



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
CAMPUS POETA TORQUATO NETO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

LAIANE LIMA FREITAS SANTOS

**CINEMA E LITERATURA DE CORDEL:** PROCESSO INTERSEMIÓTICO  
ENTRE O FILME *PSICOSE*, DE ALFRED HITCHCOCK E O FOLHETO A  
*HISTÓRIA DA MULHER QUE ROUBOU PRA SE CASAR*, DE JANDUHI  
DANTAS.

TERESINA - PI

2022

LAIANE LIMA FREITAS SANTOS

**CINEMA E LITERATURA DE CORDEL: PROCESSO INTERSEMIÓTICO  
ENTRE O FILME *PSICOSE*, DE ALFRED HITCHCOCK E O FOLHETO A  
*HISTÓRIA DA MULHER QUE ROUBOU PRA SE CASAR*, DE JANDUHI  
DANTAS.**

Dissertação apresentada ao programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Estadual do Piauí (Literatura e outros  
sistemas semióticos), como requisito final  
para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra  
Filho

TERESINA - PI

2022

S237c Santos, Laiane Lima Freitas.

Cinema e literatura de cordel: processo intersemiótico entre o filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock e o folheto *A história da mulher que roubou pra se casar*, de Janduí Dantas / Laiane Lima Freitas Santos. - 2022.  
104 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,  
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, 2022.

“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

“Orientador(a): Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho.”

1. Tradução intersemiótica. 2. *Psicose*. 3. Cinema. 4. Literatura de cordel.  
I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI  
Grasielly Muniz Oliveira (Bibliotecária) CRB 3/1067



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

### TERMO DE APROVAÇÃO

CINEMA E LITERATURA DE CORDEL: PROCESSO INTERSEMIÓTICO ENTRE  
O FILME PSICOSE, DE ALFRED HITCHCOCK E O FOLHETO A HISTÓRIA DA MULHER  
QUE ROUBOU PRA SE CASAR, DE JANDUHI DANTAS.

LAIANE LIMA FREITAS SANTOS

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 29 de março de 2022, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata 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

Professora Dra. Stela Maria Viana Lima Brito – UESPI  
Membro externo

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI  
Membro interno

---

Professor Dr. Elio Ferreira de Sousa – UESPI  
Suplente

Visto da Coordenação:

---

Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (Matrícula: 147.688-2)  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

UESPI - Núcleo de Pós-Graduação (NPG) | Rua João Cabral, 2231 – Bairro Pirajá, CEP 64002-150  
Teresina – PI, Brasil. Telefone: (86) 3213-2547 | Ramal - 371  
Site: <https://www.uespi.br/mestradoemletras/> E-mail: [mestradoemletras@prop.uespi.br](mailto:mestradoemletras@prop.uespi.br)

Traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética.

(Julio Plaza)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, minha força;

A minha família, que me acompanha na jornada da vida, e também ao meu pai (In Memoriam);

À CAPES, pela disponibilização da bolsa de pesquisa do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI;

Ao orientador Profº Drº Feliciano José Bezerra Filho, pelo apoio na condução da dissertação;

Aos professores e professoras do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, pelos conhecimentos compartilhados;

Aos colegas da décima turma do Mestrado Acadêmico em Letras, pelos diálogos durante o curso;

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

A presente dissertação apresenta o processo de tradução intersemiótica entre a produção cinematográfica *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock e sua adaptação para a literatura de cordel denominada *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013), do cordelista Janduhi Dantas. Nesse sentido, utilizamos o método analítico para embasar a pesquisa, com o objetivo de esclarecer que o cinema e a literatura de cordel apresentam pontos de convergência, mas que são modalidades artísticas autônomas, ou seja, que além das semelhanças se valem de elementos estéticos próprios referentes as séries culturais distintas. As questões norteadoras são: como se articula o diálogo intersemiótico em *Psicose*, de Alfred Hitchcock para a sua adaptação de cordel; quais modos de linguagem diferenciam cinema e literatura de cordel; quais efeitos estéticos as duas obras provocam na recepção. Essa analogia surge em poéticas que estimulam produtividade da imagem, em uma elaboração verbal conduzida por poéticas que motivam efeitos imagéticos e sonoros. A pesquisa resulta na compreensão de aspectos narrativos e da recepção espectral sobre uma mesma história, de acordo com a mudança de suporte. Compreendemos o deslocamento de elementos equivalentes do filme *Psicose* (1960) para o corpo poético: a imagem, o som e o cenário representado na capa do folheto explicam a geometria, de encontro com o espectador ou leitor, presente nos dois tipos de linguagem. A pesquisa se fundamenta em autores como: Roman Jakobson (1969; 2004), Julio Plaza (2008), Lucia Santaella (1983; 1989; 2001), Mikhail Bakhtin (2013; 1997), Gérard Genette (2010), Roland Barthes (1984), Christian Metz (1972), Gilles Deleuze (1983), Laurent Jullier e Michel Marie (2009), entre outros.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica. *Psicose*. Cinema. Literatura de Cordel. Recepção.

## ABSTRACT

This dissertation presents the process of intersemiotic translation between the cinematographic production *Psycho* (1960), by Alfred Hitchcock and its adaptation for cordel literature called *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013), by the cordelist Janduhi Dantas. In this sense, we used the analytical method to support the research, with the objective of clarifying that movie theater and cordel literature present points of convergence, but that they are autonomous artistic modalities, that is, that in addition to the similarities, they use their own aesthetic elements referring to different cultural series. The guiding questions are: how is the intersemiotic dialogue articulated in Alfred Hitchcock's *Psycho* for its cordel adaptation; which language modes differentiate movie theater and cordel literature; which aesthetic effects the two works provoke in the reception. This analogy appears in poetics that stimulate image productivity, in a verbal elaboration conducted by poetics that motivate imagery and sound effects. The research results in the understanding of narrative aspects and of the spectatorial perception, about the same story, according to the change of support. Therefore, we understand the displacement of equivalent elements from the film *Psycho* (1960) to the poetic body: the image, sound and scenery represented on the cover of the brochure explain the geometry, meeting the viewer or reader, present in both types of language. The research is based on authors such as: Roman Jakobson (1969; 2004), Julio Plaza (2008), Lucia Santaella (1983; 1989; 2001), Mikhail Bakhtin (2013; 1997), Gérard Genette (2010), Roland Barthes (1984), Christian Metz (1972), Gilles Deleuze (1983), Laurent Jullier and Michel Marie (2009), among others.

**Keywords:** Intersemiotic translation. *Psycho*. Movie theater. Cordel literature. Reception.



## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b>	Janela .....	40
<b>Figura 2</b>	Casal.....	40
<b>Figura 3</b>	Abordagem policial.....	41
<b>Figura 4</b>	O olhar de Marion.....	41
<b>Figura 5</b>	Alucinação de Marion.....	42
<b>Figura 6</b>	A sequência do chuveiro.....	43
<b>Figura 7</b>	Sondagem do detetive .....	45
<b>Figura 8</b>	Corpo de Marion.....	56
<b>Figura 9</b>	Escada.....	57
<b>Figura 10</b>	Casa e motel dos <i>Bates</i> .....	58
<b>Figura 11</b>	Sequência no quarto de Norma.....	59
<b>Figura 12</b>	Sequência no quarto de Norman.....	60
<b>Figura 13</b>	Cadáver de Norma.....	61
<b>Figura 14</b>	Primeira capa do folheto <i>A história da mulher que roubou pra se casar</i> .....	73
<b>Figura 15</b>	Segunda capa do folheto <i>A história da mulher que roubou pra se casar</i> .....	73
<b>Figura 16</b>	Norman carregando a mãe.....	81
<b>Figura 17</b>	Jeff espionando.....	96
<b>Figura 18</b>	Sequência do cerco de corvos.....	97

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRA SEQUÊNCIA.....</b>	<b>9</b>
<b>1 LITERATURA E CINEMA.....</b>	<b>12</b>
1.1 Literatura de cordel e cinema .....	14
1.2 Tradução Intersemiótica .....	20
1.3 O conceito de dialogismo e as noções de intertextualidade.....	24
1.4 Palimpsestos: modo de olhar textos.....	28
<b>2 ARTICULAÇÕES NARRATIVAS NO FILME <i>PSICOSE</i> E O FOLHETO A <i>HISTÓRIA DA MULHER QUE ROUBOU PRA SE CASAR</i>.....</b>	<b>34</b>
2.1 O filme.....	34
2.2 O folheto de cordel.....	36
2.3 A unidade de imagem e tempo .....	38
2.4 O Som .....	47
2.5 A cenografia .....	54
2.6 Poesia e Imagem.....	62
2.7 A música da poesia.....	69
2.8 Capa do folheto: memória gráfica .....	71
<b>3 RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO CINEMATOGRAFICO E LITERÁRIO.....</b>	<b>76</b>
3.1 O suspense no filme <i>Psicose</i> .....	78
3.2 O humor no cordel <i>A história da mulher que roubou pra se casar</i> .....	82
<b>4 TAKE FINAL.....</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>
<b>APÊNDICE A - AUTORES EM FOCO.....</b>	<b>95</b>

## PRIMEIRA SEQUÊNCIA

A literatura mantém conexão com outras artes e mídias, demonstrando potencial híbrido, ou seja, sendo tratada como deslocamento, resultando em diferentes elementos sígnicos em sua composição. Essa diversidade predispõe a observação das características existentes nesses suportes.

Fundamentado no pensamento de Roman Jakobson, Julio Plaza (2008), afirma que o processo de tradução é conceitual e cognitivo, contudo, a sua compreensão começa com o sentimento espontâneo de uma forma. Dessa maneira, operações analíticas e de síntese vão combinadas como pensamento em e sobre signos. O autor traz também para discussão, apontamentos do poeta e ensaísta Octavio Paz, para ao final inferir que a tradução pode ser considerada uma transcodificação criativa. Visto que, para o poeta mexicano, tradução e criação são operações idênticas.

Plaza (2008) ressalta a importância dos estudos de Jakobson, que ocupa a percepção intersemiótica da ambiguidade das mensagens estéticas, e trouxe também à tona os procedimentos que permeiam a poeticidade e a plurisignificância nas mensagens verbais e não-verbais. Entendemos que na função poética, um signo traduz o outro não para torná-lo completo, mas para criar com ele “ressonância”, princípio fundamental para o processo de tradução estética.

A presente pesquisa tem por objetivo esclarecer elementos estéticos próprios de duas formas de linguagem artística, através da apresentação do processo de tradução intersemiótica entre o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, baseado no romance homônimo de Robert Bloch, e a adaptação feita pelo poeta Janduhi Dantas, para o folheto de cordel, *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013). A escolha dessa investigação empenhou-se em demonstrar como se deu a transpassagem do texto fílmico para o texto literário, essa possibilidade analítica de cruzamento entre séries culturais distintas.

A relação do cinema com o cordel é uma relação que aguça a imaginação, este já serviu de inspiração para o cinema em momentos da cinematografia brasileira, há exemplos até mesmo no projeto de vanguarda do

cinema novo. O caminho inverso também é comum nesta relação, filmes e cineastas já viraram temas de cordelistas.

Ao transmutar o texto fílmico para o literário, é necessário considerar a mudança de mídia, os contextos e modos de produção responsáveis pelas transformações no processo de tradução intersemiótica, conferindo ao cordel o estatuto de obra descendente do filme *Psicose* (1960), sendo produto de outra linguagem.

Para compreender as especificidades de cada linguagem, cinematográfica e literária, buscou-se responder às seguintes questões: como se articula o diálogo intersemiótico em *Psicose*, de Alfred Hitchcock para a sua adaptação de cordel; quais modos de linguagem diferenciam cinema e literatura de cordel; quais efeitos estéticos as duas obras provocam na recepção.

Os sistemas sígnicos se distinguem, então há mais justificativa para a diferença estrutural que existe entre uma narrativa poética e um filme. Por mais que a história contada em ambos os casos seja a mesma, a forma de apresentação será modificada, e como sabemos não haver correspondência absoluta entre as obras, a transposição intersemiótica consiste em “criar uma nova realidade dentro de uma outra linguagem”. (BRASIL, 1967, p.56). O trabalho contém *spoilers* necessários para convidarmos o leitor a entender os mecanismos narrativos através da leitura das obras, como olhares que se entrecruzam e revelam características formativas.

Essa dissertação está estruturada do seguinte modo: no primeiro capítulo apresentamos percurso teórico e histórico que respaldam a pesquisa, nele se discutem questões referentes à literatura, cordel e cinema, tradução intersemiótica, teoria da adaptação, o conceito de dialogismo e as noções de intertextualidade, palimpsestos. O segundo capítulo compreendemos o primeiro corpus, o filme *Psicose* (1960), e as categorias de análise: a unidade de imagem e tempo, som e cenário cinematográfico, e o segundo corpus, o folheto, a imagem configurada na poesia, a música poética e a representação simbólica da capa.

No terceiro capítulo discutimos a recepção cinematográfica e literária, adentrando para com a diferença da recepção que pertence ao meio em que a história está sendo contada: a presença do suspense e humor nos objetos estudados. Nesse sentido, consideramos os resultados obtidos, refletindo no

*take final.* Por fim, acrescentamos ao estudo um apêndice sobre as características da direção de Alfred Hitchcock e a produção escrita do cordelista Janduhi Dantas.

## 1 LITERATURA E CINEMA

No período da segunda fase da Revolução Industrial verificou-se transformações nas relações de trabalho e na ordem social. A ciência e a técnica aliaram-se no cumprimento de exigências impostas pelo mercado capitalista. É nesse cenário que surge o cinema, considerado como conquista tecnológica e meio de mudanças culturais. A arte cinematográfica inclui a geração da comunicação e do consumo.

Walter Benjamin (1987) destaca a arte fotográfica como um marco responsável por modificar a própria natureza da arte, pois é por meio da reprodutibilidade técnica que desmitificamos a obra de arte como única. A fotografia e o cinema trazem em si mesmas as outras artes: a imagem que se tem na pintura, o realismo, o movimento e a narrativa baseados na literatura. Atinge-se públicos que até então não tinham sido alcançados, incluindo as massas.

O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessários para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos. Tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras. (BENJAMIN, 1987, p.184).

O caráter literário não atravessou intacto às paulatinas e profundas transformações que se estabeleceram como consequência da introdução das técnicas pelas novas formas de produção e reprodução da cultura, principalmente, na imagem. Para o crítico francês André Bazin (1991), todas as artes se originam com a presença do homem e somente na fotografia temos essa ausência. A arte pictórica e a fotografia se contrapõem:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. (BAZIN, 1991, p.22).

O fenômeno do ato fotográfico parece objetivo, tendo com característica a formação automática da imagem, algo ausente na obra pictórica. Neste sentido, “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (BAZIN, 1991, p.23). O filme não mantém o objeto congelado no instante como na fotografia, ou seja, a imagem adquire movimento e duração.

A literatura promove e transforma a linguagem cinematográfica quanto o cinema modifica e inspira a literatura, principalmente, nos modos de percepção e representação em classes narrativas. As transformações na forma de produção e reprodução cultural, a partir da criação da fotografia e do cinema, remodelaram a visão e a percepção de mundo, que são assinalados no discurso literário. Há diferenças entre obra literária e obra cinematográfica, no entanto, pode-se localizar semelhanças entre ambas. Ismail Xavier (1978) afirma que:

O modelo de organização dos filmes é utilizado como matriz para, de forma sintética, caracterizar um estilo literário marcado pelo uso do ‘subentendimento’ [...]. A segmentação da narração em ‘sequências’, sem preocupação pela continuidade e pelas transições que alongam o texto, o tratamento de cada ‘cena’ pela sucessão de detalhes e pela economia de referências, eram elementos que permitiam a aproximação. (XAVIER, 1978, p.143).

Embora o narrador seja representado de forma diversa no meio literário e cinematográfico, essas artes têm a manipulação sobre fatos e personagens. A literatura auxilia o cinema com conjunto de histórias e técnicas narrativas, percebe-se que a arte mais antiga, serve como exemplo para o desenvolvimento da construção de campo autônomo, ou seja, o cinema começa a alcançar o nível de “dignidade cultural” que decorria na literatura.

A ferramenta audiovisual é usufruída por cineastas na mediação entre o texto e o leitor. O universo das imagens em movimento como meio de facilitar a interlocução, possibilitando o deslocamento do âmbito literário para narrativas audiovisuais, através de alusões, por exemplo, o enquadramento de uma cena narrada através do posicionamento da câmera. Randal Johnson (2003) menciona que os elementos empregados no trabalho literário são diferentes das ferramentas que encontramos no cinema.

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não

verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p.42).

As construções literárias são decorrentes da laboração com o signo linguístico. A arte cinematográfica é múltipla, integra características de outras artes e a diversidade de elementos que se articulam numa produção audiovisual: a sonoplastia, montagem, encenação dos atores, figurino, posicionamento de câmera, iluminação e outros. O trabalho do escritor é solitário, o do cinema envolve técnica coletiva, resultante do ofício de vários profissionais e suas ferramentas, sob a orientação do diretor, para alcançar a unidade fílmica. A seguir, discutimos a relação do cordel com o cinema como meio de aproximação entre as duas linguagens.

### 1.1 Literatura de Cordel e Cinema

Para Sylvie Debs (2014), estudiosa das relações do cinema com expressão artística popular, a literatura de cordel contribui para o cinema nacional nos anos de 1960, com o surgimento do cinema novo. Glauber Rocha procura retratar um cinema que é brasileiro na forma, se distanciando de padrões estéticos hegemônicos, e se aproximando do contexto popular em seu conteúdo. Isso foi possível por meio da escolha do cineasta em abordar o universo cordelístico para compor uma renovação estética ideológica, alternando entre temas, música ou ponto de vista narrativo. A conjuntura beneficiava a hegemonia da classe dominante, ao mesmo tempo que favorecia o surgimento de forças contra hegemônicas.

O contexto do cinema novo consiste em ação cultural: através do cinema cineastas/intelectuais brasileiros adotaram uma atitude diferente do padrão que dominava a indústria cinematográfica. A possibilidade de representar na tela a verossimilhança com a realidade do subdesenvolvimento do país, mostrando os problemas e promovendo discussões, visto que essa preocupação está relacionada com a expectativa de seu autor/diretor que pretende fugir da estética da indústria cinematográfica americana.

Cineastas brasileiros se vincularam ao cinema europeu, ao neorrealismo italiano, surgido na pós-segunda guerra mundial, esse gênero cinematográfico



trouxe abordagem mais atenta ao realismo social vivenciado pelas classes trabalhadoras, e sua realização apostou no uso de poucos recursos para gravação de suas películas, contrapondo assim ao aparato industrial dos estúdios hollywoodianos. Os maiores nomes dessa corrente foram Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, na Itália; e que teve sua versão na França com a *nouvelle vague* francesa criada em 1954, tendo à frente o cineasta François Truffaut. Esses movimentos tinham como base principal a “teoria autoral”, propunham uma arte com o objetivo de transformar o cinema em um outro modo de conhecimento e elemento revolucionário. Na “teoria autoral” reconhecemos a visão, no filme, por exemplo, do diretor, sobre a sociedade apresentada.

O cinema nacional passou a se libertar dos padrões do cinema industrial e suas regras. O cinema novo começa a ultrapassar as linhas dos estúdios, e trata de forma mais realista os temas e cenários propostos, com a inclusão de atores não profissionais, o contexto histórico, a fotografia se aproximando do efeito documental. Em suma, representam nas telas a realidade social e econômica de certo período.

No livro *cinema e cordel: jogo de espelhos*, Sylvie Debs (2014) relata que a aproximação entre o cinema e a poesia de cordel é mais de que um acordo temático, pois destaca a troca presente entre essas duas artes, revelando a mutualidade de colaborações estéticas e narrativas que formam o jogo de espelhos. Observa o impacto que a chegada do cinema no Nordeste causou na estrutura da literatura de cordel e na visualidade de suas histórias, como também o modo como os cordéis se tornaram modelos de representação e de posicionamento artístico e político para o Cinema Novo. Nas obras de Glauber Rocha, em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969); *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

A relação entre o cinema e a literatura no Brasil teve contribuição peculiar nos anos de 1960 por meio da literatura de cordel e do nascimento do cinema novo. De certo, quando Glauber Rocha empenha-se no cinema nacional, busca na literatura de cordel e seu universo parte da ordenação estética do cinema novo. Ao passar do tempo, outros cineastas se inspiraram também no cordel para a adaptação de folhetos para a tela, bem como cordelistas passaram

a publicar folhetos sobre filmes consagrados, demonstrando o movimento de idas e vindas desses dois modos de expressão. A exemplo do poeta João Martins de Athayde, primeiro a transcrever os filmes aos quais assiste, a partir de 1930.

O cordel tem o papel de articular o enredo, na forma estrutural física, em alguns filmes de Glauber Rocha. Os poemas/canções narram em *off* a história passada nas imagens em movimento. *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o equilíbrio, a crise e a recuperação no final, repete a ordenação das histórias contadas nos folhetos. O mal é apresentado através das injustiças sociais, os abusos de poder e explorações sofridas pelos personagens. Esse mal simbólico torna a história mais complexa pelo fato de o herói não estar lutando contra alguém, visto que ao assassinar o oponente, o conflito seria resolvido. O herói combate uma condição social limitante que está atrelada à vida sertaneja e representada de modo frequente no cordel.

Por meio do imaginário sertanejo, Glauber Rocha projeta pensamento capaz de criar revolução contra o discurso tradicional de esquerda reproduzido pelo cinema militante. No texto *a Eztetyka do sonho*, Glauber Rocha (2004) critica a arte de esquerda, pelo domínio da arte burguesa, sendo que tanto a direita e a esquerda, se sustentam em princípios conservadores. Para Glauber, a revolução está no âmbito estético, não somente no enredo, mas de qual modo a arte cinematográfica está sendo narrada, a linguagem popular transmite significados revolucionários. Podemos observar a vertente artístico-cultural chamada de movimento Armorial, coordenada por Ariano Suassuna, com a colaboração de artistas e escritores.

O movimento Armorial surge na década de 1970, com o intuito de recuperar manifestações populares, dialogando com a cultura erudita e reconhecer, sobretudo, o fortalecimento da identidade nacional. Os folhetos subsistiram ao redor dos postulados desse movimento. Para Ariano Suassuna (1974), os folhetos de cordel funcionavam como símbolo do espírito Armorial, por conta dos trajetos direcionados à arte: os manifestos, pela poesia substancialmente narrativa que dialoga com a literatura, ao cinema e ao teatro; a xilogravura, envolvendo a gravura, pintura, à talha e cerâmica; as marcas de oralidade que aludem ao lado musical. A junção do tradicional e universal, resgatando histórias de personagens e mitos da região nordestina, trazendo ao

erudito o universo popular. *Auto da compadecida* (2000), é exemplo, que traz em seus personagens leituras de arquétipos populares.

O filme *Auto da Compadecida* (2000), adaptação da peça teatral homônima, de Ariano Suassuna e dirigido por Guel Arrais, obtém sucesso de bilheteria, e vira marco no cinema nacional. Ariano Suassuna se baseia em quatro folhetos da literatura de cordel para compor a narrativa de *Auto da compadecida* (2000): *O dinheiro ou testamento do cachorro* e *História do cavalo que defecava dinheiro*, ambos de Leandro Gomes de Barros e *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza e a *Peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima. Observe-se o exemplo:

Porque o dinheiro na terra  
É capa que tudo encobre,  
Cubra um cachorro com ouro  
Que ele tem que ficar nobre,  
É superior ao dono  
Se acaso o dono for pobre.

Eu já vi narrar um fato  
Que fiquei admirado,  
Um sertanejo me disse  
Que nesse século passado  
Viu enterrar um cachorro  
Com horror de um potentado

Um inglês tinha um cachorro  
De uma grande estimação  
Morreu o dito cachorro  
E o inglês disse então:  
Mim enterra esse cachorra  
Inda que gaste um milhão  
(...)

Ele antes de morrer  
Um testamento aprontou  
Só quatro contos de réus  
Para o vigário deixou.  
Antes do inglês findar  
O vigário suspirou

Coitado! Disse o vigário,  
De que morreu esse pobre?  
Que animal inteligente!  
Que sentimento tão nobre!  
Antes de partir do mundo  
Fez-me presente de cobre  
(BARROS, 2014, p.4 - 6)

No início do filme, os personagens Chicó e João Grilo encontram o Padre João com a intenção de convencê-lo a benzer a cachorra de seus patrões, o

padeiro e dona Rosinha. A comida da cachorra era melhor que a dos empregados, escondidos, trocam a refeição, e o animal passa mal. A esposa do padeiro, desesperada, não para de chorar, e já que o padre não benze a tempo, pelo menos ele teria que enterrar a cachorra em latim.

Há contradição por parte do padre quando João Grilo mente que o dono da cachorra seria o poderoso Major Antônio Moraes e, prontamente, o convite é aceito, mas quando descobre que a dona do animal é Rosinha, o vigário rejeita e diz que precisa da permissão do bispo, que tal ação vai contra o código canônico. A resposta do religioso muda conforme o solicitante, quem tem mais poder e dinheiro surte efeito maior nas decisões, fugindo do conceito de igualdade, ou mais, das leis divinas. João Grilo, esperto, pede carta branca para o patrão, padeiro e marido de Rosinha, e inventa que o animal havia deixado um testamento, no qual a igreja seria beneficiária, nesse momento, a fala do padre é a mesma presente no folheto: “Que animal inteligente! / Que sentimento tão nobre!”. O padre comete um dos sete pecados capitais, a avareza, apego excessivo aos bens materiais. A obra critica o desvio de conduta do sacerdote da Igreja Católica. A simonia, venda ilícita de favores espirituais, pode causar excomunhão, evidencia claro desprezo pelos fiéis pobres e zelo pelos mais abastados.

O personagem João Grilo passeia pelo folheto, teatro e o cinema. Representa o típico herói picaresco que prega peças. O pícaro tem “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picárdias’”. (CANDIDO, 1993, p.22). Consideramos como uma forma de apropriação o personagem João Grilo, aparentemente uma variação do personagem Pedro Malazarte, figura presente nos contos populares da Península Ibérica, ambos espertos e pícaros. A trajetória de João Grilo perpassa por necessidades, defesas, se virar com o pouco que tem, aproveitar oportunidades e abandono. A parte final do filme consta o julgamento das almas, baseado no folheto *O castigo da soberba* (2015):

(Alma) – Valha-me, ó Virgem Maria,  
Pelo vosso resplendor,  
Pelo dia em que nasceu  
Pelo nome que tomou,  
O nome do vosso filho  
Que no ventre carregou!

(Maria) – Alma, já que me chamaste,  
 Na presença te cheguei,  
 Tu falaste com fiança  
 Neste nome que eu tomei,  
 No nome do meu filhinho  
 Que no ventre carreguei.

(Alma) – Ai, Senhora, Virgem Pura,  
 Padroeira mãe dos “home”,  
 Valei-me nesta agonia,  
 Nesta sorte que consome,  
 Sempre vejo protegido  
 Quem recorre a vosso nome.

(Cão) – Como ele está com ponta  
 Só pra iludir Maria,  
 Com tantos anos de vida  
 Nome dela nem sabia,  
 Só sabia decorado  
 Era praga e heresia.

(Maria) – Alma, tu nunca assististe,  
 Nem ao menos um momento,  
 Dentro dum lugar sagrado  
 Onde houvesse um Sacramento,  
 Que tu ouvisses meu nome  
 Com grande contentamento?...  
 (SOUZA, 2015, p.54;55)

Ariano Suassuna coloca em prática o juízo final, referente ao folheto, no teatro. No filme, a alma que clama a Virgem Maria substitui-se pela voz de João Grilo em cena. No julgamento, a maioria dos personagens do filme que provém de outras histórias se encontram: bispo, padre, sacristão, cangaceiro, capanga, o casal com problemas conjugais e João Grilo. A sequência obedece a uma linearidade, nos primeiros minutos conhecemos os pecados e defeitos ilustrados pelos personagens, estes culminam em julgamento. O Diabo, acusador e eloquente, pretende levar as almas para o inferno. Maria, defensora, atua como advogada, demonstra lado humano e compreensivo diante dos réus. Manuel, nome de Cristo, assume o papel de juiz e escuta os argumentos do Diabo e Maria. Severino e o capanga são os únicos que não necessitam de defesa, sofreram em vida verdadeiro inferno, vítimas do sistema social não seriam penalizados pelos crimes cometidos.

O processo de migração da literatura de cordel para o cinema ultrapassa as páginas do folheto impresso, com a escrita caracterizada pela oralidade, para estética cinematográfica, das imagens. Isso ocorre não pela representação fiel da poesia de cordel, mas pela evocação dos mitos sertanejos, das histórias

populares que circundam a raiz dessa poesia. Essa vinculação estimula a recepção crítica, o leitor/espectador identifica uma verossimilhança causada pelos problemas sociais que assolam determinado espaço e se confundem com a realidade em uma produção fictícia. Outro aspecto desse relacionamento é a presença da tradução intersemiótica.

## 1.2 Tradução Intersemiótica

O linguista russo Roman Jakobson é um dos responsáveis por classificar os tipos de tradução desempenhados no processo de compreensão de significados. Para esse teórico, o ato de tradução de um texto para outro pode ser realizada de três maneiras distintas:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1969, p.64-65).

Para o autor, é através do contexto linguístico que adquirimos ferramentas necessárias para interpretação dos sentidos, tornando-se um fator semiótico. Dessa forma, a teoria da tradução consiste em que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo” (JAKOBSON, 1969, p.64).

Segundo Jakobson (1969) o conceito de tradução intersemiótica está diretamente relacionado quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. (JAKOBSON, 1969, p.72). Desse modo, atenta-se a tradução como uma recodificação, ou seja, a mensagem transmitida será recodificada. Nesse sistema, a linguagem funciona como uma experiência cognitiva, que pode ser reempregada de várias formas determinada pelo sistema de signos de chegada, ou seja, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (JAKOBSON, 1969, p.67).

Para Júlio Plaza (2008), o ato de traduzir ultrapassa o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual, ou a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se efetuar de forma concreta, conduzindo-nos em direção a uma abordagem semiótica. Para tanto, o autor toma como base teórica os estudos de Charles Sanders Peirce para compreender o campo intersemiótico ao tratar de uma teoria que circunda mais que um tipo de sistemas de signos.

A tradução, para Plaza (2008), é entendida como uma forma de retextualização. A tradução cria uma originalidade sobre o passado, assim construindo uma ponte entre pretérito-presente-futuro. Destaca-se que é a partir dessa visão da ciência da tradução como uma retextualização que criamos algo original, desse modo, é negado de forma implícita a fidelidade como um critério de julgamento. Plaza (2008) observa o processo: “a tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 2008, p.6). Ou seja, a própria tradução gera uma multiplicidade de tempos.

A tradução intersemiótica nos instiga a refletir sobre o conceito de linguagem, colhendo o que há de essencial e de comum nas diversas linguagens sem tomar somente como base o modelo verbal. Quanto a isso, Jakobson (2004) salienta o seguinte:

Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O morro dos ventos uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, bale, ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a idéia de *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em historinhas em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. [...] Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos). (JAKOBSON, 2004, p.119, grifos do autor).

Portanto, além de nos possibilitar investigar o que há de corriqueiro e fundamental nas diversas linguagens, a tradução intersemiótica tem a aplicabilidade de ressaltar aspectos singulares de cada linguagem ou sistema

sígnico. Ou seja, os parâmetros da linguagem devem começar da esfera semiótica, que engloba uma multiplicidade de signos, inclusive o verbal. Desse modo, é na semiótica que os estudos da linguagem, e por conseguinte da tradução, podem apanhar seus fundamentos. De acordo com Santaella (2001):

Distinta e distante do modelo linguístico está também a concepção de linguagem que pode ser extraída da teoria dos signos de Peirce. [...] Peirce trabalha não só com a noção de signo genuíno, mas também com a noção de signo degenerado ou quase-signo. De suas classificações resulta um grande número de misturas entre signos. Isso nos fornece uma grade flexível e multifacetada de possibilidades sígnicas que nos permite analisar como linguagens vários sistemas semióticos. Estes têm sua própria autonomia, não precisando se submeter ao modelo de língua para serem considerados linguagens. (SANTAELLA, 2001, p.102).

Além disso, e a partir da teoria peirceana dos signos, Santaella (2001) defende a existência de três matrizes da linguagem e do pensamento: a sonora, a visual e a verbal. Na busca de características fundamentais em relação as linguagens, Santaella (2001) aponta os seguintes parâmetros:

para funcionar como linguagem um sistema perceptivo deve conter legi-signos (organização hierárquica, sistemacidade), deve ser possível de registro, nem que seja o registro da memória (recursividade) e, sobretudo, deve ser capaz da metalinguagem (auto-referencialidade, metáfora). (SANTAELLA, 2001, p.79).

Uma concepção de linguagem a partir desses parâmetros admite a existência de uma pluralidade de linguagens, como a linguagem da música, da pintura, do cinema, dos quadrinhos, do cordel e outras. Tendo em vista os fenômenos intersemióticos, percebe-se que a prática da tradução está frequentemente presente em nosso cotidiano. Portanto, com essa abordagem é possível comparar as diversas linguagens sem hierarquizá-las. Ou seja, a partir do instante em que correlacionamos as diversas linguagens e tomamos os signos de acordo com as características que os tornam peculiares, percebemos que não há como determinar a superioridade de uma linguagem a outra.

O nosso próprio pensamento pode ser considerado um processo de tradução. Como Plaza (2008) observa:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens,



sentimentos e concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante [...] Se no nível do pensamento “interior” a cadeia semiótica se institui como processo de tradução e, portanto, dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas? Neste caso o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita interação comunicativa. (PLAZA, 2008, p.18-19).

A noção peirceana apontada por Plaza que os signos, em suma: dão a estrutura corpórea ao pensamento; são sempre triádicos – representante (objeto), significante (representação), significado (interpretante) – o que leva a uma compreensão mais didática do processo de tradução; que a percepção do mundo ocorre por meio de semiose; tradução e invenção se retroalimentam.

No romance *Psicose* (1959), Robert Bloch cria Norman Bates com 40 anos de idade, gordo e solteiro, com uma vida social limitada as paredes do Motel e amedrontado ao ver qualquer figura feminina, diferente fisicamente, do galã Anthony Perkins, intérprete desse personagem no filme homônimo de Alfred Hitchcock, alto, magro, por volta de 30 anos, ambos, introspectivos com mulheres. Os acontecimentos no livro são explicados pelos personagens, evidenciando os pensamentos de cada um, transpassado para o cinema, estas explicações são transformadas em falas ou atitudes concretizadas pelos atores.

O imaginário apresentado no livro se mantém através da imagem, quanto a atuação e o simbolismo essenciais em algumas cenas. A cena do chuveiro no romance é curta e clara, Mary passa a maior parte do tempo tentando decifrar o rosto do assassino e é decapitada. No filme, a cena é maior e agressiva, temos a impressão de várias facadas, já o folheto recupera a objetividade textual e a narração do poeta sobre a cena. Percebemos a mudança do nome de Mary do romance, para Marion no filme e folheto. A história de *Psicose* (1959) passa por metamorfoses, muda de mídia, parte de uma obra literária, segmenta-se de artifícios criativos, reescritos para outras linguagens narrativas.

A semiose caminha em direção ao futuro. Não há como seguir pelo sentido inverso: a partir do instante em que pensamos no objeto, ele já se transformou em um signo e, logo, em uma tradução. Conforme aponta Plaza

(2008), essa temporalidade se representa da seguinte forma: passado como ícone, o original; presente como índice, a tradução; futuro como símbolo, a recepção. A tradução para Plaza analisa a história em sincronia e em semiose. Na teoria da tradução, o termo tradução tem relação, em seu sentido restrito, ao texto ou obra traduzida, além de reportar ao processo, ou seja, a sequência de operações que ocorre na passagem de uma obra da linguagem de partida para a linguagem de chegada. Além da tradução intersemiótica, o dialogismo e a intertextualidade englobam a proposta de diálogo entre textos.

### 1.3 O conceito de dialogismo e as noções de intertextualidade

O texto apresenta-se como espaço de uma teoria que aborda partes de enunciados que o próprio compartilha ou converte, isto é, utiliza-se textos anteriores para edificar novos textos. Não devemos, a partir daí, estabelecer qualquer intertexto, mas tratar-se sobre o diálogo entre as palavras e os textos, e os fragmentos introduzidos neste diálogo.

Percebemos que o esquema de linguagens presente nos textos servem como lâmpadas que se iluminam de forma recíproca. Bakhtin (2013) demonstra através das obras de Dostoievski, responsável por fundamentar o romance polifônico, a reprodução e compreensão da multiplicidade de vozes:

Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada a imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2013, p.5).

Nesta polifonia as vozes ecoam de forma equivalente provocando o dialogismo: enunciados proferidos por personagens conversam com os do autor e enxergamos o diálogo que é constituído de palavras e locais nos quais se realizam essas trocas. A posição da voz do autor é externa, permitindo que o mesmo observe o personagem na íntegra e emita pontos de vista. Para Bakhtin (1997) “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e

provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica”. (BAKHTIN, 1997, p.320). Ou seja, o enunciado responde ao outro, criando uma inter-relação entre os enunciados que não possibilita separá-los. Bakhtin (1997) explica que:

O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexiste, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo, etc). (BAKHTIN, 1997, p.348).

Bakhtin (1997) acentua que Dostoiévski representa no trabalho literário algo que é principal na linguagem: o dialogismo. No lugar da obra monológica, terminada, irrefutável, aquela que é refutável, inconclusa e dialógica, em consequência da formação de novo gênero literário, o romance, submetido a algumas transformações. Bakhtin (1997) se contrapõe ao monologismo e admite o dialogismo como aspecto participante da linguagem que compreende todo discurso.

O outro que antes assumia o papel de ser passivo, de outro modo, ao escutar e entender enunciados, desempenha ações reativas, ou seja, o personagem pode aceitar ou não, acrescentar, discutir, em suma, opera ativamente no ato enunciativo. Assim, “o índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém”. (BAKHTIN, 1997, p.320, grifo do autor). No momento em que o personagem emite seu enunciado, considera-se o “fundo aperceptivo” (BAKHTIN, 1997, p.319), que depende de como o discurso será compreendido pelo receptor, que abrange o nível de conhecimento do cenário, isto é, para que ocorra a interação verbal é necessário informações prévias.

A mudança do monologismo para o dialogismo corresponde “à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência” (BEZERRA, 2005, p.193). Nos textos polifônicos, as vozes se expõem, personagens apresentam a sua própria fala, manifestando opiniões pessoais, que unem estilo e linguagem, visto que estas vozes podem ou não concordar com a ideia do autor da obra, formam-se textos totalmente

dialógicos. Por outro lado, em textos monofônicos, as falas ficam à sombra de somente uma voz, dado que nesses tipos de textos os personagens se expressam, as falas são objetos da mensagem do autor, os personagens não seriam autônomos na sua forma de pensar, ter voz e ser responsivos, ou seja, a obra seria definitiva, ao contrário da dialógica.

Segundo Robert Stam (2013), no período da década de oitenta do século passado, houve o crescimento das teorias que envolvem a intertextualidade. A noção de intertextualidade adquiriu espaço devido ao decaimento do pensamento de somente um texto como objeto de estudo. A análise do texto sozinho deu abertura para uma concepção intertextual, que aborda as relações que o texto mantém com outro texto. “O termo intertextualidade foi introduzido por Kristeva na década de 1960 como tradução para ‘dialogismo’, termo cunhado por Bakhtin nos anos 1930.” (STAM, 2013, p.225).

*Psicose* (1960), a adaptação cinematográfica que será analisada, partiu de uma obra literária homônima lançada anteriormente pelo escritor norte-americano Roberth Bloch. O filme estabelece uma relação dialógica com o cordel *A história da mulher que roubou pra se casar*, de Janduhi Dantas, que também será analisado neste trabalho. Mesmo que uma obra seja baseada em outra já existente, ela move-se pela interpretação e pela renovação de quem a executa, o que faz com que apresente características distintas da obra anterior. Há presença da relação dialógica, mesmo que se tenha aspectos próprios, a obra adaptada é uma resposta a uma produção antes elaborada. Os pontos cruciais do enredo de *Psicose* foram mantidos: o roubo do dinheiro, a personalidade inquietante de Norman, Sam e Lila atrás de pistas sobre o desaparecimento de Marion, o que nos leva a entender que, de fato, se trata da mesma história. O termo intertextualidade não aparece na obra de Bakhtin, mas é criado por Julia Kristeva que a define como:

o eixo horizontal (sujeito destinatário) e o eixo vertical (texto - contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 2005, p.68).

Para edificar a noção de Intertextualidade, Kristeva (2005) verifica o estatuto da palavra, explanando o conceito de três modos que auxiliam na construção do espaço textual, ferramentas estas que estabelecem diálogo entre si: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Neste diálogo, a posição do estatuto da palavra pode ser tanto na “vertical” como “horizontal”. O primeiro eixo é chamado de diálogo, local que a palavra no texto se refere concomitantemente ao sujeito da escritura e o destinatário. O segundo eixo, nomeada de ambivalência, a palavra no texto está voltada para textos literários anteriores ou sincrônicos. Kristeva (2005) acredita que as suposições realizadas por Bakhtin são descobertas consideráveis para o cenário literário a fim de levantar e sustentar as concepções de intertextualidade. O papel da semiótica literária apoia-se “em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras (das sequências) no espaço dialógico dos textos.” (KRISTEVA, 2005, p.68).

De acordo com Sandra Nitrine (1997), Kristeva aponta traços que pertencem à linguagem poética, constituída em três teses: “a linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é um duplo: escritura-leitura; o texto literário é uma rede de conexões (NITRINE, 1997, p.162). Deve-se considerar a ambivalência, que para Kristeva “implica a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história.” (KRISTEVA, 2005, p.71), aspecto fundamental da linguagem poética, que abarca diálogo entre textos na construção da narrativa.

Segundo Kristeva (2005) o significado do verbo ler para os antigos denota a participação ativa do outro, ou seja, “escrever seria o ler convertido em produção”. (KRISTEVA, 2005, p.104). Assim, para Nitrine (1997) o texto literário torna-se via de conexões: o texto estranho que é absorvido e o sistema textual que coloca em movimento todos os textos lidos pelo escritor. A linguagem poética vista como dupla: “para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de somação (a transformação dessa escritura)”. (NITRINE, 1997, 163). Comentando sobre a obra de arte, de modo mais específico do cinema, Stam (2013) diz que:

O intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer

texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com os quais este tenha dormido. (STAM, 2013, p.226).

As relações intertextuais não se situam apenas entre obras de categorias iguais ou comparáveis, o seu campo é composto de obras que cabem a meios diferentes. Para Stam (2013), uma obra que mantém relações com outra não se enquadra exclusivamente nela, envolve várias outras obras e discursos que a constroem. A adaptação cinematográfica e o cordel, que nos propomos a analisar, monta relações com a obra em que se baseia e discursos que constituem a obra fonte. Esta intertextualidade possibilita infinitas significações das leituras.

As palavras estimulam palavras do outro, correspondendo à gama da literatura e outras artes. Os textos literários são capazes de promover o diálogo da literatura com sua própria história, e tratar da questão relacional que existe entre os variados textos torna o crítico atento e sensível para trabalhar com diferentes discursos.

O diálogo intertextual é motivado entre textos verbais, não-verbais ou mistos. A presença de elementos formais ou semânticos de textos já feitos que acarretem realização de uma nova produção literária. Partimos para a discussão dos traços palimpsésticos.

#### 1.4 Palimpsestos: modo de olhar textos

Segundo o crítico literário francês Gerard Genette (2010), “entenderemos por palimpsestos (mas literalmente hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”. (GENETTE, 2010, p.5). Isto é, seguidamente, o texto é resultado da leitura de outro. O objeto da poética, não seria o texto, mas a sua arquitetura, que inclui uma gama de categorias como tipos de discursos, gêneros literários e outros. De forma acentuada Genette (2010) denomina este objeto de transtextualidade, que aborda a arquitecturalidade e diversos tipos de relações entre textos. Estas relações transtextuais são classificadas em 5 tipos: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade, arquitecturalidade.

A intertextualidade emite uma relação de co-presença entre dois ou vários textos. Esta relação é composta de vários elementos como a citação, plágio (cópia literal sem os créditos para a fonte), alusão (quando se percebe na leitura a conexão entre os enunciados, torna-se uma percepção imediata). Genette (2010) considera os estudos de Michael Riffaterre, que se refere ao intertexto como dependente da percepção, do leitor, de conexões existentes entre obras literárias anteriores ou posteriores. A intertextualidade é o instrumento inerente à leitura literária, pois possui a capacidade de gerar significância, ao contrário da leitura linear, frequente em textos literários e não literários, que desperta somente o sentido. Genette (2010) comenta a característica intertextual, de acordo com Riffaterre, e a alusão. Ambas são traços textuais, fragmentos que ocorrem de forma pontual que podem ser percebidas na estrutura textual.

Para Genette (2010) a paratextualidade estabelece a combinação de elementos ligados para com o texto e paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, preâmbulos, apresentações, notas marginais, infrapaginais, terminais, epígrafes, ilustrações, orelhas e outros. Genette (2010) recorda a expressão “ante-texto”, ou seja, rascunhos, resumos, esboços da obra, podem ser identificados como paratexto, e cita um exemplo: na pré-publicação de *Ulisses*, de James Joyce, os capítulos continham títulos, entretanto, no livro não existe intertítulos. Remete-se então à pergunta “Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto de *Ulisses*?”. (GENETTE, 2010, p.16). A paratextualidade ilustra perguntas que na maioria das vezes não têm respostas.

O terceiro tipo de transtextualidade: a metatextualidade é responsável pela união de vários textos através de comentários, no viés crítico, sendo possível não haver citações diretas. Genette (2010) afirma que esse terceiro tipo de transtextualidade foi bastante estudado, como a crítica de gênero. Mas que a relação metatextual merecia mais atenção. O quarto tipo de transtextualidade: a hipertextualidade liga o texto B, o hipertexto, com o texto A, o hipotexto, sobre o qual ele se insere. Genette (2010) exemplifica essa relação com o conceito de “derivação” que se divide na ordem descritiva ou intelectual. O texto pode tratar de outro ou o texto B pode não citar o texto A, mas sua existência não seria possível sem o primeiro, resultando no processo de transformação.

A relação entre clássicos da literatura universal exemplifica a hipertextualidade, visto que a imitação constitui mudanças, o procedimento torna-se complexo, principalmente, por conta da criação com base em uma forma genérica e exige o conhecimento desse modelo por parte do criador. O texto pode se transformar com páginas retiradas, o que resulta na redução da extensão, no entanto, para imitá-lo é necessário ter o domínio das características da escrita que optou por imitar. Genette (2010) cita os clássicos *Ulisses* e *Eneida*, a história contada por Joyce é diferente da de Homero. “Dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente” (GENETTE, 2010, p.18). Ou seja, eles apresentam a mesma ideia, que sofre transformações no modo de contar de cada um, de formas diferentes. O hipertexto descende e permanece obra ficcional. “Joyce conta a história de *Ulisses* de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de *Enéias* à maneira de Homero, transformações simétricas e inversas.” (GENETTE, 2010, p.20). Outro exemplo de transformação, é a de retirar uma letra de algum provérbio, o texto literário é transformado por erro de ortografia, no entanto, substituindo uma palavra, muda o sentido.

A architextualidade, quinto tipo de transtextualidade, é abstrata e implícita. Por exemplo, designação de uma obra como romance ou poema situada logo no começo ou na capa do texto como elemento paratextual ou infratitular, consistindo em uma classificação. O romance não denomina a si próprio de maneira explícita, quem faz esse tipo de julgamento é o leitor, o crítico, o público, que pode não concordar com a classificação determinada através de elemento paratextual. Assim, ficamos de frente com a percepção do leitor e seu horizonte de expectativa.

Os cinco tipos de transtextualidades comunicam-se entre si e constroem inúmeras relações. Genette (2010) cita alguns exemplos:

Por exemplo, a architextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio architextual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índice paratextuais; esses mesmo índices são amostras do metatexto (“este livro é um romance”), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem frequentemente valor de comentário: um travestimento como *Virgile travesti* é a seu modo uma “crítica” à *Eneida*, e Proust diz (e prova) bem que o pastiche é crítica em ação (...). (GENETTE, 2010, p. 23).



A hipertextualidade é característica própria da literariedade, provocação entre textos, genérica: compreende gêneros oficiais reconhecidos como os canônicos (pastiche, paródia e outros), epopeias, romances, tragédias ou comédias e os que não são conhecidos. Portanto, obras literárias são hipertextuais, algumas mais acentuadas do que outras.

A tragédia *Édipo Rei* (2002) escrito por Sófocles, tem como protagonista Édipo, abandonado para ser morto, pois o seu pai, o rei Laio, ouviu de um oráculo que o filho o mataria e desposaria a mãe. Graças a um pastor, a criança sobrevive e é doada. O rei de Corinto o trata como filho, a criança quando cresce descobre que foi adotado. Com a mente perturbada Édipo tem um surto e mata alguns homens em uma encruzilhada, dentre estes, o pai biológico (desconhecido).

A primeira parte da profecia se realiza, o filho assassina o pai. Em Tebas, Édipo resolve o enigma da esfinge: “Entretanto, chego eu, Édipo, ignorante de tudo, e sou eu, eu sozinho que lhe fecho a boca, sem nada conhecer de presságios, por minha simples presença de espírito “. (SÓFOCLES, 2002, p.30-31). Após resolver a questão que nunca fora respondida corretamente, ele se torna rei de Tebas, casando-se com a rainha, mãe biológica não conhecida, tendo 4 filhos. Ao perceber através do oráculo o destino trágico, Édipo se desespera:

Oh! Ai de mim! Então no final tudo seria verdade! Ah! luz do dia, que eu te veja aqui pela última vez, já que hoje me revelo o filho de quem não devia nascer, o esposo de quem não devia ser, o assassino de quem não devia matar! (SÓFOCLES, 2002, p.86).

Consciente das atrocidades, o rei de Tebas arranca os olhos, e a esposa/mãe se suicida. Logo, podemos associar o complexo de Édipo, expressão formulada pelo psicanalista Sigmund Freud (1996), trata-se do surgimento de sensações e sentimentos na fase fálica, isto é, o desejo da filha pelo pai ou do filho pela mãe, ao comportamento de Norman, ambos, se relacionam com sentimentos reprimidos intimamente ligados entre pais e filhos. Traumas de infância são acometidos na mente psicótica de Norman. Marion, aparenta ser uma mulher de seu tempo, moderna, e aberta para conversar mesmo sem conhecer. Já Norman, vive recluso da sociedade, tendo como

principal companhia a figura materna. Quando Marion sugere que o rapaz coloque a mãe em algum lugar, visivelmente, Norman fica nervoso:

Norman: Quer dizer em uma instituição? Em um hospício? As pessoas sempre chamam os hospícios de “algum lugar”. Colocá-la em “algum lugar”.

Marion: Eu sinto muito. Eu não quis de modo algum ofender.

Norman: O que sabe sobre essas coisas? Você já viu alguma vez o interior desses lugares? Os risos, as lágrimas e os olhos cruéis a nos estudarem. A minha mãe lá dentro? Mas ela é inofensiva. Ela é tão inofensiva quanto um desses pássaros empalhados. (PSICOSE, 1960, 00:40:52 min).

Marion havia convidado o rapaz para lanche no quarto alugado. Norman recusa e pede para que se desloquem para o escritório do Motel Bates, esse comportamento projeta os ensinamentos da mãe. A fantasia demonstrada pela moralidade. Afinal, “O melhor amigo de um homem é a sua mãe”. (PSICOSE, 1960, 00:37:14 min). A mãe como objeto de desejo e o pai, no meio, impede o acesso do filho ao objeto desejado. O obstáculo paternal é assassinado pelo protagonista. Durante o desenvolvimento infantil a figura paternal é encarada como rival. Mas essa existência é necessária para impor leis morais para a educação social da criança. No folheto, a mesma cena do diálogo com Marion na recepção, transparece o mesmo intuito:

-Eu deixar a minha mãe  
em tão horrendo ambiente?!  
pessoas chegam (dizia  
o rapaz nervosamente)  
e dão sua opinião  
muito delicadamente!

- A ideia do sanatório  
nunca me foi atrativa!  
Tal qual um pássaro empalhado  
mamãe é inofensiva  
(disse o rapaz) cuido dela  
até quando mãe for viva.  
(DANTAS, 2013, p.18;19)

Os pássaros podem ser comparados com as vítimas de Norman, mulheres, pelo caráter passivo e belo. O feminino desperta no personagem desejos libidinosos que o leva a execução. Os assassinatos acontecem durante os surtos psicóticos de Norman, como se faz numa lousa apaga-se o fato anterior e limpa a cena do crime. Acredita-se que a velha mãe é a culpada de todos os

crimes. O “algum lugar” imaginado por Norman, no filme e no folheto, é o hospício, mas por que ele não imagina ser um asilo? A mente revela a repulsa do personagem e nos faz pensar que provavelmente ele já tenha sido internado em alguma clínica psiquiátrica, sutis pistas alertam que o perigo mora ao lado.

Norman engana-se por não suportar o crime cometido contra a mãe. Mente para si mesmo, ela continua o controlando. A incapacidade de existir sem a presença dela, os surtos psicóticos comandados pela personalidade da senhora *Bates*, a importância dessa mãe na vida do filho tem relação com a trágica história de Édipo. Nos damos conta de dois elementos: o absurdo e a simulação da verdade. Narrativas que parecem cotidianas, enredos “normais”, velados, dão a impressão de que o mesmo poderia acontecer conosco, como um feixe de luz abre caminho para o absurdo.

Quando não declaramos de forma explícita a hipertextualidade, o enigma é interpretado pelo leitor que percebe ecos e ressonâncias de âmbito literário. O tempo e o espaço são categorias que obedecem às necessidades da ação. A tradução e a transposição são elementos que intervêm no sentido do hipotexto através de princípios formais, linguísticos e temáticos que articulam a narrativa.

## 2 ARTICULAÇÕES NARRATIVAS NO FILME *PSICOSE* E NO FOLHETO *A HISTÓRIA DA MULHER QUE ROUBOU PRA SE CASAR*

De acordo com cada forma de linguagem as narrativas estéticas têm suas particularidades. Isso é facilmente constatado quando observamos o modo narrativo encontrado no filme e no folheto na trama de *Psicose* (1960). Para tentar esclarecer algumas propriedades narrativas do filme e folheto, para que o leitor tenha compreensão sobre essas duas formas artísticas, recorreremos ao conceito de narratologia, que vai nos explicar o sistema dos textos narrativos que se atualizam. Gerard Genette (1971), em o *Discurso da narrativa*, descreve esse fenômeno como produto das relações e interações das ferramentas durante diversas etapas e aspectos vistos como unidades dependentes uma das outras, desvelando como textos narrativos funcionam. Os elementos narratológicos aplicam-se no cinema e folheto de cordel, porque foram pensados a partir da estrutura de cada forma narrativa. A narratologia é responsável por estudar a forma como o saber é distribuído.

### 2.1 O filme

O teórico de cinema Christian Metz (1972) afirma que uma reprodução cinematográfica que tem o maior poder de convencimento, é aquela que desencadeia no espectador fenômenos de participação simultaneamente afetiva e perceptiva, que colabora para reforçar tal impressão de realidade. De acordo com o francês, o movimento certifica a impressão de realidade, ou seja, o cinema traz “um índice de realidade suplementar (já que os espetáculos da vida real são móveis), traz também muito mais do que isso (...): o movimento dá aos objetos uma *corporalidade* e uma autonomia”. (METZ, 1972, p.20, Grifos do autor). Estabelecendo maior grau em relação com o imaginário do espectador.

O cinema presentifica os episódios. As ações ocorrem diante de nossa vista, independentemente se são eventos pretéritos ou se correspondem ao futuro. Yuri Lotman (1978) ressalta que, “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe um tempo artístico possível: o presente” (LOTMAN, 1978, p.136). O mesmo teórico ainda acrescenta que “mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o

emocionalmente como um acontecimento real” (LOTMAN, 1978, p.250). Para a criação do efeito real, ou seja, o desejo de aproximação com a realidade em um nível maior, utilizamos a técnica da decupagem que auxilia para o planejamento e a organização do filme.

Para Xavier (2019), a decupagem do filme é um processo de decomposição em planos, que considera a posição da câmera em relação aos objetos, e pode ser dividido em quatro: “plano geral”, onde a câmera mostra a amplitude do espaço, “plano médio ou de conjunto”, que mostra elementos de um espaço interior, por exemplo, uma sala. Nesse sentido, traz também o “plano americano”, no qual os atores aparecem até a cintura e o “primeiro plano”, como uma parte do corpo humano ocupando toda a tela, por exemplo, um olho. A fase da decupagem é finalizada com a montagem dos planos de interesse do diretor.

A montagem é um elemento que permite que a sequência de imagens, mesmo que descontínuas, seja aceita como abertura para fora da tela auxiliando na técnica narrativa. Jullier e Marie (2009), observam que as figuras fílmicas podem ser classificadas “no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de plano que compõe uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequência)” (JULLIER; MARIE, 2009, p.20). Assim, é possível compreender que os planos possuem motivos para serem filmados de um determinado jeito e não de outro, ou seja, existem intenções por parte do diretor ao optar por uma cena específica.

Para Jullier e Marie (2009, p.62) “a arte da narrativa consiste em apresentar as peças em certa ordem e certo ritmo: é a distribuição do saber”. Tomemos como exemplo o assassinato de Marion, que coloca o espectador na função de detetive, assim como os personagens encarregados pela investigação, a irmã, o namorado e o detetive contratado. Investigação esta que aciona a curiosidade do espectador que além de ver deseja ser surpreendido motivado pela presença do detetive ou com o modo que o criminoso dissimula o crime. Há em *Psicose* (1960) o *coup de théâtre*, isto é, “distribuição tardia do saber – que obriga à revisão de uma hipótese de leitura, às vezes no nível do filme inteiro quando ele chega ao fim”. (JULLIER; MARIE, 2009, p.63). A revisão sobre pontos cruciais da narrativa possibilita classificar o filme em gênero cinematográfico.

Os gêneros oferecem um esquema para criadores e para aqueles que participam na produção de filmes, esse quadro se amplia quando é concluído, e contamos com a leitura/reação das pessoas. Filma-se o filme de amor diferente da comédia familiar, do cinema de arte, do filme pornô. Os filmes fantásticos contêm variantes, dentre eles, os *slasher films* e os *splatter films*. O filme *Psicose* (1960) é visto como marco inicial para os *slasher films*, pois slash traduz cortar, lembramos que no filme temos diversos assassinatos com objeto cortante, outros filmes que se inserem nesse contexto são *Massacre no Texas* (2003), *A hora do pesadelo* (1984) e outros. Os *splatter films* indicam violência generalizada e sangue na tela. Dessa forma, “A noção de gênero permanece um rótulo popular e útil, sem dúvida mais ainda para o cinema do que para todas as outras artes.” (JULLIER; MARIE, 2009, p.65). Revistas, programas, plataformas de streamings costumam mencionar o gênero do filme. Agora que introduzimos aspectos que acompanham uma obra cinematográfica, vejamos a composição do nosso segundo corpus, o folheto.

## 2.2 O folheto de cordel

O momento que marca o surgimento do folheto brasileiro é de algumas décadas depois da chegada da família real para o Brasil. A chegada da corte ao Rio de Janeiro motiva a publicação de jornais. Ao transcorrer do tempo, as máquinas antigas foram vendidas de forma acessível e sendo substituídas pelas mais modernas. Os poetas populares aproveitam essa oportunidade, adquirem as máquinas e começam a imprimir e vender folhetos. Com o desenvolvimento do país, foi possível imprimir e aumentar a circulação dos folhetos de cordel. O folheto de cordel, instrumento antigo de mídia impressa no Brasil, conhecido como Literatura de cordel, possui como características: linguagem simples, fácil assimilação, temáticas diversificadas e baixo valor aquisitivo.

Geralmente a estrutura dos folhetos se divide em estrofes: sextilha, setilha, quadra e décimas (entre uma, dois, três, quatro, seis e dez versos). Regras de métrica e rima são utilizadas na criação dos versos. No Brasil, o poeta Leandro Gomes de Barros funda o folheto impresso, nascido no estado da Paraíba, a data de seu nascimento, 19 de novembro, é oficializada como o dia do cordelista.

O folheto é impresso de forma costumeira em papel jornal, medindo cerca de 12X16 cm, com 8, 16, os de 24, 32 páginas ou mais, de extensão maior, são considerados romances, apresentam ilustrações ou xilogravuras na capa, relativo ao conteúdo. Os versos são impressos em folhas de papel dobrados em quatro, em razão disso, os números das páginas resultam em múltiplos de oito.

A literatura de cordel, nomenclatura advinda de Portugal por causa da forma de comercialização, expostos em cordão, conquista autonomia em solo brasileiro. De acordo com Márcia Abreu:

A expressão literatura de cordel nordestina passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, era empregado popularmente. Na mesma época, influenciados pelo contato com os críticos, os poetas populares começam a utilizar tal denominação” (ABREU, 1999, p.17-18).

Esse tipo de literatura ocupa espaço de criação codificado, dentro de uma forma fixa, possui aspectos fundamentais de caráter oral tanto na composição como transmissão. Cada estrofe contém uma unidade de sentido acabado. Diante de regras rígidas, a originalidade aparece nos temas e dependem da aceitação direta do público.

A classificação popular da literatura de cordel tende a separá-la por temas. Para Liêdo Maranhão (1976), existem os folhetos de conselhos, pais aconselham os filhos, conselhos do poeta; de corrupção, humanos que se envolvem com a corrupção em diversas situações, como quem vive somente de farra, viúva que não vive o luto, namoros escondidos; de profecias, o poeta avisa o que pode acontecer por meio da inspiração divina; de cachorrada ou descaração, mulheres que querem se passar por moças, homens garanhões; eras, comenta sobre o fim das eras e a importância das escrituras sagradas; santidade, remetem a vida dos santos, espiritismo; carestia, denunciam o roubo dos mais ricos às custas de pobres, o preço caro dos produtos; de exemplos, punições de entidades divinas pelos pecados cometidos.

Contamos com os folhetos de discussão, de bate-boca nas feiras entre tipos de pessoas, por exemplo, o do cachaceiro com o crente; pelejas, desafios entre poetas escritos; bravuras, fazendeiros acolhem valentes; gracejos, folhetos ousados e de sentido duplo; acontecidos, aspecto jornalístico, eventos registrados; de fenômenos da natureza; Abc, a primeira letra das estrofes

seguem a ordem do alfabeto (a, b, c, e assim por diante), são folhetos que falam de amor, biografias e etc; Padre Cícero; Frei Damião; Lampião; Antonio Silvino; Getúlio Vargas; política; safadeza; folhetos de propaganda, de remédios, eleitoral. Para esclarecer, as publicações de maior número de páginas são consideradas romance, divididos em tema de amor; sofrimento; lutas; príncipes, fadas e reinos encantados.

Logo, poderíamos acrescentar na divisão temática, o audiovisual, uma série de poetas cordelistas escreveram sobre novelas e filmes. Inclusive a ideia para criar folhetos sobre esse tema são os mesmos, o poeta deseja repassar a história assistida para população. O conteúdo temático “não é o assunto de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero”. (FIORIN, 2006, p.62). Ou seja, devemos nos concentrar no domínio de sentido do filme e o folheto.

Na história do filme *Psicose* (1960), a secretária Marion Crane rouba 40 mil dólares de um cliente do escritório de seu patrão e foge para encontrar o namorado, Sam Loomis. Dirigindo por uma estrada, ela se hospeda no Motel Bates, cujo dono é um homem misterioso e estranho, Norman Bates. O que parece ser uma simples hospedagem, transfigura-se em acontecimentos aterrorizantes.

Cinco décadas depois da estreia da adaptação fílmica *Psicose*, apreendemos o folheto *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013), escrito por Janduhi Dantas. A literatura de cordel traz consigo características formais, modalidades poéticas e memória de vozes que contam ou cantam histórias. No cenário de expressões populares esse tipo de literatura se destaca. Ou seja, a cultura é constituída pelo meio social, onde a transmitimos e transformamos. As diversas culturas se inter-relacionam e revelam características uma das outras.

### 2.3 A unidade de imagem e tempo

A imagem faz-se elemento central da linguagem cinematográfica, e tem como característica a ambivalência que: “resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo se orienta no sentido do realizador”.



(MARTIN, 1990, p.21). Martin (1990) assinala duas características principais que compõem a reprodução de filmes. Primeiro, o realismo instintivo, que transmite elementos em determinado espaço e tempo, por exemplo, “o cinema jamais nos mostra “a casa” ou “a árvore”, mas “tal casa” particular, “tal árvore” determinada”. (MARTIN, 1990, p.23). As Imagens produzem simbologias. Em segundo lugar, o tempo presente. O espectador presentifica os acontecimentos e é capaz de julgar se aquela ação foi no tempo passado ou não. Mas as imagens passam diante de nossos olhos no momento presente, aguçando a significação por parte da leitura.

Para Gilles Deleuze (1983), o tempo está subordinado ao movimento, ou seja, através do encadeamento das ações dos personagens nos filmes atingimos a expressão temporal. Além disso, “o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo”. (DELEUZE, 1983, p.15). O movimento representa a mudança, não somente por ações, mas pelas consequências delas, como processo de alterações dos constituintes da história. “Em suma, o cinema não oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento.” (DELEUZE, 1983, p. 11). O filme é transmitido através de representações visuais que variam de posição espacial no decorrer do tempo.

O início de *Psicose* gera certa apreensão: a sonoridade da música ocupa os créditos iniciais (uma mistura com tons de violinos, de violoncelos e contrabaixos). Do lado direito da tela na cor cinza, aparecem algumas listras horizontais em preto, que “partem” a tela. Os traços depois de completarem a tela vão sumindo para revelar, mais adiante, letras que são cortadas novamente. As fatias ceifadoras horizontais seguem, nesse instante na cor cinza, e apresentam o título do filme, cortando-o logo a seguir.

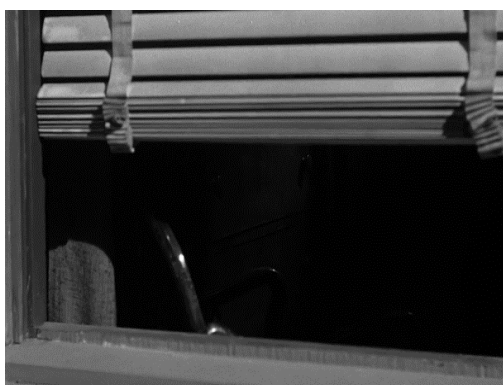
O conjunto de traços na vertical recorta a tela de baixo para cima e de cima para baixo, intercalando com os traços horizontais. O elenco e a equipe de produção são exibidos prosseguindo a ordem determinada pelos riscos: primeiro revelam o que está para ser fatiado e, logo a seguir, recortam o que foi exposto. Percebemos que, após o nome do ator Anthony Perkins (Norman Bates), os traços que surgem são horizontais; quando o nome da atriz Janet Leigh (Marion

Crane) é apresentado, logo é cortado por riscos verticais, uma sequência que continua até a abertura da primeira cena.

Surge na tela a imagem panorâmica da cidade de Phoenix, situada no estado do Arizona e a personagem Marion Crane e seu namorado Sam Loomis, que se encontram em um quarto de hotel. Por meio dos diálogos entre os personagens descobrimos que os dois planejam se casar, mas Sam apresenta dúvidas, pois precisa pagar pensão para a ex-mulher. A personagem Marion avisa que não quer mais se encontrar as escondidas e propõe a oficialização do namoro.

No livro, *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*, de Heitor Capuzzo (1995) é comentado que uma das primeiras preocupações de Hitchcock é a localização espacial. “Em **Psicose** (Psyco-EUA-1960), surgem na tela as informações **Phoenix-Arizona** seguidas de **Sexta-feira – 11 de dezembro – 14:43 m.**”(CAPUZZO,1995, p.51, grifo do autor). Ou seja, primeiro é mostrado os letreiros juntamente com a paisagem e logo após destaca-se “um prédio, uma janela, um quarto, uma cama, um casal”. ( CAPUZZO,1995, p.51). O autor Capuzzo (1995) observa que no prólogo do filme industrial é uma prática comum a caracterização dos personagens e a exposição do conflito, e um novo elemento que possibilita o desecadeamento de contradições, no caso da personagem Marion, a necessidade de dinheiro, faz surgir tais contradições.

**Figura 1 - Janela**  
(00:03:04)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

**Figura 2 – Casal**  
(00:06:50)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

Segundo Jullier e Marie (2009, p.22) “O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera”. A câmera exerce a função de um olhar, que não é neutro, cada posição de câmera conota a algo. Considerando que a câmera seja comandada de forma eletrônica e fosse possível acionar o piloto automático, de qualquer modo, o profissional de câmera teria a responsabilidade de escolher o lugar para instalar e direcionar este ponto de vista. Na figura um, temos o ponto de vista do espectador como se estivéssemos entrando na história pelo buraco da janela, logo em seguida, na figura dois, encontramos um casal dialogando sobre problemas no relacionamento amoroso.

De início há construção subjetiva da personagem Marion: o preparo antes de fugir com o dinheiro roubado, a abordagem policial na rodoviária, a troca de automóvel na agência, verificação da quantia do dinheiro no banheiro da agência, dirigir no meio da chuva, e a preocupação constante com o valor no quarto do Motel Bates. O ângulo passa informações para o leitor da cena. A testemunha pode ser tanto o espectador ou personagem “mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a “filtragem” pelo seu olhar)”. (JULLIER; MARIE, 2009, p.23). Esses dois pontos de vistas podem dialogar, configurando em jogo, alternando o ponto de vista do personagem e o do espectador.

**Figura 3 - Abordagem Policial**  
(00:14:46)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

**Figura 4 - O olhar de Marion**  
( 00:14:59)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

Os personagens demonstram logo de início momentos de desequilíbrio, quando algo impactante brota em vida. Tal instabilidade desencadeia ações

inesperadas. Do retorno ao equilíbrio pode figurar em partida, perdão, casamento, assassinato do vilão ou a própria morte. Os outros personagens giram em torno destes acontecimentos. O filme *Psicose* conta história baseada em casualidades. Ato que surge de uma necessidade ou com intuito de atingir objetivos e reações ao ambiente no qual o personagem se encontra. Na **figura 3** presenciamos a abordagem policial na estrada e, conseqüentemente, na **figura 4**, o olhar preocupado de Marion voltado para essa aproximação. Olhar que denuncia o medo.

Gilles Deleuze (1983) especifica as imagens – movimento em relação ao intervalo em três termos: a imagem – percepção, a imagem afecção e a imagem ação. A imagem – percepção, parte do olhar sobre o momento na história, ponto de vista sobre os personagens ou de um personagem. Encontramos a imagem – percepção, na cena que vem logo após Marion roubar o dinheiro da firma e fugir, ela sai dirigindo o carro ainda na cidade de Phoenix, ao parar na faixa de pedestres imagina seu patrão, que parado lhe direciona o olhar, e não entende por que Marion estava dirigindo se a mesma tinha dito que iria para casa por conta de uma dor de cabeça. “O que é mais subjetivo que um delírio, um sonho, uma alucinação?” (DELEUZE, 1983, p.92).

**Figura 5** – Alucinação de Marion (00:13:23)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

Deleuze (1983) explica que o cinema é o local das imagens – movimento, a imagem – percepção é uma imagem que coloca em evidência situações ou elementos novos que pedem maior atenção. Visto que esses elementos podem interferir no movimento e necessitam ser percebidos pelos

personagens ou pelo espectador, isto é, “a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva livre indireta, assim reflete seu conteúdo numa consciência – câmera que se tornou autônoma (“cinema da poesia”).” (DELEUZE, 1983, p.90).

A imagem – afecção está entre uma imagem - percepção e uma imagem - ação, resultando em uma nova expressão. O personagem é afetado por algum elemento da narrativa, e ele percebe, mas ainda não realizou alguma ação que ainda pode ocorrer. Segundo Deleuze (1983) na imagem - afecção existem “movimentos exteriores que ‘absorvemos’, que refratamos e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura”. (DELEUZE, 1983, p.87, grifo do autor). O cinema ilumina a concepção deste tipo de imagem, por exemplo, nos planos como o de Marion em *Psicose*, ao enxergar um objeto cortante na mão de seu assassino. Marion observou a faca, mas surpreendida não tentou se mover, e o que vemos é somente seu medo através de um grito. Observe-se:

**Figura 6 - Sequência da cena do chuveiro**

(00:47:06)

(00:47:37)



(00:47:42)

(00:47:44)

**Fonte:** *Psicose* (1960)

O primeiro momento de análise do semissimbolismo, unidade de sentido que não se restringe somente pela linguagem verbal, é o início de *Psicose* recebendo um delineamento mais acentuado, quando associamos com a cena do chuveiro através dos enquadramentos da câmera. Essa sequência é repleta de detalhes: “as formas circulares (chuveiro, boca, ralo, olho) opõem-se as figuras desestabilizantes como água (passageira e cambiante), a cortina, frágil; e a faca, cortante como a montagem desses planos”. (ARAÚJO, 1982, p.79). O conjunto dessas “70 posições de câmera” (ARAÚJO, 1982, p.42) constituem o trabalho da montagem. Essa cena explana uma metáfora da destruição do sexo feminino, evidenciando traumas por parte do assassino.

Somos capazes de observar o pensamento do cineasta e teórico russo Serguei Eisenstein sobre a técnica da montagem, elemento que compõe o discurso fílmico, revelando as ligações internas e externas cuja maior preocupação é com o âmbito estético resultando no sentido. A montagem é o ato de cortar, ordenar, ajustar planos em cima uns dos outros que geram sequências textuais ou cênicas. A dialética do cinema de Eisenstein (2002) divide os métodos de montagem em: montagem métrica, montagem rítmica, montagem tonal, montagem atonal, montagem intelectual. As características da montagem rítmica unem-se à montagem tonal na famosa cena do assassinato no chuveiro; primeiro, pelo comprimento métrico dos fragmentos, a combinação da marcha rítmica acelerada com as facadas, e tonal, os movimentos da personagem surgem do som emocional dos fragmentos, a tonalidade da luz.

Os parâmetros cinematográficos<sup>1</sup>, na esfera da expressão, mantêm uma correlação com a forma do conteúdo. A sequência da cena do chuveiro demonstra como as figuras de Marion e Norman produzem o semissimbolismo, da seguinte forma: a vítima situa-se no claro, iluminada pelas luzes de um espaço interno (o banheiro), à proporção que o assassino aparece em um espaço externo, transfigurado em sombras; os consecutivos golpes de faca em movimento retilíneo que o assassino golpeia em Marion são acompanhados com uma certa proximidade (*close up*), mostrando o corpo da personagem pelas

---

<sup>1</sup> Noel Burch (1969) define seus parâmetros cinematográficos em uma perspectiva inspirada, a um só tempo, em Eisenstein e na música serial, e a forma fílmica é então analisada por ele como jogo de estruturas mais ou menos complexas de parâmetros (*raccords* espaço-temporais, relação campo/contracampo, dimensão dos planos, ângulo de câmera, direção e velocidade dos movimentos, duração dos planos. (AUMONT, MARIE, 2003, p.221)



curvas expostas pela nudez, após o ataque do assassino, parado, na horizontal, em posição inferior, com a companhia do som emitido pela água que cai do chuveiro.

A forma circular do chuveiro, do ralo, da boca e dos olhos de Marion constitui uma contraposição ao retilíneo da faca usada no assassinato; o assassino, por sua vez, mantém-se em pé (na vertical), coberto pela fantasia e move-se ao fugir; a câmera o filma com distanciamento, e seus golpes são acompanhados com sons agudos, que são cortantes como uma faca, à medida que Marion, somente escuta os ruídos da água que deslizava pelo seu corpo como uma trilha sonora antes de sua morte. A partir desse momento, a câmera se volta para Norman e desenvolve um *travelling* até o jornal com o dinheiro escondido.

O emissor aguça a atenção do receptor, que é conduzido pela alma atormentada de um personagem solitário e isolado que é Norman Bates. Lila e Sam, irmã e namorado de Marion, procuram descobrir o paradeiro da personagem desaparecida com a ajuda de um detetive chamado Arbogast. Tomemos como exemplo o termo imagem-ação quando o investigador entrega uma foto de Marion para Norman, que até o momento negava a lembrança da mulher procurada. Com a foto em mãos, Norman diz lembrar-se de Marion. Ou seja, houve uma alteração causada pela situação e ação do personagem. A imagem-ação resulta na associação entre uma passagem que se apresenta e impõe, juntamente com a ação e reação por meio dos personagens. A consumação da modificação na duração da trama.

**Figura 7 – Sondagem do detetive**

(01:05:42)

(01:07:44)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

A imagem - ação mencionada participa da pequena forma realizada pelos pequenos gestos dentro do filme. “De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério”. (DELEUZE, 1983, p. 182). Arbogast chega até Norman tentando localizar uma garota (Marion) que sumiu há uma semana atrás, mas o rapaz mente dizendo que há duas semanas não passava gente no Bates Motel. Mas no meio da conversa Norman diz que um casal passou há uma semana atrás. Arbogast entrega a foto e olha o caderno de registro, percebendo que Marion assinou com nome falso, insiste para Norman olhar para a foto. Norman usa a desculpa da foto não está boa e que a moça estava de cabelo molhado, que não mentiria para o detetive, mas que lembra dela. Marion passou a noite e saiu logo cedo.

Esse manejo, oriundo de uma imagem discursiva que cativa o espectador de modo que ele não consegue se desprender dos acontecimentos sem antes dar uma olhada, faz com que tenhamos um instante sublime quando surge uma esperança de que o carro com o corpo de Marion imerja no pântano, deixando o filho controlado pela mãe na quietude. Observamos a trajetória de Norman, que não pode levar a culpa pelas ações insensatas da “mãe”.

Em *Psicose* (1960), o personagem Norman empalhou a mãe após a morte e em algumas partes de sua vida travestia-se com as vestimentas dela, além disso, também contraia uma personalidade controladora. A cena final, em que descobrimos o que se passa dentro da mente de Norman na cadeia, é assustador: a “voz” da mãe domina o corpo do filho. Esse momento é marcado pelo efeito do horror quando observamos o rosto de Norman encoberto pelo rosto cadavérico de sua mãe. Após informações de Norman, a polícia remove o carro de Marion do fundo do pântano.

*Psicose* (1960) é um filme monocromático, ou seja, em preto e branco. Essa escolha estética realizada pelo diretor Alfred Hitchcock age como símbolo e constitui elemento da imagem fílmica ou fotográfica junto com a narrativa. A ausência da cor nos faz concentrar no ponto de interesse da imagem. Barthes (1984 ) comenta:

Sempre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento apostado ulteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. A cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem ( tal como a que é usada nos cadáveres). ( BARTHES, 1984, 122-123).



No filme, temos o acizentamento da imagem em grau maior possível para que não ocorresse mudanças nos tons. A iluminação tem papel central, pois é ela que forma o contraste e uma dramatização para a cena, o corpo de Marion transmite seus próprios raios assim como Barthes (1984) defende sem uma maquiagem postiça. A cena do assassinato no chuveiro, por exemplo, aborda a iluminação na estrutura imagética do cenário, temos a luz que causa o branco, a sombra fica por conta do assassino. Durante o banho, a cena é cintilante e quase ofusca os olhos. Em *Psicose* encontramos essa atmosfera de sombras em contraposição com detalhes expostos pela luz.

Para Aumont e Marie (2004, p.63) “um enquadramento é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação”. Nesse sentido, no filme a voz define-se em relação a imagem e à tela. A voz intervém como elemento da representação cinematográfica e se posiciona em função dos elementos visuais dessa montagem, “o termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da diegese, ou seja, da narrativa”. (CORSEUIL, 2009, p.300). A câmera exerce no cinema função notoriamente narrativa, responsável por focalizar, comentar, recortar, aproximar, expor e descrever através do close-up, do travelling ou da panorâmica que compõem assim, os recursos narrativos do cinema.

## 2.4 O Som

O cinema foi mudo, mas de modo algum “não sonoro”, ou seja, privado do som. Lembremos que os filmes mudos continham acompanhamento musical, com melodia tocada ao piano ou orquestra durante os atos de personagens. No filme *A greve* (1925), de Serguei Eisensten, vemos um grupo de operários marchando alegre ao som de acordeão. A intervenção sonora tem sua presença marcada desde os primeiros filmes, ao vivo ou gravada, com a união do fonógrafo e cinematógrafo. Por esse motivo, o cinema surgiu sonoro e depois se tornou falado.

Outro fator é a atenção do espectador do cinema mudo, por exemplo, na imagem de um canhão disparando associamos a imagem ao som da detonação configurando em percepção sinestésica. Com o advento do cinema “falado”, a

estrutura e o sentido do filme são formados por meio de duas bandas: a visual e a sonora. A banda sonora é composta pelos seguintes elementos: música, efeitos sonoros (ruídos) e a voz. Esses elementos se articulam com a imagem visual e compõem a linguagem cinematográfica.

Martin (1990) explana várias contribuições do som para o cinema: o realismo, a imagem com o som ganha autenticidade e credibilidade de forma estética dando a impressão de realidade; a continuidade sonora, a trilha sonora estabelece continuidade no nível de percepção e estética; a utilização normal da palavra, o uso da voz em *off*, que possibilita externar os pensamentos de personagens que aparecem ou não na tela; o silêncio pode funcionar como elemento que simboliza a morte, solidão ou perigo criando uma tensão dramática; As elipses possíveis do som ou da imagem, que possui dualismo, por exemplo, no momento que Sam Loomis distrai Norman enquanto Lila tenta falar com Norma, ele fala sobre solidão, loucura, e Norman se sente ofendido e ao perceber que a irmã de Marion estaria no casarão atinge Sam com um vaso na cabeça e sai correndo; a justaposição da imagem em contraponto, que seria a não-coincidência e o som em *off* criando uma metáfora; por último, a música, ferramenta que engloba determinados momentos de expressão.

O cinema está atrelado à percepção do som, a combinação entre o emissor e o espectador, articulado e organizado na narrativa. O leitor de filme compreende uma linguagem áudio – verbo – visual. O cinema clássico possui trilha sonora que segue a linearidade da história e a dramaticidade alcança efeitos em sua recepção. Além disso, estabelece a preeminência da voz em relação a outros sons. Tomemos como exemplo o aspecto da voz recorrente em filmes de terror, que cria a performance sonora do sentimento de pânico: o grito. O grito aparece em filmes de outros gêneros, mas é fundamental no de horror, onde ele tem maior impacto e capacidade de gerar reações de amedrontamento, repulsa e receio no público.

A voz de Norman (psicopata) tem origem natural e humana, engana o espectador como alguém incapaz de realizar maldades extremas, de ser inocente, é caracterizada pelo timbre grave e nível de audição baixa. Percebemos técnicas sonoras ligadas à resposta afetiva de quem assiste a um filme, o ruído de algo inesperado provoca susto, a mudança de espaço entre os sons como sinal de ameaça cria tensão, ou a expectativa sobre o desfecho de

algo que aparece na narrativa e não conseguimos identificar, como momentos de suspense. Os ruídos podem ser classificados como naturais, ou seja, a sonoridade que ouvimos da natureza (vento, trovão, cantos de pássaros, ondas e outros), e humanos, sons produzidos pelos seres aparecem em cena ou estão próximos. Esses efeitos suscitam perguntas como: O que está acontecendo? E as respostas são entregues paulatinamente pela câmera.

A semioticista Lúcia Santaella (1983) ao classificar a imagem visual inclui o som em três tipos: não-representativos, figurativo e representativo. O primeiro (não-representativo) é dominado pela música. Encontramos aqui qualquer estilo musical: o canto gregoriano, erudito, música popular e as músicas das massas. Entretanto, é pertinente que essa música tenha valor simbólico, que seja usada para estabelecer sentidos e a escolha do estilo tenha sido qualificada pelos seus elementos (melodias, harmonia, ritmo, timbre e outros), em *Psicose* (1960), as músicas retratam o estado de espírito de personagens. O som figurativo é realizado por efeitos sonoros que precedem a uma imagem/ação para se referir a algo “concreto”, por exemplo, o som da buzina do carro de Marion para chamar o atendente do Bates Motel. O som representativo é tomado por vozes e diálogos entre os personagens, que contém características como: língua, sotaque e entonação.

Martin (1990) descreve os papéis desempenhados pela música que estão dentro do plano rítmico, dramático e lírico. No primeiro plano há substituição de ruído real; sublimação de um ruído ou de um grito, ou seja, esse ruído se transforma em música, como o grito substituído pela música que tem o ritmo tão violento quanto a cena em destaque. Aqui, podemos relacionar a música do assassinato no chuveiro em *Psicose* que age como sinalizador afetivo e auxilia na leitura da cena. Segundo Carrero (2018):

A cena do chuveiro de *Psicose* (1960, Hitchcock), a música evoca a qualidade agressiva e rítmica das facadas. O barulho agudo e frenético dos violinos evoca a tonalidade do grito humano. Então, a música aumenta a carga de agressividade da cena, nos impressionava com a violência e com a representação da morte. (CARREIRO, 2018, p.19-20).

Os gritos de Marion são acompanhados pela intensidade da música, que se confunde com sirenes e cortes aludindo ao som dos instrumentos. A

sincronização do som e a imagem indicam como essa cena se construiu, ou seja, os sons por si mesmos expressam a emoção e a violência apresentada em cena. Outro aspecto de plano rítmico é o realce de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro, isto é, a música acentuando movimentos dos personagens. No segundo plano temos o papel dramático, “ a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio.” (MARTIN, 1990, p.125, grifo do autor). A música simbolizando um estado psicológico do personagem. E no último plano, o lírico, a música serve para auxiliar um ato criando uma dimensão lírica. A música funciona para com o todo e não somente para aumentar o efeito visual (música-ambientação).

Para Bordwell e Thompson (2013) o som diegético “ é o som que tem sua fonte no mundo da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.431). As falas proferidas pelos personagens, os sons que partem de objetos da história e a música oriunda de instrumentos que pertencem ao espaço representado no filme são sons diegéticos. Há também o som não diegético, que não provém de dentro da história, por exemplo, a música inserida para evidenciar a ação do filme. Antes da fuga, Marion olha para o dinheiro, a câmera se aproxima da mala de roupas, logo, Marion coloca roupas na mesma mala, abre a carteira e procura documentos, fecha a mala, olha novamente para o dinheiro, sentada na cama ela coloca o envelope na bolsa de mão, pega a mala e sai dirigindo pela estrada. Durante essas ações ouvimos a música tensa, mas compreendemos que aquela música não faz parte das ações da personagem, mas a admitimos como uma convenção para nos conectarmos ao sentimento de preocupação de Marion.

A distinção entre som diegético e não diegético depende da compreensão de quem assiste/ler o filme. Alguns sons são representados como parte do espaço apresentado no filme, de modo que outros são apresentados como fora desse mesmo espaço dos acontecimentos presentes na narrativa.

O som diegético pode vir de dentro ou de fora de campo. Segundo Bordwell e Thompson (2013) o som *off* é determinante para experienciar o filme, e os cineastas utilizam essa técnica para economizar tempo e dinheiro. Esse tipo de som tem a capacidade de aludir que o espaço daquela história pode ser maior do que estamos vendo em cena, como na sequência que Marion entra no quarto número um do Bates Motel e esconde o dinheiro dentro do jornal, e,

através da janela enxerga a casa sombria, mas somente consegue escutar o diálogo entre Norman e a mãe:

Norma: Não, eu digo que não, eu não quero que você traga garotas estranhas aqui para casa para jantar, a luz de velas, eu suponho, no estilo barato e erótico dos jovens com suas mentes baratas e eróticas.  
 Norman: Mãe, por favor!  
 Norma: E farão o que quando jantar? Música, sussurros.  
 Norman: Mas ela é uma estranha, está com fome, está chovendo.  
 Norma: Mas ela é uma entranha! Hã, como se os homens não desejassem estranhas. Oh, eu me recuso a falar sobre essas coisas porque elas me desagradam. Você entendeu, rapaz? Vamos, vá, vá e diga a ela que não irá satisfazer seu meio apetite com minha comida e nem meu filho. Ou eu mesma terei que dizer por você não ter coragem, hein rapaz. Você tem coragem, rapaz?  
 Norman: Cale-se. (PSICÓSE, 1960, 00:32:22 min)

Norma e Norman não aparecem em cena, apenas suas vozes. O som *off* guia-nos pela percepção de Marion que pela janela, de noite, observa a casa, local onde acontece o diálogo. A penetração do som na mente da personagem é frequente, por isso, precisamos diferenciar o som diegético interno e externo. Para Bordwell e Thompson (2013) o som diegético externo é aquele que consideramos ter uma matéria física em cena. O som diegético interno é aquele que descende de um pensamento interior do personagem; este torna-se subjetivo.

A trilha sonora possibilita uma rede de informações auditivas, por exemplo, o corte de cena de acordo com os princípios do cinema clássico. Ou seja, a sobreposição de diálogos na edição das imagens em campo ou contracampo. Outro momento é a sequência final do filme, na delegacia, ficamos de frente com o monólogo revelador do psiquiatra que explica a condição psicológica de Norman, sem música, a atenção se volta para a voz que conta .

Psiquiatra: Norman assassinou a mãe e o amante. Ele estava perigosamente perturbado. Estava assim desde a morte do pai. A sua mãe era uma pessoa severa e exigente e durante anos viveram como se não existisse mais ninguém no mundo. Ai ela conheceu um homem e parecia a Norman que ela havia o rejeitado por esse homem. Isso o levou a um ponto de explosão e ele matou ambos. Matricídio é realmente um dos mais insuportáveis crimes, mais insuportável ao filho que o comete. Por isso, ele tinha que apagar o crime pelo menos em sua própria mente. Ele roubou o cadáver dela. E um caixão vazio foi enterrado. Ele escondeu o corpo no porão. (...) E por ele ser tão patologicamente ciumento dela, presumiu que ela tenha o mesmo ciúme dele. Por isso, se ele sentisse uma forte atração por qualquer outra mulher, o lado da mãe dele ficava furioso. Quando ele conheceu sua irmã, ele ficou impressionado com ela, entusiasmado por ela. Ele

a queria. Isso provocou a mãe ciumenta e a mãe matou a garota. Após o assassinato, Norman retornou como de um sono profundo e como um filho dedicado encobriu todos os sinais do crime que ele estava convencido que sua mãe havia cometido. (PSICOSE, 1960, 01:43:40 min).

Aqui, estão presentes a irmã e o namorado de Marion, o xerife, psiquiatra e os oficiais. Esses personagens possibilitam uma continuidade auditiva e as mudanças de plano. Quando o corte é feito para a vista dos personagens próximos que exercem o papel de ouvintes assim como os espectadores, e fazem pequenas perguntas, o som e a montagem se concentram nas respostas. Assim, demonstra as reações dos outros personagens em cena e a tentativa do psiquiatra que formula a resposta no rosto ou diálogo.

Os efeitos sonoros tendem, em sua maioria, a serem diegéticos por conta da ambiguidade gerada pelos sons . A música é o elemento do discurso cinematográfico que se manifesta nos contextos não diegéticos e diegéticos . Para Michel Chion (2011), existem duas maneiras de significação que a música cria no cinema em relação às imagens:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. “(...)” Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito. (CHION, 2011, p. 14)

Compreendemos a flexibilidade e a diversidade de funções da música no cinema: denotativa, espacial, dramática e outros. A música diegética pode dar a impressão de espaço, por exemplo, quando o volume alto cria a sensação de proximidade e o volume baixo tem sentido de algo distante, uma gradação sucessiva de volume, do grau baixo para o alto, consideramos o movimento dentro do espaço filmático, em direção a algum objeto ou fonte.

Gorbman (1987) explica que os códigos musicais cinematográficos são as diferentes formas que elementos, simultaneamente, se relacionam com a música. O tema é determinado quando a música ou melodia aparece repetidamente no decorrer do filme, desempenhando papel fundamental nos códigos musicais fílmicos. Ou seja, a criação de músicas que agem como temas, pretextos instrumentais de fundo ou melodias tocadas constantemente ligadas a

personagens. O tema possui valor econômico devido a assimilação decorrente da primeira aparição, isto é, as repetições consecutivamente demarcam emoção a contextos específicos do filme.

O fato da música ser tocada mais de uma vez, juntamente com imagens ou diálogos, faz com que obtemos significados representacionais, sendo os temas responsáveis por gerar significações em vários níveis. O tema pode ser relacionado a uma função, frequentemente marcando o mesmo personagem, lugar ou situação utilizada na evolução do filme como todo. No início de *Psicose* temos a apresentação da equipe de produção e elenco acompanhados com instrumentos orquestrais apressados e apreensivos, essa mesma música aparece durante a fuga de Marion, marcando a trajetória de fuga da personagem.

Para Gorbman (1987) existem possibilidades de relações entre música e narrativa, julgando primitiva a separação somente em dois conceitos: paralelismo e contraponto. Essa divisão concebe a imagem como autônoma, a expressão adequada seria a de implicação mútua mesmo em filmes mais complexos. A música só é utilizada a um fragmento fílmico porque temos motivos, ela quer dizer algo, produz efeitos, do mesmo modo que duas palavras justapostas compõe sentidos diferentes quando estão sozinhas, essas combinações sugerem interpretações próprias por parte do espectador/leitor de filmes. Alfred Hitchcock coloca a música como elemento cinematográfico. O compositor musical de *Psicose* (1960) é Bernard Herrmann.

O silêncio é uma ferramenta do discurso e da linguagem artística. Um exemplo é quando Norman encontra Marion morta no banheiro, o som de um quadro caindo no chão e da cortina que serve para colocar o corpo, o barulho do carro, Norman olha para o jornal com o dinheiro escondido e sem saber coloca no porta malas. Há ausência de palavras, mas durante a limpeza do local do crime feita por Norman temos acompanhamento musical por cerca de nove minutos, quando o silêncio toma de conta no pântano e só conseguimos escutar o burbulho do lago enquanto o carro some com as pistas e corpo de Marion, e os intensos olhares de Norman que verifica se não tem ninguém por perto e que observa o automóvel afundando aos poucos. O som sugere uma significação para o silêncio. Uma sequência silenciosa em um filme pode gerar tensão, obrigando o espectador a mergulhar na tela e tentar identificar o porquê desse

vazio que também nos invade. O silêncio se faz presente na matéria sonora. José Wisnik (1989) explica que:

O som é o produto de uma sequência imperceptível de impulsos e repousos, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeando de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som. (WISNIK, 1989, p.18).

O silêncio é capaz de marcar uma situação tensa e dramática no filme. E, em certos momentos, torna-se mais preciso do que a música. A sensação de silêncio se deve a concretização de sons singulares que ressoam. Essa característica sonora é própria do espaço físico do filme que emite certos espaços vazios como o barulho do carro do policial, a abertura da porta da viatura, os passos do policial, as batidas no vidro do carro de Marion. Para uma estética do silêncio, comumente avalia-se como necessário reconhecer um meio circundante entre som e linguagem. Quando Lila, irmã de Marion, caminha em direção a casa sombria atrás de informações, temos música, ao adentrar a casa, a música para, mas o fundo musical surge novamente quando Lila entra no quarto de Norma, percebe-se o jogo entre silêncio e música durante as ações de personagens. “O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”. (SONTAG, 2015, p.18).

No cinema, a associação entre imagem e som adquire significações a partir do momento em que há escolhas sonoras para imagens específicas. Essa estreita relação aguça o ponto de escuta que auxilia numa compreensão maior do ponto de vista. Verificamos a abrangência nas percepções sensitivas que vão além da capacidade auditiva, proporcionando técnicas diversificadas.

## 2.5 A cenografia

O termo cenografia abarca ao mesmo tempo a colocação dos atores e a da câmera. Para Jullier e Marie (2009) temos cinco tipos de cenários: a vitrine, a galeria, o tribunal, o circo e o parque. No primeiro, a câmera se movimenta, podendo recuar ou avançar, através de recurso como zoom, *travelling* ou a um



ponto específico, por exemplo, quando Arbogast caminha do Motel Bates em direção ao casarão antigo dos Bates, mudando constantemente a distância na medida em que sobe as escadas do espaço externo até a porta de entrada, podemos chamar essa técnica de *raccord de eixo*.

A galeria se caracteriza pelo deslocamento lateral, como se o espectador *flâneur* tivesse o poder de passar pelas paredes, contemplar uma vitrine à outra, como o turista que passeia no trem, de carro ou ônibus. Quando Norman olha pelo buraco de seu escritório para o quarto um, onde Marion está hospedada, além do *close up* no olho dele, temos também um *travelling* lateral que passa de um aposento para outro através da curiosidade nos é revelado a moça no outro quarto, ou seja, uma transposição de ambientes. O terceiro tipo: tribunal, a câmera se apropria consecutivamente para a parte do acusado, juri e juiz. Para Jullier e Marie (2009) essa “é a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que “todo mundo tem suas razões”. (JULLIER; MARIE, 2009, p.51). Na parte final do filme *Psicose* temos o encontro da irmã e do namorado de Marion, xerife, oficiais e psiquiatra que explana o que aconteceu com Norman, enquanto os oficiais pedem que ele não dê justificativas para livrar o acusado, no entanto, descobrem que Norman é serial killer de mulheres e os motivos de seus crimes são passionais.

No quarto tipo de cenografia chamado de circo, o personagem é o centro dentro de um movimento circular, que pode ser o corpo girando ou várias formas de enxergar a mesma situação, frequentemente, é realizada através do *travelling* circular. Lila se olha no espelho pequeno no quarto de Norma e ao girar se assusta com seu reflexo em outro espelho maior ou quando ela faz o mesmo movimento para olhar o entorno. Por último, temos o parque, a câmera exerce trajetos livres e é mais utilizado por cineastas pós-modernos.

O cenário faz parte dos elementos que compõem a *mise-en-scène* que significa “pôr em cena”. Ou seja, “o cenário no cinema pode vir para o primeiro plano; ele não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação narrativa”. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.209). A cena do assassinato soaria diferente se não fosse filmada dentro de um banheiro.

**Figura 8** - Corpo de Marion (00:48:41)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

O banheiro corresponde a um cenário que confina o personagem, a narrativa demonstra pela montagem a reação do corpo da vítima ao inesperado ataque de um assassino. Em *Psicose* (1960), temos a fragmentação da violência e ostensividade que o banheiro torna-se palco. O esforço da trilha sonora para evidenciar os momentos de terror da vida que, paulatinamente, vai embora. A estética do cenário brutal, onde o corpo vai desfalecendo e a água que cai do mesmo modo. Corpo este que tenta, como uma última chance, se manter em pé e procurar apoio na cortina, mas que encontra no chão seu último suspiro. O corpo nu e a expressão intacta do olhar de Marion faz alusão a forma circular do ralo. O recorte cinematográfico registra os instantes finais da morte. Em outra cena, vemos o cenário do banheiro novamente, dessa vez, sendo visitado por Sam Loomis e Lila Crane, que encontram um pedaço de papel impresso com valor simbólico de movimentação de dinheiro. A irmã afirma que Marion esteve por lá. O banheiro que somente era o cenário do crime, depois, revela rastros da vítima.

Lila e Sam investigam o quarto número um, e mesmo sem saber do que havia acontecido, notam a ausência da cortina do box. Há construção do ponto tenso na narrativa que estimula o lance de olhos para o assassinato passado, como a captação da ausência da cortina do box. A câmera filma de cima para baixo, em *plongée*, os personagens em cena. A cena do banheiro explora o corpo de uma forma específica que resulta no sentido visual que retrata toda a

situação da morte. Outro cenário que se repete no filme é a escada da casa dos Bates:

**Figura 9 – Escada (01:26:32)**



**Fonte:** *Psicose* (1960)

A escalada do corpo é evidenciado através do auxílio arquitetônico presente no casarão: as escadas. Elas são responsáveis por gerar suspense em diferentes níveis, na **figura 9**, é quando a câmera filma o espaço vazio, mas temos Lila subindo os degraus, o assassinato de Arbogast. No andar superior temos o mistério, e que se encontra o ser que penetra na imagem dos personagens e espectadores que é a velha senhora Norma, que até então escutamos a voz e vimos o vulto. A entrada de Arbogast no casarão é demarcado pela incursão da cenografia enigmática do ponto de vista do personagem. Em *Psicose*, a escada é um obstáculo e configura o isolamento daquele imóvel. Quando a porta do andar superior se abre, perdemos o olhar investigador de Arbogast, e somente vemos uma senhora correndo com a faca na mão a desferir o golpe no detetive, que imediatamente, despenca. No andar inferior olhamos o corpo deitado e mais golpes de faca. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005):

Na literatura psicanalítica, a escalada, a escadaria \*, a escada ocupam lugar importante. Nos sonhos, a escada, na qualidade de meio de ascensão, gera o medo, o temor, a angústia ou – ao contrário – a alegria, a segurança etc. O sonhar acordado apresenta uma infinidade de sugestões de subidas e de descidas, e a interpretação desses sonhos inscreve-se principalmente numa dialética de verticalidade, às vezes com o acréscimo do temor angustiante que a escada possa cair.“ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 381-382).

O ato de subir as escadas de Arbogast significa progresso em sua investigação. Ele estava próximo de descobrir o paradeiro de Marion e acabar com a aflição de Lila e Sam. Ao chegar no topo da escada, Norman travestido como a mãe o assassina. O detetive tropeça e derroca naquela escada, assim atinge o seu fim, morrendo, nunca saberá de fato o desfecho desse caso que tanto o instigava. Esse assassinato acontece como advertência pelo investigador querer saber demais e a cada grau da subida é um avanço, quando cai da escada, é o fracasso.

A casa e o *motel Bates* são essenciais para a construção do imaginário sombrio. A próxima figura demonstra a frequente arquitetura das casas situadas no norte da Califórnia, local onde a história se desenvolve. O ângulo que mostra a casa dos *Bates*, certas vezes em contra *plongée*, ou seja, de baixo para cima, reforça a transcendência e majestosidade da morada dos *Bates*.

**Figura 10:** Casa e motel dos *Bates* (01:28:37)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

A habitação tem estilo gótico/vitoriano e o motel reproduz uma estrutura de acordo com o tempo atual do filme em 1960, corriqueiro e de classe média. Verificamos através do enquadramento da câmera o contraste visual entre o motel que está na horizontal e a casa na vertical, ambos convergem, criando o espaço que emite uma duplicidade. Inclusive, percebemos o semblante de abandono ou esquecimento, que tem como causa o desvio da rodovia, fato explicado pelo próprio Norman. Esses ambientes são figuras que representam

as ruínas de uma vida solitária, o motel constantemente vazio, sem clientes. E o acesso à casa é restrito a Norman e sua velha mãe inválida. A noção de isolamento nos auxilia a entender o modo do comportamento estranho de Norman, a moradia é solitária igual ao dono.

A personalidade do personagem Norman está ligada aos elementos que fazem parte da residência. Segundo Gaston Bachelard (1993) em *A poética do espaço*, a casa “afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.” (BACHELARD, 1993, p.201). Essa relação entre personagem e espaço pode ser definida por aspectos memorialísticos ou através da observação do cenário que desmascara contradições e objetos que contém histórias escondidas e nos promove reflexão. Outro momento de detalhamento da cenografia é quando Lila adentra o quarto de Norma:

**Figura 11:** Sequência no quarto de Norma

(01:37:46)

(01:37:55)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

Existem crenças a respeito de objetos como o espelho representado na sequência apresentada na **figura 11**. Uma delas é que não é de bom tom olhar para espelhos, pois parte da alma poderá ficar presa, por isso, o costume de cobrir ou virar o objeto para que a alma não seja sugada. Outra crença é que quem quebra espelhos tem sete anos de azar. Percebemos que esse acessório

possui íntima relação com a alma e identidade do sujeito. De acordo com Carl Jung (1964):

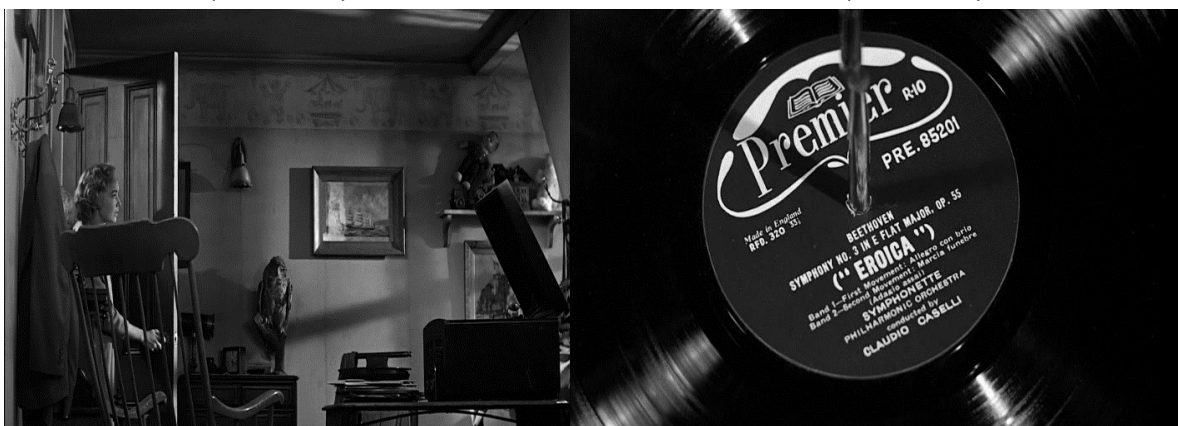
Nos sonhos, um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de “refletir” objetivamente o indivíduo – dando-lhe uma visão dele mesmo que traduz nunca tenha tido antes. Só através do inconsciente tal percepção (que por vezes choca e perturba a mente consciente) pode ser obtida – tal como no mito grego onde a repulsiva Medusa, cujo olhar transformava os homens em pedra, só podia ser contemplada em um espelho. (JUNG, 1964, p.200).

O espelho de modo simbólico possui olhar sensível que se manifesta quando a personagem é colocada diante dele. Lila se enxerga a partir de fora como uma alma exterior. A utilização do espelho na cena congela a expressão assustada no rosto da personagem e indica a passagem de uma realidade para outra que até então nos era desconhecida. Essa travessia se revela sombria e perpassa por ambientes tenebrosos. Hitchcock utiliza jogos de espelhos para evidenciar a fantasmagorização do campo visual. Depois do susto, Lila avista a cama vazia e marcada do que sugerimos que seja um corpo, sinal este de que o colchão é antigo e foi bastante usado. Lila atravessa uma porta que abre o mundo solitário de Norman:

**Figura 12:** Sequência no quarto de Norman

(01:38:34)

(01:39:02)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

Os detalhes no quarto de Norman são diabólicos. Além da taxidermia amadora, ficamos de frente com o cenário que desperta a imaginação e nos

conecta com os traços da criança que virou psicopata. O *close* em determinado objeto, procura chamar a atenção para o simbolismo do mesmo. O quarto de Norman tem uma aparência única. Lila primeiro encontra um livro sem título na capa, logo, uma vitrola aparece, e a câmera cada vez mais perto nos revela a música escutada por Norman: *Eroica*, Sinfonia N°3. E-Flat major, Op.55 de Beethoven. O cenário grita que algo não está certo.

A expressão de Lila quando entra no quarto é de abatimento. A decoração do quarto é bizarra e revela uma infância assustadora, imaginamos o quarto de uma criança alegre, mas no caso de Norman, o quarto tem um ambiente pesado e claustrofóbico. A dimensão do quarto é apertada e na parede temos o coelho de pelúcia que remete a sensação de medo. Os lençóis da cama estão bagunçados, o rapaz atormentado ainda dormia naquela pequena cama de criança, inadequada para a estatura de pessoa adulta.

No espaço há um baú antigo com brinquedos. E não poderia faltar pássaros, paixão de Norman, também enxergamos um cinzeiro usado e a camisa de Norman num cabide pequeno. Ainda temos presença de livros infantis e a vitrola pequena com a música preferida do personagem. Lila analisa o quarto, extasiada e rebatida. Ela pega um livro e abre, se assusta e o objeto cai. Os olhos de Lila são acompanhados pelo espectador. A música *Eroica*, de Beethoven possui os mesmos violinos agudos da cena do chuveiro. A música perfeita para os crimes de Norman teria o seu gosto. Após isso, Lila encontra o cadáver da mãe de Norman:

**Figura 13:** Cadáver de Norma (01:41:18)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

O cadáver foi a forma que Norman encontrou para enganar a si mesmo que sua mãe estivesse morta. As sombras na janela não eram de uma velha senhora, mas de um cadáver. Há junção da terra dos vivos com a terra dos mortos. Para Hamburger (2014), a “configuração arquitetônica e visual gera entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa” (HAMBURGER, 2014, p.19), ou seja, os objetos e cenários atuam com os intérpretes, e apontam peculiaridades e inquietações. Visto que a produção do espaço visual fílmico “envolve o espectador naquilo que vê, fazendo-o acreditar na autenticidade do mundo funcional que lhe é apresentado”. (HAMBURGER, 2014, p.19). O uso de recursos como carpetes, cortinas e os móveis, a decoração, favorecem as sensações de ambiente sufocante e medonho.

Em *Psicose*, os cenários principais são a casa e o motel, junto com eles existem memórias de seus habitantes: Norma e Norman. A casa antiga guarda todos os segredos. “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (BACHELARD, 1993, p.200). O relacionamento entre espaço e inconsciente ganha um valor metafísico e sobrepõe as camadas psicológicas que se comunicam entre o ser e o espaço.

## 2.6 Poesia e imagem

Segundo o escritor turco Orhan Pamuk (2011), alguns escritores são especialistas na condução para nossa imaginação verbal, enquanto outros se direcionam com mais intensidade para imaginação visual. O autor chama o primeiro tipo de “escritores verbais” e o segundo de “escritores visuais”. Um exemplo desse tipo de texto visual é a adaptação do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock para a literatura de cordel intitulada de *A história da mulher que roubou pra se casar*, do cordelista Janduhi Dantas (2013). Observe-se:

Para os leitores que gostam  
de cinema e de cordel  
eu vou tirar *Psicose*  
da tela e pôr no papel  
e ao clássico de Hitchcock  
vamos ver se sou fiel



É história de suspense  
em que leitor pode ver  
que há gente que age sem  
pensar no que vai fazer  
sem medir as consequências  
do que possa acontecer

Gente que não acha tempo  
de reparar a burrada  
pois depois da coisa feita  
a ação já consumada  
não dá-lhe a vida borracha  
pra apagar sua mancada

Gente que em crise se vê  
por um instante maluca  
distanciada da fé  
vem o Satanás, cutuca  
dá-lhe um calço e a pessoa  
cai bem na sua arapuca

Gente que em dificuldade  
age de impulso, não pensa  
e pra sair dum problema  
pro crime se vê propensa  
não dando ouvido ao ditado  
que “o crime não compensa”

Vi o filme já faz tempo  
mas consigo me lembrar  
e agora cena por cena  
em versos eu vou contar  
a história da mulher  
que roubou pra se casar  
(DANTAS, 2013, p.1,2)

Dantas (2013) descreve o ato de colocar a história do filme *Psicose* no papel aos leitores que apreciam o cordel e cinema, depois, informa-lhes que a história é um clássico do diretor de cinema Alfred Hitchcock, que se refere a uma história de suspense e que ele próprio, Dantas (2013), a viu já faz algum tempo, e que se lembra e vai contá-la cena por cena, a história da mulher que roubou para poder casar. O tom de seu texto reflete o arrebatamento envolvido na transmissão da experiência de contemplar um filme para pessoas que provavelmente nunca o viram. A poética compreende um discurso visual que é próprio do ato fotográfico. O autor Phillipe Dubois (1993) afirma que “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (p.314). A memória do poeta é formada por um conjunto de fotografias.

Paul Zumthor (2007) comenta sobre a relação da oralidade, performance e escrita que possui um nível elevado de recombinações desses elementos possivelmente encontrados na leitura poética:

Poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a performance – tal qual observamos nas culturas de predominância oral – e nossa leitura solitária e silenciosa, não há em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de recombinações dos mesmos elementos de base. Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontram-se na leitura poética. (ZUMTHOR, 2007, p.34-35).

Tanto na leitura silenciosa como em uma performance oral se tem a interferência do corpo, que ouve, vê, respira. “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que o nosso corpo tem” (ZUMTHOR, 2007, p.35). Ou seja, quando o texto produzido causa efeitos, isto é, para nos dar prazer, gera a presença ativa do sujeito. Ao ler um poema, somos levados a musicalizar mentalmente através de sua sonoridade, mesmo em uma leitura silenciosa. “Na poesia, a imagem se move na linguagem, como na fotografia” (NAVAS, 2017, p.18). Assim, o filme seria o passageiro que a poesia deseja capturar, como faz a fotografia.

Conforme Zumthor (2007), podemos distinguir tipos de performances, como a performance com audição, composto de uma visão geral da situação de enunciação, “é a performance completa, que se opõe de maneira mais forte, irreduzível, à leitura de tipo solitário e silencioso” (p. 69). Outro tipo de performance é quando se tem a ausência de um elemento de mediação, por exemplo, o elemento visual, como no caso do rádio, do disco, de audição que não contém visualização, se torna uma performance vocal direta. Já a leitura solitária e somente visual, possui o grau de performance mais baixo.

A diferença entre esses tipos de performances está na intensidade da presença corporal tanto do ouvinte como do intérprete, sendo que na leitura, a voz do intérprete está sendo mediada pelo escrito. O que corresponde a algumas similitudes de leitura e de recepção, existindo uma combinação de percepções tanto na poesia de cordel como também na fotografia, por meio de planos, de efeitos, de luzes que ultrapassam palavras jogadas ao vento, e que acercam uma condensação verbal.

Outro aspecto que aproxima esse tipo de poesia e a imagem fotográfica é o fato dela ser sintética e possuir um conteúdo objetivo. Visto que as palavras e realidade visual são recheadas de simbolismo e referencialidade. Observe-se outro trecho que se refere a cena do chuveiro no filme para o folheto:

Em seguida, Marion  
já estando no banheiro  
pôs seu roupão sobre o vaso  
fechou a porta primeiro  
pegou de um sabonete  
depois ligou o chuveiro.

O chuveiro era agradável  
a água saía forte  
parecia ela feliz  
sem saber da sua sorte  
sem saber ela que estava  
a poucos passos da morte.

Nisso, a porta se abriu  
e um vulto apareceu  
fastou com a mão a cortina  
com força a faca desceu  
no meio dos peitos dela  
mais de uma facada deu.

Marion, perdendo as forças  
na parede escorregou  
tentando se segurar  
inda a cortina puxou  
mas seu corpo já sem vida  
sobre a banheira tombou.  
(DANTAS, 2013, p.21)

O sujeito lírico descreve as ações de Marion que decide tomar um banho em seu quarto alugado no Motel Bates. Primeiro, tira seu roupão, logo, fecha a porta, pega um sabonete e liga o chuveiro. A personagem parecia feliz, sem saber o triste destino que a esperava, quando, de repente, aparece uma sombra na cortina de uma pessoa que a ataca com facadas, assim, o corpo de Marion vai desfalecendo. De acordo com Tzvetan Todorov (1968) existem dimensões significativas estabelecidas pelo narrador e personagem, podendo ser classificadas como visão de “dentro” e a visão de “fora”. No primeiro caso o narrador está íntimo com o personagem, não há espaço para segredos; no segundo, o narrador é responsável por descrever os acontecimentos sem interferir.

A visão de “fora” está presente no cordel visto que o poeta tem consciência de sua escritura e linguagem. “O narrador não fala, como os protagonistas da narrativa, ele conta. Reduzir a narração a uma visão é não perceber a existência da escritura”. (TODOROV, 1968, p.47). Há algumas casualidades impostas pela literatura, dentre elas, a casualidade dos acontecimentos, como por exemplo, uma intriga na narrativa que gera essa casualidade. No caso do cordel o desespero de Marion para se casar, desencadeia os acasos, isto é, as ações são decorrentes de acontecimentos precedentes. Outro tipo de casualidade é a psicológica: a personagem rouba dinheiro do escritório em que trabalha; foge e se hospeda no motel *Battes*; recepcionada por Norman decide passar a noite; no quarto decide tomar banho; de repente, a personagem é atacada por meio de facadas. O destino da personagem é uma consequência por sua falha de caráter, pois se não fosse o roubo ela não teria entrado nessa enrascada.

O texto do cordel é descritivo, age como uma fotografia revelada por meio de palavras, aproxima-se de um retrato verbal: “Nisso, a porta se abriu/e um vulto apareceu/ fastou com a mão a cortina/ com força a faca desceu”. O trecho demonstra a relação entre a poesia de cordel e a fotografia, pois permite a dedução da existência humana ou da personagem Marion a partir de instantes. O encanto diante de uma fotografia aparece de sua capacidade de reproduzir, de forma categórica, o instante. A captura da imagem se aproxima da magia, mesmo percebendo que, para a sua efetivação, há um auxílio científico que direciona para o uso de recurso óptico, químicos e técnicos básicos à revelação da imagem.

Há presença das palavras “burrada “, “mancada “, “cutuca “, “arapuca” que auxiliam na representação da ação que desencadeia a narrativa. E para que o leitor/ouvinte se identifique com a narrativa, os poetas desfrutam de chavões e clichês, que fazem parte de um senso comum na população. Para Todorov (1968), os elementos gráficos e fônicos constituem uma simbologia na ordem espacial, “tal palavra perde então seu sentido primitivo – constituir-se a partir de uma repetição e transformação de sons ou de palavras” (TODOROV, 1968, p.63). A linguagem como modelo para o poeta, reduzindo e simplificando seu objeto a fim de obter o resultado desejado.

Segundo Roland Barthes (2011), “para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha ou feche) uma alternativa consequente para o surgimento da história” (BARTHES, 2011, p.33), ou seja, que ela inicie ou finalize uma imprecisão. Em um fragmento da narrativa, Marion fecha a porta, é possível que esse ato seja respondido ou não, o que não bloqueará de conduzir a história para caminhos diferentes. Também é possível usufruir de notações subsidiárias, que se agrupam em volta de um núcleo ou mais, sem modificar a natureza de possibilidades: o espaço que ocupa “fechou a porta primeiro” e “Nisso, a porta se abriu” pode ser repleto por uma sucessão de incidentes modestos: pegou de um sabonete/ depois ligou o chuveiro/ O chuveiro era agradável/ a água saía forte/ parecia ela feliz. Essas catálises mantêm as suas funcionalidades, ao passo que entram em relação com o núcleo, sua função é considerada meramente cronológica, pois é responsável por descrever o que separa os níveis da história. Versos que funcionam como imagens em movimento.

O poeta parece empenhar-se para transmitir com uma dose de realismo uma cena em que a personagem Marion é brutalmente assassinada. De acordo com Walter Benjamin (1987), “o filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens” (p. 175). E, por isso, a adaptação de uma produção cinematográfica para o interior da Literatura de cordel contém o potencial fotográfico em sua escrita.

Um dos precursores na escrita literária, e que utilizou de aspectos fotográficos, foi Honoré de Balzac, que detalhava a realidade com uma combinação de situações que se espelham de maneira mútua, retirando analogias das coisas discrepantes. Para Sontag (2004), esse autor pressagia o modo característico da percepção incitada pelas imagens fotográficas testando a realidade para resultar em imagem:

A operação balzaquiana consistia em ampliar pequenos detalhes, como numa ampliação fotográfica, justapor traços ou elementos incongruentes, como numa exposição fotográfica: dessa maneira, qualquer coisa se torna expressiva e pode ser associada a qualquer coisa. Para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbitrário que parecesse. (SONTAG, 2004, p.176)

O romance balzaquiano alude ao realismo fotográfico da descrição através do detalhismo e no instantaneísmo que lembram imagens fotográficas. O poema, substancialmente narrativo, utiliza-se de recursos teóricos que permitem maior condensação dramática, não são raros saltos temporais e resumos sintéticos. Pode-se ressaltar a presença de poucos personagens e a ausência de descrições detalhadas de paisagens e situações. Nota-se que os folhetos são feitos para serem lidos em voz alta, nas salas das casas ou nas feiras. Isto é, a descrição dos caracteres se aproxima, às vezes, da caricatura, mas esta simplificação se torna necessária para auxiliar na fixação da atenção e permitir a memorização de relatos.

O trecho final do cordel é marcado por uma questão de autoria dos versos. Uma atividade frequente na literatura de cordel como um meio para evitar a confusão sobre quem escreveu a história, é o ato do poeta de colocar seu nome nas últimas estrofes dos poemas, na forma de acrósticos. As letras iniciais de cada verso quando lidas verticalmente formam o sobrenome do poeta. A composição poética salta aos olhos.

Além disso, pode ser observado, nesse tipo de narrativa do folheto de cordel, a estrutura de moldura, a primeira estrofe em primeira pessoa, e todas as outras o foco em terceira pessoa onisciente, demonstrando certa neutralidade. O cordelista descreve mais do que narra. É como se o poeta quisesse que o leitor efetivamente visse a cena. A cena fotográfica figurando um teatro hipoteticamente silencioso. Octavio Paz (2003) caracteriza o poema como algo que “lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem, e o personagem único desse trecho [...]” (p.120). Ou seja, sendo o silêncio capaz de aproximar a poesia de uma encenação, entrando pelos olhos e não pelos ouvidos.

## 2.7 A música da poesia

A relação entre música e poesia vem antes do surgimento da escrita, servindo como modo de memorização e transmissão oral na antiguidade. Na

Grécia Antiga, a narrativa poética composta para ser declamada ou cantada, concebe-se com auxílio de instrumento de cordas, por exemplo, a lira. A poesia foi orientada à voz e ao ouvido. Na Idade Média, os trovadores, entoavam cantigas, o menestrel, a serviço da corte cantava e recitava poemas em versos, considerados os poetas deste período.

Com a chegada da Idade moderna, a poesia rompe com padrões tradicionais, temos a diferenciação entre música e poesia. Mesmo assim a poesia preserva traços dessa união, os modernistas incorporam a cultura popular na proposta estética. Lembremos que a literatura de cordel, chamada constantemente de tipo de poesia marginal, tem padrão estético rígido na formulação escrita. O folheto corresponde a uma fórmula editorial que facilita a divulgação de textos de origens e gêneros diversificados para vastos setores da população. Os editores aproveitam o interesse da população para com os conjuntos de textos que circulam no universo letrado, adapta às necessidades das massas e comercializam o folheto de forma acessível.

A poesia entra pelos olhos, mas é apreciada pela estrutura musical. Seja por poemas nos quais somos embevecidos pela música e compreendemos o sentido, seja pelos poemas nos quais concentramos a atenção ao sentido e somos levados pelo ritmo inconscientemente. O domínio do elemento narrativo, dá a impressão de contação de história, contar e cantar ao mesmo tempo se encontram no poema escrito de cordel. Trata-se de expressão artística composta de recursos mnemônicos que a oralidade oferece. Os recursos de memorização são típicos da cultura oral, o capítulo de livro *sobre a psicodinâmica da oralidade*, de Walter Ong (1998), estipula o “padrão mnemônico”, fórmulas fixas que são preenchidas pelo contexto do texto.

Toda expressão e todo pensamento são até certo ponto formulares, no sentido de que cada palavra e cada conceito expressa numa palavra constituem uma espécie de fórmula, um modo fixo de processar os dados da experiência, determinando o modo como a experiência e a reflexão são intelectualmente organizadas e atuando como dispositivo mnemônico de algum tipo. (ONG, 1998, p.47).

O folheto de cordel em sua forma escrita não perde a intenção da oralidade, as palavras, que sucedem e antecedem, dançam e tornam-se, para nós, uma alternativa de virtualidade, ou seja, música de palavras. Essa aproximação se dá pelo elemento compartilhado: o som. As artes possuem

equivalências estruturais, inclusive a literatura e a música, que se assemelham por meio de “blocos sonoros em movimento, embora de diferente qualidade acústica” (OLIVEIRA, 2003, p.19). A poesia sonora ultrapassa a palavra somente como veículo de significados. A estruturação do poema, da fonética, com sons, exige uma atividade acústica e performance. O timbre e a linguagem mesclados concretizam a música que denominamos de poética e a poesia baseada na matéria sonora. Nas condições de sentido são elaborados o ritmo enquanto ordenação temporal. Observe-se:

Em meio a seus pensamentos  
Marion nem percebeu  
que já era de noitinha  
de repente escureceu  
e uma chuva muito forte  
de súbito do céu desceu.

A mulher não esperava  
cair chuva mais cruel  
desejou que existisse  
por ali perto um hotel  
procurou em volta e viu  
a placa “Bates Motel”

Era um pequenino hotel  
bem modesta instalação  
existindo por trás dele  
um sombrio casarão  
Marion entrou, não viu  
Ninguém na recepção.

Marion veio pra fora  
com angústia na alma dela  
olhou pra casa de trás  
viu que tinha gente nela  
pois um vulto de mulher  
viu passando na janela.

Ela voltou para o carro  
e a buzina tocou  
com pouco, do casarão  
um rapaz magro chegou:  
-Desculpe, porque ouvi-la  
Quase a chuva não deixou.  
(DANTAS, 2013, p.12)

O poema é composto por sextilhas heptassílabas, com esquema de rimas ABCBDB, o segundo, quarto e sexto versos rimam entre si. Trata-se do gênero mais utilizado pelos poetas populares para a escrita de folhetos, a voz molda a letra. Segundo T.S. Eliot (1991), poeta e crítico inglês, “a música da



poesia deve ser, portanto, a música latente na fala comum de sua época. E isso significa também que ela deve estar latente na fala comum da região do poeta”. (ELIOT, 1991, p.46). O trecho tem como tema a chegada de Marion no meio da chuva, percebemos a variação semântica do nome Motel Bates para hotel, a primeira, nos Estados Unidos, significa tipo de hospedagem que se situa em rodovias e ideal para viajantes, o segundo, no Brasil, estabelecimento comercial que aluga quartos para hóspedes, o poeta utiliza a fala frequente da sua região. Os recursos fônicos e acústicos, no poema, pertencem à linguagem verbal. As imagens acústicas criadas com variações no timbre e disposições fonéticas, o ritmo e a métrica. O encadeamento de imagens do poema se relaciona com o som, é preciso vê-lo e ouvi-lo como todo. Como o cinema, a poesia também é composta por uma banda-imagem e banda-som, dispondo de uma colagem. Som este que exige atenção na declamação, no canto ou na escuta, resulta uma história cantada.

A linguagem poética com sua redução estrutural e propensão a fala cotidiana atinge significados sonoros e plásticos. Ela carece de leitura em voz alta, a leitura silenciosa provavelmente não perceberá a manifestação do ritmo em sua plenitude, uma língua-música.

## 2.8 Capa do folheto: memória gráfica

A xilogravura, ou gravura em madeira, não é unanimidade quando se trata do período histórico dos folhetos, podendo encontrar gravuras de zinco, desenhos a lápis, ilustrações, cartões postais e fotografias de artistas de cinema. Com as tipografias, os poetas usufruíam da variedade do trabalho gráfico e o material do folheto muda de qualidade. Os primeiros folhetos denominados “sem capa” remetem a uma época antiga da poesia popular em verso. Neles, não existem gravura de zinco ou madeira, e isso não tem a ver com a origem rural, porque Leandro Gomes de Barros e João Athayde, editam e imprimem os folhetos em tipografias de jornais e livros. O papel manilha foi o mais usado durante as impressões e as pequenas gravuras também pertencem a essa classificação. As publicações seguem as mudanças da indústria gráfica nacional:

A produção de impressos passou por grandes transformações de natureza tecnológica por grandes transformações de natureza tecnológica no meio século entre 1840 e 1890, período que viu a introdução ou a difusão plena do papel fabricado a partir de polpa de madeira, da plena mecanização das prensas tipográficas (rotativas), da fundação mecânica de tipos metálicos, de estereotipia e das máquinas de composição de texto (linotipos), da litografia e da zincografia como transferência de matrizes das mesmas. (CARDOSO, 2005, p.160)

O nascimento cronológico de cada tipo de capa de folheto não resulta no apagamento de outras. O cinema, carinhosamente conhecido como “cine”, serve como uma das fontes que o folheto de cordel recorre para o conteúdo, em relação aos temas de amor, *bang - bang*, religiosos, fotos de atores famosos são utilizados para chamar a atenção do público leitor, frequentemente o mocinho e a mocinha da história ou artistas principais são encontrados estampados nas capas dos folhetos nordestinos. João Martins Athayde, precursor dessa prática e admirador de cinema, ilustrava as capas dos folhetos com essas figuras em 1930. A indústria cinematográfica para Walter Benjamin “mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza”. (BENJAMIN, 1987,184-185). As massas se interessam por esse universo, visto que isso faz parte da consciência de classe e desperta o imaginário para além das telas, como a curiosidade sobre a vida estelar dos atores e atrizes de cinema. Os poetas também utilizam fotos desses artistas para ilustrar capas mesmo sem nexos com o sentido do folheto.

Os poetas transcreveram filmes de sucesso para o interior do folheto, *Joana D’Arc* (1948), *O conde de Monte Cristo* (1934), *Romeu e Julieta* (1968), *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *O Ébrio* (1946) e outros, com um toque de emoção retratam logo nas primeiras estrofes o que assistiram na tela do cinema. A cidade grande acostumada com a velocidade do tempo e a maior opção de atrativos, museus, monumentos públicos, pinturas, sofre menos influência da arte cinematográfica do que uma cidade pequena, da qual o cinema se torna grande atrativo e às vezes uma das poucas alternativas.

Nos anos de 1930 obtemos o campo de visão da estreita relação entre o cinema e o cordel. Liêdo Maranhão (1981) comprova a concomitância do nascimento e desenvolvimento do folheto, no bairro São José em Campina Grande (Paraíba), junto com os cinemas naquela época: Glória, São José, Ideal.

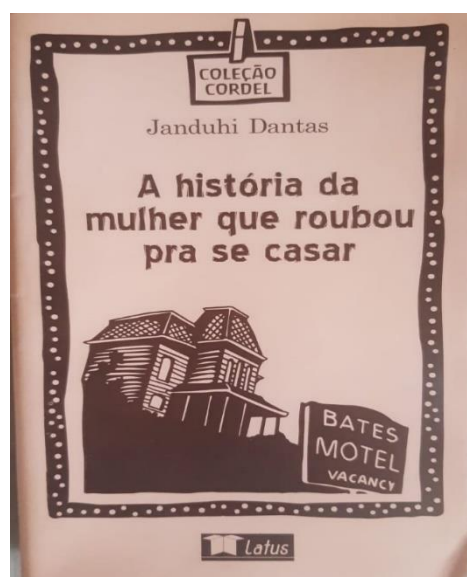
Poetas fascinados com a chegada da nova arte se inspiram na escrita de seus versos e cartazes publicitários dos filmes para ilustrar os livrinhos. Janduhi Dantas (2013) oferece exemplo da relação do filme clássico *Psicose* (1960) com as capas dos folhetos.

**Figura 14:** Primeira capa do folheto  
*A história da mulher que roubou  
pra se casar*



**Fonte:** (DANTAS, 2013, capa)

**Figura 15:** Segunda capa do  
do folheto *A história da mulher  
que roubou pra se casar*



**Fonte:** (DANTAS, 2014, capa)

As capas dos folhetos de cordel atuam como antecipação do conteúdo que vai ser lido ou ouvido. Como um tipo de texto-imagem, que exerce uma função de significante da cena constituída pela escrita do poeta. Uma escritura que é espelhada por um conjunto de símbolos, as capas são responsáveis pelo toque de suspense para a história. A capa do folheto *A história da mulher que roubou pra se casar* (2013) refere-se aos personagens Marion e Norman, que são responsáveis pelas reviravoltas da história, interpretados pelos atores Anthony Perkins e Janet Leigh e o local, onde temos os acontecimentos mais marcantes, chamado de *Motel Bates*. A personagem Marion expressada pelo medo, com seu olhar perplexo e seu corpo enrijecido, congelada pela foto, olhando em direção a Norman aguça a percepção do leitor. Sobre os elementos paratextuais: o título não coincide com o filme, acrescenta-se o subtítulo

(Adaptação do filme *Psicose* para a Literatura de cordel), portanto explicitando a transição interdiscursiva.

A temática-figurativa destaca Marion e Norman, mas também o carro e o casarão dos Bates, figuras que exercem papéis essenciais para a trama, a intertextualidade com a versão cinematográfica compõe estratégia discursiva no emprego paratextual. Dados editoriais aparecem na capa: o local, Campina Grande – Paraíba, dezembro de 2013, a primeira edição e o número de tiragem (1000 exemplares). O autor se responsabiliza pela edição. Algo que chama a atenção é o nomadismo da foto da capa do folheto, sem referência ao fotógrafo, o poeta que retira fotos de cartões postais ou cartazes, hoje em dia, usa a internet, forte meio de propagação das imagens dos atores de cinema, as sequestra e utiliza em seus folhetos. Neste, vemos o caráter peculiar do folheto, escrito, divulgado e circulado pelo próprio poeta.

A **figura 15**, segunda versão do folheto de Dantas (2014), participa da coleção cordel da editora Latus, da Universidade Estadual da Paraíba. O título continua o mesmo, não encontramos subtítulo explicando a alusão ao filme. A primeira impressão do leitor pode ser de que não se trata de uma adaptação até virar a página e encontrar nota explicativa. A temática-figurativa é a casa dos *Bates* e o letreiro “Bates Motel – Vacancy”, a casa esconde a sujeira por debaixo do tapete da história, diferente da primeira versão do folheto que se utiliza da fotografia, neste verificamos design gráfico que faz referência a arte da xilogravura. O papel da capa é cartão supremo, formato 12x19 cm, e o nome do profissional que fez o design gráfico aparece na página final: Erick Ferreira Cabral. Neste folheto verificamos as mudanças tipográficas que fogem do tradicionalismo.

Nas duas capas temos o casarão dos *Bates*, além de mostrar a moradia significa o ser que vive. É a primeira e única referência de lar que Norman possui. De acordo com o dicionário de símbolos: “O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 197). A casa como proteção, escudo e seio maternal, ambiente privado que Norman guarda seu ser interior e não permite que ninguém entre, simbolizando os instintos mais obscuros do habitante.

No primeiro momento, observamos a função exercida pela capa de informar e comercializar o folheto, de acordo com o enredo, apontar a primeira impressão sobre

a narrativa. Adquire também fonte histórica, pois serve de suporte para a memória. O folheto, frequentemente, acompanha-se somente de uma imagem. Isto deve-se ao esforço de encontrar o elemento central e a potência das capas dos folhetos de gravar a memória do leitor/ouvinte. Além disso, abordamos no próximo capítulo os efeitos gerados nos espectadores e leitores.

### 3 RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO CINEMATOGRAFICO E LITERÁRIO

A partir da estética da recepção e a teoria do efeito estético, o leitor tem papel ativo e é importante para o desenvolvimento na investigação literária e discursiva, a leitura culmina no diálogo entre o autor, o texto e o repertório cultural e social do leitor. Na teoria da recepção, as obras literárias são validadas de forma histórica e o leitor possui o que se chama de “horizonte de expectativas”. As experiências e a visão de mundo são determinantes para as referências que temos ao longo da vida:

Há um saber prévio, ele próprio ele mesmo produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõem ser público para recebê-la de uma maneira bastante definida. (JAUSS, 1994, p.28).

O ponto de vista do receptor confere significado para a obra de arte. O ato da leitura apresenta horizontes distintos relacionados pelo contexto social e cultural que esse leitor se insere, não havendo a leitura ideal, mas a multiplicidade de sentidos que a obra emite que imprime graus de entendimento. O crítico literário Hans Robert Jauss (1994) denomina de “distância estética”, a aproximação ou distanciamento entre a obra e a expectativa do leitor, gerando confronto no horizonte de expectativa.

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (JAUSS, 1994, p.31).

A estética da recepção privilegia a interpretação da obra de arte dentro de um panorama histórico e formal. Além disto, a função desempenhada pelos receptores torna-se fundamental, pois através destes, podemos observar a repercussão da obra na sociedade, quer seja na época de seu lançamento ou posteriormente. Os postulados diante das teorias que envolvem a recepção se aplicam para as diversas obras artísticas.

A teoria do efeito estético recebe esse nome “porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes.” (ISER, 1996, p.16). O leitor preenche vazios, construindo efeitos, considerando a parte cognitiva e emocional, já na estética da recepção, seriam apontados pelos horizontes de expectativas. O valor estético se constrói no repertório interior do leitor:

O repertório apenas evoca no leitor a aparência do familiar, pois a “deformação coerente”, realizada no texto, faz com que os elementos reiterados percam sua referência, que estabilizava seu significado. Daí resultam duas consequências: 1. É através da desvalorização do familiar que o leitor se torna consciente da situação familiar que orientava a aplicação da norma agora desvalorizada. 2. A desvalorização do familiar marca um ponto culminante, que introduz o familiar na memória, que orienta a busca pelo sistema de equivalência do texto à medida que esse sistema deve ser constituído em oposição à memória, ou diante dela. (ISER, 1996, P.152).

O crítico alemão Wolfgang Iser (1996) se refere ao texto literário, mas isso também acontece com o leitor de filmes, o repertório do texto ou filme concerne em elementos que proporcionam a primeira interlocução e revelam aspectos já codificados em suas estruturas, para em seguida, elaborar uma realidade extratextual. A transmissão de normas sociais e históricas conhecidas pelo público, ao mesmo tempo representam valores determinantes, mas elas também apresentam falhas, equilibrando a obra ficcional. O leitor/espectador reage ao texto/filme, seletivamente, abrindo o repertório e complementando o significado dos espaços vazios, apresentando as alternativas de uso, tensionando a relação da familiarização desfamiliarizada, sendo sua participação performativa. A experiência estética é concretizada pelo leitor.

A teoria do efeito diz respeito as percepções do leitor diante da obra literária, se apoiando em três paradigmas: o “polo artístico”, referente a estrutura verbal do discurso literário, “o polo estético”, a partir do efeito causado no leitor à construção da significação; e a “ocorrência”, ou seja, o fluxo ou movimentação entre leitor e obra. Esses três polos agem de forma integrada e simultânea. Na relação com os signos o objeto literário se conecta tanto com os requisitos de seleção do leitor, como com o sistema interno da obra.

A literatura deve resultar em estrutura comunicativa, a leitura no âmbito estético e reflexivo. O significado configura-se imagetivamente, sendo o efeito capaz de transcender a percepção para um significado cognitivo. O leitor percebe, raciocina,

imagina, reage emocionalmente à leitura detectada pelos sentidos, resolve problemas, procura respostas para quebra-cabeças, sendo elemento perspicaz na tríade autor-obra-leitor.

Umberto Eco (1993), no livro *Interpretação e superinterpretação*, comenta sobre o racionalismo grego e a fascinação pelo infinito, se referindo a Hermes e a ideia de metamorfose contínua. O que chama a atenção é a fase do conceito de verdade, podendo haver várias, mesmo que elas sejam contrárias, por exemplo, cada livro possui uma verdade, resultante de alusões, contendo mistérios e elos secretos.

Consequentemente, a interpretação é indefinida. A tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento do significado. Uma planta não é definida em termos de suas características morfológicas e funcionais, mas com base em sua semelhança, embora apenas parcial, com outro elemento do cosmos. Se ela se parece vagamente com uma parte do corpo humano, então tem um significado porque se refere a uma estrela, e esta tem significado porque se refere a uma escala musical e isso porque esta, por sua vez, refere-se a uma hierarquia de anjos, e assim por diante *ad infinitum*. (ECO, 1993, p.37-38).

O fenômeno linguístico contaminado pela intuição mística, causa rompimento na linearidade temporal “então o efeito pode atuar sobre suas próprias causas”. (ECO, 1993, p.39). O leitor faz parte do contexto da obra, a linguagem com metáfora e ambiguidade não esconde segredo, mas significados. A escrita é preenchida pela interpretação, considerando a limitação lógica em busca de significado real.

Eco (1993), introduz o conceito de leitor-modelo, que não é aquele que faz a interpretação considerada correta, mas o que apresenta capacidade e eficiência para as múltiplas conexões, resultado do próprio texto. É importante para os limites da interpretação a presença do outro, todos participamos do sistema dialógico da produção textual, não somente por normas gramaticais, mas pelas histórias de outros textos, a bagagem cultural de uma língua, esses aspectos são essenciais para o entendimento do que está sendo lido. A seguir, tratamos do efeito de suspense gerado pelo filme.

### 3.1 O suspense no filme *Psicose*

Em longa entrevista concedida a François Truffaut (2004), Alfred Hitchcock percorre a carreira no cinema, esclarece o conceito de suspense e como essa técnica opera, com regras e leis próprias em suas obras. Percebemos que o tempo fílmico



reforça a ideia do jogo, fazendo o espectador esperar ansiosamente a ação num momento crucial. Logo, porque no meio do percurso o espectador já conhece algum fato que os personagens não sabem e isto constrói uma expectativa. Para que não haja confusão, Alfred Hitchcock diferencia a surpresa do suspense.

Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Onde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota. (HITCHCOCK, citado por TRUFFAUT, 2004, p.77).

Observamos um dos fatores principais no suspense, o certo grau de certeza adiantado que faz o espectador aguardar e o dia a dia regular ideal para a construção de algum desequilíbrio na narrativa. Para Thomas de Quincey (1993), no livro *Do assassinato como uma das Belas Artes*, a base estética para que o assassinato tenha juízo de valor artístico são as seleções da vítima, do local, da ocasião, simulando a normalidade. A vítima deve ter as seguintes características: anônima e parecer fisicamente alguém ingênuo. Tais princípios são, na maior parte, realizados por Hitchcock. O familiar é o ponto chave para construir a estética e criar a arbitrariedade.

O enredo de *Psicose* (1960) é baseado na vida real de um dos maiores assassinos em série dos Estados Unidos, tendo como resultado obra ficcional. Rebello (2013) conta que Ed Gein, um sujeito de 51 anos que trabalhava com entregas, solteiro e risonho, vivia na fazenda junto de seus pais e irmão. Os moradores locais estavam exaustos de suas histórias sobre assassinatos e o lamento em relação ao gênero feminino, com a morte de todos da família, o rapaz ficou solitário. Na cidade, ocorre o desaparecimento de uma comerciante e, logo, começam às buscas policiais. As autoridades encontram no recinto de Ed Gein “Dez cabeças de mulher, com a parte acima da sobrancelha cortada fora. Um par de calças feitas de pele humana e um “colete” incluindo mamas, arrancadas de alguma outra infeliz.” (REBELLO, 2013, p.21). Os policiais o prenderam e a explicação para a prática dos assassinatos é que

ele gostava de saber como funcionava as coisas, guardando corpos exumados. Perto do local onde a mãe do assassino havia sido enterrada, acharam 40 escavações, com corpos de mulheres. O crime ressoa no filme como artifício narrativo.

Pascal Bonitzer (1982) expõe a função, do delito na estrutura narrativa, de produzir no filme o olhar do espectador que a cada instante acompanha e tenta antecipar os passos seguintes. Até Marion entrar no banheiro, a narração aparentava seguir a normalidade. O choque do espectador que pensa ser Marion a protagonista e ela morre. Emerge a pergunta: a protagonista morreu? E como elemento surpresa, essa representação inicial serve de preparo para conhecermos a verdadeira história do assassino, Norman Bates. Os signos distorcidos implantam a instabilidade. Desde o início do filme, o espectador acredita na história de uma mulher em plena fuga, mas por trás dessa camada existe o aparente familiar. O duplo como processo narrativo cria uma linha tênue entre o real e imaginário. A história adquire sentido de acordo com as emoções.

A modalidade temporal é subjetiva, protagonista e público acionam a percepção, em uma linha temporal que antecede os acontecimentos e se atrasam com o que realmente poderá ocorrer. Assim, forjamos algumas pistas. *O inquietante*, texto de Freud (2010), consiste em discutir a posição do estranho no âmbito real, literário e estético e definir o medo provocado pelo o que é familiar. O estranho pertence a “espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331). Mas Freud (2010), complementa esse conceito, analisando etimologicamente e linguisticamente os níveis do susto, explicando a ambiguidade do termo *heimlich* que “não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto.” (FREUD, 2010, p.338). No espaço ficcional do filme *Psicose* há ideia de núcleo familiar, do afastamento e isolamento do mundo externo, como o motel e casarão dos *Bates*, que parecem um mundo à parte. Na língua portuguesa não há tradução precisa desse dúbio, se aproximando mais do significado da palavra estranho, conhecemos a expressão “estranho familiar”. O medo provocado pelo estranho é peculiar.

O ponto de vista narrativo, o olhar de cima para baixo e vice versa, coloca o espectador em cena, por exemplo, Marion, amedrontada, pega os documentos na sua bolsa enquanto é observada pelo guarda ou quando ela esquece sua mala no carro antigo e é avisada aos gritos. Todos esses fatos narrativos geram expectativa, mas

servem para desviar a atenção, a unidade se quebra com o estilo estético da composição visual, ou seja, contar a história emblemática através das imagens. O filme relata o medo que sentimos em contato com algo familiar à psique diante de alguma repressão.

O duplo no suspense, a angústia por determinado personagem que despreza o risco ou, ainda, a mesma angústia compartilhada com o personagem, da proximidade do perigo, ou seja, o Eu no lugar dele. Recorremos ao Eu para delimitar o relacionamento com o mundo externo e as outras pessoas. A narrativa confronta o desvendamento e a dissimulação, aspectos essenciais para modular o suspense diante da compenetração do sentido psicológico, escondendo, paralelamente, revelando. A repressão materna faz com que o filho volte a forma primitiva. Alcançamos a inquietação “quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante.” (FREUD, 2010, p. 364). A infância traumatizante domina o comportamento neurótico de Norman, e a figura feminina se transforma em algo inquietante para ele. A visualidade assassina, em *Psicose* (1960), permanece oculta até o monólogo final.

**Figura 16:** Norman carregando a mãe (01:26:49)



**Fonte:** *Psicose* (1960)

O recurso de dissimulação de informações é eficaz para o desvendamento, a resposta se encontra na plasticidade do olhar espectral. Na imagem, aparece Norman carregando a mãe, para nós, remete-se que temos duas pessoas em cena, o mecanismo narrativo oculta o fato de que se trata somente do corpo da senhora Bates,

intrigando o espectador. A voz da mãe surgir reclamando, traduz a loucura através das palavras com o corpo inanimado nos braços. A incerteza, de quem assiste, sobre a natureza animada e inanimada é coerente, mais forte é o sentimento do inquietante na relação produzida entre a dependência do filho para com a mãe. A cor escura prevalece representando o desespero, o medo e o sombrio. Sobre o trabalho de horror Stephan King observa:

O terror é arte? Nesse segundo nível, o trabalho de terror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que procede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de pressão fóbica. A boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava que ninguém além de você conhecia. (KING, 2012, p.22).

Quando começamos a acompanhar Norman, o ponto de vista do personagem vira o suspense por parte de quem assiste, causando processo de identificação. A investigação tensiona a revelação sobre o desaparecimento de Marion, sobretudo com a presença do detetive, irmã e namorado da vítima. Os assassinatos, de Marion e Arbogast, são exibidos pela assombração de uma senhora, a mãe de Norman. O suspense na cena do chuveiro surge pela sombra do box, que só o espectador visualiza, há uma corporeidade assassina que dissimula ao ponto de convencer o ponto de vista do espectador, com a capacidade de causar pressão fóbica. Ao nos depararmos com o que transcorre dentro da mente de Norman na prisão, é aterrador: a mãe habita no filho. Esse momento é destacado pelo efeito horripilante de quando observamos o cadáver da senhora Bates em Norman. O âmbito diegético conversa com a experiência espectral, Hitchcock movimenta o olhar da câmera como se alguém de fora observasse os desdobramentos a ser seguidos, esse alguém de fora é o espectador senciante que adentra àquele universo estranho, mas familiar. Em seguida, no folheto de cordel consideramos fragmentos sob o viés cômico.

### 3.2 O humor no cordel *A história da mulher que roubou pra se casar*

O humor pode ser esculpido pela linguagem, traz na bagagem repertório social sujeito a diversas interpretações. A receptividade está ligada aos significados culturais de uma determinada comunidade, o *pathos* acentua-se na hora do riso. O

folheto possui a capacidade de transmitir condições sociais e de transformar o filme, de suspense, para texto de conteúdo humorístico.

A personificação da maldade é frequente entre as diferentes culturas, na cultura judaico-cristã, o Diabo encena o mal, as religiões não-cristãs também representam o lado mal com simbologias, básicos para identificação de qual se trata. O Diabo, provavelmente a figura mais conhecida, constitui essa gama de espíritos maléficos. Ele aparece em obras literárias, no Brasil invade o imaginário da cultura popular e folhetos de cordel.

O Diabo serve para justificar a presença da violência, o sofrimento, a infelicidade e expressar as armadilhas que caímos. No início do folheto temos o verso “vem o Satanás, cutuca” (DANTAS, 2013, p.01), para explicar a tentação sofrida pela personagem Marion. O Diabo, Demônio ou Satanás, expulso do paraíso, astucioso e espírito do mal, é inerente ao imaginário social de tradição religiosa judaico-cristã, abordando a polaridade entre Deus e o Diabo, o bem e o mal. Marion não haveria roubado se o Diabo não tivesse preparado o momento exato para a resolução do primeiro problema, que contrariamente ao desejo da personagem, cria uma sucessão de contratempos.

As narrativas populares do Nordeste do Brasil empregam crenças próprias, formam uma “subcultura”. De caráter instrutivo, o folheto de cordel, menciona a figura diabólica para mostrar comportamentos aceitos ou não pela sociedade, ao mesmo tempo individual e coletivo. Marion compactua com o satanás, depois da dificuldade financeira, com trabalho mal remunerado, apesar dos constantes apelos ao namorado para casar e ele sempre a puxá-la para a realidade precária. A escapatória, do ponto de vista de Marion, no folheto, para realizar seu sonho, é agir conforme a vontade do Diabo e distante de Deus. Embaixo da racionalidade, temos um humor sombrio, a figura demoníaca age de modo desconstrutivista.

Henri Bergson (1987) ressalta que o riso é provocado quando se instaura o absurdo, que o cômico está relacionado ao que aparenta ser impossível ao homem ou ao seu comportamento. O absurdo, no caso, é um meio eficaz de demonstrar a comicidade de uma situação. Não é a inesperada mudança de atitude que ocasiona o riso, mas o estranhamento provocado pelo que existe de impensado nessa mudança, assim o cômico torna-se casual. Outro aspecto salientado pelo filósofo é a dimensão social do riso, que pode adquirir sentido relacionado aos costumes e ideias de certa

sociedade ou época. O riso é um gesto social utilizado para destacar ou coibir as personagens ou acontecimentos que subvertem normas convencionais.

O título *A história da mulher que roubou pra se casar* traz consigo o elemento chistoso, quem viu o filme sabe ao que nos referimos. As formas linguísticas refletem de maneira apropriada o pensamento escondido dentro da frase e somente o leitor mais atento consegue descobrir o ponto de vista cômico. Nesse tipo de humor a manifestação de prazer e riso é maior, o leitor se sente edificado como quem acaba de resolver uma charada. O chiste funciona como um artifício, com tom jocoso, para dizer aquilo que realmente se deseja. Isso acontece de forma arbitrária, por meio de ideias contrárias, por exemplo, Marion, a mulher, que rouba, para casar-se, normalmente as pessoas não furtam para formalizar o matrimônio, e a junção desses pensamentos causam o riso. O leitor desavisado pode associar o título pela ambiguidade: a mulher que rouba a pessoa ou o dinheiro para casar-se. Sabemos que de fato houve o roubo, mas só saberá, logo de primeira, quem assistiu ao filme *Psicose* (1960). Em poucas palavras, o chiste, tem o poder de criticar:

Os interessantes processos de condensação com formação substitutiva, que reconhecemos como o núcleo da técnica do chiste verbal, nos conduziram à formalização, em cujo mecanismo do chiste intelectual, o deslocamento, o erro de raciocínio, o absurdo, a representação indireta, a representação do oposto, que reaparecem todas no trabalho onírico. (FREUD, 2017, p.127).

A habilidade que o humor tem de transformar os dramas existenciais, possibilita a alternativa de não nos levarmos a sério ou rir de nós mesmos e dos outros. O absurdo se aproxima dos sonhos, atingindo o inconsciente, havendo o deslocamento do pensamento.

Mas o detetive Nórman  
com perguntas fuzilou:  
- Ela chegou em que dia?  
Pra alguém ela ligou?  
E você, aqui pra nós,  
com ela a noite passou?

Nisso, Nórman se abalou  
ficou muito embaraçado  
quis saber do detetive  
se estava dispensado:  
tinha muito o que fazer  
estava mesmo ocupado.

Disse o tira: - Eu ainda  
não estou bem satisfeito:

têm partes dessa história  
que não se encaixam direito  
mas pra achar a verdade  
eu persisto e dou um jeito.  
(DANTAS, 2013, p.27).

O exagero ocorre de detalhes que resultam, no todo, a hipérbole. Ela aumenta tanto aspectos negativos ou positivos, nesse caso, o trecho do folheto possui tom de humorismo, descreve como o detetive tenta descobrir o paradeiro de Marion, “fuzilando”, discursivamente no vocabulário nordestino, significa, fazer muitas perguntas a Norman, que não tem outra opção a não ser confessar que a moça esteve no Motel *Bates*. A partir disso, “Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia a dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais”. (PROPP, 1992, p.94). A tentativa de dissimulação fracassa, Norman fica desorientado, com a insistência dos questionamentos. O humor fica ainda mais forte diante da especificidade da pergunta “E você, aqui pra nós, / com ela a noite passou?”. O malogro da vontade, aqui, acontece, na inferioridade à posição policial, depois do interrogatório, vem a revelação que promove o riso perverso. As diversas formas de sorrir são codificadas socialmente e culturalmente, inclui a decomposição do sentido no contexto que se encontra. Rimos da situação, acompanhados por alguém ou sozinhos, de modo espontâneo e de grau cognitivo.

O riso libera a tensão e provoca o prazer. Freud (1960) comenta a função libertadora do humor. Em momentos constrangedores, as pessoas tendem a soltar o riso para que a sensação passe. Com esse fim, o intuito não é o sentimento de superioridade, mas de alívio. A teoria do alívio defende o riso como meio de aliviar a energia psíquica através de assuntos considerados tabus na sociedade como a morte, o sexo, o roubo. Esses atos condenáveis entre os indivíduos desvelam os pensamentos proibidos e são movidos pela linguagem, com efeito cômico. Concebemos como engraçado o impulso de violar tais normas. Ao fazermos isso, admitimos que existe o teor agressivo na mensagem, que não estaríamos prestes a fazê-la, mas qualquer um poderia cometer tais atos por armadilha do destino. O prazer emerge da descoberta das fraquezas dos personagens. Marion, assustada, com o roubo que acabara de cometer, foi trocar de carro:

Veio o vendedor da loja  
e à mulher deu bom-dia  
e brincou dizendo a ela;  
- Primeiro cliente é fria!

Mas vou atendê-la bem  
Disso eu dou-lhe garantia.

Marion disse: - Eu queria  
trocar o meu carro agora  
O homem disse: - Se acalme:  
quem tá comprando demora!  
Olhe um carro, experimente  
dê uma volta. Ora, ora!

(Nesse instante, a moça viu  
o guarda do outro lado  
da rua, olhando pra ela  
em pé, no carro encostado  
ray-ban escuro na cara  
cara de mal-encarado.)

Eu nunca vi o cliente  
pressionar o vendedor!  
(o homem disse) – A senhora,  
sem querer lhe decompor,  
está sendo perseguida?  
Disse ela: - Por favor!

E prosseguiu: - Simplesmente  
eu estou com muita pressa  
e não pretendo ficar  
me empalhando com conversa  
troquemos meu carro noutro  
e a diferença me peça.  
(DANTAS, 2013, p.08 - 09).

Marion, egoísta, pensa somente em seu desejo de casar-se e por isso rouba dinheiro do cliente do escritório, coincidentemente, a filha dele vai casar e o pai decide comprar uma casa com a quantia. A atitude mesquinha, do furto, provoca circunstâncias externas que fogem do controle da personagem. E o que anda acontecendo com ela são punições. O trecho destacado se refere ao instante em que Marion chega na loja de carros, o vendedor de bom humor, usa da ironia para recebê-la: “Primeiro cliente é fria”. Uma das anedotas sobre a distração humana é que “*a distração é consequência de alguma concentração*”. (PROPP, 1992, p.95, grifos do autor). A personagem age com pressa, sem refletir sobre as consequências, o foco, é somente fugir, daí surge o fragmento risível.

O humor expõe a posição do sujeito, não se constitui de imparcialidade, pertencente a uma ideologia. Legítima e transforma a história de terror das telas de cinema em uma forma mais humana, no folheto. O riso aparece de forma sarcástica, revelando a imaginação e personalidade de uma determinada sociedade e a lente da cultura da qual faz parte, através de estereótipos.



#### 4 TAKE FINAL

A nossa língua constantemente se transforma, é importante olhar o passado e darmos continuidade para as obras literárias. Por meio de autores atuais, os antigos permanecem vivos. A perspectiva do processo semiótico em mostrar ferramentas formativas em diferentes tipos de linguagens, considerando os contextos culturais de realização, se associando por equivalências estruturais, nos faz perceber que o pensamento se conecta de forma profunda à linguagem cinematográfica e cordelística. Em volta desse diálogo, no filme, temos o detalhamento, no folheto, caracterização sintética, mas isso pertence às particularidades de cada forma artística destrinchadas ao longo da dissertação. Ambas possuem imagem, efeitos sonoros e cenário/capa, mas a linguagem utilizada no cinema é diferente do folheto, de um lado temos parâmetros cinematográficos e, de outro, recursos orais e memorialísticos.

O posicionamento subjetivo do leitor/espectador diante da dimensão da narratividade fílmica e literária, nos abre estrada para dois caminhos distintos: o suspense e o humor. A primeira janela desenvolvemos a partir da abordagem do “inquietante” ou “estranho familiar” freudiano, gerando o efeito de medo. Em relação a segunda, recorremos ao Chiste e o cômico social para explicar as mudanças de sentido na linguagem do folheto de cordel que provocam riso. Mais do que isso, abrimos também a porta para compreendermos o organismo da linguagem como técnica que permite ao diretor cinematográfico e ao poeta realizarem suas intenções no campo expressivo.

O paradoxo presente na ficção nos permite observar os efeitos na nossa percepção e de outro pensamento, exercitar a empatia, alcançar sentimentos e emoções, atingidos através do nível estético da obra de arte. A tríade diretor-espectador-filme ou autor-leitor-folheto, faz com que o leitor experencie diversas formas de percepção a partir da mudança na matriz da linguagem. O leitor/espectador se posiciona e se apropria, em certo nível, do mundo representado.

Portanto, assumimos a possibilidade de que o filme *Psicose* (1960) pode tomar em seu corpo uma função poética. Em suma, a estrutura lógica da dissertação compreende uma combinação interna: o filme (signo) e o folheto

(signo) constroem objetos de maneira planejada e consciente, para produzir efeitos tão eficazes que ultrapassam a consciência, implicando no inconsciente do interpretante, incluindo que o autor/diretor não têm domínio sobre a interpretação do leitor/espectador que se direciona a intenção do texto/filme.

A pesquisa contribui para entendermos a construção do sistema híbrido protagonizado pelo filme e folheto. Em um primeiro momento, a abordagem das teorias que defendem o diálogo entre textos, tendo como eixo a tradução intersemiótica, para em seguida provarmos que o cinema tem íntima relação com o folheto de cordel, transformando-se em temática, conteúdo e referência de fotografia em sua capa. Se a imagem cinematográfica está em constante movimento, na poesia, a criação verbal versa memórias que são transmitidas como em um filme no nosso pensamento. Perfazer o circuito de características estéticas que se cruzam entre os dois objetos da pesquisa explica a geometria nas estruturas analisadas que organizam as intersemioses. As camadas arquitetônicas, narrativas e culturais do texto interagem com o leitor constituindo sentidos convergentes, esclarecendo o processo de encontro com a interpretação fílmica e poética.

Por fim, esperamos que essa dissertação tenha trazido à luz os componentes de uma relação intersemiótica frequente entre o cinema e o folheto de cordel e preenchido uma lacuna dos estudos literários e interartes.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- ARAÚJO, Inácio. *Hitchcock*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro – Campinas, SP: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3 ed. Armand Colin, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo e prefácio de Paulo Bezerra. -5 ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G.Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense. São Paulo, 1987.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre significação do riso* – Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BEZERRA, Paulo. “Polifonia”. In: BRAIT, Beth (Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: contexto, 2005.
- BERGALA, Alain. *O filme e seu espectador*. In: A estética do filme. Organização Jacques Aumont et al. 7 ed. Papirus. São Paulo. 1995.
- BLOCH, Robert. *Psicose*. Editora: Dark Sides, 1959.
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle: essai sur le réalisme au cinéma*. Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1982.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CANDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. 2. ed. Vitória: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ UFES, 1995.

CARDOSO, Rafael (org). *Impresso no Brasil, 1808-1830: destaques da história gráfica do acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CARREIRO, Rodrigo (org). *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Tradução: Vera da Costa e Silva... [et al]. 19ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHION, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Edições. Texto e Grafia, 2011.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 295-304.

DANTAS, Janduhi. *Lições de gramática em verso de cordel*. Editora vozes. 2014.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Cordel: jogo de espelhos*. Fortaleza: Interarte Editora / Lume Filmes, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 8ª Edição. Série Ofício de Arte e Forma. Campinas – São Paulo. Papirus. 1993.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Martins Fontes. São Paulo, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro. Ed. 2002.

ELIOT, T.S. *De poesia e poetas*. Tradução e Prólogo: Ivan Junqueira. Editora brasiliense. Primeira edição. 1991.

FIORIN, José Luis. *Introdução ao pensamento de Bakthin*. São Paulo: Ática, 2006.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905). Obras completas, volume 7. Tradução: Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Nova Iorque, NY: Norton. 1960.

FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria: três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos*. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: Sigmund Freud Obras Completas volume 14: história de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. 1ª Edição. Companhia das Letras. 2010.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press. 1987.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. Editora 34. Vol 1. São Paulo, 1996.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2004.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de vidas secas*. IN: PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1964.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero/ Stephen King; tradução Louisa Ibañez*. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARANHÃO, Liêdo. *Classificação popular da literatura de cordel*. Vozes. Petrópolis, 1976.

MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 1 ed. Editora Brasiliense, 1990.

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

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: *Literatura e música*. Solange Ribeiro de Oliveira et al. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p.17-48.

ONG, W. J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva: 2003.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Editora Ática S.A. São Paulo. 1992.

QUINCEY, Thomas. *O assassinato como uma das Belas Artes*. LPM: Porto Alegre, 1993.

REBELLO, Stephen. *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose*. Tradução Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71; in ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SANTAELLA, Lucia. "Por uma classificação da linguagem visual". In *Face 2* (1). São Paulo. Educ. p.43-67.1989.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?* São Paulo. Ed. Brasiliense, 1983.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: companhia das Letras, 2015.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2002.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. 5º Ed. Campinas. SP: Papyrus, 2013.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universitária da UFPE, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1968.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*/ São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WINSNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras. 1989.

XAVIER, Ismail. Modernismo e Cinema. In: *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 10ª edição – Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: EDUC, 2007.

## Filmes

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Copacabana Filmes. Rio de Janeiro, 1964. 125 min.

JANELA indiscreta (Rear Window). Direção de Alfred Hitchcock. Paramount. Estados Unidos. 1954. 112 min.

O AUTO da compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2000. 1h 42 min.

OS PÁSSAROS. Direção de Alfred Hitchcock. Universal, 1963. 120 min.

PSYCHO. Direção de Alfred Hitchcock. Paramount, 1960. 109 min.

THE LODGER. Direção de Alfred Hitchcock. Wardour&F, 1926. 6 bobinas.

UM CORPO que cai. Direção de Alfred Hitchcock. Paramount, 1958. 120 min.

## Folhetos pesquisados

BARROS, Leandro Gomes de. *O dinheiro e o testamento do cachorro*. São Paulo. Editora Luzeiro, 2014.

BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. 3.ed. Fortaleza, CE :Tupynanquim, 2003.

DANTAS, Janduhi. *A história da mulher que roubou pra se casar*. Edição do autor. Campina Grande. 2013.

DANTAS, Janduhi. *A história da mulher que roubou pra se casar*. Campina Grande. Latus, 2014.

DANTAS, Janduhi. *A mulher que vendeu o marido por R\$ 1,99*. Edição do autor. 21 edição. Patos – PB. 2018.

DANTAS, Janduhi. *Menino de engenho em versos de cordel*. Edição do autor. 1 ed. Patos. 2017.

DANTAS, Janduhi. *O homem mais importante aos olhos do Senhor*. Edição do autor. 5 ed. Juazeirinho – PB. 2015.

DANTAS, Janduhi. *A história do sapateiro que Deus visitou três vezes*. Edição do autor. 1 ed. Campina grande – PB. 2016.

SOUZA, Anselmo Vieira de. O castigo da Soberba. In: *Antologia cordel da compadecida: os poemas que deram origem ao Auto da Compadecida*. Org. Eduardo Miranda. Copyright: Kairu. São Paulo: 2015.



## APÊNDICE A - AUTORES EM FOCO

Abaixo, apresentamos alguns aspectos da direção cinematográfica de Alfred Hitchcock e da produção escrita do cordelista Janduhi Dantas.

### A direção de Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock, notável diretor de cinema, é conhecido por ser técnico e não gostar de ser surpreendido, prepara filmes de forma minuciosa. A filmagem é, basicamente, a execução do planejado. Os mecanismos narrativos utilizados pelo diretor estabelecem o método de identificação em torno do não maniqueísmo.

Na medida em que a identificação não é uma relação de tipo psicológico com este ou aquele personagem, mas depende antes de um jogo de lugares dentro de uma situação, não conseguiríamos considerá-la como um fenômeno monolítico, estável, permanente, ao longo de todo o filme. Durante o processo real da visão de um filme, parece, ao contrário, que cada sequência, cada situação nova, na medida em que modificam esse jogo de lugares, essa rede de relações, bastam para relançar a identificação, para redistribuir os papéis, para redesenhar o lugar do espectador. A identificação é quase sempre bem mais fluida e mutável, durante a constituição do filme pelo espectador, no tempo da projeção, do que parece retrospectivamente na lembrança do filme. (BERGALA, 1995, p.270-271).

O diretor, calculosamente, pensa nas trocas de lugares entre o agressor e o agredido. Nesse jogo, o espectador se identifica com as duas partes, o criminoso e a vítima. A ambiguidade exercida intencionalmente pelo diretor reforça o prazer do público.

Hitchcock presencia a evolução da indústria cinematográfica e, por isso mesmo, emprega inovações narrativas. Inácio Araújo (1982) comenta sobre o impasse no filme *The Lodger* (1927), o diretor faz pela primeira vez na Inglaterra, o *travelling*, movimento de câmera que se desloca no espaço em relação ao seu eixo. A ousadia de Hitchcock não é bem recebida pelos seus colegas cineastas e foi obrigado a modificar algumas coisas, como suspender títulos intermediários. O filme mudo *The Lodger* (1927), baseado no romance de mesmo nome da inglesa Marie Adelaide Belloc Lowndes, marca a carreira do diretor, com roteiro de Eliot Stannard, foi o primeiro de suspense e conta a história de um serial killer aficionado em assassinar loiras. Com 27 anos de idade, o diretor começava a configurar seu estilo cinematográfico, anos mais tarde se transformando mestre quando se trata de

propagar medo e pânico ao público. O sucesso de seus filmes, na Inglaterra, como *Os 39 degraus* (1935) e *A dama oculta* (1938), o fez chegar a *Hollywood* com respeitada reputação.

O *Voyeurismo*, aspecto essencial do cinema Hitchcockiano, trabalha com o corpo espectral através da observação. Essa técnica atinge o efeito dramático, quando o olhar *voyeur* acompanha os enigmas da narrativa e sabe de fatos que alguns personagens não têm noção. A angústia, ansiedade é sentida pelo corpo e a história se torna objeto de percepção visual que seduz. Em *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, a óptica vira tema:

**Figura 17:** Jeff espionando (00:42:20)



**Fonte:** *Janela Indiscreta* (1954)

O personagem Jeff sofre um acidente, imobilizado, é cuidado por uma senhora. Ele se distrai bisbilhotando a vizinhança por intermédio de uma teleobjetiva pela janela do apartamento, em *Greenwich Village, Nova York*. Entre vários vizinhos, emerge a suspeita de que um deles matou a esposa. Jeff tenta convencer a noiva Liza e a cuidadora que a desconfiança tem fundamento, as duas tentam colocar bom senso no comportamento do personagem, que foge de seus compromissos e demonstra certa imaturidade, procrastinando o casamento com Liza. O início do filme é em plano sequência, descreve o cenário, como se Jeff nos guiasse, na verdade, a câmera objetiva apresenta a comunidade, a vida cotidiana dos moradores vira espetáculo teatral no qual Jeff e nós somos espectadores. Hitchcock famoso, em 1956, apresenta e produz a série *Alfred Hitchcock Presents* na tv americana que foca em crimes.

Na maior parte da criação das imagens dos filmes, a violência está subtendida, ou seja, mais do que o retrato dessa, o importante é a impressão dela. O uso do *close-up* na cena em que um homem tem o propósito de jogar Jeff pela janela: *close up* da mão, do rosto, das pernas, do criminoso, essa sequência cria ritmo para o efeito agressivo. Cada posição de câmera e ângulo escolhidos adquirem sentido e auxiliam na fluência narrativa. O estilo de Hitchcock é a preocupação com aspectos técnicos como: montagem, a fotografia, a trilha sonora. Elementos importantes para se contar a história, ou melhor, o modo de se contar é que causa emoção na população de massa, a intenção do diretor é que o corpo do espectador reaja a arte cinematográfica.

No filme *Os pássaros* (1962), baseado no conto de Daphne Du Marier, o olhar atento da personagem Melanie Daniels (atriz Tippi Hedren) percebe o aumento do número de corvos e corre em direção a escola para avisar:

**Figura 18:** Sequência do cerco de corvos

(01:11:18)

(01:11:20)



(01:11:38)

(01:11:53)

**Fonte:** *Os Pássaros* (1962)

Hitchcock compõe a sequência com recortes, dos corvos, do olhar de Melanie e da corrida até a escola, recorrendo a câmera subjetiva fixa e *travelling*. Seguimos a personagem através de seu próprio *timing*, os enquadramentos e a visão temerosa, mantendo a atenção do espectador para o conflito. O desenho detalhado da aproximação dos bichos e as repreensões da personagem, imaginando a tragédia em uma escola repleta de crianças serve para o acréscimo da tensão, não evitando os ataques de ritmo frenético. O motivo dos ataques das aves que vitimizam a população de *Bodega Bay* nunca foi explicado, isso configura uma técnica chamada de *Mac guffin*, dispositivo que desperta o protagonista e fica sem nenhuma explicação durante a narrativa, mas a faz avançar.

Tanto *Janela indiscreta* (1954), como em *Os pássaros* (1962) e outros filmes, os personagens são pessoas, sem poderes especiais, em busca de uma dramaticidade. As aberturas descrevem a vida corriqueira em algum espaço, a personagem assustada com os pássaros violentos de *Bodega Bay* na **figura 18**, trabalha como socialite em *San Francisco*, vista pelo advogado Mich em um tribunal, ele a conhece, ela não o conhece. O encontro acontece em uma loja de pássaros, Melanie acredita no engano do personagem ao confundi-la com alguma vendedora e encena um atendimento. Quem pensa estar enganando, é enganada. A brincadeira deixa Melanie furiosa, decidindo comprar um casal de periquitos e entregar, mesmo em lugar distante para Mich, encontrando pássaros descontrolados. Jeff, de *Janela Indiscreta* (1954), acidentado, usufrui da profissão de fotógrafo para conferir a vida alheia e especula a hipótese de um assassinato. A noiva, cansada, somente decide ajudá-lo na investigação para que o noivo desista dessa história e case. A aparente culpa do personagem, da indiscrição perante os vizinhos, pode ser compensada pela resolução de um crime.

Em *Um corpo que cai* (1958), temos o detetive aposentado John Scottie. Ele tem uma doença que o leva ao medo de alturas, chamada de acrofobia, que causa vertigem, a sensação de girar em círculo, rodando. Scott, começa a seguir a esposa de um amigo, que o contrata para descobrir o que ela anda fazendo. Madeleine, com comportamento anormal, age como se tivesse incorporado algum espírito, revela tendência suicida, o detetive se vê lutando contra as suas limitações, e ainda se apaixona pela mulher, mas não consegue salvá-la do suicídio na torre de uma igreja. Certo dia, ele encontra uma moça parecida com Madeleine, com nome de Judy, tentando ressuscitar a mulher falecida na outra idêntica, mudando o cabelo e as

roupas. Trata-se de uma farsa. Scottie só consegue se recuperar da vertigem diante de um choque intenso. Scottie e o amigo se direcionam a mulher como algo que ela deveria se transformar segundo as ambições de cada um. Quando Judy fala para Scott: “E então você começou com essas roupas, tá bom, vou usar essas malditas roupas já que quer, mas só se, só se, você gostar de mim como eu sou”. (UM CORPO QUE CAI, 1958, 01:50:28 min). Ela fica subordinada, a figura feminina objetificada sob a visão masculina, rouba a sua identidade, a tornando menos ameaçadora.

Hitchcock foi precursor no uso do *dolly zoom*, o efeito de câmera que nos mostra a sensação de vertigem, quando aproximamos ou diminuimos o alcance da lente com a câmera posicionada sobre o carrinho de rodas chamado *dolly*, movimentando a câmera no sentido contrário do *zoom*. A invenção é utilizada por outros cineastas, denomina-se de “efeito vertigo”, em homenagem ao filme. A produção situa-se entre o fim do cinema clássico e o período moderno.

Em relação as atrizes de suas produções, Hitchcock era controlador ditando padrões e comportamentos dentro e fora da tela, e encantado por estrelas, como Grace Kelly, que havia atuado em *Disque M para Matar* (1954), *Janela Indiscreta* (1954), *Ladrão de casaca* (1955). A intérprete Janet Leigh do filme *Psicose* (1960), ficou com papel único, não participando de mais nenhum filme do cineasta, devido a força da personagem Marion carimbada pela cena do chuveiro.

O maior sucesso, *Psicose* (1960), filme objeto desta pesquisa, foi resultado da compra dos direitos do romance de Robert Bloch, e sua realização teve custo orçamentário baixo, cerca de 800 mil dólares, e retorno por volta de 13 milhões de dólares. Numa época em que o ingresso era de baixo custo, foi um dos filmes em preto e branco mais rentáveis do cinema.

Diretor de inúmeros filmes bem-sucedidos, perpassa o cinema inglês, inicia a era *Hollywoodiana* com *Rebecca, a mulher inesquecível* (1940), alcança o ponto mais alto da carreira em *Psicose* (1960) sendo sua obra discutida, reconhecida, popularizada e estudada pelos comunicadores da área, como *Cahiers du cinéma*, comentado no *New York Times*. Ganha em 1985, o Oscar, pelo conjunto de sua obra.

O diretor passa a maior parte da vida trabalhando na indústria cinematográfica, falece em 29 de abril de 1980, aos 80 anos de idade. Esse diretor foi capaz de criar o estilo Hitchcockiano de fazer cinema e revela a genialidade nos pontos de vista técnicos e narrativos que o torna imortal.

## Produção escrita do cordelista Janduhi Dantas

Janduhi Dantas, cordelista conceituado da Paraíba, nascido na cidade de Patos em 1964, escreve folhetos que abordam diversidade temática. Além de folhetos autorais, também se dedica a adaptações de obras literárias para a estrutura da literatura de cordel. Um de seus folhetos autorais de maior repercussão é a *A mulher que vendeu o marido por R\$ 1,99* (2016):

Hoje em dia, meus amigos  
os direitos são iguais  
tudo o que faz o marmanjo  
hoje a mulher também faz  
se o homem se abestalar  
a mulher bota pra trás

Acabou-se aquele tempo  
em que a mulher com presteza  
se fazia para o homem  
artigo de cama e mesa  
a mulher se fez mais forte  
mantendo a delicadeza.

Não é mais “mulher de Atenas”  
nem “Amélia” de ninguém  
eu mesmo sempre entendi  
que a mulher direito tem  
de sempre ser só tratada  
por “meu amor” e “meu bem”.  
(DANTAS, 2016, p.1).

O cordelista reflete sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea, buscando igualdade com o sexo masculino. A visão conservadora e patriarcal passada para trás e o estereótipo feminino mudando. A história se refere a Côca e o marido Damião, que vive bêbado, enquanto ela, uma dona de casa revoltada com as atitudes do cônjuge, decide escrever uma cartolina e coloca no homem alcoolizado, com as mãos e os pés devidamente amarrados e esparadrapo na boca, a mensagem “Por um e noventa e nove estou vendendo o marido”. (DANTAS, 2016, p.05). Ou seja, pretende dar fim a sua agonia, não sendo Amélia, e nem as mulheres de Atenas, submissas, de desejos anulados e sem voz. Côca age com viés emancipatório, abandonando o lado passivo e serviçal.

O local da venda é na feira de Patos, onde vendedores e compradores se reúnem para a comercialização de produtos, parodiando o sentido transmitido pelo lugar, no caso de Côca, o marido se torna mercadoria, na rota, encontra clientes

engraçadas. A percepção carnavalesca transforma a impressão de realidade em algo cômico, característica do cordelista. Esse folheto já foi adaptado para o teatro de rua e tablado pelo Grupo Chegança, de São Luiz do Maranhão e pela Casa Laboratório e Cia Teatral Nós Dois, de Minas Gerais.

O interesse pelo tema da infância e admiração por José Lins do Rego, devido a forma de contação de história da obra *Menino de Engenho*, fez o cordelista lançar *Menino de engenho em versos de cordel* (2017):

O engenho era ali perto  
nós seguimos no roteiro  
estavam os matos verdes  
e o caminho era um lameiro  
com pouco vi uma casa  
branca e um grande bueiro.

Para chegar no engenho  
andaria ainda um tanto  
lembrei mãe falando dele  
como do céu um recanto  
que acostumei pensar nele  
como um lugar de encanto.

Ao chegar vi o alpendre  
da casa cheia de gente  
uma moça parecida  
com mãe me tornou a frente  
me pegou e me abraçou  
e me beijou ternamente

Sentado numa cadeira  
próximo a um banco pude ver  
tinha um velho, o meu avô  
eu logo vim a saber  
pois me levaram até ele  
para a bênção receber.  
(DANTAS, 2017, p.12)

O trecho destacado refere-se ao momento que Carlinhos está próximo do engenho de seu avô. A conexão do sentimento popular com a natureza, como paraíso, por meio das histórias contadas pela mãe sobre o engenho. A cena se constrói em partes que juntas compõem uma visão sensível da criança, que fica órfão, e segue para o lugar, através de motivações profundas. A sensação boa avistando a paisagem (matos verdes, o céu, a casa branca), a acolhida generosa e carinhosa de uma mulher parecida com a sua mãe, a Tia Maria.

O ocorrido na família de Carlinhos faz-se personalidade um pouco tristonha, vagando pelos pensamentos e relembrando momentos da figura materna, procurando

sempre por esse tipo de afeição. Esse personagem não teve escolha sobre seu destino ao lado do avô, desconhecido até o momento, pedindo-lhe bênção, em sinal de respeito e obediência. Essa passagem nos transporta para ambientação e valores regionais. O início de uma transformação na vida de uma criança. A forma em verso revive a narrativa, nos mostra o que há de mais poético na sabedoria de um povo.

A religiosidade ocupa espaço na poesia de Janduhi Dantas, por exemplo, o folheto *O homem mais importante aos olhos do Senhor* (2015):

No sonho o anjo dizia:  
 “José João, vim lhe avisar  
 que o homem mais importante  
 daqui deste lugar  
 de hoje a contar três dias  
 o céu vai mandar chamar”.

Disse isso e bateu asas  
 direto pro céu voltou  
 nisso José João de súbito  
 do seu sonho despertou  
 de manhã disse à mulher  
 com quem foi que ele sonhou

Depois de contar o sonho  
 à sua esposa Zefinha  
 José João lhe perguntou  
 com a inocência que tinha:  
 “Quem é o mais importante  
 daqui de nossa terrinha?”.  
 (DANTAS, 2015, p.04).

O folheto religioso, passado no Brasil, traz geralmente o depoimento de fatos de pessoas comuns, recebendo visitas de Deus, do Diabo, provando a fé ou devotas de algum santo, ajudando em dificuldades, ou motivo de salvação ou perdição. A história do *O homem mais importante aos olhos do Senhor* (2015), consta da visita de um anjo ao gari Zé João, homem de índole pura, pobre, educado, risonho, honesto, não perdia uma missa. O anjo, símbolo de ordem espiritual, age como mensageiro de Deus. O gari dormindo, recebe a visita celestial, portando a notícia que o homem mais importante da cidade de São José do Egito em três dias o céu chamaria. A partir disso, Zé João e a esposa fazem uma lista de pessoas que são vistas em colunas sociais.

O temor das pessoas arrogantes diante da possibilidade da morte, do rito de passagem, acreditando que a vida termina junto da terrena, o que pode ser, apenas, a elevação em direção ao campo superior. O folheto guarda a lição: para Deus o mais



importante é aquele que é bom de coração. Ao ler o folheto na íntegra o leitor descobrirá quem é o contemplado. A tradição católica do folheto apresenta a autenticidade do povo, expressando elementos do imaginário religioso popular, em que vê Deus, como todo soberano.

Outro exemplo da presença religiosa refere-se à adaptação do conto *Onde existe o amor, aí está Deus* (1885), do escritor russo Leon Tolstói para o folheto *A história do sapateiro que Deus visitou três vezes* (2016):

Viu quando passou o homem  
dono da casa vizinha  
viu passarem dois soldados  
depois viu uma mulherzinha  
notou ser uma forasteira  
com no colo uma criancinha.

Bem pobremente vestida  
com uma roupa de verão  
enfrentando o vento frio  
não encontrava condição  
de abrigar a criancinha  
tentava, porém em vão.

Levantando-se, Martim  
‘té à porta caminhou:  
“Ei! minha boa mulher”  
pra mulher assim gritou  
a mulher ouvindo aquilo  
para o velho se virou.

Martim disse: “Venha cá  
saia desse frio vento  
venha aqui para o meu quarto  
fique aqui por um momento  
para abrigar seu bebê  
dar-lhe um pouco de alimento.  
(DANTAS, 2016, p.19).

O folheto inclui bibliografia do autor canônico Leon Tolstói e conta sobre a fé do sapateiro Martin, em linguagem popular. Já velho, o homem passara por fortes perdas durante sua existência e não tinha vontade de viver. Um amigo conversando com Martin, percebe a sua revolta com Deus pela morte do último filho, o consola e pede que leia o Novo Testamento. Lendo a bíblia, coloca sua vida nas mãos de Deus, sua personalidade fica mais calma e passava o tempo com a leitura que o contentava. A pergunta fundamental da história: como Martin reagiria com a visita de Deus? O trecho destacado do cordel nos mostra que Martin tem amor ao próximo, acolhe o outro, e Deus nos visita personificado de pessoas simples e humildes como a mulher

e o bebê que precisam de abrigo durante o frio. O enredo religioso passado no mundo retrata o arrependimento do pecador que se redime através dos ensinamentos de Deus.

Janduhi Dantas, de vasta obra, tem diversos folhetos: *As coisas de Deus e do cão* (2012); *História do chefe mau que prestou contas ao cão* (2015); *A alma do senador que caiu na lábia do Cão* (2008); *Os dez mandamentos do voto* (2014); *O dia em que o ódio pôs um doido na Casa Branca* (2016); *Peleja da carta com o E-mail* (2015); *O enterro da Beata fofoqueira* (2015); *As três verdades de Deus* (2011), adaptação do conto *Do que vivem os homens* (1885), de Leon Tolstói; e outros.

O livro *Lições de gramáticas em verso de cordel* (2014), pela editora vozes, direciona-se aos estudantes para aprender gramática por meio da literatura de cordel. A ideia parte da observação do cordelista, percebendo a dificuldade dos filhos em aprender gramática com o modo convencional de ensino. O livro torna-se uma gramática contextualizada, leve e divertida, proporciona interações dinâmicas auxiliando o professor e ajudando os alunos a entenderem regras da língua portuguesa, converte-se em uma nova ferramenta de ensino.

A escrita do cordelista é marcada pela riqueza que a literatura de cordel oferece, a maioria de seus folhetos são escritos em sextilha, os temas mais tocados são os que provocam riso, religiosos, políticos. Escreve adaptações e demonstra apreço pelo cinema Hitchcockiano, transpondo o filme *Psicose* (1960) para versos. Janduhi Dantas é um dos principais cordelistas da atualidade em exercício no Brasil.