

**ANA KARÊNINA VERSUS GRETA GARBO: A CENA DA CORRIDA DE CAVALOS NO LIVRO E NO CINEMA**

**ANA KARÊNINA VERSUS GRETA GARBO: LA ESCENA DE LA CARRERA DE CABALLOS EN EL LIBRO Y EN CINE**

Vivian Lombardi de Sousa<sup>1</sup>

Carlos Francisco de Morais<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente estudo tem como objetivo estudar as relações estabelecidas entre o romance *Ana Karênina*, de Liev Tolstói e sua adaptação fílmica de 1935, dirigida por Clarence Brown. Como estudo de caso, será analisado um episódio do livro, que é a corrida de cavalos, e na qual nosso ponto principal será entender o destaque dado à personagem interpretada pela atriz Greta Garbo no filme, apesar de o livro ter outras personagens importantes também. Procuraremos demonstrar que o objetivo do diretor Clarence Brown era mostrar Garbo e não o romance de Tolstói. Mostraremos as técnicas que o diretor selecionou para centralizar somente em Ana, fazendo uma condensação de cenas, personagens e diálogos, tudo para dar destaque à Garbo, mostrando todo o melodrama que era a vida da protagonista de Tolstói. Para isso, a pesquisa se utilizou de contribuições de vários estudiosos das relações entre o cinema e a literatura, como Makoveeva (2001), Diniz (2005) e Stam (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ana Karênina; adaptação fílmica; Tolstói, Liev; Brown, Clarence; melodrama.

*Resumen: El presente estudio tiene como objetivo estudiar los enlaces establecidos entre la novela Ana Karênina, de Liev Tolstói y su adaptación fílmica de 1935, dirigida por Clarence Brown. Como estudio de caso, analizaremos un episodio del libro, que es la carrera de caballos, y donde nuestro punto principal comprenderá el destaque dado a la personaje interpretada por la actriz Greta Garbo en la película, aunque el libro tiene otros personajes importantes también. Tratamos de mostrar que el objetivo del director Clarence Brown era mostrar Garbo y no la novela de Tolstói. Mostraremos las técnicas que el director seleccionou para centralizar solo en Ana, haciendo una condensación de escenas, personajes y diálogos, todo para resaltar a Garbo, mostrando todo el melodrama que fue la vida de la protagonista de Tolstói. Se utilizo de las contribuciones de vários estudiosos de las relaciones entre el cine y la literatura, como Makoveeva (2001), Diniz (2005) y Stam (2006).*

**PALABRAS-CLAVE:** Ana Karênina; adaptación fílmica; Tolstói, Liev; Brown, Clarence; melodrama.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Letras, Português/Espanhol, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor de Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM).

## 1. INTRODUÇÃO

Este texto tem por objetivo examinar como um dos principais episódios do romance *Ana Karênina*, lançado por Liev Tolstói em 1878, foi tratado cinematograficamente pelo diretor Clarence Brown e sua equipe no filme de 1935. Para tanto, começamos por uma exposição a respeito do livro, seus protagonistas e temas de maior destaque, bem como algumas informações sobre sua fortuna crítica. Em seguida, é apresentada a versão fílmica, de modo a mostrar suas condições de produção, relevando nesse campo a importância do protagonismo exercido por Greta Garbo, estrela maior do cinema daquela época, no papel de *Ana Karênina*; observamos também que este filme se integra numa longa tradição de adaptações do romance de Tolstói. O próximo momento do artigo é dedicado às questões teóricas no campo das relações entre cinema e literatura, incluindo referências ao impacto do gênero do melodrama e do sistema de produção conhecido como “*Star System*”, tanto no cinema dos anos 1930 em geral como sobre a *Ana Karênina* de Garbo e Brown, em particular. Em seguida, é feita a análise do episódio da corrida de cavalos, um dos mais importantes do livro, por conter a revelação da trama adúltera que envolve Ana e o conde Alexei Vronski e as reações do marido dela, Alexei Karenin, sendo que as consequências desse episódio serão muito importantes para o desfecho da narrativa; nessa parte do artigo, serão examinadas as maneiras pelas quais o filme trata o material literário por meio de sua linguagem especialmente cinematográfica.

### 1.1 O LIVRO

*Ana Karênina* é um romance russo escrito por Liev Tolstói entre 1873 e 1877, se passa entre as cidades de Moscou e São Petersburgo, na Rússia e na qual narra a história de Ana, uma mulher doce, amorosa com o filho, mas também possessiva e um tanto imatura, é casada e se descontrola ao se apaixonar e se sentir amada pelo conde Vronski, chegando a abandonar o marido e o filho para viver intensamente este amor. O autor enfatiza a beleza física da personagem, uma característica que é comentada por quase todos os outros personagens do romance: “É encantadora!” exclamou a condessa, mãe de Vronski (Tolstói p. 72). Basicamente, o romance gira em torno de dois núcleos: o de Ana, que retrata a sociedade russa e traz sentimentos como a paixão, a traição, e o egoísmo; e o núcleo de Liêvin que retrata a vida no campo e apresenta questões ligadas à agricultura e dilemas existenciais do personagem, trazendo também temas como política e religião.

A frase inicial da obra, muito conhecida diz: “Todas as famílias felizes são iguais. As infelizes o são cada uma à sua maneira” (Tolstói, p.4, 2005). Já de início o autor mostra, por exemplo, que temas como amor, felicidade e infidelidade não são iguais e nem vistos da mesma forma pelas pessoas e no caso dessa obra são representados através das famílias de Ana, a infeliz, e Liêvin que depois de conquistar o amor de Kitty, vive feliz e realizado ao lado dela e de sua família.

O adultério é a grande temática que Tolstói trouxe para a obra. Outro entrevistado, o romancista Rubens Figueiredo comenta na matéria “A dimensão crítica e social de Anna Karenina” de 2013: “Essa é a arte de Tolstói: tudo, sobretudo as coisas mais banais, se desdobram e ganham uma dimensão maior a cada novo acontecimento”. Liev Tolstói é um verdadeiro mestre das palavras. Lukács (1965, p. 45) diz: “A excepcional arte épica de Tolstói se manifesta em Ana Karenina”. Outra obra-prima sua que também merece destaque é *Guerra e Paz*, de 1885, que também foi adaptada filmicamente. Cabe ressaltar alguns detalhes importantes da vida deste escritor:

Descendente da nobreza russa de alta linhagem, o conde Leão Nikoláievitch Tolstói passou a maior parte da sua vida na propriedade da família, a leste de Moscou, onde nasceu em 1828. O ponto culminante de sua carreira chega com “Guerra e paz” (1864-1869) e “Ana Karênina” (1875-77). Era venerado como santo pelos camponeses com os quais convivia. Morreu em 1910, com oitenta e dois anos, numa estação ferroviária, a caminho do mosteiro de Optina. (TRADUÇÃO DE JOÃO NETTO, ANA KARÊNINA, 2005, p.843).

Essa arte de Tolstói revelada através de seu livro nos faz desenvolver alguns pontos de vista. O autor aborda como tema principal o adultério na alta sociedade de Moscou. É um tema polêmico, ainda mais quando existe um fruto desse ato, que foi a gravidez de Ana. A obra traz também a simplicidade e os desafios da vida no campo, retratando o mundo dos camponeses daquela época, através do personagem Liêvin.

A obra possui oito partes e um total de 844 páginas na edição integral do Círculo do Livro Editora. No Brasil, de acordo com a matéria “A dimensão crítica e social de Anna Karenina”, de 2013 ressalta que o romancista Rubens Figueiredo traduziu a obra do russo para o português, para a Editora Cosac Naify e contém 816 páginas. O escritor português José Saramago também traduziu a obra, intitulada “Ana Karênine” em 1959, para o Estúdios Cor, a obra traduzida era francesa. O site da Fundação José Saramago ressalta também que, em 2010 a fundação organizou a leitura de Ana Karênine. Costa (2016) nos apresenta a realidade vivenciada na época em que o autor russo escreveu *Ana Karênina* e percebemos que os problemas russos, como a política são trazidos para a obra:

A Rússia em comparação com a Inglaterra no final do século XIX e início do século XX apresentava economia atrasada, apesar destes dados econômicos Tólstoi produz uma obra avançada. O escritor reflete integralmente a realidade, que está ali profundamente na sociedade russa, de forma que é possível ver refletida na ação das personagens a própria sociedade interconectada, e a história é feita no combate dessas forças. (COSTA, 2016, p. 27).

## 1.2 O FILME

O Cinema é uma arte que ainda atrai multidões. Trata-se de uma linguagem visual, que cria sons, efeitos, e na qual as ações dessa narrativa literária vão sendo transformadas em imagens. Sobre a relação entre Cinema e Literatura, Oliveira (2002) diz: “A Literatura está saturada de cinema. Reciprocamente, essa arte misteriosa muito assimilou da literatura”. E continua refletindo: “A relação entre a literatura e o cinema é, de fato, uma via de mão-dupla. Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema, mas esses são domínios que apresentam muitos imbricamentos”. O livro foi adaptado várias vezes, como ressalta Moraes (2014):

Dos grandes clássicos que definem o cânone ocidental, *Ana Karênina*, de Lev Tolstói, lançado em volume, em 1878, foi adaptado pela primeira vez para as telas em 1911, em produção russa dirigida pelo francês Maurice-André Maitrê; sua mais recente adaptação é a de Joe Wright, de 2012. Entre elas, há mais duas ainda nos anos 10 e ao menos mais uma em cada década subsequente, ou seja, não houve décadas dos séculos XX ou XXI que não tenha visto a sétima arte se voltar para uma das obras-primas de Tolstói. (MORAIS, 2014, p. 02).

É possível observar também que atrizes de grande patamar e fama são as responsáveis por viver *Ana Karênina* no cinema, destacando ainda mais a obra literária. O texto crítico denominado “Anna Karenina” ressalta essa opinião do crítico de cinema Robledo Milani:

*Anna Karenina* se passa na Rússia do final do século XIX, época em que uma mulher divorciada era considerada uma pária social, e foi retratado no romance. Esta versão de 1935 era nada menos do que a oitava vez em que essa trama chegava às telas, e a segunda delas que contava com a estrela Greta Garbo no papel principal – a anterior fora em *Love*, de 1927, em que ela interpretava a mesma trágica personagem. O *Anna Karenina* levado às telas em 1935 era uma grande produção, com orçamento robusto (mais de US\$1 milhão, uma exorbitância para a época). É curioso perceber, no entanto, que mesmo com toda essa repercussão, o filme acabou sendo ignorado no Oscar. Em resumo, temos um filme elegante, que segue o romance à risca em sua veia principal, reforçando o moralismo da história, como se o destino da personagem fosse merecido. Historicamente curioso, resistiu à passagem do tempo mais pelo registro do que pelo conjunto em si. (MILANI, 2011).

A Jornalista Rosângela Chaves, do Jornal “O Popular”, destacou em seu texto “O rosto de Greta Garbo” escrito em 2013”:

Tolstói escreveu *Anna Karenina* num momento de crise, quando ele oscilava entre os ideais estéticos e os princípios morais e religiosos que dominariam sua obra posterior. Mas a verdade é que a história da infiel Karenina, que desafia a sociedade russa da segunda metade

do século 19 para viver uma paixão proibida, é uma das maiores realizações da literatura universal. Esta “obra de arte perfeita” como classificou Dostoievski, podemos dizer que sua protagonista tem um rosto. E este, definitivamente, é o de Greta Garbo. (CHAVES, 2013).

A adaptação foi um filme caro para os padrões da época e ganhou diversos prêmios. A produtora responsável pelo filme era a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). O filme foi lançado em vinte e cinco de dezembro de 1935, com um total de 1 hora e 35 minutos. Em Nova Iorque, estreou no Teatro Capitol, que era um local prestigiado. Moraes (2014) ressalta a importância de se ter Garbo nas telas naquela época:

... os pôsteres que anunciavam o filme em 1935, destacando sempre, antes e acima de tudo, o nome e o rosto de Garbo, colocando a atriz, simbolicamente, como a autora da obra, já que não constam dele nem o nome de Tolstói nem o de Brown, contam toda essa história em uma só imagem ... (MORAIS, 2014, p. 10).

Carvalho (2011) revela: “Greta Garbo é sem exagero, uma alma excessivamente simples, ao mesmo tempo atraente encantadora, é a “individualidade” sem rival e nem de longe há quem dela se aproxime”. Moraes (2014) conclui: “Levando-se em consideração o estatuto de Greta Garbo como estrela de Hollywood nos anos 1930 é inescapável a constatação de que a Ana Karênina de Clarence Brown jamais seria o mesmo filme se não a tivesse como atriz principal”. Apenas o fato de olhar para o pôster e ver Garbo estampado nele era motivo de cinemas lotados e mulheres eufóricas.

O intérprete de Vronski era o ator norte-americano Fredrick March, ele foi vencedor de duas estatuetas do Oscar e possui uma estrela na Calçada da Fama de *Hollywood*, assim como Garbo e Basil. O ator responsável por viver Karenin foi o ator britânico Basil Rathbone, muito conhecido pelo papel de *Sherlock Holmes*, filme de 1946. O papel do jovem camponês Liêvin, que assim como Ana e Vronski é um dos nomes principais na obra de Tolstói foi representado pelo ator britânico Gyles Isham.

A adaptação contou com uma equipe formada pelo diretor, Clarence Brown, e pelos roteiristas Clemence Dane, Salka Viertel e S.N.Behrman. O responsável pela trilha sonora era HebertStothart, a fotografia era de William Daniels (que trabalhou com Garbo em 21 filmes) e o figurino era de Adrian Adoph Greenburg. *Ana Karênina* ganhou um prêmio no Festival de Veneza e o prêmio Mussolini Cup, na categoria de melhor filme estrangeiro. Ganhou também o Prêmio NYFCC (1936) e Garbo venceu na categoria de melhor atriz.

O episódio da corrida de cavalos é marcante e importante para o desenrolar da obra, como veremos nos dizeres de Lukács (1965):

A corrida de cavalos de Ana Karênina é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e,

depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido. Tôdas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decisivamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte não é um “quadro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho. (LUKÁCS, 1965, p. 44).

### 1.3 A ESTRELA

A atriz sueca Greta Garbo foi uma mulher requisitada e aclamada por diretores, pois tinha beleza, talento e determinação, assumia com postura e ética seus papéis no cinema. Era conhecida como “esfinge sueca”, “divina” e tantos outros mais adjetivos. Ela tinha vinte e nove anos quando gravou a adaptação de 1935 e estava no auge do sucesso. De acordo com a matéria “Greta Garbo”, de 2014, assinada por Silvia Banzi, Greta “estava ganhando US \$ 250.000 para 300.000 dólares por filme”, uma verdadeira fortuna para aquela época.

Ao todo, Garbo fez sete filmes com Brown como diretor, e ele era o diretor preferido dela. Conhecida mundialmente tinha seu legado de fãs e eles destacavam a personalidade forte e marcante da atriz. Sobre seu rosto, o escritor Roland Barthes, em seu livro “Mitologias”, no texto “O rosto de Garbo” disse: “Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objecto. Mesmo em sua extrema beleza, este rosto, mais do que desenhado é esculpido no liso e no friável, simultaneamente perfeito e efêmero” (Barthes, 2009 p.71). Percebemos o quão expressivo e raro era o belíssimo rosto da protagonista de Brown. Greta também era admirada pela jovem *Anne Frank*, que mantinha uma página de revista com uma foto de Garbo em seu esconderijo.

Greta era uma mulher bem-sucedida profissionalmente. Há quem diga também que Garbo foi a melhor atriz que existiu até hoje, ressaltando ainda mais o talento dela. O jornalista Victor Dirami, do site Obvious, escreveu em seu texto “Garbo: A Dama Misteriosa”, os seguintes dizeres:

Poucas vezes na história do cinema se viu uma atriz como Garbo. Sua beleza estonteante aliada a um poderoso magnetismo pessoal e a eterna aura de mistério que permeava sua imagem, deslumbrava o público que ficava entorpecido com a arte daquela mulher incrível. A interpretação de Garbo era algo inacreditável, inalcançável. Garbo elevava a arte dramática ao máximo, ela exprimia tudo o que é o cinema de verdade. Ela era a dama misteriosa, igual ao título de seu filme de 1928. A sua aposentadoria prematura do cinema, aos 36 anos, é um mistério até hoje. Garbo já tinha se tornado um mito maior do que ela mesma. Abandonar sua carreira foi uma perda irreparável para o cinema. A sueca mais famosa do cinema faleceu na manhã do dia 15 de abril de 1990, aos 84 anos. Um dos maiores mitos do século XX, nunca saberemos ao certo quem foi Greta Garbo. Bela, jovem e talentosa. À ela o poeta Mario Quintana dedicou dois versos:

**Dois versos para Greta Garbo**

“O teu sorriso é imemorial como  
as Pirâmides  
E puro como a flor que abriu na  
manhã de hoje...”. (DIRAMI, 2012).

Considera-se citar que, em época de crise, como acontecia nos anos 1930, as pessoas iam para o cinema para se distraírem e ver naquela adaptação o quão luxuoso e esplendoroso foi *Ana Karênina* de Clarence Brown. Para aquelas pessoas era uma fuga da própria realidade ver tanto requinte em um filme e principalmente um filme protagonizado por Greta Garbo era um ponto a mais para todos que a admiravam.

A presença de Garbo nessa adaptação era o ponto principal do diretor, pois o objetivo era filmá-la, destacando que ela foi uma das melhores atrizes da história do cinema de *Hollywood* e possuía grande fama na época, um filme que tinha Garbo já era considerado um grande sucesso, pois as pessoas iam ao cinema para vê-la, principalmente o público feminino, a atriz tinha o poder de escolher quais filmes queria fazer e podia filmar as cenas que melhor a favorecesse, destacando sua personalidade forte. Um filme para ela, esse foi o *Ana Karênina* de Brown:

Greta Garbo construiu uma imagem marcante, e seu iluminador William Daniels sabia enquadrar a luz de forma que seus traços angulosos ficassem em destaque. Para os homens essa mistura de mulher forte e olhos azuis penetrantes dava-lhe um ar de mistério. Greta Garbo abandonou o cinema em 1942, no auge de sua carreira, alegando que não queria envelhecer em frente das câmeras. Tentou viver anonimamente. Morreu em Nova York, em 15 de abril de 1990. (BROWN, ANNA KARENINA, 1935).

A adaptação de 35 favoreceu e muito o legado de Garbo, pois ela sabia como ninguém fazer um filme de melodrama, e possivelmente em todos os episódios do filme, Ana está presente e Garbo sempre atuando perfeitamente. Novamente ressaltando, o *Ana Karênina* de 1935, era um filme feito para ela. Morais (2014) conclui: “As últimas palavras de Makoveeva são fortes, mas dizem a verdade do filme: a chave dessa adaptação é a presença de Greta Garbo num melodrama dos anos 1930”.

## 2. LITERATURA E CINEMA

Literatura e cinema são duas artes distintas, mas a partir do momento em que um diretor de cinema resolve adaptar uma obra literária podemos perceber tanto semelhanças quanto distinções em seu trabalho. A arte do cinema resgatou a origem oral da literatura que, depois atingiria o grau escrito. Igualmente o cinema que soube herdar a fala e os gestos de seu antecessor, o teatro. Existe uma grande influência da literatura sobre o cinema. Adaptar para o cinema obras como *Ana Karênina*, que é uma obra conhecida

universalmente, equivale a trazer para essa mídia o prestígio da grande arte ou tornar a arte erudita acessível ao grande público, ou seja, toda adaptação que *Ana Karênina* ganha é levar para o espectador uma valiosa história, é passar conhecimento e cultura para aquele espectador, talvez despertar nele o interesse em ler a obra de Tolstói. Costa (2016) diz: “A arte é um reflexo, mas é um reflexo sem original, no sentido de que ela é um trabalho sem cópia, que não pode ser copiada, a arte só pode ser criada e então ela conquista para si autonomia”. Essa contribuição de Costa ajuda a se considerar um filme adaptado de um romance como uma obra autônoma, na qual será analisada por suas características próprias, já que se trata de uma linguagem artística diferente e na qual o diretor mostra o que acha relevante, existe também a forma totalmente copiada que é quando o filme se torna uma obra dependente do romance.

Oliveira (2002) nos traz informações importantes para a análise desse trabalho:

O cinema é, sem dúvida, a arte da elipse e prima pela economia que conduz à subtração de todos os elementos passíveis de serem previstos com certa facilidade pelo espectador. Esse caráter manifesta-se no próprio enquadramento que, ao recortar uma porção do espaço/objeto, omite (ou às vezes sugere) o que ficou fora de campo. Na opinião de Michel Chion, são justamente esses “...procedimentos de dissimulação e de semi-revelação próprios da narração cinematográfica (fora de campo)” que “... constituem toda a força da obra”. Também na Literatura - esse é um processo relativamente frequente, já que também aí está implícito um processo de escolha e organização de elementos. (OLIVEIRA, 2002, p. 18).

Essa subtração de elementos que o autor aborda contribui para entendermos, por exemplo, o corte feito por Brown em personagens importantes na obra de Tolstói, como o papel de Liêvin, que foi totalmente ignorado na adaptação aqui estudada, ou seja não teria tempo para se aprofundar no personagem já que esse não era o objetivo da adaptação, que era a de concentrar toda a atenção no núcleo de Ana, Vronski e Karenin. Só para constar, a Literatura foi muito adaptada para o cinema, cabe citar obras de Edgar Allan Poe, William Shakespeare, Umberto Eco e obras de escritores brasileiros, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Machado de Assis que, assim como *Ana Karênina* de Tolstói, também ganharam um espaço nas telas do cinema.

Uma adaptação, que é uma “tradução” de uma obra literária voltada para o cinema ou mesmo para o teatro é uma outra forma, uma outra história que é contada mas que tem o seu “original” que é a história contada na obra. Stam (2010) diz: “A adaptação pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção híbrida, mesclando mídia e discursos”. E continua refletindo para um melhor entendimento de uma adaptação: “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo”. Portanto um filme adaptado sofre uma espécie de

metamorfose, criando um outro mundo aos olhos do espectador. “A metáfora da tradução sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução”. Essas palavras nos ajudam a entender os eventuais cortes de personagens, de diálogos e de situações que na maioria das vezes não se é mostrado no cinema.

Diniz (2005) traz algo importante para a análise de uma adaptação: “não existe uma única forma de realizar adaptações filmicas. Os cineastas podem escolher contar a mesma história de uma obra e ser ou não fieis aos acontecimentos, ou ao espírito ou a ideologia”. A autora também diz: “O filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda, sofre mutação. As adaptações filmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver”.

Assim como Brown, criamos várias imagens quando pensamos em um livro quando adaptado como filme. Schlogl (2011) revela: “Por conseguinte, a obra original pode servir meramente como suporte da história do filme ou há um empenho pela equivalência da história, na qual o cineasta procura traduzi-la para a tela”.

Pereira (2009) é uma especialista em Cinema que diz o seguinte: “O cinema pode se assim o desejar, privilegiar a narratividade, pois muitas das estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão, o cinematográfico e o literário”. Brown e sua equipe fizeram todo um estudo antes de adaptarem *Ana Karênina*, ali começava todo o desenrolar do que queriam contar da obra, do que iriam adaptar e como iriam o fazer, as ideias foram surgindo e saindo do papel, revelando um filme de uma heroína dramática que via o amor em primeiro lugar. A escritora complementa: “Quanto à linguagem cinematográfica, ela é indiscutivelmente criadora. A câmera não reproduz simplesmente a realidade, mas tem um poder criador que define a própria essência artística do cinema”. Esse “poder criador” na qual Pereira cita, se trata, portanto da criatividade que Brown e sua equipe deram para a adaptação de 1935, as mudanças foram feitas na história do livro justamente para centralizar Ana, personagem que Greta Garbo deu vida. Pereira (2009) conclui com os seguintes dizeres: “Literatura e Cinema são dois sistemas semióticos distintos com linguagens diversas e complementares”.

Irina Makoveeva (2001) é uma escritora essencial nesse trabalho, pois nos fala sobre o melodrama, que era um gênero comum na época, voltado para o sofrimento feminino e que levava multidões aos cinemas. Também fala de um tipo de adaptação cinematográfica conhecido como *kinolubok*: “-first of all, actively erases the author’s individuality. It levels out different sources, transforming them into the same story (jealousy, Love, and murder) and concentrates on it”<sup>3</sup>. Na adaptação de 1935 isso acontece, é um estilo de *kinolubok*, principalmente se tratando de Greta Garbo, pois o filme foi feito para dar ênfase e destaque a ela através de sua personagem Ana. Garbo era a maior estrela do cinema e se destacava em fazer filmes no estilo melodrama. A

---

<sup>3</sup>Tradução: “Primeiro de tudo efetivamente apaga a individualidade do autor. Nivela diferentes fontes, transformando-os na mesma história (Ciúme, amor e assassinato) e se concentra nele.

cena analisada neste trabalho, a corrida de cavalos é puro melodrama. Cordeiro (2005) fala desse melodrama: “o lado crítico do melodrama é o que concerne às mulheres, pela atenção dada à suas posições e funções na sociedade e na família, sendo as suas emoções e frustrações objecto de uma sensação mais fina”.

O diretor Clarence Brown era “mestre” na arte do melodrama, pois na maioria de seus filmes as mulheres eram as grandes protagonistas e Garbo era uma delas. Podemos perceber na fala de Carvalho (2011): “Clarence Brown não escolhe o gênero por acaso. Diretor com carreira cinematográfica já consolidada, Brown conhecia bem a atração do público pelas películas que entremeavam humor e amor”. O melodrama fazia sucesso, todos os diretores queriam criar algo em cima dele. Xavier (2000) ressalta: “Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na Literatura”. Compara-se essa fala com o tema do adultério, que é a base para o livro de Tolstói.

O melodrama é, portanto um modelo do sofrimento feminino e na qual a personagem Ana o representa muito bem, através de todo o seu sofrimento, drama e melancolia, embasando que, tanto Ana, tanto o irmão dela, Stiva cometem o adultério.

Um termo chamado *Star System* elevava o status de atores e atrizes em grandes estrelas em meados dos anos 1930. Raner (2013) explica: “O *star system* faz referência ao período em *Hollywood* em que o autor passou a ser produzido para ser estrela. O estúdio lançava um novo ator e logo superproduzia métodos de divulgação- como aparições em revistas ou na televisão – e o que o alçassem a fama”. Júnior (2014) revela: “O *Star System* era um sistema criador de estrelas *hollywoodianas*”. Uma das dez maiores atrações de bilheterias nos anos 1930 era justamente Greta Garbo, na qual através da técnica do *star system* foi transformada em um mito do cinema, como veremos nos dizeres de Spini e Barros (2015):

Nos anos de 1930 as grandes estrelas como Greta Garbo, ocupavam o lugar central na produção de uma película, tornando-se verdadeiras lendas. Eram tão ou mais bem pagas que os atores com as quais contracenavam. O sistema que as criou para o lucro sofreu o efeito colateral: via aumentar vertiginosamente o poder das estrelas de tomar decisões por tornarem-se fundamentais para o funcionamento da fábrica de sonhos e de dinheiro. Seus nomes vinham antes dos atores em letras garrafais: os filmes eram de Greta Garbo e não dos diretores. Isso fazia com que as grandes estrelas ganhassem poder na definição, inclusive, dos atores com os quais contracenariam. (SPINI E BARROS, 2015, p. 24).

Após o estudo do aporte teórico, entenderemos como acontece no filme a tradução feita por Brown da heroína de Liev Tolstói.

### 3. ANÁLISE DA CORRIDA DE CAVALOS

Os capítulos correspondentes a corrida de cavalos são os de XVIII ao XXXIV da segunda parte da obra literária, na adaptação é reproduzida aos 42:29 até aos 53:43, e nos apresenta todo o melodrama já citado. Ao fazer um filme de uma hora e meia a partir de um romance de 844 páginas, Brown tinha pouco tempo para destacar Ana ao máximo e isso é feito, pois são em pouquíssimas cenas da adaptação em que *Ana Karênina* não aparece, para sermos mais exatos são em raros segundos em que Ana não é mostrada. Lukács (1965) nos apresenta um panorama sobre a descrição da corrida de cavalos na obra:

Tolstoi não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos. E esta é a razão de que o acontecimento dos fatos venha narrado duas vezes, de maneira genuinamente épica, ao invés de ser inscrito por imagens. Na primeira narração em que Wronski, que participava da corrida, era a figura central, era preciso expor, com precisão e competência, tudo aquilo que era essencial na preparação da corrida e no seu próprio transcurso. Na segunda, porém, as figuras passam a ser Ana e Karenin. A corrida torna-se assim, um drama psicológico: Ana só acompanha Wronski com os olhos e nada vê da corrida propriamente dita. (LUKÁCS, 1965, p. 45).

A corrida de cavalos é um esporte que existe a muitos anos, desde o século XII, era praticado por homens nobres e existiam grandes apostas sobre seus cavaleiros favoritos. Antes de passar ao episódio propriamente dito, mostraremos as principais características do triângulo amoroso formado por Ana, Wronski e Karenin. Ana Karênina era uma mulher infeliz com o casamento, era fina, todos do meio em que Ana convivia gostavam dela e a admiravam: “Permita-me que lhe beije o lindo rosto, e que lhe diga, que me conquistou inteiramente”, disse a condessa Vronskaia (Tolstói, p. 65). Era uma ótima mãe até se apaixonar pelo conde, então passa a viver na dúvida e no drama por amar Wronski e o filho, de oito anos, que era completamente apegado e apaixonado pela mãe. Ana sofre do começo até o seu fim trágico. Todos os personagens desta narrativa sofrem. A felicidade e o brilho que o amor traz é perceptível quando ela cai de amores por Wronski. Ana é individualista e faz de tudo para se entregar ao seu amor, não pensando nas consequências que isso lhe traria, como o de ser proibida de ver o filho, castigo imposto pelo marido, Karenin. O conde Alexei Wronski era descrito como um grande partido para casamentos “era muito rico, inteligente, famoso e aguardava-o uma brilhante carreira tanto no Exército como na corte” (Tolstói, p. 52). O jovem se apaixonou ao ver Ana na estação de trem e a partir de então mantém uma relação amorosa com ela. A paixão era tão arrebatadora que ele cita “esta mulher me é mais preciosa que a própria vida” (Tolstói p. 155). Sobre a corrida temos a seguinte descrição: “Além do serviço militar, Wronski consagrava parte de seu tempo a uma segunda paixão, a dos cavalos. Os oficiais organizavam uma corrida de obstáculos. Wronski se inscrevera, o certo é que essa corrida tinha grande interesse para ele”. (Tolstói, p. 187)

Claro que Vronski queria ganhar a corrida para se glorificar e de uma certa forma, deixar Ana orgulhosa dele. Ao final da narrativa Vronski sente falta de voltar para o exército, a partir daí culmina-se no fim da história de amor entre ele e Ana. Ressalta-se também citar que o jovem adorava uma bebedeira com os amigos do regimento, cena essa que é reproduzida no início da adaptação aqui estudada.

Alexei Karenin, o marido de Ana era um homem frio, formal, totalmente envolvido com os afazeres de seu cargo no governo russo, era culto, lia muito, tinha uma vida cercada de regras, relacionadas principalmente a educação de seu filho. Em hipótese nenhuma dá o divórcio à Ana, pois esse fato poderia prejudicar tanto sua vida pessoal como a profissional, que vinha para ele em primeiro lugar. Fica estremecido ao descobrir a traição da mulher, e a pune proibindo-a de ver o filho e chegando a dizer a Sergei que a mãe estava morta. “Todos os minutos de sua existência eram contados, e, para poder cumprir o que diariamente lhe competia, via-se obrigado a observar uma pontualidade estrita. “Sem precipitação e sem descanso” eis o seu lema. (Tolstói, p.120). O casamento para Karenin era algo que somente Deus poderia destruir, era algo que deveria durar por toda a vida: “Uma vez divorciada, Karênin tinha a certeza de que Ana se lançaria nos braços de Vronski, tornando-se ilegítimas e culposas as suas relações; visto que, segundo a lei da Igreja, a mulher não pode ter outro marido enquanto viver o primeiro”. (Tolstói, p. 451). Em um gesto de amor, Karenin se supera reconhecendo a filha de Ana e Vronski como filha dele, após o fim lamentável de sua esposa.

O episódio da corrida no livro começa com Vronski instalado na choupana finlandesa, tendo uma conversa com o amigo Iachvin que tomava vodca, após a conversa Vronski foi até a cavalaria ver sua égua e ele tem uma longa conversa com o inglês, que era o treinador da égua FruFru. Em seguida Vronski vai até a casa de Ana, certificado que Karenin não estaria em casa àquelas horas. Ana estava no jardim. Vronski pergunta em francês o que Ana tem. Ela aguardava Serguei que tinha ido fazer um passeio, então Ana revela a seu amado que está grávida “Estou grávida – disse Ana, lenta e murmuradamente”. Vronski pede a Ana “–Tem de abandonar o seu marido para unirmos nossas vidas” (Tolstói, p. 200). Após ouvir a voz do filho, Ana e Vronski se beijam. Quando Vronski chega ao hipódromo há toda uma descrição de seus passos, muda a roupa que estava, vai ao encontro de sua égua e durante a preparação para a corrida essa descrição dos acontecimentos é mantida.

O episódio da corrida na adaptação começa com Vronski visitando sua égua FruFru, ao lado de seu treinador, os dois têm um rápido diálogo sobre o estado da égua, que se encontrava agitada, em seguida aparece seu amigo do regimento Yaschvin, que pede várias bebidas, então Vronski e Yaschvin conversam e o amigo revela que conversou com o general e que ele pediu para avisar Vronski que se o nome dele continuasse ligado a de uma certa dama

(Ana) que ele seria obrigado a se demitir do regimento. Enfurecido, Vronski diz ao amigo para dizer ao general que se tivesse que escolher, desistiria do regimento. Em seguida Vronski vai até a casa de Ana, que se encontra no jardim. Ele diz à amada que se divorcie de seu marido e se case com ele. O filho Sergei aparece e tem um rápido diálogo com Vronski, sendo logo interrompido por Ana. Vronski pede a ela para se decidir e ela diz que não pode abandonar o filho. Vronski insiste e diz desistir de tudo para ficar com ela, mas Ana insiste em não poder abandonar o filho. Vronski sai e o filho a chama, Ana vai até ele. Logo, acontece a corrida, em um campo, aparecendo Vronski e os outros cavaleiros em fila. É mostrado Ana ao lado de Karenin e Betsy. A corrida se inicia e em vários momentos Vronski está na frente, e Ana muito aflita sendo observada pelo marido. Vronski cai e Ana se desespera sendo acudida pelo marido que a pede para irem embora por três vezes. Vronski mata sua égua e Ana atordoada, mas sabendo que Vronski está bem vai embora. Após o episódio, na carruagem, Ana e o marido têm uma conversa na qual Ana afirma amar Vronski e pede ao marido que faça com ela o que ele quiser.

O ambiente social que todos vivenciavam ali naquele dia das corridas era tenso não só para Vronski, mas principalmente para Ana e Karenin, pois já haviam rumores e conversas sobre o possível caso amoroso entre Ana e Vronski. Ana sentia muita aflição e estava perdida, na obra literária ela já sabia que estava grávida de Vronski e as conversas das pessoas a incomodavam. O marido, Karenin foi assistir as corridas e já desconfiado, comprova tudo ao presenciar o comportamento de Ana, que já não mais escondia seu afeto pelo conde. Ressaltando que, na adaptação de Brown a gravidez de Ana não foi mostrada.

Abordaremos alguns importantes pontos que Brown retratou e como os retratou, também pontos que não retratou. Aspectos abordados serão: o encontro de Ana e Vronski no jardim antes da corrida, a revelação da gravidez, a agitação de Frufu, o estado de espírito de Ana, a presença da alta sociedade, a chegada de Karenin, o lenço/leque e tensão de Ana, a corrida em si, o acidente, a reação de Ana, do público e de Karenin, a conversa de Ana e Karenin após o episódio da corrida. Na adaptação fílmica, antes da corrida, o jovem vai à casa de sua amada, entrando pela porta principal, já na obra literária, ele entra direto para o jardim, como veremos a seguir, Vronski chega a cavalo na residência de Ana, entra pela porta principal e se dirige ao mordomo:

-A Sra Karenina está?

-Sim. Ela está no jardim.

-Posso...

Vronski interrompe a fala do mordomo.

-Obrigado.

E vai para o jardim encontrar Ana. (BROWN, ANNA KARENINA, 1935).

Já na obra a cena acontece de uma forma diferente:

Para não chamar a atenção, Vronski, como de costume, apeou-se um pouco antes da ponte, e seguiu a pé até a residência dos Karênin. Em vez de tocar a campainha da porta principal, deu a volta pelo portão de serviço.

-O patrão já chegou? – perguntou ao jardineiro.

-Ainda não, mas a senhora está em casa. Faça o favor de tocar a campainha da porta principal, que lhe abrem.

- Não, prefiro entrar pelo jardim. (TOLSTÓI, 2005, p. 197).

Brown muda alguns detalhes, troca o jardineiro pelo mordomo. Percebemos que o diretor quis mostrar que Vronski estava disposto a entrar pela porta da frente, como o fazem os convidados, e não estava com medo de encontrar Karenin, pois o que sentia por Ana já era muito maior do que qualquer coisa ou qualquer pessoa. Como sabemos, o mordomo é quem recebe os convidados de uma casa e não o jardineiro, que fica no lado de fora de uma casa. Nota-se aí uma distorção que o diretor e sua equipe fazem ao mudar o local no qual Vronski vai ao encontro de Ana. Com este exemplo de comparação de obra e filme, percebemos que existem muitos detalhes que não são retratados de maneira igual ao que está na obra.

Ao se encontrarem no jardim Ana revela estar grávida, deixando Vronski um pouco confuso. Na adaptação esse diálogo é cortado, ou seja, a adaptação não quis retratar a gravidez de Ana, mesmo sendo um ponto chave para Ana decidir viver ao lado do conde, abandonando sua vida de mãe e de mulher casada. Isso foi uma escolha de Brown, causada pelo moralismo dos anos 1930 e pela censura existente no cinema daquela época, o fruto, portanto do adultério de Ana não é mostrado. Na adaptação a conversa entre Ana e Vronski é interrompida por Sergei, filho de Ana e percebemos uma mulher completamente confusa e dividida entre viver ao lado de Vronski ou viver ao lado do filho. Percebemos nesse take um conceito denominado “mise-em-scene”, na qual vemos uma Ana dividida em viver ao lado do filho ou lado de Vronski, no *take* ela não sabe se vai atrás do filho que a chama ou de Vronski que foi embora, na dúvida ela acaba por ir ao encontro do filho.

O episódio da então disputa que acontece entre dezessete cavaleiros. Na adaptação possui dois minutos e oito segundos, o episódio é no campo, local onde só estavam presentes pessoas ricas e nobres, frequentadores da alta sociedade russa, ressalta-se, portanto o luxo e primórdio do figurino em que os atores usam na cena da corrida de cavalos, as mulheres todas bem elegantes, com chapéus, luvas, sombrinhas, binóculos e vestidos lindíssimos. Os homens também seguindo a risca o traje apropriado para uma tarde fria em Moscou. A descrição do traje usado por Ana na obra é um vestido de rendas brancas, e um chapéu de plumas, esse traje o diretor segue fielmente à obra, ressaltando que qualquer tipo de roupa caía como uma luva no esbelto corpo de Garbo, que desfilava beleza, charme e requinte.

Na cena da corrida, diferente do livro, aparecem a princesa Betsy, que fez companhia a Ana até o hipódromo e, claro, Karenin, sentado ao lado da esposa. No livro Karenin se encontra um tanto distante da mulher. Um personagem apagado totalmente da corrida na adaptação é Stiva, irmão de Ana. Não teria relevância mostrá-lo já que tem pouquíssima importância nesse episódio, talvez se estivesse sentado perto da irmã seria relevante mostrá-lo, porém estava um tanto longe de Ana.

Um ponto a se destacar era a agitação da égua FruFru antes da corrida “FruFru, excitada e demasiado nervosa, atrasou-se de começo e alguns cavalos lhe passaram adiante” (Tolstói p. 210). Na adaptação essa tensão de Vronski é retratada, quando vai ao hipódromo ver FruFru, ele relata que ela está nervosa e assim como na obra existe um treinador da égua. Nota-se que no filme o diálogo entre Vronski e o treinador sofre cortes, como veremos: “Como está FrouFrou? Pergunta Vronski checando a égua. O treinador responde: Um pouco nervosa”. Logo em seguida o treinador já não mais aparece. Na obra o diálogo é mais intenso, destacando quatro páginas entre a conversa de Vronski e o treinador, vejamos um trecho que foi completamente cortado da adaptação, na qual nos revela que a tragédia que viria vir a acontecer com Vronski durante a corrida já estava praticamente anunciada, pois tamanho era o nervosismo e aflição da égua.

- Vê como está excitada? – disse o inglês.

- Calma, querida, calma! – exclamou Vronski, aproximando-se para acalmá-la.

Quanto mais se aproximava, mais enervada ela ficava. Somente quando lhe chegou perto da cabeça, ela serenou de súbito e os músculos estremeeceram-lhe sob a pele delicada. Vronski afagou-lhe o robusto pescoço, alisou-lhe uma das madeixas da crina que atirara para o outro lado da cabeça, e aproximou o rosto das narinas dilatadas e delgadas como asas de morcego.

- Sossega minha linda, sossega – disse-lhe Vronski, acariciando-lhe a garupa. (TOLSTÓI, 2005, p. 195).

O estado de espírito de Ana foi descrito na obra: “Ana mantinha o binóculo fixo no mesmo ponto... nada existia para ela, além daquilo que seguia com os olhos. O seu rosto estava pálido e grave, apertava compulsivamente o leque, não respirava” (Tolstói p. 221). No filme de Brown, Ana está tensa e focada em não perder Vronski de vista, e assim como na obra, ela transparece uma tensão e preocupação muito forte, parece não respirar de tanta ansiedade, está calada e séria, mostrando como era grande sua perturbação, e todo o medo que ela estava sentindo de acontecer algo com Vronski, pois não podia perdê-lo, por que já o amava e tinha mais um motivo naquele momento, que era o de estar esperando um filho, fruto da paixão arrebatadora vivida pelos dois. Apesar do filme não mostrar essa aflição por conta de sua gravidez, percebemos que para Ana naquele momento só existia uma pessoa em sua vida, que era logicamente o conde Vronski.

Percebemos que Brown retratou exatamente como na obra todo esse lado tenso que Ana vivia, toda essa paixão que a cegava de tudo e de todos, ali ela já tinha perdido o controle de suas ações. Já é perceptível para o espectador através do primeiro *take* em que Ana é mostrada com a cabeça um tanto baixa, ela não olha para os lados, sua atenção é somente em observar Vronski na corrida, passando a impressão de que ali naquele campo lotado de pessoas não existia ninguém a não ser seu amado Vronski. A tensão de Ana é tamanha, começando quando passa o lenço nos lábios, depois só desgruda do binóculo quando percebe que Vronski está indo bem na corrida e sente-se brevemente aliviada e sorri de felicidade, volta novamente a observá-lo com o binóculos e é interrompida quando percebe que o marido ao seu lado a encara, mas não se intimida e volta atentamente a acompanhar a corrida, em seguida ela sorri novamente e se sente bem quando vê Vronski cavalgando entre um dos primeiros lugares da disputa. Após o conde cair, ela se levanta rapidamente assustada e um sofrimento toma conta de Ana. A partir de todos os closes e destaque dado na tela às expressões e gestos de Ana, o diretor direciona toda a atenção da plateia para o drama individual dela, o que contrasta com a atenção que o livro dá ao ambiente social em que isso acontece.

Temos mais ou menos quarenta *takes*, que dão ênfase à corrida onde Vronski cavalga com outros homens, e existe um duelo entre ele e Makotin e a multidão enfurecida, mas a todo momento entre um *take* e outro, Ana aparece, ora sozinha, ora ao lado de Karenin e Betsy, também aparecem a multidão e alguns amigos do regimento que torcem por Vronski. Em relação à obra são muitos os cortes que Brown faz, era preciso fazer uma condensação do que é mais relevante e destacar momentos que Ana está presente. Mesmo curto, é um episódio emocionante e belissimamente produzido, com uma música ao fundo trazendo alegria ao telespectador e com um público animado e que torciam pelos cavaleiros, no decorrer da corrida a música dá lugar à torcida vibrante que gritava os nomes dos cavaleiros, mas quando Vronski cai, esses gritos cessam e todos falam baixo e a câmera é voltada a todo o momento para destacar a reação de Ana.

Ana não carrega um leque na mão, mas sim um lenço que passa compulsivamente na boca, revelando toda essa preocupação. Essa mudança do leque pelo lenço seria uma razão de Ana de não se esconder de ninguém atrás de um leque, não se tampar como fazia a maioria das mulheres que o utilizavam. Brown nos apresenta, portanto uma Ana que estava disposta a se mostrar inteira: completamente apaixonada por Vronski, não havia razão alguma para se esconder. Isso retrata o melodrama que Ana estava vivendo e toda uma paixão um tanto desequilibrada e arrebatadora na qual sentia por Vronski. Percebemos que Ana era uma mulher forte e não estava ligando para a opinião de ninguém que ali estava, ela queria somente saber dela, saber como iria ficar seu romance com Vronski, só pensava nela e em seu amado. Karenin, é óbvio, não estava ali para assistir a corrida, mas para observar Ana em relação a Vronski: “A Alieksiei Alieksándrovitch não interessavam as

corridas, por isso não olhou para os cavaleiros. Seu olhar deteve-se em Ana” (Tolstói, p.222). Esse detalhe acontece no filme, Karenin está sentado ao lado de Ana e sendo totalmente desprezado por ela, que queria manter fixamente seu olhar em Vronski, a fixação de Ana era constante, não queria perdê-lo de vista: “Karenin viu claramente no rosto pálido e vitorioso de Ana que aquele a quem ela seguia com o olhar não tinha caído” (Tolstói p. 222). Na adaptação vemos muito bem que Karenin está ali constatando e sentindo tudo o que já desconfiava, no começo da corrida Karenin observa a corrida através de seu binóculo, em seguida encara a mulher que cegamente observava a corrida, depois Karenin volta a observar a corrida, mas após a queda de Vronski, a atenção dele se volta logo para os lados para perceber a reação das pessoas e tenta assim tirar Ana da pista o mais rápido possível. Ana não disfarça sua tensão mesmo sabendo que o marido sentado ao seu lado não tirava os olhos dela. Ana olha para Karenin e logo volta a apreciar a corrida. “Ana, sentia o olhar frio do marido fito nela. Voltou-se por momentos, olhou-o interrogativa e se pôs a seguir a corrida. E não voltou a olhar para ele”. (Tolstói, p.223).

A chegada de Karenin é descrita na obra: “Quando Alieksiei Alieksándrovitch apareceu nas corridas, já Ana estava sentada ao pé de Betsy, na tribuna onde se reunia toda a alta sociedade”. Na adaptação, após mostrarem o campo, Karenin já se encontra sentado ao lado de Ana, não teria motivos óbvios para se mostrar a chegada de Karenin, o ponto principal ali era mostrar Ana e não perder cenas envolvendo outros personagens. Um *take* que remete uma das características do melodrama, que chega a ser patético é quando Ana está concentrada olhando Vronski pelo binóculos e é encarada pelo marido e quando o percebe ela o olha e descaradamente volta a observar Vronski, deixando Karenin completamente sem graça.

Durante a corrida vemos uma rápida disputa entre Vronski e Makotin, que ali montado em seu cavalo “Gladiador” era o rival do conde. Brown reproduz esse duelo, mas em momento algum Makotin é apresentado. A corrida não tem um resultado positivo, pois Vronski acaba caindo de sua égua e assim perde a corrida. Fato é que no livro quando Vronski cai, Ana solta um grito: “O pavor era tão geral que o grito de Ana, quando Vronski cai, a ninguém surpreendeu” (Tolstói, p.223). No filme esse grito não acontece, apenas uma situação desesperadora encobre Ana, que é perceptível a todos que ali estão principalmente para o marido, o silêncio é predominante. Ana deixa transparecer a todos os presentes que tem um caso amoroso com o conde Vronski. Brown mostra que as ações de Ana falavam tanto como se ela tivesse soltado um grito, os olhos de todos já estavam voltados a ela. Ana já chamava a atenção de todos a partir do momento em que chegara ao local das corridas.

Alexei Karenin, já tem toda a certeza que Ana está apaixonada pelo jovem cavaleiro. Envergonhado pela situação que acabara de presenciar, Karenin oferece o braço para a mulher e quer tirá-la logo daquele ambiente, pois Ana já havia se tornado o centro de todas as atenções. Na obra existem diálogos em francês, e nesse episódio Karenin fala com Ana em francês, pedindo a ela que fosse embora daquele lugar. Esse diálogo em francês não é adaptado. Era um

hábito da alta aristocracia russa do século XIX preferir falar em francês e mostrar isso talvez fosse um pouco desconhecido para o público cinematográfico americano dos anos 1930, motivo então que o filme preferiu deixar de lado, também pela pouca tolerância do público americano a legendas. De fato, Karenin era um homem muito culto e tinha uma postura séria, na qual colocava seu trabalho em primeiro lugar, mas sente na pele a traição de Ana, apesar de disfarçar, mas por dentro ele sofre e assim resolve castigar a esposa.

Depois da queda de Vronski, temos no romance um homem descontrolado que diz “- Ah, meu Deus – gemeu Vronski, levando as mãos à cabeça. – Ah! Que fiz eu?! – exclamou. – Perdi a corrida! E por culpa minha... Erro humilhante, imperdoável! E este pobre e querido animal que eu matei! Ah, meu Deus, o que eu fiz!”. (Tolstói, p.213). Na adaptação essa parte foi totalmente cortada, voltando a atenção para o desespero de Ana e mostra-se aí todo o melodrama, pois Ana chega até a se sentir mal, quase chora de tanta preocupação com Vronski, parece não ouvir ninguém, só tem olhos para o seu amado e não se importa em momento algum em esconder toda sua aflição e sofrimento. O drama é amenizado após ela escutar que Vronski está bem e mesmo assim ela tenta através de seu binóculo achar Vronski em meio aquela multidão de cavaleiros e se certificar ela mesma que ele se encontra bem.

Assim como na obra, Brown adaptou os momentos em que Karenin oferece o braço por três vezes à Ana para saírem logo dali, também quando a princesa Betsy se oferece para levar Ana, sendo interrompida por Karenin, a câmera mostra Vronski desesperado, mas em questões de segundos, voltando a imagem a todo o instante para as ações de Ana.

Após saírem do campo, já na carruagem, Karenin adverte a esposa, dizendo que Ana o ridicularizou, já que ele é um importante representante do governo russo. Ana diz amar Vronski e não se importa com as medidas que seu marido fará, já que agora temos uma Anna completamente impulsiva e apaixonada, à espera de viver esse amor “Estava desesperada e não posso deixar de está-lo. Ouvia-te e pensava nele. Amo-o, sou amante dele. Não posso tolerar-te, tenho-te medo e ódio... Pode fazer de mim o que quiseres” (Tolstói, p.226). Na adaptação esse diálogo também acontece. Ana diz: “-Eu o amo, e você eu não suporto, tenho medo de você, pode fazer o que quiser comigo”. Percebemos uma leve mudança nas palavras dos dois diálogos. Na adaptação, a declaração de Ana ao marido é mais objetiva e como espectadores, vemos uma Ana fria, que agora, só se importa com o seu amor.

A importância da cena de corrida de cavalos é evidente, já que demonstra tanto para os leitores como para Alexei Karenin, o quanto é intenso e compulsivo o amor que a protagonista já tem pelo conde. Concluímos a partir daí que Ana já decidiu viver e se entregar totalmente a seu amor, o conde Vronski, abandonando sua vida de mulher casada e de mãe e indo viajar para a Itália.

Cinema e Literatura são peculiares, nos mostrando que ambos nunca serão iguais e que precisa existir uma seleção e uma condensação de momentos na qual o diretor e sua equipe escolhem minuciosamente, pois o tempo no cinema é curto levando em consideração que uma boa obra literária é extensa, então são necessários esses cortes. Morais (2014) conclui:

Esse exercício de liberdade da adaptação dirigida por Brown estabelece a nosso ver o caráter central da relação entre o filme e o romance: os episódios literários são sempre respeitados quando servem à concepção básica do filme, mas, quando não, o cinematográfico se impõe sobre eles. Segundo nossa interpretação, entretanto, isso não se deve a uma tomada de posição teórica de roteiristas e diretor, mas à prática cinematográfica que estava em jogo no momento de produção desta película. Com isso, queremos dizer que a Ana Karênina de Brown é um monumento à autonomia da obra de arte, mesmo no interior de uma relação dialógica, pois, antes de ser um filme baseado no romance de Lev Tolstói, é um melodrama dos anos 1930 – e um estrelado por ninguém menos que Greta Garbo. (MORAIS, 2014, p. 05).

Citando o apagamento, que foi uma das ferramentas principais utilizadas pela equipe de 1935, pois o tempo era comprimido, um importante personagem de Tolstói é completamente apagado na adaptação de Brown: Konstantine Liêvin. O personagem reflete muito de seu criador, Tolstói, percebemos que Liêvin é um alter-ego do escritor. Percebe-se que, por não se ter relações próximas com Ana, não teria relevância mostrá-lo. Nos noventa e cinco minutos de filme, Liêvin aparece apenas em três episódios, o do baile, no episódio de seu casamento com Kitty (que dura um minuto e dezessete segundos) e em outra aparição rápida que acontece quando Ana volta à casa do irmão Stiva, e na qual tem um rápido diálogo com Liêvin. Isso nos leva a concluir como já citado que Ana é a peça fundamental do filme de 1935, deixando os outros personagens totalmente sem destaque e brilho. É estranho citar que um dos personagens fundamentais para quem lê a obra simplesmente é apagado nessa adaptação, com certeza essa falta de Liêvin e Kitty na adaptação de 1935 é um ponto negativo para os amantes de *Ana Karênina* como livro, pois são vários os capítulos da obra destinados a contar as vivências e histórias do jovem casal e no filme simplesmente são eliminados. Após a morte de Ana, os últimos capítulos são destinados a falar somente sobre Liêvin e sua vida no campo. Conclui-se que, para Brown o personagem não era referência para ocupar mais cenas do que Ana que era sem sombra de dúvidas a estrela principal do diretor e à ela são dedicadas quase todas as cenas da adaptação, sendo ocultada somente no início do filme quando se mostra Vronski e sua bebedeira, e em outros raros momentos, como o casamento de Liêvin e Kitty, mas são cenas que não requerem mais do que dois minutos.

Ana Karenina conheceu o conde Vronski na estação ferroviária, os dois logo já trocavam olhares. Começava ali a história de amor deles. Após conversas e encontros se apaixonam e Ana engravida de Vronski. Ana se entregou a esse amor pois sentia o verdadeiro sentimento do amor presente em sua vida. Ana

abandona o marido e o filho para viver com o conde, se sentia amada e completa ao lado dele. Percebemos que, ao longo da obra temos uma descrição do sofrimento de Ana ao decorrer do tempo, a mulher fina e bela vai dando espaço para uma Ana descaída e artomentada, pois ela sofre em não ter Vronski ao seu lado, tão companheiro e cheio de amor como era antes, a protagonista de Tolstói chega a fazer uso de ópio, que é um tipo de droga e fica paranóica imaginando que Vronski estava tendo uma relação com a princesa Sorokina. Na adaptação não temos nada disso, Ana até nos momentos finais está elegante, somente com um semblante um pouco baixo e uma nítida tristeza. Ela se sente abandonada pelo conde, os dois viveram momentos felizes na Itália, mas após o regresso a São Petersburgo, Vronski parece não estar tão apaixonado assim por ela, a despreza um pouco e decide voltar ao Regimento e na tentativa de amenizar sua dor e desilusão, ela se suicida sobre os trilhos do trem de ferro na mesma estação na qual conheceu Vronski. O fim da personagem principal de Tolstói é chocante e confirma o presságio que houve na cena em que Ana conhece Vronski, na qual um homem é atropelado sobre os trilhos do trem, morrendo.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão a que se chega, após a análise do melodrama que é a adaptação de 1935 e sobre o episódio das corridas é que para se ter um filme de sucesso o objetivo da equipe era focar quase 100% das cenas em Ana, fazendo, portanto uma condensação, retirando cenas, personagens e diálogos que não destacavam a personagem, pois o intuito era mostrar a atriz Greta Garbo através da personagem Ana. Essa condensação dos fatos presentes no livro para compor o filme é a técnica essencial usada na adaptação de 1935.

O episódio da corrida de cavalos sofre vários cortes, porque o tempo tem que ser reduzido e cabe então ao diretor o papel de decidir o que é mais importante ou não destacar filmicamente, o espectador também sabe que não encontrará tudo em uma adaptação. É difícil afirmar que em alguma adaptação (no caso de *Ana Karênina*, temos mais de 30) algum diretor chegou a reproduzir fielmente tudo como está no livro, é impossível. É um exercício de liberdade que está nas mãos do diretor e sua equipe, que minuciosamente possuem um enorme trabalho e rigor de escolher o que levar ou não para as telas do cinema.

A abordagem e estética principal usado pelo diretor Clarence Brown era sem sombra de dúvidas contar os principais fatos que marcaram a vida de Ana, com isso mostrando Ana, era Greta Garbo quem dominava o filme. Foi um filme feito para mostrá-la, a preocupação era toda em volta da atriz, percebemos o grande prestígio que ela tinha ao atuar em um filme, era uma estrela de primeira grandeza. Ressalta-se a importância de todos os estudiosos que foram utilizados nesse trabalho, suas teorias e conceitos foram de grande valia e pertinência para o estudo do caso abordado. Nessa adaptação o

espectador conhece uma nova versão de *Ana Karênina*, em tudo devedora do prestígio e da beleza de Greta Garbo. *Ana Karênina* de 1935 talvez nem existisse se não tivesse Garbo como a estrela principal.

## 5. REFERÊNCIAS

**ANNA KARENINA.** Diretor: Clarence Brown. MGM, 1935.

**BARTHES, Roland. Mitologias. O rosto de Garbo.** DFL, 2009. (págs 70-72).

**CARVALHO, Danielle Crepaldi. As mulheres fatais de Alla Nazimova e Greta Garbo: representação e realidade na recepção crítica brasileira de duas películas.** Ano 02 Número 02, Jan-Jun 2011.

**COSTA, Luana Signorelli Faria. O problema da arte e do realismo em Anna Kariênina, de Tolstói.** Universidade de Brasília, 2016.

**DINIZ, Thais F.N. Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** BH: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

**DIRAMI, Victor. Garbo: A dama misteriosa.** 2012. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/vitor\\_dirami/2012/03/garbo-a-dama-misteriosa.html](http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/03/garbo-a-dama-misteriosa.html). Acesso em: 01/12/2016.

**JÚNIOR, Hedilberto Pessoa Berto. As estrelas: mito e sedução no cinema.** Ano X, n. 07–Julho/2014-NAMID/UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em: 20/12/2016.

**LUKÁCS, George. Ensaios sobre Literatura. Narrar ou descrever.** Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro – RJ, 1965.

**MAKOVEEVA, Irina. Cinematicadaptationsof Anna Karenina.**In: **Studies in Slavic. Cultures II.** Pittsburgh, Pensilvania: University of Pittsburgh, 2001.

**MILANI, Robledo. Anna Karenina (Crítica).** 2011. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/anna-karenina-1935>. Acesso em: 20/11/2016.

**MORAIS, Carlos Francisco. Ana Karênina: Da página à tela.** Anais do XIV Congresso Internacional da Abralic. BELÉM (PA): UFPA, 2014. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014\\_1434477395.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434477395.pdf). Acesso em: 22/08/2016.

**OLIVEIRA, Marinyze Prates. E a tela invade a Página.** Salvador, Gráfica da Bahia, 2002.

**PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos.** Kalíope, São Paulo, ano 5, n.10.

**RANER**, Verônica Cruz Soares da Silva. **A mitificação dos astros de Hollywood e o Oscar 2013**. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2013.

**SCHLOGL**, Larissa. **O diálogo entre o cinema e a literatura**: reflexões sobre as adaptações na história do cinema. Universidade Tuiuti do Paraná. 2011.

**SPINI**, Ana Paula; **BARROS**, Carla MiucciFerraresi. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan-jun. 2015.

**STAM**, Robert. **Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade**. New York University. 2006.

**TOLSTÓI**, Liev. **Ana Karênina**. São Paulo, Círculo do livro, 2005.

Artigo recebido em 08/01/2017

Artigo aceito em 29/09/2017