundem-se na medida em que ela passa adiante, às mãos do filho, a herança de sua existência. Para tentar ilustrar e explorar essa possibilidade, tomemos como exemplos outros romances de formação modernistas — reiteramos aqui como exemplos-chave o já mencionado *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), e *A Jornada Mais Longa* (*The Longest Journey*, 1907) de E. M. Forster — que também trazem em si o conflito da herança familiar, manifestando-a como imanentemente negativa: Stephen Dedalus é levado à cisão de toda tradição, enquanto Rickie Elliot é engolido e morto por ela. Paul Morel, por outro lado, se fortalece na fusão com sua progenitora.

Os conceitos de fusão de consciência — ou espírito — e de infinitude são constantes na ficção de Lawrence, algo que Beards reconhece no fim de sua análise, sem, contudo, desenvolvê-los em uma formulação mais substancial. As modulações de focalização e a tensão conarrativa observadas em *Filhos e Amantes* são a realização linguística e, conseqüentemente, também recriadas na versão cinematográfica, da fusão de consciências. Já a infinitude, conceito discutido por Adorno (2012a, 2012b) no contexto da crítica da arte moderna, pode ser atestada na impossibilidade de uma desindividualização narrativa entre Gertrude e Paul. O romance — cuja tarefa convencionalizada é dominar artisticamente a existência — é historicamente marcado como forma por seguir uma razão inerentemente burguesa, ao tentar representar a experiência universal através do protagonista; no caso do romance de formação, a tentativa de dominação da existência aconteceria no confronto entre indivíduo-jovem e coletividade-tradição. Essa razão é uma contradição literal e filosófica: os conflitos experienciados pelo indivíduo supostamente representam a própria cultura estética e moral em que este se insere, porém, a cultura burguesa é coletiva e factual, e mediada por estruturas e convenções.

Essa aparente contradição aparece na dialética da forma (ADORNO, 2012b, p. 49), que transforma o indivíduo em herói antimitológico, pretensamente esclarecedor na medida que a estória forjada pelo texto do narrador a partir dele é uma análise [*anamnesis*] da existência. A pretensão de esclarecimento baseia-se na ideologia de que o agente narrativo seria capaz de, através da enunciação e focalização embricadas no nível primário da narrativa, apreender o mundo num “processo de individualização, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, [...] ainda pudesse alcançar algo por si mesmo” (ADORNO, 2012a, p. 56-57). Assim, desindividualizar a narrativa configura-se como gesto de transgressão da forma convencional do *Bildungsroman*, um movimento dialético com a natureza da própria linguagem do romance, que de outro modo faria de *Filhos e Amantes* apenas um romance de formação com inclinações naturalistas tipicamente novecentista e, portanto, em descompasso com seu tempo. Despedaçada, a forma deixa à mostra seu paradoxo: não há esforço de *mimesis* da existência que vença a supremacia da matéria sobre a sintaxe; o esforço de dar nexos ao texto evidencia a incoerência deste, uma vez que a matéria não tem nexos próprios.

Nesse evidente impasse paradoxal reside a infinitude, o fracasso do agente narrador totalizador que oscila entre dominação e conciliação. Ao amalgamar Gertrude e Paul, perfurando o nível primário da narrativa — justamente aquele responsável por torná-la harmônica — *Filhos e Amantes* se constitui no que Adorno (2012a, p. 62) denomina de uma epopeia negativa. Não há mais protagonista representante total do sofrimento universal de amadurecer; no romance moderno de língua inglesa, no qual Lawrence inscreve-se juntamente com tantos outros modernistas, o narrador torna-se a figuração reconhecida e propositalmente falha dos limites da ficção.

A partir desta ótica, o encerramento do romance e do filme, momentos em que Paul questiona o futuro diante do trauma da morte da mãe, são uma verdadeira epifania de dissolução: não do protagonista solitário, que diante da enormidade do infinito cerra os punhos, deixa a floresta de sua juventude e embarca em um trem, a benesse da modernidade, que parte rapidamente em direção às vicissitudes e atribulações da cidade; mas sim do narrador abandonado na noite, com sua câmera fixada à plataforma da estação, e que, sem seus focalizadores, deixa de enunciar. A ele, só cabe silenciar-se, pois, “o resto é silêncio”.

---

## Referências

---

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. 2. ed. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a. p. 55-63.

ADORNO, T. W. Sobre a ingenuidade épica. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. 2. ed. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b. p. 47-54.

BAL, M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BAZIN, A. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: BAZIN, A. *Bazin at Work*. Tradução de Alain Piette e Bert Cardullo. New York: Routledge, 1997. p. 41-51.

BEARDS, R. D. Sons and Lovers as *Bildungsroman*. *College Literature*, West Chester, v. 1, n. 3, p. 204-217, 1974.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. 10. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2013.

FORSTER, E. M. *The Longest Journey*. London: Blackwood, 1907. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2604/pg2604-images.html>. Acesso em: 29 out. 2021.

JEFFERS, T. L. *Apprenticeships: the Bildungsroman from Goethe to Santayana*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

JOYCE, J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: B. W. Huebsch, 1916. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/4217/4217-h/4217-h.htm>. Acesso em: 29 out. 2021.

LAWRENCE, D. H. *Sons and Lovers*. London: Penguin Books, 1995.

LEECH, G.; SHORT, M. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2. ed. Harlow: Pearson Longman, 2007.

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

SONS and Lovers. Direção Jack Cardiff; Roteiro T. E. B. Clarke e Gavin Lambert. Reino Unido: Jerry Wald Productions; Twentieth Century Fox Film Company, 1960.

---

## Para citar este artigo

---

ALBUS, Maria Lua; FELIX, José Carlos. O paradoxo do bildungsroman modernista: conarrativas em Filhos e amantes (Sons and lovers, 1913) de D.H. Lawrence e versão cinematográfica homônima (1960). *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 1, p. 307-324, jan.-abr. 2022.

---

## Os autores

---

**Maria Lua Albus** é graduanda em Letras – Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DCH IV – Jacobina), bolsista de Iniciação Científica do CNPq, parte dos grupos de pesquisa Desleitura e Pós Teoria desenvolvendo projetos relacionados à crítica e reescrita de textos modernistas em Língua Inglesa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4446-4873>.

**José Carlos Felix** possui graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1998), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2013). Atualmente é professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, atuando

principalmente nos seguintes temas: literatura de língua inglesa, cinema e adaptação cinematográfica. É professor permanente no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3494-0362>.

**Apoio e financiamento:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).