

***O DOADOR DE MEMÓRIAS:
DO PAPEL À TELA E DA HARMONIA AO PESADELO***

The Giver: From the Paper to the Movie Screen and from Harmony to Nightmare

Léa Evangelista PERSICANO

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Universidade Federal de Uberlândia

leapersicano@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2325-5746>

RESUMO: O objetivo do artigo é pensar a relação intermediática (adaptação) entre o livro e o filme *O doador de memórias*. Tal reflexão se embasa em estudiosos de literatura e cinema, e em teóricos da memória (individual, social, coletiva). Nas narrativas literária e cinematográfica, acompanha-se o drama de Jonas da véspera da Cerimônia de Doze ao seu treinamento como Recebedor de Memória. Essa rara função social, diferentemente das demais, prevê dores diversas e intensas, assim como a experimentação de sentimentos variados, devido à vivência com lembranças e memórias interditas ao restante da comunidade do vilarejo-cidade, onde a organização espacial atrela-se ao controle biopolítico da pequena população, ao bem-estar coletivo e as ações sociais são direcionadas pelo Comitê de Anciãos. Por meio da comparação entre as obras, observa-se elementos de uma sociedade melhorada, utópica, entremeados a elementos distópicos, com ampla interdição de saberes e conhecimentos que abalam verdades estabelecidas. Ocorre a desestabilização da subjetividade do protagonista, o escolhido para novo Guardiã, no aprendizado junto ao Recebedor de Memória oficial, o Ancião Doador, e uma ruptura da identidade dele com a ordem social vigente, havendo a fratura do ideal utópico e a vivência de um pesadelo distópico.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Memória; Utopia; Distopia.

ABSTRACT: This article focuses mainly on reflecting on the media relation (adaptation) between the book and the movie *The Giver*. Such reflection is based on literature and film scholars and on memory theorists (individual, social, collective). In both narratives – literary and filmic – it is showcased the drama that main character Jonas experiences from the eve of the Ceremony of Twelve to his training as a Recipient of Memory. This rare social function, unlike the others, foresees diverse and intense pains, as well as the experience of varied feelings, due to the experience with reminiscences and memories interdicted to the rest of the village-city community, where the spatial organization is tied to the biopolitical control of the small population, the collective welfare,

and the social actions are directed by the Committee of Elders. By comparing both artworks, it is possible to identify elements of an improved, utopian society, intermingled with dystopian elements, with wide-ranging interdiction of knowledge and wisdom that shake established truths. There is a destabilization of the subjectivity of the protagonist, the one chosen for the new Guardian, in the apprenticeship with the official Memory Receiver, the Elder Donor, and a rupture of his identity with the current social order, with the fracture of the utopian ideal and the experience of a dystopian nightmare.

KEYWORDS: Adaptation; Memory; Utopia; Dystopia.

SITUANDO O DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS

Neste artigo, empreendo um diálogo entre o texto literário *O doador de memórias*, escrito pela norte-americana Lois Lowry, e o filme de mesmo nome, dirigido pelo australiano Phillip Noice, pensando o processo de adaptação da literatura para o cinema. Apresento, de início, informações técnicas e de comercialização de ambos, evidenciando suas temáticas e posteriormente estabelecendo o processo comparativo das semelhanças e dos distanciamentos.

Utilizo a edição brasileira de *O doador de memórias* de 2014 (185 páginas), traduzida por Maria Luiza Newlands e publicada pela Editora Arqueiro Ltda. O livro foi originalmente publicado em 1993, nos Estados Unidos, com o título *The Giver*. O filme homônimo também foi produzido nos Estados Unidos e seu lançamento ocorreu em agosto de 2014; logo após, em setembro de 2014, foi lançado no Brasil com o título *O doador de memórias* (1h 37min)¹.

Nesse contexto, referendo o que indicam Matangrano e Tavares (2019) acerca das distopias no século XXI, voltadas sobretudo para o público jovem: várias se desenvolvem como séries literárias e cinematográficas, possuem relações intertextuais com utopias/distopias consagradas no mercado editorial, junto ao público leitor e à crítica literária. Além disso, muitos de seus temas são pós-apocalípticos, com os espaços e as pessoas, muitas vezes, arruinados, como assinalam Silva (2019) e Roberts (2018).

Até 2014, o livro de Lois Lowry havia vendido mais de onze milhões de exemplares, conforme a Editora Arqueiro, e, naquele ano, após o lançamento do filme em DVD, a capa de ambos se torna praticamente a “mesma”: o cartaz de divulgação do filme (DM). Observemos a figura 1:

Figura 1



Fontes: Lowry (2014), DM (2014), Lowry (1993).

1 Neste artigo, na relação intermediária que estabeleço entre o livro e o filme, ambos em português, não contemplo a tradução como processo de adaptação, pois esse enfoque daria origem a outra discussão.

Nas duas primeiras capas, tem-se os jovens Jonas e Fiona, ao centro, próximos, em cores variadas; o Doador de Memórias e a Anciã-Chefe, ao fundo, distantes, em um tom acinzentado. Apreciemos tais capas (a primeira, do livro em português; a segunda, do filme em DVD) em comparação com a outra (a terceira, do livro em inglês), em que predominam a cor marrom, uma floresta e o rosto de um ancião. Em todas elas, o título está grafado em vermelho, cor que fascina e simboliza a ambivalência, “que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 946), com o que Jonas irá se deparar durante o processo de recepção das lembranças e da memória coletiva.

Possivelmente, tal empareamento das capas ocorre por questões mercadológicas, uma vez que “a adaptação também exerce óbvio apelo financeiro” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Na parte superior da capa do DVD, estão os nomes de Jeff Bridges (Doador de Memória) e de Meryl Streep (Anciã-Chefe) como “vencedores do Oscar”, seguidos do nome do ator que interpreta Jonas (Brenton Thwaites), o pai de Jonas (Alexander Skarsgard), Fiona (Odeya Rush), a mãe de Jonas (Katie Holmes) e a filha do Doador (Taylor Swift). Na capa do livro, no canto inferior à direita, há uma espécie de selo oval com a informação “inclui entrevista com Taylor Swift”, cuja breve participação no filme é realçada pelo fato de ser uma cantora bastante popular na atualidade. Tais recursos consistem num tipo de paratexto, que pode ser constituído pelo material promocional do filme e do livro, incluindo cartazes, capas, indicação de atores/cantores famosos (RASSIER; COSTA, 2017).

Dentre as temáticas que perpassam tanto o livro quanto o filme *O doador de memórias*, do gênero utópico-distópico, ficção científica, destaco: sociedade “melhorada”, produção de bebês por técnicas de laboratório e extermínio dos imperfeitos, felicidade passiva e coletiva, restrição de lembranças e memória coletiva antigas a um Guardião, corpo social disciplinado e produtivo, rotinas calculadas, regime totalitário, panoptismo (ser controlado e controlar), medo, ritos de passagem, direcionamento das profissões para o bem comum, controle da libido e dos sonhos por medicação diária, interdição às artes, ausência da literatura (como estética, experiência, herança) à população em geral.

Apesar, entretanto, de tais temáticas serem comuns às obras escolhidas para este estudo, percebo modos e ênfases diferentes em relação ao seu tratamento e proponho, como fez Xavier, em *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema* (2003), a considerar a

idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são [...] um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o que mais, em princípio, distinguem as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003, p. 61, grifo do autor).

Tratam-se de obras de arte diferentes; o conjunto de signos difere e os seus códigos são mais ou menos específicos. Simplificadamente, na literatura, tem-se o predomínio da palavra escrita e os vazios do texto; no cinema, as imagens, as cores, a trilha sonora, a câmera. Assim, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49), dentre elas o cinema.

Nessa perspectiva do diálogo, acontecem também as variações na interação do leitor com o texto e do espectador com o filme. No meu caso, assisti inicialmente ao filme, sem prejuízo para a sua compreensão; e só tive acesso ao livro posteriormente, quando soube da ligação entre ambos e o procurei em livrarias para compor o pré-projeto de pesquisa do Doutorado, que curso atualmente. A partir de então, enquanto espectadora-leitora e pesquisadora, é que me dediquei a olhar para um e para o outro em conjunto ou em separado, com a difícil (talvez improvável) tarefa de “neutralizar” a visão propiciada pelas luzes que o filme e o livro lançam sobre si no processo de adaptação, bem como pela interpretação que se constrói deles.

O(S) DOADOR(ES) DE MEMÓRIAS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Observo, nesse tópico, alguns elementos da trama propriamente dita, porque “o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. [...] Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula” (XAVIER, 2003, p. 66). Entendo por fábula: determinada história, os personagens, a sequência narrativa, o tempo, o espaço.

A fábula de *O doador de memórias* consiste na vida de uma sociedade melhorada, que produz bebês por métodos de laboratório e direciona os indivíduos do nascimento à morte em torno de um bem comum, com uma forte gestão biopolítica sobre a vida (FOUCAULT, 2007). Aos doze anos, as crianças recebem suas atribuições funcionais (profissões); dentre elas, destaca-se o personagem protagonista Jonas, que será escolhido para ser o novo Recebedor de Memória. No exercício de sua função, tocado

por lembranças e memória coletiva até então desconhecidas, ele se volta contra o que é imposto socialmente e foge da comunidade levando consigo o bebê Gabriel, que está em vias de ser dispensado (exterminado) para Alhures pelo pai de Jonas, um Criador, ou melhor, cuidador de bebês.

O modo ou a arquitetônica pelo(a) qual o leitor conhece o que é narrado trata-se da trama, que não é a mesma no livro e no filme em estudo. O primeiro aspecto a que me refiro é a questão do foco narrativo ou do ponto de vista, sendo a perspectiva por meio da qual o narrador apresenta os acontecimentos da trama, pois esta impacta enormemente na percepção do “que há de comum e que pode ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme” (XAVIER, 2003, p. 68). No texto literário, o narrador é em terceira pessoa, onisciente, isto é, conhece os personagens e sabe o que se passa no íntimo deles, seus sentimentos e pensamentos. O foco recai principalmente sobre o protagonista, Jonas, um garoto de 11 (onze) para 12 (doze) anos:

Era quase dezembro e Jonas estava começando a ficar assustado. Não. Usara a palavra errada, pensou ele. “Assustado” queria dizer aquela sensação intensa e nauseante de que algo horrível está prestes a acontecer. [...]

Ao fazer sua bicicleta entrar no estreito bicicletário ao lado da porta, ele se deu conta de que “assustado” era uma palavra errada para definir seus sentimentos, agora que dezembro estava quase chegando. Era um adjetivo forte demais.

Havia esperado um tempo enorme por aquele dezembro especial. Agora que quase o alcançara, ele não estava assustado, mas sim... ansioso, decidiu. (LOWRY, 2014, p. 5, 8, grifos da autora).

A partir da primeira página do livro, o narrador onisciente apresenta o que sente Jonas às vésperas da Cerimônia de Doze (o correspondente a uma formatura na nossa sociedade), que definirá desde então sua vida profissional e a de outros (como Fiona e Asher) na mesma idade. À medida que a narrativa se desenrola, junto a esse garoto e através de seus olhos, o leitor acompanha os acontecimentos, percebe dúvidas que o incomodam, sentimentos que vão surgindo, e também conhece o *modus operandi* da comunidade onde esse protagonista vive, os espaços permitidos e os proibidos, características de outros personagens etc.

No filme, a narração ocorre em primeira pessoa e o narrador é o próprio Jonas, o personagem protagonista, um rapaz de 16 (dezesesseis) anos, que se direciona para o espectador descrevendo de forma rápida uma comunidade utópica e, na sequência, a si mesmo:

Meu nome é Jonas. Não tenho sobrenome, ninguém aqui tem. Nesse dia, o dia antes da formatura, eu confesso: eu estava assustado. Amanhã, receberemos nossas atribuições. [...] Eu estava perdido. Sempre achei que vi as coisas de um jeito diferente. Coisas que os outros não viam. Eu nunca falei nada. Não queria ser diferente. (DM, 2014, 00:01:16 a 00:02:03).

Simultaneamente à sua voz, de início em *off*², o foco da câmera desloca-se das imagens da comunidade para o rosto de Jonas, nas cores preto e branco, permitindo “criar um véu sobre cenários, personagens e paisagens” (RASSIER; COSTA, 2017, p. 202), em uma equivalência bicromática aparentemente harmônica. O que impera é a uniformidade, a estabilidade, a padronização, a higienização da raça. Nessa sociedade, o público e o privado se confundem pelo tipo de governo atuante, centralizador, opressor, controlador, exercido por um Comitê de Anciãos; mas, aos olhos da comunidade, a vida pública ser uma extensão da privada e vice-versa gera comodidade e significa bem-estar e felicidade. Além do mais, parece um povo sem passado, sem herança cultural e histórica, nivelado pelas mesmas condições de vida, características indicadas pela ausência de sobrenome.

O tema da formatura, o rito de passagem por excelência nas narrativas, é exposto mais rapidamente no filme que no livro e Jonas logo anuncia que vê as coisas de um jeito diferente, mas que nunca falou a respeito, para não ser punido por estar fora do padrão, momento em que o espectador escuta música e a câmera traz imagens de galhos e folhas verdes de árvores, dando indícios de desestabilização das normas e cores vigentes (preto e branco) por meio desse personagem que se diferencia dos demais. Quanto aos recursos de adaptação utilizados, Hutcheon (2013, p. 70) ressalta que “[q]uando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem”, sendo acentuada a interação do espectador com o filme pela trilha sonora, que lhe ocasiona reações emocionais. Logo, fica estabelecido de que ângulo deve-se acompanhar essa narrativa: pelo olhar do próprio Jonas, em alternância com a atuação da câmera e sua voz em *off*, num jogo progressivo propiciado pelas cores preto e branco e as demais, a começar pelo vermelho e pelo verde.

2 No cinema, *voz-off* “refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro. [...] O uso tradicional da *voz-off* constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado” (DOANE, 1983, p. 462).

Tanto no filme quanto no livro Jonas possui a qualidade de Ver Além, ou seja, ele vê o que os outros não veem. E, durante a formatura e/ou a Cerimônia de Doze, essa capacidade é ressaltada pela Anciã-Chefe, dentre as quatro aptidões essenciais à nova atribuição social de Jonas: inteligência, integridade, coragem, “e essa posso apenas citar mas não descrever [...]. Capacidade de Ver Além” (LOWRY, 2014, p. 67; DM, 2014, 00:11:33 a 00:11:35). Esse personagem foi alertado de que seu treinamento para ser o próximo Recebedor de Memória envolveria dor, ao contrário da preparação dos outros iniciados na vida adulta, diante do que ele sentiu medo.

Faz-se necessário entender os modos de transmissão pelos quais ocorre o aprendizado de Jonas, no seu treinamento, em relação às lembranças e à memória coletiva. Esta, sinteticamente, consiste em “uma coletânea dos rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos, e que se lhe reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas” (RICOEUR, 2007, p. 129). Nessa comunidade melhorada, pelas malhas do ficcional, o Doador e o Recebedor têm a difícil missão de “guardar o passado”, com conteúdo perigoso e capaz de tanto devastar como libertar vidas, como se fossem uma caixa de Pandora, com forças antagônicas digladiando dentro de suas paredes.

Há várias formas de se pensar sobre a memória, seja individual, coletiva, social, seja na relação entre elas, mas não são abordadas as diferenciações teóricas, no decorrer deste artigo, pela reflexão proposta (o diálogo entre o livro e o filme). Considerar a memória como relação

abre a possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro – como pretende ser a situação analítica, por exemplo – o passado possa ser tanto recordado quanto reinventado. Desse modo, a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações. Ou, de outro modo: abre-se a possibilidade de que a memória, ao invés de ser recuperada ou resgatada, possa ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais. A polissemia da memória, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza. (GONDAR, 2008, p. 5).

No caso de análise em questão, porém, a memória e as lembranças antigas foram banidas dos sujeitos em geral e, portanto, do corpo social. É uma sociedade disciplinada, normatizada e normalizada por regras que incluem rituais de linguagem, nos quais os

membros das unidades familiares – compostas por casais heterossexuais, definidos pelo Comitê de Anciãos e dois filhos, igualmente estudados – relatam, pela manhã, o que sonharam e, à noite, o que sentiram durante o dia, na mesa de refeições.

Por um lado, essa prática social é uma forma de controle dos sentimentos e de possíveis emoções, que também são contidos por medicação diária: comprimidos (no livro) e injeções (no filme). Por outro lado, esses rituais diários de comunicação imperam e neles também há um forte apelo ao silêncio, ao emudecimento e ao esquecimento, porque esses indivíduos são subjetivados para funcionar como engrenagens de um sistema opressor, que nivela a tudo e a todos. Assim, “um passado que permanece mudo é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação” (POLLAK, 1989, p. 13), tendo-se em vista que as lembranças e as memórias a que a comunidade tem acesso se restringem a uma geração e, no máximo, àquelas compartilhadas entre as pessoas, quer sejam crianças (e jovens, no filme), adultos e idosos. Desse modo, com os sentimentos e as emoções, as lembranças e as memórias são geridas conforme uma vontade de verdade (FOUCAULT, 2006), que valoriza determinados saberes em detrimento de outros.

No regime de saberes e de verdades permitidos e propalados pelo Comitê de Anciãos, durante o treinamento de Jonas, Doador e Recebedor ficam à margem, trancados e distantes dos demais. No texto literário, as mãos do Doador entram em contato com as costas nuas do Recebedor, para transmitir-lhe as lembranças e a memória do passado que recebeu, do mundo inteiro e de outras gerações, e que guarda dentro de si (LOWRY, 2014, p. 81-82), informações essas a que também se tem acesso no filme (DM, 2014, 00:16:19 a 00:16:40). O Doador trabalha sentado em uma cadeira confortável e o Recebedor deitado em uma cama macia (a cama das lembranças), no canto do Anexo onde mora sozinho o Doador, uma pequena ala nos fundos da Casa dos Idosos.

– [...] Vá para a cama e deite-se com o rosto virado para baixo. Tire primeiro a sua túnica. [...] o homem se aproximou do canto onde estava a cama. Sentou-se numa cadeira ao lado de Jonas, que permanecia imóvel, esperando pelo que iria acontecer. [...]

– Vou lhe transmitir a lembrança da neve – disse o velho. E pousou as mãos nas costas nuas de Jonas. (LOWRY, 2014, p. 83).

A princípio, tudo é muito confuso para o aprendiz, pois, para Jonas e sua comunidade, aquilo que é conhecido consiste apenas naquele grupo social, no tempo presente e nos espaços delimitados pelos quais transitam. No entanto, com o decorrer do treinamento, tudo se torna mais claro. O Anexo, inclusive, é o lugar no qual está

instalada a única biblioteca do vilarejo-cidade, onde estão escondidos os livros que a população sequer sabe que existem, porque estão disponíveis para todos somente o dicionário (com as palavras permitidas), o catálogo da comunidade (com a descrição de cada setor na vida comunitária) e o Livro das Regras (com as condutas sociais prescritas), elementos de controle presentes em outras obras utópicas e/ou distópicas.

O cenário que a leitura propicia é de uma microcidade futurística altamente urbanizada, com parques, prédios funcionais e residências padronizadas, constituídos por formas geométricas regulares e simétricas, localizados na extensão territorial conforme a rotina produtiva do vilarejo-cidade. Pelas imagens criadas para o filme, “o ambiente demonstra extrema organização, neutralidade e uniformização. As residências são idênticas, formadas por cubos brancos sobrepostos, dispostas de forma axial nos bairros, que por sua vez são dispostos simetricamente sobre o território” (MURAOKA, s.d., *online*). E, para aqueles/aquelas que têm vivência com as duas formas de arte (livro e filme), esses macroespaços podem se misturar ou se sobrepor em momentos de escrita de textos sobre elas, devido à harmonia no processo de adaptação, o que ocorre comigo enquanto leitora-pesquisadora durante a redação da tese de Doutorado.

No filme, a residência do Doador, por fora, é uma construção antiga, de pedra e aparentemente pequena, “o frontão triangular em sua fachada faz com que ela se assemelhe aos tempos clássicos gregos, onde era propagado o conhecimento na antiguidade, função relacionada com a do morador da residência” (MURAOKA, s.d., *online*); sua composição interna, com objetos e mobílias, é muito próxima da descrita no livro, porém apresenta uma diferença significativa: fica mais à margem dos espaços transitáveis da comunidade, distante de qualquer prédio e bem na orla/ no limite geográfico da região. Não possui uma atendente, responsável por organizar papéis e por manter a porta desse lugar trancada (o que é incomum, pois todas as outras portas ficam abertas), entretanto tem uma câmera-microfone (espécie de interfone inteligente) que exerce essa mediação (DM, 2014, 00:14:30 a 00:15:29).

As mãos do Doador, no filme, entram em contato com as mãos de Jonas e a transmissão de lembranças e de memória acontece por uma marca (provavelmente de nascença) no punho de ambos (DM, 2014, 00:16:41 a 00:17:59). Como no texto literário, eles começam pela lembrança da neve. Doador e Recebedor trabalham, no ambiente da biblioteca, inicialmente sentados em cadeiras, depois no chão e também ao ar livre, em espaço aberto, de pé. Todo esse contexto vem ao encontro do que Burke (2006, p. 73-76) esclarece sobre as memórias, como sendo “influenciadas pela

organização social de transmissão e os diferentes meios de comunicação empregados”, destacando cinco desses meios: as tradições orais; o campo de atuação do historiador, memórias e relatos escritos; as imagens (pictóricas, fotográficas); as ações enquanto transmissoras de aptidões; o espaço.

Junto às lembranças e à memória, o Doador (mestre) desenvolve aptidões no Recebedor (aprendiz), a ponto de este fazer o mesmo com Gabriel ao longo das narrativas: o bebê recebe lembranças pelas mãos de Jonas nas costas dele (no caso do livro) ou pela marca de nascença no punho que ele também tem (no caso do filme), como o mestre e o aprendiz. Esse poder amedronta Jonas e o contato com o que ele faz acalma Gabriel, propiciando-lhe acreditar que o bebê seria um futuro Recebedor. Mais tarde, por assistir a uma Cerimônia de Dispensa e associá-la à lembrança da perda de um jovem morto em combate, descobrirá que Gabriel corre o risco de ser exterminado por não se encaixar nos padrões desejados socialmente, o que o levará a tomar uma atitude extrema.

No início do treinamento, Jonas parece uma criança deslumbrada e as percepções das cores, descritas no livro e mostradas no filme, estão intimamente relacionadas ao contato do Doador e dele (Recebedor) com as lembranças e a memória interditas e às vivências proporcionadas por elas. No começo das narrativas, como os outros membros da comunidade, Jonas via o cinza (a cor indefinível, a cor sem cor), na mescla do preto e do branco, mas sobretudo manifestava lampejos do Ver Além. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 248-249, grifos dos autores),

[n]a genética das cores, parece que é o cinzento que é percebido em primeiro lugar. E é ele que fica para o homem no centro da sua esfera de cores. O recém-nascido vive no gris [cinza]. No mesmo gris que vemos quando fechamos os olhos [...], mesmo na escuridão total. A partir do dia em que a criança abre os olhos, todas as cores a envolvem mais e mais. [...] Habituada ao cinza, identifica-se com o cinza. Quando se encontra no meio de outros seres e objetos, seu gris se torna **o centro do mundo da cor, seu ponto de referência.**

Não é por acaso que todos veem o cinza, porque tudo no vilarejo-cidade é composto pela uniformidade, por uma mesmice sem fim, e, à medida que adquire saberes e conhecimentos advindos das lembranças e da memória coletiva, Jonas percebe progressivamente – conforme explicado e também vivenciado pelo Doador – a variedade, outras palavras e objetos, espaços distintos, sensações e emoções desconhecidas, cores diferenciadas, a partir do vermelho (da maçã, dos rostos das pessoas, do cabelo de Fiona). Pensando sobre isso, Jonas “[r]ecapitulou os fatos. O fenômeno estava inegavelmente

começando a acontecer com maior frequência. Primeiro, a maçã há algumas semanas. Depois, os rostos na plateia no Auditório, dois dias atrás. Agora, o cabelo de Fiona” (LOWRY, 2014, p. 94-95). O que equivale a dizer que

[u]m grande destaque da produção [fílmica] é a utilização de diferentes filtros no decorrer da história a fim de interar [sic] o expectador do ponto de vista de cada situação, iniciando-se em preto e branco nas cenas onde é apresentada essa sociedade distópica, e adquirindo cores gradativamente conforme o emocional do personagem vai se acentuando. (MURAOKA, s.d., *online*).

Essa mudança se dá através de experiências no próprio corpo, um corpo-espaco, o qual “é constituído por seu teor heterotópico: a materialidade corporal se desdobra em corpos duplos, vários corpos, corpos inesperados, dilatados segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior, presente, passado e futuro” (GAMA-KHALIL; MILANEZ, 2018, p. 7). Em seu treinamento, o corpo duplo de Jonas volta no espaço e no tempo de cada lembrança, “sentindo na pele” aquelas situações vividas por outros. O seu corpo material permanece no ambiente do Anexo, mas o outro, o imaterial, desdobra-se em outras paragens e de lá traz novas experiências, as quais impactam na vida cotidiana.

Simbolicamente – por meio das lembranças, das cores, da língua(gem), dos sentimentos, das emoções – esse personagem elabora seu aprendizado e sua subjetividade vai sendo alterada, deixando de ingerir medicação diária e se desidentificando com a identidade de sua comunidade. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 275), as “cores permanecem [...] sempre e sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico”, assim como “[a] língua é, com efeito, uma estrutura mental e social. É a principal via de comunicação de indivíduo a indivíduo, de grupo a grupo; o meio mais apurado, mais sutil, mais penetrante dos intercâmbios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 552). Num sentido próximo, Coelho (2005, p. 19) reforça que

[o] relacionamento dos homens com o mundo e entre si, dentro deste esforço de superar os problemas diários, é responsável pela instauração da linguagem, faculdade de simbolização e procedimento comunicativo, com o qual os homens dizem o mundo e se dizem uns aos outros, permitindo, desta maneira, um intercâmbio social mais profundo das experiências anteriores e interiorizadas, coletivas ou individuais.

De seu deslumbramento e euforia, Jonas passa, então, a vivenciar decepções pelos saberes e conhecimentos advindos das lembranças e da memória coletiva apagadas da comunidade. Dentre tudo que experimenta, fica muito marcado pelas lembranças de

guerras declaradas ou por atitudes inconscientes de terceiros, sobretudo próximos a ele. Além disso, é acometido pelo sentimento de perda de suas referências anteriores, ou seja, referências da unidade familiar que o cria como filho, pois nasceu de uma Mãe-biológica desconhecida, como acontece com todos os outros, gerados por um método de reprodução semiartificial.

Apesar de tentar, o Doador não tinha controle sobre a memória e as lembranças, e não conseguiu adiar por muito tempo a fase difícil do treinamento, a que envolvia vários tipos de dor. Jonas foi sentindo dores antes inimagináveis e pensava sobre a injustiça do cargo do Guardião de Memória, mas estava impossibilitado de requerer a autodispensa. E, quase ao final de um ano, o mestre conta a Jonas e/ou mostra a ele imagens da ex-Recebedora de Memória (Rosemary), que desistiu de seu aprendizado há dez anos e as lembranças foram liberadas e provocaram um caos social, abalando as estruturas de uma sociedade aparentemente calcada em ideais utópicos. Rosemary passou por uma Cerimônia de autodispensa para Alhures (espaço do desconhecido para a população em geral), tirando a própria vida, e o Doador confessou a dor terrível que o amargurava, incluindo o fato de a garota/moça ser sua filha, falhando no treinamento dela.

A maior decepção de Jonas é perceber outro significado da profissão do pai, denominada de Criador, responsável pelas necessidades físicas e emocionais dos bebês nos primeiros meses de vida até a Cerimônia de Um, quando seriam nomeados e entregues aos casais das unidades familiares para cuidar deles e prepará-los para a vida comunitária. A pedido de Jonas, o Doador mostra a ele, tanto no livro quanto no filme, a Cerimônia de Dispensa de um gêmeo, através de uma gravação: em uma pequena sala do Centro de Criação, o pai de Jonas e uma mulher, uniformizados, entram carregando bebês embrulhados em cobertores macios parecidos; os gêmeos são pesados numa balança sobre a bancada e apresentam a exata diferença de 400g, o maior sai nos braços da mulher e o menor é “colocado para dormir” por meio de uma injeção letal na testa; após, o pai de Jonas organiza a sala, coloca aquele corpinho inerte em uma caixa e a deposita na portinhola de escoamento de lixo que há numa parede.

Diante do que vê, Jonas tem uma sensação de sufocamento. Atordoado, e não de imediato, chega à seguinte conclusão: “*Ele o matou! Meu pai o matou!*” (LOWRY, 2014, p. 155, ênfase da autora); “Isso é a morte. [...] Ele o matou!” (DM, 2014, 00:54:48 a 00:55:26). A dor é terrível! Lembra-se do jovem morto no campo de batalha, solta um grito interno e depois o extravasa em palavras e gestos de revolta. Acusa seu pai de assassinato e ironiza as decisões do Comitê de Anciãos quanto à prática da dispensa,

que agora se desnuda para ele, o leitor e o expectador, relacionada abertamente com a morte. Até então, essa relação nos é sugerida nas narrativas, estando de certo modo camuflada e só se revela efetivamente nesse momento da trama.

No livro, Jonas se recusa a ir para casa naquela noite e o Doador manda avisar à unidade familiar que o aprendiz terá ensinamento extra. Eles conversam até tarde sobre a dispensa para Alhures de bebês “imperfeitos” e idosos, sobre Rosemary, dentre outras coisas, e o Doador propõe-lhe um plano de fuga, já que chegou à conclusão, em seu tempo junto aos Recebedores-aprendizes, de que a situação deles precisa mudar. O fardo de ser Guardiã da Memória é penoso demais! Na manhã seguinte, com muita dificuldade, Jonas passa em casa e vai para a escola, onde pensa no plano; à tarde, encontra o Doador no Anexo e repassam as estratégias de fuga para daí a quinze dias. Entretanto, quando chega em casa, fica sabendo que aquela seria a última noite de Gabriel na sua unidade familiar, antes da dispensa para Alhures. Depois, somos informados pelo narrador de que Jonas fugiu na bicicleta de seu pai com Gabriel, porque ela possui cadeirinha de bebê presa atrás, e não na própria bicicleta. São perseguidos, num trajeto terrestre, por aviões pilotados por desconhecidos, adentrando em espaços acidentados, bastante diferentes dos nivelados dentro dos limites propalados como aceitáveis.

No filme, Jonas passa por um parque arborizado e encontra Fiona, sua amada, muito angustiada, pois há alguns dias ele a convencera de não tomar as injeções matinais. Só depois segue para sua unidade familiar e, ao chegar lá, fica sabendo pelo pai que no dia seguinte Gabriel será dispensado para Alhures por ter falhado no teste de maturidade. Nessa mesma noite, após pai, mãe e irmã terem dormido, Jonas vai com sua bicicleta até o Centro de Criação e, com a ajuda de Fiona, retira o Gabriel do local. Ela é a mais nova Criadora de bebês e estava no plantão noturno; ele nutre amor por ela e, na condição de moça e rapaz, e não “adolescentes” como no livro, vivem uma espécie de romance proibido. Jonas e Gabriel fogem em uma bicicleta motorizada, própria para colocar “cesto” com bebês na parte dianteira, e são perseguidos por drones dirigidos por seu amigo Asher. Este joga Jonas e Gabriel na água, na tentativa de salvá-los, e mente para a Anciã-chefe que estão mortos; sua atitude nos surpreende enquanto espectadores, já que mentir é contra as regras.

E mais, ao contrário do filme, as profissões de Asher e Fiona, no texto literário, são respectivamente Diretor-Assistente de Recreação e Cuidadora de Idosos. Além disso, há uma relação romantizada entre Jonas e Fiona, no filme; ao passo que, no livro, não têm romance algum e a relação entre eles é de uma quase amizade. Na narrativa literária, Jonas, certa vez, sonhou com Fiona, e, ao relatar aos pais um sonho que teve com ela

numa sala de banhos quente e úmida, foi iniciado no uso de pílulas diárias para evitar os desejos (“atiçamentos”), pois trata-se de uma sociedade sem práticas sexuais e na qual funciona um dispositivo efetivo de controle da sexualidade (FOUCAULT, 2007), assim como de um dispositivo disciplinar dos indivíduos em corpos produtivos e dóceis (FOUCAULT, 2009). Contudo, quando os saberes e os conhecimentos novos foram causando-lhe mudanças, deixou, por decisão própria, de tomar a medicação para conter os desejos, o que comprova que onde há relações de saber-poder há resistência.

À GUIA DE CONCLUSÃO

As narrativas alcançam seus desfechos e, tanto no papel como na tela, Jonas e Gabriel passam por muitas dificuldades (provações), até que Jonas encontra uma cabana como a que vira no treinamento quando recebia a lembrança da neve. Durante esse trajeto aparentemente final, tenta confortar Gabriel com as lembranças boas que recebeu do Doador, o que funciona em alguns momentos e em outros não. Ainda acontece a abertura da barreira e do portal das memórias, o que instala o caos, mas, como leitores e expectadores, apenas imaginamos o que virá, pelo motivo de o final das histórias ficar em aberto.

Ao provar do fruto proibido, os saberes e os conhecimentos advindos das lembranças e da memória coletiva interdidadas, Jonas se modifica a ponto de fugir do paraíso (a comunidade onde viviam) e se torna um rebelde à sua missão, um corpo divergente. Aquele mundo utópico rui e o pesadelo se faz presente; o mundo distópico emerge, com uma nova percepção dele sobre aquela realidade, que antes parecia perfeita e irretocável, confirmando uma ideia de Claeys (2017, p. 6, tradução minha) de que, “[c]omo a cobra no Jardim do Éden, elementos distópicos parecem espreitar dentro da Utopia”³, isto é, a serpente da distopia estava em vigilância na idílica utopia, agindo sem ser vista.

As diferenças e as semelhanças evidenciadas se dão, de um lado, pelo próprio processo adaptativo e as características de cada obra de arte, e, por outro, pelas opções do produtor Jeff Bridges, do diretor Phillip Noyce e dos roteiristas Robert B. Weide e Michael Mitnick, a fim de recriar a trama para o cinema, pois alargam a abrangência do público leitor e expectador com a inserção de elementos outros e também atraem o público de outras distopias literárias e cinematográficas contemporâneas.

3 “Like the snake in the Garden of Eden, dystopian elements seem to lurk within Utopia” (CLAEYS, 2017, p. 6).

Alcanço, então, o final deste artigo com a pretensão de que, nas suas linhas ou entrelinhas, tenha ficado demarcado um mote lembrado por Xavier (2003, p. 62, grifo do autor): “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”. Portanto, cada obra de arte possui suas especificidades e riquezas, e lhe convido para conhecê-las, se ainda não o tiver feito.

REFERÊNCIAS

BURKE, P. **Variedades de história cultural**. 2. ed. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CLAEYS, G. **Dystopia: A Natural History - A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions**. New York: Oxford University Press, 2017.

COELHO, B. J. Considerações preliminares sobre a linguagem. *In*: COELHO, B. J. **Linguagem: conceitos básicos**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005. p. 13-30.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 31. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Tradução de Luciano Figueiredo. *In*: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilmes, 1983. p. 455-475.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 14. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GONDAR, J. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 7, n. 13, p. 1-6, 2008. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4815>. Acesso em: 04 jan. 2020.

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

LOWRY, L. **The Giver**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1993.

LOWRY, L. **O doador de memórias**. Tradução de Maria Luiza Newlands. São Paulo: Arqueiro, 2014. v. 1.

GAMA-KHALIL, M. M.; MILANEZ, Nilton (Orgs.). **Personas insólitas**: conjunções espaciais e temporais na composição de personagens no insólito ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. Futuros Sombrios e a Febre das Distopias. *In*: MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. p. 181-188.

MURAOKA, M. **Arq + Cine | O Doador de Memórias**. s.d. Disponível em: <https://marianamuraoka.com/Arq-Cine/Arq-Cine-O-Doador-de-Memorias>. Acesso em: 10 nov. 2019.

O DOADOR de memórias. Direção: Phillip Noice. EUA: Paris Filmes, 2014. 1 DVD (97min), son., color.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 15 set. 2019.

RASSIER, L. W.; COSTA, C. B. Deslocamentos e identidades no gótico australiano: o caso de *Picnic at Hanging Rock* e *Piquenique na Montanha Misteriosa*. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 199-209, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ides/v70n1/2175-8026-ides-70-01-00199.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

RICOEUR, P. Memória pessoal, memória coletiva. *In*: RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 105-150.

ROBERTS, A. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

SILVA, A. M. da. Distopia. *In*: **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/d/distopia/>. Acesso em: 12 set. 2021.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, T. *et al.* (Orgs.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

Recebido em: 31 jul. 2022

Aceito em: 11 out. 2022