

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CÂMPUS CORA CORALINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

JADSON BORGES DE ASSIS

**TRANSPOSIÇÃO TEXTO-FILME: UMA ADAPTAÇÃO DE *A FRIAGEM* DE
AUGUSTA FARO**

GOIÁS

2019

JADSON BORGES DE ASSIS



**TRANSPOSIÇÃO TEXTO-FILME: UMA ADAPTAÇÃO DE *A FRIAGEM* DE
AUGUSTA FARO**

Versão final da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade como pré-requisito para qualificação.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade

GOIÁS

2019

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina
Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

A848t Assis, Jadson Borges de.
Transposição texto-filme : uma adaptação de A
Friagem de Augusta Faro [manuscrito] / Jadson Borges
de Assis. – Goiás, GO, 2019.
98f.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e
Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina,
Universidade Estadual de Goiás, 2019.

1. Cinema. 1.1. Texto cinematográfico - adaptação.
2. Literatura. I. Título. II. Universidade Estadual de
Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 791.43:82(817.3)

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

DEFESA - 05 DE ABRIL DE 2019

BANCA EXAMINADORA

1) Dra. Émile Cardoso Andrade – UEG (Presidente)

2) Dr. Salatiel Ribeiro Gomes – UnB (Membro)

3) Dra. Ebe Maria de Lima Siqueira – UEG (Membro)

Aos pesquisadores negros do Brasil que, como eu, têm que se esforçar cinco vezes mais para conseguir seu lugar ao Sol.

À memória de Marielle Franco, mulher negra de luta, assassinada por defender os direitos das minorias.

Agradecimentos

Ao companheiro de pesquisa e de vida, **Lázaro Ribeiro**, pela constante troca de conhecimentos e pelos sonhos compartilhados.

A **Ubenise Soares**, pela afetuosa acolhida nos fins de semana acompanhados de comidas maravilhosas, café e boa prosa.

A minha amiga e orientadora, **Émile Cardoso Andrade**, pelo incentivo, as noites e madrugadas goianas de discussões calorosas acompanhadas de cerveja e vinho. Pela aposta no meu trabalho e por acreditar no meu potencial acadêmico.

A banca examinadora, nas pessoas da professora e amiga **Ebe Maria de Lima Siqueira** e do professor **Salatiel Ribeiro Gomes**, pelas contribuições dadas a esse trabalho durante seu processo.

Ao Presidente **Luiz Inácio Lula da Silva**, pelos investimentos em Educação Superior durante o seu governo, o que me deu oportunidade de ingressar em uma universidade, realidade tão distante de muitos dos meus colegas de Ensino Médio.

A **Dilma Vana Rousseff**, uma das maiores mulheres de nossa história, pela resistência empreendida no momento em que o Brasil sofreu um doloroso golpe.

Foi isso, acrescentou, que nem católicos, nem protestantes entenderam: em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou, mais grave ainda, percutiríamos com os pés na superfície da terra e, assim, abrir-se-iam brechas no mundo inteiro.

Mia Couto

RESUMO

ASSIS, Jadson Borges de. *Transposição texto-filme: uma adaptação de A Friagem de Augusta Faro*. 2018. 65f. Versão final da Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, Goiás, 2019.

O principal objetivo desta dissertação de mestrado é investigar a transformação e/ou transmutação da narrativa literária para o cinema. Em outras palavras, investigar a transposição do hipotexto para o hipertexto. Apresentaram-se aspectos teóricos e históricos que versam sobre a adaptação, bem como inspecionaram-se as “perdas” e os “ganhos” na transposição literatura-cinema, distanciando-se da ideia de fidelidade. Como *corpus* de investigação de caso exemplo, fixa-se a atenção na obra *As tranças de Maria* (Cora Coralina) e sua adaptação homônima (2003) por Pedro Carlos Rovai. Na instância experimental da pesquisa, propõe-se a roteirização (curta-metragem) do conto *A Friagem* da obra homônima de Augusta Faro. A partir do memorial artístico-descritivo desse processo de criação, o estudo problematiza as transformações ocorridas na conversão. A metodologia empreendida divide-se em duas partes: a primeira é teórica e crítica; a segunda, prática e experimental, consistindo na leitura das obras pesquisadas, bem como o estudo de importantes teóricos da literatura e do cinema, tais como Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2011), André Bazin (1999), Gerald Genette (2005) dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Literatura. Adaptação. A Friagem. Augusta Faro.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to investigate a transformation and / or transmutation of the literary narrative to the cinema, in other words, to investigate the transposition of the secret to the hypertext. To do so, it is necessary to update the theoretical and historical information on adaptation. As well as inspecting as "losses" and "gains" in the transposition of the literature-cinema, distancing itself from the idea of fidelity. As a case of investigation and analysis of cases, the attention in the work, *As tranças de Maria – Cora Coralina* and its homonym adaptation (2003) by Pedro Carlos Rovai. In the experimental part of the research, the proposal of routization of the tale *A Friagem* of the homonymous work of Augusta Faro. From the memorial chart, the process of creation, the study pretended as transformations occurred in a genre. The methodology to be applied is divided into two parts: first and last and last and experimental, consisting of the reading of works of art, is a study of theoretical importance of literature and cinema, as Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2011), André Bazin (1999), Gerald Genette (2005), Ismail Xavier (2003) among others.

KEY-WORDS: Cinema. Literature. Adaptation. Augusta Faro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 ENTRE LITERATURA E CINEMA: PERCURSOS TEÓRICOS DA ADAPTAÇÃO	11
1.1 André Bazin: A caminho do cinema impuro	21
1.2 Robert Stam: A adaptação além da “fidelidade”	27
1.3 Linda Hutcheon: Os prazeres da adaptação	35
2 O CASO AS TRANÇAS DE MARIA: A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO-CERRADO	38
2.1 Sertão Goiano: Coronelismo e opressão	39
2.2 Simbologias e representações	48
2.3 E Maria? Aonde foi Maria?	55
3 PRÁTICA EXPERIMENTAL: PERCURSOS DO PROJETO A FRIAGEM	61
3.1 O fantástico em Augusta Faro	65
3.2 Roteiro curta-metragem: A Friagem	72
3.3 Memorial Artístico-descritivo	84
3.3.1 Fases de elaboração do roteiro	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

Quando se fala em adaptação fílmica são inúmeras as análises que podem ser feitas sobre um mesmo objeto. Partindo das ideias de Hutcheon (2008), entende-se que o termo adaptação se refere tanto a produto recriado em outro formato narrativo – o filme – quanto ao processo de transposição do livro para a obra cinematográfica. Observa-se que, na pauta dos estudos de adaptação literária, podem ser problematizadas inúmeras questões, tais como a inter-relação entre literatura e cinema, criação de personagens, roteirização.

André Bazin (1991), em seu ensaio emblemático *Por um cinema impuro: a defesa da adaptação*, questionou a possibilidade de um cinema puro, sem influência de outras artes. O pensamento de Bazin perdura, influencia o pensamento de vários estudiosos, dentre eles Ismail Xavier, Robert Stam, Linda Hutcheon, referências atuais importantes nos estudos das relações entre as duas artes – a literatura e o cinema – defendem a ideia de que adaptações não são inferiores ou secundárias, e os estudos desse tema não devem centrar-se na fidelidade do filme ao texto literário.

O filme trabalha outras linguagens para além do “silêncio da leitura”. É errôneo pensar em fidelidade literal no processo de transposição de uma adaptação, assim como aponta Stam (2008), uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. “[...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável” (p.20). Dentro da proposta de revisão teórica é que se sustenta o primeiro capítulo desta dissertação intitulada “**Entre literatura e cinema: percursos teóricos da adaptação.**”

Partindo dessa revisão e sustentado pelos referidos teóricos, propõe-se um segundo capítulo intitulado “**O caso As tranças de Maria: A representação do sertão-cerrado**”, uma análise descomprometida com questões de fidelidade para o estudo da obra fílmica adaptada, *As tranças de Maria*. O Filme homônimo do poema de Cora Coralina presente no livro *Poema dos becos de Goiás e estórias mais* é dirigido por Pedro Carlos Rovai. O foco desta análise leva ao entendimento das subjetividades presentes na obra literária que permeia a criação da obra cinematográfica.

A escolha da referida obra partiu da vontade de trazê-la da filmografia produzida em Goiás para o âmbito acadêmico, numa intenção de dar voz às instâncias locais e problematizá-las.

Dentro de uma proposta de compreensão do processo de adaptação de um filme, no terceiro capítulo intitulado “**Prática experimental: percursos do projeto *A Friagem***”, propõe-se a uma experimentação prática, para que seja possível observar de forma mais concreta a construção do roteiro adaptado. Neste momento do trabalho, é feita a roteirização do conto *A Friagem*, de Augusta Faro, presente em seu livro homônimo. A opção por roteirizar esse conto partiu da observação de vários fatores, entre eles, a identificação com um tipo de cinema experimental e independente, o mercado exibidor, o público-alvo e a atenção à proposta de Paulo Emílio Sales Gomes e sua tese ainda tão atual sobre a ausência de um campo-cinematográfico brasileiro.

A concretização do roteiro exigiu um aprofundamento nos estudos técnicos da elaboração de um roteiro cinematográfico e permitiu o entendimento de um texto que nunca está pronto e caminha em direção ao filme, modificando-se na confecção de seu produto final. Por se tratar da roteirização de um curta-metragem, ainda se fez necessária uma análise mais detalhada desse tipo de filme e sua comercialização. Entendemos que a criação deste extrapola os muros da academia e continuará caminhando, posteriormente à defesa desta dissertação.

Apresenta-se uma discussão sobre mercado cinematográfico, roteiro adaptado e memorial artístico-descritivo que revela todo processo de criação da trama cinematográfica, a criação de perfil de cada personagem e a justificativa das escolhas e dos ajustes que se fizeram necessários no processo de adaptação.

1 – ENTRE LITERATURA E CINEMA: PERCURSOS TEÓRICOS DA ADAPTAÇÃO

Os estudos comparativos entre obras literárias heterogêneas são habituais no campo das Letras. As possibilidades de abordagens para investigação acadêmica da letradura¹ amplificaram-se criando, na contemporaneidade, uma sensação de esgotamento de temas e gêneros para produção artístico-literário, sendo perceptível um fenômeno polifônico² que norteia-nos para uma frequente falsa-sensação de “plágio”.

Porém, esse vislumbre é proporcional ao repertório de informação individual de cada receptor-leitor-espectador. A exemplo disso, pode-se afirmar que as assimilações de relações entre um romance e sua adaptação cinematográfica são convenientes apenas para o espectador que conhece a obra anterior e procura correspondências e/ou acepções possíveis entre essas duas mídias. Para sustentação dessa afirmação apoia-se no apontamento teórico de André Bazin sobre adaptações cinematográficas: “[...] quanto aos ignorantes³, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale qualquer outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, que é um ganho para a literatura.” (BAZIN, 2014. p. 125).

Quando se indica esse acontecimento de percepção dos traços polifônicos e as questões intertextuais presentes na literatura, obviamente, temos conhecimento de que isso não é uma vanguarda contemporânea dos estudos literários. Teóricos como Mikhail Bakhtin, Gerald Genette, André Bazin, Robert Stam e Linda Hutcheon compõem, ao decorrer de um século, um repertório

¹ Sinônimo pouco usual de literatura.

² Quando se fala de polifonia, relembra-se a ideia bakhiniana definida por António Lopes “[...] a teoria da literatura, pela mão de Mikhail Bakhtin, se apoderou dele. O crítico russo empregou-o na sua análise da ficção dostoiévskiana, sugerindo que esta punha em jogo uma multiplicidade de vozes, ideologicamente distintas, que resistiam ao discurso autoral. Este juízo formulado sobre a obra de Dostoiévsky acabaria Bakhtin por estender a todo o género romanesco. De facto, no romance ora se orquestram, ora se degladiam linguagens sociais várias que se impõem ao romancista como expressão da diversidade social que este procura fazer representar na sua escrita. Daí que o autor de Estética e Teoria do Romance conteste abertamente a noção de que uma qualquer obra desse género seja gerida por uma só linguagem, unívoca, monolítica, cristalizada em convenções literárias e enclausurada num só mundo vivencial.” António Lopes | Dez 29, 2009 | E-dicionário de termos literários Carlos Ceia. Disponível: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/polifonia/>

³ O termo “ignorantes” é utilizado para definir os espectadores de um filme que desconhecem o livro base para criação da adaptação.

crítico que permite a sustentação indispensável para novos olhares, procurando, na gênese do pensamento crítico literário, focalizar concepções inéditas.

Sobre as dualidades presentes na literatura, Genette (2005) usa como metáfora o palimpsesto⁴ para sustentar a ideia de parença/semelhança de um texto atual a um texto anterior. Essa ideia é utilizada também para exemplificação do pensamento crítico de Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2006;2008).

A autora de *Uma teoria da adaptação* problematiza que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (HUTCHEON, 2011. p. 30). A posição de Hutcheon (2011) tem base no pensamento genettiano.

O autor de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* explica: “chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples”. (GENETTE, 2005. p. 22). Essa proposição de que todo hipertexto deriva de um hipotexto anterior é usada também por Robert Stam (2008) para justificar que “adaptações fílmicas nesse sentido são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização.” (p. 22).

Percebe-se que essa incansável pretensão de aproximação entre objetos que se remetem integra as interpelações da disciplina de Literatura Comparada. Tal área de estudo acadêmico proporciona a elaboração de métodos que sucessivamente caminham para uma imensidão de possibilidades para a investigação e teorização sobre as relações entre objetos de estudos múltiplos.

Sandra Nitrini (1997) em sua obra *Literatura Comparada*, faz uma jornada histórico-teórica pelos caminhos comparativos da literatura. Nesse percurso a autora problematiza que uma das tarefas mais difíceis dessa disciplina é a delimitação do campo de estudo e dos itens que englobam essa matéria. A autora nos lembra ainda que as origens da literatura comparada se confundem com a própria origem da literatura, sendo que “bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos

⁴ Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2005. p. 7).

méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado". (NITRINI, 1997. p. 19).

Embora os estudos comparados de literatura, inicialmente, tratassem das relações entre duas obras literárias, com o passar dos anos, esse campo de estudo ganhou uma sofisticação, atentando-se para a transformação da literatura e sua transição em novos meios de difusão de informação⁵.

A contemporaneidade proporcionou esse trânsito da literatura em diferentes meios narrativos, sugerindo que a natureza própria do literário esteja desaparecendo; essa discussão sempre esteve presente nas reflexões teóricas sobre a arte literária. No entanto, entende-se que a literatura não está fixada precisamente nas páginas dos livros.

Dentro dessa propositura, é preciso entendê-la para além do papel impresso e afirmá-la em seus mais variados formatos contemporâneos. A fim de considerar de forma mais abrangente o entendimento da transformação do texto literário recorre-se ao pensamento de Deleuze e a sua posição filosófica a respeito do tema literatura.

O filósofo francês Gilles Deleuze (1997), em sua obra *Crítica e Clínica*, apresenta, no capítulo *A literatura e a vida*, a ideia de que o ofício da escrita literária é o próprio devir⁶, um procedimento inacabado. Para o autor de *Imagem-tempo*, uma obra literária nunca encerra-se definitivamente, assim como não existe uma forma categórica de escrita:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever,

⁵ Quando se refere a novos meios de difusão de informação, está-se falando de outros formatos narrativos que estão para além das páginas dos livros literários: cinema e vídeo, páginas de internet, televisão, e-books, plataformas de streaming.

⁶ Conceito do próprio autor: "Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos." (DELEUZE, 1998, p. 184).

estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (DELEUZE, 1997. p. 11).

A evolução permanente da obra literária, da mesma maneira que pensada por Deleuze, é acercada para estabelecer as seguintes afirmações: a literatura, constantemente, transita em novos meios narrativos da contemporaneidade; o contexto histórico e as particularidades de cada leitor fazem parte do devir da literatura.

No primeiro caso percebe-se que, dentro de uma proposta de percepção de um panorama histórico da arte – e especificamente da literatura – nos consente considerar uma revolução ocasionada pelo advento de novas mídias narrativas – o jornal, o folhetim, o cinema, o rádio, a televisão, o quadrinho e o *streaming* – as quais fomentaram o trânsito da letadura para outros meios, reestabelecendo-se ao longo dos séculos, resistindo e contrariando as teorias que apontavam o seu fim⁷.

No segundo caso, em que se afirma o contexto histórico como parte do devir da literatura, entendem-se os sentidos e as percepções absorvidas pela leitura feita de uma mesma obra por leitores da contemporaneidade é diferente dos leitores contemporâneos à obra. O livro é o mesmo em conteúdo e composição literária, mas a evolução histórico-social dos receptores contribui para novas interpretações e entendimentos antes inauditos, irrelevantes ou imperceptíveis.

A fim de exemplificar tal afirmação, recorre-se à obra *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga, para afirmar que, em tempos de mulheres leitoras, Judith Butler⁸ descobriu a duplicidade patriarcal de masculino e feminino; é improvável que o canto pastoril Arcadista que “eleva” a mulher para um lugar de musa imaculada arranque suspiros dessas leitoras no presente, como provavelmente arrancou em um passado romantizado. Conclui-se então que o

⁷ O fim anunciado da literatura é problematizado por Leyla Perrone-Moisés em sua obra *Mutações da literatura no século XXI*. A autora aponta com o fim do século XX foi marcado pelo anúncio de vários “fins” – “Fim do homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte” (PERRONE-MÓISES, 2016. p.17). – Segundo a escritora, todas essas mortes anunciadas marcam um período de mutação, inclusive a da literatura.

⁸ Judith Butler é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, teoria queer, filosofia política e ética.

devir da literatura, citado por Deleuze, também se relaciona ao contexto de recepção da obra. Sobre essa literatura que não é mais tão chamativa e mesmo assim é reinventada pelo mercado editorial, cita-se *Marília de Dirceu* que ganhou uma versão ilustrada pela *Editora Melhorados*, a fim de tornar a obra um pouco mais chamativa dentro de uma posposta visual própria da contemporaneidade.

Para prosseguir nas explanações a respeito do trânsito da literatura para outros meios narrativos, propõe-se um direcionamento mais restrito às discussões para as relações literatura-cinema. A embrionária arte da escrita e a revolucionária invenção que posteriormente ficaria conhecida como sétima arte, desde muito tempo se relacionam.

O cinema sendo arte subsecutiva à letradura é apontado como credor da literatura, pois inicialmente, em seu advento, desfrutou do modelo das páginas escritas para a “invenção de sua narrativa”; posteriormente, o empréstimo foi invertido e a literatura passa a usar do modelo narrativo do cinema para recriação de seus livros.

Jacques Rancière, quando analisa a adaptação de *Nouvelle Histoire de Mouchette* de Bernanos por Robert Bresson – com o título *Mouchette* – postula que a literatura inventou o cinetografismo, termo que ele sustenta em três grandes vertentes⁹ que tratam de características da narrativa literária que, posteriormente, seriam desenvolvidas com precisão pelo cinematográfico. Interessa destacar aqui o que o autor chama de *tratamento sequencial do tempo* considerado como a antecipação do que o cinema chama de planos-sequências.

Está-se assim afirmando essas relações das duas artes, recorrentemente estudadas. Mas mesmo afirmando que exista esse tributo entre as duas artes e que a literatura percorra outros meios diferentes das páginas escritas, não acreditamos que esse seja um fenômeno da atualidade como é problematizado por Vera Lucia Follain de Figueiredo, em sua obra: *Narrativas Migrantes:*

⁹ As três grandes vertentes segundo do cinetografismo segundo Jacques Rancière são as seguintes: “Primeiramente, o privilégio da palavra muda, do poder de expressão conferido à presença silenciosa – significativa, enigmática ou insignificante – da coisa. Em seguida a igualdade de todas as coisas representadas. A igual atenção que *Mouchette* concede a um rosto humano, à mão que aciona um moedor de café ou ao barulho que faz um copo ao bater no balcão de zinco. [...] a terceira vertente é o tratamento sequencial do tempo. Chamo assim o tratamento que constitui a narrativa por blocos desiguais e descontínuos de espaço-tempo, por ocasião ao modelo de representação, que é o da cadeia temporal homogênea de causas e efeitos, de vontades que se traduzem em acontecimentos. O tempo instituído pela revolução literária é um tempo sequencializado, dividido em blocos de presentes amontoados uns sobre os outros que poderiam ser, por antecipação chamados de planos-sequências. (RANCIÈRE, 2012 p. 56).

Literatura, Roteiro e Cinema que atribui aos avanços de tecnologias digitais a diminuição das distâncias entre os dois campos:

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre os campos artísticos. (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

Acreditamos que a afirmação de Figueiredo (2010) é um tanto equivocada, primeiramente por essa aproximação que a autora classifica como “intercâmbio” não é necessariamente um fenômeno da contemporaneidade. Se em 1950, André Bazin, ao escrever seu texto *Por um cinema impuro – defesa da adaptação*, já problematizava sobre o projeto de Robert Bresson¹⁰ em transcrever para a tela, a obra de Georges Bernanos, *Diário de um pároco de aldeia*, não podemos atribuir essa proximidade das duas artes a contemporaneidade, sendo que ainda na metade do século XX, essas relações já eram teoricamente abordadas.

Sob o suporte das contribuições de César Guimarães na obra *Imagens da Memória – Entre o legível e o visível*, afirmamos não se acredita que essa relação literatura-cinema seja apenas um circuito de mão dupla, usando aqui a expressão utilizada pelo próprio autor.

Guimarães (1997), em sua exposição no capítulo *Algumas aproximações entre cinema e literatura*, afirma que, na tentativa de estabelecer historicamente o diverso conjunto de aproximações que envolve as duas artes, depara-se com a dificuldade em avaliar o grau das determinações que vão de um domínio narrativo a outro. (p. 109).

¹⁰ Quando Robert Bresson declara, antes de levar às telas *Diário de um pároco de aldeia*, que é sua intenção seguir o livro página por página, senão frase por frase, vemos que se trata de algo totalmente diferente e que novos valores estão em jogo. O cineasta já não se contenta em plagiar [...] ele se propõe a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori. (BAZIN, 2014. p. 114).

O autor começa por afirmar que literatura e cinema mantiveram um conjunto de relações analisadas sob a forma de um circuito de mão dupla, porém, estabelece que alguns pressupostos dessa teorização devem ser questionados:

A fim de estabelecer com maior precisão a natureza e a força dessas determinações, começemos por aceitar que literatura e cinema mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla. Se nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura um certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção, impulsionadas inicialmente pela agitação das vanguardas modernistas, assimilaram, por meio de analogia, procedimentos e temas característicos do cinema. Esse circuito de mão dupla, aparentemente correto, possui entretanto alguns pressupostos que devem ser criticados. (GUIMARÃES, 1997. p. 109).

Ainda segundo o autor, mesmo que aparentemente essa análise esteja corretamente teorizada, existem certas pressuposições que devem ser criticadas. A primeira delas se relaciona com o que Guimarães (1997) aponta como a dupla defasagem – temporal e técnica – que nutre esse circuito tornando uma arte sempre tributária a outra. Em um primeiro momento, a literatura tem os domínios narrativos a seu favor, fornecendo ao cinema um modelo. Com o tempo, o cinema, por sua vez, oferece à literatura procedimentos técnicos capazes de reinventar e/ou modificar a estrutura narrativa da literatura.

Para desconstrução da exemplificação do circuito de mão dupla que Guimarães (1997) classifica como teleológica, o autor estabelece que, embora cinema e literatura busquem uma linha de chegada equivalente, essa relação é amplamente superior à ideia de temporalidade contínua e linearidade.

Tudo se passa como se literatura e cinema disputassem uma corrida que embora não possua um mesmo ponto de partida, estranhamente possui uma linha de chegada equivalente: a narratividade para o cinema; e o modo “cinematográfico” de narrar, para a literatura. O problema – para ficar com a metáfora da corrida – é que cinema e literatura não apenas correm em pistas distintas (embora seus tempos às vezes se aproximem, outras vezes se distanciem), mas também não almejam o

mesmo prêmio. Há que se esclarecer, portanto, em que ocasião e sob quais condições um tipo particular de cinema aproxima-se de um determinado modelo literário e vice-versa, isto é, como e quando determinados textos aproximam-se de um regime particular de cinema. (GUIMARÃES, 1997. p. 110).

A desconstrução dessa ideia aproxima o pensamento de Guimarães (1997) a um campo filosófico um tanto sofisticado, usando o exemplo de diagrama em rede Michel Serres¹¹. O autor considera que essa relação não é de duas extremidades, mas sim uma série de circuitos que proporcionaram ramificações e diferentes influências a essa relação, sendo que o cinema dos primeiros tempos “era constituído por um conjunto heteróclito de formas abertas e disjuntas, retiradas de espetáculos populares como *music hall*, pantomima inglesa, o *vaudeville* norte-americano, o *café-conc'*, o circo e os números de feira” (GUIMARÃES, 1997. p. 113). Essas formas desprovidas de um rigor narrativo devem ser consideradas como influentes no amadurecimento da arte do cinematógrafo nos seus primeiros anos.

Sobre essas outras formas que influenciaram o cinema Mônica Almeida Kornis, em sua obra *Cinema, Televisão e História*, reafirma que o chamado “primeiro cinema” era constituído de registros culturais. “Derivado de formas populares de cultura, como o circo e a pantomina, o cinema dos primeiros tempos se firmava na tradição de um espetáculo popular, de grande vitalidade no século XIX.” (KORNIS, 2008. p. 8).

Ainda sobre o cinema é preciso considerar suas especificidades inalienáveis – montagem e movimentos de câmera – que ultrapassam os procedimentos narrativos tradicionais da literatura, dando-lhe o status de linguagem cinematográfica. Tal afirmação é análoga ao pressuposto deleuziana de imagem-movimento.

¹¹ Imaginemos um diagrama em rede, desenhado num espaço de representação. Ele é formado, num dado instante (pois veremos que ele representa qualquer estado de uma situação móvel) por uma pluralidade de pontos (extremos) ligados entre si por uma pluralidade de ramificações (caminhos). Cada ponto representa, ou uma tese ou um elemento efetivamente definível de um conjunto empírico determinado. Cada via é representativa de uma ligação ou de uma relação entre duas ou mais teses ou de um fluxo de determinação [i.e. relação ou ação em geral] entre dois ou mais elementos dessa situação empírica. Por definição, nenhum ponto é privilegiado em relação a um outro, nem univocamente subordinado a qualquer um; cada um possui o seu próprio poder (eventualmente variável com o decorrer do tempo), a sua zona de incidência, ou ainda a sua força determinante original. Por conseguinte, ainda que alguns possam ser idênticos entre si, na generalidade são diferentes. O mesmo se passa com os caminhos, que transportam os fluxos de determinações diferentes e variáveis com o tempo. (SERRES apud GUIMARÃES. 1997. p. 110).

Deleuze, em sua obra *A imagem-movimento*, faz uma leitura da filosofia de Henri Bergson em *Matéria e Memória*, para sustentar a impossibilidade do dualismo do movimento da imagem por fatores externos e sociais que subvertem a própria filosofia:

No entanto, a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas à arte, à literatura, e ao cinema em particular. (DELEUZE, 1983. p. 203).

Complementando esse pensamento, pode-se citar Glauber Rocha, que em seu artigo intitulado *Filme experimental: um tempo fora do tempo*, fala dessa dupla relação filiada às discussões que relacionam cinema e literatura e, principalmente, no que tange à afirmação do cinema como arte, que embora tenha sido tributária a outras, constitui seu próprio sistema estético, se sustenta e se firma como linguagem:

Não querendo negar as possibilidades da literatura, cremos que o cinema é o sistema estético mais armado para realizar essa existência plenamente “imponderável” no momento. Há uma dupla inversão: à medida que o romance moderno filiado à linha tradicional da narrativa em reta procura renovar-se introduzindo clima e ação “cinematográficos”, o cinema narrativo cada vez mais se prende a este tipo de literatura. Com isso, é abandonado o caminho exato de cada um, que seria, justamente, a procura de maior expressão “contida” no seu organismo, diríamos na sua “matéria”, ou seja, na literatura a palavra e a sintaxe, no cinema, o enquadramento e a montagem. (ROCHA, 1959. p. 103).¹²

O que detectamos nessa análise é a afirmação do cinema na condição de arte, embora esse seja assumidamente afluente do processo narrativo

¹² Transcrição do artigo intitulado “Filme experimental: um tempo fora do tempo”, de Glauber Rocha, publicado na revista “Ângulos”, ano 9, número 14, maio de 1959. (Revista do Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia).

tradicional da literatura em seus primeiros anos, não se deve imaginar esse processo como uma troca constante entre as duas artes.

Os formatos narrativos da literatura e do cinema vão se transformando e aumentando as possibilidades no decorrer dos tempos. O cinema encontra na montagem a fixação da narrativa própria. Assim, como as palavras são organizadas para construção de uma obra literária, seu enredo, é com a montagem, a organização das imagens para sustentação da narrativa cinematográfica.

Robert Bresson defende ideia similar em seu *Notas sobre o cinematógrafo*. Entre a coletânea de pensamentos breves registrados pelo cineasta francês pode-se destacar os seguintes: “O cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons.” (BRESSION, 2005. p.19). “Filme de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação.” (BRESSION, 2005. p. 22). Os dois pensamentos reafirmam o amadurecimento do cinema narra e a relação com as palavras. Embora essa discussão seja extensa e altamente explorável dentro de uma possibilidade de revisão bibliográfica ampla, procura-se nos centrar particularmente no tema adaptação.

A complexidade entre as transposições de narrativas literárias para audiovisuais é vasta, porém, o estudo sobre o fenômeno da relação e/ou transposição de uma narrativa a outra – que aqui chamaremos de adaptação – geralmente esteve envolto à mera questão da fidelidade. Embora existam novas tendências de estudos comparados, por muito tempo o que se levou em consideração nas questões sobre adaptação foi a “fidelidade” do filme à literatura, mesmo sem levar em conta a transcodificação de uma mídia à outra.

Procura-se nesta dissertação o afastamento do padrão comparativo que traduz a adaptação àquilo o que é fiel ou não ao hipotexto, usando aqui o termo de Genette. Busca-se mostrar que, embora uma obra adaptada carregue em si declaradamente certas características do texto original, ela é autêntica e inédita porque inaugura uma nova mídia narrativa, transformando-se em um meio artístico que trabalha para além dos signos verbais da literatura – a palavra – para envolver-se com os elementos multifacetados do cinema; palavras, sons e imagens.

Partindo dessa ideia, entendemos que um texto literário é, inexoravelmente, capaz de possibilitar uma infinidade de leituras, e por isso uma obra literária pode gerar diversas adaptações. Dessa forma, cada leitura é potencialmente uma adaptação que pode variar em suas preferências diante do texto original, quando tiver de escolher tema, ação, trama, personagem, ponto de vista e outros elementos da narrativa que será filmada.

Dentro de uma proposta de revisão teórica sobre o tema de adaptação, será conveniente visitar considerações de estudiosos que se preocuparam com esta discussão. Assim, as proposições de André Bazin, Robert Stam e Linda Hutcheon serão fundamentais para o desenvolvimento deste estudo, pois suas observações convergem para o trabalho teórico-experimental que se pretende realizar.

1.1 – André Bazin: A caminho do cinema impuro

“O cinema não é uma arte eterna. As suas formas não são imutáveis.”
Alexandre Astruc

A epígrafe de Alexandre Astruc conduz ao que representou o movimento de vanguarda *nouvelle vague* na França, momento em que o cinema fez parte de discussões promovidas por intelectuais e realizadores diversos, criando tendências e percepções que influenciam o audiovisual até os dias atuais.

Entende-se que o cinema é sim uma arte mutável; assim como todas as expressões artísticas passaram por transformações, o cinema também se reinventou. As ideias de Astruc colocam o cinema em proximidade com a literatura quando afirmam que o cinema deve ser feito nos moldes de um romance. Essa ideia não se sustenta, sendo posteriormente negada por vários críticos da adaptação, entre eles o próprio André Bazin, ao afirmar que as adaptações de valor são as que menos se preocupam com a fidelidade ao livro adaptado, desmentindo assim a ideia de cinema puro.

Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro “cinema puro” não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a

fidelidade em nome de pretensas exigências das telas que traem a um só tempo literatura e cinema. (BAZIN, 2014. p. 127).

As discussões promovidas por Alexandre Astruc e por vários artistas, críticos e ensaístas da *nouvelle vague* – na qual André Bazin se destaca como o mais influente – asseveram que o cinema pôde se redescobrir e ganhar um lugar de *status* entre as outras expressões artísticas. O que Bazin e Astruc discutem são as relações entre as reinvenções dos movimentos artísticos de vanguarda anteriores e o cinema realista que defendem a partir da aceitação de novas técnicas.

Segundo Bordwell (2013), a ideia mais influente de Astruc foi “a exigência de que o cinema se tornasse uma arte pura, criação pessoal, tão direta e imediata quanto a pena do romancista” (p. 79) Essa concepção ficou conhecida com *caméra-stylo*. Astruc também defendia a ideia de que o cinema deveria passar do status de espetáculo popular, para ser visto como “expressão artística”. Sobre isso, André Bazin faz apologia ao cinema como arte popular, diferente do teatro, que em sua concepção, deixa de ser popular para ganhar *status* de arte elitizada:

O cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. Talvez os últimos 20 anos do cinematógrafo contem em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para arte, muito para nosso senso crítico. (BAZIN, 1991. p. 84).

Dentro dessa proposta crítica, pode-se afirmar que o cinema foi demolido várias vezes, e dos seus destroços, vários cinemas foram criados. A partir dos refugos de um passado não muito distante, o cinema criava outras maneiras de se expressar. A crítica nesse momento de transição funcionava como um instrumento mecânico que auxilia na reinvenção de uma arte que também surgiu como invenção mecânica – ganhando o *status* de linguagem tempos depois. É

certo que várias foram as modificações desde o surgimento do cinema mudo – entre elas pode-se destacar a montagem, o advento do som, a câmera digital. Mas, a discussão é voltada para os questionamentos de André Bazin, e para as ideias defendidas pelos intelectuais da *nouvelle critique*. Entre as ideias defendidas por esses intelectuais, três se destacavam e se complementam:

Primeiro, atacavam a crença de que o cinema ganha em poder artístico pela estilização ou transformação da realidade. Em vez disso, os críticos afirmavam que os filmes recentes provavam a vocação fundamentalmente realista do meio. Segundo, argumentavam que o cinema não era como a música ou a pintura abstrata; era uma arte narrativa, e seu parentesco mais próximo era com o romance e o teatro. Finalmente, os críticos dos anos 1940 argumentavam que a estética do artístico no cinema mudo negligenciara com excessiva frequência o cinema comercial e seu público. Em contraste, os jovens críticos consideravam o cinema arte popular. Eles acreditavam que Hollywood exibia conquistas de alto nível e que a verdadeira “vanguarda” era a produção avançada de cinema em estúdio da era do som. (BORDWELL, 2013. p. 79-80).

A noção de um cinema como arte popular, com potencial narrativo e que levasse em conta as inovações técnicas dos grandes estúdios foi uma contribuição considerável no que se refere à defesa da relação entre cinema e literatura. Foi a partir dessas discussões que Bazin sofisticou o debate em torno da adaptação e promoveu a apologia da arte literária difundida através do cinema.

Várias eram as discussões em torno das transformações sofridas pelo cinema em tão curto espaço de tempo; os cineastas procuravam fazer mais do que filmes, procuravam buscar uma identidade artística para essa “nova expressão em desenvolvimento”. É possível perceber que os movimentos de vanguarda anteriores à década de 40 sustentavam a ideia de cinema puro. Na tentativa de fazer uma arte moderna, tentavam desvincular o cinema de outras linguagens artísticas, negando até o advento do som. Num movimento oposto, os autores de *nouvelle critique* consideraram o cinema mudo uma arte ainda incompleta e problematizaram as relações do cinema com a estetização do real, reafirmando o caráter de verdade da arte cinematográfica. Dominar as novas

técnicas – como o som – era realizar uma arte mais próxima da representação e com isso, torná-la mais popular, menos elitizada.

Vários críticos do pós-guerra levaram a ideia ainda mais longe. O erro da visão ortodoxa, sustentavam eles, era enfatizar a estilização da realidade no cinema. Ao tentarem fazer do cinema uma arte moderna, os teóricos haviam elevado o estilo acima do conteúdo. Em contraste, argumentavam os autores da *nouvelle critique*, as possibilidades artísticas do cinema estavam exatamente no domínio que os adeptos do cinema mudo desprezavam: a fidelidade representacional. Segundo os jovens críticos, o advento do som mostrara que o cinema mudo era estreito e incompleto como meio artístico. (BORDWELL, 2013. p. 80).

David Bordwell (2013) afirma que foi por mudanças mais amplas nos campos artísticos dos anos 1920 a 1930, que afastaram-se os críticos da pós-guerra ao purismo da estética do cinema mudo. Enquanto cubistas e abstracionistas consagraram-se como arte oficial de museu, o realismo era reabilitado como inovação. Olhando para todas as direções, o que se via era artista da esquerda, da direita e do centro que se voltavam para o realismo. (BORDWELL, 2013. p. 81).

Todas essas mudanças, promovidas por movimentos vanguardistas levaram o cinema para o domínio de suas expressões artísticas oriundas da narrativa. “O advento do som e a morte da vanguarda do cinema mudo demonstravam que a tradição mais rica do cinema se encontrava no domínio da narrativa”. (BORDWELL, 2013. p. 84).

A narrativa do cinema passa então a influenciar romancistas contemporâneos, promovendo essa inter-relação entre a sétima arte e a literatura. Recursos como narrativa em primeira pessoa e *flashback* passam a ser artifícios de criação cinematográfica. Sobre o entendimento do cinema como uma narrativa, André Bazin afirma: “Fazer cinema hoje é contar uma história em uma linguagem perfeitamente transparente” (BAZIN apud BORDWELL, 2013. p. 84).

O cinema sonoro torna-se maduro, contribuindo ativamente para que a narrativa cinematográfica consolide-se. Sobre isso, vale evidenciar os postulados Roger Leenhardt:

Como no romance, onde não se deve perceber a escrita, que é subordinada e muitas vezes distrai, na tela, a técnica da câmera está pouco a pouco se fazendo invisível... Apenas dez anos serão necessários para que o cinema afirme o seu real poder e natureza: ser o mais eficiente e mais completo de todos os modos narrativos. (LEENHART apud BORDWELL, 2013. p. 84).

Pode-se aqui, dentro da leitura de David Bordwell, considerar duas vertentes importantes para a maturação do cinema. De um lado, autores da *Versão-padrão* – que defendia o cinema da abstração e pressupunham que a história na tela fosse contada de forma mais pessoal, poética. De outro, autores da *nouvelle critique* que afirmavam as analogias entre o invisível: as técnicas deveriam ser invisíveis segundo esse pensamento, abrindo espaço para o domínio da narrativa discreta e uma prosa lacônica.

Vale ressaltar que essa ideia se vincula – provavelmente influenciada por esse movimento – ao pensamento do escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini, que defende uma tese parecida. Segundo Pasolini existe um cinema de prosa mais ligado a objetividade e outro de poesia, mais pessoal, ligado à subjetividade. Todas essas ideias foram inegavelmente importantes para o desenvolvimento do cinema atual e para adaptação cinematográfica.

Todo o legado crítico de André Bazin coloca o cinema em um lugar não sacralizado das artes clássicas – sem busca de pureza estética – promovendo a liberdade das relações entre o cinema e as outras artes. Mas foram as suas ideias do *cinema impuro* que de fato influenciaram a adaptação, tornada livre das amarras do texto literário em que se baseia, tornando-a original, inaugurando uma nova expressão artística.

Foi justamente no ano de 1950, cinquenta e cinco anos após o advento do cinematógrafo, que André Bazin, contrariando as ideias formativas de um cinema puro, escreveu seu célebre ensaio – *Por um Cinema impuro: Defesa da adaptação*. Embora esse texto tenha sido publicado anos mais tarde, ele

reafirma o questionamento para as relações entre cinema e outras artes, mas principalmente entre cinema e literatura, influenciando até hoje o pensamento dos pesquisadores que trabalham com adaptação.

Constatar que o cinema tenha aparecido “depois” do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano. O fenômeno cinematográfico não se desenvolveu de modo algum nas condições sociológicas em que as artes tradicionais subsistem. Seria o mesmo que dizer que o baile popular e o bebop são herdeiros da coreografia clássica. Os primeiros cineastas extorquiram efetivamente seus bens da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do circo, do teatro mambembe e music-hall que fornecerão aos filmes burlescos em particular, uma técnica e interpretes. (BAZIN, 1991. p. 85).

É dessa ideia de que a literatura e o cinema são artes que se relacionam que André Bazin começa a problematização sobre adaptação, negando que a relação de cinema e outras artes – no caso dessa análise a relação entre cinema e literatura – tornem um filme adaptado inferior. Para Bazin, um filme pode ser ao mesmo tempo adaptado de uma literatura e original, pois trata-se de um novo meio de expressão. “O que provavelmente nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parece situar-se na origem”. (BAZIN, 1991. p. 85).

O transito de influência de uma arte e outra não acontece apenas na direção da arte mais antiga para a mais nova. Mesmo porque essas relações ocorrem dos dois lados; a literatura, depois da criação do cinema, passa a ser influenciada também por essa forma de arte. É o que afirma Bazin (1991):

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. (p. 88).

A partir das afirmações de André Bazin entende-se que o legado crítico desse escritor promoveu a reflexão sobre a relação cinema-literatura. Sua significância para a adaptação é facilmente perceptível, pois, foi das ideias promovidas no seu ensaio *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação*, que as obras cinematográficas adaptadas da literatura passaram a ser aceitas sem muitos questionamentos de inferioridade. O próprio entendimento de cinema como narrativa leva a pensar em uma proximidade entre essas duas artes.

Depois de Bazin, outros críticos abordaram o tema adaptação de diferentes formas, afirmando teses que se relacionam com o pensamento baziniano de promoção de um cinema impuro e influenciado por outras obras de artes.

Nessa corrente de pensamento, destaca-se o legado crítico do teórico Robert Stam, professor atuante na *New York University* e um dos mais influentes nomes da crítica cinematográfica contemporânea. Stam fala sobre o filme adaptado em uma abordagem crítica que não está vinculada a noções de fidelidade da obra cinematográfica ao texto de onde partiu a adaptação. No tópico que se segue, as discussões se aproximam das contribuições desse pesquisador.

1.2 – Robert Stam: A adaptação além da “Fidelidade”

O cinema é constantemente mobilizado e relacionado a outros campos do conhecimento. A exemplo disso, Tom Gunning afirma, em uma palestra com o tema *Cinema e História*, que na primeira metade do século XX, a teoria do cinema esforçou-se para dotá-lo de uma identidade única, na tentativa de diferenciá-lo das artes mais antigas e fomentá-lo de uma nova estética. Porém, no começo do segundo século, o cinema encontra-se com essa identidade em conflito, dispersa na multiplicidade de novas tecnologias da imagem, dissolvendo-se numa nuvem pós-moderna. (GUNNIG, 1996).

Consonante a esse pensamento, Jacques Rancière (2012), ao problematizar sobre *As distâncias do cinema* em sua obra de título homônimo, afirma que escrever sobre cinema é assumir a posição de que não há nenhum conceito que reúna todos os cinemas e nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles suscitam. (RANCIÈRE, 2012).

A fim de sustentar tal afirmação, podemos citar também a obra organizada por Ismail Xavier – *O cinema no Século* – que traz uma coletânea de ensaios, resultado de uma série de palestras ministradas no *Museu da Imagem e do Som* em São Paulo, entre abril de 1994 a novembro de 1995, como consta na introdução da própria obra.

Os ilustres convidados discutiam as conexões do cinema com outros campos do saber¹³. Dentre eles destaca-se Robert Stam, que palestrou com o tema *Cinema e Multiculturalismo*. Nessa proposta de discussão, o autor de *Introdução à teoria do cinema* problematiza sobre as representações caricatas que o cinema comercial fez de civilizações distantes das demarcações eurocêntricas.

A partir dessa proposta de abordagem das possibilidades diversas de relações entre cinema e outros campos do saber e da descentralização do pensamento monoculturalista é que se introduz Robert Stam nas discussões desta dissertação. Embora se saiba a amplitude das reverberações que esse debate possibilita, pretende-se voltar para as modificações recorrentes da transição de uma história escrita para outra forma de contar – o cinema. Mas para tanto é necessário que se faça um breve panorama teórico para que se possa identificar as raízes do pensamento de Stam sobre adaptação cinematográfica – foco dessa pesquisa.

A adaptação cinematográfica é validada a partir do pensamento pós-estruturalista que romper com as estruturas estáveis e homeostáticas do estruturalismo. Segundo Robert Stam (2003), as mutações promovidas pelo movimento pós-estruturalista demonstraram uma desconfiança constante para qualquer teoria centralizante e totalizante, fazendo uma ruptura com o pensamento estrutural.

O movimento pós-estruturalista, que além de Derrida inclui entre outros, Foucault, Lacan, Kristeva e o último Roland Barthes, demonstrou uma desconfiança permanente para com qualquer

¹³ Outros temas que foram relacionados ao cinema nessa ocasião: Cinema e História – Tom Gunning; Cinema e Indústria – Carlos Augusto Calil; Cinema e Política – Peter Wollen; Cinema e Jornalismo – Stella Senra; Cinema e Imaginário – Maria Rita Kehl; Cinema e Sexualidade – Laura Mulvey; Cinema e Realidade – Fernão Ramos; Cinema e Virtualidade – Arlindo Machado; Cinema e Religião – Jean Claude Bernardet; Cinema e Espectador – José Carlos Avellar.

teoria centralizante e totalizadora. (Em geral, o termo “desconstrução” refere-se especificamente à obra de Derrida, ao passo que “pós-estruturalismo” é mais amplo e inclusivo [...] O estruturalismo pressupunha estruturas estáveis e homeostáticas, enquanto ao pós-estruturalismo interessavam os momentos de ruptura e mudança. (STAM, 2003. p. 203).

Analisando as mudanças promovidas por essa linha de pensamento, entendemos que o questionamento do “cinema puro”, promovido anteriormente por André Bazin, também se alinha ao pensamento de origem pós-estruturalista abordado por Robert Stam.

A aceitação da intertextualidade, sua onipresença e o questionamento dos moldes estáveis da teorização estruturalista são destacados por Robert Stam como herdeira do pensamento bakhtiniano que influenciaria a posteridade crítica.

Bakhtin surpreendentemente previu os principais *topoi* do pós-estruturalismo: a negação do sentido unívoco, a infinita espiral da interpretação, a negação da presença originária do discurso, a identidade instável do signo, o posicionamento do sujeito pelo discurso, a natureza insustentável das oposições entre interior e exterior, e a onipresença da intertextualidade. (STAM, 2003. p. 203).

A proposta de desconstrução do pensamento binário sistemático predominante influenciou a teoria da literatura e do cinema, o rompimento com os paradigmas do pensamento, sabotando certas hierarquias e promovendo uma liberdade de criação cinematográfica, podendo extrapolar a noção tanto de texto quanto de filme, facilitando a experimentação de roteiros adaptados e, conseqüentemente, assumindo a validade da adaptação original:

O “texto fílmico” tem sua origem, portanto, em problemáticas e intertextos múltiplos. O termo transferiu da literatura ao cinema o respeito tradicionalmente conferido à palavra sagrada (primeiramente religiosa e, logo literária) e serviu, assim, para outorgar prestígio a um meio desdenhado. Em termos religiosos,

o cinema também possui sua parcela de “revelação”. (STAM, 2003, p. 208).

Alinhando-se a essa ideia e citando Roland Barthes, Robert Stam (2003) afirma que o “texto” foi definido como um campo metodológico de energia, para outros campos e absorvendo leitor e escritor de forma conjunta:

Sabemos agora que o texto não é uma sequência de palavras liberando um único sentido ‘teológico’ (a ‘mensagem’ de um autor-deus), mas um espaço multidimensional em que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito. (BARTHES apud STAM, 2003 p. 209).

A ideia de intertextualidade permite a Robert Stam vislumbrar a possibilidade de abordagem, amplificando o campo de conhecimento e ao mesmo tempo estreitando as relações entre literatura e cinema. Passa-se então para uma análise direcionada ao fenômeno de transmutação do texto literário para o fílmico.

O olhar de Robert Stam para a adaptação tem seus primórdios na ideia de que “clássicos” da literatura geram uma vasta estirpe de descendentes literários e fílmicos. A exemplo disso o autor afirma que “[...] tanto *Dom Quixote* quanto *Robinson Crusoe* dão início a linhagens opostas no romance, e ambos foram reescritos e filmados inúmeras vezes” (STAM, 2008. p. 17).

A busca por uma análise da adaptação de uma forma descomprometida com o tema da “fidelidade” é outro pressuposto que norteia esse estudo e é problematizada pela crítica stamniana. Por muito tempo a crítica a respeito da adaptação cinematográfica esteve centrada nas questões de fidelidade, colocando o filme em um lugar de constante dívida e “traição” com o texto original.

Robert Stam propõe um contraponto a esse tipo de perspectiva, olhando a partir de uma linguagem alternativa, desmistificando as questões de perda que a obra literária sofre nesse processo de transposição para o cinema. Reforça a

noção do intertextual com base principalmente no de dialogismo de Bakhtin¹⁴ e nas noções de intertextualidade de Genette¹⁵.

A linguagem convencional dos estudos de adaptação, por muito tempo, seguiu um pressuposto moralista, rico em termos que sugerem um desserviço do cinema à obra de onde se origina:

[...] Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; ‘traição’ evoca perfídia, ética; ‘abastardamento’ conota ilegitimidade; ‘deformação’ sugere aversão estética e monstruosidade; ‘violação’ lembra violência sexual; ‘vulgarização’ insinua degradação de classe; e ‘profanação’ implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p. 1-2).

Esse discurso gerou uma noção de superioridade axiomática da literatura sobre o cinema, focando em questões subjetivas da qualidade das adaptações ao invés de centrar-se em abordagens um pouco mais interessantes: “1) o estatuto teórico da adaptação, e 2) o interesse analítico das adaptações. (STAM, 2006, p. 20).”

O preconceito enraizado no pensamento crítico sobre adaptação é atribuído por vários fatores, entre eles, adaptações medíocres. Mas também, como se viu, anteriormente ao pensamento crítico moralista e ditado por questões de binarismo do estruturalismo, são, em grande parcela responsáveis

¹⁴ O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”. O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos. (STAM, 2006 p. 10).

¹⁵ Gerard Genette em *Palimpsestes* (1982) fornece outros conceitos analíticos úteis. Embora Genette não trate do cinema, seus conceitos podem ser extrapolados para o cinema e a adaptação. Ao invés de manter o termo “intertextualidade”, Genette propõe o termo mais inclusivo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. Genette postula cinco tipos de relações transtextuais, todos eles sugestivos para a teoria e análise da adaptação. (STAM, 2006 p. 11).

por essa diminuição dos filmes adaptados. Robert Stam enumera esses fatores que certamente teriam criado essa noção de que filmes com base enredada na literatura são inferiores¹⁶.

A abordagem stamniana afirma que a teoria da adaptação dispõe de um repertório de termos menos preconceituosos para tratar o processo de transmutação entre elas podemos citar: “tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita.” (STAM, 2008 p. 21). Todos esses termos unidos a ideia de que um texto literário possibilita inúmeras leituras levando em consideração fatos externos de âmbito pessoal, permitem trazer à luz uma dimensão diferenciada sobre o tema adaptação.

Os métodos de abordagem stamniana se amplificam para um campo intertextual, ao invés de fazer uma crítica restrita e discriminatória do tema. Esse procedimento de análise não abandona as noções de julgamento e avaliação, porém, o faz de uma forma menos moralista, sem se prender às hierarquias do pensamento crítico centralizado. Segundo Robert Stam (2008):

Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (STAM, 2008 p. 22).

A partir dessa linha de pensamento, entende-se que a focalização nas reviravoltas do dialogismo intertextual é que se fundamenta esse método de

¹⁶ O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico - protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 3).

pesquisa. Cabe aqui lembrar que para os pressupostos stammianos todo processo de adaptação deixa as inevitáveis lacunas; cabe ao adaptador/roteirista/diretor preencher esses espaços adquiridos durante a passagem.

Pautado pelas contribuições stammianas sobre adaptação, é possível afirmar que o primeiro princípio básico ao adaptar um filme é entender que não há dívidas com o texto anterior, pois trata-se de dois produtos com procedimentos técnicos de elaboração que se diferem entre si.

A literatura tem como matéria-prima para elaboração de um texto, as palavras lápis e papel – hoje as palavras, computador e teclado – isso unido ao potencial criador do escritor que varia de acordo com o repertório de textos lidos e experiências vivenciadas, ou seja, a bagagem intertextual que esse escritor carrega. Tal repertório é princípio determinante para a qualidade dessa obra literária.

Ao considerar o mesmo princípio para com o cinema, percebe-se que o procedimento inicial para a criação do filme é o mesmo. Porém, só para a criação do roteiro, o próprio roteiro passa por vários tratamentos até chegar o momento da gravação do filme, tratamentos esses que modificam o roteiro, visando adaptar a história dentro das condições técnicas que o realizador tem para filmagem.

O processo criativo de um escritor é individual enquanto o do cinema é coletivo, dentro do que é proposto por um roteirista/diretor outros departamentos de um set de gravação e finalização interferem diretamente no filme, modificando-o até o seu produto final.

A adaptação, por sua vez, embora tenha assumidamente origens de um texto base, possui também outras vozes que ecoam no texto: são as vozes de outros textos que o roteirista/adaptador carrega. Se pensarmos na quantidade de pessoas que interferem em um filme – diretores de equipes e seus assistentes – pode-se afirmar que as marcas do repertório intertextual de todas essas pessoas estarão presentes nessa obra. São essas (sub) vozes que ajudam a preencher as lacunas deixadas anteriormente no processo de adaptação.

Jacques Rancière (2012) afirma que “por ser arte de natureza visual, o cinema precisa reduzir esse excesso de visualidade pelo qual a literatura se projeta imaginariamente além de seus próprios poderes” (RANCIÈRE, 2012. p.

55). Essa afirmação do autor coloca o cinema em um grau de abstração menor do que a literatura. Porém trata-se de abstrações diferentes.

Não há, pois, reduções ao adaptar um filme. A narrativa do cinema traz uma abstração criada por princípios sensoriais diferentes, cada (sub) voz – música, atuação (expressões dos atores), diálogos, palheta de cores, cenário, figurino, caracterização, posicionamento e movimento de câmera, planificação, montagem – que preenche as lacunas da transmutação remetem a um grau de abstração particular do cinema e específico em cada espectador, assim como na literatura em cada leitor.

Quando se afirma que não há dívidas de uma adaptação com o seu texto de origem, não se descarta a análise fílmica observando também o texto anterior, a partir de todo o pressuposto teórico observado até aqui, e das contribuições stamnianas entende-se que não é esse o item direcionador da problematização.

Como se viu anteriormente, César Guimaraes afirma que as relações entre cinema e literatura não devem ser observadas como um circuito de mão dupla, e sim como um diagrama em rede composto de outros fatores que permeiam essa relação. Entende-se que para as relações entre obra literária e adaptação cinematográfica, o movimento é o mesmo, existem outros fatores que devem ser considerados nessa relação, os quais Robert Stam enumera, guiado principalmente pela observação das opções do realizador, contexto, das condições técnicas.

Partindo para uma análise do texto apenas pautado pela literatura, as perdas e os ganhos do filme, novamente se está utilizando o padrão binário arraigado por anos na crítica cinematográfica, deixando de lado as contribuições stamnianas que indicam aspectos mais interessante para serem problematizado.

Deve-se considerar que, na proposta da intertextualidade que norteia o método stamniano, a análise de uma adaptação mobiliza outras vozes que ecoam no filme, descartando a literatura como gabarito para detectar se uma adaptação é bem sucedida. Esse tipo de análise integra o tópico que se segue, o qual buscará perceber o posicionamento de Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da adaptação*.

1.3 – Linda Hutcheon: Os prazeres da adaptação

Como o próprio cinema, a teoria da adaptação passou por um processo histórico de afirmação: a busca errônea por um *status* de arte pura do cinema assemelha-se com a busca de aceitação da adaptação cinematográfica como autêntica, mesmo partindo de uma literatura.

O surgimento da teoria da intertextualidade e seu repertório teórico que buscou descentralizar o pensamento crítico até então moldado por um padrão metodológico binário foram fundamentais para a aceitação da adaptação cinematográfica como independente, mesmo partindo de um texto-fonte literário.

A tradição da adaptação é compreendida por Linda Hutcheon como o processo que antecede o cinema. A autora atribuiu aos vitorianos o hábito de adaptar quase tudo: “Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants*.” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Atribui-se também à contemporaneidade o título de herdeira do hábito de adaptar.

Há, porém, um certo preconceito e um olhar depreciativo que prevalece sobre o olhar da crítica especializada quando se fala em adaptação cinematográfica. Os motivos de tais posicionamentos críticos foram enumerados por Robert Stam como já visto. Linda Hutcheon reafirma tais motivos, destacando a iconofobia (desconfiança em relação ao visual) e à logofilia (sacralização da palavra) e atribui também ao modelo de estudo de caso sobre as relações entre adaptação e texto-fonte como responsável de igual forma a essa depreciação:

Há ainda outro problema como o modelo de estudo de caso em relação ao objetivo que aqui estabeleci: na prática, ele tende a privilegiar ou dar prioridade (e assim, de modo implícito, valor) ao que é sempre chamado de “texto-fonte” ou “original”. (HUTCHEON, 2013, p. 13).

Ainda sobre os motivos das depreciações das adaptações, Linda Hutcheon atribui a valorização (pós) romântica da criação original e de gênio criativo.

Reafirmando o pensamento stamniano, a autora fala da superioridade axiomática que a literatura representa para algumas pessoas por ser uma arte mais antiga, o que faz a adaptação ser vista negativamente com “um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Essa hierarquização, por muito tempo, colocou a adaptação cinematográfica em um lugar secundário e a literatura em um lugar sacralizado. Contrapondo a esse raciocínio os realizadores do audiovisual aproveitam do sucesso de obras já consagradas na literatura para fomentar os filmes adaptados.

Ao observar o apego comercial do cinema e revisitar o período clássico hollywoodiano, percebe-se que as adaptações sempre fizeram parte da história do cinema. Quando se adapta um filme, o mesmo ganha um status comercial de superioridade, pois advindo de uma literatura já consagrada, terá um público cativo ou no mínimo curioso.

Linda Hutcheon questiona que se adaptações são inferiores e secundárias, por que existe uma representatividade tão grande desse tipo de produção:

Se adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no *Oscar* são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para TV que ganham o *Emmy Awards*? (HUTCHEON, 2013, p. 24).

A autora atribui a resposta para esse questionamento a um mercado cada vez mais atraente que demanda um número grande de histórias a serem contadas nos moldes de um mercado hollywoodiano: é necessário contar histórias que teriam uma quantidade de espectadores já garantidos.

Mas mesmo dentro dessa proposta da escritora que busca matematicamente justificar a quantidade representativa de adaptações feitas pelo audiovisual, é válido salientar que os preconceitos e as qualificações errôneas da adaptação como secundária, em especial pela crítica especializada, residem no tipo de abordagem e no julgamento de valor da obra adaptada como necessariamente credora do formato anterior.

Acredita-se que, como em uma pesquisa antropológica é errôneo avaliar uma cultura nos moldes de outra predominante. Na mesma direção, não se pode pensar uma adaptação cinematográfica nos moldes do texto-fonte literário.

Feita a revisão teórica a respeito do tema adaptação, passa-se à análise em particular do caso *As tranças de Maria* (2001), obra cinematográfica dirigida por Pedro Carlos Rovai, baseada no poema narrativo homônimo de Cora Coralina, presente no livro *Poemas dos Becos de Goiás e estória mais*, primeiro livro publicado pela escritora vilaboense.

2 – O CASO AS TRANÇAS DE MARIA: A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO-CERRADO

Um filme, embora seja imagem, som e sentido, é antes a materialização de palavras contidas de um texto anterior – argumento, roteiro e decupagem – que passam para o plano imagético e sonoro do cinema. Quando se fala em adaptação, essa lista é antecedida de um texto literário. Adaptar um filme é criar a partir de palavras e sentidos prontos um sentido próprio e individual, construído a partir de contexto, gostos e ideias que o adaptador/roteirista pretende apresentar. É de interesse neste capítulo tratar das relações entre literatura e adaptação cinematográfica, sem se pautar nas estruturas do literário para julgar o filme produzido a partir do texto anterior.

As discussões se voltam para a análise de uma proposta metodológica que intensifique a ideia de que, embora a obra cinematográfica seja adaptada da literatura, essa é autêntica e independente, pois assume um formato narrativo diferente, suas vozes ecoam de um processo intertextual.

Essa análise busca a quebra do padrão binário predominante por muito tempo no pensamento da crítica especializada, indo pelo caminho da teoria da intertextualidade, já tratada por Genette e encaminhada à teoria da adaptação por Robert Stam. Sendo assim, não se fará separadamente a análise do poema coralineano – *As Tranças de Maria*, pois o principal objeto de estudo aqui é a adaptação de título homônimo de Pedro Carlos Rovai.

A escolha do *corpus* de análise dessa pesquisa se deu primeiramente pelo interesse de trabalhar obras cinematográficas produzidas em Goiás e que fossem adaptações literárias de escritores goianos. Entre as opções para análise estavam também *O Tronco* (1999), de João Batista de Andrade, adaptação homônima do romance de Bernardos Élis e *Tropas e Boiadas* (1992), de Wilmar Ferraz, adaptação da novela *Gente da Gleba* de Hugo de Carvalho Ramos.

Entre os motivos da escolha de *As Tranças de Maria* (2003) estão fatores como a qualidade técnica do filme – levando em consideração as condições do cinema brasileiro na época da gravação – e principalmente pela qualidade da adaptação. É perceptível que, diferente das outras adaptações cinematográficas que preterimos neste estudo, as escolhas de Pedro Carlos Rovai não estão nas

tentativas enfadonhas de filmar um livro; em vez disso, cria um roteiro baseado na literatura.

2.1 Sertão Goiano: Coronelismo e opressão

As Tranças de Maria é um filme produzido no recorrente contexto de dificuldade do cinema brasileiro, a obra cinematográfica quebra as tradições da indústria comercial audiovisual brasileira – Vera Cruz e o padrão hollywoodiano de enlatados para fins de entretenimento e/ou afirmação de um nacionalismo caricato e boçalizado; e firma-se na tradição da contracorrente com o Cinema Novo, o discurso de subversão de vários cineastas-intelectuais, entre os quais se inclui Glauber Rocha.

O filme, roteirizado por Miguel Borges, é um dos treze títulos premiados em uma lista de noventa e sete concorrentes do um edital de financiamento para longas-metragens, realizado pelo Ministério da Cultura no ano de 1994, como consta em notícia no jornal Tribuna da Imprensa, edição 13463.¹⁷ O projeto *As Tranças de Maria* passou por um longo período de captação de recurso. Isso por certo explica a longa jornada entre as gravações no ano de 1995, e sua finalização e lançado em 2003, oito anos após o período de gravação na cidade de Goiás.

Direcionando-se para a observação das influências desse cinema que questiona/denuncia a estruturação do poder do Estado e ao mesmo tempo os padrões pré-estabelecidos por uma elite artística de moldes eurocêntricos, sobre *As Tranças de Maria* (2003), recorre-se às contribuições de *História e Cinema: sertão e redenção em Deus e o diabo na terra do sol*, livro de Salatiel Ribeiro Gomes que ao citar Marc Ferro, afirma que o cinema, desde sua invenção esteve a serviço de dirigentes da sociedade. Gomes (2011) afirma ainda que no caso do cinema brasileiro não foi diferente:

No Brasil, não foi diferente, dado ao fato de que a partir da chegada do cinema aqui, as questões relacionadas ao “nacional” e ao “popular” estiveram articuladas com as produções cinematográficas, a exemplo de outras manifestações culturais.

¹⁷ Hemeroteca digital: Acervo Biblioteca Nacional.

Porém o que se percebe em início dos anos 60 é a subversão dessa relação e, conseqüentemente, a aproximação do cinema pelo discurso “subversivo” de alguns intelectuais-cineastas – Glauber Rocha, por exemplo – e a inversão de sua utilidade. Não mais entretenimento, como vislumbrava a Vera Cruz, nem doutrinação, como pressupunha o Centro Popular de Cultura. (GOMES, 2011 p. 24).

No caso do filme analisado, é possível perceber uma familiarização da obra cinematográfica com o poema, atribuindo as heranças da literatura anterior, ainda que não exclusivamente, há outras influências presentes na adaptação de Pedro Carlos Rovai.

O poema narrativo de Cora Coralina oferece ao leitor: os acontecimentos que sucederam-se ao sumiço de uma moça prestes a se casar; a agonia dos seus familiares e noivo buscando encontrá-la; a especulação da cidade de interior a qual atribuíam o desaparecimento a uma fuga com outro “peão”. Tempos depois, caçadores ao abater uma grande “besta” nas proximidades do “*corgo*” onde Maria buscava água, caçadores encontram suas tranças nas entranhas do animal.

Pedro Carlos Rovai se apropria do que já está pronto no poema para criar ressignificações nos signos literários para a narrativa cinematográfica. Entende-se que o texto é algo que se materializa em objetos de cenografia, ajustes de câmera, luz e sombra, marcação de som, diálogos e montagem. Só assim é possível que o texto literário se materialize no que se chama de filme adaptado, que apesar de sua origem literária é uma nova obra, é original, portanto.

É preciso observar também que o fato do poema não oferecer uma descrição detalhada de personagens – com exceção do personagem *Izé da Badia* e a própria Maria, descrita pela voz do narrador/pai às autoridades durante os momentos de procura da moça desaparecida – essa falta de característica de personagem isenta ainda mais o adaptador das amarras da obra anterior.

Há características específicas no poema que são fundamentais para a criação dos personagens protagonistas: As longas e negras tranças de *Maria* que de certa forma fazem referência – tanto no poema quanto no filme – a *Rapunzel*, personagem de longas tranças loiras do conto dos Irmãos Grimm.

Rapunzel encontra, com aparecimento do príncipe encanto sua liberdade da torre onde é aprisionada.

No caso de *Maria*, de Cora Coralina, a fatalidade de um destino trágico impede Maria de ir ao encontro do casamento e de perpetuar a união com seu príncipe vaqueiro, *Izé da Badia*. Diferentemente disso, o filme de Pedro Carlos Rovai mostra uma outra *Maria*, esta não conformada com a imposição do casamento pelo patrão de seu pai, e vítima de um destino de submissão e sofrimento, diferente dos “finais felizes” dos contos de fadas.

O patrão ganha importância de antagonista na obra cinematográfica adaptada. O filme trata de dramas de um período coronelista¹⁸, que fez e faz parte do cenário político de Goiás e do Brasil de uma forma geral. O coronelismo e a exploração de pessoas menos favorecidas financeiramente são tema tanto do cinema quanto da literatura. Obras como: *Vidas Secas* – Graciliano Ramos; *O Tronco* – Bernardo Élis e *Tropas e Boiadas* – Hugo de Carvalho Ramos já tratavam de um sistema de exploração coronelista regente no Brasil atual de grandes latifundiários filiados a políticos corruptos.

Gomes (2011), ao analisar o cinema de Glauber Rocha, afirma a importância da literatura e do cinema como agentes de construção da memória do cangaço. De igual modo, pode-se dizer que a memória do coronelismo no estado de Goiás teve esses agentes presentes em sua construção. Como se viu, esse sistema de exploração é recorrente na literatura e nas produções audiovisuais. Livros como *Tropas e Boias* – Hugo de Carvalho Ramos, *Ermos e Gerais* e *O Tronco* – Bernardos Élis apresentam essa narrativa literária de denúncia das explorações do sistema político recorrente por vários anos no estado. Esse caráter documental da literatura goiana é repetido por obras cinematográficas, como é o caso do já citado *O Tronco* (1999), de João Batista de Andrade e *Índia, a filha do Sol* (1982) de Fábio Barreto.

¹⁸ O coronelismo foi um fenômeno sócio-político típico da Primeira República, embora não possua limites temporais claramente definidos. Caracteriza-se pela continuação da hipertrofia do poder privado, já observada em períodos anteriores que estende a sua influência à estrutura do regime republicano, em especial em sua base representativa. Podemos afirmar, portanto, que o coronelismo é a expressão de uma relação de compromisso estabelecida entre o Estado e a estrutura de mando local, como forma de garantir, ao mesmo tempo, a presença do Estado no território nacional, fortalecido com o advento da República, e a sobrevivência de relações de dominação local, baseadas na violência, no prestígio e na coerção extraeconômica. (ARRAIS; OLIVEIRA; et. al. 2016, p. 93).

O escritor Gilberto Mendonça Teles afirma, em sua obra *O conto Brasileiro em Goiás*, esse caráter documental recorrente na literatura produzida em Goiás:

Há portanto, o predomínio do social, a intenção de documentar um estágio econômico característico da vida nas grandes fazendas, em que o empregado (ou qualquer outro nome que lhe dê) se vê reduzido à condição de eterno dependente de um patrão, que age sob impulso do que lhe agrada ou desagrada. (TELES, 2007, p. 75).

Enquanto, no Nordeste, o cangaceiro é o sertanejo revoltado com sua condição, que busca fazer justiça às mazelas do sistema de exploração que favorecia grandes latifundiários, o sertanejo goiano é passivo e obediente as vontades de abusos dos latifundiários, os coronéis.

O medo e a falta de informação operam essa passividade diante das injustiças sofridas por esses homens do Brasil Central. Sendo o filme brasileiro herdeiro do legado do Cinema Novo, acredita-se que Pedro Carlos Rovai busca, na constituição do sertão nordestino, fonte de inspiração para a construção do sertão goiano, até então pouco explorado e silenciado pelo audiovisual brasileiro.

No caso de *As tranças de Maria*, percebe-se a elaboração de um contexto que dá sentido à trama cinematográfica adaptada. Época, ambiência histórica e diferenças sociais são apresentadas no filme, bem como o espaço rural que possui ali uma marca estética singular.

Percorrendo o mesmo os pressupostos de análise de Gomes (2011) atribuir à literatura a responsabilidade da criação de uma visibilidade do imaginário coletivo da paisagem do sertão, tornando a aparição de espécies de sua vegetação específica como um transporte quase que instantâneo à ambiência nordestina. Sendo essa especificidade utilizada para construção da narrativa cinematográfica. Atribui-se à literatura com ambiência em Goiás responsabilidade para a construção do sertão local. E de mesmo modo observa-se no filme de Pedro Carlos Rovai a utilização desse artifício da *memória* coletiva para construir, na narrativa cinematográfica, a paisagem-sertão:



A análise de Gomes (2011) permite a afirmação de que, assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*, em *As Tranças de Maria*, o plano geral é recorrente e serve como sugestão de diminuição do homem em meio ao vasto sertão goiano. Mas essa insignificância não marca apenas as relações com recurso naturais, marca também a diminuição social desse sertanejo, preso ao vasto pedaço de terra no qual o patrão/coronel é o dono. Diferente da figura dos empregados, a figura do coronel – representação do poder local – nunca aparece em plano geral, e sim em plano fechado ou conjunto, sempre maior que seus empregados, marcando o lugar de poder imposto pelo patrão e a redução de seus subordinados:



O discurso político na trama cinematográfica é evidente, denúncias de um sistema de exploração do trabalho recorrente de um coronelismo que dominou Goiás por muitas décadas. Outra marca da submissão dos empregados em *As Tranças de Maria* pode ser vislumbrada em uma sequência específica: reunião do *Coronel João Joca* com o candidato a deputado, *Doutor Francelino Mendes*.

Nesta sequência narrativa de uma reunião para acertar acordos políticos – voto de cabresto – enquanto o diálogo se desenrola vê-se um *travelling* que

mostra patrão, deputado e pessoas da elite – as vestimentas imprimem essa característica – no interior da casa, enquanto empregados assistem do lado de fora. A conversa que trata do fechamento de votos da população ao referido deputado, marca, por meio dessa imagem, o local de privilégios de uma pequena elite em desacordo com a população pobre, em silêncio, sem direito a posicionamento:



O debate a respeito da subordinação ao coronel João Joca é fortemente marcado ainda nessa mesma sequência:

[...] Deputado, como eu lhe falei, o povo progressista dessa região só vota no governo, é povo esclarecido, e voto de adversário não entra na nossa urna... Aqui eu mando! Não peço! O Doutor Francelino Mendes como nosso representante na assembleia, vai ser defensor dos nossos direitos. (AS TRANÇAS DE MARIA, 2003. 50:22).¹⁹

A sequência que segue mostra o Sr. *Oração*, pai de Maria, carregando de munição uma espingarda, com a *voz-off* ainda do patriarca “e a garantia da Ordem, da Paz e da Justiça.” Tal fala antecede o assassinato de *Tônico Damascena*, personagem que requereu terras devolutas, contrariando o abusivo *Coronel João Joca*, o grande latifundiário que dominava a região.

Essa sequência revela a competência da criação do roteiro cinematográfico, pois embora não haja, no texto coralineano, nenhuma referência a este episódio, o mesmo serviu, na trama, para mostrar a submissão do funcionário ao patrão, a opressão vigente no Brasil Central por muitas

¹⁹ Transcrição nossa.

décadas e instigar o questionamento político, uma das propostas do filme. Como citamos, o poema de Cora o patrão é “dono da terra e do gado” o que abre uma grande possibilidade de (re)criação, cabe ao roteirista a leitura e a construção do texto cinematográfico de acordo com as ideologias e temas que pretende abordar.

A criação do personagem Coronel João Joca faz referência tanto à história de Goiás, que nos revela um regime coronelista ferrenho, quanto a outros escritores que denunciaram esse regime majoritário de exploração, sendo a figura do coronel latifundiário e explorador recorrente na literatura regional, nas obras de Hugo de Carvalho Ramos com seu *Tropas e Boiadas* e Bernardo Elis, com *O Tronco* e com *Ermos e Gerais*, obras literárias que também trazem como temática o sistema de exploração coronelista.

No poema coralineano, o coronel é figura sem descrições, como se pode analisar no excerto que segue, única citação ao coronel no poema, “[...] Casamento certo, marcado /no dia da Santa Assunção /sendo o padrinho o patrão /dono de campos e gado.” (CORALINA, 2001 p.162). No filme, o Coronel (patrão) ganha papel fundamental na trama, pois é esse personagem o articulador do casamento de Maria com Izê da Badia. Tanto Izê quanto Sr. Oração, pai de Maria, são submissos à vontade do patrão, diferente de Maria que, embora não concordasse, não tinha o direito à voz.

O discurso que envolve a exploração de vaqueiro por latifundiários evidencia referências de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Na construção de *As tranças de Maria*, principalmente, as denúncias de mazelas e as lutas por igualdade do *Movimento Cinema Novo*. Análogo a essa estética, encontra-se um questionamento político: assuntos como terras devolutas e voto de cabresto estão presentes e ganham destaque na trama cinematográfica, aguçando a discussão em torno do coronelismo vigente em Goiás.

Existem também certas simbologias, nessa obra cinematográfica, que reafirmam o discurso político de denúncia à subordinação dos empregados ao coronel. O patrão-padrinho tem a mão beijada quando toma a bênção tanto de *Maria* quanto de *Izê da Badia* em sinal de respeito e temor ao chefe:



A figura do fazendeiro/patrão dono das terras e do gado, opressor de seus funcionários é notória em *As Tranças de Maria*. Destaca-se ainda sinais subjetivos dessa opressão: O coronel, sentado sobre o mourão do curral, observa o trabalho dos peões e distribui demandas a seus funcionários que obedecem submissamente. Na sequência que se segue *Izé da Badia* laça e marca garrotes. Em um plano detalhe vê-se quando o ferro – instrumento utilizado para marcar o gado – queima sobre o pelo de um garrote. Mas do que marcar o gado essa cena representa todos aqueles vaqueiros, que de igual modo, são “marcados” e têm um dono – o coronel. Enquanto no poema de Cora Coralina o patrão é o dono da terra e do gado, na película de Pedro Carlos Rovai, ao fazendeiro pertencem também todos aqueles funcionários.

A marca subjetiva do poder maior do fazendeiro é também analisada na sequência em que *Coronel João Joca* encomenda a morte de *Tonico Damacena*. Nela, há um plano geral da casa e a *voz-off* do coronel *João Joca*: “Ninguém invada minhas terras”; em primeiro plano, o coronel observa seu gado no curral, enquanto fuma seu cigarro de palha; plano conjunto da cavalaria, som de relinchos; na porta da fazenda o Sr. *Oração* aparece entre os cavalos arreados, o coronel sai de dentro da casa e sugere o assassinato:

Coronel João Joca:

Boa tarde, Sr. Oração!

Sr. Oração:

Boa tarde, Coroné

Coronel João Joca:

Esse tal de Tônico Damacena, esse pau rodado, encostou aqui na minha fazenda, com um magote de gado e agora está dizendo para todo mundo que é terra devoluta.

Sr. Oração:

E o que o senhor quer que eu faça, meu coronel?

Coronel João Joca:

Ah! Que qui eu quero que você faça!? Pra quem sabe ler um pingo é letra. (AS TRANÇAS DE MARIA 14:05)

Na sequência que sucede a esse diálogo, aparecem galos brigando. A briga de galo nesse caso representa a animalização de *Sr. Oração* – que também é evidenciada quando ele aparece entre os cavalos amarrados na porta da fazenda – *Sr. Oração* faz parte daqueles bichos que têm um dono. De igual modo, quando é posto para enfrentar seu semelhante, *Tonico Damacena* é coisificado. Assim como galos de rinha, dois oprimidos postos para se enfrentarem até a morte para satisfazer os interesses de seu opressor:



Entende-se que, como afirma Hutcheon (2011), todos esses elementos acrescentados no filme e não explícitos no poema coralineano são partes de um processo de (re)criação, “[...] como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. (p. 29). O personagem desnomeado e sem características descritas no poema ganha, no filme, um perfil parecido com o de outros coronéis, tanto da literatura quanto da história. Trata-se de algo exigido pela nova linguagem narrativa e cabe ao cineasta o preenchimento dessas lacunas que vão de acordo com o contexto histórico e social de onde a trama ocorre, nesse caso, Goiás.

O roteiro de *As tranças de Maria* contou com a contribuição de dois escritores regionalistas de Goiás: Carmo Bernardes, autor de *Jurubatuba* e Bariani Ortencio, folclorista atuante em Goiás e autor do *Dicionário do Brasil Central*. Tal contribuição é constatada nos créditos iniciais do filme, além de ser

notável tanto na criação dos personagens quanto na elaboração dos diálogos, em consonância com o local e a época já retratados e explorado por esses escritores. Com o desenrolar da trama podemos identificar a atualização da pauta do poema, transformando a história de Maria não apenas em um relato do sumiço de uma moça interiorana, mas também em uma obra que questiona um sistema de exploração dos sertanejos.

2.2. Simbologias e Representações

Em *As Tranças de Maria*, percebe-se já nos primeiros minutos – nos créditos iniciais – o prelúdio do sumiço da protagonista, um presságio que se manifesta com a melancolia de um pôr-do-sol amarelo acompanhado de tristonhos acordes de violão – o violão, marca da música sertaneja regional, já situa o espectador em um contexto goiano. A música em junção com uma câmera que cavalga pelo cerrado revelando o entardecer permite ao espectador uma imersão no universo do filme. Percebe-se de início o bom uso do recurso sonoro, uma das possibilidades desse formato narrativo (o filme), como nos aponta Hutcheon (2008): “[...] as trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação.” (p. 70).

Acredita-se que o clima de tristeza apresentada no início do filme não marca apenas a melancolia do sumiço da personagem protagonista. Ela também representa a aflição de um contexto injusto, com mazelas e problemas sociais tão evidentes, em que o poder majoritário oprime minorias. O cavalgar de *Izé da Badia* entre galhos retorcidos no terreno acidentado do cerrado goiano é também a representação da dura sina do sertanejo local:



Para a compreensão do processo de adaptação convém a aproximação do pensamento do poeta Manuel de Barros, o de que “imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é ocupação da palavra pela imagem” (BARROS apud AVELLAR 2007, p. 05). Coube a Pedro Carlos Rovai preencher, com sua interpretação, as lacunas deixadas na transposição do poema de Cora Coralina à nova mídia, pois a qualidade de uma adaptação fílmica passa por esse processo de interpretação e preenchimento dessas lacunas.

Primeiramente, é preciso entender, para o estudo do caso *As Tranças de Maria*, que a trama cinematográfica diferentemente do poema de Cora Coralina, tem seus acontecimentos antecedendo o sumiço de Maria, enquanto no poema os acontecimentos sucedem esse desaparecimento.

A narração presente no filme mostra que a trama gira em torno dessa ausência da protagonista e serve para, de certo modo, situar o espectador e apresentar os personagens principais – *Maria e Izé da Badia*, com os versos do poema declamados em *voz-off*. O enredo do filme não caminha em ordem cronológica, começando com os devaneios de Izé da Badia e indo aos acontecimentos que geraram essa perturbação. Sobre a narração é importante observar que ela se relaciona adequadamente à proposta do texto adaptado, dando ao filme um tom de estória narrada ao modo da contação de causo.

A partir dessa percepção, entende-se que coube ao cineasta criar personagens com perfis que o texto coralineano não nos explicita. É justamente o preenchimento com imagens das palavras que nos faltaram.

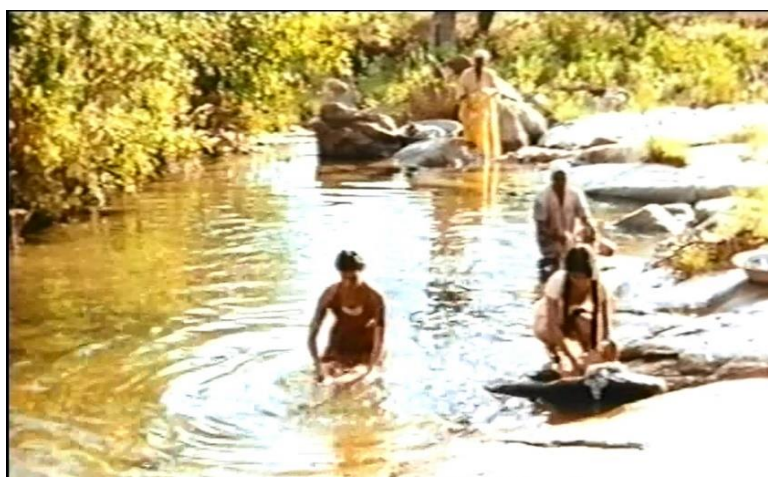
O contexto de um sertão/cerrado goiano é apresentado através da imagem, para construir o espaço das “estórias mais.” A rotina do sertanejo trabalhando com a terra e com os bichos, os afazeres rústicos do roceiro, são apresentados por meio de símbolos e imagens que representam a identidade do povo goiano, principalmente a comunidade rural. Tanto os planos gerais quanto os detalhes revelam uma terra de certa forma ainda bruta, um espaço sem os progressos urbanos.

A simbologia marcante de alguns objetos e afazeres que marcam a identidade local é apresentada, como por exemplo, no pilão, instrumento ligado ao trabalho doméstico, à representação do trabalho feminino, em que a produção artesanal é notória. Outros ofícios estão fortemente ligados a figura feminina, à

mulher da terra: fazer sabão de bola, buscar lenha no mato e o mais simbólico dos ofícios, no caso dessa obra cinematográfica, buscar água no córrego:



A força simbólica da água, o sentido vital que lhe é atribuído e se presentifica em toda a obra. O frame abaixo exemplifica essa presença, quando vemos um plano de conjunto das mulheres lavando roupa e buscando água no rio. Dois ofícios femininos carregados de sentido, tanto cultural – exercício do cotidiano rural goiano, quanto literário – a metáfora do universo dinâmico de Maria, mulher que deseja um destino movente, diverso da vida estática que sua família lhe impõe:



A força simbólica de instrumentos como o pote, a cuia e a rodilha é apresentada também, já no início do filme, momento em que se vê uma cuia que desce pelas corredeiras de um ribeirão. A cuia é, nesse caso, a própria Maria perdida nas corredeiras da vida e do tempo que corre, às vezes em águas tranquilas, às vezes em fortes corredeiras:



Há também o aparecimento de outros objetos e ofícios ligados ao sertão e ao sertanejo, como o berrante que, no caso de *As Tranças de Maria*, deixa de ser apenas instrumento de lida com o gado, para representar a dor de *Izé da Badia*, pois com o sumiço de Maria, o berrante é silenciado. Tal episódio é bem utilizado pela trama cinematográfica e vai ao encontro do poema coralineano, como se pode constatar: “O Izé ficou leso, atoadado pelos campos.../Perdeu sua fé de vaqueiro/ consagrado nas vaquejadas. /Não mais seu canto violeiro, / seu chamado boiadeiro. / O aboio do seu berrante” (CORALINA, 1980, p.161).



Pier Paolo Pasolini, cineasta e poeta italiano, problematizou que existem dois tipos de cinema, um de prosa, preocupado com o enredo em si, marcado pela objetividade, outro de poesia, ligado à subjetividade de símbolos, movimentos e particularidades que constroem a narrativa. (PASOLINI apud AVELAR, 2007 p.107). Muitos desses símbolos estão presentes na construção da narrativa cinematográfica de *As Tranças de Maria*. As aparições de objetos em planos de destaque, movimentos de câmeras – a exemplo da câmera que cavalga subjetivamente levando a entender que se trata do ponto de vista do personagem Izé – e ofícios, são dados ao espectador de uma maneira que o permita compreender, por si só, o papel fundamental na construção da narrativa, marcando a identidade do povo goiano, criando o universo do território local.

Quanto ao enredo do filme, são perceptíveis dois pontos fundamentais: o discurso político recorrente na literatura goiana e no movimento do cinema novo; o discurso feminista coralineano na voz de Maria, para além do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*.

Como se pode constatar, uma adaptação cinematográfica depende de muitos fatores, o próprio fato de se assumir como uma narrativa fílmica baseada em uma literatura já evoca a presença de um texto-base. Nessa linha de pensamento, entendemos que o filme herdou toda proposta de representação do local presente na obra de Cora Coralina e principalmente no seu livro de estreia, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. O título do livro já evoca uma representação da cultura e do contexto. Robert Stam (2006), em seu artigo *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, afirma que é a partir desses prismas de discursos e ideologias que as adaptações são construídas:

A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, construções políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. (STAM. 2006, p. 50).

Tomada como uma das mídias responsáveis pela representação de uma nação/grupo, entende-se que, para conhecer um povo e suas tradições, pode-se usar como ponto de partida, conhecer sua literatura. É o que afirma Hall (2006):

[...] há uma narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006 p. 52).

O pensamento de Pasolini (1982), unido ao posicionamento de Woodward (2014) de que “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (p.13) e de que “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (p.15) faz entender como os símbolos apresentados em *As Tranças de Maria* constroem a identidade representativa do goiano.

É no corpo do sertanejo, ornado de chapéus e botas, num primeiro momento, com um papel bem mais utilitário, que se percebe a representação do homem da terra, com as cantigas ecoando da garganta e com o som do berrante identificando o duro contexto de trabalho braçal e exploração coronelista. Todo esse ornamento deixa, num segundo momento, de ser simples assessorio de utilidade do trabalho e torna-se instrumento representativo da identidade do sertanejo:



Izé da Badia é representado como modelo do herói épico transfigurado para o contexto goiano; sua coragem e suas múltiplas habilidades constroem sua figura, o homem marcado pela dura rotina do trabalho rural, que manifesta sua fé e alegria fantasiando-se e usando máscara para participar da festa do Divino. A construção desse herói é também possível perceber no poema coralineano: “[...] Chamava, o boi escutava. / Falava, o zaino entendia. / Cantava, as moças sorriam”. (CORALINA, 1980 p.161).



Izé da Badia vestido com roupa típica das cavalhadas de Pirenópolis encontra com Maria na estrada.

Assim como o personagem do coronel, há também outros mobilizados para preenchimento das lacunas deixadas durante o processo de transposição do poema para o filme. Personagem como Sá Virgila, benzedeira, em harmonia

com a natureza e com a terra, fazendo suas orações para tirar quebranto, providenciar casamentos e, no caso de Maria, “para tirar a escuridão de sua mente”, uma vez que Maria não compreendia a submissão do pai ao coronel, ao ponto de arranjar seu casamento, obrigando-a a se casar com Izé.



Sá Virgila benzendo moça para arrumar casamento.

A religiosidade e a devoção, na maioria das vezes católica, estão presentes no poema de Cora Coralina, como podemos constatar em algumas citações de nome de santos: “Santa Assunção”, “Santo Antônio”, “Menino Jesus de Praga”, todos evocados recorrentemente após o desaparecimento de Maria.

A religiosidade é representada também pelos cavaleiros mascarados, típicos da Festa do Divino, tradição goiana que esteve por muito tempo na cidade de Goiás, e hoje é encontrada na cidade de Pirenópolis. O cavaleiro mascarado, na obra fílmica, é utilizado para representar o encontro de Maria com o casamento, a figura masculina, que nesse caso é um presságio do que está por vir: uma vida matrimonial.

2.3 – E Maria? Aonde foi Maria?

“O caso do Izé da Badia... / Era do que a gente falava. / Era só o que se ouvia.” (CORA CORALINA, 1980 p. 161). O poema *As Tranças de Maria* já nos primeiros versos nos leva a entender como a sociedade no passado se portava em relação a mulher. A estória do sumiço de Maria vira “o caso do Izé da Badia”,

mostrando toda especulação que se fez em torno do sumiço da moça e do seu noivo “abandonado” pouco tempo antes de seu casamento.

Embora conte a história da moça sumida, que posteriormente teria suas tranças encontradas nas entranhas de uma grande sucuri, o poema traz em seus versos muito do comportamento da sociedade interiorana que especulava, achando que o sumiço na verdade se tratava de uma fuga.

E Maria... Aonde foi Maria?
 Na garupa de um vaqueiro
 desconhecido dali
 buscando boi de arribada.
 Falavam rindo as comadres
 pelas portas, conversando.
 Moça não tem pensar...
 Noiva do Izé da Badia
 Memória já no dedo.
 Bragal bordado na arca. (CORALINA, 1980 p.162).

Na obra de Cora Coralina, é comum a percepção de vozes que ecoam partes de sua vida e memória. O próprio fato da escritora ter deixado Goiás na garupa de um cavalo e ter gerado grande falatório, por causa de sua ousadia, se assemelha com o poema *As tranças de Maria*. Outro eco dessa literatura que se mistura com a biografia da escritora, aproveitado por Pedro Carlos Rovai, está no nome *Jacinta*; no filme, personagem mãe de Maria, na biografia de Cora Coralina no da mãe a escritora.

O discurso da personagem Maria leva a entender que essa adaptação herdou muito mais do que a trama do poema coralineano: muito da ideologia feminina que Cora Coralina apresentou tanto no seu texto literário quanto na sua atitude de mulher autônoma, que destoa do universo conservador da sociedade goiana. O pesquisador Clovis Carvalho Britto, em seu artigo *Um teto todo seu: aspectos do itinerário poético-intelectual de Cora Coralina*, ancorando-se na ideia feminista de Virginia Woolf, diz que Cora Coralina é uma desta mulheres que precisaram de um “Teto todo seu” para produzir seu legado literário sem as intervenções machistas sob as quais as mulheres eram obrigadas a se submeter.

O eco de uma propositura feminista de Cora Coralina é evidenciado em algumas reflexões de Maria na trama cinematográfica de Rovai. A *voz-off* da personagem em muitos momentos do filme, nos revela isso: “Eu sonho com uma vida diferente, mas não sei como... Minha alma quer o que ainda não conheço”.

Enquanto Maria embala seus anseios sentada em um balanço improvisado em uma frondosa árvore, tenta entender sua sina de mulher roceira, na década de 40, época de ambientação da estória. Entre outras falas que vão contra os ideais predominantes do sistema ditador – orquestrado pelo Coronel – destaca-se as seguintes falas de Maria: “ser mulher é um sofrimento”, “O pai pensa que eu sou coisa”, “O pai disse que **moça não tem pensar**²⁰”.

Embora a personagem não tivesse consciência do seu ideal, o que Maria procurava era também “Um teto todo seu”, não queria aquela vida de mulher no trabalho roceiro, que serve para gerar filhos e cuidar do marido, como personagem não possui qualquer autonomia que lhe favoreça um conhecimento acerca de uma outra possibilidade de vida. Maria anseia por algo que não conhece, porque não lhe foi permitido conhecer.

O casamento, no filme de Pedro Carlos Rovai, simboliza o aprisionamento de *Maria* a uma realidade de mulheres no contexto rural, em que são coisificadas, sem poder tomar as rédeas de sua vida. O que Maria nega no casamento é o mesmo destino de sua mãe condicionada a servir às vontades e aos caprichos do marido.

O matrimônio, nesse caso, representava apenas a satisfação sexual de *Izé da Badia*, a submissão de *Maria* ao serviço doméstico e a procriação de filhos que deem continuidade à mão-de-obra que sustenta o império do grande latifundiário. Isso fica evidente em dois momentos: Quando se percebe que na trama cinematográfica, o interessado principal no casamento de *Maria* e *Izé da Badia* é o patrão que negocia a união. Isso fica evidente na sequência do noivado entre danças e festivos fogos de artifícios. A fala do patrão, o padrinho, remete de forma objetiva seu interesse:

²⁰ Fala adaptada para o filme. No poema de Cora Coralina é atribuída à sociedade que especula o sumiço: E Maria? Aonde foi Maria? / Na garupa de um vaqueiro/ desconhecido dali/ buscando boi de arribada. / Falavam rindo as comadres / pelas portas, conversando. / **Moça não tem pensar**... Noiva de Izé da Badia. / Memória no dedo. / Bragal bordado na arca. (CORALINA, 1985, p. 162).

Coronel João Joca

Seu Oração... Mulher de roça não é igual mulher enfeitada da cidade... Tem que pegar junto com o marido sol a sol! Seja na roça seja no curral... Também fazer muitos filhos, que é pra ajudar no futuro Izé da Badia é vaqueiro de fé, trabalhador e violeiro... Vai ser bom pra **ele** casar com Maria.

Essa sequência evidencia de forma objetiva o lugar reservado à mulher no contexto patriarcal, embora três mulheres estejam presentes – Maria, Jacinta (Mãe de Maria), Dona Inezinha (esposa do coronel) – nenhuma delas tem o direito à fala, o pedido de casamento é feito entre homens que tratam essas mulheres como seres objetificados e/ou animalizados. A fala do *Coronel João Joca* deixa claro que a união favorecerá *Izé da Badia* sem preocupações se o acordo trata satisfação a Maria.

A animalização de Maria por Izé é evidenciada em outra sequência, a qual se passa a analisar: *Izé da Badia* deixa *Maria* na porteira de sua casa, ajuda a moça a descer da garupa de seu cavalo. O peão também desce do cavalo e tenta uma proximidade afetiva com *Maria* que se despede do moço ao perceber sua má intenção. *Maria* se afasta, *Izé da Badia* se aproxima e toca a moça que, no primeiro momento, permite o afeto; e depois recua, como se constata na *voz-off* de Maria “Me ajuda meu Deus Izé e tudo que mais quero e tudo que não quero” – essa manifestação demonstra que *Maria* estava aberta aos afetos, mas não se conformava com sua coisificação.

Na sequência *Maria* luta contra o noivo que tenta forçá-la ao afeto, corre pelos campos deixando o *Izé da Badia* para trás. Após essa sequência, o filme mostra, de forma subjetiva, a intenção de Izé ao se noivar com Maria. Planos detalhes que se contrapõem mostram a mão de Maria no trabalho com o pilão, colocando em evidência a aliança em seu dedo e o ferro marcando bovinos manejado por *Izé da Badia*:



A alegoria²¹ presente nessa sequência deixa transparecer que, no caso de *Maria*, a aliança, símbolo do matrimônio entre os dois, remete à subjugação de da moça a seu noivo. O casamento marcaria a propriedade de *Izé de Badia* sobre a noiva, marcada como sua em consequência da união e animalizada como bovinos que levam na carne as iniciais de seu dono, assim como é gravado em uma aliança.

Entende-se que esse processo de adaptação se apropria de outros discursos. Em, *As Tranças de Maria*, essa apropriação tem relevância, levando

²¹ Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928), traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”. Por isso Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia: “Quando o objecto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objecto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda.” (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R. Tiedemann, Frankfurt, 1963, p.204). O filósofo alemão distinguiu dois tipos de alegoria: a “cristã”, que se atesta no drama barroco e que nos dá a visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a “moderna”, atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. É importante a distinção que Benjamin faz entre alegoria e símbolo, recuperando a oposição romântica: a primeira, enquanto revelação de uma verdade oculta – ou “uma verdade escondida sob bela mentira”, na célebre definição de Dante, no Convívio -, é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social; o símbolo é essencialmente orgânico. O exame da relação entre o simbólico e o alegórico no Romantismo alemão será continuado por Lukács, na sua *Estética*, em diálogo distanciado com Benjamin, investigando o conceito de alegoria à luz de um dos paradigmas marxistas: a ideologia. (E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia – Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/> acesso dia 16/05/2019).

em consideração que se espera algo mais no processo de transposição do poema. Reafirma a ideia do preenchimento das lacunas com que se aproxima dos ideais do roteirista e diretor. Sobre isso, Robert Stam (2006) afirma:

[...] a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos. (STAM. 2006, p. 22).

A *Maria* de Pedro Carlos Rovai, ao mesmo tempo alegórica e emblemática, vai contra tudo que lhe é imposto, ao se deixar devorar pela imensa serpente, para não ser devorada por um sistema patriarcal autoritário que negava suas escolhas. Nesse sentido, entende-se que a adaptação reinventa com singularidade a estória do sumiço da moça, permeando-a por temas atuais e problemas sociais que ainda vigoram com violência na sociedade brasileira. *Maria* de Cora Coralina aparece no poema apenas como memória daqueles narradores da obra, não evidenciando sua posição intelectual a respeito do casamento. Nesse caso, seu sumiço e o aparecimento de suas tranças nas entranhas da enorme serpente são postos apenas como fatalidades de um triste destino.

Este breve estudo de caso reafirma as ideias teóricas dos estudos atuais sobre o processo de transposição e as inter-relações entre literatura e cinema. Cabe aqui reafirmar a ideia de André Bazin, de que um cinema puro não é algo desejado quando se fala em adaptação. A ideia de fidelidade ao texto “original” é errônea, e de certa forma, essa busca é ultrapassada. Cabe aos estudos de adaptações analisar outros temas, sempre mais ligados à múltipla necessidade de percepção dos diálogos e interações possíveis nos estudos comparados entre obras de artes.

No terceiro capítulo, apresenta-se discussões sobre o processo prático-experimental deste trabalho, a criação do roteiro literário curta-metragem do conto *A Friagem*, de Augusta Faro.

3 – PRÁTICA EXPERIMENTAL: PERCURSOS DO PROJETO A FRIAGEM

A leitura e análise de obras literárias de escritores goianos, empreendidas ao longo de minha trajetória de estudos de literatura, tanto para o curso de Licenciatura Plena em Letras (UEG) quanto para o ofício do magistério, despertou-me para possibilidades de aplicação desse conhecimento a outros campos, como na criação artística do audiovisual. Desde então, comecei a questionar as semelhanças e diferenças entre obras literárias e suas adaptações cinematográficas.

Empreitei-me na busca de respostas para tais questionamentos, o que possibilitou perceber que o conflito da “fidelidade” do cinema à literatura está fixado tanto em debates teóricos acerca de adaptação, como também no ponto de vista de boa parcela da crítica e dos espectadores.

A proposta de construir um roteiro – curta-metragem – busca entender de forma mais ampla esse processo, tendo em vista que o roteiro é apenas a primeira parte de um produto final, o filme. Para a experimentação, criação do roteiro, fez-se necessário levantar alguns pontos para debate a respeito do assunto.

A primeira discussão diz respeito ao público. Fazer um filme para quem? Quem se interessaria por uma trama fantástica baseada num conto de uma escritora goiana? Por se tratar de um curta-metragem, entende-se que o campo cinematográfico brasileiro ainda é pequeno. Como defendeu Paulo Emilio Sales Gomes, em seu ensaio *Uma situação colonial?* o cinema brasileiro ainda é marginal e teima em existir. Entende-se, a partir da proposta desse autor, que o campo cinematográfico abrange toda a logística de elaboração de um filme, desde sua roteirização até sua distribuição. Embora se produzam filmes no Brasil, essa produção ainda é pequena, e a distribuição e comercialização são escassas, fazendo do cinema brasileiro um refém do mercado hollywoodiano que toma o espaço das obras cinematográficas locais, nas salas de cinemas do país:

O filme brasileiro, com efeito, sempre teimou em existir. Esse enjeitado, esse rejeitado, esse marginal não cessava de vir bater às portas do comércio e ocasionalmente era preciso dar acolhida ao penetra subdesenvolvido, ou porque os distribuidores

estrangeiros se constrangiam às vezes – raramente – a praticar a diplomacia complacente ou ainda quando este ou aquele coproprietário de sala – a do Congresso em São Paulo ou o Royal de Recife – manifestava um inesperado arrobo patriótico ou regionalista. (GOMES, 2016, p. 111).

Na visão de um panorama histórico entende-se que a tese de Paulo Emilio Sales Gomes se refere a outro momento histórico do Brasil. O cinema nacional, desde a retomada mudou, cresceu de forma significativa – leis de incentivos, o surgimento da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) e o advento de novas mídias e tecnologias portáteis – favoreceram a produção audiovisual no Brasil. É o que aponta Lia Bahia (2009) no texto *Uma Análise do Campo Cinematográfico Brasileiro sob a Perspectiva Industrial*:

O número de títulos nacionais lançados e o investimento cresceram, a cada ano no país, apoiados nas leis de incentivos que garantem a verba para a realização da produção da obra. Os gastos com produção, via leis de incentivos federais, ultrapassam R\$ 140 milhões por ano. Observamos um aumento expressivo da quantidade de filmes nacionais lançados comercialmente no Brasil nos anos 2000, após o amadurecimento do mecanismo e da criação da Ancine. (BAHIA, 2009, p. 117).

Mas isso não quer dizer que o cinema nacional deixou de ser um marginal, e o campo cinematográfico continua escasso, pois a distribuição e exibição do cinema brasileiro continuam reduzidos, tornando a tese de Paulo Emílio Sales Gomes atual.

O grande problema do cinema brasileiro ainda é a distribuição e a exibição. Embora o aumento de produções locais tenha seja fato durante os últimos anos, o mercado comercial não absorve essas produções, deixando o cinema nacional à margem no que se refere ao seu alcance: o público consumidor. O cinema comercial no Brasil ainda é dominado pelas grandes produtoras estrangeiras e pela Rede Globo de Televisão, sua hegemonia desde sua concessão na ditadura militar. É uma questão política histórica que marca definitivamente o cinema nacional, inclusive em termos ideológicos. O cinema

nacional que é distribuído e exibido no país é essencialmente produzido por essa rede de televisão. Isso contribui para crise do cinema brasileiro, reafirmando assim a tese de Paulo Emilio Sales Gomes de que um campo-cinematográfico não existe, embora seja possível retificar essa declaração radical, já que o cenário cinematográfico nacional sinaliza um aumento das produções independente.

O resultado da ainda escassa produção é que o grande público não consegue acompanhar o crescimento de filmes independentes ou aquele feito por produtoras menores, os chamados de B. O. (Baixo Orçamento), sendo ainda limitado a um público de festivais, admiradores do cinema independente, realizadores e pesquisadores da academia. É o que afirma Lia Bahia (2009):

No entanto, o mercado (distribuição e exibição) não absorve esse crescimento de número de títulos nacionais. O mercado incorpora poucos filmes brasileiros, se concentrando naqueles que tenham uma visão mais comercial, geralmente aqueles coproduzidos pela *Globo Filmes* e distribuídos pelas *majors*. Resultado disso é que o público não acompanha o crescimento da produção nacional dos últimos anos. Existe uma incapacidade de se absorver a quantidade e diversidade de lançamentos nacionais com a estrutura e modelo de mercado cinematográfico no Brasil, que é em sua essência capitalista. (BAHIA, 2009, p. 116).

Toda essa exemplificação está em torno dos filmes de longa-metragem. No mercado de curta-metragem, a situação é um pouco mais específica. Curtas não são distribuídos comercialmente em salas de cinema no Brasil. Esses filmes são, em grande parte, distribuídos em mostras e festivais. Quando ganham um reconhecimento maior, podem ser exibidos em canais de TV especializados, geralmente canais fechados, pagos e de difícil acesso ao grande público. É o que afirma Heverton Souza Lima (2015) em seu trabalho *A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual*.

Nas obras com duração inferior a 15 minutos enquadra-se o curta-metragem, formato historicamente de vida comercial frágil

e pouco explorada. Geralmente, os curtas-metragistas estão preocupados com a renovação de linguagem e em criar obras que tenham destaques em festivais para que no futuro possam ter legitimidade e financiamento para realizarem seus primeiros longas. Assim, antes da Lei 12.485, a exibição da grande maioria dos curtas restringia-se aos festivais de cinemas e poucos eram adquiridos por canais especializados em exibir conteúdo brasileiro, como o Canal Brasil, CineBrasilTV e outros canais educativos ou públicos. (LIMA, 2015. p. 95-96).

O conhecimento técnico, no que se refere ao financiamento-produção-distribuição-exibição de um filme, é importante para criação do roteiro, principalmente, para que possamos ter um panorama geral da obra cinematográfica e construir um roteiro executável de acordo com as possibilidades da produção local.

O projeto *A Friagem*, no momento da execução do roteiro, não tem grandes ambições comerciais. O que se procura aqui é fazer um produto – roteiro cinematográfico adaptado – de qualidade e que possa futuramente torna-se um filme de importante representatividade para o cenário audiovisual brasileiro. A pretensão maior nesse momento é a análise da transição e do processo de adaptação, texto literário-roteiro cinematográfico.

O segundo questionamento feito para criação do roteiro *A Friagem* é o seguinte: O que é um roteiro? No caso de uma adaptação, entende-se que o roteiro está em um entrelugar literatura e filme. Porém, escrever um roteiro adaptado é o mesmo que escrever um roteiro de uma história original. Sid Field, roteirista e escritor estadunidense, em seu *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, afirma:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de teatro

filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja. Quando você adapta um romance, peça de teatro, artigo ou mesmo uma canção para roteiro, você está trocando uma forma pela outra. Está escrevendo um roteiro baseado em outro material. (FIELD, 2001, p.174).

Essa afirmação está de acordo com todo referencial teórico desta dissertação, assim como Field (2001), Bazin (1991), Stam (2006), Hutcheon (2011), apresentam ideias parecidas a respeito da criação de um roteiro cinematográfico de adaptação. Pode-se destacar ainda a ideia de Robert Stam (2006) de que a adaptação depende de outros fatores externos – escolhas, contexto, época – que influenciam diretamente na construção do filme.

A experimentação empreendida neste capítulo foi feita de forma a entender o processo de adaptação, diferentemente da proposta do segundo capítulo, que é análise de um *corpus* já executado – *As Tranças de Maria* - é uma análise de um pesquisador de um produto pronto, não podendo assim, examinar com precisão a estrutura do processo de criação do filme, que como já se expôs; é processo de criação sofisticado e demanda diversos profissionais com conhecimentos técnicos em variadas áreas.

Centrando-se no processo de adaptação, será feita uma análise do conto adaptado da escritora Augusta Faro. Tal exame é justificado nesse capítulo porque, diferentemente da abordagem feita na obra de Pedro Carlos Rovai, esse é um estudo feito acerca do percurso de criação do filme. Instiga maior conhecimento das nuances presentes na obra literária e nos estudos feitos em tal obra, para que inspire a produção do roteiro cinematográfico. Assim, o tópico que se segue é um breve estudo do conto adaptado.

3.1 - O fantástico em Augusta Faro

A obra de Augusta Faro é notável no cenário da produção literária atual. parafraseando Clovis Carvalho Britto e José Humberto R. dos Anjos, no texto de apresentação da obra crítica *Augusta Faro: contemplações críticas*, é possível afirmar que as duas obras de contos da escritora, *A Friagem* (1998) e *Boca Benta de Paixão* (2007) repercutiram no campo literário, extrapolando as fronteiras regionais. A autora é reconhecida por uma parcela significativa da crítica

especializada como um forte nome da literatura de autoria feminina da contemporaneidade.

O potencial imagético dos contos augustinianos é atribuído à construção de locais insólitos e acontecimentos extraordinários, típicos de uma literatura que dialoga com a estética do fantástico e do maravilhoso. Nesse sentido, a narrativa de Faro é repleta de borboletas sendo devoradas para acalmar a friagem das entranhas, personagem com coração ardendo em brasa, protagonista adormecida, exalando perfumes de flores. Tais imagens instigam a adaptação cinematográfica da obra da escritora. Para elucidar essa afirmação recorre-se às contribuições de Julio Cortázar em seu *Valise de Cronópio*. Ao tratar dos impactos de um bom conto literário, o escritor afirma que “[...] Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.” (CORTAZAR, 1993, p. 151).

A construção imagética de situações maravilhosas e absurdas como as citadas desperta o interesse para a materialização em audiovisual desses episódios, talvez, vistos por realizadores como fonte de grande vitalidade criadora. Isso pode ser confirmado pela adaptação de dois curtas-metragens já lançados baseados em contos da escritora: *Dolores* (2004), adaptação de *As Formigas* por Fábio Meira²²; *Gertrudes e seu homem* (2011), adaptação homônima por Adriana Rodrigues²³. Além destas duas adaptações, a própria escritora nos informou que está em processo de gravação a adaptação de *Paranóia*, adaptação de conto homônimo por Ângelo Lima, além do nosso trabalho de roteirização do conto *A Friagem* que já extrapola os muros da academia e busca financiamento para realização desse curta-metragem.

Vários são os fatos que enaltecem a obra da autora e permitem um vislumbre da possibilidade de recriação para construção de um filme de curta-

²² O Filme adaptado por Fábio Meira é a recriação da história da protagonista Dolores de *As Formigas*, solteirona e morando de favor na casa do cunhado começa a “imaginar formigas pela casa, o que gera uma obsessão por limpeza. A adaptação ganhou dois prêmios: Melhor Direção de Arte no Festival Guarnicê do Maranhão, em 2005. Melhor Ficção no Mostra ABD Cine Goiás em 2005

²³ Sinopse: Gertrudes é uma costureira talentosa e esposa apaixonada. Romão é seu marido encantador e cercado de mistério. Os dois se mudam para uma cidade do interior, onde uma adolescente também recém-chegada irá ameaçar a aparente felicidade do casal.

metragem capaz de ter ganhos significativos e representatividade no audiovisual brasileiro.

Partir-se, pois, para uma análise crítica da obra em questão para garantir uma familiarização do leitor com o objeto adaptado. Para tal percurso de estudo, inicia-se com as contribuições de José Fernandes, em seu texto de contracapa em *Boca Benta de Paixão*. Assim como afirma o autor, entende-se que a obra augustiniana recria-se, fundando seu próprio gênero que está entre o absurdo e o fantástico, modernizando-se na “exploração de situações insólitas, em que o real e o imaginário se mesclam para produzir um mundo em que o imaginário e o real perdem as fronteiras, tal como o vivenciamos todos os dias”. (FERNANDES apud FARO, 2007, contracapa).

A definição de José Fernandes sobre a obra de Augusta Faro permite que se recorra à Cortázar (1993), que ao categorizar sua obra, afirma:

[...] Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 1993, p. 148).

De acordo com a afirmação de Julio Cortázar, acredita-se que esse princípio científico de categorização nem sempre atende todas as características e demandas de uma obra literária. Ao direcionar essa proposta de estudo para a obra aqui problematizada, encontra-se diagnóstico correspondente a esse pensamento em Ewerton de Freitas Ignácio e Émile Cardoso Andrade, no texto *Insulamento e solidão em A Friagem de Augusta Faro* onde afirmam que:

[...] os contos de A Friagem são carregados de uma humanidade pungente, desnudada pelo uso poético de uma linguagem muito particular cuja sensibilidade nos enreda em experiências insólitas de pura subjetividade, despertando o leitor para o que

há de mais humano em cada personagem e – por consequência – em cada mundo no qual estes se apresentam. (IGNÁCIO e ANDRADE, 2014, p. 52).

O exame de *A Friagem*, quarto conto da obra homônima, faz entender que a narrativa desta parte dos acontecimentos do cotidiano e da solidão vivenciada pela personagem protagonista se transforma em uma série de acontecimentos incompreensíveis, dentro da expectativa do real. O primeiro evento insólito ocorre quando o clima daquele lugar inominado transforma-se: choveu mais do que o de costume no vilarejo de *Nina*, e a chuva traz o frio:

Depois destas chuvas todas, o tempo mudou para um frio constante, o que não era costume ali, neblinoso, e custava amanhecer. A noite encompridou ao ponto de os galos cantarem muitas vezes, pensando que a madrugada estava continuando fora das medidas costumeiras. As roupas nunca secavam e a umidade era tanta, que o cheiro de mofo impregnou até as flores e os animais. (FARO, 2000, p. 35).

Desta forma, é oferecido o princípio de uma sucessão de acontecimentos fantásticos. Em *A Friagem*, as leis da natureza são contrariadas insolitamente. O leitor se encontra com uma ocorrência inexplicável, o que Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica*, afirma como característico do gênero fantástico: “O relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável.” (Apud TODOROV, 2004, p.16).

A transformação climática é só o primeiro episódio que foge da ordem do real em *A Friagem*, na sequência de fatos absurdos – e talvez o que conduz toda a trama – o frio que torna o corpo de *Nina* gélido pode também ser entendido alegoricamente como a ausência de sentimentos num momento de dormência em uma fase de transição pela qual a personagem passa.

Apesar da alteração climática do vilarejo desnomeado de *Nina* ter regressado ao normal, a friagem incomum passa a fazer parte da personagem. A normalidade do clima quente não condizia com a temperatura de *Nina*, que passa a ter episódios friorentos frequentes:

Por esse tempo, Nina começou a sentir uma friagem que trincava os ossos das pernas e braços e as pessoas, que estavam por perto, ouviam os estalidos das juntas e tendões. Mesmo assim, ela não sentia dor alguma, e após os ataques de friagem, continuava lépida e ativa como sempre fora. Mas de repente esses episódios friorentos ficaram mais frequentes. Alguns cobertores enrolavam os agasalhos de lã (pois só estes não valiam), mas pouco adiantava. (FARO, 2000, p. 36).

No que diz respeito à ordem da realidade, o fato insólido não teria explicações científicas. Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (apud TODOROV, 2004, p.16). O que seria, na superfície real, inadmissível, passa a ser parte da trama, e o leitor é conduzido a descobrir como verdade, mesmo que, dentro de uma proposta realista, o acontecimento seja infundado. Isso é, para Caillois, parte fundamental do gênero que faz parte da narrativa fantástica é “a impressão de estranheza irreduzível” (apud TODOROV, 2004, p. 21).

A aproximação do real e do fantástico e a comprovação da ocorrência insólita são percebidas tanto pelo leitor quanto pelas personagens, estabelecendo uma associação de acontecimentos absurdos em uma atmosfera que se aproxima do mundo real:

Embora viessem médicos experientes, com suas seringas esterilizadas, retirar sangue para exames, nada conseguiam, após horas de tentativas. O sangue congelava dentro dos vidros das seringas e tomava uma cor esverdeada, como deveria ser o sangue de répteis e outros animais de sangue frio. Os instrumentos, contendo o sangue gelado, eram aquecidos em estufas apropriadas, por tempo medido e cronometrado, mas nunca liquefazia, continuando gelado como pedra e verde como o musgo que medra entre pedras dos muros da casa. (FARO, 2000, p. 37-38).

Percebe-se que o estranhamento do episódio friorento de *Nina* contradiz a ciência e intriga tanto personagem quanto leitor. De certa forma, o leitor se

aproxima mais na obra quando há também este estranhamento por parte dos próprios personagens. Todorov chama de vacilação essa estranheza com determinado acontecimento:

[...] o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. (TODOROV, 2004, p. 24).

Fernandes (2014) diz que o mesmo acontece quando o absurdo é apresentado de forma intensa como algo que escapa à lógica e à ciência em *A Friagem*; É sempre possível fazer uma leitura alegórica sobre o acontecimento.

Para o autor:

[...] se o que acontece com a Nina escapa à lógica e à ciência, quadra-se, por outro lado, a uma axiologia que se esconde no imaginário para se mostrar mediante uma leitura possível somente nas entrelinhas. Assim, a friagem que toma conta do corpo de Nina, incompreensível em uma primeira leitura, é percebida quando a correlacionamos com as mudanças que se operam no ser da personagem. (p. 22).

A história de *Nina* consente uma submersão em um universo que, embora tenha verossimilhança realista, é povoado de acontecimentos inadmissíveis, às explicações da ciência e do real. A busca por soluções ao frio inacabável e abatimento de *Nina* – que já não comia, pois a friagem, que vinha de dentro de si, fazia os alimentos congelarem – levam a mais fatos absurdos: Nina surpreende personagens e leitores ao devorar borboletas:

Um dia um menino, por nome Pedro, apareceu ali como uma borboleta presa pelas asas, para mostrar à Nina. Para surpresa geral, ela quis e apeteceu o inseto e, sem asco nem receio,

conseguiu engolir a borboleta, que não se congelou e Nina se sentiu melhor. A borboleta era lindíssima e muito colorida. Logo outros meninos do grupo escolar resolveram sair pelos campos buscando as variadas borboletas, para que a doente se alimentasse. (FARO, 2000, p. 39).

Fernandes (2014) expõe dois fatos alegóricos sobre o caso de Nina. O primeiro tem relação com gelo e, para o escritor: “O gelo [...] simboliza o desejo de solidão e de recolhimento necessários à descoberta de si mesmo.” (p. 23). O segundo fato diz respeito ao ato de devorar borboletas, símbolo de metamorfose, no conto, da transmutação, pois “marca a passagem da inconsciência para a consciência” (FERNANDES, 2014, p. 22). Para o escritor, alimentar-se com borboletas é um ritual de passagem da infância para a fase adulta:

Ao alimentar-se com borboletas, que se não enrijeciam ao contato com o gelo, temos o início do ritual que a levará a um estágio que se pode configurar como preparação para o amor. A borboleta, resistindo à friagem, marca a passagem da inconsciência para a consciência, ou do frio para o calor, uma vez que ela encerra os simbolismos relativos ao fogo, notadamente a purificação e, sobretudo, o amor. A friagem configuraria a fase em que os sentimentos relativos ao outro se encontram adormecidos, latentes, mais em hibernação. Alimentar-se com borboletas é adquirir o fogo de Eros. (FERNANDES, 2014, p. 23).

O evento insólito que resolve a trama fantástica, findando com a friagem de Nina e dando-lhe o *status* de mulher é o aparecimento de um forasteiro, personagem que traz consigo o fogo no coração. A chegada de Raimundo leva o leitor a inferir que se trata de um salvador, e esta é a mesma sensação que percebemos nos personagens do vilarejo quando têm o primeiro contato com o peregrino:

Quando Raimundo entrou no bar da esquina e pediu um copo de leite, ao segurar a vasilha, o leite ferveu no mesmo instante. As pessoas, que assistiram ao acontecimento, pensaram o mesmo pensamento – levá-lo até Nina. Assim que ele entrou no quintal cheio de sol e cumprimentou a moça, a mão que foi

tocada perdeu a rigidez gélida. Naquela noite a mão da menina não estava congelada como na noite anterior. Buscaram o rapaz de novo e ele permaneceu mais tempo, conseguiu alisar o cabelo de Nina e abraçou-a demoradamente. Ela dormiu melhor, por que o frio diminuiria. Daí para frente, muitos dias seguidos, Raimundo vinha conversar com Nina, tocar-lhe o rosto e dar comida em sua boca. (FARO, 2000, p. 41-42).

Toda a trama é assentada depois do aparecimento de Raimundo, que cumpre a sina de espantar a “friagem” de Nina. Para Fernandes (2014), “Raimundo sendo o calor, é móbil da epifania, alegoria da ultrapassagem dos limites e do frio existencial para o calor essencial, realizado na epifania²⁴, manifestação do ser.” (p. 23). Raimundo cumpre a missão de tirar a friagem da protagonista e desaparece daquele local, que não tinha nome.

O desaparecimento de Raimundo reforça uma postura anti-príncipe, quebra a expectativa do conto maravilhoso no sentido tradicional, em que a figura do masculino é colocada como salvadora, sendo a solução de todos os problemas femininos. A ausência de *Raimundo* e a indiferença de *Nina* sobre tal ação quebra o padrão de *fins felizes* presentes nos contos de fadas. Tal observação permitiu que se leve esse incidente para a adaptação cinematográfica tornando-o desfecho da obra fílmica.

Pode-se afirmar que a análise crítica desse texto contribuiu para elaboração de um roteiro adaptado consciente quanto às possibilidades de criação, ampliando o campo de percepção em relação a obra augustiniana, multiplicando referências para roteirização, e por conseguinte, extrapolando o próprio conto.

Para melhor entendimento do processo de criação do roteiro cinematográfico, o tópico que se segue traz na íntegra o roteiro adaptado por nós, decidiu-se manter a formatação original de roteiro de cinema, para que esse não perca sua autenticidade, nem as especificidades do gênero.

²⁴ Neologismo criado pelo autor, que acreditamos que signifique: Aquele/Aquela a quem momento de epifania se manifesta. Quem tem momento de epifania.

3.2 – Roteiro curta-metragem A Friagem

SEQUÊNCIA 1- CASA DE NINA. EXTERIOR, DIA.

Vemos um ribeirão que corre em águas tranquilas, em meio a pedras branquíssimas. A água que corre tem um tom azul-anil incomum, sobe o vapor d'água anunciando frio. A água cai de uma bica toda cravada de pedras, cacos de vidro e cerâmica. Vemos as mãos e os pés enrugados de Nina (o personagem não é revelado nesse momento) dentro da água, lavando utensílios de cozinha feitos de botões sortidos. Coloca todos em uma bacia e caminha em direção a sua casa ao fundo. Vemos a água da bica aumentar barrenta e correr com violência, fazendo barulho. Aparecem os créditos iniciais.

Voz-off: Eu nunca me senti tão pálida... A Solidão? É claro que a solidão desbota!

SEQUÊNCIA 2- CASA DE NINA/COZINHA. INTERIOR, DIA.

A beira do borralho, sentado em um banquinho, Seu Constantino (pai de Nina), um velho negro com cabelos brancos e jeito caipiresco, treme muito e não consegue acender seu cigarro. Nina entra pela porta, coloca a bacia em cima da mesa onde Dona Constância (mãe de Nina), uma velha franzina negra, com ares de cabocla, arremata com linhas coloridas os botões em uma caneca. Nina pega o cigarro da mão do pai, acende um graveto que está queimando na boca do fogão, dá uma tragada e entrega novamente ao pai. Nina senta à mesa, podemos ouvir o som da lenha que estala, animais no quintal, e um barulho assustador de vento e tempestade. Dona Constância caminha até o fogão, onde tem alguns caldeirões ao fogo soltando muita fumaça que deixa a cozinha embaçada. Pega uma chaleira, enche duas canecas, de um chá cor de vinho e oferece uma ao velho Constantino que pega trêmulo a caneca, levando à boca. Dona Constância oferece a outra caneca a Nina:

DONA CONSTÂNCIA

Tama fia, bebe mode ispantá a friagi.

Nina pega a caneca e leva à boca, podemos ver seu rosto jovial, olhos negros e redondos. Bebe com o rosto se turvando da fumaça que sai da caneca, Dona Constância acende lampiões, pois o ambiente anda cinza como dias nublados. Nina pega

marshmallow coloridos em uma tigela e leva à boca mastigando com satisfação. Ouvimos o barulho do vento cada vez mais violento e assustador. Dona Constância corre para fechar porta e janela quem começam a bater com a violência dos ventos.

SEQUÊNCIA 3- CASA DE NINA. EXTERIOR.

Vemos a casinha fechada e o vento violento faz com que papéis voem em sua direção. Papéis, jornais, folhas e coisas de todos os tipos: animais de isopor, terra e folhas. Dia após dia, vemos aos poucos a casa criando um musgo verde.

SEQUÊNCIA 4 - CASA DE NINA/COZINHA, INTERIOR, TARDE.

Nina, sentada ao pé da fôrnalha, treme muito de frio, arranca folhas de uma revista, coloca na fôrnalha, na intenção de aumentar o fogo. Sua roupa está coberta do mesmo musgo verde, que vimos anteriormente na casa. Embora ventasse muito e o barulho entrasse na casa, tudo de repente fica em silêncio. Nina percebe o silêncio com ar de curiosidade. O silêncio é quebrado por barulho de animais que, como se numa celebração, de alegria fazem seus sons. Dona Constância e Seu Constantino correm alegres abrindo porta e janelas e tirando o musgo que cobria suas roupas. Caminham em direção de Nina e continua tremendo e frio. Retiram os musgos da roupa da moça:

CONSTANTINO

Cabô, fia... Cabô a friagi

Nina continua tremendo e com olhar distante, como se não estivesse ali. Os pais da moça se entreolham em gestos sincronizados e de estranheza. Nina estende um braço tentando dobrá-lo e não consegue, força com a outra mão e o braço estala como se tivesse quebrado. Os pais com espanto caminham para trás sincronizadamente e ficam imóveis olhando a moça. Nina coloca as duas mãos na barriga e arregala os olhos para os pais. Ouvimos o som de vento de tempestade dentro da moça. Os pais mais uma vez se entreolham assustados e olham para a moça. O frio faz barulho dentro de Nina e ela solta fumaça gelada pela boca.

SEQUÊNCIA 5- CASA DE NINA/QUARTO. INTERIOR, ANOITECENDO.

Os pais de Nina entram no quarto aparando a filha, os ossos de Nina estalam, os dois se assustam e Dona Constância reprime o marido:

CONSTÂNCIA

(Nervosa)

Oia us ossu da minina véio...Cuidadu!

Eles colocam Nina na cama, ajeitam seu corpo que volta e meia se estala. E a cobrem com vários cobertores e mantas, fazendo uma grande camada de tecido sobre a moça. Mesmo assim Nina treme de frio e permanece com olhar distante.

SEQUÊNCIA 6- CASA DE NINA/QUARTO. INTERIOR, DIA.

Nina está na mesma posição deitada na cama, sua pele tomou uma palidez estranha, azulada, seus lábios antes vermelhos agora são brancos, e seus olhos antes negros agora são azuis, seu rosto sem expressão, quase imóvel. Todo o quarto ganha uma cor gelada, todas as cores de mantas e cobertores agora ganham uma cor pastel, apagadas. Até o candeeiro sobre os móveis perto da cama que antes era vermelho, agora queima em um fogo azul. O chão está coberto de branco e os móveis ganham uma cobertura branca tipo neve. A tempestade dentro da moça incomoda muito e ela solta fumaça fria pela boca. E treme sem parar de frio.

SEQUÊNCIA 7 - CASA DE NINA/JARDIM DA FRENTE. EXTERIOR, TARDE.

As pessoas chegam em romaria na porta da pequena casa, que tem um grande jardim de flores de plástico amarelo. Escutam os estalos dos ossos de Nina e se assustam. Trazem velas cor laranja acesas, construindo um pequeno altar. Embaixo de uma árvore de tronco de tampas de garrafas e folhas feitas de garrafas de plásticos. Colocam-se de joelhos em oração por Nina em um lamento em língua desconhecida.

SEQUÊNCIA 8 - CASA DE NINA/QUARTO. INTERIOR, ANOITECENDO.

Dona Constância vê pela janela a movimentação das pessoas que rezam para Nina e chora aparada pelo seu velho Marido. Limpa as lágrimas, senta ao pé da cama de Nina e tenta colocar marshmallow na boca de Nina. Nina não consegue fechar

a boca para mastigar e a mãe chora ainda mais. As pessoas em volta permanecem em silêncio, comovidas pela dor daquela família. Mas logo todos se afastam, pois não conseguem parar de tremer de frio com a proximidade de Nina. Escutamos uma música estranha e um grito de mulher pelo lado de fora, como se tocassem cavalos, ouvimos pouco distante.

SEQUÊNCIA 9 - CASA DE NINA/JARDIM DA FRENTE. EXTERIOR, AMANHECENDO.

Vemos levantar poeira colorida; na estrada, uma carroça conduzida por Tia Nocença, uma senhora com ares de cigana, meio louca, meio vidente, meio bruxa. Dando risadas escandalosas e espantando a gente que ali estava na porta. Sua carroça é cheia de parafernália, uma caixa de som com uma manivela que ela rodava para que tocasse música cigana. A carroça se locomove sem cavalos. Conduzindo a carroça com outra manivela como se fosse motor de canoa, vemos Maria Balinha, uma mulher franzina, com jeito de boneca de pano, com olhares tímidos e arredios. Muito alegre e um tanto escandalosa, Tia Nocença pula da carroça. Maria Balinha pega a bagagem, Dona Constância ao ver a irmã chegando corre em direção a ela, abraçando-a chorosa e frágil:

CONSTÂNCIA

Nocença... Minha Nina.

TIA NOCENÇA

(Risonha)

Acalma, minha florzinha, eu vou ajudar nossa Nina.

Traz a tiracolo capangas com ervas, raízes, e nas mãos uma caixa.

SEQUÊNCIA 10- CASA DE NINA/QUARTO, INTERIOR, NOITE.

Tia Nocença entra no quarto acompanhada de Dona Constância e Maria Balinha. Tia Nocença abraça Nina que continua imóvel, movimentando apenas os olhos. Maria Balinha senta na cama, próximo de Nina e começa alisar os cabelos da moça, ajeitando-o com grampos coloridos. Tia Nocença coloca uma caixinha sobre o colo de Nina. Mexe em sua capanga e sai em direção à cozinha. Maria Balinha passa a cuidar de Nina.

SEQUÊNCIA 11- COZINHA - INTERNO, NOITE.

Tia Nocença tira raízes e ervas de sua capanga e coloca dentro do caldeirão no fogão a lenha, podemos ouvir o caldeirão borbulhar e a lenha estalar. À medida que Tia Nocença adiciona as coisas, a panela aumenta sua fervura. Constância e Constantino olham curiosos e com espanto, sempre se entreolham e olham para o Caldeirão e olham para Tia Nocença que dá risadas a cada ingrediente que adiciona: gengibre, pau de canela e grandes pimentas vermelhas. Mexe com uma colher de pau, tira uma porção da sopa, que é de um vermelho intenso assopra e coloca na boca de seu Constantino que abana a boca com a mão por que está muito quente saindo fumaça sem parar. Nocença dá uma risada de Bruxa.

SEQUÊNCIA 12- QUARTO - INTERNO, NOITE.

Tia Nocença, sentada na beira da cama de Nina, coloca colheradas de sopa na boca da moça, que consegue engolir, come com satisfação, abre a boca para a próxima e traz um sorriso no rosto.

NOCENÇA

Isso, minha pequena, come tudinho
a sopa da titia, tá bom, num tá?

NINA

Mais titia.

Fala e abre a boca esperando a próxima colherada, Nina termina a sopa. Tia Nocença sai do quarto levando o prato. Nina está um pouco mais disposta, Maria Balinha sempre prestimosa auxilia Nina.

SEQUÊNCIA 13 - CASA DE NINA/QUARTO - INTERNO, TARDE.

Sentada ao pé da cama, Maria Balinha tenta colocar colheradas de sopa na boca de Nina, mas a sopa congela na colher. Maria Balinha tremendo de frio, também começa a ganhar um tom azulado de friagem. Grita Tia Nocença:

MARIA BALINHA

Nocença... Codê aqui!?

Tia Nocença, que entra pelo quarto, sente um arrepio de frio. Olha para Maria Balinha e ordena:

TIA NOCENÇA

É hora!

Sentada ao pé da cama de Nina, Maria Balinha pega uma caixinha no móvel ao lado da cama, esta está coberto de um pó branco parecido com neve. Maria Balinha bate a mão na caixa tirando o pó, coloca no colo de Nina e abre. Dá caixa saem diversas borboletas coloridas preenchendo todo o quarto e impressionando os presentes. Nina começa e mexer os braços e a cabeça com um pouco de dificuldade, olha as borboletas e a caixa. Enfia a mão na caixa pega uma borboleta grande e colorida e a devora com satisfação sujando os lábios com um pó colorido. Os presentes a olham com um ar de estranheza e um pouco de nojo. Maria Balinha começa a capturar borboletas entregar para Nina, que as devora com satisfação e voracidade. Tia Nocença dá risadas.

SEQUÊNCIA 14 - CAMPO DE FLORES DE PLÁSTICO - EXTERNO, AMANHECER.

Maria Balinha, acompanhada por várias crianças, corre entre as flores, capturando borboletas e colocando em sacos plásticos. Maria Balinha olha desconfiada para ver se há alguém observando. Tira uma das borboletas da sacola e coloca inteira na boca. Pedro, um garoto de uns 11 anos olha para Maria Balinha, toma a sacola da mão da mulher e a repreende.

PEDRO

Eu tô vendo, viu, Balinha!? As borboletas são para Nina.

Pedro sai levando a sacola, Maria Balinha sorri, tira uma borboleta do bolso e mastiga.

SEQUÊNCIA 15 - QUARTO DE NINA - INTERNO, DIA.

Várias crianças chegam entregando sacolas de borboletas para Nina. Maria Balinha limpa os cantos da boca, sujo do pó de borboletas. Nina tenta levar algumas na boca, mas não consegue devorar. Tia Nocença olha para Nina com olhares de misericórdia. Podemos ouvir o frio que faz barulho dentro de Nina, um som fantasmagórico de ventos em folha de árvores.

TIA NOCENÇA

As borboletas já não servirão.

Maria Balinha olha desconfiada e começa a comer borboletas. Tia Nocença a repreende com energia, Tomando a sacola de borboletas e dando-lhe um tapa na mão.

TIA NOCENÇA

Para, Balinha... Já falei que borboletas não são pra você.

Irritada, Maria Balinha faz um gesto com os ombros e deita na cama ao lado de Nina, emburrada. Vemos a preocupação no semblante de Tia Nocença.

SEQUÊNCIA 16 - QUARTO DE NINA - INTERNO, DIA.

Ouvimos Nina delirando de frio, Maria Balinha dorme imóvel ao pé da cama. Nina chama a moça que não se movimenta.

NINA

Balinha... Balinha!

Vendo que a moça não se move, Nina se desespera, tentando se mexer e tocar a amiga.

NINA

Titia! Titia!

Tia Nocença e os pais de Nina entram correndo no quarto. Para ver o que está acontecendo, Tia Nocença percebe que a Balinha está branca pelo frio e muito pálida, toca no pescoço de Balinha e olha fixamente para Nina.

TIA NOCENÇA

Ela não aguentou toda esta
friagem.

Nina fica estarelecida, olhos arregalados, lágrimas caindo devagar, pela morte da amiga, todos ficam em silêncio, comovidos pela dor da moça.

NINA

Tira essa friagem de mim...Tira!

Tia Nocença sai carregando Maria Balinha para fora do quarto, Nina tampa os olhos com as mãos.

SEQUÊNCIA 17 - ESTRADA - EXTERNO, TARDE.

Vemos os pés de Raimundo, um forasteiro recém-chegado (o rosto de Raimundo ainda não é revelado). Raimundo caminha pela estrada, observando as pessoas fazendo um tapete de serragem e contando a Narrativa de Nina e o Drama de Maria Balinha, no canto direito da estrada. Raimundo observa um túmulo ornado com flores de plástico, que piscam como luzes de natal, borboletas coloridas e balas multicoloridas. Raimundo se aproxima de uma banca improvisada de madeira, com garrafas de leite, pipoca de doce e marshmallow coloridos. Raimundo se mistura com as pessoas que se servem daquele banquete, quando é servido com um copo de leite, o leite ferve no copo, derramando em sua mão. As pessoas olham pra Raimundo admiradas. Quando um Rapaz toca no braço de Raimundo, assusta como se tivesse tocado em algo bastante quente, balança a mão como se tivesse tocado em um caldeirão quente. Podemos ver sair fumaça das roupas de Raimundo; e a casa de Nina pouco mais à frente.

SEQUÊNCIA 18 - PORTA DA CASA DE NINA - EXTERNO, TARDE.

Crianças conduzem Raimundo para entrar na casa de Nina, vemos as pessoas tocando as roupas de Raimundo e sentido seu calor. Raimundo entra a casa tirando o chapéu e batendo os pés para tirar a poeira do caminho.

SEQUÊNCIA 19 - CASA DE NINA/QUARTO - INTERNO, TARDE.

Raimundo adentra o quarto de Nina. Tia Nocença sente o ambiente se aquecer com a presença de Raimundo. Nina permanece imóvel, mais gelada do que de costume e com os olhos fechados. Podemos ouvir a friagem que faz um vendaval dentro de Nina. Os pais de Nina permanecem sentados, como se tivessem conformados com o triste destino da filha. Pedro, esperançoso, se dirige aos pais de Nina.

PEDRO

Ele consegue.

Raimundo, olhando para Tia Nocença, faz um gesto, pedindo permissão para tocar Nina. Tia Nocença responde com um gesto de sim, com a cabeça. Raimundo conversa com Nina.

RAIMUNDO

Ei, moça!

Nina permanece imóvel, sem ao menos abrir os olhos. Raimundo surpreende a todos, abrindo a camisa, podemos ver uma chaga em seu peito esquerdo, com uma ferida que seu coração quente como brasa fez. Raimundo pega em um colar de contas, levanta com uma mão e beija, leva a outra mão na ferida e umedece os dedos de sangue, leva ao rosto de Nina, tingindo de vermelho seus ouvidos, boca e olhos. Nina abre os olhos e Raimundo sorri. O rosto de Raimundo é revelado pelo olhar de Nina. Raimundo é Negro, sorriso alvo, boca bem desenhada, cabelos muito crespos. Imóvel, Nina fica olhando para o forasteiro.

RAIMUNDO

(Sorrindo)

De onde vem tanta friagem, moça?

NINA

De dentro!

Os dois sorriem e todos no quarto se animam, pois percebem a esperança que Raimundo trouxe a Nina.

SEQUÊNCIA 20 - CASA DE NINA/QUARTO - INTERNO, TARDE.

Raimundo, carinhosamente, coloca comida na boca de Nina, sorri e alisa o rosto da moça. Podemos ver Nina um pouco

mais alegre e as cores de sua pele voltando, está sorridente e mais corada.

SEQUÊNCIA 21 - CASA DE NINA/PORTA - EXTERNO, DIA.

Raimundo sai pela porta carregando Nina nos braços, carinhosamente. Coloca a moça sentada ao pé da árvore onde vemos várias velas alaranjadas, os dois sorriem. Raimundo cochicha coisas no ouvido de Nina, que faz cara de impressionada. Toca no peito do rapaz onde vemos uma marca de sangue sobre a camisa, o sangue da chaga de seu coração. Os dois se olham agora com feições de seriedade. Aproximam o rosto e fica se olhando por algum segundo. Depois começam a rir. Nina pega em um saco de pano bordado uma porção de pipoca-doce e coloca na boca de Raimundo.

SEQUÊNCIA 22 - ESTRADA - EXTERNO, TARDE.

Nina e Raimundo caminham pela estrada, chutando o tapete de serragem, desfazendo os desenhos que ali foram feitos, passam pelo túmulo ornada de balas e jogam pipocas, balas. Nina fica por um momento imóvel, reflexiva. Raimundo quebra o momento de reflexão da moça, arrastando-a pela mão.

SEQUÊNCIA 23 - CAMPO DE FLORES - EXTERNO, NOITE.

Nina e Raimundo caminham de mãos dadas pelo campo de flores de plástico que se acendem e se apagam feito pisca-pisca. Raimundo estende uma manta no chão e os dois sentam. Fazem carinho um na mão do outro. Nina se mostra muito confiante com a presença de Raimundo. Num repente, Raimundo se levanta, se despe completamente, fica de pé na frente da moça que olha admirada a beleza do rapaz.

NINA

(Sorrindo)

Raimundo... E se for errado?

RAIMUNDO

(Sorrindo)

Errado é morrer de friagem.

Nina, com estas palavras de Raimundo se despe decidida. Vemos o corpo de Nina com partes frias e com cores geladas,

os dois se deitam um do lado do outro. Nina se deita no peito do rapaz, colocando a cabeça sobre sua chaga e suas pernas, cobrindo a nudez do rapaz. Os dois adormecem aos poucos e podemos ver seus corpos entrelaçados à luz das flores que se acendem e se apagam.

SEQUÊNCIA 24 - ESTRADA - EXTERNO, AMANHECER.

Nina acorda sobre a manta sozinha, olha do seu lado vários pássaros coloridos que se assustam com o despertar da moça e voam. Nina, com o ouvido vermelho da chaga de Raimundo se levanta. Sorrindo, veste suas roupas, seu corpo agora não é mais gelado e não tem sinal de friagem. Nina caminha em direção à estrada, com semblante de êxtase, sorri de forma debochada.

NINA

(Sorrindo)

Errado é morrer de friagem.

Caminha alegre pela estrada em direção a sua casa. Vemos Nina se afastando enquanto o dia amanhece.

FIM

3.3– Memorial Artístico-descritivo

O primeiro grande desafio desta proposta de experimentação prática foi a escolha de um conto literário para adaptação. A opção do conto, neste caso, *A Friagem*, justifica-se primeiramente pela metragem escolhida – curta-metragem – pois se enquadraria melhor na proposta de um filme que não ultrapassasse 15 minutos, sendo assim executável dentro das condições locais de produção audiovisual. A escolha também se justifica pela possibilidade local de distribuição, pois a maioria dos festivais de curta-metragem opta por filmes que não ultrapassem esse tempo, para que a grade da mostra/festival fique mais diversificada.

A proposta inicial deste trabalho contava com uma pré-seleção de três contos de autores goianos. Na perspectiva de ter um filme que também sirva como divulgação da literatura produzida em Goiás: *Ninho de periquitos*, de Hugo de Carvalho Ramos; *Iniciação*, de Bariani Ortêncio; *A Friagem*, de Augusta Faro.

A escolha se deu principalmente por se tratar de um conto que tem um universo narrativo parecido com o universo cinematográfico que nos chama a atenção, com imagens que saltam à imaginação e podem ser desenhadas para os planos e sequências, de maneira inventiva. Atento a um panorama contemporâneo do mercado audiovisual, entende-se que adaptar esse conto é uma proposta inovadora, nas possibilidades de leituras que essa obra oferece para criação cinematográfica.

Escolha feita, chega o momento de buscar os direitos autorais da obra literária em questão. Entramos em contato com a escritora, apresentamos a proposta de adaptação do seu conto, deixando claro sobre as dificuldades da produção cinematográfica local e o fomento do audiovisual goiano, mostrando um projeto que partia da academia e resultaria em um trabalho a longo prazo. Recebemos os direitos autorais e partimos para a fase de elaboração do roteiro.

A Friagem conta a história de uma moça, *Nina*, que depois de um longo período de chuva, passou a sentir uma friagem estranha. A temperatura incomum vinha de dentro de suas entranhas, fazendo todos em sua volta sentir frio. Em seu povoado todos procuravam ajudá-la, buscando soluções para sua enfermidade que não era diagnosticada pelos médicos – borboletas, chás,

sopas, cobertores e fogueiras – todas essas soluções são oferecidas numa tentativa de findar o frio que incomodava a personagem protagonista:

Um dia um menino, por nome de Pedro, apareceu ali com uma borboleta presa pelas asas, para mostrar à Nina. Para surpresa geral, ela quis e apeteceu o inseto e, sem asco nem receio, conseguiu engolir a borboleta, que não se congelou e Nina se sentiu melhor. A borboleta era lindíssima e muito colorida. Logo outros meninos do grupo escolar resolveram sair pelos campos buscando as variadas borboletas, para que a doente se alimentasse. (FARO, 2001, p. 39).

O conto de Augusta Faro nos ofereceu uma trama/narrativa, porém, cabe ao roteirista imaginar detalhadamente como esse texto escrito pode se materializar em imagens, frames que de um a um contarão a história, usando outros recursos multifacetados necessários para narração cinematográfica.

Fez-se necessário, para a criação desse universo imagético, buscar referências audiovisuais – filmes, séries, minisséries, novelas, pinturas, fotografias – que possibilitassem a criação do roteiro e ao mesmo tempo se atentar para as condições técnicas que tornariam o roteiro executável.

Poderia eu enumerar diversos exemplos de obras audiovisuais que possibilitaram a elaboração do roteiro *A Friagem*, porém, é impraticável, nesse momento da realização, descrever todas as referências, pois muito do projeto ainda está no campo-imaginativo; apenas com a materialização imagéticas das palavras do texto cinematográfico é que tais referências poderão ser percebidas com um pouco mais de clareza. Enumerarei alguns exemplos que me moveram até o momento. Tais exemplos, perceptíveis ou não, fazem parte de minha interpretação e da construção do roteiro cinematográfico.

O filme *Dogville* (2003) de Lars von Trier foi um dos primeiros a que assistimos, procurando referências para elaboração de *A Friagem*. É do nosso interesse constituir um espaço para o vilarejo de Nina, a exemplo de *Dogville*. A forma que o espaço físico é construído e o trabalho cênico dos personagens em

seu cotidiano servem como fonte inspiradora para a criação do espaço do povoado no curta-metragem e a construção dos jogos de atuação para os personagens que se mobilizam em volta de sua cura:



Para a construção do tempo e espaço da narrativa e para criação do storyboard, tomamos como base *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa. Sendo *A Friagem* uma história fantástica, tentamos construir um tempo e espaço mais vinculados ao universo onírico, e dessa forma a obra de Kurosawa contribuiu para a visualização imaginativa e imagética do momento da narrativa de *A Friagem* que não é passado, nem presente e talvez nem mesmo futuro, é um tempo onírico, não facilmente definível. As cenas de neve presentes na obra desse diretor também serviram como fonte de ideias para a criação dos momentos gélidos da personagem *Nina*:





Para esse filme, pensei em utilizar uma estética onde as relações com a natureza fossem diferentes – flores de plásticos, árvores de recicláveis, canecas feitas de botões – o natural não é detectável de forma verossímil em *A Friagem* a ambientação será reconstruída a partir do acúmulo de recicláveis e trabalho artesanal com refugo. O que resta de natureza é algo mínimo – aves, água, ervas secas, frutas desidratadas, natureza morta.

Sonhos, de Kurosawa também servirá de base para criação a de paleta de cores, luz e sombra. A ideia de natureza morta vincula-se em parte nas artes plásticas para a construção de cenários internos, objetos de cenografia e figurinos.

Ainda dentro da proposta de iluminação e criação de figurinos, proponho a observação de duas obras audiovisuais seriadas e televisionadas: *Hoje é dia de Maria* (2005); *Capitu* (2008); Ambas dirigidas por Luiz Fernando Carvalho.



A estética utilizada pelo referido diretor nos interessou desde o início do projeto, pois entendemos que o universo insólito proposto na obra de Augusta Faro se relaciona perfeitamente à criação estética realizada por Luiz Fernando Carvalho nessas duas obras audiovisuais. É de nosso interesse, ao adaptar o conto *A Friagem* utilizar, a essência identificada na obra literária; pretendemos ter as duas obras audiovisuais como base de criação do nosso curta-metragem.



Quando falamos em base de criação, não estamos dizendo que o filme será exclusivamente pautado por essas obras, elas são fontes de criação do roteiro. Temos consciência dos desdobramentos pelos quais um roteiro literário passa na fase de realização de um filme e que com a chegada de novos profissionais, essas interferências trarão novas percepções e novas referências. Portanto, é preciso afirmar que o roteiro está em constante transformação até o momento da concepção do filme.

Entendemos que, embora as referências sejam necessárias para elaboração da narrativa, o roteirista como responsável pela ideia inicial de uma obra maior – o filme – deve estar atento às necessidades técnicas de seu roteiro. O texto deve atender às demandas e guiar todos os departamentos do set de gravação – direção, fotografia, arte, figurino, som, produção – possibilitando que cada diretor, em sua área, tenha aparatos informativos necessários para desenvolver seu trabalho.

O projeto *A Friagem*, até o momento, conta com o segundo tratamento do roteiro. Essa versão é utilizada tanto para a defesa do mestrado em Língua Literatura e Interculturalidade quanto para busca por financiamento. O projeto de elaboração do filme foi apresentado à Lei Goyazes – ferramenta de fomento do Estado de Goiás – em duas edições 2017 e 2018 com aprovação indeferida, nas duas edições. Na edição 2017, a justificativa da reprovação foi de que a obra não tinha relevância comercial satisfatória. Na edição de 2018, a reprovação não foi justificada pela agência de fomento.

Inteirado das dificuldades de criação dos bens culturais e artísticos, principalmente o audiovisual que demanda o orçamento maior, o projeto segue na busca de financiamento para filmagem. Encontra-se inscrito no Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás em sua edição de 2018 e aguarda resultado previsto para o mês de agosto de 2019.

Nos direcionaremos agora para certas particularidades encontradas na concepção do roteiro. Abordaremos sobre técnicas utilizadas para a construção do texto audiovisual e sua criação em instâncias narrativas.

3.3.1 – Fases de elaboração do roteiro

O roteiro cinematográfico é um gênero com especificidades técnicas particulares. A formatação do roteiro – Letra Courier New, tamanho 12, espaçamentos simples - permite que o roteirista tenha uma média de quantos minutos de filme seu roteiro engloba, sendo que cada página de roteiro corresponde a um minuto de filme. Existem ferramentas de formatação de roteiro que permitem que esse cálculo seja feito de forma mais precisa, como *Final Draft* e *Celtx*. Mas como não temos total domínio de tais ferramentas, optamos por utilizar o modelo tradicional de formatação no *Word*.

Manuais e livros que tratam de cinema indicam que antes de confeccionar um roteiro, existem fases pré-textuais que auxiliam na criação do roteiro audiovisual, tais como *Storyline*²⁵ e *Argumento*²⁶. No caso da produção do nosso curta-metragem, optamos por “pular” essas duas partes, sendo que o conto literário que seria adaptado já nos serviu de argumento. Assim procuramos, de forma um pouco mais intuitiva construir as sequências presentes no roteiro.

A criação de cada personagem partiu primeiramente dos personagens presentes no conto augustiniano. Fez-se necessário dar uma identidade que casasse com a proposta audiovisual a cada personagem, de acordo com o que foi fornecido pelo conto. Como o conto não detalhava tantas características de cada personagem coube ao roteirista as escolhas que ornaram cada um. A construção de perfil de personagens nesse roteiro se deu da seguinte forma:

Nina: Moça de estatura mediana, vive com os pais na solidão de um lugar desnomeado, no seu cotidiano de trabalho doméstico e auxílio dos pais idosos. É uma moça introspectiva, passiva e de pouca fala, vive uma dormência de sentimentos que se agravam com a chegada da friagem inexplicável. A

²⁵ *Storyline* é a história a ser contada, por meio do roteiro, resumida em apenas um parágrafo. (MCSLL e SHUCK, 2016 p. 5).

²⁶ *Argumento* é um resumo estendido do filme que se pretende roteirizar ainda sem diálogos ou divisão de sequências ou orientações técnicas.

personagem passa por uma virada com a chegada de Raimundo, mas quebrando a expectativa de seus conterrâneos, embora Raimundo simbolize para muitos o salvador de Nina, ela não espera que esse forasteiro permaneça em sua vida nem que os dois vivam um amor romântico no qual o homem é colocado como herói que tenha solução de todos os problemas da mulher. Esse personagem quebra um pouco as indicações do conto literário, pois o que se pretende é criar um personagem dentro de uma proposta atual em que a mulher não está colocada em um lugar de vulnerabilidade. O personagem não tem ainda características físicas bem definidas, pois pretendemos amadurecer essa característica durante o processo de criação do filme.

Raimundo: O forasteiro negro, com feições de orixá, traz no peito uma chaga, marca de um coração que arde em brasa. Pretendemos, com esse personagem desconstruir a figura do herói branco e fortalecer a representatividade dos negros no cinema. O conto augustiniano não constrói o personagem Raimundo dessa forma; diferentemente, esse personagem é comparado a um monge. Procuramos relacioná-lo com os deuses de matrizes africanas, reforçando uma identidade do negro no filme.

Constância: Mãe de *Nina*, senhora idosa com olhares desconfiados, característica cultural da mulher sertaneja goiana. A personagem perpassa por toda trama na tentativa de auxiliar a filha “enferma”, buscando ampará-la e atender suas dificuldades, é uma senhora humilde, com conhecimentos nos ofícios e costumes do seu local simplório que lembra o sertão.

Constantino: Pai de *Nina*, senhor idoso, com tremores da idade, precisa de auxílio para realizar muitas atividades cotidianas, também com olhares desconfiados e a simplicidade do caipira do Brasil Central, anda encurvado pela idade sempre na companhia de um cigarro de palha, com gestos confuso e involuntários: dando tapas no ar para espantar mosquitos; segurando uma das mãos na tentativa de parar os tremores.

Tia Nocença: Tia de *Nina*, mulher de aparência vívida e cheia de energia, carrega no olhar certos mistérios, tem um pouco de cigana, risadas escandalosas, conhece da alquimia das ervas e remédios caseiros. Aparência espalhafatosa, com roupas de cores quentes. Procura auxiliar os pais de *Nina* nos episódios de friagem da moça.

Maria Balinha: Única personagem que não aparece no texto de Augusta Faro, mulher de meia idade, franzina e com aparência de boneca, pueril, tenta imitar *Nina*. Está o tempo todo cuidando na moça. Personagem criado para substituir a cadela que acompanha *Nina* no texto de Faro, faz um papel de lealdade e parecido com lealdade de um cão. Passa a devorar borboletas e como *Nina* tem na personalidade uma falsa timidez.

Percebemos que a cada tratamento que o roteiro cinematográfico sofre os personagens se modificam, logo essa construção não é fixa. A cada leitura podemos identificar a possibilidade de alterações que contribuirão para o bom andamento do filme. O roteiro ganhou uma *voz-off*: “*Eu nunca me senti tão pálida! A solidão... É claro que a solidão desbota*” na primeira sequência. Tal poema não fazia parte desta obra no primeiro roteiro. O trecho do poema *Gritos* da escritora e amiga Divina Paiva, foi inserido, pois achamos que tal referência está de acordo com a sensação de solidão que pretendemos atribuir ao personagem *Nina*.

Eu nunca me senti tão pálida.

É claro que a solidão desbota...

A solidão, a gente sente mesmo
estando sempre rodeada por pessoas.

Sente sim, muita solidão.

Mas são as presenças que expulsam
a morte.

Todas as mortes...

As ausências

Multiplicam

As dores. (PAIVA, 2006, p. 73).

Em uma conversa com a atriz cotada para ser a protagonista do filme – Rita Elmôr – abrimos possibilidades para sugestões e contribuições da mesma para a construção de sua personagem e no roteiro. A atriz sugeriu que o roteiro deveria explorar um pouco mais a solidão da personagem principal, por meio de planos mais longos e silêncios em vários momentos do filme. Tal contribuição será explorada na fase de gravação do filme.

Conscientes que o roteiro não é um texto fixo, entendemos que passará por mudanças até a fase de montagem do curta-metragem. Acreditamos que essa experimentação empreendida neste trabalho pode nos mostrar que o conhecimento técnico vinculado à pesquisa científica pode ser explorado para construção de um bom produto audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este estudo evidenciou uma das possibilidades de pensar as relações entre a teoria da literatura do cinema e, especificamente, da adaptação. Várias teorias pós-estruturalistas são dotadas de indagações que descontroem o padrão de análise binária, abrindo caminho para propostas de olhares críticos mais sofisticados e abertas para múltiplos questionamentos. É resultado de uma pesquisa acadêmica que também, está aberta para ser questionada, pois nada no cinema e na literatura é conclusivo. Futuramente é possível que eu mesmo já não concorde com o que aqui escrevi; talvez outros pesquisadores possam reconhecer esse mesmo objeto de uma maneira que se difere da minha percepção. O estudo de caso da obra cinematográfica *As tranças de Maria* é uma investida para colocar filmes que estão fora do circuito de distribuição comercial nas referências de estudos acadêmicos.

Que esta análise possa possibilitar novas pesquisas e perspectivas para o cinema produzido em Goiás e/ou baseado em obra da literatura goiana. Acreditamos que, no futuro novas pesquisas explorem inovações de métodos e o advento de novas possibilidades midiáticas, e a academia permita maior interação entre práticas cotidianas e teorias.

A revisão bibliográfica feita no primeiro capítulo desta dissertação possibilitou perceber um panorama teórico dos estudos entre literatura, cinema e artes no geral, isso, aos poucos, tornou mais receptível as novidades teóricas e os diferentes olhares, incluindo objetos de pesquisa que contemplassem as periferias do pensamento crítico e da obra de arte como campo de conhecimento típico à interculturalidade.

O estudo do caso *As tranças de Maria*, feito no segundo capítulo, reforça essa ideia de descentralização do conhecimento e bens culturais produzidos fora do circuito comercial do cinema brasileiro e da literatura não canônica. Nas pesquisas próximas dessa realidade, acreditamos que devemos trazer para o meio acadêmico essa vivência local, bem como as práticas de produção audiovisual. Não faria sentido para nós estar inserido no universo acadêmico, se não fosse para tratar de questões da minha prática cotidiana; pouco adiantaria a valorização de um cânone eurocêntrico do qual não tenho vivência e conhecimento prático.

Acreditamos na literatura e no cinema como movimentos artísticos, com percepções universais que ultrapassam as fronteiras geográficas, porém, muito já foi escrito sobre essas obras do centro do mundo, e nosso projeto no meio acadêmico visa descentralizar essa percepção. Obras como *As Tranças de Maria* e *A Friagem* têm explicitados conhecimentos e sensações universais que não são experimentadas por espectadores e críticos, pois estes produtos artísticos não são canônicos e não estão disponíveis de forma democrática, fato que justifica este projeto.

Assim como na literatura, o cinema produzido em Goiás está fora de um circuito comercial e em menos condições de visibilidade para o público, sendo reservado para uma parcela mínima de pessoas, que por prática da profissão ou por um interesse particular, busca esses filmes. Falar sobre essas obras, portanto, é dar voz a uma minoria silenciada.

A roteirização de *A Friagem* também é uma forma de colocar tanto a obra literária goiana quanto nossa prática cotidiana de realizadores independentes que buscam o tempo todo se afirmar e fomentar suas produções. Assumimos todos os processos para a criação de um filme, fazendo papel de múltiplos profissionais do audiovisual, desenvolvendo funções não só de roteirista ou diretor, mas também de produtor, tanto para criação quanto na distribuição de suas obras prontas. São longos períodos de escrita e tentativa de financiamento, até que nosso projeto saia do papel. Com o roteiro *A Friagem – Curta-metragem*, não é diferente.

A cada edital de fomento a que o roteiro concorreu nesse período pós sua produção, o roteiro se modificou, a cada leitura minha e de profissionais da área o texto modifica-se, assumindo a natureza do texto cinematográfico que transforma-se, das fases de execução do roteiro à montagem.

REFERÊNCIAS:

ARRAIS, Cristino Alencar. OLIVEIRA, Eliezer Cardoso de. ARRAIS, Tadeu Alencar. *O Século XX em Goiás: O advento da modernização*. Goiânia: Cânone Editorial. 2016.

AVELAR, José Carlos. *O Chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAHIA, Lia. *Uma análise do campo cinematográfico sob a perspectiva industrial* Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense Rio de Janeiro, 2009.

BARROS. Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 263

BAZIN, André. *Por um cinema impuro: a defesa da adaptação*. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-103.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*; tradução Carlos Borges. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução Evaldo Mocarzel. Iluminuras. São Paulo: 2005.

BRITO, Clóvis Carvalho. /ANJOS, José Humberto Rodrigues. *Augusta Faro: contemplosões críticas*. Goiânia: Ed. América, 2014.

_____. *A estética dos becos em Cora Coralina ou “um modo diferente de corar velhas estórias”*. In: Est. lit. bras. contemp., Brasília, n. 42, p. 113-127, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/07.pdf>. Acesso em: 13/01/2017.

_____, *Um teto todo seu: aspectos do itinerário poético-intelectual de Cora Coralina*. In: Cad. Esp. Fem., Uberlândia/MG, v. 24, n. 1, p. 185-205, Jan./Jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/14223> Acesso em: 13/01/2017.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, G. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Crítica e clínica*. Editora 34 São Paulo: 1997.

FERNANDES, José. *A revolução do gênero*. In: BRITTO, Clovis Carvalho./ANJOS, José Humberto Rodrigues dos. (org.). *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Ed. América, 2014, p. 17 - 32.

_____. *Contracapa*. In: FARO, Augusta. *Boca benta de paixão*. Goiânia: UCG Editora, 2007.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Ed. PUC Rio/7 Letras. 2010.

GENETTE, Gerald. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Ed. Bilingue. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Introdução à Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Salatiel Ribeiro. *História e cinema: sertão e redenção em Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume, 2011.

GUIMARÃES, Cesar. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras / Estudos Literários – fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

GUNNING, Tom. *Cinema e História* in: XAVIER, Ismail. *O Cinema do século imago*. Rio de Janeiro, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro-11. Ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Editora UFSC 2. Ed. Florianópolis, 2011.

IGNÁCIO, Freitas Ewerton; ANDRADE, Émile Cardoso. *Insulamento e solidão em a friagem, de Augusta Faro* In: BRITTO, C. C./ANJOS, J. H. R. (org.). *Augusta Faro: contemplações críticas*. Goiânia: Ed. América, 2014, p. 44 - 54.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEÃO, Beto. BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Mnemocine, 2ª ed. 2009.

_____. *Centenário do cinema em Goiás*. Kelps. 2010.

LIMA, Heverton Souza. *A lei da TV paga: impactos no mercado audiovisual* Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo 2015.

MCSILL, James. SCHUCK, André. São Paulo: DVS Editora. 2016.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PAIVA, Divina. *A metáfora das águas*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Contraponto. Rio de Janeiro: 2012.

_____. *O destino das imagens*. Contraponto. Rio de Janeiro: 2012.

ROCHA, Glauber. Publicado na revista “Ângulos”, ano 9, número 14, maio de 1959. (Revista do Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia).

STAM, *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

_____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. New York University. Ilha do Desterro Florianópolis, nº 51, p. 019- 053, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *O Conto brasileiro em Goiás* 2 ed. Goiânia UCG, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença* Vozes Petrópolis-RJ: 2014.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

FILMOGRAFIA

AS TRANÇAS DE MARIA. Brasil. Direção de Pedro Carlos Rovai. Produção e Distribuição: Tietê Produções Cinematográficas. 85 min, Cor, 2003.

CAPITU. Brasil. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção: Rede Globo. Distribuição: Globo Marcas e Som livre. 4h30 min. Cor, 2008.

DOGVILLE. França/Itália. Direção de Lars von Trier. Produção: Lions Gate Entertainment. Distribuição: Imovision. 2 h 57 min. Cor, 2003.

HOJE É DIA DE MARIA. Brasil. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Rede Globo. Distribuição: Globo Marcas e Som Livre. 9h26 min. Cor, 2006.

ÍNDIA A FILHA DO SOL. Brasil. Direção de Fabio Barreto. Distribuição: Embrafilmes. 1h34 min. Cor. 1985.

O TRONCO. Brasil. Direção de João Batista de Andrade. Produção e Distribuição: Raiz Produções Cinematográficas. 109 min, Cor, 1999.

SONHOS. EUA/Japão. Direção de Akira Kurosawa. Produção e Distribuição: Warner Bros presents. 120 min. Cor, 1990.