

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

ANTONIO JOSÉ FONTINELE DA SILVA

**LITERATURA E CINEMA: A CONVERGÊNCIA DE SISTEMAS SEMIÓTICOS EM
ULISSES ENTRE O AMOR E A MORTE, DE O. G. REGO DE CARVALHO**

**TERESINA
2019**

ANTONIO JOSÉ FONTINELE DA SILVA

**LITERATURA E CINEMA: A CONVERGÊNCIA DE SISTEMAS SEMIÓTICOS EM
ULISSES ENTRE O AMOR E A MORTE, DE O. G. REGO DE CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

**TERESINA
2019**

S586l Silva, Antonio José Fontinele da
Literatura e cinema: a convergência de sistemas semióticos em
"Ulisses entre o amor e a morte", de O. G. Rêgo de Carvalho /
Antonio José Fontinele da Silva. – 2019.
92 f.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do
Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2019.
"Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho."

1. Literatura. 2. Cinema. 3. *Ulisses entre o amor e a morte*.
4. Semiótica. I. Título.

CDD: 801.95




GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

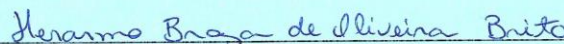
TERMO DE APROVAÇÃO

LITERATURA E CINEMA: A CONVERGÊNCIA DE SISTEMAS SEMIÓTICOS EM
ULISSES ENTRE O AMOR E A MORTE, DE O.G. REGO DE CARVALHO
ANTONIO JOSÉ FONTINELE DA SILVA

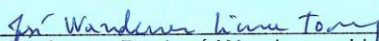
Esta dissertação foi defendida às 15 horas, do dia 05 de abril de 2019 como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado (Aprovado, não aprovado).



Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – (UESPI)
(Orientador)




Professor Dr. Herasmo Braga de Oliveira Brito
1º examinador – UESPI



Professor Dr. José Wanderson Lima Torres
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:



Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras
da UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Aos melhores pais do mundo, Maria Helena Fontinele da Silva e Edimar Pacheco da Silva, que transpassaram como sempre viveram: de forma tranquila e discreta, sem o menor tumulto. A minha esposa, Joseane Pinto, responsável pelo resgate da minha alma. Aos meus filhos, Ícaro Uther e Viviane Fontinele, por quem sempre empunharei a Excalibur.

AGRADECIMENTOS

Ao meu segundo pai, amigo e padrinho, Rodolfo Pena, que sempre acreditou em mim – enquanto professor e escritor –, tendo me concedido, inclusive, as primeiras salas de aula.

Ao meu professor orientador, Feliciano Bezerra, por detectar na minha “preguiça” literária – tendência a produzir textos curtos – indícios de um pesquisador.

Aos professores Wanderson Lima e Socorro Baptista, cujas aulas foram imprescindíveis para o meu amadurecimento acadêmico.

Ao professor e amigo, Gilson Figueiredo, que soube compreender minha redução de carga horária em sua escola, incentivando-me constantemente, nesse período de dois anos.

Ao amigo quadrista, Bernardo Aurélio, que não hesitou quando do meu pedido para a elaboração do *storyboard* de algumas cenas de *Ulisses entre o amor e a morte*.

Aos demais professores que compõem o Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, pelo enriquecimento profissional.

A literatura na fundação de tudo, o cinema nascendo do papel – como conciliar a paixão pelo texto com a paixão pela imagem? Como ser fiel ao mesmo tempo a dois amores?

José Carlos Avellar

RESUMO

O presente trabalho pretende identificar e analisar a convergência semiótica, entre Literatura e Cinema, presente em *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho. Publicada em 1953, obra de estreia do escritor piauiense, a novela constitui um rompimento com a ideia de uma literatura isolada em seu próprio espaço literário. Antes mesmo de sofrer uma transposição fílmica, *Ulisses entre o amor e a morte*, considerada um sistema semiótico sincrético, apresenta elementos de uma narrativa cinematográfica, como *misancene*, enquadramento, plano, ângulo, som, corte e montagem. Acerca da produção literária de O. G. Rego de Carvalho, nortearam a pesquisa Maria Figueiredo dos Reis (2008) e Pedro Pio Fontineles Filho (2016). Quanto à criação verbal e aspectos estruturais da narrativa, Mikhail Bakhtin (2003) e Roland Barthes (2011). Para tratar de semiótica e tradução intersemiótica, recorreu-se a Anna Maria Balogh (1996), Charles Sanders Peirce (2005), Júlio Plaza (2003) e Linda Hutcheon (2011). Quanto aos aspectos relativos a roteiro fílmico, Flávio de Campos (2007) e Michel Chion (1989). Em relação à história do cinema, linguagem fílmica e estética do filme, André Bazin (2018), Christian Metz (1972), Ismail Xavier (1984), Jacques Aumont (2014), Robert Stam (1981), dentre outros. Desta forma, o estudo, valendo-se de um pesquisa bibliográfica, foi organizado em três capítulos, que demonstram a validação da hipótese: *Ulisses entre o amor e a morte* apresenta em sua estrutura um roteiro fílmico em estado de latência.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Semiótica. *Ulisses entre o amor e a morte*.

ABSTRACT

The present work intends to identify and analyze the semiotic convergence, between Literature and Cinema, present in *Ulisses entre o amor e a morte*, by O. G. Rego de Carvalho. Published in 1953, the debut of the Piauí writer, the novel constitutes a break with the idea of a literature isolated in its own literary space. Even before suffering a filmic transposition, *Ulisses entre o amor e a morte*, considered a syncretic semiotic system, presents elements of a cinematographic narrative, like misancene, framing, plane, angle, sound, cut and assembly. About the literary production of O. G. Rego de Carvalho, guided the research Maria Figueiredo dos Reis (2008) and Pedro Pio Fontineles Filho (2016). As for the verbal creation and structural aspects of the narrative, Mikhail Bakhtin (2003) and Roland Barthes (2011). In order to deal with semiotics and intersemiotic translation, it was used Anna Maria Balogh (1996), Charles Sanders Peirce (2005), Júlio Plaza (2003) and Linda Hutcheon (2011). As for aspects related to film script, Flávio de Campos (2007) and Michel Chion (1989). In relation to the film history, film language and aesthetics of the film, André Bazin (2018), Christian Metz (1972), Ismail Xavier (1984), Jacques Aumont (2014), Robert Stam (1981), among others. In this way, the study, based on a bibliographical research, was organized in three chapters, which demonstrate the validation of the hypothesis: *Ulisses entre o amor e a morte* presents in its structure a film script in a state of latency.

Keywords: Literature. Cinema. Semiotics. *Ulisses entre o amor e a morte*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – <i>Storyboard</i>	81
Imagem 2 – <i>Storyboard</i>	82

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 – Divisão da obra por partes e capítulos	11
Quadro 2 – Roteiro para transposição fílmica	30
Quadro 3 – “Repouso” (escaleta).....	41
Quadro 4 – “Conceição” (escaleta)	42
Quadro 5 – “Um encontro” (escaleta).....	43
Quadro 6 – Questionamentos ao diretor	55
Quadro 7 – Escala de planos	57
Quadro 8 – Planos e enquadramento	58
Quadro 9 – Planos sugeridos pela própria obra	62
Quadro 10 – Planos e enquadramentos do capítulo 3	67
Quadro 11 – Decupagem de algumas passagens da novela	70
Quadro 12 – Decupagem da <i>storyline</i>	75
Quadro 13 – Decupagem do incidente 7	76
Quadro 14 – Decupagem do incidente 16.....	76
Quadro 15 – Decupagem detalhada do incidente 16	77
Quadro 16 – Roteiro fílmico.....	78
Quadro 17 – Decupagem do capítulo “Medo”	79
Quadro 18 – Decupagem do capítulo “Estava pedrando”	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LITERATURA E CINEMA ENTRE O AMOR E A MORTE.....	15
2.1	Narrativa, meu amor	15
2.2	A metamorfose	26
2.3	<i>Bye bye</i> roteiro	36
3	ULISSES NÃO É LÍNGUA, É LINGUAGEM	48
3.1	Uma narrativa é uma narrativa	48
3.2	O fantástico mundo das imagens que se movem.....	51
3.3	Montagem, sublime montagem ou O clube dos três.....	56
4	ULISSES ENTRE O VERBAL E O VISUAL	65
4.1	Um narrador andaluz.....	65
4.2	Todas as montagens do mundo ou O plano perfeito	70
4.3	Ulisses entre o amor e a morte – O filme (?).....	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

Orlando Geraldo Rego de Carvalho, piauiense de Oeiras – local onde nasceu em 25 de janeiro de 1930 –, transita, indubitavelmente, entre os maiores nomes da literatura brasileira pós-Segunda Guerra Mundial. No conjunto de sua obra, Geografia, História, Arquitetura, Sociologia, Filosofia e, evidentemente, a Teoria Literária, encontram fontes respeitáveis de pesquisa. O. G. Rego de Carvalho faleceu em Teresina, no dia 9 de novembro de 2013, deixando uma produção literária na qual destacam-se as narrativas: *Ulisses entre o amor e a morte* (1953), *Rio Subterrâneo* (1967) e *Somos todos inocentes* (1971).

Considerando os séculos XX e XXI, enquanto contexto, e reconhecendo a Literatura e o Cinema como sistemas semióticos padronizadores dominantes desse período, este projeto analisará, a partir da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, situações de convergência semiótica presentes na respectiva obra. A hipótese é de que o livro apresenta, em sua estrutura narrativa, um roteiro fílmico em estado de latência.

Escrita em primeira pessoa, centrada “no narrador-protagonista que, dentro do texto, assume o discurso de forma explícita [...] misturando sensações presentes com lembranças do passado” (VIANA, 2003, p. 34), *Ulisses entre o amor e a morte* apresenta, amadurecido, aos 23 anos, “o mais musical de nossos escritores” (MOURA, 2001, p. 177), e, além disso, o mais cinematográfico entre todos os prosadores piauienses.

Identificar em uma novela elementos que seriam específicos da linguagem fílmica como montagem, som e fotografia, antes mesmo da referida obra ter sido adaptada, propicia um necessário distanciamento de discussões a respeito da fidedignidade de um filme em relação à obra que o originou – é que: “Por muito tempo, a ‘crítica da fidelidade’, como ficou conhecida, foi a ortodoxia analítica dos estudos de adaptação [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 28), assim como, também é constatação da possibilidade de se encontrar em uma mesma narrativa a construção de sentidos, a partir de sistemas semióticos diversos que, concomitantemente, apresentam elementos similares.

Analisar, portanto, *Ulisses entre o amor e a morte*, considerando questões como enquadramento, plano, corte, misancene, etc., é uma maneira de ratificar que: “Evocar as relações entre cinema e literatura é festejar apoios e apropriações que

ambos se fazem reciprocamente, com a condição de continuarem a existir em suas especificidades” (SILVA, 2007, p. 17). Ao publicar em 1953 sua obra, o ficcionista piauiense rompeu com a ideia de uma literatura isolada em seu próprio espaço literário.

Dividida em cinco partes, a novela inicia-se com uma epígrafe de H. Dobal (Canto em segredo palpitar macio/de pétala ou de asa abandonada), apresentando Ulisses, já adulto – narrador homoautodiegético de nível intradiegético de segundo grau –, como seu protagonista. São suas reflexões acerca de acontecimentos da infância e da adolescência, bastante presentes na memória, o fio condutor de uma narrativa distribuída, da seguinte maneira, em quarenta e dois capítulos curtos:

Quadro 1 – Divisão da obra por partes e capítulos

Parte I – VIAGEM DE CURA (composto por oito (8) capítulos): GRAVO SEU NOME, ULISSES; MEU PRIMO; A VIAGEM; UM MANDADO; MEDO; NENHUMA CARTA; REPOUSO e QUENTE ERA A MANHÃ, EM JULHO;

Parte II – A SELGA (composto por oito (8) capítulos): AS APARIÇÕES DE MEU PAI; OVÍDIA; AQUELE NATAL; NOTURNO; UM DIÁLOGO; JOSÉ DESFEZ UM NINHO; A NOVENA e ÍAMOS DEIXAR OEIRAS;

Parte III – ADOLESCÊNCIA (composto por nove (9) capítulos): UMA LEMBRANÇA; MEU NOVO LAR; UM PASSEIO; ÉRAMOS UM TRIO; ESTAVA PEDRANDO; UNS FÓSFOROS; CHUVA; ADOLESCÊNCIA e MAMÃE: BONDADE E TERNURA;

Parte IV – OS POMBOS (composto por dez (10) capítulos): UMA PRIMA DO ARNALDO; DOIS POMBOS; ERA DE VER A ALEGRIA; OS NAMORADOS DE MINHA IRMÃ; NA COROA DO PARNAÍBA; A BUSCA; GOSTO DE LUGARES ASSIM; DEUS É A SALVAÇÃO; UM DESEJO e A CAMINHO DO SEMINÁRIO;

Parte V – CONCEIÇÃO (composto por sete (7) capítulos): CONCEIÇÃO; AMAVA-A, SIM; UM ENCONTRO; CASTANHOS ERAM SEUS OLHOS; AS MULHERES; A PRIMEIRA DESILUSÃO e UNIDAS AS MÃOS.

Fonte: CARVALHO, 2002.

É justamente quando Ulisses circula por cidades como Oeiras e Teresina, “[...] ponto de identificação tanto do espaço discursivo quanto do tema narrativo” (VIANA, 2003, p. 35), que o entrelaçamento semiótico – Literatura e Cinema – tem o seu início. “Com a evolução da linguagem visual, no Modernismo, temos a desvalorização do caráter narrativo das obras, em prol da valorização de suas características visuais” (VAZ; SILVA, 2016, p. 232). Nesse momento ocorre, por exemplo, uma relação de

verossimilhança com a realidade exterior do texto, quando: Oeiras e Teresina operam como unidades pensáveis em uma realidade referencial, e quando: ao mesmo tempo, o narrador constrói plasticamente as cenas através da representação verbal.

O escopo deste trabalho é identificar e analisar em *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, elementos que remetem a uma narrativa cinematográfica, numa possível correspondência intersemiótica, considerando-a, conseqüentemente, um sistema semiótico sincrético. Para tal, utilizou-se como método uma pesquisa crítica analítica de cunho bibliográfico. A pesquisa, além de fonte primária, compreende fontes secundárias, como artigos, ensaios, teses, dissertações e livros que tratam de publicações a respeito da vida e da produção literária de O. G. Rego de Carvalho, tal como, discussões com relação a convergência semiótica entre Literatura e Cinema, além de obras que abordam assuntos como técnicas narrativas, história do cinema, transposição fílmica de obras literárias e linguagens cinematográficas.

Para nortear a análise, foram utilizadas as contribuições críticas e teóricas de: Maria Figueiredo dos Reis (2008) e Pedro Pio Fontineles Filho (2016), com relação a produção literária de O. G. Rego de Carvalho; Mikhail Bakhtin (2003) e Roland Barthes (2011), sobre criação verbal e aspectos estruturais da narrativa; Anna Maria Balogh (1996), Charles Sanders Peirce (2005), Júlio Plaza (2003) e Linda Hutcheon (2011), a propósito da semiótica e tradução intersemiótica; Flávio de Campos (2007) e Michel Chion (1989), com relação ao roteiro fílmico; André Bazin (2018), Christian Metz (1972), Ismail Xavier (1984), Jacques Aumont (2014) e Robert Stam (1981), em referência à história do cinema, linguagem fílmica e estética cinematográfica.

A organização deste trabalho apresenta-se em três capítulos, localizados entre a introdução e as considerações finais. Eles estão divididos, cada um, em três subtópicos, remetendo à estrutura de três atos (armação, confrontação e resolução), elementos típicos de boa parte dos roteiros cinematográficos. Os títulos utilizados para dar nome aos subtópicos desta pesquisa são paródias de importantes filmes nacionais e estrangeiros. Com relação aos títulos dos referidos capítulos, optou-se por um jogo de palavras envolvendo literatura, cinema e o nome da obra *Ulisses entre o amor e a morte*.

O segundo capítulo, destina-se a caracterizar e comparar narrativas literárias e fílmicas, bem como compreender o processo de transposição de uma mídia (Literatura) para outra (Cinema), reconhecendo como obra original o roteiro adaptado,

posto que, mesmo em estado de convergência semiótica, acaba por manter a sua essência.

O terceiro capítulo, legitima o Cinema enquanto linguagem que se apropria, como todas as linguagens, das demais formas de manifestação artística, destacando o fato de que a Literatura, principalmente a partir do Modernismo, vem utilizando cada vez mais elementos cinematográficos. Para isso, encontra-se nesse capítulo uma revisão de conceitos como “enquadramento”, “plano”, “montagem” e “movimentos de câmera”, ilustrados com passagens da obra *Ulisses entre o amor e a morte*.

O quarto capítulo, encara a novela *Ulisses entre o amor e a morte* como uma narrativa literária que extravasa cinema. Nesse capítulo, nos dois primeiros subtópicos, é feita a decupagem - para fins de ilustração - dos capítulos da obra, uma vez que se pretende constatar a habilidade do escritor em colocar lado a lado (quando não misturados) distintos sistemas semióticos a serviço de uma impressão de realidade. Por conseguinte, sugere-se, no subtópico 4.3, a possível elaboração de um roteiro cinematográfico da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, ilustrado com o *storyboard* de duas cenas, obedecendo a critérios de montagem e a uma, não menos importante, almejada sensibilidade criativa.

A elaboração de uma *storyline* da novela ogerreguiana e suas possibilidades de decupagem, apenas reiteram um questionamento reforçado nas considerações finais deste trabalho, que perpassa toda a pesquisa: como não pensar, durante a leitura de *Ulisses entre o amor e a morte*, em uma transposição fílmica, se nos deparamos a todo instante com uma linguagem que se assemelha à própria tradução?

2 LITERATURA E CINEMA ENTRE O AMOR E A MORTE

Tendo como foco de análise a convergência de sistemas semióticos em *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, torna-se imprescindível discutir como a Literatura e o Cinema compartilham entre si características e de que maneira tal compartilhamento se articula. Para tanto, os subtópicos que se seguem visam estabelecer um diálogo com diversos autores que fundamentam a análise que será apresentada posteriormente. As narrativas literárias e fílmicas, com suas conjunções e disjunções, além de discussões a respeito da transposição fílmica enquanto processo e caráter de originalidade, mesmo em roteiros adaptados, são alguns dos assuntos abordados neste capítulo.

2.1 Narrativa, meu amor

Jamais houve uma transposição fílmica da novela *Ulisses entre o amor e a morte* ou de qualquer outra obra de O. G. Rego de Carvalho. Nem mesmo há publicações a respeito de tal possibilidade. O que se encontra são escassas referências a respeito de uma suposta relação da narrativa ogerreguiana com o roteiro cinematográfico, o que torna a ideia de aprofundar os estudos, enfatizando o diálogo bastante presente em sua narrativa, entre Literatura e Cinema, um suplemento de tudo aquilo que já se escreveu a respeito do ficcionista piauiense.

Percebe-se, nitidamente, na narrativa ogerreguiana, o talento do escritor em captar a vida em movimento. As caracterizações das personagens, sons, luz, tempo, espaço, planos e ângulos são tão bem trabalhados que um estudo voltado para a convergência destes dois sistemas semióticos: literário e fílmico, faz-se mais que necessário. Observa-se, no primeiro parágrafo do capítulo intitulado “Um mandado”, informações a respeito da fotografia (luz e cores) e a utilização de uma voz-off (fala da tia Julinha):

A luz do sol, colorindo-se nos vitrais da janela, batia em meu rosto de tal modo, que me fez despertar. Mudei de posição e procurei dormir de novo. Quando estava perto de conciliar o sono, ouvi tia Julinha chamar-me, em tom carinhoso.

O objeto da semiótica é o texto, ou seja, preocupa-se em descrever e explicar não somente o que o texto diz, mas como ele faz para dizer. Assim, ao dizer (narrar), O. G. Rego de Carvalho, mesmo não se utilizando da linguagem não verbal, consegue construir, através da palavra, imagens carregadas de sons, cores e texturas que mais parecem saltar das páginas, em uma intersignificação de possíveis relações das três matrizes semióticas: verbal, visual e acústica. Ezra Pound expressa-se da seguinte maneira a respeito dessas categorias fundamentais:

Contudo, as palavras ainda são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopeia, melopeia, logopeia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito (POUND, 2006, p. 41).

O presente trabalho não tratará, portanto, da análise de uma tradução fílmica a partir do texto literário que a originou. Como assinalado, O. G. Rego de Carvalho jamais foi adaptado para o cinema. Mas, em sua maneira singular de contar histórias, sistemas semióticos coexistem. Em muitas passagens da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, o receptor tem a nítida impressão de ler um roteiro cinematográfico. É justamente esse prenúncio, muito mais apontado do que discutido pela crítica literária, o estopim deste projeto.

É notória a capacidade de síntese do escritor piauiense, como se verifica no capítulo “Quente era a manhã, em julho”, reproduzido na íntegra:

Quente era a manhã, em julho, quando meu pai se deitou, as pálpebras baixando. E puro, e distante, e feliz, encarou o céu e o tempo.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 25.

Ulisses entre o amor e a morte é uma obra fragmentada, espécie de argumento cinematográfico, na qual planos e enquadramentos, típicos de um roteiro fílmico, são facilmente identificados. Como se o ponto de vista do narrador, substituído pelo olhar da câmera, conduzisse o enredo utilizando-se de uma preocupação estética com a montagem. É o que se verifica neste fragmento do capítulo “Ovídia”: nele, enxerga-se apenas o que os olhos de Ulisses conseguem captar:

Recebeu-os Ovídia de tão singelo coração, que foi logo oferecendo cocadas e pães-de-ló. Apesar da ruindade que, às vezes, lhe fazia, roubando umbus de seu quintal, teve para mim, como para José, o mesmo sorriso iluminado.

— Ao pomar — ela nos convidou — acariciando os cabelos do mano. Lá é mais fresco.

A cancela se abriu e entramos, vendo-nos cercados de fruteiras. Era um quintal bem limpo e se podiam contar as folhas no chão; nas próprias árvores não havia ramo seco ou amarelado.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 32.

A capacidade de direcionar o olhar do leitor, como o fazem competentes roteiristas e diretores, é uma característica que não pode ser ignorada na obra. Com relação ao Cinema, constata-se que somente após o nascimento da montagem, que consiste em editar o filme previamente cortado, relacionando discretamente as cenas entre si, é que uma nova linguagem realmente surgiu.

O. G. Rego de Carvalho contava apenas vinte e três anos quando publicou *Ulisses entre o amor e a morte* em 1953. Nessa mesma época comemoravam-se duas décadas do cinema falado. Orson Welles e Vittorio De Sica, para citar apenas dois cineastas, já haviam estreado respectivamente os filmes *Cidadão Kane* (1941) e *Ladrões de Bicicleta* (1948).

No que se refere ao cinema brasileiro, Mário Peixoto, desde 1931, já provocava acaloradas discussões a respeito de sua silenciosa película de 120 minutos, *Limite*. Por isso mesmo, não há que se enxergar precipitação no comentário de Roman Jakobson (2007, p. 153): “Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las”.

Na novela *Ulisses entre o amor e a morte*, há referências ao Cine Rex, fundado em 1939, localizado na praça Pedro II, em Teresina-PI, nos seguintes capítulos da obra: “Uns fósforos”, “Os namorados de minha irmã” e “Conceição”. A realidade é que O. G. Rego de Carvalho, atento às transformações artístico-culturais da primeira metade do século XX (a leitura dos três únicos números da Revista Meridiano¹, organizada pelo autor, é uma constatação), encantou-se – deixando-se inevitavelmente influenciar.

¹ O primeiro número da revista foi publicado em outubro de 1949. Assinam a direção, além de O. G. Rego de Carvalho, Hindemburgo Dobal e M. Paulo Nunes.

Verifica-se na novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, que o Cinema encontra-se inserido no cotidiano afetivo dos teresinenses. Após o curioso passeio em torno da praça Pedro II, em que rapazes e moças, caminhando em sentidos opostos, aproveitavam para paquerar, era no escurinho do Cine Rex que muitas histórias de amor começavam. As aventuras sensuais de Arnaldo costumam acontecer no Cine Rex:

Não havia quase ninguém nesse instante, e Arnaldo se pôs a desenhar a graveto um busto de mulher. Meu primo, querendo gracejar, perguntou quem era:
 — Minha pequena – respondeu, enquanto nos olhava para ver o efeito.
 Nenhum de nós se mostrou surpreso:
 — Onde a encontrou? – inquiri.
 Arnaldo explicou, com ares de confiança:
 — Uma tarde, no cinema, verifiquei que uma normalista esperava alguém, no camarote ao lado. Era uma garota daqui – e pegou na orelha. Como o namorado não viesse, inclinou-se sobre o peitoral.
 — Nada, até agora – interrompeu Norberto, sem conseguir dominar-se.
 — Aproveitando a sua distração, fui-me aconchegando e por fim coloquei a mão sobre a sua. Ela se virou subitamente, mas não pareceu zangada: “Tem fósforos?”, perguntou. Disse que sim e risquei um. “Queria ver se tinha bigode”. Mostrei-lhe o meu...
 Todos nós rimos: havia apenas um buço e mal.
 — Mostrei o bigode – continuou, com a fisionomia ainda risonha – e lhe pedi baixinho que viesse estar comigo. Ela se deixou vencer e, logo que entrou, fechei a porta. “Pra que isso?” Não respondi, passando a acariciá-la. Nem me lembro do que ia pela tela...

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 52-53.

É também no cinema onde Anália, irmã de Ulisses, esconde-se para namorar:

Anália, entretanto, queria provocá-lo:
 — Mãe – falou como que alheada – por que a senhora não examina as faltas de José? Ele é bem capaz de perder o ano.
 Antes que ela respondesse, o mano se levantou trêmulo, e, contrariando seus hábitos, enredou:
 — A escola dela é nos cinemas, nas praças, por aí nas esquinas, com os namorados.
 — Mentira – Anália protestou sorrindo, para evitar o insulto [...]

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 68.

O Cine Rex bem que poderia ter sido o palco do primeiro encontro do casal Ulisses e Conceição, não fosse a recusa da menina, possivelmente intimidada pela presença do primo Arnaldo:

Quando de novo passamos por Conceição, Arnaldo me deteve e a chamou, para perguntar-lhe se não queria ir ao cinema, conforme tinham acertado.
Ela olhou de relance para mim e disse:
— Prefiro ficar.
— Então, vamos sair deste movimento.
A seguir fomos os três para um canto da praça, mas nessa hora infelizmente caíram alguns pingos de chuva e isso sempre era bastante para nos fazer dispersar.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 81.

A existência de uma sala de cinema, em uma capital com sérios problemas sociais e econômicos, ainda alimentada pelo ranço pejorativo do provincianismo, consiste em um luxo que precisava ser assinalado pelos escritores, não deixando de ser, porventura, uma pista a respeito de interesses e influências recebidas por esses autores.

Enquanto ficcionista, O. G. Rego de Carvalho não deixa nada a dever aos bons escritores da literatura brasileira, que também se deixaram influenciar por artistas estrangeiros como Eça de Queirós, Émile Zola e Gustave Flaubert. Com certa tendência à discussão de assuntos universais, o autor soube muito bem abordar temas como loucura, morte, medo e família, numa espécie de narrativa realista simbólica. A novela *Ulisses entre o amor e a morte*, universal em sua essência, ao discutir assuntos como relações familiares conflituosas, descoberta da sexualidade e frustração amorosa, revela-se um maravilhoso passeio pelo o que há no ser humano de mais puro e desprezível, de mais encantador e assustador. Pedro Pio Fontineles Filho pontua:

A narrativa de O. G. Rego de Carvalho está cercada das nuances para além de uma escrita de um escritor “geólogo” e de “arqueólogo”, que busca nos detalhes a expressão do mundo. Sua narrativa está na polaridade da palavra muda, na qual os detalhes remetem a uma potência, que cria estranhezas no campo literário (FONTINELES FILHO, 2016, p. 13).

Para não estender ainda mais a discussão, antecipando, assim, o que será abordado no capítulo 4 do presente trabalho, pauta-se, a partir de agora, uma breve caracterização das narrativas literária e fílmica, estabelecendo seus respectivos contatos e distanciamentos, etapa imprescindível para uma melhor compreensão desta dissertação.

Como jamais será possível conceber uma narrativa sem personagens, simplesmente porque o ato de contar histórias tem início quando começa a história da humanidade, também não existem agrupamentos humanos sem narrativas, muito menos narrativas destituídas de emissor e receptor, conjecturados um pelo outro.

Encontra-se na oralidade a fonte primordial a que recorrem muitos narradores. As melhores histórias são as que mais se aproximam daquelas outrora transmitidas de pessoa a pessoa, e que permaneceram no anonimato. As narrativas comportam pois, diacronicamente, todas as qualidades que remetem ao desenvolvimento humano.

Ler um romance ou assistir a um filme, seria a maneira de o homem – preso à própria narrativa –, romper seus limites, adentrando, desse modo, nas mais variadas narrativas outras. Referindo-se ao papel mediador da narrativa, considera-se que cabe ao contador de histórias o papel de humanizar o mundo, tornando-o mais inteligível e suportável.

De acordo com Christian Metz, ao abordar a questão da temporalidade, a narrativa é uma:

Sequência duas vezes temporal [...]: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e o tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem 'frequentativa' no cinema etc.), mais essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro espaço) (METZ, 1972, p. 31).

A narrativa, tomando como primeira referência os formalistas russos, pode ser analisada a partir dos seguintes conceitos: fábula (acontecimentos), trama (construção do texto narrativo), intriga (conflito de interesses), estória (síntese) e enredo (o próprio texto).

Sejam elas literárias ou fílmicas, as narrativas apresentam, seja qual for o meio de expressão, uma mesma base estrutural, qual seja: o percurso do homem à procura de um sentido valoroso para a própria vida, à medida que se depara com conflitos que marcam as relações humanas, correlacionando assim o destino do indivíduo ao destino da sociedade em que se encontra inserido.

Não se limitando à análise da ação, o estudo da narrativa passou a empenhar-se na tentativa de compreensão de um sujeito passional, manipulador e manipulado, submetido a transformações tímicas e sanções.

De certo, em toda e qualquer narrativa, o herói envolve-se em situações que se alternam entre a euforia e a disforia, estados de espírito dos indivíduos, transmutados no desenrolar da história. Em *Ulisses entre o amor e a morte*, o herói Ulisses – o título da obra já antecipa -, antes eufórico por causa do amor que sente pelo pai, passará à disforia após a morte do velho. O mesmo acontece quando a euforia provocada por Conceição é substituída, quando os dois se separam, pela disforia.

No caso do Cinema, é através de um agente focalizador que a plateia compreende a flutuação das emoções das personagens e “a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que a manipulação do narrador (ou camera narrator) se torne visível” (CORSEUIL, 2005, p. 322). Na novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, o agente focalizador – narrador e câmera ao mesmo tempo – é o protagonista Ulisses, como se nota neste trecho:

Quando Arnaldo terminou a sua velha prosa, não fizemos comentário algum. Durante dois ou três minutos, em que o vento soprava com força, nos limitamos a olhar a relva ou a escrever no chão.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 54.

Enquanto nos textos literários, os discursos direto ou indireto do narrador funcionam como mediadores das ações e pensamentos das personagens, nos filmes, a câmera, exercendo assim o papel de narrador, arquiteta o universo imaginado pelo autor com seus respectivos significantes e significados. É que a câmera dispõe de diversos recursos que permitem que a mesma possa interromper, isolar, estender, acelerar, desacelerar, ampliar e miniaturizar o que se está sendo contado.

É bem sabido que, se em uma narrativa literária há um conjunto de sentenças que correspondem à descrição de uma cena; no Cinema existem planos ou uma sequência de planos que correspondem a essas mesmas sentenças. Utilizando o cinema mudo e suas imprescindíveis legendas como primeiro exemplo, conjectura-se que o Cinema tenha aperfeiçoado a narração de histórias à medida que precisou escrever, e expor na tela, aquelas imagens que faltavam. Consequentemente, uma gama de roteiristas passa a compreender que escrever filmes, visualizando assim o desenrolar dos acontecimentos, nada mais é que enxergar na Literatura uma espécie de Cinema latente. Como se a linguagem verbal escrita estivesse sempre ali, pronta para ser transposta, agora feita imagem, para o ecrã.

Enfim, não há muita diferença entre escrever e filmar. O que se busca, na verdade, é uma descrição; seja do recorte de uma paisagem, de uma personagem, de certos objetos, ou mesmo do desenrolar temporal de determinado acontecimento. Caberá ao diretor, diante de uma infinidade de possibilidades, selecionar planos e enquadramentos, assim como o escritor já o fez ao construir o seu texto, para que a história seja convicentemente apresentada ao espectador.

O que se verifica em narrativas como *Ulisses entre o amor e a morte*, é que, no caso de uma transposição fílmica, roteirista e diretor encontrarão menos dificuldades no processo de adaptação do verbal para o não verbal, dada a proximidade da linguagem utilizada por O. G. Rego de Carvalho com a linguagem fílmica.

Cabe a Ulisses, protagonista narrador da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, através, única e exclusivamente de seu ponto de vista, além da ação, também expressar a inquietação mental das personagens que o rodeiam. No caso do Cinema, tal atividade é transferida para a câmera que, graças ao seu posicionamento e possibilidades de movimento, será capaz de revelar atitudes e tensões emocionais e psicológicas. Em O. G. Rego de Carvalho, focalizador e câmera confundem-se quando postos a serviço de uma natureza convergente entre Literatura e Cinema.

Se na Literatura, o narrador constrói plasticamente as cenas através da representação verbal, tal como discorre Mikhail Bakhtin:

A paisagem verbalizada, a descrição do ambiente, a representação dos usos e costumes, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., aqui não são elementos de um acontecimento aberto e único da existência, elementos do horizonte da consciência atuante e operante do homem (que procede de modo ético e cognitivo). Todos os objetos

representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem [...] (BAKHTIN, 2003, p. 89).

Em um filme, há uma impressão de realidade que adquire credibilidade porque o espectador, na condição de testemunha ocular de uma série de eventos, torna-se personagem envolvido afetivamente com todos aqueles acontecimentos. Por isso mesmo, bem mais do que em outras manifestações artísticas, no Cinema o enunciado é geralmente levado a sério.

O que se verifica é que os cineastas procuram não desprezar, nem deixar de aprender com as técnicas narrativas de contistas e romancistas consagrados. Assim como o roteirista, enquanto escritor que pretende conceber uma obra de arte, estará sempre em permanente contato com a Literatura.

Entende-se que o texto literário não é apenas um depósito de histórias que podem ser utilizadas vez ou outra pelo Cinema, mas um repositório de técnicas e exemplos que podem – e devem – ser seguidos pelas demais artes que pretendem alcançar certa dignidade cultural. Por outro lado, é possível detectar recursos cinematográficos em sistemas semióticos verbais e não verbais mesmo antes da existência do Cinema. O fato é que a narrativa cinematográfica encontrava-se adormecida em alguns textos narrativos literários publicados previamente ao ano de 1895, quando ocorreu, em Paris, a primeira exibição pública de um filme.

Mesmo que o Cinema não tenha sido concebido inicialmente para contar histórias, ao mostrar objetos facilmente discernidos pelo espectador, já significa que se pretende dizer alguma coisa a respeito desses objetos, ou seja, que cada fotograma já constitui uma pequena narrativa.

Como o ato narrativo pode referir-se à Literatura e ao Cinema (dado que esse surgiu bem antes do aparecimento deste), é possível que elementos como personagens, tempo, espaço e foco narrativo sejam estudados utilizando-se dos mesmos instrumentos desenvolvidos para os estudos literários:

São estruturas elementares da narrativa: a sintagmaticidade finita entre duas pausas de enunciação; a configuração de um efeito único de sentido (isotopia) entre essas pausas; um esquema atuacional mínimo manifesto ao menos por dois atores (personagens), sendo estes dotados de uma qualificação; uma ação que defina a relação entre esses personagens; e, finalmente, uma temporalização em que se opõe um “antes” e um “depois”, que pressupõe uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois) (BALOGH, 1996, p. 46).

Todavia, essa narrativa que, em um texto literário, é formada apenas de linguagem verbal, no Cinema, materializa-se, dentre outras coisas, em imagens, palavras, e sons. Em um filme, o diretor desempenha o verdadeiro papel de narrador. É o diretor quem determina a sequência narrativa, seleciona os atores, aprova a misancene, a fotografia e a música, decupa, posiciona a câmera, opta por tipos de montagem, assim distinguindo o seu filme de tantas outras possibilidades cinematográficas. Não se pode questionar que somente quando os cineastas começaram a cortar, montar e editar o filme, estabelecendo relações entre uma cena e outra, é que surgiu uma nova linguagem artística de fato.

Em seu início, os filmes não passavam de tomadas estáticas. Simplesmente registros de cenas cotidianas, narrativas que poderiam, no máximo, ser consideradas uma espécie de teatro filmado. Felizmente, enquanto amadurecia, o Cinema, sem o menor pudor, recorreu à experiência bem sucedida de escritores, pintores, escultores, engenheiros, arquitetos, iluminadores, coreógrafos e músicos.

Constata-se, assim, que o Cinema esteve sempre acompanhado das demais manifestações artísticas. Comparando-o à Literatura, não é exagero afirmar que, graças à montagem, ampliou e enriqueceu as possibilidades narrativas. Mesmo que a realidade de uma sequência não esteja na estabilidade natural das ações que a constituem, mas na lógica em que se organiza essa mesma sequência. Em relação ao ponto de vista e sua possibilidade de mudança, Xavier, analisa:

[...] dentro de uma mesma cena [...] pode ser aproximada a procedimentos frequentemente usados pelo escritor ao compor literariamente uma cena. Também este expõe os fatos através de um conjunto de detalhes particulares ou através de observações que dizem respeito ao conjunto de detalhes particulares ou através de observações que dizem respeito ao conjunto tal como na representação do cinema (XAVIER, 1984, p. 24).

Deixando de lado as oposições teóricas, o que de fato é mais importante no presente estudo, enquanto se compara sistemas narrativos, é que não se deve tratar o Cinema como arte alienada por padrões romanescos, muito menos a Literatura enquanto arte que, para reinventar-se, necessita impreterivelmente do Cinema. Não se pode esquecer ou mesmo desprezar, o fato de que Literatura e Cinema, ao contar uma história, utilizam linguagem e instrumentos próprios.

Se o material significativo das narrativas literárias é a palavra, nas narrativas fílmicas é a imagem (e também a palavra), afinal, com o advento do cinema falado, a imagem deixa de ser soberana. Mas, ao contrário da Literatura, em um filme, são os próprios seres e coisas que se apresentam diante do espectador, assim estabelecendo um enfrentamento direto entre eles.

Quando se lê um romance ou se assiste a um filme, o que há sempre é uma mesma história, mesmo que diferente em sua elaboração: o eterno embate dialético dos desejos com as leis. Enquanto isso, encarada como um conceito mais amplo, a *diegese* também abraça o que é provocado pela história no receptor.

Seja na Literatura ou no Cinema, para que se torne um todo coerente, alcançando assim os objetivos da interlocução, a narrativa corresponde a uma sequência de acontecimentos, algumas vezes interrompidos por procedimentos anacrônicos como o *flashback* e *flashforward*, resultando em uma espécie de simulacro do mundo real, capaz de confundir, tamanho é o grau de simulação, o crítico literário menos perspicaz.

Muito já se escreveu a respeito da produção literária do prosador piauiense Orlando Geraldo Rego de Carvalho. Na tentativa de melhor compreendê-lo, pesquisadores chegaram mesmo a desnudar a intimidade do ficcionista oirense. Obcecados em desconstruir, para depois reconstruir didaticamente, a angústia, o medo e a ansiedade, características tão presentes em suas personagens, esses mesmos estudiosos concentraram-se no autor, confundindo-o com o narrador, e decidiram primeiro analisar psicologicamente o próprio artista.

Considerada inacessível e até mesmo indesejável, a *intenção do autor* não deve ser utilizada como referência no momento de se julgar a eficiência de uma obra de arte literária. Compreendendo a *intenção* como mera pretensão de um escritor, não seria precipitado admitir o seu êxito apenas realizando uma espécie de adivinhação do que o artista sentia e pensava no momento da escritura? E mesmo havendo a possibilidade de se entrevistar qualquer escritor, não há garantias que ele tenha sido bem sucedido em sua *intenção*.

Mesmo que estudos biográficos sejam pertinentes, um dos resultados, quando O. G. Rego de Carvalho é o autor em questão, é um desfile heterogêneo das mais diversas abordagens psicológicas. Há pesquisas, por exemplo, que identificam que sua escrita não pode ser desvinculada das relações familiares. Negligencia-se, dessa maneira, que a obra extrapola aspectos intrínsecos do escritor, vislumbrando-se, no

máximo, uma afinidade entre autor e narrador. Por isso mesmo, as atitudes do narrador não podem ser explicadas considerando-se a vida pessoal do autor, pois estaria, assim, arriscando-se o crítico a envolver-se em uma falácia intencional.

Oeiras e Teresina identificam eficientemente os espaços discursivo e narrativo da história, enquanto os acontecimentos, em *flashback*, são projeções das vívidas recordações do protagonista. O escritor soube trabalhar muito bem o fluxo de consciência. Afinal, não é a Oeiras - primeira capital do Piauí - dos livros de história que encontramos em sua produção literária. Assim como Teresina também não. Tais cidades adquirem maravilhosa singularidade ao serem concebidas a partir do que representaram – ou ainda representam – para o narrador. Deparamo-nos então com um espaço e um tempo mediados pela percepção de Ulisses, não de O. G. Rego de Carvalho.

Faz-se necessário, então, compreender que Ulisses, narrador e herói da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, e O. G. Rego de Carvalho não são a mesma pessoa, mesmo que tenham vivido nos mesmos lugares e passado por experiências afins.

2.2 A metamorfose

A transposição fílmica de uma obra literária pode ser conservadora ou inovadora. Esta, caracteriza-se pela manutenção da estabilidade do gênero, enquanto aquela garante momentos de instabilidade a um gênero que até então revelava-se bem-sucedido. Entende-se o termo “gênero” como reunião de determinadas obras literárias em função de similaridades técnicas, formais e temáticas:

Certamente, há romances que, em sua essência, não se adequam à dramatização. Por essa mesma razão, eles sofrerão mudanças para que a transposição fílmica se realize satisfatoriamente. Mas há também obras literárias extremamente flexíveis às mais variadas possibilidades de transposição – *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, é uma delas.

Como não se pretende ainda detalhar, mas apenas apontar, o diálogo entre Literatura e Cinema presente na obra do escritor piauiense, este momento limita-se, por enquanto, a dar apenas alguns exemplos, sem maiores explicações. Nota-se no capítulo “Um mandado” do livro, a presença de uma série de características que remetem à linguagem fílmica:

A luz do sol, colorindo-se nos vitrais da janela², batia em meu rosto de tal modo, que me fez despertar. Mudei de posição e procurei dormir de novo. Quando estava perto de conciliar o sono, ouvi tia Julinha chamar-me³, em tom carinhoso⁴.

Eu gostava muito dela, por ser boa e atenciosa. Mais de uma vez, atendi a seus pedidos, dando recados quando não tolerava fazê-lo, e só raramente meus pais me incumbiam de algum.

Ao escutar meu nome, observei-a em silêncio e vi logo, pelo sorriso e pelo seu olhar⁵, que devia ser feliz.

— Você quer ir ali pra mim? — perguntou-me. E como eu concordasse: Tome primeiro o café.

Alguns minutos depois, encontrei-a na varanda, escrevendo um bilhete naquela caligrafia que eu tanto admirava. O papel recendia jasmims, e antes que o examinasse melhor, ela o dobrou devagar, sobrescritando-o em linhas traçadas à unha.

— Leve a este endereço — disse, e me passou a cartinha.

— Posso ler? — inquiri, notando que se destinava a um parente, doutor João da Mata.

— Não é preciso.

— Resposta?

— Tia Julinha abaixou a vista⁶:

— Talvez.

José passava nesse instante, e o acompanhei à porta, tomando-lhe a mão. A face inexpressiva⁷ voltando para mim, ele indagou aonde iria; se eu quisesse, poderíamos subir no *flamboyant* e conversar.

Notei que sentia inseguro, e isso me entristeceu. Desde menor era calado: tinha poucos amigos e quase nenhum convívio na família. Não admirava que o ambiente lhe parecesse estranho e até hostil.

— Tenho um mandado — expliquei-lhe. Na volta, irei merendar com você.

José me fitou algum tempo, depois a árvore. Esta se achava ainda florida, não com a profusão de novembro, quando se cobre de um vermelho alaranjado e vivo. Para ele seria o *flamboyant* um refúgio, durante o ócio e a tristeza.

— Virá mesmo? — perguntou, mais tranquilo. Não quero ficar sozinho.

Assenti com um gesto, deixando-o encostado à porta.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 18-19.

Por ser tão rica em características da linguagem cinematográfica, dado que ainda não foi traduzida para o Cinema, mas uma vez que se pretende traduzi-la, faz-se necessário, neste subtópico, uma revisão teórica a respeito do assunto.

Diversos são os estudos que comparam obras literárias e cinematográficas. Uma rápida pesquisa no Portal de Periódicos da CAPES/MEC a respeito do tema

² Fotografia.

³ Voz-over.

⁴ Rubrica de fala.

⁵ Primeiríssimo plano.

⁶ Rubrica de cena.

⁷ Primeiro plano.

revela que, em sua grande maioria, dissertações e teses concentram-se na relação intersemiótica que se estabelece a partir de uma transposição fílmica. Por exemplo, a dissertação de Letícia Barcellos Calmon, intitulada: *Da Literatura ao Cinema: um processo de transposição em A menina que roubava livros* (2016). A tese de Patrícia Helena Mazuchi Saes, que leva o título: *O processo de transmutação de estruturas narrativas em Primeiras estórias: do livro aos filmes* (2008). Ainda, a tese de Elvair Grossi, intitulada: *Antropofagia, intertextualidade e carnavalização na tradução do texto literário para o cinema em Vidas Secas, Macunaíma e Auto da Compadecida* (2013).

Os autores citados compararam livros aos respectivos filmes adaptados, limitando-se ao que seria uma espécie de lugar-comum desse tipo de pesquisa. Carlos Gerbase, em seu artigo “O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe: e o que a literatura aprende com o cinema”, publicado em 2009, tece o seguinte comentário a respeito do assunto:

Na verdade, ao comparar as grandes questões da criação literária com os dilemas dos realizadores cinematográficos, encontraremos muitos pontos em comum. Se procurarmos diferenças, também as encontraremos, é claro. Mas a influência da literatura sobre o cinema é inegável e pode ser facilmente comprovada no terreno das adaptações (GERBASE, 2009, p. 22).

A transposição fílmica extrapola o conceito de mera entidade formal, posto que também é um processo. Dito isso, não se deveria considerar inferior o texto adaptado, muito menos proclamar a hegemonia da obra que o originou, mesmo que a experiência constate que qualquer adaptação jamais será considerada tão boa quanto o livro que a motivou.

O que parece ser deixado de lado, dado tal preconceito (incluindo aqui parte da crítica acadêmica), é que as artes emanam de outras artes. Olvida-se que Literatura e Cinema se realizam no ambiente da linguagem, que a imagem fílmica é um outro aparato a serviço da construção de novos pensamentos.

Por que então contar, através de imagens em movimento, aquela história já contada, sendo que ela jamais será a mesma? Isso deveria ser considerado pernicioso, a ponto de posicionar a Literatura e o Cinema, respectivamente, em situação de superioridade e inferioridade? Não há dificuldade para se responder a tais questionamentos. Em relação ao primeiro, pode-se afirmar que é justamente o fato da

transposição não ser uma mera cópia que torna a tradução uma produção singular; quanto ao segundo, sendo a transposição uma outra obra, divulgada em mídia diferente, não há a menor necessidade de se estabelecer parâmetros entre as mesmas. E mais, tomar emprestado, partilhar e recontar histórias não é uma invenção do século XX, mas um hábito antigo, verificado desde sempre, em toda a cultura ocidental.

Certamente, a expectativa contrariada de leitores que consideram desrespeitoso qualquer desvio de fidelidade em relação à obra literária deve também ser considerada. Para eles, o filme estará sempre incompleto; as imagens projetadas na tela jamais superarão aquelas da imaginação. Tais leitores não são capazes de vislumbrar que transpor não encerra necessariamente um arremedo. Ao contrário, reinterpreta-se, recria-se o texto tido como original.

No caso da análise de uma transposição de certa narrativa literária para o Cinema, a “câmara de ecos”, se desconsiderarmos o contexto, será única e exclusivamente a própria narrativa. Enquanto referência primordial, essa narrativa acaba por adquirir sublimação que a faz parecer intangível. Na verdade, a suposta obra original estará sempre associada às obras de arte que inspirou, sejam elas músicas, filmes ou peças teatrais. Julio Plaza, longe de se deixar levar por discursos retrógrados de intolerância e sentimentalismo nostálgico, em relação ao processo de transposição, ocupa-se em explicar que:

Nessa medida, a tradução se apresenta para nós, como a “forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente (PLAZA, 2003, p. 2).

Estabelecendo um paralelo entre a semiótica peirceana e a história, numa tentativa de ilustrar os aspectos que correspondem à transposição fílmica, Plaza compara passado, presente e futuro aos signos ícone, índice e símbolo. Compreende-se, assim, que a transposição fílmica (índice) deve ser considerada como tensão criativo-tradutora, enquanto a obra literária (ícone), o original a ser traduzido para o cinema, na expectativa de que no futuro (símbolo) encontrará um leitor.

Ilustra-se as informações do parágrafo anterior, ratificando-se assim as ideias de Plaza (2003), bem como o que será discutido no decorrer deste subtópico, com o

capítulo (ícone) “Adolescência”, presente na parte III, da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. de Carvalho, e sua respectiva tradução (roteiro fílmico/índice):

A. TEXTO ORIGINAL

Ao levantar os olhos, vi José diante de mim.

— Eis a sua refeição — falava-me, passando uma bandeja de alimentos. Mamãe disse para você tomar logo.

Fitei-o um instante, sem lhe corresponder o sorriso, e baixei as pálpebras. Queria estar sozinho, para repor no coração as alegrias que se foram.

Desde aquela noite, preferia morrer. Toda a ternura que devotava à minha mãe desapareceu, e em seu lugar veio surgindo a aversão. Nunca pude esquecer o abandono a que me entregou, quando fazia tanta questão de seus cuidados.

Na manhã seguinte, ela apareceu tarde e verificou que eu tinha febre, só respirando a custo:

— É bem capaz de ser pneumonia — comentou, saindo com ar pensativo.

Apenas lá pelas duas é que mandou chamar o médico. Este levou algum tempo em me examinar, após o que, tentando um riso, anunciou que não era nada.

A julgar-me bastante doente, fiquei pensando se valia a pena viver: sofria muito e, além do mais, era preciso magoar a pobre mãe. Talvez que assim me cercasse de carinho.

Passei a recusar os alimentos. A princípio não fizeram alarde, contudo minha mãe logo compreendeu a gravidade da situação:

— Meu filho, tome qualquer cousa — pediu-me uma vez, dando-me um copo de leite ainda fumegante.

Sem dizer palavra, virei o rosto — gesto que fingiu não ver, já que me indagou, terna e persuasivamente:

— Vai esperar que esfrie, não é?

— Deixe-me em paz — murmurei, quase vencido pelo pranto. A senhora não se interessa por mim e agora...

Ela me obrigou a volver a face e, os olhos iluminados pela tristeza, suspirou apenas:

— Ulisses!

Assim que me vi só, cerrei as pálpebras: dormir era, nesse instante, o único remédio para esquecer a melancolia e a fome. Horas depois ouvi os passos de minha mãe, que trazia o médico. Este sentou-se numa cadeira de palhinha e sorriu-me:

— Como é, está melhor?

Não respondi, inquieto com a presença de ambos.

— É preciso que eu saia, doutor: tem ódio de mim — disse ela, a meia voz.

O clínico me fitou surpreendido:

— Ódio? — indagou, ainda sem compreender.

Mais uma vez permaneci calado: para que dizer-lhe o que ia no coração? Naturalmente não entenderia, tão contraditórias se mostravam minhas emoções, de uns meses para cá.

— Bem, sinta-se à vontade — e mamãe se retirou.

Nisto o médico me fez novo exame, findo o qual confessou:

— Não vejo melhoras, Ulisses.

— Quer dizer... que estou à morte? — animei-me a perguntar-lhe.

Ele me olhou, com uma ponta de carinho:

— Na sua idade também estive assim. Recordo que tentei o suicídio, atirando-me de um sobrado, apenas para constranger uma velha tia. Não imagina o quanto me arrependo, meu rapaz.

— Mas, doutor, não é bem isso...

— Sei o que estou dizendo, Ulisses. Quer entristecer sua mãe pelo fato de que ela não cuidasse de você, na noite em que adoeceu. Acha que merecia ternura, depois de ter escapado?

— Não fugi — repliquei, contrariado e meio soluçante.

— Está bem, não precisa chorar. — Fez uma pausa, em que procurou mirar-me nos olhos. — Mas não se esqueça de que sua mãe não tem culpa.

Desde o instante dessa visita, só tenho pensado nas alegrias que perdera e que tão ansiosamente queria reconquistar. O coração já estava tranquilo, e eu esperava que com o tempo viesse a perdoar minha mãe.

No momento em que José me apareceu com a refeição, quis mais uma vez examinar se alguma incerteza ainda me restava, e vendo mansidão em tudo, não pude deixar de sorrir-lhe:

— Está esperando? — indaguei, quase afanoso.

Ele acenou que sim, e também alegre estendeu-me os alimentos.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 56-58.

Quadro 2 – Roteiro para transposição fílmica

B. ROTEIRO PARA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA

CENA X. QUARTO DE ULISSES. INTERIOR. TARDE.

Ulisses, deitado na cama, levanta os olhos e percebe a presença do irmão José.

JOSÉ (sorri enquanto entrega uma bandeja para o irmão) — Eis sua refeição. Mamãe disse para você tomar logo.

ULISSES (sério) — Deixe aí.

José retira-se do quarto. Ulisses permanece deitado. Não toca na comida.

CENA Y. FLASHBACK. QUARTO DE ULISSES. INTERIOR. MANHÃ.

Ulisses está deitado na cama. A mãe aproxima-se e verifica que Ulisses está com febre, tocando-lhe a testa. Ulisses, mesmo acordado, não abre os olhos.

MÃE (pensativa) — É bem capaz de ser pneumonia.

A mãe de Ulisses retira-se do quarto. Ulisses abre os olhos. Permanece deitado.

CENA Z. QUARTO DE ULISSES. INTERIOR. TARDE.

Ulisses, deitado na cama, é examinado pelo médico. A mãe de Ulisses apenas observa.

MÉDICO (tentando sorrir) — Não é nada.

MÃE (apreensiva) — Certeza, doutor?

MÉDICO — Fique tranquila. O rapaz logo estará bem.

O médico retira-se do quarto. A mãe de Ulisses o acompanha. Ulisses permanece deitado, mergulhado em seus próprios pensamentos. A mãe de Ulisses retorna trazendo um copo de leite. Ulisses ignora a mãe.

MÃE (persuasiva) — Meu filho, tome qualquer coisa.

Ulisses vira-se, deitando-se de bruços.

MÃE (com ternura) — Vai esperar que esfrie, não é?

ULISSES (tentando não chorar) — Deixe-me em paz. A senhora não se interessa por mim e agora...

MÃE (suspirando) — Ulisses!

O médico entra novamente no quarto.

MÉDICO — Percebo que já está bem melhor. Não vai falar comigo, Ulisses?

Ulisses não responde.

MÃE (baixinho) — É preciso que eu saia, doutor. Ulisses tem ódio de mim.

MÉDICO (compreensivo) — Ódio? Bem, sinta-se à vontade. Conversarei com o menino.

A mãe de Ulisses retira-se do quarto. Ulisses vira-se, deitando-se de costas. O médico examina Ulisses.

MÉDICO — Não vejo melhoras, Ulisses.

ULISSES — Que dizer... que estou à morte, doutor?

MÉDICO — Na sua idade também estive assim. Recordo que tentei o suicídio, atirando-me de um sobrado, apenas para constranger uma velha tia. Não imagina o quanto me arrependo, meu rapaz.

ULISSES — Mas, doutor, não é bem isso...

MÉDICO — Sei o que estou dizendo, Ulisses. Quer entristecer sua mãe pelo fato de que ela não cuidasse de você, na noite em que adoeceu. Acha que merecia ternura, depois de ter escapado?

ULISSES (soluçando) — Não fugi!

MÉDICO — Está bem, não precisa chorar. Mas não se esqueça de que sua mãe não tem culpa.

O médico retira-se do quarto. Ulisses senta-se na cama. José entra trazendo uma refeição. José mantém-se em pé, diante de Ulisses, segurando a bandeja.

ULISSES (sorrindo) — O que está esperando? Estou morrendo de fome, José!

José também sorri.

A tradução se define como um meio de transformação de um texto, produzido através de certo sistema semiótico, em um outro texto, de diferente sistema semiótico. Em circunstância alguma, pode-se inferir que a transposição fílmica resultará em descrédito da obra literária que a originou. Quando da passagem de um signo original para um signo tradutor, passa-se também de uma composição para outra, sendo natural que nesse processo ocorram ganhos ou perdas de elementos estéticos. O que acontecerá, no máximo, será uma tradução fílmica boa ou ruim de um livro que já repousa no parnaso do reconhecimento canônico. Afinal, são os legissignos, responsáveis por estabelecer uma ordem entre os signos, que nos permitem identificar o que é igual, semelhante e diferente. Não se pode dirimir o tópico da influência de um texto sobre outro apenas comparando-os. Necessário se faz compreendê-los em sua gênese, bem como apreender os componentes presentes em suas respectivas concepções.

É bem sabido que a transposição fílmica se torna importante veículo de divulgação de uma narrativa literária; não compete com a mesma e, menos ainda, desestimula a sua leitura. Para os negativistas que declararam a morte do livro, quando cineastas começaram a traduzir romances, por acreditarem que ninguém mais “desperdiçaria” semanas, meses ou anos com a leitura de uma obra, se agora, graças ao Cinema, a história poderia ser conhecida em poucas horas, a experiência demonstra que, ao contrário, o filme somente contribui para o aumento do interesse pela narrativa que o inspirou.

Mesmo carente de obras originais, a arte contemporânea consegue sustentar-se em bases (sólidas) intertextuais. O “novo” - que não é tão novo assim - torna-se peça importante de uma imensa instalação artística. É justamente nessa interação

que a obra literária e sua respectiva transposição fílmica se complementam e se fortalecem. Ao estudar a tradução intersemiótica, Julio Plaza concebe a transposição como metacriação, diálogo de signos, uma transcrição. Afinal, a tradução fílmica vai além de um mero deslocamento do texto de um meio para outro, assim:

Nessa medida, traduzir *latu sensu* é uma operação metalinguística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética esta operação se exponencia. No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância [...] (PLAZA, 2003, p. 27).

Pode-se, portanto, resumir uma concepção de tradução fílmica da seguinte maneira: mesmo que seja uma derivação, a transposição não pode ser considerada periférica. O foco do estudo de um processo de tradução consiste em identificar e analisar contextos e ações discursivas, com o objetivo de compreender as relações intersemióticas ali presentes. Traduzir é, portanto, uma recriação cultural em seu sentido mais amplo, respeitando-se as diferenças e mudanças na forma de apresentação de uma história.

Não é à toa que na transposição de uma mídia para outra mídia sempre haverá mudanças, dada a necessidade de adequação de um novo conjunto de convenções e signos. Justamente por isso, é que os adaptadores (não meros apropriadores) são, antes de mais nada, intérpretes das histórias de outras pessoas.

Como nenhum objeto encontra-se desvinculado do meio que o absorve, Isso importa que no progresso de decodificação de uma linguagem que será codificada através de um outro sistema semiótico, as qualidades e restrições do novo sistema acabarão por proporcionar modificações por menor que sejam.

Cogitar a possibilidade de uma tradução fílmica literal é apenas uma utopia. Ao transpor um texto literário para o Cinema, o tradutor precisará muitas vezes contrair ou expandir a história, acelerar ou diminuir o ritmo da ação, cortar ou até mesmo criar novos personagens, além de se posicionar favoravelmente ou contrariamente às ideologias presentes no discurso original. Conseqüentemente:

A maioria das obras analisadas demonstra que dissimilaridades sutis vão-se introduzindo na similaridade de base existente no nível narrativo, tais como a diferente ordenação sintática das fases da sequência narrativa, a expansão de determinadas fases da sequência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros e vão-se efetivar

como elementos diferenciadores, de fato, no nível discursivo (BALOGH, 1996, p. 55).

Outro aspecto importante de ser destacado é que uma transposição fílmica não esgota, ao substituir palavras por imagens, as possibilidades conotativas de uma obra literária, ao contrário, na condição de releitura, apenas propõe novas possibilidades de leitura.

Aspectos importantes do romance, como: enredo, personagens, foco narrativo, espaço e tempo, ao sofrerem desdobramentos durante o processo de transposição, assinalam que o original não é apenas um objeto a ser transfigurado, mas uma linguagem que precisa ser respeitada em suas singularidades por uma outra linguagem também carregada de especificidades que é o Cinema. Já o Cinema é apenas mais uma maneira de se lidar com as possibilidades semânticas de um romance, quando se compreende que a recriação é um artifício bastante eficaz para o fortalecimento de uma cultura.

A obra literária não depende da linguagem cinematográfica, muito menos um filme dependerá de um livro para existir; o que há, e não passa disso, é a possibilidade da Literatura e do Cinema desdobrarem-se através de vários outros sistemas semióticos, sem perderem a sua essência morfológica e semântica. Afinal de contas, é também graças à transposição de um sistema semiótico para outro que as histórias evoluem, posto que não são perduráveis, mas capazes de se adaptarem e adaptar. As narrativas são, portanto, na condição de transcodificáveis, palimpsestos extensivos, sujeitas às mais diversas convenções. Por isso mesmo, nesse seguimento, percebe-se uma relação interlinguagens entre original e transposição, onde o texto de segunda mão opera uma mediação, substituindo e complementando o de primeira mão, mediante códigos e imagens substitutos.

Em um texto literário, imagem, som e movimento que no Cinema nos seriam apresentados enquanto elementos da própria linguagem fílmica, correspondem a uma sugestão, concretizada apenas pela imaginação do leitor. Significa dizer que imagem, som e movimento, quando ocorre a transposição da Literatura para o Cinema, serão agora percebidos graças à reconstrução de significados a que estarão sujeitos.

O que não se espera é que o Cinema, ao contrário de um romance, seja capaz de deslindar internamente uma personagem, mesmo que técnicas cinematográficas como: planos, movimentos de câmera, ritmo e som, sejam constantemente utilizados

para, ao menos, sinalizar essa interioridade. Em outras palavras, resta ao Cinema valer-se de mecanismos próprios que funcionem como correspondentes visuais, verbais e auditivos.

Deve-se inferir, por extensão, que a linguagem cinematográfica sempre se destacará ao mostrar a exterioridade? Não é bem assim. Graças à descrição, uma obra literária pode apresentar, de maneira bem mais eficiente, detalhes dos aspectos físicos do personagem, bem como do cenário, enquanto: “No cinema, as pessoas aparecem dentro de um cenário e em ação todas de uma só vez, sem a ajuda de qualquer mediação para o espectador (HUTCHEON, 2013, p. 101). Na verdade, em um filme, tempo e espaço, som e imagem serão intermediados pelos editores que têm à disposição todo um aparato técnico capaz de conceber ao filme uma aparência de realidade.

A tradução fílmica é um signo. E, enquanto signo, encontra-se no lugar da obra literária que a inspirou (nesse recorte da cadeia semiótica que envolve e ressignifica as relações entre os elementos da comunicação). Do mesmo modo, ela vai além de um simples deslocamento de um sistema para outro, justamente porque envolve questões culturais, artísticas, históricas, políticas, sociais e ideológicas.

Afinal, é nessa perspectiva que, administrados pela função poética, Literatura e Cinema, na condição de obras de arte com aspectos conjuntivos e disjuntivos, apresentarão, durante o processo de transposição, inevitável troca intertextual capaz, inclusive, de revalorizá-los e incrementá-los.

2.3 Bye bye roteiro

Enquanto texto verbal, o roteiro será pouco lido. Exíguos leitores (produtores, diretores, atores, etc.), uma centena talvez, que o consultarão movidos por interesses meramente profissionais. Há atores que se limitam a ler, por exemplo, apenas as cenas das quais seu personagem participa.

Considera-se que o roteiro é o componente mais imperceptível, após a finalização de um filme. É também o elemento que mais passa por transformações durante a produção cinematográfica. Por isso mesmo, amalgamado à forma definitiva que é o filme, tende a desaparecer.

Felizmente, diretores e produtores assimilam, cada vez mais, a ideia de que sem bons roteiros não existem bons filmes. Ao contrário de há alguns anos, finalizada

a produção cinematográfica, o destino de boa parte dos roteiros não é mais a lixeira. Além de editoras dispostas a publicá-los, há um acervo em profuso crescimento em bibliotecas, *sites* e *blogs*. Assim, os leitores podem apreciar o trabalho de autores ocupados em representar o mundo através de uma linguagem que concebe novas possibilidades visuais relacionadas ao tempo e ao espaço.

Quando resolve contar uma história, o roteirista não se concentra apenas na escritura em si, mas em todo o caminho que será percorrido para que seu trabalho seja produzido. Enquanto escreve, o roteirista precisa ponderar a respeito dos mecanismos que movem a indústria audiovisual. Sem recursos financeiros, inevitavelmente será obrigado a sujeitar-se aos padrões estabelecidos pelos grandes estúdios.

A verdadeira arte de roteiristas e cineastas é o ofício da síntese, da simplificação e da abreviação, associado à criatividade na elaboração de cenas e construção de personagens, não se desligando, por descuido, em qualquer momento, do percurso, daquelas ideias e motivações que originaram uma história feita para ser contada através de recursos verbais e não verbais. O processo de escritura de um roteiro original, como afirma Syd Field, em nada se difere da transposição de uma obra literária para o Cinema:

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. Em essência, entretanto, você ainda está escrevendo um roteiro original. E você deve abordá-lo da mesma maneira (FIELD, 2001, p. 174).

Depreende-se que o livro é apenas o ponto de partida, permitindo-se assim que o roteirista não se mantenha fiel ao mesmo. O filme, mesmo que seja uma transposição de obra literária, deve preservar a sua autonomia. A sua essência não é a mesma da obra que o originou, por isso mesmo, deve bastar-se enquanto obra de arte.

Durante o processo de transposição, personagens podem ser acrescentados ou subtraídos, assim como cenas, episódios e peripécias. Copiar, simplesmente, um livro para um roteiro apenas desperdiça a oportunidade de se contar aquela história através de imagens. Um roteiro, antes de mais nada, precisa ser visual.

Enfatiza-se que não ser fiel ao original resultará em transposições sempre melhores. O roteiro deve ser encarado como uma obra autônoma que jamais será

adequadamente compreendida se analisada apenas como desdobramento de outra. Porque foi escrito depois, não significa que o roteiro seja secundário.

Diante de um roteiro adaptado, lamenta-se tanto aquilo que foi perdido, que se despreza (e não são raras as vezes) aquilo que se ganhou. Uma tradução fílmica deve ser vista como um arranjo de discursos, ou seja, mais um meio narrativo cujas pretensões extrapolam a imitação mesquinha de uma obra literária, seja ela qual for. Pensando assim, é que se propõe, no capítulo 4 desta dissertação, a transposição fílmica da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho.

Um roteiro adaptado, além da evidente influência da Literatura, que se realizará enquanto produção coletiva, composto dos mais diversos elementos da Política, Sociologia, Filosofia, Fotografia, História, etc., é, ao mesmo tempo, uma imensa colcha em que os retalhos são paródias, paráfrases e pastiches, frutos de um diálogo que se estabelece entre várias culturas.

Do mesmo modo, não se pode ignorar, assim afirma Gilles Deleuze, que a narrativa cinematográfica resulta da combinação de imagens objetivas e subjetivas, respectivamente cineasta/câmera que vê a personagem e o ponto de vista da própria personagem:

[...] pensamos que a narrativa se refere em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação (enquanto a narração se referia ao desenvolvimento do esquema sensório-motor). O modelo de verdade encontra então sua expressão plena, não mais na conexão sensório-motora, mas na “adequação” do sujeito e do objeto. Por convenção chama-se objetivo o que a câmera “vê”, e subjetivo o que a personagem “vê” (DELEUZE, 2007, p. 179-180).

Ressalta-se que no processo de transposição fílmica de uma narrativa literária caberá ao roteirista bem compreender que, além de estar produzindo uma “outra” obra, “seus” personagens não permanecerão enclausurados enquanto ideia escrita em folhas de papel, eles serão apresentados ao espectador, transfigurados em imagem em movimento, por isso mesmo, definidos por seus atos.

Mesmo que o roteiro, em sua forma exterior, aproxime-se constantemente de uma peça teatral, de um conto, de um romance, de um poema, etc., e, algumas vezes, seja uma tradução fílmica de tais gêneros, é inevitável que se encontre na condição de obra prestes a ser modificada, à medida que o filme (imagem-movimento) é concebido. O autor sabe que, concluída a obra, haverá um árduo caminho (pós-

escritura) até que o roteiro possa finalmente repousar no Parnaso dos textos que finalmente se realizaram enquanto produção artística. Por isso mesmo, é que a escritura de um roteiro, a partir de narrativas como *Ulisses entre o amor e a morte*, consiste apenas em uma das etapas do processo de tradução fílmica.

Assim sendo, o escritor deve compreender que a palavra em um roteiro, espécie de crisálida, aguarda apenas a maturidade necessária para se metamorfosear em imagem. Por isso mesmo, cabe ao roteirista, antecipadamente, ver e sentir as cenas enquanto escreve.

O. G. Rego de Carvalho demonstra conhecimento do que seria um espaço cinemático e não hesitou quanto à utilização, em sua escrita, dessa nova possibilidade de significação. Em *Ulisses entre o amor e a morte*, algumas cenas, tamanha a economia verbal, carecem de imagens e sons, elementos que correspondem à essência do Cinema. A impressão é de uma obra inacabada, feito aquele roteiro capaz de sofrer alterações mesmo durante a produção do filme. Exemplifica-se com o fragmento do capítulo “A viagem”:

Certa vez, minha mãe chamou-me e disse, enquanto arrumava as malas para a viagem:

— José e você ficarão na casa do Avô.

Era a primeira ocasião em que me veria afastado dos pais, e a terceira, da mana. Pensar como seria a ausência, que tanto poderia durar um mês e até anos, dependendo de o velho curar-se, trazia para mim uma onda de emoções, que embalde queria sufocar.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 16.

É como se O. G. Rego de Carvalho estivesse deixando, em aberto, para o suposto diretor - de uma provável adaptação fílmica de sua obra -, possibilidades de planos e enquadramentos, e uma certa liberdade para a concepção da filmagem. Afinal, a impressão de realidade no Cinema será sempre construída pela visão artística do diretor. No referido capítulo, há uma total ausência de pistas descritivas quanto ao cenário (estariam no quarto ou na sala?) e no que se refere ao horário em que se dá o acontecimento (nenhuma sugestão sonora, olfativa, visual). Podemos apenas inferir que se encontram em casa.

O ficcionista piauiense, assim como um roteirista, prima pela brevidade textual, em concordância com muitas teorias do cinema. Tal qual um roteirista, utiliza palavras

que mais tarde serão transformadas em imagens. É bem isso o que se percebe durante a leitura de *Ulisses entre o amor e a morte*: a palavra não sendo o bastante, carece da imagem. Capítulos como “Nenhuma carta”, em contexto cinematográfico, seria apenas um argumento, longe de fazer parte de um roteiro definitivo:

Fazia muito tempo que os velhos se foram, e eu não tinha recebido nenhuma carta:
 — Por que eles não me escrevem? — quis saber, certa ocasião, de tia Julinha. Esta hesitou embaraçada, e logo veio a sorrir, fitando-me nos olhos com tristeza:
 — Será preciso... — falou, reticente — mandar dizer que estão bons e saudosos?
 Minha tia evitou-me, a partir desse instante.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 22.

Em diversos momentos da leitura, como exemplifica o referido capítulo, faz-se necessário compor cenário e personagens. Justamente nesse momento o Cinema se revelará mais apropriado, ao produzir imagens que a literatura jamais será capaz de conceber. Certamente não podemos ignorar que assim como nas narrativas literárias, a câmera também não revelará o sentido profundo dos acontecimentos. Não é à toa que para uma melhor compreensão de obras como *Ulisses entre o amor e a morte*, é importante primeiro identificar e valorizar o entrelaçamento de sistemas semióticos presentes em tais narrativas.

Em relação à narrativa ogerreguiana, o que se constata é que o escritor piauiense, mesmo escrevendo uma obra literária, comporta-se como um roteirista que visualizou as cenas ao escrever, mas depende agora que a obra se realize enquanto filme para atingir a sua completude, tamanha a sua capacidade de descartar informações supérfluas, como se verifica no capítulo – curtíssimo! – que leva o título: “A caminho do seminário”:

Quando, quase uma semana depois, conduzíamos José ao seminário, encontrei Conceição: ela evitou meu olhar, e fingi não vê-la.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 78.

O capítulo em questão que encerra a parte IV - “Os pombos” -, de *Ulisses entre o amor e a morte*, mais se parece um esboço, não é sequer uma cena pronta na escaleta (descrição resumida das cenas, obedecendo uma sequência de acontecimentos) de um roteirista. Certamente é uma escaleta carregada de estilo, mas ainda uma escaleta.

Compara-se os seguintes capítulos da novela ogerreguiana, são eles: “Repouso”, “Conceição” e “Um encontro” (mais longos que o capítulo “Os pombos”), com as suas respectivas sugestões de escaleta, para que se perceba que, ao serem resumidos, tais capítulos sofrerão poucas alterações em sua escritura original.

A. “REPOUSO” (CAPÍTULO ORIGINAL):

Não havia estrelas no céu, após o chuveiro.

Do retângulo da janela eu podia ver a noite caindo serenamente, banhada de inebriante perfume. Nos canteiros do saguão os jasmims se cobriam de flores, e de longe vinha o canto de uma cigarra, como a dizer-me que nem tudo era silêncio.

— Mano — José me advertiu às costas — tia Julinha quer falar com você.

Ela nos esperava na varanda. Tendo-me alinhado, mirou-nos e disse:

— Reservo-lhes agradável surpresa.

Em expectativa aguardamos a revelação, contudo nossa tia se calou, e assim permaneceu até ouvir a buzina de um carro, para as bandas do Leme. Aí, retirou do colo um telegrama, que apresentou, mal contendo o riso:

— Adivinham? Seus pais chegarão daqui a pouco.

Meu coração pulsava forte ao ouvi-la. Como? Então os velhos regressariam e nem soubera com antecedência? Na alegria que me dominou, nem percebi se José exultou também com a notícia de revê-los inesperados, assim depois de longa separação.

— Que fazem boquiabertos? Não pretendem ir ao encontro deles?

O passo inquieto, saímos meio atônitos, com um aceno de adeus. Logo nos pusemos sob os tamarindeiros do caminho, perto do largo, à espera de que o ônibus passasse por ali.

— Será que *ele* volta com saúde? — indagou José.

— Sinto que vem na mesma.

Cada vez menor a distância, fiquei a pensar se, após rever meus pais, estaria minha alma feliz. Essa recordação me alvoroçou, a ponto de que não cuidasse de outro assunto — uma vida sem atribulações, e sequer percebesse que o caminhão parara.

— Anda, Ulisses: chegaram.

Passou apenas um segundo, e eu corria para abraçar os velhos. Apertei-os carinhosamente, esperando que houvesse júbilo de sua parte. Mas me enganei: nada disseram, e se limitaram a beijar-me a testa.

— Sentem-se direito — falou a seguir minha mãe, contrariada ante nossa inquietude.

‘Que agradável ouvir essa voz’, pensei comigo. Sabia que necessitavam de repouso e sempre nos animaria, doravante, a ventura que raro tínhamos alcançado.

Sentindo a paz descer ao coração, a pouco e pouco me deixei ficar enlanguescido, contemplando a noite. Nenhum pensamento turbava esse instante de calma.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 23-24.

Quadro 3 – “Repouso” (escaleta)

B. “REPOUSO” (ESCALETA):

CENA 1: REPOUSO – QUARTO DE ULISSES. INTERIOR. NOITE

Ulisses observa a noite através da janela do quarto. José entra no quarto. Tia Julinha quer falar com você.

CENA 2: REPOUSO – VARANDA DA CASA. INTERIOR. NOITE

Tia Julinha aguarda os sobrinhos. Ulisses e José chegam. Reservo-lhes agradável surpresa. Tia Julinha faz suspense. Somente após ouvir a buzina de um carro é que tira do bolso um telegrama e anuncia que os pais de Ulisses e José chegarão daqui a pouco. Que fazem boquiabertos? Não pretendem ir ao encontro deles? Ulisses e José, com um aceno de Adeus para a tia Julinha, saem da casa.

CENA 3: REPOUSO – TERREIRO DA CASA. EXTERIOR. NOITE

Ulisses e José aguardam a chegada do ônibus. O ônibus se aproxima. O ônibus para. José fala para Ulisses que os pais chegaram. Ulisses corre e abraça os pais. Os pais beijam a testa de Ulisses. A mãe reclama da inquietude dos filhos. Sentem-se direito.

A. “CONCEIÇÃO” (CAPÍTULO ORIGINAL):

Uma noite dessas, revi Conceição. Esta me pareceu mais bonita, o corpo já esbelto e bem feito: nem me lembrou a mocinha de alguns meses atrás, que conheci junto a um cercado de galinhas.

Foi na praça Pedro II, onde se costuma rodar à espera do cinema ou de puro prazer. Tinha ido escutar a retreta, quando de súbito encontrei Arnaldo:

— Quer dar uma volta? — ele inquiriu, pegando-me no braço.

Saímos e nos pusemos a observar as garotas que iam passando à nossa esquerda, em sentido contrário. Numa dessas vezes senti que alguém me olhava; procurei descobrir quem era, mas a jovem fugiu e não pude ver-lhe o rosto.

— Viu como ela o fitava?

E em seguida Arnaldo me contou que Conceição se impressionara comigo desde o primeiro encontro. No dia em que fomos levar José ao seminário, chegou em casa se queixando de mim porque não a cumprimentei.

— Está me enganando — respondi, ansioso para que protestasse.

Eis que o colega nada adiantou, limitando-se a sorrir. Meu coração estremeceu, as mãos esfriaram e eu me reparti entre a esperança e a dúvida.

Quando de novo passamos por Conceição, Arnaldo me deteve e a chamou, para perguntar-lhe se não queria ir ao cinema, conforme tinham acertado.

Ela olhou de relance para mim e disse:

— Prefiro ficar.

— Então, vamos sair desse movimento.

A seguir fomos os três para um canto da praça, mas nessa hora infelizmente caíram alguns pingos de chuva e isso sempre era o bastante para nos fazer dispersar.

Conceição procurou meus olhos com os seus, *assustados*, de um castanho vivo.

— Amanhã irá às barraquinhas? — indagou.

Acenei que sim, e, enquanto os via afastar-se, eu me abriguei sob a copa de uma velha figueira, sentindo que essa emoção que me avassalava só poderia ser o amor.

No enlevo que se seguiu, ar, luz, chão, árvore — tudo parecia impregnado da presença e do calor de Conceição

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 81-82.

Quadro 4 – “Conceição” (escaleta)

B. “CONCEIÇÃO” (ESCALETA):

CENA: CONCEIÇÃO – PRAÇA PEDRO II. EXTERIOR. NOITE

Ulisses encontra o amigo Arnaldo na praça. Arnaldo pergunta a Ulisses se não quer dar uma volta. Ulisses e Arnaldo, assim como vários rapazes, começam a caminhar em torno da praça. As meninas caminham no sentido contrário. Ulisses percebe que uma das meninas olha para ele ao passar. Arnaldo também percebe. Viu como ela o fitava? Arnaldo conta para Ulisses que sua prima Conceição está impressionada com ele, desde o dia em que o viu quando levava José para o seminário. Ela queixou-se porque você não a cumprimentou. Está me enganando. Arnaldo sorri. Quando passam novamente por Conceição, Arnaldo pergunta-lhe se não queria ir ao cinema, conforme o combinado. Conceição responde que prefere ficar. Então, vamos sair deste movimento. Arnaldo, Ulisses e Conceição vão para um canto da praça. Começa a chover. Conceição encara Ulisses. Amanhã irá às barraquinhas? Ulisses acena que sim. Conceição e Arnaldo afastam-se. Ulisses abriga-se sob a copa de uma árvore.

A. “UM ENCONTRO” (CAPÍTULO ORIGINAL)

Antes que Conceição chegasse às barraquinhas, já eu me encontrava à porta da igreja, ouvindo a bênção. Depois desta, o povo saiu para o adro e, buscando as mesas às pressas, desandou a conversar e a rir.

Do poste um alto-falante se pôs a irradiar música — pobres canções de amor, que nesse momento tocaram meu coração: eu me sentia enamorado e era a primeira vez que isso acontecia.

Caminhava sem destino, quando de repente me bateram de leve no ombro:
— Ulisses — chamou alguém.

Ao escutar meu nome, corei imediatamente: a voz, o perfume que recendia perto, a mão que vi num lance, lembravam Conceição. Foi com esse pensamento que me virei, procurando sorrir, a fim de ocultar a inquietação que me ia na alma.

— Está linda — disse à garota.

Ela pareceu alegrar-se, e com uma expressão suave me pediu:

— Vamos?

Respondi que sim e começamos a passear.

— Gosto de você, Conceição — ousei confessar. Muito.

Riu-se.

— Gosta?

Rodamos um bocado em silêncio e após isso nos sentamos nos degraus do Cruzeiro. Ela ajeitou a saia, tomou de um buriti e, como que distante, começou a desenhar no chão as palavras: *eu também*.

Quis saber o que significavam e as apagou com os pés.

— Não disse que gosta de mim? — murmurou.

Aproximei-me um pouco mais sem que me repelisse.

E sentindo-me tão perto, deixei-me ficar esvanecente, nessa estranha felicidade que não se traduz, mas é bem viva.

Para surpresa minha, Conceição voltou-se de súbito, quebrando assim o encantamento que me dominava:

— Ulisses... — indagou, perscrutando-me a face — você tem quanto anos?

— Quinze... Por quê?

— Ela abaixou a vista:

— Nada.

Calados por um minuto, e foi aí que uma menina me ofereceu algumas rosas de papel:

— Vá-se embora — ralhou Conceição, importunada com a estranha.

A vendedora não lhe fez caso e me pediu que comprasse. O dinheiro era para o pobres, e custava apenas mil-réis. Tirei do bolso uma prata e escolhi uma rosa das vermelhas. A garotinha já ia longe, quando me lembrei de reclamar o troco; nem me ouviu.

Um tanto desconcertado, olhei para Conceição e lhe estendi a florzinha. Ela a tomou entre as mãos e a levou aos lábios, beijando-lhe as pétalas:

— Será uma lembrança sua, Ulisses.

E rindo, convidou-me para andar.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 84-85.

Quadro 5 – “Um encontro” (escaleta)

B. “UM ENCONTRO” (ESCALETA)

CENA: UM ENCONTRO – ADRO DA IGREJA DE SÃO BENEDITO. EXTERIOR. NOITE

Final da missa. Ulisses encontra-se à porta da igreja. Após a benção, as pessoas saem apressadas da igreja e se dirigem, conversando e rindo, às mesas. Músicas

românticas que irradiam de um alto-falante tocam o coração de Ulisses. Pela primeira vez sente-se enamorado. Ulisses caminha sem destino quando Conceição bate-lhe no ombro. Ulisses. Procurando sorrir, Ulisses vira-se. Está linda. Conceição alegra-se. Vamos? Ulisses e Conceição passeiam. Gosto muito de você, Conceição. Conceição sorrir. Gosta? Sentam-se nos degraus do Cruzeiro. Conceição, após ajeitar a saia, desenha no chão, com um buriti. Eu também. Ulisses pergunta o que aquelas palavras significam. Conceição as apaga com o pé. Não disse que gostava de mim? Ulisses aproxima-se um pouco mais de Conceição. Conceição volta-se para Ulisses. Você tem quantos anos? Quinze. Por quê? Nada. Uma menina surge e oferece algumas rosas de papel para Ulisses. Conceição não gosta da interrupção. Vá-se embora. A menina explica que o dinheiro é para os pobres e que cada rosa custa apenas mil-réis. Ulisses escolhe uma das rosas vermelhas. Ulisses só se lembra de cobrar o troco quando a menina afasta-se. Ulisses estende a rosa para Conceição. Conceição pega a rosa e beija as pétalas. Será uma lembrança sua, Ulisses. Vamos andar novamente?

O. G. Rego de Carvalho não dispõe de uma câmera, mas aproxima o leitor de tal maneira da tensão das personagens, sem dispor de recursos como o *zoom*, que tal tensão acaba por se materializar diante do espectador. O escritor piauiense sabe, como se cineasta fosse, ao concentrar o drama nas lembranças materializadas do narrador protagonista, transformar o fluxo temporal em uma realidade completamente entregue à *duração*. Em *Ulisses entre o amor e a morte*, há uma reversão temporal de acontecimentos.

Retomando-se a discussão sobre o ofício de um roteirista, acrescenta-se que tais profissionais trabalham sitiados por incontáveis limitações técnicas e exigências comerciais. Assumem projetos que, forçosamente, serão transformados até ficarem irreconhecíveis. Para Chion (1989), não se pode desconsiderar os típicos obstáculos enfrentados durante a elaboração de um roteiro cinematográfico, quais sejam:

[...] a condução da narrativa, a apresentação dos personagens, o jogo dos mal entendidos e das peripécias, a concentração da ação num tempo limitado e numa forma circular, a consideração da impossibilidade de exprimir diretamente os pensamentos das personagens (CHION, 1989, p. 12).

Em *Ulisses entre o amor e a morte* – essa é a impressão que se tem –, assim como em um roteiro, concebe-se um espaço e um tempo que mais tarde precisarão ser representados e manipulados de acordo com as possibilidades da linguagem cinematográfica. É o que se verifica, no capítulo “Mamãe: bondade e ternura”:

Quando três ou quatro dias depois, minha mãe apareceu à porta para anunciar a visita dos colegas, não tive mais dúvidas:

— Entre, mãezinha.

Ela acedeu, com um brilho nos olhos, e se acercou de mim, tomando-me as mãos bondosamente:

— Como você é corado, Ulisses! — exclamou, a voz pausada e terna.

A seguir, vendo que não lhe guardava ressentimento algum, saiu agitada — tão alegre que parecia uma criança.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 59.

Sujeito à decupagem (planejamento da filmagem), o roteiro terá suas cenas organizadas pelo diretor em sequências de planos e enquadramentos, levando em consideração a montagem fílmica, justamente porque faz parte da engrenagem cinema, um sistema particular de signos. Portanto, ao roteirista, calhará sempre a responsabilidade de demonstrar com palavras o que será, inexoravelmente, transfigurado em imagens.

No caso de transposição fílmica de texto literário, o processo tornar-se-á uma redundância estilística. Nesse caso, as imagens resultarão de palavras que por sua vez já resultaram do que fora escrito por um outro autor. Palavras construindo novas palavras e novas obras. Em uma suposta tradução intersemiótica de *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, novela, roteiro e filme seriam obras distintas.

Por certo, quando se adapta um livro em roteiro, deve-se considerá-lo um roteiro original, mesmo que baseado em outro material. Não se pode adaptar literalmente um romance e fazê-lo funcionar. A tradução intersemiótica consiste, portanto, em trocar uma forma (Literatura) por outra (Cinema). Não se trata apenas de preparar um texto verbal para ser filmado, trata-se, na verdade, da concepção de um autêntico sistema de signos.

Em suma, se no processo de tradução fílmica há limitações criativas porque o roteirista não pode desprezar aspectos da obra como certos personagens e conteúdo, nada impede que o texto fílmico resulte em um *script* engenhoso, inclusive melhor (em sua originalidade) que o trabalho literário que o originou.

Outrossim, não é tarefa do roteirista escrever posições de câmera, preocupar-se com planos e enquadramentos, mesmo que alguns optem por fazê-lo. Como já mencionado, sendo o roteiro uma obra volúvel, sujeita à interferência de outros

profissionais, qualquer sugestão técnica corre sério risco de ser desprezada. Destarte, que o escritor fílmico se concentre na elaboração de uma obra original, seja ela uma tradução fílmica ou não, deixando para o diretor e demais experts o ofício de transformar palavras em imagens.

3 ULISSES NÃO É LÍNGUA, É LINGUAGEM

Posto que elementos da linguagem cinematográfica podem ser identificados e analisados na narrativa literária *Ulisses entre o amor e a morte*, o presente capítulo revisará, com a devida fundamentação teórica, noções e conceitos típicos do Cinema, acentuando a capacidade que o mesmo possui de permanecer em constante diálogo com as mais diversas manifestações artísticas.

3.1 Uma narrativa é uma narrativa

O que de fato significa dizer que a novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, apresenta elementos da linguagem cinematográfica? Bem antes, o que caracteriza tal linguagem? Não é verdade que a Literatura se tem apropriado de elementos fílmicos desde ainda o período do cinema mudo, da mesma forma que o Cinema se apoderou da literariedade? Acontece bem assim:

[...] os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Dispostos a contar histórias, Literatura e Cinema, mídias distintas, transitam reiteradamente entre si em um processo de convergência semiótica. Indo além dessa perspectiva, afirma-se que alguns autores já escreviam filmes antes mesmo da invenção do cinematógrafo. Assim como os escritores Mário de Andrade e Graciliano Ramos, o ficcionista piauiense O. G. Rego de Carvalho não se interessou pela prática cinematográfica. Mesmo assim:

[...] a literatura dos modernistas partiu do cinema, da constatação de que o cinema obrigava a rever a experiência artística. O contato com um modo de narrar apoiado na montagem de registros objetivos (mais exatamente: de registros obtidos através das objetivas das câmeras de filmar) sugeriu um modelo de literatura brasileira: inventou uma palavra nunca dita para efetivamente nos representar, criou uma nova língua, e nela uma identidade, um país, um caráter (AVELLAR, 2007, p. 16).

Obras literárias como: *Macunaíma*, *Vidas Secas* e *Ulisses entre o amor e a morte*, transbordam cinema. *Macunaíma*, romance-rapsódia, revela-se uma confusão de planos, enquadramentos e sequências montados numa perspectiva anti-ilusionista. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos parece estar contando a história de um filme que acabara de assistir. Já a novela *Ulisses entre o amor e a morte*, é um filme em estado latente, um filme que precisa ser feito, e que, ao contrário das duas outras obras citadas, ainda não foi traduzida para o Cinema.

A estrutura dialógica do capítulo “Castanhos eram seus olhos”, transcrito logo a seguir, bem como passagens que se assemelham a rubricas (Conceição encara Ulisses; Conceição sorri; Ulisses coloca a mão sobre a mão de Conceição) e as sugestões sensoriais (visão, tato e audição) apenas confirmam o que se acabou de afirmar a respeito da obra:

Mirando-se bem nos meus olhos, Conceição sorriu:
— Também são castanhos — disse.
— É a primeira vez que repara?
Ela jurou que sim:
— Quem possui olhos dessa cor é inconstante.
— E você, querida?
— Sou diferente; verá como lhe serei fiel até a morte.
Coloquei minha mão sobre a sua. Que agradável ouvi-la falar assim!

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 86.

Ao publicar *Ulisses entre o amor e a morte*, em 1953, O. G. Rego de Carvalho se apropria das técnicas de planificação, enquadramento e montagem dos filmes das primeiras décadas do século XX. As mesmas técnicas que serão discutidas a partir de agora, construindo-se assim um embasamento teórico necessário para assuntos que somente serão esquadrihados no capítulo 3 deste trabalho.

Munido de um roteiro que resultará em uma sequência de fotografias em movimento, gravação de sons fonéticos, ruídos e música, o Cinema, herdeiro do Renascimento, incorpora técnicas do ilusionismo pictórico observadas pelos pintores europeus: na natureza, os objetos variam proporcionalmente ao quadrado da distância existente entre eles e o olho humano.

Graças à montagem, todos esses materiais peculiares, insignificantes quando estão isolados, transformados em ficção narrativa, adquirem incrível poder de

persuasão. Conforme afirma Robert Stam (1981, p. 170): “Encerrando significados potenciais e estreitando possíveis interpretações, a montagem enreda cada uma das imagens dentro do esquema narrativo geral”. Carente de montagem, a imagem em um filme não passaria de realidade estilhaçada.

O Cinema, por isso mesmo sistema sincrético, vale-se de técnicas das mais diversas manifestações artísticas. Se comparado à Pintura, Literatura e Fotografia, por exemplo: “O filme nos chega com a força de documento autêntico pois sabemos, pelas leis da reprodução mecânica, que o que vemos na tela aconteceu de fato, em certo sentido, diante da câmera” (STAM, 1981, p. 143).

Na verdade, o Cinema, sistema semiótico capaz de reproduzir o movimento e de se utilizar de um instrumento (câmera) preparado para se deslocar enquanto filma, não é mais fiel à realidade que qualquer outra arte. Aqueles que defendem o oposto – menos técnicos, mais apaixonados pela sétima arte – insistem em um embate teórico que se estende desde o final do século XIX, quando ocorreram as primeiras projeções cinematográficas.

O Cinema apenas parece ser capaz de bem melhor utilizar técnicas que mascaram as técnicas que utiliza: “Ao lado disto, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 1984, p.15), iludindo assim o espectador ao se aproveitar do movimento reproduzido na tela, para conferir ao filme a ideia de uma suposta realidade inquestionável.

O que o cineasta adepto do ilusionismo pretende é que o espectador, encantado pela história e pela sucessão de imagens projetadas freneticamente, não perceba ou pelo menos seja capaz de sublimar o fato de que:

O conjunto de imagens impressos na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas (XAVIER, 1984, p. 13).

Irremediavelmente, essa justaposição de imagens, posto que um trabalho humano, resultará sempre em manipulação estabelecida pelo corte de uma cena,

imediatamente substituída por outra cena, levando à falência qualquer aparência de reprodução fiel da realidade.

Ao contrário da palavra (signo elaborado racionalmente), a imagem fílmica prescinde da imaginação e do raciocínio. Ou melhor, convence o espectador disso, ao lhe entregar uma representação pronta (de fato semipronta) que exigiria exíguos esforços de decodificação. Ao conceber uma forma de narrar que organiza, bem ao seu modo, elementos como o tempo e o espaço, nessa busca incessante do sentimento de realidade, o Cinema:

[...] projetou o que é hoje a pedra de toque estética do cinema dominante – a reconstituição de um mundo fictício caracterizado por uma coerência interna e por uma aparência de continuidade espacial e temporal (STAM, 1981, p. 169).

No entanto, há autores que preferem enxergar no caráter universal da linguagem cinematográfica o seu trunfo: “A característica essencial dessa nova linguagem é sua universalidade; ela permite contornar o obstáculo da diversidade das línguas nacionais. Realiza o sonho antigo de um “esperanto visual” (MARIE, in: AUMONT et al, 2014, p. 159). Para esses autores, a linguagem cinematográfica é global, afinal, não existem diferenças significativas em filmes produzidos nos mais diversos lugares do mundo. Seja no Brasil ou no Japão, é o movimento mecânico de sucessivas imagens, postas em deliberada sequência, o material da expressão fílmica. Eis o Cinema, isento de qualquer fronteira, deixando-se conduzir pela “expressividade” da câmera e pela montagem.

3.2 O fantástico mundo das imagens que se movem

Paris, 28 de dezembro de 1895. No subsolo do *Grand Café*, localizado no *Bulevar Des Capucines, nº 1*, trinta e cinco pessoas (o ingresso custou uma moeda de um franco) assistiam encantadas à projeção de imagens prosaicas em movimento (mulheres saindo de uma fábrica, um bebê tomando banho etc.) quando foram surpreendidas pela projeção de um trem avançando em sua direção. Houve gritos e correria. É que naquele momento, primeira exibição pública das maravilhas proporcionadas pelo cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière, o

espectador não foi capaz de distinguir o objeto real (trem) de seu ícone correspondente (imagem em movimento):

A imagem fílmica é portanto, antes de tudo, realista, ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Em primeiro lugar, evidentemente, o movimento, que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles: neste aspecto, o movimento é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica (MARTIN, 2005, p. 28).

O comportamento risível do público no *Grand Café* será perfeitamente compreendido se considerarmos, como explica Marcel Martin, que:

A imagem encontra-se portanto, afectada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de facto, sendo verdadeiramente alguma coisa mais do que uma simples representação (MARTIN, 2005, p. 32).

Conforme Metz, o Cinema apenas reproduz o real, porque de fato não é o real o que se encontra na tela: “Reconstitui-se uma duplicata do objeto inicial, uma duplicata que pode ser totalmente pensada já que puro produto do pensamento: é a inteligibilidade do objeto tornada ela mesma objeto” (METZ, 2007, p. 51). Mesmo assim, o Cinema, através da imagem em movimento, afeta os sentimentos do espectador, seja no século XIX, quando de sua origem, seja nos dias atuais, alcançando, inclusive, significações ideológicas e morais:

Em consequência, se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias (MARTIM, 2005, p. 34).

De acordo com André Bazin (2018, p. 33): “[...] o filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante”. Justamente pelo fato de que uma única foto é incapaz de narrar, é que Christian Metz (1972, p. 62-63) sustenta: “Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem”. Infere-se,

portanto, que é o caráter dinâmico da imagem fílmica que permite ao Cinema alcançar o *status* de linguagem.

Graças à sequência de imagens que proporciona movimento e com isso as mais variadas possibilidades narrativas, o cineasta, rompendo com os limites impostos pela Fotografia, utiliza-se de imagens objetivas (o que a câmera vê) e subjetivas (o que a personagem vê) para contar determinada história.

Antecipando alguns elementos – e seus respectivos conceitos – da linguagem fílmica, que serão analisados no próximo subtópico desta dissertação, Gilles Deleuze refere-se à imagem-movimento da seguinte maneira:

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo (DELEUZE, 2007, p. 48).

Não importa se o cineasta opta por uma câmera fixa; ou se prefere passear com a mesma à medida que filma; também não importa se no processo de montagem a história será contada plano a plano ou em um longo plano sequência; se pontos de vista objetivos ou subjetivos, posto que a imagem é sempre imagem, significativa e significado, em sua literalidade perceptiva.

Ao contrário da linguagem verbal e suas significações inexpressivas, a imagem fílmica, simulacro de pessoas, objetos e paisagens, reveste o Cinema com uma aura de naturalismo carregada de expressividade estética, embora, como afirma Metz (2007), palavras e imagens, enquanto manifestações artísticas, encontrem-se no mesmo nível semiológico.

Em *Ulisses entre o amor e a morte*, é o ponto de vista do narrador Ulisses que conduz o olhar do leitor durante toda a narrativa. O. G. Rego de Carvalho opta assim por uma câmera subjetiva (ora fixa, ora em movimento), já que o espectador somente é capaz de enxergar o que lhes é apresentado pelas “lentes” do protagonista (esclarece-se que planos, ângulos e movimentos de câmera serão devidamente explicados no próximo subtópico).

Leia-se o primeiro capítulo, “Gravo seu nome, Ulisses”, da referida novela, para que se descortinem movimentos de câmera (imagina-se, durante a leitura, que há uma

câmera instalada em Ulisses, ou seria Ulisses a própria câmera?) e estímulos sensoriais, enquanto elementos de um roteiro fílmico (obra inacabada) pré-existente:

A noite envolvia o morro do Rosário, quando a procissão chegou ao fim. À saída da igreja, a criada guiou-me por um caminho entre velames, até o horto em que o Menino Jesus costumava distrair-se.

Pouco importava o regresso. Queria estar logo diante de minha mãe, para receber a benção e em seguida me deitar. O corpo ardia, como se estivera açoitado: mesmo assim eu trazia no coração doçura e encantamento.

No meio do jardim, uma velha se abaixara, escrevendo no lajedo. Movido pela curiosidade, acerquei-me em silêncio, mas tão de perto que a estranha alçou a vista e, rindo-se, quis reter-me:

— Gravo seu nome, Ulisses.

Recuei devagarinho, e a empregada me tomou a mão, abrangendo com o olhar as relíquias que Oeiras amava. Na rocha, frente a uma cruz de pedra, havia o sinal de um pé, o qual nem beijos piedosos, nem as chuvas de inverno conseguiam apagar.

— Eis um testemunho do senhor, disse alguém.

Do morro via as primeiras luzes da cidade. A trilha era íngreme, rompendo o mato, pulando grotas, e a percorri sem desfalecimentos, ansioso por abraçar mamãe. Esta se achava à porta, esperando por mim.

Entre a alegria de revê-la e o temor de uma repreensão, parei indeciso, não por muito tempo. Vindo-me ao encontro, ela me afagou os cabelos desalinhados e indagou o motivo da demora.

— Jante que não tardarei — murmurou a seguir, desprendendo-se. O prato aquece no fogão.

Envolto em ternura, fui deslizando até à copa, onde defrontei meu pai. Seus olhos fitaram-me sem brilho, e deles me tornaria presa, medroso e confuso, se mamãe não me desse o braço, chamando-me:

— Venha comigo, filhinho.

Atravessamos o saguão, e, ao subir o degrau da cozinha, virei o rosto. Meu pai permanecia curvado e imóvel. Por quê? Essa interrogação me empolgou de súbito, e a repeti nos lábios, debatendo-me em tristezas.

Minha mãe não a compreendeu; antes insistiu para que jantasse: sentei-me, e nem sequer toquei na comida. Notando-me indisposto, ela me deu um copo de leite quente e me beijou na testa.

Depois de abraçá-la, desejei boa noite, recolhendo-me ao quarto. Os olhos morriam de sono, e não custou que me sentisse frágil – tão leve que parecia voar. Surgiu o Menino Jesus, levando-me a brincar no horto; Ele me sorria quando acordei:

— A luz o incomoda? — ouvi papai dizer, num de seus momentos de tranquilidade. Procure dormir, que a noite é longa.

Mal acabou ele de falar, o relógio da matriz pôs-se a bater. Era a hora em que a usina a vapor nos deixava às escuras, e meu pai se curvou sobre minha rede, sem que eu esperasse por isso:

— Veja que encanto!

Fixei a vista na lâmpada elétrica, observando-a com interesse. Devagar o lume enfraquecia, a ponto de somente restar uma fagulha, que logo desapareceu.

Papai deslizou a mão em meus olhos, segredando-me:

— Durma.

Quis narrar como vira o Menino Jesus, porém as pálpebras já caíam, e num instante desceu sobre mim um sono agradável – sem sonhos.

Fonte: CARVALHO, 2002, p.13-14.

Ao serem comparados, Literatura e Cinema, palavra e imagem, são realmente psicologicamente harmonizáveis. Para Bazin, especialmente no caso do Cinema, esse processo de troca de influências entre as artes é perfeitamente entendido:

O Cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas (BAZIN, 2018, p. 125).

Mas, graças a imagem em movimento, o Cinema particulariza-se, ainda que tomando emprestado características de outras artes, porque na tela:

[...] são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (o significado) (MARTIN, 2005, p. 24).

Foi através do trabalho de cineastas como: Griffith, Eisenstein, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard, que o Cinema, revolução incontestável da linguagem, pôde, definitivamente, estruturar-se nessa base, complexa, mas sólida, que é a imagem fílmica.

Entende-se que no Cinema, a imagem, carregada de significados, por isso mesmo conotativa, nada mais é que o resultado de uma percepção subjetiva dos realizadores fílmicos. Um adolescente, chamado Ulisses, sentindo uma dor no bico do peito (como foi enquadrado? Utilizou-se um único plano ou vários?), jamais será literalmente um adolescente sentindo uma dor no bico do peito, mas apenas um exemplo bem simplório de que o verdadeiro sentido das coisas não está presente na exterioridade daquilo que se revela.

Os cineastas, manipuladores da imagem e, conseqüentemente, do espectador, sabem disso muito bem. Alguns escritores literários, assim como O. G. Rego de carvalho, também.

3.3 Montagem, sublime montagem ou O clube dos três

Apenas supondo que a novela *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, seja um roteiro fílmico, o que não soará estranho, afinal o autor não hesita em utilizar novas possibilidades de significação, estabelecendo convergência semiótica entre Literatura e Cinema, a seguir será analisado um fragmento do capítulo *Repouso*:

Do retângulo da janela, eu podia ver a noite caindo serenamente, banhada de inebriante perfume. Nos canteiros do saguão, os jasmims se cobriam de flores, e de longe vinha o canto de uma cigarra, como a dizer-me que nem tudo era silêncio.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 23.

Depreende-se do parágrafo que a narrativa conduz o leitor a visualizar o cenário apresentado e que, ao mesmo tempo, uma narrativa cinematográfica revela-se em plano único (ponto de vista do focalizador Ulisses), com uma sugestão de enquadramento: a cena e seus elementos surgem em plano de conjunto. É justamente através dessa janela que objetos e sons nos são apresentados. Do mesmo modo, pode ser verificado no primeiro parágrafo do livro do ficcionista piauiense:

A noite envolvia o morro do Rosário, quando a procissão chegou ao fim. À saída da igreja, a criada guiou-me por um caminho entre velames, até o horto em que o menino Jesus costumava distrair-se.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 13.

Observa-se que em um parágrafo de apenas três linhas, o autor, valendo-se de uma linguagem enxuta – nem um pouco detalhista –, deixa a cargo do diretor solucionar os seguintes problemas relacionados a enquadramento, planificação e montagem:

Quadro 6 – Questionamentos ao diretor

1) Como o primeiro período do parágrafo é composto de duas orações, cada oração corresponderá a um plano diferente, ou se deve utilizar apenas um único plano geral?

- 2) A partir do segundo período do parágrafo, como enquadrar (plano geral, plano médio, primeiro plano etc.) e decupar (antecipando o processo de montagem) a cena que se entende da saída das personagens da igreja até o horto?
- 3) Deve-se utilizar uma câmera estática, uma câmera fixa movimentando-se em torno de seu próprio eixo (panorâmica), ou *travelings*?
- 4) Sequência de planos ou plano-sequência?

As respostas, na verdade, sugestões, a tais questionamentos e a tantos outros, pertinentes à obra como um todo, serão apresentadas no capítulo 4 desta dissertação. Por enquanto, enfatizar-se-á noções de enquadramento, plano e montagem, possivelmente as mais importantes atividades da arte cinematográfica, responsáveis, como afirmam Eduardo Leone e Maria Dora Mourão (1987, p. 34), pelo “[...] sucesso plástico do objeto artístico a ser reproduzido”. A câmera, primeiro colocada a serviço do registro objetivo de pessoas, paisagens, objetos, etc., rapidamente foi adquirindo a flexibilidade exigida pela percepção de mundo singular de cada diretor. Para Martin, não há a menor dúvida de que os enquadramentos:

Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registo que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objectiva e que reencontrará de forma idêntica na tela (MARTIN, 2005, p. 44-45).

Inicialmente, uma câmera fixa, prisioneira do ponto de vista de um espectador a assistir a uma peça teatral exibida em palco italiano, limitava-se a um único enquadramento que, por sua vez, pouco exigia dos realizadores técnicas de organização do conteúdo fornecidos pelas imagens.

De acordo com Martin (2005), elementos fora de campo (elipse), grandes planos metonímicos (pormenores significativos), composição arbitrária da imagem, mudanças do ponto de vista e a profundidade de campo, foram progressivamente libertando o Cinema do que até então não passava de teatro filmado. A decupagem agora se faz necessária, posto que cada cena é construída a partir de uma sequência de planos, cada plano provido de unidade espaço-temporal:

O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para esse termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto (XAVIER, 1984, p. 19).

A seguinte escala possui apenas efeito ilustrativo, afinal não existem especificações intransigentes ao se classificar um plano ou outro:

Quadro 7 – Escala de planos

- 1) **Plano Geral:** Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.
- 2) **Plano Médio ou de Conjunto:** situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário).
- 3) **Plano Americano:** corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente.
- 4) **Primer Plano (*Close-up*):** A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela.
- 5) **Primeiríssimo Plano:** variante do Primeiro Plano, refere-se a um maior detalhamento, por exemplo de um olho ou uma boca ocupando toda a tela, ou mesmo de partes do cenário, figurino, etc.

Marcel Martin, referindo-se a planos cinematográficos, acrescenta:

A maioria dos tipos de planos não tem outra razão de ser senão a comodidade da percepção e de clareza narrativa. Só o *grande plano* (e o *primeiro plano*, que é, em relação a ele, do ponto de vista psicológico, praticamente assimilável) e o *plano de conjunto* têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva (MARTIN, 2005, p. 47-48).

Segundo Martin, há planos, cujos ângulos insólitos, conferem ao enquadramento verdadeira dimensão psicológica. São eles:

Quadro 8 – Planos e enquadramento

- 1) **Plano Contrapicado (Contra-Plongée):** filma-se de baixo para cima, colocando-se a câmara abaixo do nível normal do olhar. Dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação, de triunfo, porque engrandece os indivíduos, cenários, etc.
- 2) **Plano Picado (Plongée):** filma-se de cima para baixo, tornando o indivíduo, cenário, etc. ainda menor. Dá em geral uma impressão de inferioridade, decadência e fracasso.
- 3) **Enquadramento Inclinado:** quando a câmara se move, não em redor do seu eixo transversal, mas em torno do eixo óptico. Além de oferecer ao espectador o ponto de vista de determinada personagem, também materializa perturbações e desequilíbrios morais sofridos por uma personagem.
- 4) **Plano Cenital:** câmara posicionada na vertical, acima do objeto ou pessoa que se deseja filmar.
- 5) **Enquadramento desordenado:** quando a câmara é sacudida em todos os sentidos. A agitação da câmara pode tanto revelar o ponto de vista de determinada personagem, quanto alterações (terremoto, movimentos de um navio) e/ou tensões (debates, brigas) de uma cena.

Finalmente, faz-se necessário estabelecer uma distinção entre as funções dos movimentos de câmara:

1. Acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento.
2. Criação da ilusão de movimento de um objeto estático;
3. Descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático.
4. Definição de relações espaciais entre dois elementos da acção.
5. Acentuar dramaticamente uma personagem ou um objeto.
6. Expressão subjectiva do ponto de vista de uma personagem em movimento.
7. Expressão da tensão mental de uma personagem (MARTIN, 2005, p. 55-56).

Ainda, de acordo com Martin, para que tais funções se realizem, três movimentos de câmara podem ser utilizados, são eles:

1. Travelling: deslocamento da câmara (horizontal, vertical, para frente, para trás, etc.) em que o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento permanece constante.

2. Panorâmica: consiste numa rotação da câmera em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho.
3. Trajetória: combinação indefinida de travelling e de panorâmica, efetuada com o auxílio de uma grua (MARTIN, 2005, p. 58).

Considera-se também importante destacar a utilização cada vez menos rara do plano-sequência, que nada mais é que um longo plano capaz de reunir uma série de acontecimentos distintos, como se várias unidades de montagem fossem apresentadas de uma única vez, com seus respectivos pontos de vista, dimensões, movimentos e ritmos.

Quando o diretor de um filme decide apontar a câmera para determinada paisagem, pessoa ou um objeto qualquer, não pretende apenas registrar aquele evento de maneira passiva: “Cada componente é uma representação particular, a justaposição dos planos; portanto, é a contiguidade metonímica, que leva o espectador a viver um conceito mais complexo – a ideia através da imagem” (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 55).

Há tempos a arte cinematográfica abandonou o caráter utilitário de registro objetivo de certos acontecimentos. Ela agora os manuseia, apodera-se dos mesmos, sujeitando-os a várias possibilidades de leitura e interpretação. Para tal:

[...] o filme se apoderou [...] da palavra, do ruído, da música; ao nascer trouxe consigo o discurso imagético. Assim é que uma verdadeira definição do “específico cinematográfico” só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético (METZ, 1972, p. 75).

Didaticamente, Leone e Mourão (1987) procuram resumir quais seriam as etapas do trabalho de um diretor:

Podemos, assim, organizar o trabalho do diretor da seguinte forma: começará pelo tempo interno dos planos; passará para o tempo de um conjunto de planos que formar as futuras sequências; e, posteriormente para um conjunto de sequencias que formarão o filme com o seu tempo total, aquele que encontramos virtualmente no roteiro (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 43).

Ao se produzir um filme, obra de caráter multimidiático, todos os elementos cinematográficos, sejam eles específicos ou não específicos, presentes no processo, sujeitar-se-ão, irrevogavelmente, à montagem, verdadeira articuladora dos

enquadramentos e planos que vêm sendo pensados e discutidos desde a dinâmica de concepção do roteiro.

Estendendo-se além da concepção propriamente dita de montagem, Aumont (2012), após relacionar *seleção*, *agrupamento* e *junção*, considerando-as as três principais operações da montagem, amplia o conceito quando, libertando-se de uma base empírica resultante apenas do trabalho dos montadores, proclama a respeito da montagem, seja ela de caráter predominantemente narrativo, seja ela a expressão de sentimentos e ideias: “[...] é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, in: AUMONT et al, 2012, p. 62).

Sendo o Cinema uma forma de manifestação artística, compreende-se que a sua realização nada mais é que o resultado de uma complexa série de fatores (roteiro, direção, fotografia, cenografia, figurino, atores, etc.) a serviço de um resultado que é o filme:

O conjunto de imagens impressos na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas (XAVIER, 1984, p. 13).

Destarte, aproximando a montagem do verbo *articular*, afastando-a do simplório verbo *cortar*, torna-se possível compreender que, em uma produção cinematográfica:

Esse universo só pode ser pensado através de uma modalidade articulatória; no nosso caso a montagem. Esta, com lugar privilegiado na manifestação cinematográfica, não pode e nem deve ser entendida como acontecimento exclusivo gerado pelo corte que gera contiguidade e aproximação entre dois planos (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 13).

Cabe à montagem, na tentativa de se obter determinados efeitos, sejam eles estéticos ou emocionais, ou as duas coisas, ao colocar lado a lado duas imagens, organizar sintaticamente e semanticamente o filme, além de estabelecer ritmos

plásticos e temporais ao mesmo. Como resultado, não há imparcialidade em relação a aspectos da realidade abordados nos filmes, por mais verossímeis que pareçam ser. Montar nada mais é que articular para manipular:

E assim, articulando em ordem diferente os mesmos planos, obtém-se um efeito emocional diferente. Admitindo-se isso, parece lícito deduzir que, de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 49).

Não à toa, Martin (2005) reitera que a realidade fílmica, fruto da subjetividade e da manipulação de seu realizador, é capaz de fazer chorar o mais “insensível” dos espectadores. Para isso, organiza os planos, aqui concebidos enquanto unidade de montagem, constituindo o objeto último que seria o filme. Por outro lado, refere-se à planificação-montagem, assimilando as noções distintas de plano e montagem, sublinhando que o processo não se resume a uma ordenação lógico-cronológica de uma sequência de acontecimentos.

Aludindo-se ainda à novela *Ulisses entre o amor e a morte*, como se a mesma fosse um roteiro fílmico, considera-se, para fins de ilustração do que foi discutido até o momento, a decupagem do capítulo “Íamos deixar Oeiras”:

Era de tarde, à hora em que as reses voltam pausadamente ao curral, quando chegou um vaqueiro com os mantimentos da semana e uma carta para o Avô. Este abriu o envelope e leu silencioso:

— De sua mãe — disse depois, voltando-se para José. Vem Anália insistindo tanto em mudar-se para Teresina, que ela terminou cedendo. Irei providenciar sobre isto.

O mano saiu como desinteressado e, ao supor-se longe de suas vistas, correu ao meu encontro:

— Graças a Deus vamos deixar a “selga” — comentou, o ressentimento não de todo apagado

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 42.

Observa-se que os intervalos entre um plano e outro já se encontram sugeridos na própria narrativa literária, considerando-se por vezes períodos inteiros, por vezes uma oração:

Quadro 9 – Planos sugeridos pela própria obra

- 1) **Plano geral da fazenda:** paisagem, vacas caminhando lentamente para o curral, vaqueiro a cavalo aproximando-se da casa, mais Ulisses, José e o avô que se encontram em pé na calçada são enquadrados a um só tempo;
- 2) **Primeiríssimo plano:** detalhe das mãos do avô enquanto abre o envelope;
- 3) **Plano de conjunto:** enquadrados a um só tempo o avô (lendo a carta em silêncio), Ulisses (encara o avô) e José (de olhos fechados);
- 4) **Primeiríssimo plano:** os olhos do avô (lendo a carta);
- 5) **Primeiro plano:** Ulisses olhando para o avô demonstra aflição;
- 6) **Primeiro plano:** José, olhos fechados, morde os lábios;
- 7) **Plano de conjunto:** enquadrados a um só tempo o avô (fala com os meninos), Ulisses (continua encarando o avô) e José (abre lentamente os olhos e caminha até sair do enquadramento);
- 8) **Plano geral da fazenda:** paisagem, vacas no curral, vaqueiro fechando a porteira do curral, José caminhando lentamente no terreiro é ultrapassado por Ulisses, o avô olha para os meninos, guarda a carta no bolso, entra na casa;
- 9) **Plano de conjunto:** José olha para trás; percebendo que não estão mais sendo observados pelo avô acelera o passo até alcançar Ulisses;
- 10) **Plano americano:** enquadrados a um só tempo Ulisses e José;
- 11) **Plano americano (campo):** José fala;
- 12) **Plano americano (contracampo):** Ulisses encara José.

Essa sugestão de decupagem, numa sequência de doze planos, mesmo que o texto esteja escrito em primeira pessoa, desconsidera o ponto de vista do narrador-personagem Ulisses, focalizando a narrativa em terceira pessoa. Nesse sentido:

Poderíamos buscar, no trabalho fragmentário da câmera ao rodar os planos, o papel de narrador para aquele que dirige. Porém, na prática do espetáculo fílmico, tanto o narrador quanto o escritor da peça cinematográfica desaparecem, pois serão os atores os elementos que irão objetivar as ações, e, portanto, aquilo que será percebido pelos espectadores no momento da exibição: a fábula (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 18).

Manteve-se a câmera sempre fixa, desprezando-se movimentos como a panorâmica, o *travelling* e a trajetória, o que não significa que tais movimentos não possam ser inseridos no decorrer das filmagens, ou mesmo em novas decupagens mais detalhistas que assinalem também a profundidade de campo, a duração e o ritmo de cada plano, bem como ângulos como o picado e o contrapicado, numa tentativa de realçar aspectos psicológicos e emocionais das personagens.

Encontrar-se-á tais pormenores no próximo capítulo deste trabalho, quando se analisará, enfatizando o processo de convergência semiótica, a linguagem e a narrativa de um prosador piauiense tão afeito às formas cinematográficas.

4 ULISSES ENTRE O VERBAL E O VISUAL

Neste capítulo, serão analisados diversos fragmentos da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, encarando-os como construções complexas, resultantes da sobreposição e mistura de sistemas semióticos distintos. Para isso, como se fosse um roteiro fílmico, a obra literária é decupada, explicitando enquadramentos, planos, movimentos de câmera, som e montagem. Sugere-se também a transposição fílmica da novela referida de O. G. Rego de Carvalho, compreendendo-a como instrumento de divulgação e retomada da discussão acerca da importância do escritor piauiense.

4.1 Um narrador andaluz

Dentre alguns trabalhos publicados sobre Literatura e Cinema, por exemplo em *O Decamerão sob o olhar de Pasolini: uma perspectiva cinematográfica para Boccaccio* (2005), de Marcelo Comini, e *Cinema e Poesia: uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa* (2006), de Helder Quiroga Mendonza, percebe-se uma preocupação dos respectivos autores em analisar e comparar sistemas semióticos distintos em uma mesma obra.

No artigo “Traduções do Instante: Literatura e Fotografia na Obra “Água Viva” de Clarice Lispector” (2012), de Ralph Willians Camargo, o objetivo é elaborar uma obra fotográfica a partir da tradução literária, bem como discutir a possibilidade de convergência semiótica entre Literatura e Fotografia. Sergei Eisenstein, utiliza-se do seguinte exemplo para explicar o processo de inter-relação entre sistemas semióticos diferenciados:

O “roteiro de filmagem” a que me refiro são as notas de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio pela pintura. Escolhi esse exemplo em particular porque nele a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum. Uma realização como essa de coordenação sonora e visual é notável vinda de um pintor, mesmo sendo Leonardo (EISENSTEIN, 2002, p. 25).

Considerando-se as questões que norteiam este trabalho dissertativo:

Merece atenção especial o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro – o processo

contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas (FIGUEIREDO, 2010, p. 11).

Nessa perspectiva, Rosemari Sarmiento, acrescenta:

A literatura [...] sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam, na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras (SARMENTO, 2012, p. 6).

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, encontraremos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a intermídia e a multimídia:

Em cada momento de sua existência histórica a linguagem é a coexistência ou o diálogo de várias linguagens superpostas. Cada uma dessas diferentes linguagens que compõem a linguagem é um ponto de vista específico sobre o mundo, uma forma verbal de interpretação do mundo, com uma semântica e vocabulário particulares, insultos e elogios próprios (AVELLAR, 2007, p. 12).

Para analisar semioticamente um livro, um filme, um signo qualquer, faz-se necessário experienciar as três categorias cenopitagóricas: primeiridade (contemplação), secundidade (discriminação) e terceiridade (generalização).

Quando se “experencia” *Ulisses entre o amor e a morte*, toma-se consciência de obra pautada por um autor que, ao narrar, enquadra, corta, monta, oferece sugestões sinestésicas, organiza *misancenés*, abusa de elipses e metonímias, como se estivesse a operar uma câmera de cinema.

O Cinema teria sido inventado para que romances cinematográficos pudessem ser escritos? No caso de O. G. Rego de Carvalho e de outros escritores modernistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos, para citar apenas alguns, a resposta é positiva.

Eis a sinestesia, logo no primeiro parágrafo do capítulo “Um mandado”, de *Ulisses entre o amor e a morte*, a serviço de uma convergência de sistemas semióticos distintos:

A **luz** do sol, colorindo-se nos vitrais da janela, **batia** em meu rosto de tal modo, que me fez despertar. Mudei de posição e procurei dormir de novo. Quando estava perto de conciliar o sono, **ouvi** tia Julinha chamar-me, em **tom** carinhoso

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 18, grifo nosso.

Não é por acaso que mais tarde, precisamente na década de 1960, o Cinema Novo, retomada crítica da produção cinematográfica brasileira, tenha resgatado a Literatura desses mesmos autores modernistas.

A partir de 1930, com o advento dos filmes falados, o Cinema passou a influenciar mais diretamente contistas e romancistas. O. G. Rego de Carvalho que nasceu justamente naquele ano, cresceu e amadureceu, enquanto escritor, paralelamente ao desenvolvimento de novas tecnologias cinematográficas e à publicação de livros que explicitavam o diálogo entre as duas mídias. Uma narrativa segmentada como *Ulisses entre o amor e a morte*, apenas se realiza eficientemente graças à concepção de montagem, apreendida do Cinema e considerada o elemento mais específico da estética cinematográfica.

Pode-se afirmar que O. G. Rego de Carvalho faz parte de um grupo seletivo de escritores que trabalham com um olho dirigido para a Literatura e o outro para o Cinema. Na novela *Ulisses entre o amor e a morte*, assim como em um filme:

Tudo se dá como se uma espécie de corrente de indução relacionasse apesar de tudo as imagens entre si, como se estivesse além das forças do espírito humano (o do espectador como o do cineasta) recusar um “fio” assim que duas imagens se sucedem (METZ, 1972, p. 62).

Bem como em O. G. Rego de Carvalho: “O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempos de diferentes grandezas” (JAKOBSON, 2007, p. 155). Tudo no livro, colocado de forma linguística, destituído de corpo imagético, tal qual personagens, cenários, diálogos, figurinos, sons etc., já se apresentam mediados pela própria obra que se comporta como se fosse um roteiro fílmico, ou ao menos um esboço de roteiro. O que não significa que gerará uma produção cinematográfica um dia. Independente de outros códigos e meios, narrativas literárias como *Ulisses entre o amor e a morte* possuem existência própria.

Destaca-se, para que se ilustre o que vem sendo discutido, um excerto do capítulo “Gravo seu nome, Ulisses”, no qual a lâmpada que se apaga lentamente

prelucida metaforicamente a morte do pai do protagonista, e sua respectiva possibilidade cinematográfica:

Fixei a vista na lâmpada elétrica, observando-a com interesse. Devagar o lume enfraquecia, a ponto de somente restar uma fagulha, que logo desapareceu.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 14.

Utilizando-se as nomenclaturas e noções de enquadramentos e planos apresentadas no capítulo 3, conjectura-se a seguinte sequência:

Quadro 10 – Planos e enquadramentos do capítulo 3

- 1) “Fixei a vista na lâmpada elétrica”: **Plano de Conjunto** (revela-se partes importantes do quarto e as duas personagens presentes, no caso Ulisses e o pai);
- 2) “[...] observando-a com interesse”: **Primeiro Plano/Picado** (rosto de Ulisses);
- 3) “Devagar o lume enfraquecia”: **Primeiro Plano/Contrapicado** (lâmpada);
- 4) “[...] a ponto de somente restar uma fagulha”: **Primeiríssimo Plano** (lâmpada);
- 5) “[...] que logo desapareceu”: **Plano de Conjunto** (quarto de Ulisses na penumbra).

Observa-se que a cada oração, um novo plano. Inerente à obra, essa sequência de planos que, obviamente, dependendo do leitor sofrerá variações, é marca de identificação de uma justaposição envolvendo Literatura e Cinema.

O. G. Rego de Carvalho, econômico, diz muito com poucas palavras e com poucas imagens. O capítulo “Quente era a manhã, em julho”, relata importante acontecimento, para o desenvolvimento emocional e psicológico do narrador, em apenas um parágrafo de duas linhas:

Quente era a manhã, em julho, quando meu pai se deitou, as pálpebras baixando. E puro, e distante, e feliz, encarou o céu e o tempo.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 25.

O autor revela-se ainda mais econômico, quando se considera que uma sequência satisfatória para esse parágrafo, que possui apenas quatro orações, pode ser arquitetada por um plano de conjunto (revela-se partes importantes do quarto e o pai deitando-se na cama), seguido de um primeiro plano (rosto do pai enquanto fecha os olhos). E só. Nenhuma palavra a mais, nenhuma imagem a menos. Estabeleceu-se assim um equilibrado diálogo intermediático. Observa-se o que se sucede no capítulo “Estava pedrando”:

Certa manhã em que banhávamos no Poti, atirando-nos: de uma pedra no leito raso e arenoso, senti uma estranha dor no bico do peito, descobrindo-o, depois, levemente intumescido:
 — Está pedrando — disse Norberto, ao sair de um mergulho.
 Maravilhado com a revelação, estendi o corpo na areia da praia, e pus-me a considerar.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 51.

Logo na primeira oração (“Certa manhã em que banhávamos no Poti”), o narrador Ulisses informa o leitor a respeito do período do dia e do cenário em que se desenrola a ação; graças à segunda oração (“atirando-nos de uma pedra no leito raso e arenoso”), sabe-se o que as personagens estão fazendo. Observa-se que em único Plano de conjunto, O. G. Rego de Carvalho organiza a *misancene* e prepara o corte para que se apresente o ponto principal da cena: a entrada de Ulisses na adolescência. Em mais outro capítulo, dessa vez em “A caminho do seminário”, o Plano de conjunto, além de mostrar todas as personagens, servindo para posicioná-las na cena, funciona como base para a construção de uma sequência de planos visando enfatizar as expressões faciais e os olhares de Ulisses e Conceição:

Quando, quase uma semana depois, conduzíamos José ao seminário, encontrei Conceição: ela evitou meu olhar, e fingi não vê-la.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 78.

Em *Ulisses entre o amor e a morte*, o leitor, como num passe de mágica, é transportado para uma sala de cinema. “Um olhar se detém sobre determinado aspecto do mundo. Esse olhar obtém um quadro. Desse quadro, ou de uma sucessão

de quadros, organiza-se uma cena” (OLIVEIRA JUNIOR, 2004, p. 189), e de uma sucessão de cenas o filme, que na verdade ainda é um livro, ou um gênero híbrido.

4.2 Todas as montagens do mundo ou O plano perfeito

Ulisses entre o amor e a morte é uma obra narrada em primeira pessoa, permeada pelo fluxo de consciência e fragmentos de recordações do protagonista Ulisses. Adulto, o narrador almeja compreender importantes momentos de sua infância e adolescência, através do resgate (daí o *flashback*) de acontecimentos e personagens que fizeram parte de sua vida: a infância em Oeiras, a morte precoce do pai, a mudança para Teresina, a mãe sempre dedicada à família, a descoberta da sexualidade, a tentativa de suicídio do irmão José, o comportamento pouco ortodoxo da irmã Anália, bem como o amor que ainda parece nutrir por Conceição, mesmo depois de tantos anos. A história possui uma dimensão psicológica que praticamente anula a ação, por isso mesmo pontuada por mudanças de enquadramentos e planos, tal qual no Cinema, que permitem ao leitor/espectador melhor compreender as impressões e sentimentos das personagens.

Esclarece-se que não se pretende, neste subtópico, nem em qualquer parte desta dissertação, elaborar um roteiro fílmico a partir da novela *Ulisses entre o amor e morte*, mas identificar o processo de montagem, típico da linguagem cinematográfica, utilizado pelo autor ao escrever uma narrativa literária. Exemplificando-se, assim, através da obra do prosador piauiense, o fenômeno da convergência entre sistemas semióticos distintos, no caso Literatura e Cinema.

Para que tal objetivo seja alcançado, selecionou-se fragmentos de capítulos em que a correspondência entre as linguagens literária e cinematográfica tornam-se mais evidentes. Evitando-se, assim, que durante a análise de uma situação de convergência, pareça que se está elaborando uma transposição fílmica.

Por fim, utilizando-se das noções e conceitos trabalhados por Martin (2005) e Xavier (1984), todos os enquadramentos, planos, sequências resultantes da montagem, movimentos de câmera e possibilidades sinestésicas, em *Ulisses entre o amor e a morte*, são apenas identificadas e decupadas pelo pesquisador, posto que estiveram sempre presentes na referida obra, marcados pela pontuação e organizados em períodos curtos.

Alternando o ponto de vista do focalizador Ulisses (câmera subjetiva) com o ponto de vista em terceira pessoa do autor (câmera objetiva), bem como a inevitável, mesmo que sutil, interferência de inferências feitas pelo pesquisador, fez-se a decupagem das seguintes passagens da novela:

Quadro 11 – Decupagem de algumas passagens da novela

1. PARTE I — GRAVO SEU NOME, ULISSES:

“Do morro via as primeiras luzes da cidade. A trilha era íngreme, rompendo mato, pulando grotas, e a percorri sem desfalecimentos, ansioso por abraçar mamãe. Esta se achava à porta, esperando por mim” (CARVALHO, 2002, p. 13).

Plano 1 — “Do morro via as primeiras luzes da cidade”: **Câmera subjetiva / Plano Geral / Panorâmica / Picado;**

Plano 2 — “A trilha era íngreme, rompendo mato, pulando grotas, e a percorri sem desfalecimentos, ansioso por abraçar mamãe”: **Câmera subjetiva / Plano de Conjunto / Travelling para frente / Câmera na mão / Ângulo normal;**

Plano 3 — “Esta se achava à porta, esperando por mim”: **Câmera subjetiva / Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo normal.**

2. PARTE I — MEU PRIMO:

“Quando avistei a loja do velho, meu irmão já lhe fechava as portas. De relance, pareceu-me que se dera alguma coisa de grave: doenças não abatiam o meu pai, de modo a impedir-lhe para o trabalho” (CARVALHO, 2002, p. 15).

Plano 1 — “Quando avistei a loja do velho, meu irmão já lhe fechava as portas”: **Câmera subjetiva / Plano geral / Travelling para frente / Câmera na mão / Ângulo normal;**

Plano 2 — “De relance, pareceu-me que se dera alguma coisa de grave: doenças não abatiam o meu pai, de modo a impedir-lhe para o trabalho”: **Primeiro plano (rosto de José) / Câmera fixa / Ângulo normal.**

3. PARTE I — A VIAGEM:

“Os velhos entraram em seguida no bote, e os vareiros os conduziram à outra margem, revolteando as águas tépidas e serenas. Ao subir o barranco, meu pai deu com o lenço e se afastou no escuro” (CARVALHO, 2002, p. 17).

Plano 1 — “Os velhos entraram em seguida no bote, e os vareiros os conduziram à outra margem, revolteando as águas tépidas e serenas”: **Câmera subjetiva / Plano geral / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 2 — “Ao subir o barranco, meu pai deu com o lenço e se afastou no escuro”: **Câmera subjetiva / Plano americano (pai) / Câmera fixa / Ângulo normal.**

4. PARTE I — UM MANDADO:

“José me fitou algum tempo, depois a árvore. Esta se achava ainda florida, não com a profusão de novembro, quando se cobre de um vermelho alaranjado e vivo. Para ele seria o flamboyant um refúgio, durante o ócio e a tristeza” (CARVALHO, 2002, p. 19).

Plano 1 — “José me fitou algum tempo”: **Plano americano (Ulisses e José ao mesmo tempo) / Câmera fixa / Ângulo normal (perfil);**

Plano 2 — “[...] depois a árvore”: **Plano de conjunto (Ulisses, José e a árvore) / Câmera fixa / Ângulo normal (perfil);**

Plano 3 — “Esta se achava ainda florida [...]”: **Primeiro plano (flores do flamboyant) / Câmera fixa / Ângulo contrapicado.**

5. PARTE II — NOTURNO:

“As montarias transpuseram um arroio barrento e a seguir espantaram os bois que lambiam o sal da terra, a pouca distância do curral. Logo adiante pararam junto à casa da fazenda, a cuja porta se achava tia Julinha:

— Coragem, Ulisses — ela me animou, vendo-me pálido e sem forças” (CARVALHO, 2002, p. 36).

Plano 1 — “As montarias transpuseram um arroio barrento e a seguir espantaram os bois que lambiam o sal da terra, a pouca distância do curral”: **Plano geral / Câmera fixa / Ângulo picado;**

Plano 2 — “Logo adiante pararam junto à casa da fazenda, a cuja porta se achava tia Julinha”: **Plano geral / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 3 — “— Coragem, Ulisses — ela me animou”: **Câmera subjetiva / Plano americano (tia Julinha) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 4 — “[...] vendo-me pálido e sem forças”: **Primeiro plano (rosto de Ulisses) / Câmera fixa / Ângulo normal.**

6. PARTE II — JOSÉ DESFEZ UM NINHO:

“Ao vir do banho, uma vez, José por acaso descobriu um ninho entre seixos. Havia dois ovos manchados de azul, e ele se abaixou para apanhá-los” (CARVALHO, 2002, p. 40).

Plano 1 — “Ao vir do banho, uma vez, José por acaso descobriu um ninho entre seixos”: **Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 2 — “Havia dois ovos manchados de azul”: **Primeiro plano (ovos) / Câmera fixa / Ângulo picado;**

Plano 3 — “e ele se abaixou para apanhá-los”: **Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo normal.**

7. PARTE III — MEU NOVO LAR:

“Quando desci do ônibus à porta de casa, minha mãe recebeu com abraços, que retribuí ansiosamente. A seguir, levou-me até à varanda, e num gesto que abrangeu todos os quartos, disse: Eis o seu novo lar” (CARVALHO, 2002, p. 47).

Plano 1 — “Quando desci do ônibus à porta de casa”: **Plano geral / Câmera fixa / Ângulo picado;**

Plano 2 — “minha mãe recebeu com abraços”: **Plano americano (Ulisses e a mãe) / Câmera fixa / Ângulo normal (perfil);**

Plano 3 — “A seguir, levou-me até à varanda”: **Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo picado;**

Plano 4 — “e num gesto que abrangeu todos os quartos, disse: — Eis o seu novo lar”: **Plano americano / Câmera fixa / Ângulo normal.**

Depreenda-se da decupagem dessas cenas, cada uma com no máximo quatro planos e exíguos detalhes, quando não ausentes, no que concerne a personagens, tempo e espaço, que O. G. Rego de Carvalho não pretende facilitar o trabalho do leitor/espectador, ao optar pela escritura de parágrafos que mais se assemelham a rubricas. Flávio de Campos comenta que:

F. Scott Fitzgerald dividia os escritores em ‘cevadadores’ e ‘podadores’. Cevadores são aqueles que, a cada tratamento, ‘cevam’, acrescentam algo ao que escreveram e nada cortam. Podadores são os que escrevem textos superabundantes e, em seguida, ‘podam’, cortam (CAMPOS, 2007, p. 361).

O ficcionista piauiense certamente é um podador. Assim como os roteiristas fílmicos que produzem narrativas de tamanho pré-determinado, à medida que reescrevem, e cortam, e reescrevem, O. G. Rego de Carvalho em *Ulisses entre o amor e a morte*, desapegou-se de uma gama de aspectos que, muitas vezes, insistem em não ser deixados de lado:

Na lista dos xodós que resistem a ser cortados estão o estilo autoral, as cenas interessantes mas avulsas, os personagens interessantes mas não-pertinentes, as falas de densa filosofia, aguda psicologia e pura eufonia, as boas piadas, as mensagens edificantes, as imagens bonitas (CAMPOS, 2007, p. 364-365).

A leitura de qualquer capítulo de *Ulisses entre o amor e a morte* confirma o exposto na citação anterior. O. G. Rego de Carvalho soube reduzir ao essencial a sua narrativa. Observa-se, para fins de exemplificação e análise, o último capítulo, “Unidas as mãos”, da novela:

Pouco após a missa do galo, tornei a encontrar Conceição. Já me sentia calmo, numa quietude que tanta estranheza me causa, agora: a lembrança que dela me restava era esmaecida, como, às vezes, nos sonhos. Não foi sem surpresa, contudo, que a vi aproximar-se de mim, à porta da igreja em cujo adro, tempos antes, passeamos enamorados um do outro.

Ela veio de mansinho e se postou à minha frente, sem nada dizer, sorrindo apenas. Voltava eu a compreender que estava diante de meu único e puro amor.

— Ulisses — falou afinal — você ainda gosta de mim?

Não lhe respondi.

— Apesar de tudo? — acrescentou, fitando-me nos olhos.

Tentei mostrar-me indiferente, como mandava o capricho, mas não pude:

— Por que agiu daquele modo?

Conceição se aproximou mais, tomando-me a mão:

— Queria que eu apanhasse? Você não conhece o gênio de meu pai.

Ela se calou a seguir, esperando que a perdoasse. O amor-próprio estava, no entanto, demasiado ferido para que viesse a desculpar-lhe o erro, nessa noite.

— Olhe, minha tia me chama — e apontou-me a mãe de Arnaldo.

Regressarei amanhã à fazenda dos velhos, e só voltarei se tiver certeza de que me estima.

E, abaixando a vista, a desprender-se:

— Eu te amo, Ulisses.

Conceição saiu rápida, sem volver o rosto. Quando mais tarde a procurei para renovar os votos de amor que lhe tinha feito e constantemente repetia, já não a encontrei: misturara-se à multidão.

Dela, ainda hoje, guardo a recordação desse momento, em que nossas mãos, as minhas aquecidas nas suas, se uniram pela última vez.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 90.

Os adjetivos, advérbios e locuções presentes no capítulo apenas esboçam descrições subjetivas (calmo, estranheza, enamorados, de mansinho, puro, ferido, rápida, etc.). Não se explicita como o adro da igreja está decorado e iluminado (trabalho para um cenógrafo, para um diretor de arte e fotografia), muito menos como

estão vestidos Ulisses e Conceição (trabalho para um figurinista). Os diálogos são enxutos; cada personagem diz apenas o que precisa ser dito. Caberá a um suposto diretor, após a decupagem da cena, também arquitetar a *misancene*.

No último parágrafo, após confessar, no parágrafo anterior, que se arrependera de ter permitido que Conceição partisse, Ulisses afirma: “Dela, ainda hoje, guardo a recordação desse momento, em que nossas mãos, as minhas aquecidas nas suas, se uniram pela última vez”. O leitor/espectador encontra-se diante da última imagem dessa história — Câmera subjetiva/Primeiro plano (as mãos de Ulisses e Conceição) /Câmera fixa/Ângulo picado —, e assim, como o protagonista, não mais se esquecerá daquele instante, tão bem elaborado cinematograficamente.

4.3 Ulisses entre o amor e a morte — O filme (?)

No caso de autores como O. G. de Carvalho, cuja linguagem literária flerta constantemente com a linguagem cinematográfica – outros exemplos de escritores seriam Rubem Fonseca, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Patrícia Melo e Sérgio Sant’Ana –, a escritura de um roteiro, ideia que será reforçada nas considerações finais desta dissertação, consistirá na ampliação e desdobramento da decupagem de cenas já previamente decupadas:

Pode-se mesmo dizer que, em algumas narrativas contemporâneas [...] o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: flashes, takes, shots; trata-se de um estilo imagético, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva (XAVIER, In: PELLEGRINI, 2003, p. 29).

Após detalhada leitura e sucessivas releituras da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, identificando o período de tempo que a mesma abrange, bem como personagens (perfis, motivações e objetivos), contexto, locais, incidentes e tramas, obtém-se elementos suficientes para se começar a escrever um roteiro fílmico.

Esboçada em suas linhas gerais, a *storyline* de *Ulisses entre o amor e a morte* apresenta a seguinte descrição: um certo homem, cujo nome é Ulisses, resolve narrar episódios importantes de sua infância e adolescência, enfatizando aspectos

relacionados à morte, à descoberta da sexualidade e à frustração amorosa. A trama apresentada, se decupada em seus elementos constituintes, fica assim:

Quadro 12 – Decupagem da *storyline*

1. Ulisses mora em Oeiras (PI) com os pais e com os irmãos Anália e José.
2. Ulisses sofre por causa da doença do pai, agora impaciente e recluso.
3. A angústia de Ulisses aumenta quanto os pais e a irmã viajam para Teresina (PI) para que o pai, com problema cardíaco, receba cuidados adequados.
4. Ulisses e José ficam em Oeiras (PI) com a tia Julinha.
5. Ulisses precisa confortar o irmão mais velho que apresenta comportamento depressivo.
6. Os pais retornam de Teresina (PI), mas o pai de Ulisses morre pouco tempo depois.
7. Ulisses não aceita a morte do pai; continua enxergando-o em casa, na rua e no comércio; graças à copeira e à mãe finalmente compreende que o pai está morto.
8. Ulisses e José, por recomendação médica, passam alguns dias na fazenda do avô.
9. A família muda-se para Teresina (PI); Ulisses, doente, somente depois vai para a capital.
10. Em Teresina (PI), acompanhado pelo primo Norberto e pelo amigo Arnaldo, Ulisses descobre os prazeres dos banhos de rio, da pesca, de roubar caju e caçar passarinhos, enquanto fogem constantemente das aulas; nesse período, já adolescente, Ulisses encanta-se com as mudanças que a sexualidade provoca em sua mente e em seu corpo.
11. Ulisses conhece Conceição, prima de Arnaldo.
12. Ulisses e Conceição apaixonam-se.
13. José tenta se matar.
14. José decide ser padre.
15. Ulisses e Conceição estão mais próximos a cada dia.
16. Ulisses decepçiona-se com Conceição.
17. Ulisses e Conceição despedem-se um do outro; nunca mais ficarão juntos.

Esses incidentes também podem ser decupados, resultando em outros incidentes mais detalhados. Por exemplo, o incidente 7:

Quadro 13 – Decupagem do incidente 7

- 7 – 1.** Ulisses vai até à esquina esperar o pai, mesmo após a morte deste.
- 7 – 2.** O pai surge dos vapores do meio-dia.
- 7 – 3.** Ulisses conduz o pai pela casa até à copa.
- 7 – 4.** Olhar de melancolia da mãe e dos irmãos.
- 7 – 5.** Ulisses pede para a empregada que o prato do pai seja colocado na mesa, mas a empregada recusa-se.
- 7 – 6.** Ulisses explica para o pai que a empregada esqueceu-se de seu almoço.
- 7 – 7.** O pai sorrir com ternura.
- 7 – 8.** Ulisses ajoelha-se e beija as mãos do pai.
- 7 – 9.** O pai levanta-se, explicando que precisa repousar.
- 7 – 10.** O pai transpõe a porta do quarto; Ulisses acompanha o velho.
- 7 – 11.** Ulisses, ao entrar no quarto, percebe que a empregada está varrendo o aposento e que os objetos do pai não estão mais ali.
- 7 – 12.** Ulisses grita com a empregada: “Fora! Não vê que assim acorda o velho?”
- 7 – 13.** A empregada exclama: Seu pai está no céu!
- 7 – 14.** Ulisses finalmente compreende que o pai está morto.

Confere-se, do mesmo modo, o incidente 16:

Quadro 14 – Decupagem do incidente 16

- 16 – 1.** Ulisses vai com Norberto até a casa de Arnaldo.
- 16 – 2.** Os rapazes escutam Conceição dizendo para o pai que Ulisses não representa nada para ela.
- 16 – 3.** Ulisses, magoado, afasta-se da casa de Arnaldo.

Tal decupagem pode alcançar novos graus de detalhamento:

Quadro 15 – Decupagem detalhada do incidente 16

16 – 1 – 1. Numa véspera de Natal, à noitinha, quando da estreia de um circo, Ulisses e Norberto decidem ir até a casa de Arnaldo para convidá-lo.

16 – 1 – 2. Diante da casa de Arnaldo, antes de bater palmas, ouvem uma discussão entre Conceição e seu pai; o assunto é o namoro de Conceição com Ulisses.

16 – 1 – 3. O pai ameaça levar Conceição embora de Teresina (PI).

16 – 1 – 4. Conceição defende-se, alegando que Ulisses não representa nada para ela.

16 – 1 – 5. Ulisses, magoado, afasta-se da casa de Arnaldo; Norberto tenta consolar Ulisses.

A respeito das variações que um incidente pode sofrer, Campos (2007, p. 109) explica: “Para definir que incidentes incluir na narrativa, você deve primeiro definir o nível de detalhamento do que vai ser narrado”. São justamente as decisões de O. G. Rego de Carvalho, a respeito do nível de detalhamento da narrativa *Ulisses entre o amor e a morte*, que aproximam a sua novela do gênero roteiro fílmico.

Tamanho é o poder de síntese do escritor piauiense, que muitas passagens de *Ulisses entre o amor e a morte* podem ser confundidas com rubricas, que em um roteiro têm a função primordial de descrever elementos da história ou esclarecer recursos narrativos. Toma-se como exemplo, o primeiro parágrafo do capítulo “Dois pombos”:

Uma vez, depois de jantar, eu saí à porta, onde fiquei à espera dos pombos que Arnaldo me prometera para essa noite. Estava escurecendo e o perfil das amendoeiras se descortinava em tons esmaecidos, aumentando a minha impaciência e o tédio.

— Por que o empregado não vem logo? — interrogava-me todo instante.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 65.

Observa-se que no referido parágrafo há uma rubrica de situação: Ulisses, entediado, à porta de casa, aguarda o empregado que deve trazer os pombos

prometidos por Arnaldo. Verifica-se também uma rubrica de fala: Ulisses impaciente. Bem como, a seguinte rubrica de cabeçalho: CALÇADA EM FRENTE À CASA DE ULISSES. EXTERIOR. CREPÚSCULO (POENTE). Em um roteiro fílmico, o formato seria o seguinte:

Quadro 16 – Roteiro fílmico

CENA (?). CALÇADA EM FRENTE À CASA DE ULISSES. EXTERIOR. CREPÚSCULO (POENTE).

Ulisses, entediado, aguarda o empregado que deve trazer os pombos prometidos por Arnaldo.

ULISSES (impaciente) — Por que o empregado não vem logo?

O. G. Rego de Carvalho não descreve o figurino de Ulisses – e assim será durante toda a narrativa -, muito menos a rua e a fachada da casa. Opta por desprezar certos detalhes: Ulisses encontra-se em pé ou sentado? Ou, considerada a sua impaciência, alterna entre sentar-se e levantar-se? Nada disso importa para o processo de escritura dessa novela. É que o prosador piauiense, não interessa se apenas intuitivamente, assimila a lição de roteiristas experientes:

Diretor, ator e figurinista vão traduzir esses dados melhor do que você, que não possui a competência deles, nem está inserido no dia-a-dia da produção. Narre a estória, escreva o roteiro, que isso já é muito e bastante (CAMPOS, 2007, p. 136).

Destarte, O. G. Rego de Carvalho dispõe, em *Ulisses entre o amor e a morte*, os elementos que pretende narrar, para fins de atrair e reter a atenção do leitor, valendo-se de recursos do universo cinematográfico: planos, enquadramentos, decupagem, rubricas etc. Conduzindo, dessa maneira, o “espectador” à catarse, ou seja, à purgação dos mais intensos e variados sentimentos.

Com o objetivo de se melhor constatar, vislumbrar e visualizar a linguagem fílmica em *Ulisses entre o amor e a morte*, solicitou-se ao quadrinista piauiense Bernardo Aurélio que produzisse o *storyboard* de algumas cenas da obra, previamente decupadas – sugestões para um possível roteiro cinematográfico –, como se verificará a seguir. Os capítulos escolhidos foram “Medo” e “Estava pedrando”, respectivamente:

[...] Achei-o em cima do flamboyant, a vista no tumulto do mercado. “Que estariam os seus olhos desvendando?” — inquiri de mim, enquanto me punha a lado. José, de repente, volveu o rosto, com tal expressão de susto que me será impossível esquecer. Quase em pânico, segurou-me o braço, fazendo o ramo oscilar.

— Ulisses, eu tenho medo.

— Medo? — repeti, querendo acalmá-lo, e assustando-o mais ainda.

— Não sabe, talvez? Nunca sentiu?

A cabeça movendo em dúvida, reparei que o semblante de meu irmão se alterara, e os olhos salientes pareciam penetrar num mundo distante e insondável. Jamais observou — insistiu — que alguém às vezes o chama, sem que pressinta de onde parte a voz?

— Que tem isso demais? — disse-lhe, sorrindo.

A tristeza novamente no olhar, José tentou rir comigo, fechando-se em silêncio, logo depois.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 20-21.

A decupagem do capítulo “Medo” resultou em onze (11) planos:

Quadro 17 – Decupagem do capítulo “Medo”

Plano 1 — “José... que estariam seus olhos desvendando?": **Primeiro plano (rosto e parte do corpo de José) / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 2 — “Ulisses sobe na árvore onde se encontra José”: **Plano geral / Câmera fixa / Ângulo contrapicado;**

Plano 3 — “José segura o braço de Ulisses, enquanto pronuncia o nome do irmão”: **Plano de conjunto (Ulisses de frente, José de perfil) / Câmera fixa/ Ângulo normal;**

Plano 4 — “Eu tenho medo, Ulisses”: **Primeiro plano (rosto de José) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 5 — “Medo?": **Primeiro plano (rosto e parte do corpo de Ulisses) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 6 — “Não sabe, talvez? Nunca sentiu?": **Plano de conjunto (os irmãos sentados em um dos galhos do *flamboyant*) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 7 — “[...] reparei que o semblante de meu irmão se alterara, e os olhos salientes pareciam penetrar num mundo distante e insondável”: **Primeiro plano (rosto de José) / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 8 — “Jamais observou que às vezes alguém o chama, sem que pressinta de onde parte a voz?": **Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 9 — “Que tem isso demais?": **Primeiro plano (rosto e parte do corpo de Ulisses) / Câmera fixa / Ângulo picado;**

Plano 10 — “A tristeza novamente no olhar, José tentou rir comigo": **Primeiro plano (rosto de José) / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 11 — “Fechando-se em silêncio logo depois": **Primeiro plano (perfil do rosto de José) / Câmera fixa / Ângulo normal.**

Analisa-se agora os onze (11) planos no *storyboard*, que são os desenhos em sequência cronológica, mostrando as cenas e ações da decupagem de um filme:

Imagem 1 – Storyboard



Fonte: AURÉLIO, 2019.

Certa manhã em que banhávamos no Poti, atirando-nos de uma pedra no leito raso e arenoso, senti uma estranha dor no bico do peito, descobrindo-o, levemente, intumescido:

— Está pedrando — disse Norberto, ao sair de um mergulho.

Maravilhado com a revelação, estendi o corpo na areia da praia, e pus-me a considerar.

Fonte: CARVALHO, 2002, p. 51.

Já a decupagem do capítulo “Estava pedrando”, resultou em dez (10) planos:

Quadro 18 – Decupagem do capítulo “Estava pedrando”

Plano 1 — “Ulisses, em cima de uma pedra, prepara-se para pular no rio”: **Primeiríssimo plano (pernas de Ulisses sobre a pedra) / Câmera fixa / Ângulo normal (perfil);**

Plano 2 — “Norberto e Arnaldo brincam dentro do rio”: **Plano americano / Câmera fixa / Ângulo normal (perfil);**

Plano 3 — “Norberto e Arnaldo olham para Ulisses”: **Plano de conjunto) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 4 — “Fala de Arnaldo: — Ulisses?”: **Primeiro plano (rostos de Norberto e Arnaldo) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 5 — “Ulisses, protegendo os peitos com um abraço, está sentindo dor”: **Plano de conjunto / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 6 — “Tronco do corpo de Ulisses”: **Primeiríssimo plano (Ulisses toca o peito esquerdo que está dolorido) / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 7 — “Fala de Norberto: — Está pedrando”: **Primeiro plano (rosto de Norberto) / Câmera fixa / Ângulo normal (45°);**

Plano 8 — “Norberto e Arnaldo, de costas para a câmera, encaram Ulisses”: **Plano americano / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 9 — “Ulisses, envergonhado, sorri”: **Primeiro plano (rosto de Ulisses) / Câmera fixa / Ângulo normal;**

Plano 10 — “Maravilhado com a revelação, estendi o corpo na areia da praia, e pus-me a considerar”: **Plano cenital (câmera posicionada na vertical, acima do corpo de Ulisses) / Câmera fixa / Ângulo de 90° perpendicular ao solo.**

Analisa-se agora, os dez (10) planos no *storyboard*:

Imagem 2 – Storyboard



Fonte: AURÉLIO, 2019.

Ulisses entre o amor e a morte, de O. G. Rego de Carvalho, submetida aos critérios de análise estabelecidos pelo roteirista Flávio de Campos, dada a preocupação em se verificar se os elementos da história são mostrados e não apenas relatados, apresenta as seguintes características que habilitam a transposição fílmica de obra literária, seja ela qual for:

- uma storyline completa, coesa e clara;
- tramas que, reunidas, constituam uma unidade;
- personagens centrais pelos quais o espectador possa sentir empatia ou ao menos entender-lhes as ações;
- relações significativas entre os personagens centrais;
- incidentes interessantes que contenham cenas eloquentes;
- uma progressão que conduza a narrativa a um desfecho ou a uma indagação consistente (CAMPOS, 2007, p. 295).

Sendo assim, considerando-se que a escritura de um roteiro e a produção de um filme, a partir da novela *Ulisses entre o amor e a morte*, apenas contribuirá para “projetar”, ainda mais, o trabalho de importante escritor piauiense, proporcionando, dentre outras coisas, uma renovação de seu público, que se remodele a narrativa ogerreguiana, tomando-se o cuidado de jamais vilipendiar suas tramas (principal e secundárias), respeitando-se temas, premissas e perfis das personagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tematizar a convergência semiótica entre Literatura e Cinema, a partir da obra *Ulisses entre o amor e a morte*, de O. G. Rego de Carvalho, a presente dissertação procurou detectar e analisar elementos da narrativa fílmica em uma narrativa literária.

Desde a década de 1920, com o advento do Modernismo, percebe-se no Brasil um entrelaçamento entre as mais diversas manifestações artísticas, em especial a Literatura e o Cinema. A renovação da escrita, o surgimento de novas histórias e formas de narrar resultam dessa relação, cada vez mais íntima, da linguagem literária com a linguagem cinematográfica.

Assim como o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, transposto para o Cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, e o romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, cuja estreia nos cinemas, com o título *Lição de amor*, aconteceu em 1975, a novela *Ulisses entre o amor e a morte* (ainda não submetida a uma transposição fílmica), publicada em 1953, apresenta uma série de características cinematográficas que se torna mesmo inevitável não compará-la a um roteiro fílmico. Não tão somente pela capacidade de síntese do escritor piauiense, mas porque, a exemplo de Graciliano Ramos e Mário de Andrade, O. G. Rego de Carvalho constrói, ao contar a história, frases e períodos, verdadeiros planos cinematográficos, que somente fazem sentido quando sujeitados a um procedimento de montagem.

Mesmo não utilizando a linguagem visual em sua narrativa, O. G. Rego de Carvalho confere à palavra, sonoridade e colorido, proporcionando, dessa maneira, uma confluência de matrizes semióticas, tais quais verbal, visual e acústica. A elaboração de uma *storyline* da obra *Ulisses entre o amor e a morte*, bem como a decupagem de alguns capítulos, em escaletas e simulacros de roteiro, e a confecção do *storyboard* dos capítulos “Medo” e “Estava pedrando”, serviram para que se pusesse em prática o que, até então, era discutido apenas teoricamente.

Posto que identificados componentes da linguagem cinematográfica (planos, ângulos, montagem, fotografia e movimentos de câmera) em *Ulisses entre o amor e a morte*, considera-se que uma transposição fílmica da novela ogerreguiana certamente contribuirá para um resgate das discussões a respeito da importância da obra desse autor piauiense, assim como, propiciará uma divulgação da mesma

através de uma mídia de alcance extraordinário, bastante familiarizada com gostos, atitudes e comportamentos de uma juventude imersa em ambientes tecnológicos. Como afirma Hutcheon (2011, p. 17): “Nem o produto nem o processo de adaptação existem no vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura”.

Ulisses entre o amor e a morte – O filme não concorrerá com a narrativa da qual se originou, muito menos será considerado uma obra inferior, apenas uma outra obra: “[...] as adaptações são aqui examinadas como revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (HUTCHEON, 2011, p. 15).

Deve-se também destacar, como já discutido em tópicos anteriores, que após a estreia de filmes adaptados de obras literárias, verifica-se o aumento do interesse pelo livro. Assim sendo, são infundadas as preocupações daqueles que temem ser a existência do filme um entrave para a leitura de qualquer que seja a obra que o originou. Torna-se, portanto, imperativo pontuar que, a exibição em festivais de cinema, ou mesmo em salas de aula de escolas e universidades, do filme *Ulisses entre o amor e a morte*, despertará no espectador uma renovada curiosidade pelo autor, e uma conseqüente procura pelo conjunto de sua obra.

Em um dos capítulos de *Ulisses entre o amor e a morte*, Conceição prefere ficar conversando com Ulisses e Arnaldo na praça Pedro II, ao invés de ir ao cinema. Jamais saberemos qual filme a menina deixou de assistir: se um de história de amor (certamente menos interessante do que estar ali, diante de Ulisses, por quem encontrava-se apaixonada) ou se de algum outro gênero. Infelizmente, os dois jovens, manipulados por sentimentos mesquinhos, não ficaram juntos. Que o Cinema não cometa o mesmo erro de Ulisses e Conceição, e que, ao invés disso, conduza, um dia, *Ulisses entre o amor e a morte* a muitas salas de projeções cinematográficas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Inácio. *Casa de meninas: romance original e roteiro inédito*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2004.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, ECA/USP, 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2007.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa*. 7 ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 19-60.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: UBU, 2018.
- BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005.
- BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Plano Nacional de Educação PNE: 2014-2024: Linha de Base*. Brasília, DF: INEP, 2015. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- BRITO, José Domingos de (Org.). *Mistérios da criação literária: literatura e cinema*. São Paulo: Novera, 2007.
- CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CARVALHO, O. G. Rego de. *Somos todos inocentes*. 5 ed. Teresina: Fundação Quixote, Halley S.A, 2007.
- CARVALHO, O. G. Rego de. *Ficção reunida*. 3 ed. Teresina: Corisco, 2002.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1957.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2010.

FONTINELES FILHO, Pedro Pio. *A letra e o tempo: a escrita de O. G. Rego de Carvalho entre a ficção e a história da literatura*. 2016. 337 f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (e o que a literatura ainda aprende com o cinema). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 21-27, abr/jun, 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 20 jul. 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUILLÉN, Cláudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Trad. Ruth Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 171-187.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística Poética Cinema*. Trad. Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Mistérios da Criação Literária: Literatura e Cinema*. São Paulo: Novera, 2007, p. 9-15.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas: Papyrus, 2012, p. 157-222.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIRANI, André Alves. *Literatura e cinema: escrita literária e escrita fílmica*. 2012, 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. *A linguagem e o cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MODRO, Nelson Ribeiro. *Nas entrelinhas do cinema*. Joinville: Univille, 2008.

MOURA, Francisco Miguel de. *Literatura do Piauí*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, Banco do Nordeste, 2001.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, M. Paulo. *Modernismo e Vanguarda: notas de leitura impressionista*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 14-35.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Maria Figueiredo dos. *Autores piauienses em estudo*. Teresina: EDUFPI, 2008.

SANTAELLA, Lucia; WINFRIED, Nöth. A poesia e as outras artes. *CASA, Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 9, n. 2, dez, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br>. Acesso em: 21 abr. 2017.

SILVA, Marcos. Apresentação. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Mistérios da Criação Literária: Literatura e Cinema*. São Paulo: Novera, 2007, p. 17-20.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, sem, n. 51, p. 19-53, jul/dez, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br>. Acesso em: 20 dez. 2017.

STEINER, George. Nenhuma paixão desperdiçada. Rio de Janeiro: Record, 2001. In: VAZ, Adriana; SILVA, Rossano. *Fundamentos da linguagem visual*. Curitiba: Intersaberes, 2016.

TAMURU, Angela Harumi. *Descrição e movimento: Imagens descritivas no cinema e na literatura*. São Paulo: Scorteci, 2006.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VAZ, Adriana; SILVA, Rossano. *Fundamentos da linguagem visual*. Curitiba: Intersaberes, 2016.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 89-155.

VIANA, Márcia Edilene Mauriz. *Os elementos auto-representativos na novela Ulisses entre o amor e a morte, de O. G. Rego de Carvalho*. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.). *Geografias literárias: confrontos: o local e o nacional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2003, p. 33-66.

WINTSATT, Willian Kurtz; BEARDSLEY, Moroe Curtis. A Falácia Intencional. Trad. Luíza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 639-656.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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/SP, Instituto Itaú Cultural, 2003.