

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lavínia Resende Passos

A IMAGEM PELAS PALAVRAS:
o processo narrativo de Luiz Vilela
e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão

Belo Horizonte
2010

LAVÍNIA RESENDE PASSOS

**A IMAGEM PELAS PALAVRAS:
o processo narrativo de Luiz Vilela
e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria de Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Antonieta Pereira

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

V699.Yp-i Passos, Lavínia Resende.
A imagem pelas palavras [manuscrito] : o processo narrativo de Luiz Vilela e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão / Lavínia Resende Passos. – 2010.
116 f., enc. : il.color.

Orientadora: Maria Antonieta Pereira.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 111-116.

Anexos: f. 99-110.

1. Vilela, Luiz, 1943- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Adaptações para o cinema – Teses. 4. Análise do discurso narrativo – Teses. 5. Sistemas de hipertexto – Teses. 6. Semiótica e literatura – Teses. 7. Cinema – Semiótica – Teses. 8. Linguagem cinematográfica – Teses. 9. Adaptações para a televisão – Teses. I. Pereira, Maria Antonieta. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.341

A literatura não é outra coisa além de um sonho dirigido.

Jorge Luis Borges

Literatura é a imortalidade da fala.

August Schlegel

O cinema não tem fronteiras nem limites.

É um fluxo constante de sonho.

Orson Welles

O bom cineasta já começa a dirigir

quando põe palavras no papel.

Joseph Mankiewicz

Cinema é mostrar, elaborando a própria linguagem,

e não demonstrar, procurando fazer literatura.

Maria Novaro

Agradecimentos

A minha mãe, pelo amor e pelas conversas reconfortantes.

A meu pai, pelas histórias contadas antes de dormir e pelas histórias em quadrinhos, contribuições para o meu despertar pelas leituras de telas e textos.

A minha irmã, pelo incentivo.

A vovô Paulo, pela dedicação constante.

Às tias Maria Ângela e Maria Lúcia, pelo apoio, pela confiança e pelo carinho.

A Saulo, pelo companheirismo e pelos ensinamentos sobre cinema.

A Simone, pela amizade que começou durante a escrita deste trabalho, e tem sido tão importante.

A Beatriz e a Mariana, pela presença. A Isabella, a Larissa e a Rywah, que mesmo de longe ou por pouco tempo, também se fizeram presentes.

Aos amigos de telas e textos, com quem pude aprender tanto. Em especial, às que me acompanharam mais de perto: Rejane, Tânia, Kênia, Gerlane, Lucas, Ana Paula, Márcia, Vanessa e Hortência. Ao Anderson, agradeço especialmente pelas dicas e pelas gravações.

Aos demais familiares e amigos, por apoiarem e acreditarem.

A Rafael Conde e Helvécio Marins Jr. pelos encontros e entrevistas.

A Rauer Rodrigues, pelo filme, pela entrevista e pelo material de sua tese.

A Wania Majadas, a Rafael Morais, a Cláudio Costa Val, às irmãs Natacha e Ludmila Roberti, pelos contatos, pelos livros e pelos filmes.

A Ione Franco e a Sônia Maciel, pela recepção carinhosa em Ituiutaba.

A Edson Muniz pela disponibilidade em ajudar.

A Luiz Vilela, pelos livros, pelos diálogos, e por enriquecer nossa literatura.

Aos mestres que passaram por meu caminho, pelas reflexões. A Leda Martins e Márcia Arbex, com quem tanto aprendi sobre literatura e outras artes.

A José Miguel e Thais Flores, pela disponibilidade em fazer parte da banca.

A Maria Antonieta, pelas revisões, pela confiança, pelo aprendizado permanente, pela troca de experiência, pelas leituras de telas, de textos e da vida, que tanto me fizeram crescer.

Resumo

A literatura e o cinema foram sempre objetos de comparação. As teorias sobre adaptação, durante muito tempo, basearam-se num estudo unidirecional, privilegiando o literário em detrimento do cinematográfico. O critério para análise da qualidade da obra audiovisual era sua fidelidade à literatura na qual se inspirava. Na sociedade atual, essa questão tem sido problematizada por vários autores, tendo em vista que a própria literatura encontra-se marcada pelas estéticas cinematográfica e televisiva. Nesta pesquisa, analisamos as características da narrativa do escritor mineiro Luiz Vilela, as quais apresentam proximidades com o gênero *roteiro*, esteja ele na área do cinema ou da televisão. Baseamo-nos, para isso, nas teorias de Pierre Lévy e Robert Stam, dentre outros, visando a uma leitura hipertextual das relações entre literatura, cinema e televisão. Nesse caso, os curtas-metragens resultantes das traduções de Vilela realizadas pelos cineastas são analisados como hipertextos que ampliam e aprofundam a rede de sentidos iniciada por essa literatura.

Resumen

La literatura y el cine han sido siempre comparados. Las teorías sobre adaptación, durante mucho tiempo, se han basado en un estudio unidireccional, privilegiando lo literario sobre lo cinematográfico. El criterio para el análisis de la calidad de la obra audiovisual era su fidelidad a la literatura en la que se inspiraba. En la sociedad actual, ese tema es problematizado por diversos autores, teniendo en cuenta que la literatura misma está marcada por las estéticas cinematográfica y televisiva. En esta investigación, analizamos las características de la narrativa del escritor Luiz Vilela, de Minas Gerais, Brasil. Estas se acercan al género *guión*, sea en el área del cine, sea en el de la televisión. Para ello, nos basamos en las teorías de Pierre Lévy y Robert Stam, entre otros, para llegar a una lectura hipertextual de las relaciones entre literatura, cine y televisión. En este caso, los cortometrajes que se han originado de las traducciones de Vilela realizadas por cineastas se analizan como hipertextos que amplían y profundizan la red de sentidos provocada por esa literatura.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Françoise brincando com o dedo	74
Figura 2 – Françoise brincando com as mãos	74
Figuras 3 e 4 – <i>Close</i> desfocado de Françoise	74
Figuras 5 e 6 – Imagens em Super 8 de Tânia e Wilson mostrando cenas de seu passado	76
Figura 7 – Tânia e Wilson no mesmo enquadramento, sentados no sofá	76
Figura 8 – Tânia e Wilson emoldurados pela janela	76
Figura 9 – O homem mais velho e o homem mais novo num mesmo plano	86
Figura 10 – Cena do bar	86
Figura 11 e 12 – Seqüência da cena em que os homens são colocados no lixo	87
Figura 13 – Imagem da personagem no escritório	87
Figura 14 – Cena da personagem passando em frente à porta da candidata a namorada	87
Figura 15 – Imagem fora de foco da mulher em um bar	92
Figura 16 – <i>Close</i> do rosto de Ana com a luz estourada	92
Figura 17 – Imagens sobrepostas da personagem, indicando suas ações rotineiras	93
Figura 18 – <i>Frame</i> de filme inserido no curta-metragem	93

Sumário

Introdução	10
CAPÍTULO I	13
1. Literatura e cinema: a imagem pelas palavras	13
1.1. Literatura e outras artes	13
1.2. Literatura e cinema	14
1.3. Estudos sobre adaptação fílmica.....	17
1.4. Adaptação como tradução: hipertextos.....	19
1.5. Luiz Vilela contista e a obra traduzida	22
CAPÍTULO 2	34
2. Luiz Vilela e as aproximações com o cinema	34
2.1. Teorias do conto	34
2.1.1. O conto clássico.....	34
2.1.2. O conto moderno	37
2.2. A narrativa de Vilela: uma busca no cinema?	40
2.2.1. Os temas	40
2.2.2. O narrador.....	46
2.2.3. Diálogos e silêncios.....	51
2.3. A narrativa de Vilela: um roteiro pronto?	53
2.3.1. Como se constitui um roteiro	55
2.3.2. As aproximações entre a narrativa de Vilela e o roteiro.....	56
2.3.3. Os contos adaptados: o que é comum a eles?	59
2.3.3.1. O discurso direto e a linguagem	59
2.3.3.2. O espaço e o tempo.....	62
CAPÍTULO 3	64
3. Luiz Vilela em imagem e som.....	64
3.1. Diálogos em cena.....	65
3.1.1. A trilogia de Rafael Conde	66
3.1.2. O humor em <i>Tarde da noite</i> e <i>Arremate</i>	77
3.1.3. <i>Bóris e Dóris</i> – o filme	83
3.2. As imagens e os silêncios	85
3.2.1. <i>Dois homens</i>	85
3.2.2. <i>The end of everything</i>	87
3.3. Fluxos de pensamento	88
3.3.1. <i>Eu estava ali deitado</i>	88
3.3.2. <i>Uma namorada</i>	91
3.4. Contos da meia-noite: outra forma de tradução.....	93
Conclusão	95
Anexo I	99
Referências bibliográficas	111

Introdução

Desde os primórdios, a literatura sempre foi comparada às várias outras artes, como a pintura, a escultura e a música. Com o surgimento do cinema, que logo buscou inspiração na literatura, as comparações continuaram existindo, principalmente porque as duas artes se baseiam em estruturas narrativas. Desde então, os estudos sobre a relação entre essas artes foram muitos, mas quase sempre focados na relação de fidelidade existente entre um meio e outro.

A questão da fidelidade foi, durante muito tempo, o ponto de discussão das críticas, uma vez que o cinema não só se fundamentou em uma estrutura narrativa mas, muitas vezes, baseou-se nas narrativas da literatura para contar histórias. Ao ceder seus textos para a sétima arte, para uma adaptação, as comparações entre a narrativa verbal e a não verbal foram inevitáveis. Para a crítica, os filmes adaptados de obras literárias deveriam manter a fidelidade em relação ao texto original para serem considerados bons filmes. A diferença entre os suportes não era levada em conta. E, claramente, havia uma valorização da literatura em detrimento da arte cinematográfica.

Com o passar do tempo, correntes teóricas como as da semiótica e do pós-estruturalismo contribuíram para o amadurecimento das teorias a respeito das adaptações. Novos termos foram utilizados para nomear os processos de adaptação, de acordo com as especificidades geradas pelos meios, ao se transformar a narrativa verbal em uma narrativa sincrética, entre eles: leitura, transmutação, recriação, crítica, tradução, recriação e transposição.

Dentre os estudos atuais que descartam a questão da fidelidade, por considerarem a literatura e o cinema como dois meios distintos, e por isso impossível de serem comparados no mesmo plano, estão as análises de Robert Stam. O teórico tem uma visão da não hierarquização das artes, defendendo que em todo texto há linguagens que se cruzam, e a adaptação deve ser vista, por isso, como uma rede intertextual, como uma troca.

Além de Stam, Gérard Genette também apresenta uma teoria na qual amplia o conceito de intertextualidade proposto por Bakhtin (1929) e por Kristeva (1966), acreditando que o termo *transtextualidade* pode ser definidor de tudo aquilo que estabelece relações entre textos, independentemente de essa relação ser explícita ou implícita. O teórico ainda desmembra o

termo transtextualidade em cinco categorias, sendo uma delas a *hipertextualidade*, a qual ele define como “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), do qual ele brota de uma forma que não é a de um comentário.”¹ Outro teórico que também utiliza o hipertexto para definir a idéia de uma escrita/leitura não linear é Pierre Lévy. Apesar de usar o espaço cibernético como uma metáfora do termo, seus conceitos podem ser expandidos para outros campos. Assim, a adaptação seria um *link*, por onde se pode acessar o livro e o filme, circulando sem cessar de um para outro sistema semiótico. Assim como Stam, Lévy analisa o texto imagético como derivado de um texto que preexiste, sendo então um hipertexto desse primeiro.

Os estudos acima citados serviram de base para o presente estudo, que aborda as traduções fílmicas realizadas a partir da obra de Luiz Vilela. No panorama dos filmes que foram inspirados na literatura, o autor mineiro se destaca pela quantidade de textos de sua autoria que foram traduzidos. São dezesseis contos e também uma novela, além das traduções feitas para o teatro. Para se pesquisar o processo narrativo de Luiz Vilela, optamos pelo estudo dos contos que foram adaptados para o cinema e a TV, formando o seguinte *corpus*: “Françoise”, “Rua da amargura”, “A chuva nos telhados antigos”, “Dois homens”, “Fazendo a barba”, “Tarde da noite”, “Más notícias”, “Calor”, “O monstro”, “Suzy”, “Freiras em férias”, “A cabeça”, “Eu estava ali deitado”, “Felicidade”, “O fim de tudo” e “Uma namorada”. Além disso, analisamos também a novela *Bóris e Dóris*.

O *corpus* escolhido, apesar de representar uma seleção dos contos e da novela que foram adaptados, possui características da obra de Vilela como um todo, podendo, apenas ele, representar de forma pertinente sua narrativa. O escritor é conhecido principalmente pela excelência na construção dos diálogos de seus personagens e pela compaixão diante figura do ser humano. Essa compaixão existente na escrita de Vilela se distribui por seus temas, sempre atuais, uma vez que trazem à tona assuntos recorrentes da vivência humana. Analisando a obra de Luiz Vilela, pretendemos apontar características existentes em sua narrativa, principalmente as que são recorrentes nos textos adaptados para cinema e TV e dentre elas, verificar as que contribuem para a tradução de sua obra. Uma das questões que se destaca é a aproximação dessa literatura com o roteiro. Para isso, analisamos o gênero *roteiro*,

¹ GENETTE *apud* BARROS, 2006, p. 126.

estabelecendo as bases de comparação que nos permitiram abordar as proximidades entre ficção literária e fílmica.

Apesar de a obra de Vilela possuir características recorrentes, os curtas traduzidos para o cinema e a TV utilizaram-nas de maneira diferentes. Alguns mantiveram os diálogos em terceira pessoa, os quais foram reproduzidos na tela pelos atores. Outros mantiveram o discurso indireto livre e, fizeram, para isso, o uso da narração em *off*. Ainda outros trocaram diálogos e narrações apenas por imagens, ou mesmo reproduziram frases da narrativa verbal na tela como se fosse uma legenda. Há também um tipo de tradução em que não surgem imagens que ilustrem o conto, mas somente a figura da personagem que narra, sendo o relato, recontado oralmente, sem sequer haver a existência de cenário. No entanto, todos os filmes trazem algo do texto de Vilela, constituindo novas formas de leitura de sua obra, operando como hipertextos, ligados em rede ao texto literário.

Para o estudo dessas questões, este trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro deles apresenta uma breve retomada das comparações existentes entre as artes e, principalmente, entre a literatura e o cinema. Da mesma forma, ele também retoma os principais estudos na área da adaptação, para alcançar o conceito de *tradução*, termo mais adequado para nortear este estudo. Nesse capítulo, também há uma apresentação biográfica do autor, tendo em vista a contextualização de sua obra. Para estudarmos a narrativa do escritor, no capítulo 2, primeiramente retomamos as teorias sobre o conto, uma vez que eles constituem o *corpus* principal abordado nesta pesquisa. Com base nas teorias sobre o conto, fizemos um levantamento das principais características da obra de Luiz Vilela e de suas aproximações com a linguagem cinematográfica. Dando sequência ao estudo, analisamos aquilo que é comum aos contos, para verificar se tais características são facilitadoras das traduções. O terceiro capítulo apresenta uma análise dos curtas, no sentido de abordar suas aproximações ou não com a novela e os contos. Verificamos também que recursos os diretores utilizaram na produção de cada curta, para recriar a narrativa literária em outro sistema semiótico.

Assim, concluimos que as novas tecnologias da imagem funcionam como hipertextos das narrativas verbais, desencadeando novas apreensões de leitura. O texto de Luiz Vilela, por apresentar características semelhantes ao roteiro, é facilitador dessas releituras.

CAPÍTULO I

1. Literatura e cinema: a imagem pelas palavras

1.1. Literatura e outras artes

Durante muito tempo, a Literatura e as outras artes foram objeto de comparação, sobretudo a pintura e a poesia, que chegaram a ser denominadas “irmãs. A afirmação de Horácio, *ut pictura poesis*, contida em *Ars Poética*², que significa “um poema é como um quadro”, já desenvolvia as discussões acerca das comparações existentes entre as artes, uma vez que, para ele, a pintura funcionava como um referencial. Baseando-se em Aristóteles, Horácio privilegiou a arte da imagem, a partir da qual, então, as artes da linguagem seriam analisadas.

Posteriormente, no Renascimento, a interpretação para *ut pictura poesis* foi feita considerando-se que “o quadro é como o poema” e valorizando-se, assim, a poesia. Com isso, transformaram-se a definição e a finalidade da pintura, que agora só se legitimava através da linguagem. Acreditava-se que, para fazer a interpretação de um quadro, era necessário um pré-conhecimento de História ou Literatura. Ou seja, uma arte necessitava da outra como base para se sustentar enquanto produção artística.

Com o “Tratado da pintura – *paragone*”, de Leonardo da Vinci, a pintura passou a ser vista servindo a um sentido melhor e mais nobre que a poesia, sendo o conceito de Horácio reformulado mais uma vez. Para isso, Da Vinci optou por valorizar a visão, justificando que os pintores realizaram feitos que, com palavras, seriam impossíveis. Um dos exemplos disso é a questão do impacto causado ao leitor por uma pintura: quando a vê, ele o faz como um todo, diferentemente de uma poesia, que é lida por partes.

É o que faz o poeta para um belo rosto, que te é mostrado por partes; e o que fazer dessa maneira nunca te satisfarias com a sua beleza, que consiste somente na divina proporção de todas as partes juntas, as quais só simultaneamente proporcionariam essa harmonia capaz de arrebatá-lo a liberdade ao espectador.³

Segundo Da Vinci, um quadro é visto de uma só vez, por mais que depois cada detalhe possa ser explorado. Já um escritor não consegue, de uma só vez, descrever, por exemplo, uma cena

² ARISTÓTELES, ano 18 a. C.

³ LICHTENSTEIN, 2005, p. 21.

inteira. Ele precisa perfazer o caminho a ser trilhado pelo leitor, construindo cada detalhe, até obter um texto. Nesse processo, a literatura nunca conseguiria alcançar o impacto de uma pintura, a qual é lida à primeira vista.

Já no século XVIII, Lessing percebeu que colocar a pintura e a poesia como “artes irmãs” não era adequado, fato que o levou a um importante trabalho de crítica literária intitulado *Laocoonte: um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia*⁴, onde argumentava contra a idéia de a *ut pictura poesis* ser tomada como norma para a literatura. Assim o autor propôs algo novo: ao invés de ver as artes como irmãs, como um par, era necessário valorizá-las separadamente, ressaltando as características de cada uma. Essa valorização, de cada arte individualmente, passa então a ser utilizada em vários campos artísticos.

O estudo a ser desenvolvido nesta dissertação tende a seguir esse caminho, da análise de duas artes distintas - literatura e cinema, observando as peculiaridades de cada uma, valorizando-as de maneira individual, mas ressaltando o elo existente entre elas, a partir do tema escolhido como objeto de estudo - a narrativa de Luiz Vilela, que se desdobra de maneira hipertextual em adaptações fílmicas.

1.2. Literatura e cinema

Quando nos colocamos no campo da literatura e do cinema, são inegáveis as comparações, principalmente se considerarmos que, desde seu surgimento, foi na literatura que o cinema se inspirou para elaborar seus roteiros. Por ter surgido posteriormente à escrita, o cinema buscou nas narrativas textuais a base de sua própria narratividade, e passou a recontá-las a partir de imagens. Porém, esse trajeto não foi estabelecido em apenas uma via. Na época das agitações vanguardistas, também a literatura buscou no cinema a rapidez dos cortes e as sequências diretas, que deram um novo formato aos textos modernistas. Apesar da forte relação, essas mídias não se tornaram dependentes, ou seja, não necessitaram sempre de acontecer em função da outra, apesar de, em alguns momentos, o cinema ter necessitado da literatura para se legitimar, como aconteceu com a pintura.

Com o passar do tempo, o cinema – que a princípio era uma espécie de registro documental exibido em circos, feiras e casas de espetáculos, nos intervalos de outras apresentações, e

⁴ 1766.

sempre em zonas suburbanas – desenvolveu características próprias. Ao tentar buscar outro público, diferente dos trabalhadores dos subúrbios, o cinema precisou mostrar novas imagens, encontrando no romance e no teatro a inspiração para tal. O cinema então se organiza, por meio das seqüências de cenas e dos cortes, fazendo-se cinético; por meio das múltiplas imagens, diferentemente da pintura e da fotografia, que produzem imagens únicas; por meio de cor e som, utilizando-se dos próprios meios materiais de expressão: câmera, filme, filtros, trilhos, estúdios etc. O cinema passa, assim, a outro patamar, sendo que essa inter-relação artística possibilitou a adaptação de várias obras literárias.

No caso do Brasil, segundo Sérgio Leite, o italiano Vitório Capellaro é um dos principais responsáveis pela divulgação, entre 1915 e 1918, dos filmes inspirados em obras da Literatura Brasileira, pois adaptou *Inocência*, de Visconde de Taunay, *Iracema* e *O guarani*, de José de Alencar, *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, e *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães.⁵ Com o decorrer dos anos, a relação literatura/cinema se intensificou e grande parte dos textos, sobretudo os canônicos, foi representada nas telas. De maneira bastante geral, podemos localizar, após o advento do cinema sonoro, pelo menos seis grandes movimentos na história do cinema nacional: o ciclo da chanchada, a experiência da Vera Cruz, o cinema independente dos anos 1950 e 1960, o movimento Cinema Novo, o Cinema Marginal, a fase da Embrafilme e, a partir de 1995, o chamado Cinema da Retomada. Dentro dessas divisões, podemos verificar que, em cada um desses momentos, houve adaptações literárias relevantes de autores canônicos como Graciliano Ramos (*Vidas Secas*, adaptado por Nelson Pereira dos Santos), Machado de Assis (*Memórias Póstumas*, adaptado por André Klotzel), Lima Barreto (*Triste fim de Policarpo Quaresma*, adaptado por Paulo Thiago e intitulado *Policarpo Quaresma: herói do Brasil*) e Eça de Queirós (*Amor & Cia*, adaptado por Helvécio Rattón). Também houve tradução de novos clássicos: Chico Buarque (*Estorvo* e *Benjamim*, adaptados por Ruy Guerra e Monique Gardenberg, respectivamente), Rubem Fonseca (*Bufo & Spallanzani*, adaptado por Flávio R. Tambellini), Austregésido Carrano (*Bicho de sete cabeças*, adaptado por Laís Bodanzky), Raduan Nassar (*Um copo de cólera* e *Lavoura arcaica*, adaptados respectivamente por Aluísio Abranches e Luiz Fernando Carvalho) e Paulo Lins (*Cidade de Deus*, adaptado por Fernando Meireles).

⁵ LEITE, 1984, p. 29.

A televisão brasileira também participou desse processo. A primeira telenovela adaptada da literatura nacional foi uma produção de *Senhora* realizada pela Rede Paulista, em 1952. No mesmo ano, foram também adaptadas para a TV as obras *Diva*, de José de Alencar, *Helena*, de Machado de Assis, e *Casa de pensão*, de Aluísio de Azevedo. Alguns exemplos contemporâneos são *Lusitana paixão* (2003), adaptação de Francisco Moita Flores de quatro obras de Eça de Queirós, *Paixões proibidas* (2007), produzida por Aimar Labaki, a partir das obras *Amor de perdição*, *Mistérios de Lisboa* e *Livro negro do Padre Dinis*, todas de Camilo Castelo Branco. *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Teles, foi adaptada em 1981 e 2008, com direção de Teixeira Filho e Alcides Nogueira, respectivamente. Além de novelas, várias séries e minisséries basearam-se em obras literárias. Podemos citar como exemplo *Os Maias*, adaptado por Maria Adelaide Amaral da obra de Eça de Queirós; *Hilda Furacão*, adaptado por Glória Perez da obra de Roberto Drummond; *Mad Maria*, adaptado por José Luiz Villamarim da obra de Márcio de Souza; *Memorial de Maria Moura*, adaptado por Jorge Furtado e Carlos Gerbase, da obra de Raquel de Queiroz; e *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, baseada na obra de Machado de Assis.

Tendo a Literatura um papel tão relevante de fonte de material para o cinema, a crítica cinematográfica, a princípio, foi formada por críticos literários. Com isso, o estudo das adaptações durante muito tempo restringiu-se a analisar os aspectos narratológicos das duas artes, comparando-as. O que se via nessas análises, portanto, era a preocupação dos críticos literários quanto à fidelidade do cinema em relação à obra verbal, medida, então, por elementos da narrativa tais como enredo, tempo, espaço, personagem etc. que eram transformados para o cinema.

Todo esse processo de adaptação é visto

caminhando sempre do literário para o fílmico – e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. Em consequência, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre os dois tipos de textos, e na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro.⁶

No entanto, o que queremos mostrar com este estudo é que o processo de adaptação não se constitui como algo isolado e unidirecional, mas sim multidirecional e hipertextual. O filme

⁶ DINIZ, 2005, p. 13.

amplia e intensifica a leitura da narrativa textual, aumentando o leque de possibilidades de leitura da obra verbal e a forma de acesso a ela.

1.3. Estudos sobre adaptação fílmica

Houve um longo percurso percorrido pela crítica cinematográfica ao analisar as traduções. O primeiro estudo sobre adaptação foi feito em 1957 por George Bluestone, na obra *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Film*, o qual afirmava que a narrativa literária, para chegar ao texto fílmico, passaria naturalmente por uma metamorfose. Já em 1975, Geoffrey Wagner usou graus de proximidade para classificar a fidelidade da adaptação em relação ao texto literário. Tais adaptações seriam classificadas “da mais fiel para a menos fiel” como *transposições, comentários e alegorias*. Também Dudley Andrews adotava o critério da fidelidade, aproximando-se das idéias de Wagner, e classificando as adaptações como *empréstimos, interseções e transformações*. Dessa forma, buscava-se a equivalência entre as obras, analisando recursos cinematográficos que pudessem ser comparados aos recursos literários.

Os estudos sobre adaptação usaram vários termos para se referir a esse processo: leitura, transmutação, recriação, crítica, tradução, recriação e transposição, dentre outros. Para nosso estudo, o conceito de tradução, proposto por Roman Jakobson, parece ser o mais adequado. O autor

propõe que façamos uma distinção entre as “três maneiras de interpretar um signo verbal”: “tradução intralingual”, ou “paráfrase” de um texto dentro da mesma língua; “tradução interlingual”, ou a recriação de um texto verbal em uma língua diferente; e “tradução intersemiótica ou transmutação” que é a “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais”⁷

Partindo dessa proposta, Jakobson torna o conceito de tradução mais amplo e propõe que o texto traduzido não deve ser algo dependente do primeiro texto, ou do texto “original”. O que temos então é a tradução não só como uma transformação interlingual, mas como um processo de nova leitura, de reescrita de um texto. Dessa forma, rompe-se com a ideologia da fidelidade, questionando os limites entre a narrativa verbal e sua tradução.

⁷ JAKOBSON *apud* ARBEX, 2006, p.112.

Atualmente o termo *fidelidade* não tem sido usado pelos estudiosos como parâmetro para analisar a validade de um filme adaptado. O enfoque no estudo da adaptação valoriza não só os elementos da narrativa, mas também a intermedialidade⁸ presente na obra, examinando-se os diferentes sistemas de signo e as mídias correspondentes a eles. Segundo Diniz, a tradução intersemiótica pode ser definida

como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que incorpora.⁹

Cinema e literatura têm sido abordados, então, em uma perspectiva intersemiótica, colocando-se a relação entre filme e texto literário como uma forma de tradução, uma recriação de significados capaz de traduzir palavras em imagens, uma vez que a narrativa verbal precisa se adaptar ao novo meio.

Dentre os teóricos que propõem essa nova abordagem, sem a preocupação com a fidelidade, podemos destacar Brian MacFarlane. Esse autor, ao considerar a adaptação como tradução, não busca a fidelidade existente entre as obras, nem a supremacia de uma sobre a outra, mas procura entender a relação do texto literário com o espetacular ou cinematográfico em sua multidirecionalidade e dialogismo. O autor indica duas formas de elementos relacionados à tradução: “[os] elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema e [os] que exigem maior criatividade”¹⁰. Para Macfarlane, a arte do cineasta existe quando ele consegue fazer maior uso do segundo tipo de elemento, utilizando apenas recursos cinematográficos – focalização, enquadramento, montagem, cortes, cores e sons – para, por exemplo, mostrar por meio de imagens os estados emocionais das personagens.

No conto “Tarde da noite”, por exemplo, em que a personagem se encontra num estado emocional abalado, o recurso cinematográfico utilizado para revelar essa situação foi a

⁸ O termo intermedialidade tem sido utilizado para se referir, de uma forma mais ampla e inovadora, aos Estudos Interartes e a certos aspectos do Estudo sobre o Cinema, as Mídias e a Comunicação. Podemos dizer que a intermedialidade se dá quando há alguma forma de união e interação entre as diversas mídias: cinema, literatura, fotografia, artes, TV, jornal etc.

⁹ DINIZ, 1999, p. 33.

¹⁰ DINIZ, 2005, p. 13.

imagem fora de foco, como se a mente da personagem estivesse girando. Ao se lembrar do fato que a estava afetando – o assassinato do marido – as imagens dessa lembrança receberam outra cor, para diferenciar o passado da cena presente.

Também Robert Stam, a quem vamos recorrer para avançar nesta pesquisa, desconsidera a questão da fidelidade, argumentando que

uma adaptação é *automaticamente* diferente da original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.¹¹ (grifo do autor)

Temos então um outro texto, cria-se outra narrativa, que precisa se adaptar aos novos meios: câmera, trilha sonora, edição e todos os recursos específicos da TV e/ou do cinema. No entanto, apesar de ser outra narrativa, de alguma forma ela remete à primeira, como já dito, numa espécie de rede, na qual se tem acesso ao texto inicial, identificando-se assim, um processo hipertextual.

1.4. Adaptação como tradução: hipertextos

Para se compreender as relações entre literatura, cinema e televisão no mundo atual, é preciso ter em mente a grande revolução tecnológica da informática que atravessa a produção e a recepção de todas as formas de arte. Essa profunda mudança de paradigmas tem uma de suas mais importantes bases teóricas, a idéia de hipertexto, termo que foi enunciado, pela primeira vez, em 1945, no artigo “As we may think”, do matemático e físico Vannevar Bush. O autor criou um dispositivo chamado *Memex*, para mecanizar a classificação e a seleção de informações, por meio de associações que se desenvolviam paralelamente ao princípio da indexação clássica da informação e do conhecimento. *Memex* seria, então, uma máquina que auxiliaria a memória e guardaria os conhecimentos (o nome *Memex* vem de *Memory extension*), os quais seriam facilmente acessados e manipulados por meio dessas associações.

Nos anos sessenta, Theodore Nelson inventou o termo *hipertexto* para exprimir a idéia de escrita/leitura não lineares em um sistema de informática. Para ele, “‘Xanadu’, enquanto

¹¹ STAM, 2008, p. 20.

horizonte ideal ou absoluto do hipertexto, seria uma espécie de materialização do diálogo incessante e múltiplo que a humanidade mantém consigo mesma e com seu passado.”¹²

Em 1993, Pierre Lévy desenvolveu a seguinte definição:

O hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, imagens, gráficos ou parte de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem ser, eles mesmos, hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.¹³

Nesse novo modelo, há a necessidade de um saber de caráter flexível e altamente produtivo, articulado em rede. Esse saber é estimulado pelas novas tecnologias, dentre as quais se situam o cinema e a televisão. Ressignificados na sociedade da hipermídia, os filmes televisivos e cinematográficos passam a fazer parte da rede, com todas as suas especificidades mas funcionando como nós que se ligam a outros e formam a narrativa. Todos esses nós podem ser acessados sem uma ordem e um centro fixos.

Portanto, o hipertexto não se restringe somente a um aparato eletrônico. Podemos também usá-lo na análise do texto verbal, o qual vem sofrendo modificações ao longo do tempo, seja pelas mudanças de paradigmas de sua própria produção e circulação, seja devido aos suportes tecnológicos que interferem em sua existência. Por outro lado, a cultura contemporânea é baseada, majoritariamente, em meios audiovisuais. A força das imagens está presente em novelas, filmes, jogos de *videogame* e computador e, sobretudo, em mecanismos como a Internet, os *videoclipes* e as propagandas, sejam elas impressas em revistas ou jornais, ou expostas nos *outdoors*. Em todos esses casos, a imagem dialoga fortemente com o verbal.

Em relação às obras literárias, quando eles são apresentadas em sua tradução fílmica, sofrem a interferência de técnicas e métodos amparados pelas tecnologias digitais. Trata-se de uma prática tão corriqueira que, hoje, as tarefas de montagem, recorte, superposição, decupagem, mixagem, efeitos especiais, legendagem, animação etc. são realizadas nas chamadas ilhas de edição que, por sua vez, são operadas com o auxílio de computadores. Nesse cenário,

¹² LÉVY, 1993, p. 29.

¹³ LÉVY, 1993, p. 33.

qualquer adolescente consegue dominar rapidamente alguns programas de computador que lhe permitam brincar de fazer cinema. O texto literário que chegar nesse contexto já carregado de uma forte tradição cinematográfica certamente terá mais chances de provocar identificações por parte do leitor/navegador.

Nesse cenário reticular, as teorias sobre o hipertexto e as experiências estéticas hipertextuais nascem como tributárias das reflexões estruturalistas e pós-estruturalistas sobre o texto, as quais vinham se acumulando e sedimentando no final do século XX. No mesmo movimento, ocorre uma re-assimilação, por parte das narrativas, de experiências de épocas distintas e antigas técnicas de linguagem, as quais vão da oralidade à escrita computadorizada de hoje.

Temos, então, um aparato hipertextual – o computador – ao qual o termo hipertexto foi vinculado, mas temos também um processo hipertextual de escrita e leitura que não se reduz somente a esse suporte. A estética hipertextual dissolve os limites entre velhas e novas tecnologias, informatizando e hipertextualizando livros. Ela permite que um texto se expanda para englobar interpretações, percursos e diferentes configurações. Sendo assim, o conceito de hipertexto oferece abertura para ser empregado, além de em um campo do espaço cibernético e do próprio computador, mas também em outros campos. Nesse caso, o texto imagético deriva de um texto que preexiste, formando uma teia hipertextual na relação com esse texto primeiro. A adaptação passa, então, a ser um *link*, por onde se pode acessar o livro e o filme, promovendo circulações incessantes de um para outro sistema semiótico.

Robert Stam, ao analisar alguns estudos de adaptação, e baseando-se para isso, nas teorias de Gérard Genette, afirma que a hipertextualidade

possui uma rica aplicação ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização.¹⁴

O trabalho de verificação das adaptações por um viés hipertextual se faz coerente, uma vez que os atuais estudos nessa área tendem a ressaltar as operações de troca e não mais de

¹⁴ STAM, 2003, p. 233-234.

fidelidade entre os conteúdos artísticos expressos em diferentes suportes. Uma vez que essas produções são objetos semióticos distintos, não há como haver fidelidade de um em relação ao outro. Termos como *leitura*, *reescrita*, *tradução*, *transmutação*, *metamorfose* e *recriação* são alguns dos sugeridos por Stam, por serem mais compatíveis com o caráter atual da tradução.

Gérard Genette, em quem Stam se apoia em suas análises, vê a hipertextualidade como uma forma de transtextualidade, definindo-a como “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos.”¹⁵ Veremos então como são as relações de traduções das obras de Luiz Vilela, entendendo-as como mais uma forma de acesso ao texto original. Segundo Pereira,

num movimento profundamente dialógico e polifônico, determinadas obras de Vilela desenvolvem o seguinte percurso: 1) nascem como uma ficção marcada pela estética audiovisual; 2) inspiram filmes em suportes do cinema, da TV e do computador; 3) a partir das produções fílmicas, por elas geradas, sofrem alterações em termos de sua própria leitura no suporte impresso. Nesse cenário, encontramos a formação constante de um verdadeiro hipertexto, de uma ampla rede de sentidos, em que a provocação de diálogos intersemióticos por parte da literatura retroage sobre ela mesma, alterando incessantemente sua recepção e sua interpretação.¹⁶

Nessa perspectiva, a tradução também é vista como um processo híbrido ou uma construção hipertextual entre distintos meios. O hipertexto é, então, uma forma complementar, em constante movimento, cujas linguagens dialogam com outras interfaces semióticas, criando novas formas de textualidade.

1.5. Luiz Vilela contista e a obra traduzida

Percorrendo todo esse universo, que transita entre a literatura e as telas, temos as obras do escritor Luiz Vilela, já traduzidas para teatro, cinema e televisão. Na atualidade, Vilela pode ser considerado um bom exemplo de autor cujos textos foram decodificados por outros sistemas semióticos, e esse é um dos motivos da escolha da obra do escritor para servir de *corpus* deste trabalho.

¹⁵ GENETTE, 1997, p.7.

¹⁶ PEREIRA, 2009.

Sua obra já foi traduzida em países como Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Suécia, Polônia, Argentina, Paraguai, Chile, Cuba, Venezuela e México. O escritor já ganhou o Prêmio Nacional de Ficção em Brasília por *Tremor de terra*, foi premiado no I e no II Concurso Nacional de Contos do Paraná e venceu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, sendo *O fim de tudo* eleito o melhor livro de contos do ano. Vilela participou também como convidado de diversos eventos internacionais de literatura, entre eles, dois no México, onde participou do VI Encuentro Internacional de Narrativa, um na Alemanha, a convite de Haus der Kultern der Welt, no qual fez leituras públicas de seus escritos, e outro em Cuba, onde foi jurado de literatura brasileira do Prêmio Casa de las Américas.

A obra de Vilela já foi objeto de vários estudos, dentre os quais se destaca a tese de Rauer Rodrigues *Faces do conto de Luiz Vilela*, que compara dois momentos do contista, baseando-se na recepção de seu trabalho, nos conceitos de narrador-ausente e autor-explícito, e considerando uma voz extradiegética em seus contos. Baseando-se na semiótica greimasiana, Rauer também estuda o riso literário, desde o riso de acolhida até o de exclusão, utilizando um *corpus* de 12 contos. Além dessa pesquisa, a dissertação de Wania de Sousa Majadas, *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*, editada em livro, analisa

o conjunto da criação do ficcionista, sob uma óptica unificadora. Para alcançar seu objetivo, a ensaísta adotou o princípio diretor que une as invariantes temáticas sob o crivo de uma metodologia e observou como se distribuem nos contos, novelas e romances de Luiz Vilela os referentes emocionais e conceituais que distinguem o autor e se aglutinam no romance *Graça*.¹⁷

Majadas também escreveu, mais recentemente, *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*, em que dedica espaço para a análise de alguns contos do escritor. Também a dissertação de Paula Gerez R. Campos Vaz, *Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela*, observa o tratamento dado à temática amorosa pela literatura brasileira, desde a modernidade até o presente momento, tendo como base, principalmente, os contos do autor mineiro.

Além desses estudos, vários outros trabalhos acadêmicos contemplam contos de Luiz Vilela em suas análises, sejam eles dissertações, trabalhos de iniciações científicas, trabalhos de conclusão de curso ou artigos publicados em periódicos. Há também um rico trabalho de

¹⁷ MAJADAS, 2000, p. 9.

entrevista com o autor realizado por José Carlos Zamboni e publicado na *Tribuna dos Batatais*,¹⁸ nos anos de 1999 e 2000.

Observamos que os estudiosos de Vilela privilegiam a análise de seus contos, o que mostra a contemporaneidade dessa ficção. Apresentando-se de forma breve, o gênero atende ao leitor atual, cujos hábitos culturais caracterizam-se por simultaneidade e interatividade de ações. Os personagens de um conto são poucos e seu espaço é limitado, assim como o tempo. O contista precisa ser objetivo para conseguir causar impacto no leitor e a narrativa curta favorece essa estratégia. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao abordar a rapidez, defende a narrativa curta, ressaltando que a eficácia do conto está associada à sua precisão:

Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. [...] É difícil manter esse tipo de tensão em obras muito longas [...].¹⁹

No Brasil, a década de 60 ficou conhecida, segundo autores como Bosi e Coutinho, como "a grande década do conto". Nesse período, "o conto passou por verdadeira explosão em nosso país, uma autêntica revolução de qualidade".²⁰ Escritores já conhecidos se consolidaram, enquanto outros, nesse momento, iniciaram carreira. Dentre os autores dessa época, destaca-se Luiz Vilela, com a publicação de *Tremor de terra*²¹. Após meio século de escrita, o autor mineiro é hoje dono de uma vasta obra compreendendo romances, novelas e coletâneas de contos, a saber:

Tremor de terra (contos). Belo Horizonte: Edição do autor, 1967.

No bar (contos). Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

Tarde da noite (contos). São Paulo: Vertente, 1970.

Os novos (romance). Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

O fim de tudo (contos). Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

Lindas pernas (contos). São Paulo: Cultura, 1979.

O inferno é aqui mesmo (romance). São Paulo: Ática, 1979.

O choro no travesseiro (novela). São Paulo: Cultura, 1979.

¹⁸ Jornal editado na cidade de Ituiutaba.

¹⁹ CALVINO, 1990, p. 61.

²⁰ MARCONI, 2000, p.7.

²¹ 1967.

Entre amigos (romance). São Paulo: Ática, 1983.
Graça (romance). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
Te amo sobre todas as coisas (novela). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
A cabeça (contos). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
Bóris e Dóris (novela). Rio de Janeiro: Record, 2006.

Antologias

Contos escolhidos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
Uma seleção de contos. São Paulo: Nacional, 1986.
Contos. Belo Horizonte: Lê, 1986.
Os melhores contos de Luiz Vilela. São Paulo: Global, 1988.
O violino e outros contos. São Paulo: Ática, 1989.
Contos da infância e da adolescência. São Paulo: Ática, 1996.
Boa de garfo e outros contos. São Paulo: Saraiva, 2000.
Sete histórias (contos). São Paulo: Global, 2000.
Histórias de família (contos) São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
Chuva e outros contos. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
Histórias de bichos. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
Contos eróticos. Belo Horizonte: Leitura, 2008.
Amor e outros contos. Erechim: Edelbra, 2009.

Além dessas publicações, Vilela figura em antologias como *O conto brasileiro contemporâneo*, organizada por Alfredo Bosi, e *Os cem melhores contos brasileiros do século*, coletânea estruturada por Ítalo Moriconi.

Vilela começou a produzir aos 13 anos, quando ele publicou seus textos no jornal *A voz dos estudantes*, em Ituiutaba, sua cidade natal. O primeiro artigo, intitulado “A boa leitura”, já trazia indícios da formação religiosa de Vilela, que permearia várias de suas obras: “Felizes os que amam a leitura, pois serão eles os escritores de amanhã”²². Em entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, para a *Revista Projeção*, Vilela ressalta passagens importantes dessa

²² PROJEÇÃO, 2007.

época, quando, em duas situações, ao invés de escrever redações, como fora solicitado por seus professores de Português, escreveu contos e, para sua surpresa, foi elogiado e incentivado por eles.

No ano seguinte, o jovem autor publicou “Escola de roça” no jornal *Correio do Pontal de Ituiutaba*, conto que, além de fazer uma premonição em termos de seu futuro, pois o fato narrado na ficção acontece 20 anos depois no mesmo local, faz também a premonição de mais um tema que seria recorrente na obra do autor: o progresso. Com 15 anos, Vilela foi morar em Belo Horizonte de onde enviava semanalmente crônicas para o jornal *Folha de Ituiutaba*. Durante esse período, também publicou contos no *Estado de Minas*, no suplemento de domingo.

Aos 21 anos, o autor fundou, com outros escritores de Minas, a revista *Estória*, que só publicava contos. Segundo ele,

Estória era um grupo apenas no sentido de pessoas que reuniam seus esforços para publicar uma revista. Não tínhamos, nem nos interessava ter, nenhuma plataforma estética. Era cada um com a sua visão de vida e sua literatura. A liberdade de expressão era total. Para publicar em *Estória* a única exigência era que o conto fosse bom. Ah, sim, e que além do conto bom, o sujeito tivesse uns bons contos no bolso, pois tudo era pago por nós mesmos, os autores.²³

Vilela fundou também a *Revista Literária*, da UFMG, e *Texto*, um jornal literário de vanguarda, que mereceu de Nelson Werneck Sodré a afirmação de que a verdadeira cultura brasileira estava com aqueles que faziam pequenas publicações como *Texto*, e não com os medalhões, os suplementos literários e as cátedras universitárias. Apesar de sua forte relação com o *Suplemento literário* (além de integrante, era também fundador e diretor), e de esse jornal veicular diversas manifestações artísticas, não houve a formação de um grupo, que poderia ter se chamado “geração suplemento”. Segundo Rauer,

o SLMG, muito embora tenha aberto oportunidade de publicação a diversos autores iniciantes, não os congregou como grupo, não se fechou em uma diretriz estética uniformizadora, não constituiu gueto inexpugnável à diversidade cultural, não foi provinciano, alheio ao que se passava nas artes e na literatura em outras partes do país e do mundo.²⁴

²³ VILELA *apud* RODRIGUES, 2006.

²⁴ RODRIGUES, 2006, p.17.

Com essas publicações, Vilela chamou a atenção da crítica literária por ter uma escrita sem influências explícitas, por não estar à sombra de nenhum autor. Segundo ele mesmo afirma, “não existe autor que não tenha sido influenciado, ainda que minimamente, por outro.”²⁵. O olhar urbano já existia em muitos autores, mas a isso Vilela uniu os diálogos versáteis, trabalhados e retrabalhados para mostrarem, com enorme aproximação do tom coloquial e muita concisão, as impressões da vida.

Em 1967, com 24 anos, o escritor publicou, com recursos próprios – já que o livro havia sido recusado por vários editores – 1.000 exemplares de *Tremor de terra*, sendo um dos exemplares da obra enviado por ele para um concurso literário em Brasília. Então, o autor tornou-se conhecido no Brasil após disputar com 250 escritores e obter o Prêmio Nacional de Ficção, concorrendo com autores consagrados da época.

Um ano após o lançamento de *Tremor de terra*, Vilela publica mais dois livros de contos – *No bar* e *Tarde da noite*. A terceira publicação foi o romance *Os novos*, que narra a experiência de um aluno da Faculdade de Filosofia, centro de agitação estudantil, nos anos da ditadura. Apesar de não ter militância, estar nesse ambiente contagiado pelos acontecimentos políticos da época foi suficiente para a escrita do livro, que gerou comentários como o do jornalista Heraldo Lisboa: “um soco em muita coisa (conceitos e preconceitos), o livro se impõe quase em fúria. (É por isso que o temem?)”²⁶.

Em 1968, 11 anos após ter se mudado para a capital mineira, Vilela passou a trabalhar como redator e repórter no *Jornal da tarde*, em São Paulo, sem abandonar a escrita literária. O convite para o trabalho no jornal, segundo ele, deveu-se ao fato de considerarem seu texto detentor de características jornalísticas. A experiência vivida na redação gerou o segundo romance do autor intitulado *O inferno é aqui mesmo*.

Nesse mesmo ano, Vilela foi convidado a participar do International Writing Program, na cidade de Iowa, nos Estados Unidos, onde permaneceu durante nove meses por conta da escrita literária. Logo após deixar os Estados Unidos, ele viajou por Irlanda, França, Espanha e Portugal, morou uns meses em São Paulo, onde continuou escrevendo. Ao voltar para

²⁵ VILELA, 2002, entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos.

²⁶ PROJEÇÃO, 2007.

Ituiutaba, no entusiasmo do “milagre econômico”, comprou um sítio e foi criar vacas leiteiras. Essa nova atividade econômica é o tema de *Entre amigos*, terceiro romance do autor.

Além desses romances, Vilela já havia publicado, nessa época, cinco livros de contos, recebendo várias premiações pelos mesmos. O autor passou então a contribuir para se consolidar a “década do conto”, desenvolvendo uma linguagem própria, marcada principalmente pelos diálogos incessantes, numa escrita que, por vezes, remete não só às narrativas cinematográficas, mas também às jornalísticas e televisivas.

A época em que Vilela desponta como escritor é também de intensas produções de grandes autores, a saber: Clarice Lispector (*Laços de família*, 1960), Dalton Trevisan (*Novelas nada exemplares*, 1959, *Cemitério de elefantes*, 1962, *Morte na praça*, 1964, e *O vampiro de Curitiba*, 1965), Guimarães Rosa (*Primeiras estórias*, 1962), José J. da Veiga (*Os cavaleiros do platipato*, 1959), Lygia Fagundes Telles (*Histórias escolhidas*, 1964, e *Jardim selvagem*, 1965), Murilo Rubião (*Os dragões e outros contos*, 1965), Rubem Fonseca (*Os prisioneiros*, 1987). Além desses, havia as obras de Otto Lara Resende (*O retrato na gaveta*, 1962), Nélida Pinõn (*Tempo de frutas*, 1966) e Moacir Scliar (*Histórias de um médico em formação*, 1962). Também nessa época temos as estréias de Fernando Sabino, Ignácio de Loyola Brandão, Wander Piroli, Orígenes Lessa, Aníbal Machado e João Ubaldo Ribeiro.

Ao se referir a esse período, Vilela comenta a diversidade de criação da época:

Considero-me um escritor da década de 60. Existia todo um clima de liberdade e era isso que vivíamos na nossa literatura. Não seguíamos tendências, modelos, era cada um na sua, como dizia a gíria da época. E essa diversidade foi a nossa força. Isso é visível na Revista *Estória*. Ninguém se parece com ninguém. A palavra mercado não existia. Era criação pura. Nós pagávamos para publicar. A ditadura não afetou a minha criação. Continuei escrevendo no mesmo ritmo, claro que refletindo todas essas mudanças.²⁷

Vilela figura em várias críticas literárias, principalmente naquelas que tentam estabelecer categorias e definições a partir da escrita de cada autor. O crítico Temístocles Linhares²⁸, ao optar por dividir os contos contemporâneos em fantásticos, regionalistas e realistas, classifica Luiz Vilela como escritor de tendências realistas, ao lado de Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles e Rubem Fonseca.

²⁷ SEBASTIÃO, 2000, p.6.

²⁸ LINHARES, 1973, p. 13.

Também Augusto Massi, que faz uma classificação por uma perspectiva histórica, verifica uma relação entre esses autores, localizando-os dentro do realismo, mais especificamente na prosa urbana:

Na grande família dos contistas brasileiros, Luiz Vilela (1942) é o irmão caçula de Rubem Fonseca (1925) e Dalton Trevisan (1925). Os três pertencem ao centenário tronco do realismo e foram decisivos para o estabelecimento, entre nós, de uma sólida tradição de prosa urbana. Com acentuada dicção coloquial e domínio técnico do diálogo, escaparam às seduções da vertente regionalista. [...] Não obstante o laço de parentesco que os aproxima, cada qual conquistou um espaço ficcional próprio, dotado de um estilo extremamente pessoal e inconfundível.²⁹

Em seus contos, Vilela aborda temas do cotidiano urbano da atualidade, retratando um ser humano que se depara com realidades difíceis e angustiantes, sendo a morte, a solidão, e a incomunicabilidade assuntos recorrentes de sua obra.

O ritmo da narrativa de Vilela é pautado pelos diálogos. Incessantes. Todos eles tal qual a fala cotidiana. O narrador existente nos contos relata fatos e diálogos, fica observando as cenas, mas pouco revela das personagens. A fala de cada personagem é o que ajuda o leitor a construir uma imagem subjetiva dela mesma. O narrador pouco intervém, é discreto, e tudo é trabalhado para que, não aparecendo o narrador, o diálogo das personagens seja o mais natural possível.

Alfredo Bosi, ao refletir sobre a escrita dos anos sessenta, também compara a obra de Luiz Vilela à de Rubem Fonseca:

A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando ao gestual, quase ruído. Está, necessariamente, fazendo escola: junto a Rubem Fonseca, ou na sua esteira, algumas páginas de Luiz Vilela, de Sérgio Sant'Anna, de Manoel Lobato, de Wander Piroli, [...], de Moacyr Scliar [...]³⁰

A narrativa de Vilela contém o tom coloquial das frases cotidianas nos diálogos das personagens. O narrador abre espaço para essas vozes e permite uma extensa polifonia. Os diálogos situam o leitor no tempo e no espaço da narrativa.

²⁹ MASSI, 2001, p. 7.

³⁰ BOSI, 1974, p. 18.

Vilela constrói uma literatura focada em gestos aparentemente insignificantes mas que, no decorrer da narrativa, ajudam a construir as personagens. A ausência do narrador torna ausentes também as descrições de pensamentos, sentimentos e emoções das personagens. A descrição dos gestos cria um enredo mais imagético, quase palpável, e é por meio dele que percebemos a emoção de cada figurante.

No conto “Más notícias”³¹, por exemplo, a conversa da personagem principal, um candidato a prefeito, com seu assessor, em vésperas de eleição, é pautada pelas seguintes ações:

“Acendo um cigarro.”

“É, é isso”, eu digo, pegando o cinzeiro na mesa (...).”

“... eu digo num tom firme enquanto apago – pela metade – o cigarro no cinzeiro.”

“...eu digo, sem concluir, pegando outro cigarro ...”

Na conversa acima, cujo é a vitória em uma campanha eleitoral ser ameaçada por um incidente relatado pelo assessor, em nenhum momento Vilela descreve a personagem como estando nervosa, mas narra o fato de acender e apagar mais de um cigarro em pouco tempo, revelando a sua agitação. Para Syd Field, a “verdadeira arte de escrever para a tela está em encontrar lugares onde o silêncio funcione melhor que as palavras, contar a história em imagens.”³² Dessa forma, pontuando os diálogos por ações corriqueiras, percebemos a presença de recursos imagéticos do cinema, e mais especificamente, do roteiro, no texto literário. Isso ocorre porque o roteiro é constituído por diálogos e indicações de cenas, ou seja, por aquilo que pode ser visto. As ações dos personagens vão, dessa forma, contribuir para a visualidade da cena, o que cria boas condições para as traduções de sua obra. Ainda segundo Field,

o truque ao tentar escrever roteiros é tentar encontrar uma maneira de apresentar essa exposição de tal forma que ela não impeça a fluência dos personagens e da história. A maioria dos roteiristas sente que cenas de exposição sempre dificultam o desenvolvimento da história.³³

Syd Field nos fala da construção da personagem, de como a sua exposição deve ser feita aos poucos para não prejudicar o desenvolvimento da narrativa. Os roteiristas devem tomar cuidado ao apresentar e caracterizar as personagens: isso deve ocorrer de forma natural, deve

³¹ VILELA, 2002, p. 39 – 50.

³² FIELD, 1994, P. 75.

³³ FIELD, 1994, P. 41.

ser uma construção em que esse objetivo não seja aparente. É o mesmo que faz Vilela ao elaborar seus personagens: ele não os descreve durante a narrativa, mas os constrói através de suas próprias falas.

Em sua narrativa, a relação que Vilela estabelece com o cinema é nítida. Em entrevista concedida a Matheus Dias, para a temporada 2007 do *Paiol literário*, projeto realizado pelo *Jornal Rascunho*³⁴, em parceria com o SESI Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba, ao ser questionado sobre a solidão, Vilela acaba por revelar sua forte relação com a sétima arte desde cedo:

Eu sentia muita solidão. Solidão de existir. Embora com cinco irmãos - mas há uma diferença grande entre mim e a irmã acima. Solidão não no sentido de ficar muito tempo isolado. Até porque fazia tudo a que tinha direito como menino do interior: jogava futebol, roubava fruta no vizinho, criava passarinho... Mas eu sentia - e acho que sinto até hoje - uma solidão muito forte. Passava muitas horas sozinho, brincando com soldadinhos. Tinha também uns bonequinhos e fazia roupas, armas e reproduzia os filmes assistidos no cinema. A nossa diversão era cinema; não havia televisão. Então, eu reproduzia e fazia cidades, construía prédios, casas, havia os caubóis com seus cavalinhos, vaca. Acho que a literatura foi um substituto desses brinquedos. Então, se você me perguntasse o que é a literatura para mim (...), eu diria que ela foi um brinquedo do adulto para substituir o brinquedo da criança.³⁵

A resposta do autor, sob a forma de uma lembrança da infância, revela a relação que ele desenvolve com o cinema. Quando lhe perguntei, em uma conversa por ocasião da II Semana Luiz Vilela se, ao escrever, ele imaginava as cenas sendo levadas para a tela do cinema, o autor foi enfático: “Claro! Tem livro que escrevo e penso: Isso daria um ótimo filme! Escrevo visualizando as cenas.” E assim, escrevendo o fundamental, o estritamente necessário, aparando todos os excessos dos relatos e dos diálogos, a narrativa de Luiz Vilela remete diretamente aos roteiros de cinema, onde só se escreve aquilo que se pode ver, uma vez que o roteiro é o esboço do que, posteriormente, será materializado em imagens e em sons, o que gera uma escrita sucinta, objetiva e, ao mesmo tempo, sensibilizadora. Assim, o autor dialoga com as artes audiovisuais de seu tempo, transformando a brincadeira da infância em texto e inspirando novas criações fílmicas.

Luiz Vilela contribuiu enormemente para estreitar as relações entre as artes literárias e audiovisuais, pois além de se inserir na tradição iniciada pelos escritores da geração anterior, também desenvolveu uma linguagem própria, atravessada por

³⁴ Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/>.

³⁵ Disponível em:

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1701>
Acesso em 20/10/2008.

recursos que recordam as estratégias narrativas não só do cinema mas também do jornalismo e da televisão. E, mais que isso, a ficção de Vilela vai se constituindo como um singular desdobramento do arquivo da tradição, na medida em que favorece o rico trabalho posterior de jovens cineastas mineiros, como Rafael Conde, Helvécio Marins Jr., Cláudio de Oliveira e Cláudio da Costa Val, dentre outros. Muitas das versões fílmicas dessa obra foram exibidas e premiadas em diversos festivais de cinema.³⁶

Dessa forma, as obras literárias traduzidas para as telas do cinema e da televisão ampliam as redes narrativas da atualidade, possibilitando novas formas de acesso ao texto verbal. Nesse caso, Vilela teve 16 contos e uma novela adaptados,³⁷ conforme podemos verificar na relação as seguir.

Traduções para o cinema:

- *Françoise*, de Rafael Conde;
- *Rua da amargura*, de Rafael Conde;
- *A chuva nos telhados antigos*, de Rafael Conde;
- *2 homens* (do conto *Dois homens*), de Helvécio Marins Jr.;
- *Arremate* (do conto *Fazendo a barba*), de Cláudio da Costa Val.

Traduções para a TV:

- *Tarde da noite*, de Roberto Farias (Rede Globo);
- *Más notícias*, de Breno Milagres (Rede Minas – “Contos de Minas”);
- *Calor*, de Breno Milagres (Rede Minas – “Contos de Minas”);
- *O monstro*, de Breno Milagres (Rede Minas – “Contos de Minas”);
- *Suzy*, de Breno Milagres (Rede Minas – “Contos de Minas”);
- *Freiras em férias*, de Breno Milagres (Rede Minas – “Contos de Minas”);
- *A cabeça*, de Éder Santos (TV Cultura – “Contos da meia-noite”);
- *Eu estava ali deitado*, de Éder Santos (TV Cultura – “Contos da meia-noite”);
- *Felicidade*, de Éder Santos (TV Cultura – “Contos da meia-noite”).

³⁶ PEREIRA, 2008.

³⁷ Durante a escrita deste trabalho o autor recebeu duas propostas para adaptação do conto “Luxo”, ambas vindas do estado de São Paulo.

Traduções feitas em escolas, por professores e alunos:

- *The end of everything (O fim de tudo)*, Curso de Letras – FEIT/UEMG
- *Eu estava ali deitado*, PUC – Belo Horizonte;
- *Uma namorada*, Pós-Graduação em Cinema – IEC PUC Minas;
- *Bóris e Dóris – o filme*, Curso de Letras – UFMS, Corumbá.

Considerando a importância de Vilela para a Literatura Brasileira e o grande desenvolvimento do audiovisual em torno de sua obra, percebemos que o estudo da mesma, tendo em vista seus registros verbal e não verbal, é não só pertinente mas também necessário. Sendo a leitura da imagem, fundamental, pois ela é uma nova forma de se ver o mundo, de se ler as relações intersemióticas e de desenvolver as habilidades contemporâneas de percepção estética, a obra de Vilela atende amplamente a esse propósito. Nesse sentido, ao traduzir a obra literária, o cinema e a televisão cumprem um papel de extrema relevância, pois difundem, por meio de expressões, gestos, cores, sons, brilhos e principalmente movimento, o sentido das palavras para uma ampla maioria que nem sempre tem acesso à leitura da Literatura Brasileira.

CAPÍTULO 2

2. Luiz Vilela e as aproximações com o cinema

2.1. Teorias do conto

Luiz Vilela não é um escritor apenas de contos. No entanto, como as traduções realizadas para o cinema e a TV são, em sua maioria, adaptadas desse gênero, com exceção de *Bóris e Dóris* – que é considerado novela – é a esse tipo de narrativa que vamos nos ater para o desenvolvimento desse trabalho. Os dois gêneros possuem características muito próximas, e alguns autores afirmam ser a extensão da narrativa a principal diferença. Numa comparação entre romance, conto e novela, Cortázar afirma que

o romance se desenvolve no papel, e por isso no tempo de leitura, sem outros limites senão o esgotamento da matéria romanceada; o conto, por seu lado, parte da noção de limite, em primeiro lugar de limite físico, a ponto de passar a receber na França, quando passa de vinte páginas, o nome de *nouvelle*, gênero equilibrado entre o conto e o romance propriamente dito.³⁸

Percebemos, então, que o romance terá quantas páginas forem necessárias para que a história seja contada, podendo o autor fazer uso de recursos como a descrição detalhada e as várias peripécias que abrangem a narrativa. Ao contrário, o conto exige do autor a concisão na escrita, uma vez que há limites de gênero a serem cumpridos, momento em que os detalhes precisam ser deixados de lado em detrimento de uma história objetiva. A novela ocupa um lugar entre os dois gêneros, já que o espaço físico poderia ser ampliado, mas as descrições não podem se estender a ponto de caracterizar um romance. Se os gêneros apresentam características semelhantes na estrutura narrativa sendo diferentes apenas pela extensão, optamos por dar ênfase ao conto, que é o nosso *corpus* predominante.

Para este estudo propomos o levantamento das características do conto clássico para chegarmos ao moderno, cujas características estão presentes na obra de Vilela.

2.1.1. O conto clássico

Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, no artigo intitulado “Luiz Borges”, apresenta as características que, para ele, tornava Borges o mestre da arte da escrita breve:

³⁸ CORTÁZAR, 1974, p. 350.

Para explicar a adesão que um autor suscita em cada um de nós, ao invés de partir de grandes classificações gerais, é preciso partir de razões mais precisamente conexas com a arte de escrever. Dentre estas colocarei à frente a economia da expressão: Borges é um mestre de escrever breve. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e idéias, idéias, idéias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrador sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo.³⁹

Ao falar sobre a escrita de Borges, Calvino acaba por listar aquelas que ficaram definidas como sendo as características que serviriam para classificar um gênero como o conto: a forma sintética de se narrar, em um curto período de tempo e espaço, uma história que provoque e instigue o leitor. Para que esse impacto seja causado, é preciso que o autor tenha em mente essas limitações de tempo e espaço a fim de que o efeito que ele deseja provocar não se dissolva na narrativa. É necessário, para isso, a concisão: ser breve e objetivo.

O conto apresenta uma sucessão de acontecimentos ficcionais que remetem à realidade, podendo até dialogar com fatos verídicos, buscando garantir a surpresa e o prazer do leitor. A “unidade de ação”⁴⁰ faz com que o conto termine em seu clímax, diferenciando-se do romance, que, mesmo após o clímax, ainda tem algo a ser contado. Segundo Cortazar,

o romance e o conto podem ser comparados analogicamente com o cinema e a fotografia, posto que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, ao passo que uma fotografia bem sucedida pressupõe uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abarca e pela maneira como o fotógrafo utiliza esteticamente tal limitação.⁴¹

Sendo assim, o conto deve contar com estratégias narrativas que prendam a atenção do leitor, fazendo com que a leitura seja feita de uma só vez, assim como quando se vê uma foto. Para isso, quanto menos detalhes forem usados melhor será a história, pois há menor chance de o leitor se distrair ou cansar, deixando a continuidade da leitura para outro momento perdendo-se, assim, o efeito de impacto do relato.

³⁹ CALVINO, 1993, p. 248.

⁴⁰ GOTLIB, 1987, p. 12.

⁴¹ CORTÁZAR, 1974, p. 350.

Conforme Ricardo Piglia⁴², o conto clássico abriga duas histórias: a narrada pelo autor em primeiro plano, e aquela que vai se construindo em segundo plano. Segundo ele, é nessa segunda narrativa que está o espaço para a alusão, para a imaginação, para o sonho. A história é, então, construída pelo "não dito", pelo que se imagina. Isso remonta à célebre "teoria do iceberg", de Hemingway: "o mais importante nunca se conta".

Podemos dizer que a teoria de Piglia completa o pensamento de Cortázar, que dando continuidade à metáfora do cinema e da fotografia, diz

o fotógrafo ou o contista se vêem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que proteja a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contido na foto ou no conto.⁴³

Esse fermento do qual o autor fala, de levar o leitor a ir mais longe na construção do sentido, seria a abertura necessária para a “segunda história” descrita por Piglia . Uma vez que essa segunda história não é contada pelo autor, podemos dizer que cabe ao leitor a construção da mesma, baseado no hipertexto pessoal que ele possui. A história narrada traz um tema aparente, que poderá ser interpretado de várias formas, de acordo com quem faz sua leitura. Assim, “teremos a existência de tantas histórias secretas quantos forem os leitores do texto visível”.⁴⁴ Isso explica, por exemplo, como um mesmo filme tem traduções diferentes, representando a leitura de cada diretor, que trazem consigo leituras prévias que o influenciam na criação do cenário, do figurino, ou mesmo da história que será narrada. Mesmo que o autor da narrativa literária tenha realizado descrições precisas, existe um intercâmbio de idéias, que podem ser acrescentadas, atribuídas ao novo texto. Helvécio Marins Jr., diretor do curta *Dois homens*, na entrevista concedida para este trabalho, afirma que a imagem que tinha de latas de lixo era muito forte em seu pensamento, antes mesmo de ler o conto de Vilela. A leitura do texto apenas reforçou a imagem que já possuía, criada a partir de leituras prévias do texto ou do mundo e o conto foi um estímulo final para a releitura da memória. Assim, reforçamos a idéia de não avaliar uma tradução por sua fidelidade, uma vez que cada nova obra criada a partir do texto literário é um outro texto, construído pelas vozes daqueles que trabalham em sua tradução. Não há, portanto, uma dualidade, uma história que é contada e perceptível ao

⁴² 1999.

⁴³ CORTÁZAR, 1974, p. 350.

⁴⁴ PEREIRA, 1997, p. 18.

leitor e outra que existe nas entrelinhas, mas sim, há tantas histórias quantas forem as leituras feitas da obra, o que transforma as traduções fílmicas em verdadeiros hipertextos.

2.1.2. O conto moderno

O conto clássico, cujas características abordamos anteriormente, sofreu alterações em sua estrutura narrativa. Onde antes tínhamos uma história com princípio, meio e fim, agora temos blocos fragmentados, não havendo ordem linear dos acontecimentos e ocorrendo a indefinição do narrador, marcas da “narrativa pós-moderna”. Nela, temos uma mistura de planos narrativos, dando margem à discussão da ficcionalidade e à desconfiança quanto à veracidade do que está sendo narrado. Em muitos momentos, esses textos não delimitam as fronteiras entre o real e o ficcional. Dessa maneira, tem-se uma composição polifônica que incorpora variados discursos, mesclando história, biografia, ensaio, diário e ficção.

Teixeira Coelho, em *Moderno pós-moderno*, apresenta algumas características que definem a escrita das narrativas pós-modernas. Entre elas temos a polifonia, a metanarrativa, a parataxe e o narrador incógnito, características que abordaremos a seguir.

O significado da palavra *polifonia* está primariamente associado a um conceito musical que remete a várias melodias simultânea e harmonicamente dispostas. Bakhtin apropriou-se desse conceito e o aplicou à literatura. O teórico observou que um texto pode conter uma pluralidade de vozes e consciências diferenciadas, que nele convivem simultaneamente, caracterizando-o como um romance polifônico.

Os opostos *monofonia* e *polifonia* são observados por Bakhtin como conceitos associados, respectivamente, a verdades fechadas e verdades abertas. O discurso monofônico está presente na construção autoritária e hermética, que não permite o diálogo entre o eu e o outro. Em contrapartida, na polifonia, própria da linguagem poética, a verdade surge como possibilidade discursiva em diálogo com a multiplicidade de vozes textuais.

De acordo com o autor, a *polifonia* “pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra”⁴⁵, significando que as personagens e suas respectivas vozes não estão a serviço de uma única ideologia ou de uma visão dominante.

Outra característica citada por T. Coelho como sendo típica da narrativa pós-moderna é a *metanarrativa*, que é uma forma textual de autoconsciência do processo do narrar que revela a ficção como artefato, como um construto do autor. O texto assim construído fornece, em si mesmo, um comentário acerca de seu próprio *status*, como ficção e como linguagem, e de seus próprios processos de produção e recepção. O princípio da metanarrativa é, portanto, direcionar-se tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, construindo e desnudando, simultaneamente, a ficção. A voz que, autoconscientemente, comenta os mecanismos através dos quais se constrói a ficção é um elemento mediador entre dois mundos ontologicamente diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Por ter trânsito livre entre o real e o imaginário, o processo metanarrativo invade o mundo aparentemente autônomo da história, estabelecendo relações dialógicas constantes, que conduzem o leitor a perceber a obra não como um produto mimético, mas como o resultado da interpretação dos discursos que representam os fatos da realidade.

Os processos metanarrativos constituem uma obra que tem por objetivo a reflexão sobre os mecanismos de construção da própria escrita. O foco dessa estratégia é a enunciação, a própria narrativa, deixando o enunciado em um plano secundário. A literatura pós-moderna parece querer voltar-se sobre si mesma constantemente. O ato de escrever assume um papel primordial, havendo uma reflexão sobre o “ato de narrar”, que passa a ser mais importante do que a própria história narrada.

Quando a metanarrativa é utilizada, há uma duplicação da narrativa, um encaixe de uma história na outra e um conseqüente efeito de espelhamento. Podemos, por exemplo, em um primeiro momento, nos depararmos com um narrador que nos conta sua história, e em seguida surgir outra personagem, que é escritor e está escrevendo um romance, sendo os fragmentos desse romance lançados na primeira narrativa.

⁴⁵ BAKHTIN, 2005, p. 35.

Com isso, além da metanarrativa, podemos ainda destacar outra característica da narrativa pós-moderna, que é a *parataxe*. A pós-modernidade caracteriza-se, entre outros quesitos, pela emergência de diferentes segmentos sociais. Há uma multifragmentação do corpo coletivo, em cuja esteira acentua-se a atuação política assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos: as mulheres se unem e passam a reivindicar seus direitos, os homossexuais se agrupam e exigem o reconhecimento de suas escolhas e o respeito a elas, os negros e os índios defendem sua representatividade político-social e a valorização de sua cultura. A esse universo, dividido em segmentos, correspondem, em certa medida, algumas formas de expressão artística, igualmente marcadas pelo fragmentarismo, sendo que no cinema, os fragmentos se tornam legíveis pela montagem, e na literatura, pela parataxe.

Segundo Teixeira Coelho, a parataxe é

um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação, sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não dar, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser, em suas naturezas e autonomias. E basta esta sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica dos blocos. É como se, entre o conjunto de blocos e a significação final, existisse um vazio, um buraco negro a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que, se esta ação não for exercida não haverá significação.⁴⁶

Sendo assim, os assuntos tratados em cada um dos fragmentos textuais são aparentemente desconexos e bastante diversificados. Para decifrar a ligação entre os fragmentos, é mister que o leitor trabalhe no sentido de preencher as lacunas deixadas pelo narrador. Assim, o leitor alcança o status de co-autor, e seu trabalho é imprescindível para proporcionar encadeamento lógico à narrativa.

Conforme as características que já apresentamos, o leitor se depara com outras ficções inseridas na ficção principal a ser lida e desvendada. Novos personagens, novos fatos, novas narrativas. Elementos que se colocam como alicerces e vigas da história principal, porque a ela se referem e se ligam intrinsecamente. Os novos personagens e suas histórias assumem papel tão forte no construto literário que o narrador, mesmo sendo integrante da narrativa e

⁴⁶ COELHO, 2001, p. 96-97.

fazendo parte da diegese, não querendo ou não podendo mostrar-se (por pouco saber sobre si mesmo), acaba por se manter estranho ao leitor, pouco se descobrindo sobre ele. Há momentos em que as vozes se confundem: por dar voz a outros personagens, não sabemos se quem narra é o próprio narrador que começou a história, ou se já foi substituído por um segundo narrador.

2.2. A narrativa de Vilela: uma busca no cinema?

Na crítica moderna, é muito comum vermos a literatura ser comparada ao cinema: sempre se diz que a literatura tem algo de cinematográfico. Podemos verificar, diante das características mostradas anteriormente, que os cortes abruptos, os encadeamentos de cenas rápidas ou blocos de fragmentos, os vários personagens e pontos de vista são características incorporadas ao cinema pela literatura. Uma obra literária é considerada cinematográfica atualmente quando utiliza processos de montagem, com sequência narrativa em que diversos personagens vivem situações diferentes, em lugares diferentes e ao mesmo tempo, ou mesmo quando utiliza-se de prolepses e analepses. Seria isso o que faz com que a literatura de Luiz Vilela seja traduzida pela sétima arte? Essas características estariam presentes em sua narrativa, facilitando essa tradução?

2.2.1. Os temas

Majadas, em seu estudo sobre a obra de Vilela, apresenta essa narrativa como um texto em que há profunda piedade pelo ser humano e também por outros animais: percebemos que os temas recorrentes estão impregnados de compaixão e são tratados artisticamente com-paixão. Há em Luiz Vilela um grande amor por todos os seres, animados e inanimados e esse amor é o coração de sua obra.⁴⁷

A com-paixão da qual nos fala Majadas remete também à própria dedicação do autor à sua escrita. As excessivas revisões e as leituras em voz alta dos textos mostram um escritor preocupado com aquilo que está produzindo. Toda essa preocupação vem de encontro ao que diz Cortázar sobre a estrutura da narrativa valorizar o tema que está sendo tratado:

⁴⁷ MAJADAS, 2000, p. 185.

o conto não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons ou temas ruins, há apenas um tratamento bom ou ruim do tema. O elemento significativo do conto parece residir principalmente no seu tema, no fato de eleger um acontecimento real ou fingido que possua a misteriosa propriedade de irradiar algo para além de si mesmo, a ponto de transformar um vulgar episódio doméstico no resumo implacável de determinada condição humana ou no símbolo ardente de uma ordem social ou histórica.⁴⁸

É justamente essa transformação que Luiz Vilela realiza ao demonstrar compaixão pelo seres vivos de forma aparentemente simples, numa história composta por diálogos da vida cotidiana, suscetíveis de identificação por parte do leitor. No entanto, nas demais histórias, presentes nas entrelinhas, há uma profunda crítica a uma estrutura social decadente, formada por indivíduos incapazes de se comunicar, de lidar com a morte ou mesmo com situações corriqueiras da vida. A crítica dirige-se a uma sociedade que gerou indivíduos ressentidos, isentos de senso humanitário, isentos de ética. Sobre personagens loucos, solitários ou idosos, recai o preconceito dessa sociedade, a qual é criticada por Vilela, com ironia, humor, sarcasmo e, ao mesmo tempo, lirismo. Ao dar voz tanto para as personagens discriminadas em uma sociedade, quanto para as que discriminam, Vilela se aprofunda na subjetividade de cada sujeito, de maneira sintética, seca, mas delicada.

A descrença no ser humano é mostrada, por exemplo, em “Más notícias”, conto que narra o desespero de um candidato às vésperas de eleição, ao saber que seu caminhão que transportava bóias-frias tombou e há mortos. A principal preocupação dele não são os feridos, mas o quanto o acontecido irá influenciar negativamente no voto das pessoas. Para que isso não aconteça, o político e seu assessor tramam tudo o que será prometido às vítimas e o suborno que será pago à justiça para ele ser inocentado do acidente. Quando pensamos que a atitude da personagem já não pode piorar eticamente, diante da frase “o morto é que vai te levar à prefeita.”⁴⁹, ele exclama: “viva o morto!”⁵⁰

Descrença também é o que sentimos diante dos filhos que tentam convencer a irmã a arrancar os dentes de ouro do pai moribundo para vendê-los e pagar dívidas, história que é contada em “Rua da amargura”. A sensação de revolta causado pelo diálogo articulado dos irmãos, na tentativa de convencê-la, nos traz cada vez mais o sentimento de descrença no ser humano.

⁴⁸ CORTÁZAR, 1974, p. 353.

⁴⁹ VILELA, 1973, p. 51.

⁵⁰ Idem, 1973, p. 51.

No entanto, ao fim do conto, quando a personagem chega em casa e vê o próprio filho passando fome, voltamos atrás e nos questionamos sobre a real intenção dela, ao querer arrancar os dentes do pai: era seu filho que passava fome. Grande parte das personagens de Vilela é criada com base em pessoas comuns que literalmente transitam por ruas da amargura⁵¹. Em um momento são os irmãos citados acima, em outro são os “Dois homens” (é esse o nome do conto) que, sentados na mesa de um bar, parecem estar isolados de todos que os cercam, isolados um do outro, e deles próprios: não falam, não possuem expressão, e o narrador não sabe o porquê de estarem ali. E por todo esse aparente vazio, o narrador acredita que eles serão jogados no lixo.

Assim como a irmã de “Rua da amargura” serve como exemplo de um ser humano ético, ao ser contrária ao desejo dos irmãos, também em “O fim de tudo” temos uma personagem que mostra a realidade em relação ao meio ambiente. Trata-se de uma personagem lúcida, que sabe que onde pescava nos velhos tempos não há mais o que pescar. Quando interrogada por outro figurante que também ali pescava, se mais tarde haveria peixes no rio, responde: “ – Não vai melhorar: nem mais tarde, nem nunca mais.” Aqui, a própria personagem está descrente, pois já sabe que para o mal feito ao meio ambiente pelo homem não há volta.

Algumas personagens de Luiz Vilela têm uma típica sensatez, talvez por serem mais velhas e já estarem cientes de como lidar com situações do cotidiano. É o caso do barbeiro do conto “Fazendo a barba” que, sendo chamado para fazer a barba de um morto, leva consigo um rapaz novo, seu ajudante. Para o barbeiro, tratava-se de uma atividade corriqueira, o fato de o “cliente” ser um morto não fazia diferença. A morte era vista por ele como algo natural, diferentemente do que sentia seu ajudante, que fica perplexo diante do homem deitado à sua frente: a morte para ele ainda causava muito estranhamento.

Outra atividade corriqueira, mas extremamente desagradável para uma personagem, é contada em “Felicidade”, onde uma mulher, querendo agradecer ao marido, lhe faz a surpresa de uma festa. Toda a situação social vivida, o fato de ter que tratar bem as pessoas que o recebiam, mesmo sem querer que elas estivessem ali, causa um profundo desespero no marido. O conto narra a chegada dele em casa, o momento dos parabéns, os cumprimentos, seus passos pela

⁵¹ PEREIRA, 2009.

sala, e finalmente, sua chegada ao banheiro, onde consegue estar em paz por não precisar fingir alegria diante dos convidados.

A relação amorosa também aparece em “Eu estava ali deitado”, narrada pela voz do filho, que repassa em seus pensamentos, deitado no quarto, o diálogo que teve com a namorada quando terminaram a relação. Também em “Tarde da noite”, marido e mulher são envolvidos, por mero acaso, na história de uma jovem que pretende suicidar-se e liga aleatoriamente para um número de telefone, desejando uma última conversa. No diálogo entre os dois, o narrador vai deixando claro o envolvimento entre o marido e a moça ao telefone e a crescente desilusão do homem para com a esposa. Os nove anos de casamento passam a ter um peso enorme diante de uma nova possibilidade de envolvimento, quando a voz ao telefone se insinua, de forma sensual, seduzindo o marido. A esposa passa a ser vista por ele como descabelada, gorda, seus gestos são comparados pejorativamente aos de um animal. No fim do conto, ao que parece, ele não consegue ajudar a moça ao telefone e, quando acorda pela manhã, precisa novamente lidar com a realidade de estar casado com aquela mulher. Já o conto “Uma namorada” apresenta um jovem envolto com vários questionamentos: o de não ter uma namorada e o porquê de nunca ter tido ou mesmo nunca ter pensado nessa possibilidade. Sua admiração pelo chefe, no trabalho, é muito mais explícita do que a vontade de ter uma namorada. Mas o questionamento do chefe sobre o rapaz não ter uma namorada, faz com que ele repense essa situação e tente resolvê-la. Com isso, até sua sistemática rotina é alterada. Contudo, não obtendo êxito, ele volta ao dia a dia de sempre.

Na novela *Bóris e Dóris*, temos a narrativa de um dia na vida dos protagonistas, que são marido e mulher. O diálogo desinteressado e informal do casal serve para construir as subjetividades de cada um. O marido é mais velho que a esposa e possui temperamento forte, sendo impaciente e tendo metas traçadas em sua vida. Já ela é sensível e está sempre esperando algo inesperado lhe acontecer. As ironias e os sarcasmos entre as personagens mostram que já não existe sintonia entre eles. Mas também não sabemos se um dia ela existiu. O recorte temporal, característica dos contos de Vilela, não permite que o leitor saiba o que aconteceu antes, ou o que irá acontecer depois. Mais uma vez, ficará a cargo do leitor completar essa história.

Outro tipo de relação é narrado em “Suzy” e em “Calor”. Nos dois casos, temos as *lolitas* de Luiz Vilela insinuando-se para homens mais velhos. Em “Susy”, nada acontece, não por que o sujeito não quisesse, mas porque ele consegue manter a postura e não se deixar seduzir. Uma jovem vai até o apartamento de seu vizinho e, incomodada com os barulhos causados por ele e sua namorada, acaba provocando uma cena de ciúmes e insinuações, até ficar nua diante dele para tentar seduzi-lo. Não conseguindo seu objetivo, vai embora, ameaçando contar ao pai que fora estuprada pelo homem. Ao final, ela mesmo se redime e o libera de tal punição. Já em “Calor”, a lolita da história é uma sobrinha que, indo visitar o tio no hospital, é assediada por ele, por meio de palavras ditas em tom jocoso, mas com evidentes conotações sexuais. Durante todo o conto, há brincadeiras feitas pelo tio, como trocar a palavra tênis por pênis. A suposta ingenuidade da sobrinha, que chegamos a acreditar que exista, é desfeita ao final do conto: após sair do quarto para fugir das investidas do tio, ela volta e fecha a porta com chave, sendo bem recebida por ele, que a considera uma garota surpreendente. Ela, por sua vez, num tom irônico, responde que além de surpreendente, é bem-comportada. Apesar de ser um tema que causa certa rejeição, a sensação de estranhamento só acontece pelo tipo de situação colocada. A linguagem de Vilela não apela, pelo menos nos contos estudados, para algo que beire o grotesco. O *voyerismo* exercido pela personagem-narrador é discreto. Quando por exemplo, a sobrinha fecha a porta do quarto, espera-se que o narrador relate uma cena onde os personagens vão se deixar envolver, mas o que acontece é apenas um sorriso da personagem. E, com mais uma frase, o conto termina. Vejamos alguns exemplos das descrições que o narrador faz da sobrinha e a frase que termina o conto:

Ela sorriu, alegre e bonitinha nos seus quinze anos.⁵²

Sentada numa das três cadeiras do quarto, ela, de shortinho, cruzou as pernas; depois jogou para trás os longos e lisos cabelos castanhos.⁵³

Ela fez uma cara de mistério; deu meia volta, andou até a porta e afastou com o pé a trava do chão; depois fechou a porta e girou a chave. Então, voltou-se para ele e sorriu.⁵⁴

Nesses contos, as complexas relações existentes chocam o leitor e o fazem pensar em novas condições éticas. Em “Freiras em férias”, há também o choque causado pelo que dizem as freiras, enquanto estão em uma piscina, usufruindo de suas férias. Falam de homens, do desejo sexual por eles, comentam sobre as formas físicas das companheiras em tom

⁵² VILELA, 2005, p. 25.

⁵³ *Idem*, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 36.

pejorativo, desejam ser capa de revista masculina e usam termos como ereção e orgasmo. A esses “pecados”, junta-se o pecado da gula, quando revelam o tanto que pretendem comer quando voltarem ao convento. Temos aqui a crítica de uma instituição religiosa, realizada por freiras em férias que reconhecem que estão no convento pra fugir do casamento.

Outra relação que também pode ser vista com discreta conotação sexual é a da personagem Françoise, do conto homônimo. A garota está numa rodoviária e mantém uma longa conversa com uma personagem do sexo masculino. Durante o conto, é possível se imaginar que o homem possa tentar alguma aproximação física ou sentimental com a garota. Mas isso estaria no nível de interpretação do leitor. Ao final do conto, sabemos que Françoise tem problemas mentais e que tudo o que conversou com o desconhecido era fruto de sua imaginação. No entanto, mesmo sendo algo imaginado, a personagem consegue manter uma certa lógica no que fala, não deixando com que sua verdade seja desvendada pelos leitores. “Amoroso e compassivo, esse jeito de escrever dá voz ao mundo silencioso dos excluídos, daqueles que sempre perderam e muito provavelmente vão continuar perdendo por um bom tempo”.⁵⁵

Os personagens de Luiz Vilela possuem um poder mínimo, por isso mesmo, encerram um alto nível de heroísmo, pois sua sobrevivência já é, por si só, um desafio permanente à perda e à morte. Trata-se da vida problematizada em suas formas mais toscas, abruptas, violentas e, ao mesmo tempo, em seus traços mais sutis, evanescentes e delicados.⁵⁶

Esses personagens são construídos de tal forma que, em “O monstro”, temos a história de um *serial killer* que confessa, diante da polícia e da imprensa, que já havia cometido crimes de assassinato e estupro apenas para roubar e comer açúcar. Apesar de serem crimes brutais, choca-nos mais o motivo pelo qual ocorreram e a fragilidade da personagem, que fica assustado com a multidão de jornalistas, os quais estão loucos por uma história que venda e, para conseguirem isso, fazem várias perguntas a ele. Esse homem quase infantilizado, que violenta e rouba a vida pra comer açúcar, decepciona o repórter, que esperava encontrar um monstro e se depara com um “pobre diabo”.

Toda essa forma de narrar provoca os leitores, fazendo-os rever seus conceitos, opiniões, e se posicionarem diante dos fatos, tal qual os personagens. Como os temas retratam o cotidiano, é

⁵⁵ PEREIRA, 2009.

⁵⁶ Idem.

possível que os leitores se identifiquem com as histórias e com as personagens. Segundo o que diz Pereira,

esse movimento continuado de desterritorialização enunciativa, que perpassa a literatura de Vilela, contribui para se criar um tipo de leitor flexível e crítico, já que ele experimenta os relatos não como verdade mas como verossimilhança, como uma construção discursiva negociada entre os homens.⁵⁷

Ao trabalhar com certa perspectiva filosófica⁵⁸, o escritor se debruça sobre os conflitos do cotidiano mostrando que são eles, de fato, que funcionam como as questões últimas da vida. Leitor de Nietzsche, Vilela escapa da dicotomia ocidental e mostra a vida como um objeto complexo, metamórfico, heterogêneo e, sobretudo, trágico.

Em suas personagens, Vilela mostra isso. Ao mesmo tempo em que temos personagens que servem para nos apresentar a crueldade da vida e expressar um mundo violento, há também as personagens que nos apresentam a fragilidade, não só de si próprios, mas também do outro diante do qual exercem seu olhar de solidariedade, de piedade. Tudo isso construído por um narrador que opta, na maioria das vezes, por dar voz a esses personagens.

2.2.2. O narrador

Evidentemente, em toda narrativa há a voz que narra, o narrador, que irá enunciar o discurso de acordo com um ponto de vista, um foco, uma visão. Jean Pouillon foi um dos principais teóricos a pensar a questão do ponto de vista, analisando-a sob três categorias: a visão por detrás, a visão com e a visão de fora. Gérard Genette definiu o narrador de acordo com sua relação com a narrativa e o classificou em narrador heterodiegético, autodiegético e homodiegético. Os dois conceitos associados formam as seguintes classificações:

- a) **Narrador autodiegético** (ou pela teoria de Pouillon, **visão com**): o narrador é a personagem principal da narrativa, ele relata suas próprias experiências. A narrativa é em primeira pessoa e, em muitos casos, é o que se chama de monólogo interior.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ Lembremos que Luiz Vilela é formado em Filosofia.

No *corpus* estudado, em dezessete contos, esse narrador aparece em apenas quatro deles: “Suzy”, “Eu estava ali deitado”, “Más notícias” e “Uma namorada”, que será usado como exemplo:

Toda tarde, antes de fechar a porta e ir para casa, olho para as pilhas intermináveis de manuscritos que tenho de datilografar, e ao pensar que só ali há trabalho para uma vida inteira, sinto uma alegria indescritível e uma profunda gratidão para com o Doutor, que me arranjou esse serviço.⁵⁹

- b) **Narrador homodiegético** (para Pouillon, **visão para**): a narração é feita em primeira pessoa, como no narrador autodiegético, com a diferença de que aqui o narrador é uma personagem secundária, uma espécie de testemunha dos fatos, não obtendo domínio absoluto daquilo que se passa com todos os personagens.

Esse narrador não aparece em nenhum dos contos estudados para este trabalho.

- c) **Narrador heterodiegético** (seria, segundo Pouillon, o que possui a **visão por detrás**): ele não faz parte da história que narra, mas é onisciente, conhecendo tanto o que se passa no íntimo dos personagens, quanto na trama. Sua narração, em geral, é feita em terceira pessoa.

Na narrativa de Vilela, o narrador heterodiegético é o mais utilizado. No entanto, são raras as vezes em que a voz do narrador faz as descrições de ambientes, personagens ou situações.

Um exemplo específico de quando isso ocorre pode ser mostrado por um trecho de “A chuva nos telhados antigos”. Nesse conto, há uma longa descrição daquilo que o personagem vê através da janela, e também do que sente:

Ele chegou até a janela. A chuva miúda, continuava a cair sobre as casas de telhados antigos. Um pouco mais longe estava o rio, de águas barrentas, com bananeiras à margem. O céu coberto, o dia escuro, ninguém passando na rua. Era uma paisagem triste e o fazia recordar-se de outras, antigas, que ele não sabia quando nem onde mas que estavam bem lá no fundo de sua memória, na parte mais solitária de seu ser. E ele então sentiu de novo o que tantas vezes sentira: aquele gosto antecipado de perda, a inutilidade dos esforços, o irremediável das coisas. Tudo já estava há muito

⁵⁹ VILELA, 1999, p. 16.

tempo traçado e qualquer tentativa de mudar as coisas terminava sempre em fracasso.⁶⁰

Percebemos nesse caso um narrador incomum na narrativa de Vilela. Diferentemente das ocorrências em que a emoção é transmitida pelas próprias personagens, por meio do diálogo, nesse caso é o narrador quem as descreve. São raras as vezes em que esse figurante faz uma descrição, pois são os próprios personagens que, nos diálogos, dizem onde estão, como estão, como estão se vestindo, o que estão fazendo.

Em “Rua da amargura”, há dois únicos momentos em que o narrador está mais presente: quando descreve o ambiente da casa, pontuando a situação financeira da irmã e, ao final, quando o cenário já não é mais a casa da irmã, mas o caminho de volta para a casa dos irmãos. Essa segunda descrição marca bem o que seria, fisicamente, uma rua da amargura para as personagens: “Sentaram-se os dois no velho sofá. Ele acendeu um cigarro e o irmão ficou a balançar o chaveiro. Uma água escura e fétida – provavelmente um cano de esgoto arrebitado – vinha escorrendo pela rua.”⁶¹

Ao final desse conto, há outra cena de descrição: a personagem, que está sozinha, e portanto, sem ter com quem falar ou sem ter o que falar, observa a que se afasta.

Viu-o ainda, pela janela, caminhando sob a chuva para a estação, que ficava no fim daquela mesma rua comprida. Ele ia a passos firmes e nem uma vez se voltou para trás.⁶²

O narrador de Luiz Vilela, quando aparece, vem dessa forma. Para trazer algum detalhe que não coube na voz da personagem:

O barbeiro afiava a navalha. No salão era conhecido seu estilo de afiar, acompanhando trechos alegres de música clássica que ele ia assobiando. Ali no quarto, ao lado de um morto, afiava num ritmo diferente, mais espaçado e lento; alguém poderia quase deduzir que em sua cabeça o barbeiro assobiava uma marcha fúnebre.⁶³

⁶⁰ VILELA, 1973, p. 171.

⁶¹ VILELA, 2002, p. 121.

⁶² VILELA, 1973, p. 171.

⁶³ VILELA, 1973, p. 55.

O exemplo citado, do conto “Fazendo a barba”, é interessante para exemplificar essa situação. Nesse caso seria difícil, ou mesmo sem sentido, colocar a personagem falando o que a outra estava cantarolando. O narrador, poderíamos dizer, aparece para “socorrer” o autor quando há algo que não tem como ser dito pela personagem. Fora essas situações, a presença do narrador na narrativa de Vilela é quase inexistente.

É importante ressaltar aqui que esse narrador, apesar de pouco aparecer, não é um contador indiferente, no sentido de não dar importância ao que está sendo dito pelas personagens. Muito pelo contrário, é justamente por se incomodar com as situações vividas por elas que ele se afasta, para que possamos ouvir suas vozes com clareza, para percebermos quem são essas personagens e como reagem diante dos fatos da vida. Silviano Santiago, ao classificar o narrador pós-moderno caracteriza-o como

aquela que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada, ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.⁶⁴

Se levarmos em conta o distanciamento físico do qual nos fala Silviano, podemos caracterizar o narrador de Vilela como pós-moderno. No entanto, o fato de assistir os acontecimentos da platéia dá a idéia de alguém que está ali apenas para assistir, e não para se manifestar. E não é esse o caso do narrador de Vilela. Ainda segundo Silviano Santiago

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida da autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.⁶⁵

Nesse caso, o teórico descreve um narrador que, por não ter experimentado a vivência do que narra mas precisando contá-la de forma que pareça autêntica, utiliza nova construção de linguagem para conseguir essa autenticidade. Por meio da forma com que narra, ele faz

⁶⁴ SANTIAGO, 1989, p. 39.

⁶⁵ Idem, p. 41.

perceber que vivenciou o que está contando, e, por isso, fá-lo parecer mais verossímell. O que temos aqui é uma reafirmação de que a metanarrativa é característica do pós-moderno e a escrita terá fundamental importância no processo do narrador: a forma como escreve contribui para a construção da narrativa.

O narrador de Luiz Vilela, no entanto, não objetiva mostrar essa vivência. A impressão que temos é que ele escuta uma conversa, um caso que o toca profundamente, e que nos deixa escuta, ouvir junto com ele. É por isso que ele pouco aparece e que a voz de seus personagens é tão forte. E justamente por tocar em temas delicados, e por levar-nos a ouvir como as pessoas reagem diante deles, é que acreditamos que esse narrador não está alheio ao que narra. Ele denuncia o que vê, o que escuta, diferindo de outros narradores da atualidade como os de Rubem Fonseca, por exemplo, que vivenciam, ou pelo menos narram como se estivesse vivenciado, e são indiferentes ao que possa ter acontecido. Cito a seguir alguns trechos do conto “Feliz ano novo” para exemplificar esse narrador. No primeiro trecho, os personagens estão se preparando para um assalto. Nos outros três, o assalto já está acontecendo:

Zequinha pegou a magnum. Jóia, jóia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá.
(...)

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.
(...)

Os caras deitados no chão estavam de olhos fechados, nem se mexiam. Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba. Você aí, levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos. Por favor, o sujeito disse, bem baixinho. Fica de costas para a parede, disse Zequinha.
(...)

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda.

É possível perceber nesses trechos que o narrador de Rubem Fonseca não possui a compaixão presente em Luiz Vilela: ele não só conta o que a personagem pretendia fazer com a arma,

como a descreve repetindo o ato até conseguir a perfeição. É chocante saber que essa perfeição é conseguir matar alguém de forma que o corpo fique colado à parede. Hildeberto Barbosa Filho, citado por Majadas, reafirma:

Não se pode ver em Luiz Vilela um autor pessimista, angustiado, seco, na linha por exemplo, de um Dalton Trevisan, de um Rubem Fonseca. Ao contrário, de suas histórias ressuma uma garoa afetiva pelas coisas, brota muito amor pelos homens, se extrai um toque poético e lírico, que singulariza artisticamente sua expressão.⁶⁶

O narrador de Fonseca não se importa com o outro, realizando aquilo que lhe parece vantajoso e tendo consciência da sua maldade, diferentemente do “monstro” de Vilela, que mata para comer açúcar. É como se o narrador de Fonseca reafirmasse uma desilusão com o mundo e deixasse claro que não há mudanças possíveis, não há o que fazer diante disso. Já o narrador de Vilela mostra o que está acontecendo pergunta se existe alguma coisa que possa ser feita para mudar essa realidade.

2.2.3. Diálogos e silêncios

Por ter um narrador discreto, a narrativa de Vilela se respalda nos diálogos. São diálogos ágeis, que poderiam com facilidade ser ditos em qualquer lugar por pessoas comuns. No entanto, esse diálogo da vida cotidiana, quando levado à narrativa, é trabalhado enquanto arte, obtendo alto nível de expressividade.

Vilela, mestre do diálogo, não age como um simples pastichador da linguagem oral. Entre o diálogo bruto da vida e o que Viela reproduz há um sensível depuramento. O que o eleva a documento da linguagem de vários segmentos sociais. Seus personagens só falam o essencial, mas cada um o seu essencial. É isto que lhe tira o ranço de banalidade dos diálogos de certos escritores, escravos do gravador.⁶⁷

Em entrevista sobre sua técnica para conseguir, em seus diálogos, a concisão, o ritmo e a aproximação com a linguagem oral, Vilela não hesita em relatar que repete em voz alta, várias vezes, aquilo que escreveu. É assim, sozinho e interpretando suas personagens, que ele consegue aparar as arestas e obter um diálogo conciso, sem sobras e excessos que o fariam cansativo. Na entrevista concedida por Rafael Conde para este trabalho, ele associa o ritmo da narrativa e a concisão dos diálogos a partir de Vilela:

⁶⁶ BARBOSA FILHO, *apud* MAJADAS, 2000, p. 28.

⁶⁷ MACHADO *apud* MAJADAS, p 18.

Tem um fato que é extremamente interessante: em todos os filmes eu mantive uma fidelidade em relação ao diálogo, e o *Françoise* ficou um filme muito grande, 22 minutos. Pelo edital, eu tinha que fazer um filme de 15 minutos, mas quando tentava cortar alguns trechos, era impossível, porque o texto tem uma “unidade dramática” tão grande, uma coesão, um ritmo de diálogo, que qualquer parte que cortasse de alguma forma fazia falta.⁶⁸

O que Conde relata, sobre a dificuldade de se cortar algumas frases do texto de Vilela na hora de elaborar o roteiro, explica e confirma o diálogo tão bem elaborado do autor para descrever as personagens sem descrevê-las via narrador, construindo-as por suas falas e conseguindo excelência nessa técnica. O narrador se afasta, deixando o leitor em contato direto com as personagens, ou seja, permite que as escute falar por suas próprias vozes.

A estruturação da maioria dos textos via diálogos garante ao leitor uma recepção ágil. No entanto, a rapidez na leitura não é fruto apenas de um texto que flui, pois muitas vezes ele adquire um ritmo lento, com palavras e até mesmo frases inteiras repetidas. Muitas vezes, isso caracteriza a falta de comunicação entre os personagens, quando, por exemplo, estão em alguma situação constrangedora diante de outra personagem e, por isso, mantêm-se em silêncio.

Podemos afirmar então que essas vozes, em sua maioria, não são silenciadas por um narrador que não as deixa falar. Pelo contrário, a essas vozes é dada a possibilidade de se expressar, mas muitas vezes elas não conseguem ou não querem se comunicar. Em uma entrevista ao jornal *O Globo*, quando questionado sobre o silêncio em sua narrativa, Vilela respondeu:

Ninguém pode entender minha obra se pensar apenas nas palavras, no diálogo. Gosto de entremear palavras e silêncios. O não dito muitas vezes diz muito mais do que o dito. Palavra e silêncio, em meus textos, têm a mesma importância na tessitura de cada conto ou novela.⁶⁹

Podemos dizer que no silêncio construído por Vilela há uma riqueza expressiva, e conseqüentemente emocional, em grande potencialidade, uma vez que esse silêncio expressa angústias, medos, receios e outras sensações subjetivas das personagens.

⁶⁸ Anexo, p. 104.

⁶⁹ MAJADAS, 2007, p. 136.

2.3. A narrativa de Vilela: um roteiro pronto?

Diante do *corpus* analisado, percebemos alguns traços constantes na narrativa de Luiz Vilela. Quanto à estrutura narrativa, podemos afirmar que há a presença expressiva de um diálogo rápido, um narrador que pouco se mostra, mas que é crítico diante do que vê e personagens que se constroem pelo que dizem. Há também a repetição de palavras e expressões que causam a impressão de coloquialismo e o uso de pontuações que demarcam subjetividades, como as reticências, por exemplo, que revelam momentos em que as personagens não conseguem encontrar uma maneira de se expressar.

Quanto aos temas dessa obra, podemos afirmar que há uma simplicidade aparente ao abordar a representação do cotidiano de pessoas comuns, a falta de comunicação ou o não desejo de querer comunicar-se e a crítica a uma sociedade já decadente em virtude dos indivíduos descrentes que nela habitam. No entanto, ao retratar esses conflitos, Vilela se preocupa com a existência humana, com o tempo passado, a infância, a impotência dos vivos, os loucos, os marginais, os idosos, com a inevitabilidade da morte, com os homens e os outros animais. E faz tudo isso por meio do diálogo entre as personagens, que conversam ou refletem solitários sobre seus dramas. Podemos perceber então que em sua narrativa não há características típicas da pós-modernidade. Vilela não usa a metanarrativa ou a parataxe. E seu narrador, apesar de pouco aparecer, não é incógnito: sabemos quem ele é e quando fala, do mesmo modo como sabemos quem são seus personagens e conseguimos localizar suas falas. Segundo Rodrigues,

na verdade, em uns poucos contos de Vilela dos anos 60 e 70 encontramos “experimentalismos” – tomando a palavra na acepção restrita com que certos “vanguardistas” a vêem – tais como fluxo de consciência, frases sem ponto, multiplicidade de narradores, cortes cinematográficos.⁷⁰

De acordo com o *corpus* estudado, concordamos com a citação acima pois, dentre as dezessete narrativas analisadas, apenas em duas há fluxo de pensamento – “Eu estava ali deitado” e “Uma namorada”. Quanto às frases sem pontos, há dois contos em que essa marca aparece – “Eu estava ali deitado” e “Felicidade”, sendo que nesse último, não há nenhuma pontuação. A afirmação de Paula Vaz reforça esse pensamento:

⁷⁰ RODRIGUES, 2006, p.46.

O autor não traz em seus textos muitas das características apontadas como tipicamente pós-modernistas. Não há em seus contos o ritmo vertiginoso; a profusão cinematográfica de imagens; a apropriação (pelo menos não de maneira significativa, embora apareça como elemento fundamental em certos contos) das estruturas ou temáticas típicas dos gêneros massivos; mecanismos como a reciclagem, o pastiche e a paródia; o tom palavroso; o recuo da imagem de violência; a configuração das sexualidades por meio de um léxico normalmente considerado agressivo.⁷¹

Também não há na narrativa de Vilela os *flashbacks*. Seus personagens se recordam de coisas do passado, mas apenas por palavras ditas e emoções sentidas. Não há, por exemplo, um corte brusco para remeter o leitor ao passado, revivendo a cena. Seus textos são compostos de uma cena única onde, na maioria das vezes, o acaso une personagens que mantêm um diálogo suficiente para descobrirmos que são elas as principais figurantes. A narrativa não possui cenas rápidas e cortes, mas uma única longa cena de diálogo. Diante disso, nos perguntamos onde estaria, na narrativa de Vilela, aquilo que a faz ser atrativa para a tradução cinematográfica? De que forma sua narrativa aparece, para os cineastas, como um texto pronto para se filmar? Podemos afirmar então que não há uma relação direta com a montagem do cinema, mas com a visualidade provocada pela leitura da imagem. Quando lemos o diálogo, é possível imaginar a cena, pois há a construção da narrativa pautada em detalhes relevantes como os gestos dos personagens. É possível, então, concluir que a escrita de Vilela se aproxima do roteiro de cinema, uma vez que nesse tipo de texto há a preocupação de que aquilo que ele escreve seja passível de ser visualizado. Evidentemente, Vilela não escreve com a mesma intenção de quem escreve um roteiro, mas sua escrita, ao trazer o diálogo como marca recorrente, aliado à visualidade das cenas, se aproxima desse tipo de narrativa, sendo esses, fatores que tornam seus contos atrativos para a tradução. Sendo assim, quando analisamos as relações entre literatura e cinema, é importante respeitar as características específicas de cada meio, já que, ao escrever um texto literário, o autor não o faz pensando em um roteiro, seu objetivo primordial é escrever uma obra literária. Justamente por isso, acreditamos que a possibilidade que um texto verbal cria de ser traduzido é uma forma de interação entre as mídias, criando uma rede, onde há trocas de conteúdo e estrutura, possibilitando novas leituras.

⁷¹ VAZ, 2008, p. 93.

2.3.1. Como se constitui um roteiro

A constituição de um roteiro desenvolve-se por marcações de cena que, além de situarem o espaço onde ocorre a encenação, também aponta onde os personagens devem estar posicionados, como devem estar agindo e qual feição devem apresentar. Essas marcas no texto servem tanto para direcionar o diretor como os atores. Vejamos um exemplo de um trecho de um roteiro:

Roteiro

Cena 1 _____ interna – quarto – dia

O PAI está numa cama ligado por tubos de soro. Está desacordado, extremamente pálido e de boca aberta, com dificuldade de respiração. MARIA, JOÃO e JOSÉ estão em volta da cama observando-o. Tudo no quarto é simples, remetendo a uma família de classe média baixa. Os dois irmãos estão em desconfortáveis ternos de domingo.

JOÃO
Coitado do pai...

A IRMÃ concorda com a cabeça.

JOÃO
Ele não fala nada?

MARIA
Não.

JOÃO
Nem escuta?

MARIA
Parece que não.

ZEZINHO
É como se ele já estivesse morto.

MARIA
Morto ele não está. Ele está vivo.

ZEZINHO
Eu sei. Eu sei que ele está vivo. Mas... uma pessoa que não fala
mais, uma pessoa que não escuta...

CORTE PARA:

Na cena acima, a primeira do roteiro de *Rua da amargura*, temos a indicação de que ela ocorrerá no interior de um quarto e durante o dia. Após a ambientação da cena, iniciam-se os diálogos dos personagens, que se distinguem pela colocação do nome da personagem sempre em caixa alta, antes de cada fala. Os gestos são inseridos ao longo da conversa, como depois

que o pai fala “coitado do pai” a irmã deve fazer um movimento com a cabeça concordando com a afirmação do irmão. A marcação CORTE PARA serve para delimitar o fim da cena e o início de outra.

Para Syd Field, renomado roteirista, um roteiro é uma história contada em imagens, com diálogos e descrições.⁷² Ou seja, o roteirista deve estar atento para que tudo aquilo que ele esteja escrevendo seja passível de ser visualizado. Acreditamos que a narrativa de Vilela possui os três pontos apontados por Field: ela é basicamente constituída por diálogos e por descrições, mesmo que essas ocorram por meio dos diálogos, e possui alto nível de visualidade. Vejamos agora essas características mais detalhadamente.

2.3.2. As aproximações entre a narrativa de Vilela e o roteiro

Ao analisar o narrador presente na obra de Vilela, Rodrigues ousa chamá-lo de narrador ausente:

muitos dos contos dialogados são arquitetados, discursivamente, apenas pelos turnos de fala de atores que dramatizam sua experiência, não havendo nenhum indício do narrador: o discurso não apresenta didascália alguma, do texto não faz parte nenhuma rubrica cênica, sequer verbos *dicendi*. A essa estratégia narrativa nomeamos de narrador ausente.⁷³

Concordamos com Rodrigues, quando cita os diálogos arquitetados e a presença forte da dramatização da fala dos atores. No entanto, quanto ao narrador, nos contos analisados para trabalho, apenas em “Freiras em férias” o narrador é esse ausente apontado por Rodrigues. Nos outros contos, conseguimos localizar os verbos *dicendi*, que são aqueles com a função de, assim como as marcas gráficas de aspas e travessão, indicar o término ou o início da fala de uma personagem. São exemplos desse tipo de verbo: disse, falou, respondeu, suspirou, exclamou, observou etc. Já as didascálias, cujo termo tem origem no verbo *didáskein*, que significa “ensinar”, podem ser definidas como tudo aquilo que no texto não é dito pelos personagens e que, em uma representação cênica, não faz parte do discurso, aparecendo ao leitor/espectador como ação, posicionamento ou presença física de algo no cenário. São as marcas que aparecem no roteiro, por exemplo, entre as falas dos personagens, ou após o nome de quem vai dizer algo, para instruir como será feita a ação e dita a fala. As didascálias podem

⁷² FIELD, 1994, p. 41.

⁷³ RODRIGUES, 2006, p. 293.

aparecer também no interior dos diálogos, quando a própria personagem faz a indicação. Apesar de ser um termo usado principalmente no texto dramático do teatro ou do roteiro, na narrativa de Vilela o uso desse recurso também é recorrente. Quando há a presença de um narrador, ou ele faz uso dos verbos *dicendi* ou das didascálias. Esses direcionamentos utilizados pelo autor podem ser de espaço, tempo, movimento, ação, expressão facial, voz e atitude. Acreditamos ser o uso desses recursos narrativos pelo cinema e pela TV uma das características que contribuem para a tradução dos contos do escritor. Vejamos como o autor faz uso desse recurso e como ele é traduzido para o roteiro dos curtas. Os exemplos abaixo são do conto “A chuva nos telhados antigos” e do roteiro homônimo.

Foi pegar o cinzeiro em cima de um móvel e ele aproveitou para observá-la com mais liberdade: ela continuava bonita – mas, claro, não era mais aquela menina graciosa, de olhos melancólicos, que ele conhecera tempos atrás, era uma mulher e tinha mesmo aquele ar negligente de uma mulher com dois anos de casada.
- Detetive... – ela pôs o cinzeiro à sua frente e voltou a sentar-se. – Mas me conte, Wilson, quê que você fez durante esse tempo, por onde você andou...⁷⁴

No trecho acima, a imagem visual é construída pelo narrador, que relata as ações das personagens: enquanto Tânia se levanta para buscar o cinzeiro, Wilson a observa. Quando ela volta, a ação de colocar o cinzeiro sobre a mesa é descrita, assim como a ação de sentar-se novamente. Vejamos agora o trecho do roteiro de Rafael Conde referente a esse momento:

TÂNIA
(se levantando)

Não. Deixe-me pegar um cinzeiro...

Tânia caminha para a outra sala. Wilson a acompanha com os olhos. Tânia volta com o cinzeiro e antes de colocá-lo sobre a mesinha:

TÂNIA

Detetive...

Tânia se senta.

TÂNIA

Mas me conte, Wilson, me conte quê que você fez durante esse tempo, por onde você andou...

⁷⁴ VILELA, 1973, p. 166.

Percebemos que as descrições do conto, feitas pelo narrador, no roteiro passam a ser as didascálias. O trecho do conto “foi pegar o cinzeiro em cima de um móvel” é agora marcado por duas indicações: “se levantando” e “Tânia caminha para a outra sala”. Já “ele aproveitou para observá-la com mais liberdade” é indicado agora por “Wilson a acompanha com os olhos.” É clara aqui, a questão da visualidade, que o narrador apresenta quando mostra que Wilson ficou observando a mulher. No roteiro, a expressão “a acompanha com os olhos” marca a cena, e se ele deve acompanhá-la com os olhos, sabemos que será por um período de tempo, já que ela sai e volta ao cômodo. A forma como essa cena será filmada, se haverá, por exemplo, um foco nos olhos da personagem, caberá ao diretor, e não ao roteirista. É por esse motivo que podemos afirmar que se uma obra literária for traduzida por mais de um diretor, partindo de um mesmo roteiro que reproduza as falas do texto verbal, o filme será diferente. Da mesma forma que as imagens de cada leitor de um mesmo texto são diferentes, os enquadramentos dados pelos diretores também serão diferentes, pois a visão subjetiva de cada um será refletida na obra. Vejamos mais um trecho do mesmo conto e, em seguida, sua roteirização:

– É assim mesmo: as coisas nunca são exatamente como a gente deseja.
Ela olhou na direção da janela, como se procurasse ver ao longe, na memória.
– De vez em quando eu me lembrava de você lá – ele disse; - de você, de nossos planos... Era o último dia de aula, você lembra? O último dia de aula e o seu último ano no colégio. Você disse: <<Hoje é a última vez na vida que eu visto esse uniforme odioso.>>
Ela riu: estava surpresa de vê - lo lembrar-se daquele detalhe que ela própria não fixara; fora isso, exatamente, o que ela dissera.⁷⁵

TÂNIA

É assim mesmo: as coisas nunca são exatamente como a gente deseja.

Tânia olha na direção da janela, pensativa.

WILSON

De vez em quando eu me lembrava lá de você; de você, de nossos planos... Era o último dia de aula, você lembra? O último dia de aula e o seu último ano no colégio. Você disse: “Hoje é a última vez na vida que eu visto esse uniforme odioso.”

Tânia sorri, surpresa pela lembrança de Wilson.

⁷⁵ Idem, p. 167.

É possível perceber que, mesmo constituindo campos distintos, a visualidade presente na obra de Vilela, associada ao uso dos diálogos, torna possível sua tradução para meios audiovisuais. Em “A chuva nos telhados antigos”, o trecho “foi pegar o cinzeiro em cima de um móvel e ele aproveitou para observá-la com mais liberdade”⁷⁶, foi facilmente integrado a um texto de roteiro, servindo como a ação que intercala as frases: “Tânia caminha para a outra sala.” e “Wilson a acompanha com os olhos”.⁷⁷

Ao pontuar detalhes de ações e utilizar verbos *dicendi*, Vilela acaba por aproximar sua escrita do gênero roteiro. É nesse aspecto que a narrativa do autor mais se aproxima do cinema pois, ao ler sua obra, temos a impressão de que estamos lidando com um texto roteirístico. A visualidade das cenas, associada aos diálogos, causa esse efeito. Talvez essas sejam as características mais importantes para os cineastas, que buscam inspiração na literatura. Ao se depararem com a ficção de Vilela, resta a eles imprimir ao texto verbal sua subjetividade, seu objetivo, criando uma relação de troca com o texto literário.

2.3.3. Os contos adaptados: o que é comum a eles?

Diante do que foi exposto, localizaremos aquilo que é recorrente em todos os contos que foram adaptados, na tentativa verificar elementos composicionais das obras que facilitaríamos na tradução para compor textos roteirísticos, como, por exemplo, as características recorrentes dos diálogos.

2.3.3.1. O discurso direto e a linguagem

Conforme já foi mostrado anteriormente, o discurso direto é a marca registrada do autor, que o desenvolve com excelência. Para conseguir tais resultados, ele precisa trabalhar sobre o que escreve e não reproduzir simplesmente a fala cotidiana:

Meus diálogos não são reproduzidos, são retrabalhados, recriados. É um paradoxo, parece natural, mas é uma carpintaria. Todo o trabalho é para parecer exatamente simples e natural. A arte está em parecer natural, reside justamente nisso.⁷⁸

⁷⁶ VILELA, 1973.

⁷⁷ Roteiro cedido por Rafael Conde.

⁷⁸ MAJADAS, 2007, p. 149.

Nesse trabalho que é artesanal, uma lapidação daquilo que é excesso, e uma organização coerente do que é necessário para conseguir obter a aproximação da linguagem natural, Vilela também faz usos de marcas recorrentes de oralidade, como a repetição das palavras:

- Mas **quê que** tem esse papel? – a irmã perguntou, cruzando os braços.
- **Quê que** tem?
- Ele vai ser nossa **salvação**, Maria...
- **Salvação?**
-
- Se eu te falar assim: “**ouro**”. Em que você pensa?
- **Ouro?** – ela respondeu, assustada.
- É. Se eu te falar assim: “**ouro**”. Em que você pensa?
- **Papai?** – ela perguntou.
- Ele balançou a cabeça.
- Os **dentes do papai?**
- Exatamente...
- Os **dentes de ouro?**
- Isso...
- Mas...
- Você já **pensou** o **quanto valem** esses **dentes**, Maria?
- O **quanto valem?**...
- Você já **pensou?**⁷⁹

É possível notar nesse exemplo como cada personagem repete algo da frase dita pela personagem anterior, mostrando uma conversa que não flui, onde há, visivelmente, insegurança sobre aquilo que o outro está dizendo. Além da repetição das palavras, há também a redundância da palavra “que”, utilizada com muita frequência na língua portuguesa falada no Brasil. Outro recurso muito utilizado nos diálogos de Luiz Vilela são as reticências.

- Soube mesmo que você foi. Que tal?...
- Ótimo; gostei muito. Andei bastante por lá; fiquei uns tempos em Paris...
- Paris... – ela disse.
- Você lembra?...
- Ela sacudiu a cabeça.
- Quantos planos, hem... – ele lembrou.
- É. E nenhum deu certo... Bom, você pelo menos foi a Paris...
- Fui, mas não como estava naquele plano.⁸⁰

No trecho acima, onde temos o encontro de um homem e uma mulher, que já tiveram algum envolvimento em outro momento da vida pois agora ela está casada, as reticências servem perfeitamente para mostrar o nível de insegurança dos personagens, as frases que são ditas sem questionar o próximo enunciador, mas que vão se completando sem objetivos muito claros para o leitor. Segundo Pereira, essas frases curtas e as reticências

⁷⁹ VILELA, 2002, p. 116.

⁸⁰ VILELA, 1973, p. 167.

sugerem a dificuldade de expor uma intimidade cuidadosamente velada. Em seu quase silêncio, os ex-namorados contudo não se desesperam. Não há tentativas de negar nada, nem de enganar, acusar ou se sobrepor. Apenas uma profunda nostalgia emana desse ambiente, como se as próprias palavras fossem feitas de silêncio. Um narrador extremamente discreto parece apenas observar o casal com ternura e resignação.⁸¹

Essa recorrência também indica que certas idéias martelam obsessivamente a consciência dos personagens. Retomando lembranças e fatos antigos, eles demonstram constrangimento e timidez diante da separação incontornável.

Marca também da oralidade, o vocabulário chulo, como podemos perceber nos exemplos abaixo, é recorrente.

“ O que aconteceu, **porra?**”
“**Putá merda...**”⁸²

“Eu sabia”, ele comenta, “eu sabia que aquele **vagabundo** ainda ia me aprontar alguma...”⁸³

“Estamos **fodidos**, companheiro...”
“Não penso assim.”
“Claro que estamos: **fodidíssimos!**”⁸⁴

Os exemplos citados acima, do conto “Más notícias”, servem para mostrar o nível de ansiedade e nervosismo da personagem. À medida que acredita estar mais envolvida no problema, ela usa mais as expressões chulas. Em dois dos contos analisados – “Rua da amargura” e “Freiras em férias” – podemos perceber também a utilização da interjeição “uai”, típica da região de Minas Gerais.

- O que eu digo? O que eu digo é que vocês me dão nojo.
- Nojo? Uai, mas...⁸⁵
“Respondi que venho, uai.”⁸⁶

Em um dos livros que abordam a escrita do roteiro, estudados para esse trabalho, no capítulo que aborda o diálogo, os autores citam a literatura, e especificamente Vilela, como uma fonte de inspiração: “Quem quiser se aprofundar na arte do diálogo pode servir-se de vasta

⁸¹ PEREIRA, 2009.

⁸² VILELA, 2002, p. 39.

⁸³ *Idem*, p. 40.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁵ VILELA, 2002, p. 119.

⁸⁶ *Idem*, p.58.

literatura. Luiz Vilela, Luis Fernando Veríssimo e Ernest Hemingway, por exemplo, são grandes dialoguistas.⁸⁷ Isso é um indício de que o discurso direto e a linguagem contribuem para que o seu texto seja sugestivo para as traduções ocorrerem.

A utilização dos recursos que citamos acima é marca recorrente na maioria dos contos de Vilela e dos filmes deles decorrentes. Nos contos onde não temos o discurso direto, as traduções não utilizaram atores em cena reproduzindo o diálogo: foram feitas outras formas de tradução, como veremos no próximo capítulo.

2.3.3.2. O espaço e o tempo

O conto, por sua extensão, deve primar pela concisão e pela objetividade. Dessa forma, não há como, nessa narrativa, haver muitos deslocamentos de cena e de espaço. Os personagens são poucos e suas tramas devem ser resolvidas em um curto período de tempo.

Assim acontece nas tramas analisadas neste trabalho. Em todas elas, num curto espaço de tempo, a narrativa se desenvolve. Em muitas delas, o autor parece fazer um recorte, algo parecido com o que Syd Field define como um bom trabalho de montagem no cinema:

Na técnica de escrever para a tela, o momento em que você entra na cena torna-se importante e a regra geral é “entrar tarde e sair cedo”. Toda cena tem um início, meio e fim. Se você planeja a cena dessa maneira, então pode entrar na cena no último momento possível, pouco antes de o propósito da cena ser estabelecido. Depois você pode terminar a cena literalmente antes de ela ter terminado. Dessa forma, a tensão nos conduz para a cena seguinte e torna-se um bom método de transição entre uma cena e outra.⁸⁸

O autor sugere que a entrada na cena ocorra quando a ação já tenha começado e a saída pouco antes do seu fim. O narrador de Vilela age assim: começa seu relato quando os personagens já estão posicionados na cena e, quando termina, eles ainda continuam lá. Esse pensamento vai de encontro ao que já disse Cortázar. Voltemos então à sua metáfora: alguns fotógrafos definem

a arte da fotografia como o recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão

⁸⁷ SARAIVA E CANNITO, 2009, p. 70.

⁸⁸ FIELD, 1994, p. 59.

que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmera.⁸⁹

Assim, podemos dizer que é o narrador quem limita, é ele quem decide o que vamos ver ou ouvir. Não sabemos o que aconteceu antes, ou o que vai acontecer depois. Sabemos apenas aquilo que nos é passado pelo recorte escolhido por ele. Mas esse curto período é suficiente para saber o que se passa com as personagens, qual é o drama ou a situação que as envolve. Muitas vezes, não se resolve o conflito, o conto termina antes disso. Ou mesmo não se identifica um conflito explícito. Podemos ouvir uma conversa banal, mas o que ela contém em seus silêncios e em seus não ditos vai além das aparências. E aí, conforme o que diz Cortázar, temos a realidade que vai além da câmera, ou, no caso, além da narração. As histórias são contadas, e as explosões contidas nelas nos impulsionam para a criação de nossas releituras, do complemento daquilo que foi iniciado pelo autor. E para que isso ocorra, “o tempo do conto e o espaço do conto precisam estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar”⁹⁰ essa impulsão. A história precisa estar concentrada de forma a conseguir causar no leitor, em pouco período de tempo e espaço, um impacto que o faça dar continuidade a ela, buscando em seu hipertexto referências para continuar completando as lacunas da narrativa.

Quanto ao espaço, os contos de Vilela são, em sua maioria, situados num único ambiente. Os personagens já estão no lugar, ou se encontram e permanecem por ali. A trama se desenvolve em mais de um ambiente em apenas cinco dos contos analisados, sendo que os personagens saem, no máximo, de um cômodo para outro da casa, ou da casa em que estão para outro lugar. O ambiente onde a história acontece pouco influi na narrativa, o ambiente não é causador de ações nas personagens. Mesmo sabendo que muitos dos contos se passam no interior de Minas, em cidades pequenas, pelo seu teor de conteúdo, os contos de Vilela são universais, as histórias ocorridas ali podem ser transportadas de um lugar a outro. Mais uma vez, as características da escrita de Vilela favorecem a tradução, pois segundo Field, o verdadeiro teste de um bom roteiro é o acorde de verdades que ele faz soar dentro de cada um de nós. Uma verdade universal vai além de cultura, raça, idade ou localização geográfica,⁹¹ podendo acontecer a qualquer momento, em qualquer lugar, e os personagens vivem sempre o mesmo drama da existência humana.

⁸⁹ CORTÁZAR, 1974, p. 351.

⁹⁰ CORTÁZAR, 1974, p. 352.

⁹¹ FIELD, 1994, p. 69.

CAPÍTULO 3

3. Luiz Vilela em imagem e som

Este capítulo tem como objetivo analisar os filmes no intuito de verificar como foram feitas as traduções por cada diretor e de que forma elas se relacionam com a obra de Luiz Vilela. Ao apresentarem marcadores como títulos ou indicações “adaptado da obra de Luiz Vilela”, “livremente inspirado na obra de Luiz Vilela”, “da obra de Luiz Vilela”, as obras remetem diretamente à passagem da linguagem verbal para a audiovisual. Nossa análise considera a afirmação de Diniz, que define a tradução como

um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico.⁹²

Considerando o ponto de vista acima exposto, não pretendemos analisar a ocorrência da fidelidade, mas como os conteúdos construídos em um sistema semiótico são recriados em outro e que transformações isso implica. Somado a isso, temos o fato de que cada tradução é a leitura do diretor somada à da equipe que atua junto com ele, ou seja, o texto adaptado é uma releitura formada a partir de uma nova interpretação coletiva. As técnicas usadas pelos cineastas seguem, evidentemente, o estilo pessoal de cada um, incorporando sua respectiva visão de mundo,⁹³ momento em que eles atuam como construtores de sentidos.

Alguns cineastas optaram por seguir os mesmos diálogos, o mesmo ritmo narrativo, as mesmas cenas propostas pelos contos. Outros, por sua vez, criaram cenas, alteraram personagens e a forma narrativa. No entanto, todos os filmes são uma releitura do conto original, sendo que alguns traduzem a presença da obra de Vilela mais claramente que outros.

⁹² DINIZ, 1999, p. 32-33.

⁹³ Idem, p. 16.

Optamos por dividir a análise dos filmes⁹⁴ em quatro categorias. A primeira delas, “Diálogos em cena” apresenta os curtas que mantiveram na tela os diálogos criados por Vilela e que são os mesmos reproduzidos pelos atores. Nessa categoria, estão os filmes de Rafael Conde, o curta de Cláudio Costa Val, a série exibida pela Rede Globo e o curta *Bóris e Dóris* – o filme.

A segunda categoria, nomeada “Imagens e silêncios” trata dos filmes que, na tradução, não fizeram uso dos diálogos, apenas de imagens, apesar de os contos possuírem diálogos: *Dois Homens*, tradução do conto homônimo, e *The end of everything*, adaptado do conto “O fim de tudo”.

A categoria seguinte é formada por dois curtas traduzidos de contos onde o diálogo não é o primordial da narrativa, mas sim a subjetividade das personagens, que narram em primeira pessoa situações vividas por elas, e que nos soam como fluxos de pensamentos.

Já a categoria seguinte engloba traduções realizadas pela Rede Minas, para a série “Contos da meia-noite”.

3.1. Diálogos em cena

A maioria dos contos estudados para este trabalho possui o diálogo como marca recorrente e relevante das narrativas, apesar de nem todas as traduções optarem por mantê-los. A categoria “Diálogos em cena” analisa justamente os curtas que mantiveram o discurso direto da narrativa de Vilela.

Rafael Conde, em sua trilogia, optou por manter intactas as falas dos personagens dos contos, argumentando que elas são calculadas e, portanto, difíceis de se alterar. Os três curtas conseguem manter a excelência do diálogo, mas evidenciam também o silêncio, o não dito. O ritmo é dado principalmente pelos atores, uma vez que a entonação dos diálogos é construída por eles, assim como as pausas, que instauram os silêncios, as reticências de Vilela. Sem alterações no texto de Vilela, reproduzindo as falas da narrativa literária, os curtas são uma releitura que mantém com excelência a essência do texto verbal.

⁹⁴Durante a realização deste trabalho não houve retorno do cineasta Breno Milagres aos contatos realizados para aquisição dos seus curtas. Por esse motivo eles não fazem parte da análise.

Também optando por manter o discurso direto, “Tarde da Noite” e “Fazendo a barba” são traduzidos com uma característica em comum: ambos utilizam-se do humor na releitura, e não se trata do humor irônico de Luiz Vilela, mas de um humor para divertir. Personagens são inseridas na trama, inclusive para sustentar as histórias que foram modificadas, ganhando novas ações e novos desfechos.

3.1.1. A trilogia de Rafael Conde

O cineasta mineiro Rafael Conde, percebendo a proximidade da literatura de Vilela com o cinema, principalmente pela genialidade dos diálogos e pela narrativa inspiradora de grandes imagens, adaptou três de seus contos: “Rua da amargura”, “Françoise” e “A chuva nos telhados antigos”. Para Conde, “o jogo constante de revelação e ocultamento em pequenas nuances de palavras, gestos e ações”⁹⁵ é o que mais impressiona na escrita de Vilela. As adaptações do cineasta mineiro participaram de mostras internacionais de cinema e renderam várias premiações, entre elas: prêmio de estímulo à produção de curtas-metragens (Ministério da Cultura) ao roteiro de *Rua da amargura* e prêmio de melhor diretor, no Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM 2002), para o curta *Françoise. A chuva nos telhados antigos* encerra a trilogia do cineasta que transforma suas produções também em projetos de pesquisa. Conde é professor de cinema na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve *workshops* durante as filmagens, objetivando o aprendizado de seus alunos no que diz respeito às atividades relacionadas a fotografia, técnicas de som, efeitos especiais, direção de arte e foto-montagem.

Além dos três contos adaptados da obra de Luiz Vilela, Rafael Conde traduziu para as telas mais recentemente *Fronteira*, de Cornélio Pena. O filme, que recebeu o mesmo título do livro, foi vencedor do Prêmio ABL para Roteiro de Cinema, criado em 2006, oferecido pela Academia Brasileira de Letras e destinado a roteiro cinematográfico adaptado de obra literária. Conde teve em sua comissão julgadora Carlos Heitor Cony, Luiz Paulo Horta e Nelson Pereira dos Santos, criador do prêmio.

Ao falar sobre sua relação com a literatura, devido às traduções realizadas, e principalmente sobre o por quê da escolha das obras de Luiz Vilela, Conde afirma:

⁹⁵ Disponível em www.rafaelconde.art.br. Acesso em 20/09/2007.

no caso específico de Luiz Vilela o primeiro contato já te faz cair num universo da boa história a ser contada, dos bons personagens. Caímos na formatação de caráter dramaturgico, um texto extremamente calcado em diálogo. A partir daí, temos não só os bons personagens, mas também o texto, o caráter literário que está presente no filme, como a narrativa, todo o andamento, toda a estrutura do filme, de construção da personagem, de andamento da história, da construção de um clímax. Tudo é dado pelo diálogo, quer dizer, toda a tensão, todo o drama é construído pelo diálogo. O ritmo e a questão de prender o espectador vêm todos pelo diálogo: foi isso que me interessou na obra de Vilela.⁹⁶

Esse ritmo dado pelo diálogo, que Rafael Conde aborda, é perfeitamente explorado em suas traduções, uma vez que os três curtas escolhidos para serem traduzidos foram escritos usando-se o discurso direto livre. O cineasta utilizou todos os diálogos escritos por Vilela, inclusive por não ver possibilidade de inserir ou cortar nada: “é um texto totalmente calculado, não tem barriga”. Justamente por ter o foco no diálogo, Conde desenvolveu um grande trabalho com os atores, uma vez que a fala e o ritmo seriam dados por eles:

O desafio foi a preocupação com o ator: construir todo o filme em cima da interpretação, já que na narrativa não havia ação, não havia uma perseguição, nada que não fosse o diálogo, então eu teria que focar nisso. Teria que analisar o trabalho dos atores, se eles estavam prontos.⁹⁷

Partindo da idéia de que os contos escolhidos por ele não apresentam nem intensidade de ação, nem mudanças de cena e cortes bruscos e são, na verdade, recortes de um momento, um encontro onde se dá o diálogo, toda a força do filme recai sobre a atuação dos personagens, que vão dar ritmo à narrativa. Para o cineasta, *A chuva nos telhados antigos* é sua melhor tradução, tanto pela decupagem que o filme apresenta, quanto pela encenação dos personagens. Segundo ele, não houve marcação de cena, diferentemente de *Françoise*, o que contribui, então, para a história parecer mais natural. Se os atores não ensaiaram antes a marcação de cena, na hora da gravação, um não sabe como o outro vai se portar. Dessa forma, consegue-se a naturalidade do encontro proposto pela narrativa de Vilela.

⁹⁶ Anexo, p. 103.

⁹⁷ Anexo, p. 105.

Rua da amargura

O conto de Vilela apresenta dois irmãos que, por falta de pagamento do aluguel do cômodo onde têm uma oficina, são obrigados a devolvê-lo. Eles vêm nos dentes de ouro do pai moribundo a possibilidade de conseguir dinheiro e saldar a dívida. No entanto, sabem que a irmã que cuida do pai não permitirá tal ato. Travam, então, um diálogo com ela, na (vã) tentativa de convencê-la de que esse é o melhor caminho.

O espaço e o tempo do conto são, respectivamente, o *aqui* e o *agora* e, apesar de haver algumas frases em discurso indireto, o que chama a atenção é o emprego dominante do discurso direto. O diálogo entre os três irmãos sofre interferências do narrador apenas quando ele descreve movimentos físicos das personagens (“ela concordou com a cabeça”, “ele acendeu outro cigarro”, “ele enfiou a mão no bolsinho da camisa e tirou um papel dobrado”) ou quando indica de quem foi a fala (“disse o irmão”, “ele disse”, “ela disse”).

Durante a narrativa, ficamos sabendo quem são os personagens e a situação por que passam pela fala deles mesmos. A situação financeira da irmã, por exemplo, que também é precária, é toda apresentada quando ela própria comenta sua profissão, que não lhe garante uma vida confortável, ou quando lamenta as contas da farmácia. A voz do narrador só aparece para descrever o ambiente, e mesmo assim, apenas se refere a um “velho sofá”. Mais uma vez, percebemos como Vilela usa o diálogo para descrever seus personagens. A questão econômica e moral discutida durante todo o conto é reiterada ao final, quando as imagens da rua onde os irmãos estão caminhando são descritas com as expressões “cano arreventado”, “água escura e fétida escorrendo pela rua” o que os coloca, literalmente, na “rua da amargura”, como sugere o título.

No curta-metragem, a primeira cena apresentada é o diálogo em que os irmãos, na presença do pai, vendo sua situação, afirmam que “é como se ele já estivesse morto”. O ambiente é escuro. De um lado da cama, temos a irmã e, de outro, os irmãos. O pai está ao meio, deitado, como se estivesse no meio da discussão, no meio do dilema da família. As luzes que iluminam o quarto vêm da claridade da janela, encoberta pela cortina, que é escura e deixa passar pouca luz. O pai já não tem mais contato com o mundo externo ao quarto. A outra fonte de luz é uma vela, colocada num criado, ao lado da cama. A vela serve para mostrar que

o pai não suporta mais tanta claridade, mas, ao mesmo tempo, figurativiza, metonimicamente, a morte. A cena, vista por alguém de fora, poderia ser associada a um velório, a não ser pelo aparelho com soro a que o pai está ligado, o que confirma a existência – mesmo que tênue – da vida.

Na cena seguinte, temos um cinzeiro focalizado em primeiro plano. A personagem está fumando, o que pode caracterizar a ação de alguém nervoso ou que vai passar por uma situação tensa. Segundo Mourão e Leone, “uma bela montagem só é efetiva quando nos planos existem valores estéticos para que a transição de um plano para outro opere uma dinâmica na ação proposta”.⁹⁸

Na ação a que Rafael Conde se propôs, ao alternar várias vezes o enquadramento, ele consegue, por meio das imagens, fazer o mesmo que Luiz Vilela fez com palavras. Assim como o narrador de Vilela, que várias vezes descreve a ação de fumar do personagem, no curta, é a câmera quem vai nos mostrar, repetidas vezes, a ação.

Em seguida abre-se o foco, aparecendo os irmãos, sentados no sofá, de frente para a irmã, que está numa cadeira. Eles estão na casa dela. Os irmãos de um lado, a irmã de outro, divididos tanto no espaço físico como nos sentimentos e valores. A partir dessa cena, todas as outras são em plano próximo, ou seja, os personagens são filmados do tórax para cima, alternando entre os irmãos e a irmã. Esse tipo de focalização, mostrando o personagem de uma forma próxima, facilita o acompanhamento das expressões do rosto das personagens. Com isso, o efeito que se consegue é o de atenção à cena: o plano próximo é mais tenso, não permite o relaxamento que um plano extenso poderia oferecer. Assim, podemos perceber nitidamente os ares desconfiados da irmã, bem como os olhares de cumplicidade entre os irmãos, assim como seus gestos de nervosismo: o balançar do chaveiro, o passar de mãos nos cabelos, a tentativa frustrada de acender o cigarro várias vezes e ser interrompido para dar uma explicação à irmã.

Para que o espectador não perdesse esses olhares de cumplicidade dos irmãos e as reações de espanto da irmã, a solução encontrada foi colocar a câmera várias vezes atrás dos irmãos, pois, quando eles se viram para conversar, podemos ver seus rostos e, no meio dos dois, a

⁹⁸ MOURÃO & LEONE, 1993, p. 8.

irmã. Os irmãos sempre aparecem juntos nas cenas, ressaltando que estão unidos para tentar manipular a irmã. No cinema, fatores como gestos, marcação de atores, trilha sonora, cores e cenário são os recursos utilizados para ajudar a construir a narrativa e a reforçar as idéias. No caso de *Rua da Amargura*, a marcação dos atores, que aparecem sempre em enquadramentos distintos, reforça a oposição dos irmãos. Quanto ao cenário, atrás da irmã podemos ver uma imagem de Nossa Senhora da Piedade, o que contribui para reforçar, junto ao espectador, os seus valores, contrários aos dos irmãos.

A imagem, que é a representação de Maria com Jesus ao colo, sendo amparado, é semelhante à da irmã que cuida do pai, que é piedosa para com ele. Atrás dela também podemos ver um manequim, com uma fita métrica no pescoço e uma mesa com cortes de tecido, o que atesta a sua profissão da irmã. As cenas vão-se alternando entre as personagens conforme o diálogo. A alternância da câmera de acordo com as falas dá dinamismo ao curta, uma vez que esse diálogo é longo e o cenário da conversa é o mesmo. Essa repetição acontece até que um dos irmãos pergunta em que ela está pensando e ele questiona se é em “ouro”.

Surge novamente a imagem do pai, agora em primeiro plano, em um ambiente mais claro. A câmera percorre seu corpo, dos pés até a boca, que, aberta, mostra os dentes de ouro. Nesse ambiente um pouco mais iluminado, o pai surge como o salvador. A irmã, diante da proposta dos dois, fica nervosa e os manda embora. Assim que o tom da conversa se altera, o movimento da câmera também muda, adotando movimentos bruscos. A técnica utilizada vai de encontro ao pensamento de Mourão e Leone, que vêem a câmera como um recurso auxiliar ao diálogo:

um diálogo bem construído é sempre um indicativo de espacialidade; num momento de maior tensão, espera-se que a câmera aproveite a máscara do ator e suas reações; caso ela se afaste, poderá gerar uma frustração no espectador.⁹⁹

Antes, enquanto a conversa estava acontecendo num tom amigável, a câmera se mantinha estática, parada, alterando apenas os enquadramentos e mantendo um plano mais distante. No momento da discussão, a câmera se aproxima, para manter a tensão, e o diretor do curta age

⁹⁹ MOURÃO & LEONE, 1993, p. 24.

da forma como Mourão e Leone sugerem ser a correta. É uma câmera na mão que oscila e mostra de perto as reações e expressões dos atores.

Expulsos da casa da irmã, na cena seguinte já em plano médio, os irmãos caminham numa rua, o que é percebido pelo enquadramento da câmera, onde o clima tenso do primeiro plano já não existe mais. O chão é de terra, há algumas casas de aparência pobre e um bar, onde um dos irmãos entra. O outro segue para casa, onde quem o recebe é sua mulher que lhe cobra o osso para a sopa dos filhos. A casa tem uma aparência muito inferior à da irmã, inclusive, quando filmada de fora: não tem pintura ou reboco. Essas figuras, agora no plano visual, reiteram o tema social do curta. O movimento de câmera observado nesse momento é muito importante para a construção da narrativa. Enquanto nas cenas anteriores, a câmera mantinha-se parada e um pouco afastada, nesse momento, ela fica muito perto das personagens, quase todos os enquadramentos são em primeiro plano e, com isso, temos a impressão de que o cômodo onde estão os atores é muito pequeno, não vemos o que está ao redor deles e temos a sensação de claustrofobia, sentimento da personagem sem saída diante da situação em que se encontra. Mais uma vez, o enquadramento de câmera é usado a favor de um espaço de tensão.

O curta, em sua maior parte, tem apenas o som dos diálogos. Uma trilha sonora aparece em poucos momentos: quando os irmãos confessam à irmã que estão na “rua da amargura” o som que se ouve é o da cuíca, um som lento, agudo e triste. É o mesmo som ouvido quando ela nega o pedido dos dois e quando um deles chega em casa e conclui que não conseguiu o que queria – sanar a dívida. Nesse momento, o choro das crianças da casa é alto, mostrando que ele tem mais de um filho e que precisa conseguir o dinheiro de alguma forma para sustentar toda a família. Percebe-se, assim, que o som da cuíca é associado aos momentos em que a situação não está favorável à personagem. Já na passagem em que um deles revela à irmã a ideia que teve de tirar os dentes de ouro do pai para pagar suas dívidas, o som que se tem é de violões, algo mais leve, associado aos momentos “promissores”.

Em *Rua da amargura* não só temos uma releitura do texto de Vilela, uma vez que o diálogo é todo utilizado, como são usados recursos cinematográficos – enquadramento, movimentos de câmera e cenários – para reforçar a narrativa. Aquilo que está no texto verbal é ampliado por meio das imagens.

Françoise

O curta *Françoise* começa situando o espectador no local da história que vai ser contada. Para isso, o cineasta utiliza dois recursos: o sonoro, quando uma voz típica de serviços de utilidade pública anuncia “o terminal rodoviário informa”, e imagético, quando uma sequência de planos abertos e fechados mostra pessoas circulando dentro da rodoviária, oferece *closes* de lojas, lanchonetes e viajantes descendo as escadas para o embarque. São planos rápidos e sucessivos, até termos a imagem de uma jovem que brinca de se equilibrar em um passeio. Enquanto no conto é o homem que conversa com Françoise que narra a história, no filme, temos um terceiro ponto de vista, de alguém que os observa. Essa mudança ocorre pois, ao optar por manter os diálogos, e sendo apenas dois atores durante a maior parte do tempo, não seria agradável para o espectador ver apenas a imagem de Françoise, que seria a visão do outro personagem.

Na sequência seguinte temos a jovem Françoise, sentando-se ao lado de um homem (o narrador do conto) que a observava. Numa continuidade de planos abertos e fechados, desenvolve-se o diálogo das personagens, sempre filmadas no mesmo plano. A primeira cena em que temos um *close* em Françoise é quando o homem pergunta seu nome. O *close*, associado à pergunta, traduz a ideia de que a personagem começa a ser apresentada ao espectador. Ao responder, temos apenas a visão do seu rosto, olhando distante. Essa imagem, de um olhar perdido, ajuda na construção de uma personagem no mínimo insegura, como se buscasse ao longe algo para se definir e conseguir responder à pergunta. As cenas seguintes dão continuidade ao diálogo, tal qual ele ocorre no conto. Vejamos um exemplo, em um momento em que Françoise pede ao outro personagem um trago do cigarro:

“Não”, ela disse, me detendo. “É só uma fumadinha, eu não fumo; é só uma fumadinha.”

Estendi o cigarro, com o filtro voltado para ela, mas em vez de pegá-lo, ela segurou minha mão e se inclinou para chupar o cigarro; sua mão estava fria. Depois tragou e soltou levemente a fumaça, acompanhando-a com os olhos. “Se meu tio visse; ele me matava...”¹⁰⁰

No trecho acima, temos o discurso direto livre associado à descrição das ações das personagens.

No roteiro, o mesmo trecho aparece da seguinte forma:

¹⁰⁰ VILELA, 1999, p. 82.

FRANÇOISE

Não! (detendo sua mão) É só uma fumadinha, eu não fumo; é só uma fumadinha.

O HOMEM estende o cigarro com o filtro voltado para FRANÇOISE, mas em vez de pegá-lo ela segura a mão do homem com as duas mãos e se inclina para chupar o cigarro. FRANÇOISE traga e solta lentamente a fumaça, acompanhando-a com os olhos.

FRANÇOISE

Se meu tio visse; ele me matava...¹⁰¹

Percebemos, em mais um momento, como o texto de Vilela pode ser facilmente transferido para um texto roteirístico. No roteiro, o discurso direto contido na narrativa verbal se mantém, enquanto o discurso indireto livre, a narração da personagem, é transformado em marcação de cena.

Há no curta uma passagem interessante, que não está no roteiro e parece ter sido criada pela atriz para intensificar a representação do que estava falando. No conto, Françoise descreve como imagina que são as palavras. A personagem afirma que, quando se olha muito para as palavras, elas parecem criar vida, movimentar-se. No filme, além das mesmas frases serem repetidas pela atriz, ela usa as mãos para representar com uma imagem aquilo que diz. Primeiramente, ela movimenta apenas um dedo falando que “se a gente fica olhando para ela [palavra] muito tempo e pensando nela, ela parece que começa a mexer, a viver; parece uma coisa toda viva”.¹⁰² No momento seguinte, quando diz que as palavras “parecem uma porção de bichinhos brincando; brincando de serem palavras”, ela usa todos os dedos das mãos, como se eles fossem os bichinhos brincando. Há no conto um momento em que a personagem fala que “palavras são feito gente” e, no curta, isso acaba sendo usado como uma metonímia em que as mãos representam o corpo. Com as mãos, ela simboliza, por meio das imagens, aquilo que diz com palavras.

¹⁰¹ Roteiro cedido por Rafael Conde.

¹⁰² VILELA, 1999, p.84.

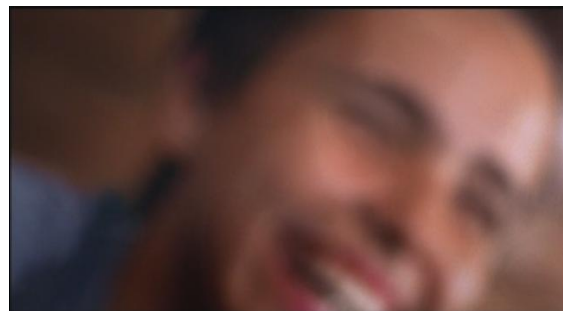
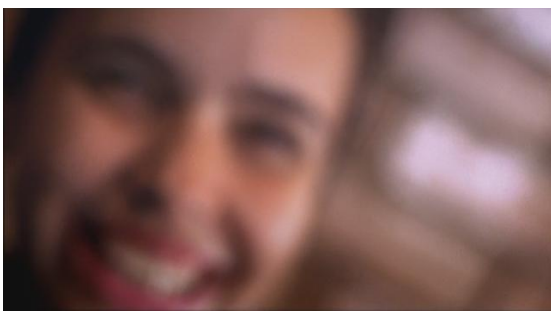


FIGURA 1- Françoise brincando com o dedo.



FIGURA 2 – Françoise brincando com as mãos.

Em outra cena, para dar visualidade a um momento em que a personagem está rindo, e que no conto é narrado como “cantei, olhando para ela; ela ria, o rosto vermelho. Continuei cantando, e ela rindo, cada vez mais”, o cineasta utilizou recursos cinematográficos para causar a impressão de que o riso aumentava. A câmera, antes estática, aproxima-se da personagem em *close*, até perder o foco. A partir daí, várias imagens de Françoise rindo, todas fora de foco, são colocadas em sequência, e o som da gargalhada se amplia à medida que as imagens são mostradas. Aquilo que no conto consegue ser expresso por meio de repetição das expressões “rindo”, “ela rindo” e “riso aumentava”, foi feito na tela pela repetição das imagens e pelo aumento gradativo do som. A câmera cumpre o papel do narrador, sobrepondo via imagens aquilo que anteriormente foi sobreposto com palavras.



FIGURAS 3 e 4 – *Close* desfocado de Françoise.

Também é interessante ressaltar o recurso utilizado por Rafael Conde para mostrar o desespero de Françoise, ao ver o tio se aproximando. Primeiro o cineasta mostra a cena de Françoise fugindo em câmera lenta. Depois na cena seguinte, temos o tio falando com o homem com quem ele conversava que a moça tinha problemas mentais. Novamente, temos Françoise correndo, mas com a cena acelerada. Corte para a cena dos homens conversando, e o tio dizendo que o irmão de quem ela contava casos já havia morrido. Mais uma vez corte para a cena da personagem correndo, numa velocidade ainda maior que a da primeira. As

imagens em sequência, com a velocidade sendo aumentada, à medida que o tio vai contando, ou melhor, desvendando quem é Françoise, nos transmitem a idéia do desespero da personagem, pois seus segredos são revelados ao homem com quem conversava. Não sabemos para onde ela corre, nem mesmo quem ela é exatamente.

Assim como em *Rua da Amargura*, os recursos de imagem utilizados pelo cineasta não só se relacionam com o texto de Vilela, como reforçam a narrativa verbal. A montagem desse curta atuou não só “do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis e, o que é mais importante ainda, visíveis”.¹⁰³ Aquilo que a personagem imagina de seres inanimados – palavras – ganhou vida com a cena criada pela atriz que brinca com sua mão.

A chuva nos telhados antigos

O curta *A chuva nos telhados antigos* mantém o discurso direto, sendo o encontro de suas personagens ambientado numa “sala ampla de um apartamento estilo anos 60/70”.¹⁰⁴ O filme mantém com delicadeza e primazia os diálogos, transformando as reticências de Vilela em gestos de insegurança, como olhares que se cruzam sem graça e se desviam, olhando para lugar algum. O tempo em que as personagens, antigos namorados, ficaram sem se ver é agora assunto para o diálogo. Mas temos um diálogo silencioso, pausado, pensado por cada um, pois as palavras agora possuem o peso do tempo em que as personagens ficaram sem conviver. Tânia agora é uma mulher casada e ambos parecem dar importância a essa nova realidade.

Um dos efeitos mais interessantes conseguidos pelo cineasta é recuperar, por meio de imagens, o tempo em que o casal teve uma relação amorosa. Para isso, Rafael Conde utiliza imagens filmadas em Super 8, diferenciando-as das imagens da história do presente, filmada em 35 mm. Enquanto as imagens do passado são mostradas, o som se altera também: ouvimos o ruído da projeção da câmera de 8mm e é como se estivéssemos vendo as imagens projetadas pelas memórias das personagens.

¹⁰³ MOURÃO & LEONE, 1993, p. 14.

¹⁰⁴ CONDE, 2006, p. 2.



FIGURAS 5 e 6 – Imagens em Super 8 de Tânia e Wilson mostrando cenas de seu passado.

Na maioria das cenas as personagens aparecem separadas, em diferentes planos, campo e contra-campo do diálogo. Num momento intermediário, ambas sentam-se no mesmo sofá e há uma aproximação. Mas a cena que mais representa essa aproximação é o enquadramento das personagens através da janela, com a chuva caindo do lado de fora. A janela emoldura os dois como em um quadro, como uma foto que eternizaria seu momento de união.



FIGURA 7 – Tânia e Wilson no mesmo enquadramento, sentados no sofá.

FIGURA 8 – Tânia e Wilson emoldurados pela janela.

Ao fim dessa cena, Wilson diz que vai embora para não voltar e a imagem seguinte é a de uma linha de trem vista por alguém que está no veículo. Como sabemos que ele iria embora de trem, a imagem finalizaria o curta. No entanto, somos surpreendidos por uma sequência de cenas onde os dois se abraçam e trocam carícias. Ao som de *Samba e amor*, de Chico Buarque, temos uma nova leitura do final do conto. Porém, não fica claro para o espectador se isso realmente acontece no âmbito da ficção ou se é o que as personagens queriam que tivesse acontecido, constituindo, portanto, apenas desejo e imaginação.

Os três curtas de Rafael Conde primam por manterem intactos os diálogos criados por Luiz Vilela, e por usarem as imagens como um reforço do texto verbal, complementando o conto. Segundo Diniz, a tradução

preocupa-se não com o sentido que é inerente ao texto, o qual se sabe discutível, mas com as condições de produção de seus sentidos. De acordo com essa visão, tudo o que circunda o texto deve ser levado em conta: traduções anteriores, as personagens como aparecem citadas na vida cotidiana, o conhecimento que temos do autor, sua reputação, o prestígio atribuído ao texto considerado como original, as condições em que o texto chega até a audiência etc.¹⁰⁵

Se considerarmos as questões apontadas, podemos afirmar que Conde manteve a preocupação com as condições de produção de seu filme. Percebendo a importância da elaboração do diálogo criado por Vilela, como já foi afirmado em outro momento deste trabalho, o cineasta optou por manter as falas originais das personagens e utilizar recursos cinematográficos para ampliar a dimensão do que estava sendo dito. Ao fazer essa escolha, Conde acaba privilegiando o trabalho dos atores, uma vez que a câmera não atua tanto como um narrador e quando atua, não influencia tanto a narrativa. Nesse caso é o ritmo do diálogo, construído pelos atores, que ressalta as ações.

3.1.2. O humor em *Tarde da noite* e *Arremate*

A série e o curta selecionados para esta análise mantêm alguns dos diálogos da narrativa de Luiz Vilela, mas recriam outros, além de darem um tom cômico à tradução. A temática existente nos contos é substituída em virtude dessa comicidade.

Tarde da noite

O conto “Tarde da noite” foi adaptado pela Rede Globo e levado ao ar na série *Brava gente*. A trama básica do relato mostra um casal, tarde da noite, que está dormindo quando o telefone toca. O marido atende. É uma moça que a princípio não diz o que quer, mas logo afirma que vai “dormir para sempre”. No entanto, antes de consumir o ato, ela teria pegado o catálogo e aleatoriamente escolhido um número, na esperança de a pessoa do outro lado da linha salvar-lhe a vida. O marido, mesmo com a insistência da esposa para desligar o telefone, permanece um bom tempo com ele ao ouvido, na tentativa de ajudar a desconhecida a desistir do suicídio. O tom da conversa se alterna: ora calmo, ora tenso, ele chega mesmo a ter nuances de envolvimento amoroso. No entanto, ao que parece, o marido não consegue fazer a moça

¹⁰⁵ DINIZ, 1999, p. 13-14.

desistir, uma vez que, ao final, o telefone é desligado enquanto ele ainda fala com ela. Ao acordar, diz à esposa que o problema da moça era “um caso complicado, uma história longa”.

Durante o conto, a relação de envolvimento entre o marido e a moça, ao telefone, vai se tornando evidente, assim como a irritação dele diante de características de sua mulher, que antes lhe pareciam aceitáveis: “observou-lhe também o rosto, lambuzado de creme, e pensou que aquela era a sua mulher – sentiu-se profundamente irritado”. Então, temos a estagnação associada à esposa, a um casamento rotineiro, sem maiores encantos.

Utilizando o discurso em terceira pessoa, o diálogo travado entre as personagens, o marido e a moça ao telefone, chama a atenção durante todo o tempo e prende o leitor, que tenta descobrir o final da história, ou seja, se ele vai conseguir fazer com que ela desista de suicidar-se. O discurso indireto também aparece, porém em menores proporções, e é utilizado quando o narrador descreve ações das personagens: “o homem virou-se na cama”, “a esposa pôs a cabeça de fora do lençol e torceu o pescoço”. Nesse conto, a única descrição de ambiente é esta: “Um tapete barato, comprado numa loja qualquer”.¹⁰⁶

Na tradução para a série *Brava gente*, a primeira cena que temos é o *close* de um rádio. Em seguida, o *close* das mãos de uma mulher picando cebola e fazendo um bolo de carne. O som que temos, além do rádio, é o da mulher cantando desafinadamente. Em seguida, a câmera mostra, de um ângulo superior, a cozinha de um apartamento de classe média. A mulher usa vestido largo, de flores, e também um avental. Percebemos, então, que ela está cozinhando para o marido.

Na cena seguinte, o marido chega do trabalho e traz uma vara de pesca que comprara. A mulher começa a brigar com ele, reclamando que gastou dinheiro com tal “objeto”, ao invés de gastar com ela, que queria uma máquina de lavar, pois estava cansada de ter as mãos ressecadas e o cabelo cheirando a cebola. O marido lhe promete um passeio e sai de cena. Temos, então, o *close* da esposa descabelada e chorando. Essas são cenas que não encontramos no conto.

¹⁰⁶ VILELA, 1999, p. 146.

Por meio dessas duas primeiras sequências, percebemos que a leitura criada para a TV vai além do conto, mostrando como seria a vida do casal que são as personagens da história. A briga entre eles, causada pela compra da vara de pescar, vai dar o tom do humor durante toda a história.

A imagem das duas mulheres também ganha uma importância muito grande na tradução, uma vez que a esposa imagina que o marido tem uma amante. Diferentemente do conto, em que a mulher é uma personagem menor, sem praticamente nenhuma ação (a não ser a de intervir no diálogo algumas vezes, para insistir que o marido desligue o telefone), a imagem das duas vai ser contrastada durante o tempo todo. O diretor da série *Brava gente* utiliza os figurinos para realçar a diferença entre elas. Enquanto a esposa é mostrada de cabelo desarrumado, roupas largas e avental, a mulher do telefone é apresentada em uma camisola que valoriza seu corpo. Recursos como o *close* em seus olhos e boca contribuem para a construção sensual dessa personagem. O contraste entre ambas é mais um recurso usado para dar um tom humorístico à série.

A disposição dos atores em cena também foi um recurso utilizado para fortalecer as ideias da narrativa, como o desgaste da relação do casal, visualizado claramente no jantar, onde estão sentados um de cada lado da mesa, sem conversarem. A posição do casal – um em cada lado da tela, reforça a ideia da separação, ou da estagnação, uma vez que o distanciamento (posição nas extremidades da tela) marca os atores. A interação, no caso, seria representada pela posição central na tela (proximidade).

Depois do jantar, cada um vai fazer algo isoladamente: ela costura, ele vai para o quarto. Enquanto costura, a música que toca no rádio parece dizer o que ela pensa (“tô com saudade do beijo, do olhar carinhoso, do abraço gostoso”), funcionando como o recurso encontrado pelo diretor para nos dizer que o casamento está desgastado. O canto é desafinado e o som, nesse momento, é utilizado na construção do humor.

Outro recurso cinematográfico utilizado foi, no momento em que a mulher liga e o marido atende o telefone, desfocar o relógio em que ele vê as horas, simulando o olhar de quem acorda e tem que se acostumar com a luz (abajur, no caso). A câmera nessa cena faz o papel dos olhos do marido.

O apartamento da suicida potencial é decorado com luzes de vela, abajures e uma garrafa de bebida, com o conteúdo pelo meio. Enquanto o apartamento do casal tem sempre as luzes acesas e é muito claro, o apartamento da mulher é escuro e iluminado apenas por velas. Na casa da personagem que quer morrer temos um ambiente mergulhado nas sombras, enquanto no ambiente do homem que tenta impedi-la de morrer temos a claridade. A alternância entre os espaços, provocada pela montagem das sequências pode ser justificada pela seguinte afirmação:

O montador só pode cortar considerando as necessidades da estória, a partir de elementos que possibilitem significações (movimentos, dimensões, gestualidades, cromatismos etc.). Não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas da narrativa.¹⁰⁷

Como o que faz o tom de humor nessa tradução é a caracterização física das mulheres e dos ambientes em que vivem e, nos dois casos, há uma discrepância significativa, a alternância das cenas entre um ambiente e outro favoreceu essa distinção. Além disso, o corte produzido ao final das cenas da mulher que deseja suicidar-se gera um clima de suspense, pois não sabemos o que ela irá fazer. É importante ressaltar que em alguns momentos, a mulher acende e apaga a luz do abajur, o que, associado à idéia acima, sugere uma oscilação entre a vida e a morte. Ainda podemos ver vários comprimidos sobre a mesa, dispostos em forma de cruz. A imagem formada pelos comprimidos, associada à das velas, serve, mais uma vez, para figurativizar a morte, o suicídio que se anuncia.

O recurso cinematográfico mais marcante nessa tradução são as cenas de *flash back*, em que a moça ao telefone relembra uma briga com um parceiro, as quais inexitem no conto, onde as razões que levam a moça a pensar em suicídio ficam por conta da imaginação do leitor. As cenas em *flash back* aparecem fora de foco, esfumaçadas. Não entendemos direito o que se passa, criando-se, assim, mais uma vez, uma atmosfera de suspense.

Nessa tradução, a narrativa de Luiz Vilela serve de inspiração para a série da Rede Globo. Personagens, enredos e diálogos foram alterados em função do objetivo que se pretendeu alcançar. Não era intenção de uma emissora de TV passar em horário considerado de alto

¹⁰⁷ MOURÃO & LEONE, 1993, p. 59.

índice de audiência uma narrativa que ressaltasse a solidão e tocasse em um tema como o suicídio. A opção encontrada, então, foi incluir o tema do adultério de forma bem humorada. No que se objetivou ser feito, a série foi bem contada e a história bem escrita. A relação com o conto de Vilela existe, mas de uma forma menos explícita. A temática foi alterada, mas não deixa por isso de ser uma releitura da narrativa literária.

Arremate

Também com um tom humorístico tem-se o curta *Arremate*, com direção de Cláudio Costa Val. Definido pelo autor como uma livre adaptação de “Fazendo a barba”, o curta é o único dos que estudamos que sofre alteração no título. A narrativa traduzida mostra os personagens como estereótipos, o que fica claro pelo figurino e pelas ações das mesmas.

Enquanto no conto temos a história de um barbeiro e seu ajudante que vão fazer a barba de um morto e conversam sobre a questão existencial, no curta, novos personagens são inseridos, sendo o mais caricatural deles o agente funerário que usa terno preto e cartola. Além dele, a figura das três carpideiras chama a atenção pois cantam o refrão de uma música religiosa repetidas vezes, durante toda a narrativa, reforçando o lado cômico do filme.

Os cenários do curta se alternam entre a barbearia e a casa do morto, onde temos acesso à sala, à cozinha e ao quarto do falecido. É nesse quarto que a imagem produzida pelo cenário ajuda na construção da trama recriada por Cláudio Costa Val. Na tradução, o morto possui um irmão gêmeo, que aparece só ao final do curta e de forma cômica, pois sua imagem aparece para o barbeiro e seu ajudante, que acreditam estar vendo um fantasma. Porém, no quarto em que o morto estava, havia duas camas com lençóis brancos e acima delas, dois quadros com imagens de nuvens, ideias que, associadas, remetem ao céu, lugar onde o personagem estaria. Essa dualidade dos objetos da cena sugere o aparecimento do suposto morto, ao final do filme: o quarto pertencia a irmãos gêmeos, por isso, tinha tudo duplicado, e quem aparece no final é o irmão vivo, duplo do morto.

Outra cena humorística é a que mostra a empregada da casa na cozinha, cortando pedaços de carne. Alguém entra pela porta, mas a câmera mostra apenas os sapatos masculinos. A empregada então se vira assustada, com a faca na mão, como se estivesse pronta para atacar.

Essa imagem é associada a uma música de suspense, constituindo uma sátira aos clássicos de terror, em que não vemos o assassino e, quando o vemos, ele já está próximo e com o objeto que causa a morte à mão.

Toda a construção do cenário e a montagem do curta – de forma que ficasse em suspense a existência de outra personagem, gêmea da personagem que está morto – ficam em segundo plano. O tom da comédia sobressai aos recursos cinematográficos utilizados. Segundo Diniz

o cineasta tem meios de direcionar a atenção do espectador para detalhes importantes, através de close-ups, ou sugerir associações de idéias, por meio de edição. Não se descarta ainda a possibilidade de se revelarem aspectos da intimidade das personagens através de recursos como a própria edição, tomadas subjetivas, composição e uso da cor, para citar apenas algumas técnicas à disposição do cinema e não acessíveis ao dramaturgo.¹⁰⁸

No entanto, nesse curta, os recursos usados pelo diretor não favorecem a história, são usados em favor da estrutura, não do conteúdo. O corte é feito para se passar de uma cena a outra, para a história ter continuidade, mas não com uma finalidade que ajude na narrativa.

Nos dois curtas apresentados, temos traduções da obra de Vilela. Os recursos cinematográficos utilizados no primeiro favorecem a narrativa fílmica, enquanto no segundo isso não ocorre. Os filmes são releituras da narrativa verbal por possuírem marcadores que nos permitam perceber a relação entre as obras; no entanto, eles não priorizam a temática criada por Luiz Vilela.

Apesar das alterações contidas nas traduções, conseguimos perceber nos curtas o texto de Luiz Vilela. As mudanças fazem parte da releitura e contribuem para criar outros nós na rede hipertextual que se forma. Segundo Lévy,

a metáfora do hipertexto dá conta da estrutura indefinidamente recursiva do sentido, pois já que ele conecta frases cujos significados remetem-se uns aos outros, dialogam e ecoam mutuamente para além da linearidade do discurso, um texto já é sempre um hipertexto, uma rede de associações.¹⁰⁹

¹⁰⁸ DINIZ, 1999, 62-63

¹⁰⁹ LEVY, 1993, p. 73.

Ou seja, os cineastas recriam significados para o texto mas conseguimos perceber as associações entre linguagem verbal e audiovisual. Os curtas de Rafael Conde associam-se não só com os textos de Vilela, mas também entre si, por manterem intactos os diálogos. Além disso, relacionam-se com os curtas *Arremate* e *Tarde da noite*, por fazerem uso do diálogo, e com *Bóris e Dóris*, pelas mesmas razões. Dessa forma, vai sendo tecida uma rede.

3.1.3. *Bóris e Dóris* – o filme

Bóris e Dóris já era um texto conhecido por Rauer Rodrigues e a escolha dessa narrativa para o trabalho de seus alunos, da disciplina de Prática de Ensino, do penúltimo ano do curso de Letras, teve relação com o trabalho de final de curso que queriam desenvolver: eles teriam que apresentar em sala alguma metodologia diferente da aula expositiva tradicional. A indicação do professor se deu pelo fato de *Bóris e Dóris* “ser um livro cuja leitura indicia o aspecto dramaturgicamente característico da ficção de Vilela” e, segundo ele, “seria sempre uma das primeiras opções da obra do escritor que indicaria para uma adaptação cinematográfica”¹¹⁰.

A princípio, a turma fez uma encenação teatral do livro e a convite de Rauer, posteriormente, montaram o curta-metragem. A tradução do teatro para o vídeo passou por algumas modificações para se adaptar ao novo meio:

Fizemos alguns debates sobre o texto, escolhemos outras passagens da novela para compor o roteiro final, estudamos possibilidades cênicas para diversificarmos cenários e evidenciarmos as linhas que consideramos centrais na proposta literária do Vilela.¹¹¹

Assim como nos curtas de Rafael Conde, em *Bóris e Dóris* – o filme, os diálogos de Vilela são mantidos na íntegra. O que ocorre muitas vezes é que a ordem de determinados assuntos, discutidos pelo casal, é alternada. Algumas encenações são transpostas de ambiente: são inseridos cenários inexistentes na novela, para impedir que o texto se torne monótono quando levado à tela. No livro, marido e mulher mantêm uma longa conversa no mesmo cenário, mas isso não gera monotonia, pois o ritmo desse diálogo é construído também por quem lê e se mantém envolvido para acompanhar o desenrolar dos fatos. Na tela, manter apenas dois

¹¹⁰ Anexo I, p. 100.

¹¹¹ Idem.

personagens e um único cenário poderia causar desconforto e, provavelmente, desatenção por parte do espectador, habituado à estética televisiva que exige a mudança rápida de imagens.

Na novela escrita por Vilela, o diálogo entre o casal durante toda a narrativa é muito importante para a construção das personagens. As características subjetivas de cada um são muito distintas e isso se evidencia a cada frase, a cada opinião que dão a respeito de um tema. No curta, essa distinção entre as personagens é feita logo no início da narrativa, principalmente por meio de recursos da imagem: enquanto vemos Bóris no escritório, trabalhando, Dóris está em casa, sentada à mesa que está posta para o jantar. É interessante notar que não foi preciso haver diálogo nessas cenas para saber que ele é um homem atarefado e ela, a dona de casa que espera o marido para cearem juntos. A alternância de imagens das personagens e os *closes* na aliança da mulher revelam o fato de serem casados. Ela olha repetidas vezes para o relógio, cena que mostra que Bóris está atrasado. Ao ligar para o marido, provavelmente reclamando do atraso – não sabemos o que ela diz, pois só são mostradas imagens – ele se incomoda, o que é perceptível pelas expressões faciais do ator. O mesmo recurso, de usar apenas imagens, ocorre em uma cena em que Dóris está na janela e olha, através do vidro, algumas crianças brincando na rua. A alternância entre a imagem dela e a das crianças, somada à sua expressão facial, sugere que ela deseja ser mãe.

A relação do casal também consegue ser demonstrada apenas por imagens: enquanto o marido toma banho, a câmera enquadra Dóris, que o observa. Tanto temos a imagem dela mostrada pela câmera, como temos imagens dele a partir do foco dos olhos da mulher. A câmera percorre o corpo de Bóris, como se fosse o olhar dela – sempre um olhar de admiração em relação ao marido e nunca temos essa visão ao contrário, dele para ela.

Quando não há essas cenas em que as imagens por si só conseguem construir a narrativa, temos cenas associadas a diálogos. Como são cenas com longas conversas, mesmo a alternância dos cenários não é suficiente para evitar a monotonia das imagens. O recurso utilizado para atenuar essa questão foi, ao invés de focalizar quem estava falando, optar pela imagem daquele que ouvia. Isso possibilitou mais uma imagem na cena, a da outra personagem, além de suas reações, que ajudam a mostrar o que ela pensa enquanto ouve.

O curta *Bóris e Dóris*, portanto, utiliza, durante todo o tempo, recursos cinematográficos que contribuem para que a tradução reforce as características da novela: o diálogo é utilizado na íntegra e conta com *closes* e enquadramentos de câmera para não se tornar cansativo, a relação do casal é acentuada pelas expressões dos atores e a atuação da câmera como o olhar da personagem. Além disso, houve a valorização dos momentos em que as imagens puderam ser utilizadas sem diálogos, evitando-se assim a dualidade de informações.

3.2. As imagens e os silêncios

Os filmes analisados nessa categoria são dois curtas que não têm diálogos ou narração em *off*. Helvécio Marins Jr., que adaptou “Dois homens”, optou por fazer um curta apenas com imagens e sons do ambiente.

Em *The end of everything*, alunos da turma de Letras da FEIT-UEMG de Ituiutaba, sob a orientação da professora Ione Marta Franco Pereira, ilustraram com imagens da natureza o conto “O fim de tudo”. Nessa tradução também não há diálogos, mas legendas que transpõem as falas das personagens do português para o inglês.

3.2.1. *Dois homens*

O conto apresenta dois homens sentados à mesa de um bar. Sabemos que possuem traços comuns, mas não há a confirmação de que sejam, efetivamente, pai e filho, apenas há uma suposição. O narrador nos descreve a aparência física de cada um, todos os seus possíveis (ou supostos) gestos, já que ele supõe o que estariam comendo, bebendo e fazendo antes que começasse a observá-los. O narrador também faz comentários a respeito da atitude que os personagens mantêm entre si e em relação à intensa movimentação do bar. Diante disso, ele conclui que provavelmente os dois serão lançados ao lixo pelo garçom, junto com outros objetos descartáveis. Fica claro para o leitor a falta de atividade, de comunicação, de diálogo, de interação entre as personagens principais e delas com os outros. As personagens, por não reagirem, são passíveis de serem jogadas no lixo: no ambiente em que se encontram, o silêncio e a inatividade levam à inutilidade e, conseqüentemente, serão lançadas ao lixo, como se fossem meros objetos.

O conto caracteriza-se, basicamente, pela ausência de ação. Não há transformações cênicas em curso, mas apenas conjecturas do narrador sobre o que os dois homens teriam feito e pensado enquanto se encontravam sentados no bar. Aquilo que é narrado fica no nível da manifestação: o narrador imagina o que teria acontecido, vai supondo (supõe que são pai e filho, supõe as ações que eles acabaram de fazer, o que pensam...), deixando que o leitor também opine sobre os acontecimentos. Nada é definido ou definitivo. Nesse caso, é a imaginação do leitor, complementando a do narrador, que dará sentido às coisas.

O conto é narrado em terceira pessoa e é como se o narrador buscasse criar um efeito de objetividade: o de que se atém à realidade tal como ela se apresenta. Ao descrever as cenas acontecidas no bar e o próprio ambiente, transmite a sensação de que está sentado a uma mesa próxima, já que consegue descrever detalhes das ações dos personagens.

No curta, adaptado por Helvécio Marins Jr., a primeira cena mostra um bar com muitas pessoas. O que chama a atenção de imediato é o fato de a filmagem ser em preto e branco. Segundo o cineasta, a ausência de cor representaria esteticamente a ausência da atividade, da comunicação entre os dois. A câmera mostra grande movimentação em volta dos dois homens: pessoas conversando, garçons trabalhando, barulhos de talheres e copos, enquanto eles permanecem em absoluto silêncio.



FIGURA 9 – O homem mais velho e o homem mais novo num mesmo plano.

FIGURA 10 – Cena do bar.

As cenas seguintes têm o foco da câmera fechado: há um *close* em uma das personagens, um *close* na mesa e um *close* na outra personagem. Não existe diálogo entre os homens; podemos até dizer que não existe qualquer forma de interação, a não ser o fato de estarem – circunstancialmente – juntos (isto é, no mesmo espaço físico). A interação é inexistente não só entre os dois, mas entre eles e os demais personagens do bar. A câmera ora mostra as personagens inertes, ora mostra o bar em movimento. E isso se repete várias vezes.

Temos uma imagem captada do alto que mostra as pessoas indo embora, dando a sensação de passagem do tempo. O garçom começa a limpar as mesas, e os dois homens são, assim, carregados para fora em suas cadeiras e literalmente colocados na lata do lixo, como se fossem não mais sujeitos, mas meros objetos inertes, incapazes inclusive de ir-e-vir como os demais atores. Nessa perspectiva, o que, no conto, era uma suposição do que aconteceria, no curta, é concretizado.



FIGURA 11 e 12 – Sequência da cena em que os homens são colocados no lixo.

3.2.2. *The end of everything*

Seguindo a linha dos silêncios e das imagens, o conto “O fim de tudo” foi escolhido para ser traduzido pelos alunos do Curso de Letras da Fundação Educacional de Ituiutaba. A tradução recebeu o nome de *The end of everything*, uma vez que foi realizada por alunos de Inglês. O conto, que tem como tema o progresso e o quanto ele é prejudicial à humanidade, é narrado em terceira pessoa e discurso indireto livre mas tem algumas falas em discurso direto.

Na tradução, todo o conto é mostrado apenas em imagens. Primeiro, temos uma sequência de belas imagens, com montanhas, cachoeiras, pássaros, aquilo que ainda pode ser considerado, da forma como é visto, intacto, sem a marca humana. À medida que o tempo passa, temos imagens de paisagens já degradadas, lagos que estão secando e até de uma fábrica, provável causadora da poluição local.

É interessante destacar que o conto está literalmente presente no curta pois o texto verbal é colocado na tela, como legenda em inglês. Aquilo que era, no conto, discurso indireto

continua sendo discurso indireto, e o que era direto passa também a ser narrado de forma indireta. Por uma sequência de imagens, a história é contada, com o auxílio do texto verbal.

Segundo Saraiva e Canito, “detalhes revelados pela câmera podem substituir o diálogo. A capacidade do cinema de narrar por imagens, muitas vezes supera a necessidade do diálogo – e isso deve ser indicado já no roteiro.”¹¹² Nos dois curtas analisados é justamente isso que ocorre. Limitando-se a usar a imagem e descartando a narração em *off*, Helvécio Marins cumpre o papel de tradutor, substituindo a narração verbal pela narração realizada pela própria câmera. O uso do recurso cinematográfico foi utilizado a favor de se construir uma narrativa que mantém estreitas relações com a obra de Luiz Vilela. Já em *The End of Everything*, que é uma tradução um pouco diferente, por ser um trabalho acadêmico de um curso de línguas, o mesmo recurso foi utilizado, obtendo-se um resultado positivo, pois as imagens por si só já são passíveis de compreensão, não precisam de um segundo código, o que ficaria repetitivo.

3.3. Fluxos de pensamento

A categorização de *fluxos de pensamento* acontece em virtude de os contos analisados trazerem narradores em primeira pessoa que relatam as emoções que estão sentindo. Poderíamos dizer que se trata de um monólogo interior, segundo a idéia que se segue:

o monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas.¹¹³

Temos, então, acesso àquilo que os narradores estão sentindo no ritmo dos pensamentos que vêm à sua mente. Vejamos como isso foi trabalhado nos curtas.

3.3.1. *Eu estava ali deitado*

O curta *Eu estava ali deitado* foi realizado por alunos da Escola Laurêncio de Oliveira, da rede pública de Belo Horizonte, que foram selecionados por Paulo Pereira, professor da PUC-

¹¹² SARAIVA E CANNITO, 2009, p. 70.

¹¹³ MOURÃO & LEONE, 1993, p. 64.

MG no período. O curta teve apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – após a seleção dos alunos, os mesmos tiveram aulas teórico-práticas sobre cinema e, ao final, produziram o curta. Uma das alunas envolvidas na realização do curta, Ludmila Roberti, na época com dezoito anos, conta como foi a escolha da narrativa:

Eu não tinha tido nenhum contato com a obra Vilela. Eu tinha o costume de ler na biblioteca, e quando tivemos que escolher uma história para o filme, eu e minha irmã fomos até lá e pegamos vários livros, e começamos a ler para procurar algo que fosse bom para filmar. E dentre os livros que pegamos havia um de contos, e um deles era o “Eu estava ali deitado”. Quando eu li a narrativa eu achei muito visual, eu lia e visualizava a cena. E era uma história que não exigia tantos recursos, até porque nós não tínhamos verba nem experiência, nós éramos estudantes, amadores, fazendo uma oficina. E nesse curso eu aprendi que um bom filme não é necessariamente o que tem muitos efeitos, um filme tem que ser interessante pelo que conta, o bom filme é o que tem um bom arremate. E o conto tinha uma boa história. Então eu não precisava ter efeitos especiais, eu precisava ter uma boa estrutura, precisava fazer a filmagem com inteligência.

Pela fala de Ludmila fica claro que a escolha do filme ocorreu por motivos já levantados neste trabalho: a visualidade provocada pela forma de narrar e o número reduzido de personagens e cenários, o que facilitou a produção.

O conto “Eu estava ali deitado” apresenta um jovem como personagem principal, que permanece deitado em sua cama durante toda a narrativa, mesmo quando interage apenas com outras três personagens. Insatisfeito com o fim de um relacionamento, ele narra seus sentimentos, aquilo que sente por não estar mais com a pessoa de quem gosta e por ter sido ela quem colocou um fim na relação. A maior parte dessa narrativa é contada em discurso indireto livre. Porém, há alguns momentos em que a fala dos pais da personagem e a de sua ex-namorada surgem em discurso direto: quando os pais vão até o quarto para tentar reanimá-lo e quando ele relembra a cena do término da relação. O conto não apresenta pontos finais nas frases, a não ser nas que estão em discurso direto. Nos momentos em que ele está pensativo, nenhuma frase é pontuada e a diagramação do texto é marcada por espaços longos entre uma frase e outra. São espaços que parecem substituir as reticências, pois causam a impressão de pausa no pensamento, ou mesmo de um tempo que passa devagar.

Já o curta possui narração em *off* e reproduz literalmente as palavras da personagem da narrativa literária. Na maior parte do filme, vemos a personagem deitada na cama, mesma situação em que se encontra no conto. As personagens pai, mãe e ex-namorada aparecem em alguns momentos, os mesmos onde, no conto, há o diálogo direto. As cenas dramatizadas por

essas personagens no curta causam certo estranhamento, pois, como a narração é feita em *off*, no momento em que eles aparecem, a narração continua e surte o efeito de uma dublagem, já que é possível ver os movimentos labiais dos atores. Como a narração é feita por uma voz masculina, quando a mãe e a ex-namorada aparecem, temos duas personagens femininas sendo “dubladas” por uma voz masculina. Num outro momento, quando a personagem reproduz a fala dos pais, que conversam em outro cômodo, a imagem que temos é a dessa conversa, sendo dublada, contudo, pela voz em *off*. Se a narração nesses momentos tivesse sido feita em discurso indireto, causaria menos estranhamento, mas por ter sido feita em discurso direto, o efeito de dublagem chama mais a atenção do que a própria narrativa.

A narração em *off*, aliada às imagens que ilustram o que é dito, é o recurso novamente usado, em “Uma namorada”, curta também traduzido de um conto em discurso indireto livre. Em mais de um momento as imagens aparecem como repetição do que é dito, ou vice-versa. Seria a idéia de um telejornal, onde o que é narrado pelo repórter é mostrado ao fundo como ilustração. Segundo o que apresenta Arlindo Machado

o quadro básico do telejornal consiste no seguinte: o repórter, em primeiro plano, dirigindo-se à câmera, tendo ao fundo um cenário do próprio acontecimento a que ele se refere em sua fala, enquanto gráficos e textos inseridos na imagem datam, situam e contextualizam o evento, se tudo isso for ao vivo, mais adequado ainda.¹¹⁴

Em um telejornal, cuja função é informar, quanto mais recursos forem utilizados para favorecer didaticamente o que está sendo mostrado, melhor. No entanto, em um filme, a imagem que repete o que é dito torna as cenas cansativas, principalmente quando o que está sendo mostrado pode ser entendido sem a narração.

Em outro momento do filme esse mesmo recurso é usado. Quando a personagem está deitada e diz que ficou pensando em nomes de capitais, de rios e de montanhas, temos a imagem dessa mesma personagem folheando um atlas e depois girando um globo. Se continuássemos com a cena em que ela permanece deitada apenas narrando o que pensou, já seria possível entender o que teria pensado, sem necessidade de imagens.

Há no conto um momento em que o narrador reproduz em discurso direto o diálogo que tem com a ex-namorada quando eles rompem a relação. Essa conversa é inserida pelo uso de travessões e pontos, que ainda não haviam aparecido no texto e por esse recurso narrativo é

¹¹⁴ MACHADO, 2000, p. 104.

possível perceber que o narrador está remetendo a outro momento, é um *flash back* circulando entre seus pensamentos. No curta, há a tradução literal desse momento: de uma imagem da personagem deitada na cama, passamos a ver a ex-namorada e o jovem em uma área externa, dramatizando a conversa. Visualmente, o corte é brusco, nenhum efeito cinematográfico foi utilizado para indicar um *flash back*, ou mesmo a mudança de uma cena para outra. O que no conto foi indicado por meio da pontuação, no curta não sofreu indicação visual.

A tradução literal do conto, seja pela narração em *off*, seja pelo uso das imagens, não deixa dúvidas de que há uma releitura do conto de Vilela. No entanto, tentar manter os mesmos recursos narrativos em um meio visual causou alguns problemas técnicos. Isso poderia ter sido resolvido se as próprias personagens dublassem suas falas, o que não causaria estranhamento e marcaria a entrada de novas cenas pela sonoridade diferente das vozes.

3.3.2. Uma namorada

Na mesma linha do conto analisado anteriormente, *Uma namorada* também apresenta os pensamentos do narrador sob a forma de imagens ou pela voz em *off* do narrador. Tudo aquilo que é descrito pelo narrador como fazendo parte de sua rotina é mostrado também pelas imagens: por exemplo, quando ele está no trabalho ou quando passa em frente à casa da menina que desejava ter como namorada. O diretor, Rafael Morais, optou por um discurso direto apenas nas falas do chefe da personagem, quando ele se remete ao funcionário. No conto, esse discurso aparece como indireto livre.



FIGURA 13 – Imagem da personagem no escritório.



FIGURA 14 – Cena da personagem passando em frente à porta da candidata a namorada.

Entre os recursos cinematográficos utilizados, vamos analisar alguns deles, dentre os quais destacamos a câmera desfocada e mais agitada (cortes e focos rápidos) quando o narrador está em um bar, embora ressalte que foi ali para beber leite, pois a bebida lhe traria malefícios para a saúde. Nesse momento temos a imagem de uma mulher bebendo e fumando, a qual estando fora de foco, representa algo com que a personagem não se identifica. O outro recurso é quando o narrador apresenta Ana, a menina que ele pretende namorar. A imagem é um *close* no rosto da moça, com uma luz estourada, sendo que o efeito conseguido com isso é o de colocar Ana numa outra dimensão, como se fosse um sonho.



FIGURA 15 – Imagem fora de foco da mulher em um bar.

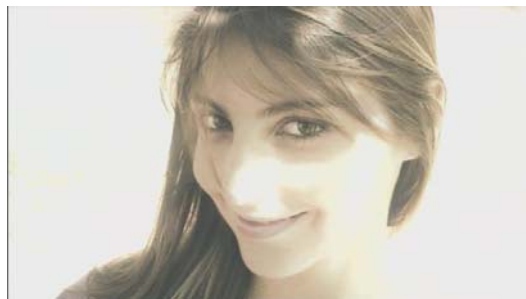


FIGURA 16 – *Close* do rosto de Ana com a luz estourada.

Um efeito muito utilizado no curta foi a fusão, que mostra uma imagem desaparecendo e já sendo sobreposta por outra. No exemplo abaixo, vemos o personagem de pé, chegando ao quarto, e também sentando-se na cama. Várias vezes, enquanto sua rotina está sendo descrita, temos planos onde a imagem da personagem aparece duplicada, ao mesmo tempo, mostrando que uma atividade deixa de existir, enquanto a outra já se inicia. Em determinados momentos, outro recurso utilizado foram as sequências de outros filmes: quando o narrador diz que se sentiu nascendo de novo, vemos uma cena de parto.

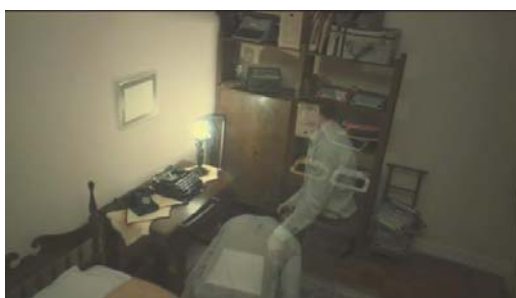


FIGURA 17 – Imagens sobrepostas da personagem, indicando suas ações rotineiras.



FIGURA 18 – *Frame* de filme inserido no curta-metragem.

Ao utilizar literalmente toda a narrativa de Luiz Vilela por meio da voz em *off* e também por meio de imagens, o cineasta produziu um acúmulo de informação, assim como em *Eu estava li deitado*. Em *Uma namorada* podemos dizer que esse recurso não é usado da melhor forma, uma vez que apenas com as imagens poderíamos entender a história. Outra possibilidade seria alternar imagens com narrativa em *off*, para que esses recursos não ficassem sobrepostos durante todo o tempo, causando redundância. Imagens como as do parto de um bebê apenas para ilustrar a expressão “nascer de novo” são desnecessárias.

3.4. Contos da meia-noite: outra forma de tradução

As traduções dessa categoria foram realizadas pela TV Cultura, com apoio da Imprensa Oficial do Estado, durante o ano de 2003. Mais de oitenta contos foram traduzidos para a tela a partir das obras de autores nacionais como Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Mário de Andrade e Clarice Lispector e apresentados por atores consagrados como Maria Luíza Mendonça, Beth Goulart e Marília Pêra. Do autor Luiz Vilela foram três os textos trabalhados no programa *Contos da meia-noite*: “A cabeça”, “Eu estava ali deitado” e “Felicidade”, todos dirigidos por Éder Santos e interpretados respectivamente por Giulia Gum, Matheus Nachtergale e Antônio Abujamra. Os programas tinham no máximo dez minutos de duração e eram apresentados semanalmente à meia-noite.

A apresentação dos atores é o ponto forte dessa tradução, tendo em vista que, para cada conto, apenas um ator interpretava a obra. Quando havia mais de uma personagem, a entonação de voz é que diferenciava os papéis. A câmera, nesses momentos, também funcionava como uma voz narrativa: para cada personagem, havia mudança do ângulo em que o ator estava sendo enquadrado. Como cenário, os atores contam apenas com jogos de luzes e cores e algumas imagens sobrepostas, ou seja, era um ambiente mais eletrônico e virtual do que físico. Tudo isso contribuiu para que o foco da atenção fosse o texto interpretado: a atenção recai sempre sobre ele, pois não há mais nada para desviar a atenção do espectador.

Dois dos contos escolhidos, “Eu estava ali deitado” e “Felicidade”, em sua versão escrita não apresentam pontuação, provocando uma leitura ininterrupta. Esse recurso gera no leitor a experiência da angústia das personagens, que também não têm pausa para respirar, pensando e falando de forma ansiosa e incessante. A leitura por um só ator funciona perfeitamente, pois

nos contos, há também apenas o narrador. Mesmo quando outras pessoas dizem alguma coisa, e são poucas essas vezes, o ator consegue mostrar para o espectador essa diferença discursiva.

No curta *Eu estava ali deitado*, percebemos que muitas vezes a imagem era suficiente para o envolvimento do espectador, sem precisar da narração em *off*. Na tradução da TV Cultura, prova-se que o inverso também é verdadeiro: apenas a narração em *off*, sem imagens, consegue ser legível. Ou seja, no caso de um conto onde há fluxos de pensamentos, onde a história é narrada subjetivamente, diálogos e imagens ao mesmo tempo causam acúmulo de informação, redundância e enfado do leitor/espectador. A tradução desse tipo de texto funcionaria melhor se fosse usado um ou outro recurso, e não os dois ao mesmo tempo.

Conclusão

A adaptação fílmica tem sido analisada sob várias perspectivas. Muitas ainda comparam elementos transpostos de um meio ao outro como indicadores de fidelidade do texto fílmico em relação ao literário, limitando as potencialidades que as obras traduzidas podem alcançar. Teorias como as de Pierre Lévy, que permitem compreender diferentes significados como uma rede de sentidos, somadas às de Robert Stam, que permitem uma recontextualização da nova obra, ajudam a entender a tradução como uma releitura, com potencialidades que a tornam tão importante quanto a obra em que foi inspirada. Este trabalho procurou demonstrar como a obra do escritor mineiro Luiz Vilela favorece a tradução e permite a criação de uma rede de novos significados. A partir do estudo dos contos e da novela do autor, os hipotextos, foram levantadas características que facilitariam sua transposição para as telas, as quais resultariam em hipertextos, os filmes.

O gênero *conto* foi analisado com a finalidade de verificar quais são as características que contribuem para que a narrativa contemporânea seja classificada como cinematográfica. De posse dessas características, foi feita uma análise da obra de Luiz Vilela – temas, tipos de narrador e estrutura narrativa – para nela localizarmos esses dados e justificar, portanto, a grande incidência de traduções audiovisuais da mesma.

No entanto, as características consideradas cinematográficas na escrita contemporânea não surgem na obra de Vilela. O autor não faz uso, por exemplo, de cortes ou montagens nem há blocos de ações acontecendo ao mesmo tempo. Sendo assim, passamos à análise do gênero *roteiro* para, de posse de suas características, verificar se eram elas que estavam, de alguma forma, presentes na narrativa de Vilela.

Verificamos, então, que a narrativa do autor tinha menos relação com o filme enquanto montagem exibida na tela, e mais semelhanças com o roteiro, devido à exploração de visualidade nas cenas, de marcações das ações dos personagens e dos diálogos recorrentes, principalmente em discurso direto. A isso, podem ser somadas as histórias com a presença de poucos personagens e espaço restrito, além da linguagem próxima da oralidade e dos temas cotidianos e universais, fatos que contribuem para que as releituras audiovisuais se tornem possíveis.

A partir dessa descoberta, foi feita uma análise dos curtas para verificarmos se esses itens foram de fato estimuladores das traduções e de que forma foram usados pelos cineastas. Assim, as comparações entre as obras verbais e visuais foram feitas para compreender os processos das novas leituras, e não para verificar índices de fidelidade.

Independentemente dos recursos cinematográficos utilizados, todos os filmes realizaram novas leituras da obra de Luiz Vilela. É possível reconhecer a narrativa do autor nos curtas, seja por meio das chamadas (“adaptado da obra de”, “inspirado na obra de”, “livremente inspirado”), seja por meio dos títulos, das personagens ou dos próprios temas. Em relação à similaridade entre as obras traduzidas, Diniz afirma que ela

pode ser, como nos signos, algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. Essa similaridade não precisa necessariamente ser nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma. Poderá limitar-se a interrelações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro.¹¹⁵

Nos filmes analisados, a presença da escrita de Vilela é muito forte. A utilização do texto verbal acontece quase na íntegra em todos eles. Para alguns curtas, o uso integral do discurso direto funcionou bem, enquanto para outros, que quiseram manter uma imagem associada a esse discurso, o resultado não foi positivo, por causa do acúmulo de informações já mencionados. Segundo o próprio Luiz Vilela,

nessa questão tão discutida, tão, às vezes, polêmica, candente, que é a da fidelidade da adaptação ao texto, depois de todas as minhas experiências, cheguei à conclusão de que a melhor maneira de um diretor ser fiel ao texto adaptado é traíndo o texto, porque, se tiver muita preocupação de fidelidade, acaba fazendo uma coisa que nem honra o filme, nem o texto adaptado.¹¹⁶

Assim, as narrativas que optaram por reproduzir, por meio de atores, os diálogos que no conto apareciam em discurso direto, como nos curtas de Rafael Conde, a releitura “honrou” o conto. Não foram utilizados grandes efeitos cinematográficos, apenas a ação dos atores, a qual foi suficiente para dar ritmo e vida aos diálogos. Nesses casos, o discurso direto criado por Vilela, associado ao tom coloquial, foi facilitador da tradução.

¹¹⁵ DINIZ, 1999, 13.

¹¹⁶ VILELA, 2007, p. 178.

Em *Tarde da noite* e *Arremate*, as alterações em relação ao texto literário foram significativas e por usarem recursos cinematográficos a favor da construção da nova narrativa, as releituras foram positivas. O discurso direto também é utilizado e contribui na criação do roteiro.

Dois homens reforça os silêncios da narrativa de Vilela, principalmente por não conter diálogos. Assim como no conto, em que não há discurso direto e a narração desenvolve-se em terceira pessoa, no curta a câmera é responsável por narrar. É ela quem observa, fazendo as vezes do olhar do narrador. Para Syd Field, “essa é a verdadeira arte de escrever para a tela: encontrar lugares onde o silêncio funcione melhor que as palavras, contar a história em imagens.”¹¹⁷ Dessa forma, as alterações levam o curta a cumprir seu papel enquanto gênero cinematográfico que traduz gêneros textuais.

Por outro lado, os curtas *Uma namorada* e *Eu estava ali deitado*, que nos contos também não possuem o discurso direto durante toda a narrativa, optaram por, além da câmera que narra, utilizar a narração em *off*. Com isso, o efeito conseguido foi uma narrativa duplicada: temos as imagens e a narração verbal. Assim, a imagem não acrescenta algo ao texto, mas repete aquilo que está sendo dito, produzindo um efeito de reportagem e provocando no espectador a sensação de que presencia uma redundância. As traduções literais do discurso indireto livre não resultaram em bons filmes, ou seja, esse tipo de estratégia só é interessante se a história for contada apenas com imagens. O contrário também é válido como no caso da tradução realizada para *Contos da meia-noite*, em que não há imagens, apenas o narrador desenvolvendo um relato oral.

Partindo da noção proposta por Genette, podemos pensar na relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou da presença de um texto em outro. Nessa perspectiva, os contos de Vilela seriam hipotextos, e os filmes, hipertextos, sendo que eles podem ser acessados, sem uma ordem previamente definida. Os hipertextos são formados a partir de traduções, acréscimos, aproximações e deslocamentos, como ocorreu em cada uma das traduções aqui analisadas. Elas apresentam alterações em relação aos contos, seja pela necessidade causada pelo novo meio, seja por opção estética do cineasta. No entanto, todas elas, mesmo modificadas, deixam claro que os textos de Vilela serviram como sua inspiração básica. Temos, nesse caso, a

¹¹⁷ FIELD, 1994, p. 75.

tradução “como produto resultante de um processo, um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo.”¹¹⁸

Dessa forma, podemos afirmar que há uma rede formada pelas narrativas do autor e por suas variadas traduções. Criada por todas as mídias que envolvem *a narrativa de Vilela* – livro, televisão e cinema – essa rede contribui para que a memória do leitor seja sempre reativada em relação à história primeira. Cada desdobramento dessa literatura, apesar das alterações que provoca em termos de forma e conteúdo, preserva o eixo do enredo e da sua matriz textual, trazendo suas marcas e contribuindo para o arquivamento de certa memória cultural. Com isso, essas traduções e suas respectivas versões literárias criam uma extensa rede de sentidos, da qual constituem pontos privilegiados que podem ser acessados por leitores e espectadores.

Neste trabalho, constatou-se que essa ficção literária funciona como matéria-prima para a produção de releituras de caráter dramático, uma vez que

Luiz Vilela tem em sua obra uma incorporação de técnicas normalmente associadas ao cinema. É o diálogo verossímil, a economia de gestos, os cortes precisos, a não superfluidade narrativa, a opção por indicar sentimentos e pensamentos pelas expressões e ações — enfim, é um conjunto de estratégias narrativas que faz com que os leitores imaginem a cena no teatro ou no cinema.¹¹⁹

Em obras como essa, a figura do narrador é cada vez mais reduzida, tendo-se em vista a ampliação do papel do leitor: acompanhando os diálogos, os pensamentos e as tensões narrativas, também ele atua como mais um nó da imensa rede de significados proporcionada pela junção contemporânea de literatura, cinema e televisão.

¹¹⁸ DINIZ, 1999, p. 30.

¹¹⁹ Anexo I, p. 100.

ANEXO I

ENTREVISTA COM OS DIRETORES

Entrevista com Rauer Rodrigues, diretor de *Bóris e Dóris*, o filme

Lavínia – Como Luiz Vilela passou a estar na sua vida?

Rauer – Primeiro como um escritor de narrativas ficcionais que falavam diretamente à minha sensibilidade, tratando dos meus problemas íntimos, familiares, escolares, sociais, culturais e políticos. Depois, como uma referência de literatura que é literatura, que não é diletantismo “umbigocêntrico analfabético”, pois não conheço nada mais obscuro do que ver a literatura sendo relegada tão só a *hobbies* e *divertissement*. Por fim, como um amigo – um amigo exigente, cioso, perfeccionista tanto na vida como na obra. E, por isso, um homem que acredita no humano, sendo, no entanto, um cético; é cético, porém sofrido; é sofrido, mas esperançoso.

Lavínia – Você acha que um filme adaptado limita o filme, uma vez que ele “traz pronta” a imagem (no livro o leitor cria suas imagens), ou essa releitura é positiva, pois acrescenta mais uma imagem ao leitor?

Rauer – Um livro possibilita ao leitor criar imagens que produzem “leitura”, ou seja, que estabelecem os significados do texto discursivo. O filme expõe imagens que possibilitam que o espectador produza “leitura”, ou seja, estabeleça os significados do “texto” fílmico. O filme é uma leitura do texto ficcional, que por sua vez gera leituras específicas do seu espectador. Leitor e espectador, o sujeito que frui livro e filme, dispõe de leituras e estabelece o diálogo das possibilidades que entrevê em uma, em outra e entre as duas obras.

Lavínia – Gostaria que você falasse um pouco sobre o processo de produção de Bóris e Dóris - o filme, desde o contato com o texto até a produção. Foram alunos do curso de Letras que produziram? Como foi esse processo?

Rauer – A novela de Luiz Vilela estava na lista de obras do vestibular da UFMS. Na disciplina Prática de Ensino do penúltimo ano do Curso de Letras, a obra foi lida com a proposta dos alunos a apresentarem com alguma metodologia diversa da aula expositiva tradicional. Os acadêmicos montaram um teatro. Ocorreu-me propor, depois da encenação, que o grupo montasse um curta-metragem. Fizemos alguns debates sobre o texto, escolhemos

outras passagens da novela para compor o roteiro final, estudamos possibilidades cênicas para diversificarmos cenários e evidenciarmos as linhas que consideramos centrais na proposta literária do Vilela. A produção enfrentou as dificuldades naturais de qualquer produção, mas fechamos a edição para exibi-la na última atividade dos alunos naquele ano de 2007. Cabe aqui agradecer ao Vilela, que nos autorizou a adaptação sem ônus, considerando-a – como de fato é – um trabalho acadêmico sem intenções comerciais.

Lavínia – Como foi o contato com o texto de Vilela? Como se deu a escolha do texto? Para você, que já tinha um aprofundamento da obra do autor, devido aos seus estudos – sua tese, isso influenciou?

*Rauer – Conheço a obra desde o seu lançamento, tendo acompanhado a repercussão nos jornais que a novela gerou, quase todas, senão todas, encomiásticas. Partilho do entusiasmo que o texto despertou. A escolha para adaptação foi circunstancial, pelo trabalho proposto pelos alunos, cuja leitura também decorria de um fator aleatório, a presença do livro entre as obras do vestibular. Independente desses aspectos, *Bóris e Dóris* é livro cuja leitura indicia o aspecto dramático característico da ficção do Vilela, e seria sempre uma das primeiras opções da obra do escritor que indicaria para uma adaptação cinematográfica.*

Lavínia – Você acredita que há características do texto de Vilela que o aproxima do cinema? Como você acha que isso é construído no texto dele? Essas características contribuem de que forma na hora de adaptar?

Rauer – Escritor da literatura brasileira cujo texto tem a maior naturalidade do diálogo no texto escrito, Luiz Vilela tem em sua obra uma incorporação de técnicas normalmente associadas ao cinema. É o diálogo verossímil, a economia de gestos, os cortes precisos, a não superfluidade narrativa, a opção por indicar sentimentos e pensamentos pelas expressões e ações — enfim, é um conjunto de estratégias narrativas que faz com que os leitores imaginem a cena no teatro ou no cinema. Para a adaptação, trata-se de uma dificuldade a mais, pois o texto construído para ser lido não é necessariamente um roteiro que se adéque à linguagem cinematográfica. Ser preguiçoso no processo de adaptação pode fazer das muitas obras-primas literárias do Vilela cinema ou teatro sem maior qualidade.

Lavínia – Qual o maior desafio ao adaptar um texto de Luiz Vilela? Teve um desafio específico?

Rauer – O maior desafio ao adaptar *Bóris e Dóris* foi selecionar as passagens que fossem representativas do todo do universo do casal. Conseguindo isso, grande dificuldade nos foi — a mim, aos atores e a toda a equipe — optar entre as características de cada personagem por aquela que predominaria na encenação. E isso porque tanto o Bóris quanto a Dóris são personalidade riquíssimas, com suas ambigüidades, que oscilam de grandezas heróicas a pequenas mesquinhas, de mergulhos abissais em almas complexas à altivez de cada um deles diante da vida. Espero que tenhamos dado conta, na adaptação, de mostrar ao menos uma pequenina porção desse universo.

Lavínia – *O diálogo, marca de Vilela, ajuda no ritmo da narrativa. No entanto, o silêncio “implícito” também está muito presente na sua narrativa. Esse silêncio é uma dificuldade para a adaptação? Queria que você comentasse um pouco sobre isso: os diálogos, o silêncio, o ritmo da narrativa. Como o cineasta dá o ritmo pra esse diálogo que já está pronto ou está ausente?*

Rauer – Fizemos algumas opções de linguagem cinematográfica para indiciar o jogo do silêncio ao mesmo tempo em que o diálogo não parece dar trégua. Uma dessas escolhas se cingiu ao close naquele que ouvia, sem priorizar o falante. Ou seja, a reação, em sutis tremores de rosto, de pálpebras, diante da fala do outro. A câmera sendo utilizada em ângulos não usuais, quebrando a opção de centrar-se no falante e captando as expressões faciais, às vezes de modo simultâneo, das duas personagens, foi nossa opção para traduzir em imagem a riqueza do diálogo quase que sem narrador da obra do Vilela.

Lavínia – *Até que ponto o texto de Vilela permite liberdades de criação, e até que ponto ele não permite, precisando que os diálogos se mantenham intactos?*

Rauer – Esse foi um ponto de honra na encenação que nos propomos: manter a integridade do diálogo original da obra literária. Admitimos poucos cacos, mesmo transpondo a encenação para cenários inexistentes na novela. Com isso, tínhamos a intenção da maior fidelidade, tentando obter um ritmo ágil, sem monotonia fílmica, pois a obra escrita é dinâmica, ágil. Somente com total liberdade é possível alguma fidelidade, esse é o paradoxo e o desafio da arte. E também das adaptações de uma mídia para outra.

Lavínia – Durante o processo de adaptação houve contato com o Luiz Vilela? Ele deu alguma opinião sobre escolha de personagens, por exemplo? Houve alguma interferência do autor de alguma forma? No próprio roteiro, ele teve acesso antes das filmagens?

Rauer – O Vilela não interferiu de nenhuma forma no processo, não tendo nenhuma responsabilidade pelas eventuais deficiências de nosso “produto” final, embora o seu texto seja responsável, estou convicto disso, pela quase totalidade do que a adaptação tenha de positivo. Nosso único contato foi para pedir a ele que nos autorizasse a fazer o que nos propúnhamos. Além disso, pelo que sei, o Vilela não assumiria para si funções em alguma adaptação de obra sua.

Lavínia – Você considera que a versão audiovisual de uma obra literária pode contribuir para a formação de leitores de textos? De que forma?

Rauer – Para a formação de leitores... não sei... Com certeza pode atrair alguns leitores para a obra adaptada. Daí para formar leitores, ou para que o leitor eventual se torne um leitor habitual, temos uma distância grande. Ainda assim, tudo o que pudermos fazer para que a literatura tenha maior presença social é importante, pois considero que a literatura é, de todas as atividades humanas, a mais humanizadora.

**Entrevista com Rafael Conde, diretor da trilogia *Françoise*,
Rua da amargura e *A chuva nos telhados antigos***

*Lavínia – Como a literatura entrou na vida do Rafael cineasta? Além dos curtas traduzidos da obra de Luiz Vilela, você lançou recentemente *Fronteira*, adaptado da obra de Cornélio Penna. Por que essa busca na literatura?*

Rafael – A partir do momento que fiz a escolha pelo cinema, eu optei pela ficção, e é natural que a gente busque um pouco da literatura. Eu sempre gostei muito de literatura, sempre li, sempre gostei de buscar histórias na literatura, embora não tenha feito somente adaptações. Eu tenho essa questão de estar preocupado com a ficção, de estar preocupado com o ator, com o texto, eu gosto muito de ter essa referência da literatura. E é sabido que desde o início o cinema tem essa vocação para contar histórias, a primeira coisa que se incorporou foi a questão da dramaturgia literária. Desde os primórdios do cinema brasileiro foram várias as

adaptações de livros, isso está na gênese desse meio, mesmo que depois tenha se buscado, muito a partir de Eisenstein, a especificidade da narrativa cinematográfica.

Lavínia – Você é o primeiro cineasta mineiro ganhador do ABL de Cinema, premiação criada em 2006, a partir da proposta do acadêmico Nelson Pereira dos Santos, destinada a roteiro cinematográfico adaptado de obra literária. A comissão julgadora do prêmio em 2009, o que você ganhou, foi integrada por Nelson Pereira dos Santos, Carlos Heitor Cony e Luiz Paulo Horta. Como foi para você receber esse prêmio e ter esses nomes na comissão julgadora?

Rafael – Eu fiquei lisonjeado, afinal, o prêmio veio do Nelson Pereira dos Santos. Ele entrou para a academia e no ano seguinte ele propôs que estivesse dentro da premiação anual uma premiação também para roteiros, para adaptações literárias feitas para o cinema. Eu fiquei muito surpreso, e acho que a adaptação ter sido da obra de Cornélio Penna¹²⁰ pesou muita na escolha do júri, pois ele é um autor que está um pouco esquecido. Para essa premiação eu acho que eles fazem um mapeamento do que foi feito de adaptação e convidam esses diretores a se inscrever. No discurso da premiação foi falado da questão "fidelidade", do resgate do universo do autor, de eu não ter feito um filme convencional, foi um filme que manteve aquele universo "meio fantástico" do Cornélio Pena.

Lavínia – Você acha que um filme adaptado limita a narrativa literária? No livro o leitor cria suas imagens, no filme a imagem está pronta. Você acha essa releitura positiva, a medida que acrescenta mais uma imagem ao leitor?

Rafael – Eu concordo que tem um caráter limitador. Vários filmes que foram adaptados criaram uma imagem que não conseguimos desassociar. Por exemplo, *Gabriela*, não tem mais como desassociar de Sonia Braga. É como a música, que tem esse caráter impalpável, de você construir mentalmente. E a literatura é um pouco disso, cada leitor faz isso, cria, faz, desenha seu personagem, sua locação. Mas a releitura do cinema é válida, o cinema cria uma proximidade com o seu leitor.

Lavínia – E como é o seu processo de criação, desde o contato com o texto até a produção?

Rafael – No caso específico do Luiz Vilela o primeiro contato com o texto já te seduz pela boa história contada, pelos personagens que ele cria. Além disso, há a questão da formatação

¹²⁰ Rafael Conde ganhou o prêmio com o filme *Fronteira*, adaptado da obra homônima de Cornélio Pena. O filme foi lançado em 2008, produzido pela Filmegraph e Camisa Listrada e distribuído pela Usina Digital.

que ele dá ao texto, que tem um caráter dramaturgico, um texto extremamente calcado em diálogo. Então temos bons personagens, um bom texto, uma boa história. Tudo isso incita a adaptação. E no filme mantém-se esse caráter literário, todo o andamento da história, toda a estrutura do filme, a construção dos personagens, a construção de um clímax, a montagem, tudo é baseado nesse diálogo, quer dizer, toda a tensão, todo o drama é construído pelo diálogo, pelo ritmo. Foi por tudo isso que me interessei. Vilela tem outros contos que são mais abertos, que não são tão pautados no diálogo, ele não é um autor cinematográfico, como há muitos na literatura contemporânea. Há livros que as pessoas escrevem que já parece um roteiro pra ser filmado, eu acredito que o Luiz Vilela nunca buscou isso, quer dizer, ele gosta de cinema, mas não tem essa preocupação, não é intencional escrever para ser filmado, é o estilo dele de escrever. E ele escreve os diálogos pela observação, ele observa as outras pessoas conversando, e depois que escreve, lê em voz alta, até chegar ao ponto que deseja. E assim ele consegue dar o ritmo que deseja. Tem um fato que é extremamente interessante: em todos os curtas eu mantive uma fidelidade em relação ao diálogo, e o *Françoise* ficou grande, tinha 22 minutos, e pelo edital, eu tinha que fazer um filme de 15 minutos. Mas quando eu tentava cortar alguns trechos, era impossível, porque o texto tem uma “unidade dramática” tão grande, uma coesão, um ritmo no diálogo, que qualquer parte que você corte, de alguma forma, fazia falta. Isso é muito interessante, é impressionante como é um texto totalmente calculado, não tem barriga, digamos assim, o admirável é isso, ser um texto extremamente pensado, extremamente bem construído, e isso é realmente uma excelência.

Lavínia – Você falou que Luiz Vilela não escreve intencionalmente para ser adaptado, mas você acha que o texto dele possui proximidades com o roteiro?

Rafael – Possui nessa questão do discurso direto, do diálogo. Outra coisa que o torna sugestivo para ser adaptado é que ele trabalha, geralmente, com um cenário só, geralmente não é um filme de ação, é um filme de encontro, não têm deslocamentos. Os personagens se encontram e ali é criada a situação. Então, tem o caráter prático que é o que permite os textos dele serem encenados, por exemplo, no teatro. Essa possibilidade está nos 3 curtas que eu adaptei, são personagens que se encontram num cenário e ali mesmo se desenvolve uma ação dramática em torno do diálogo.

Lavínia – Como foi o contato com o texto de Vilela? Como se deu a escolha dos contos?

Rafael – O “Françoise” eu li e gostei, e imaginei que daria um filme. O “Rua da amargura”, logo depois que foi lançado, o Luiz me ligou e falou que estava lançando um conto sugestivo, e quando eu li, eu achei a história interessantíssima. Há um estado de coisa melhor que em “Françoise”, pela história. No Françoise eu corria um risco caso eu não conseguisse um trabalho de ator legal, o filme acabaria, porque ele é todo construído em cima dos diálogos. Já o “Rua da Amargura” tem o inusitado da situação, que em si já é muito interessante. E aí eu pensei em fazer uma trilogia e escolhi o “Chuva nos telhados antigos”. O Luiz não acreditou, e perguntou o porquê da escolha, e confesso que foi pelo nome. Achei muito bonito. E na verdade ele tem ainda menos peripécia, digamos assim, que o “Françoise”, o que acontece é só o reencontro, mas no processo, na leitura, você percebe a construção, a gente se pergunta o que vai acontecer, cria-se uma tensão. E esse eu acho que foi a melhor adaptação que eu fiz porque era o diálogo mais simples, a decupagem do filme ficou muito boa, a forma como foi construído. E tem o final, que muitas pessoas questionaram “isso aconteceu? não aconteceu?”. Esse final foi uma licença poética minha, digamos assim, com uma possibilidade de ter acontecido alguma coisa, que pode ter sido apenas a imaginação. E na verdade não foi planejado, mas ensaiamos tanto ouvindo aquela música, que ela de alguma forma passou a fazer parte, ela ficou tão presente nas filmagens, e eu resolvi deixar, e aquela cena foi uma tomada só. Soltei a câmera, coloquei a música e a Mônica, que é bailarina, foi sendo conduzida. Foi tudo improvisado, não teve marcação. Fizemos uma preparação de atores legal, eles leram o texto de várias formas diferentes, mas sempre livres, sem marcação, o que garantiu o ocasional do encontro. No *Françoise* houve marcação nas cenas pois eu acredito que ele tem uma atuação mais teatral, por causa disso, tinha muita marcação tipo “respira, vira”. O espectador pode não perceber, mas eu percebo muito, uma coisa muito marcada, aí eu pensei que em *A chuva nos telhados antigos* poderíamos fazer a preparação, mas não teria cena marcada, para deixá-los mais a vontade.

Lavínia – Qual o maior desafio ao adaptar um texto de Luiz Vilela? Teve um desafio específico em cada um dos três curtas?

Rafael – O desafio foi a preocupação com os atores, pois o filme é todo construído em cima da interpretação, já que não há ação, não tem por exemplo, uma cena de perseguição. Tudo é o diálogo, e para que ele seja bom, os atores têm que estar prontos.

Lavínia – O diálogo, marca de Vilela, ajuda no ritmo da narrativa. No entanto, o silêncio “implícito” também está muito presente na sua narrativa. Esse silêncio é uma dificuldade para a adaptação? Cornélio Penna possui uma literatura mais plástica, descritiva, os diálogos são em menor quantidade, o silêncio é mais presente. Queria que você comentasse um pouco sobre isso: os diálogos, o silêncio, o ritmo da narrativa.

Rafael – O Fronteira foi um tipo de adaptação, para mim, muito diferente, porque o texto do Cornélio Pena é um diário todo em primeira pessoa, aí quase não há diálogos, são poucos, é mais descritivo, aí minha leitura foi realmente uma leitura do universo dele, não foi uma adaptação. Nos textos do Vilela você descobre as coisas com o diálogo, não tem descrição. Já nos textos do Cornélio é tudo em primeira pessoa, e quando você lê é uma literatura difícil de absorver em uma primeira leitura. Ele fala de crimes num casarão, mas não fala o porquê de as pessoas sofreram esse atentado. Então, essa mudança do Vilela para o Cornélio foi interessante, foi um tipo novo de adaptação.

Lavínia – A gente poderia dizer que nas traduções dos contos do Vilela você ficou “mais preso” ao texto do que no Cornélio. Foi uma opção, ou o texto de Vilela não permite essas modificações mais pontuadas?

Rafael – É, a forma como o texto é construído, por ser baseado em diálogo, e isso é o preciosismo do texto de Vilela. Alguns atores recriam, outros fogem, mas é um aspecto do texto dramaturgico, já criado para ser encenado. Ele não permite mudanças por ser tão bem construído.

Lavínia – Qual é sua opinião a respeito da difusão da Literatura Brasileira por outros meios que não o livro, como lâminas nos ônibus, charges, livros ilustrados, histórias em quadrinho, cinema e televisão?

Rafael – Eu gosto, e acho que se deve ter cuidado, não no sentido da fidelidade, mas no sentido de respeito ao universo do autor. A construção do roteiro é como a escrita de um livro, não é de uma hora para outra, você tem que pensar o personagem, então, quando vem da obra literária, é bom ter esse amparo, esse texto pensado, por um autor que pensou tempos para escrever aquilo. A literatura te dá uma segurança muito grande, quando você cria a partir de uma obra.

Entrevista com Helvécio Marins Júnior, diretor de *Dois homens*

Lavínia – Como foi o contato com a literatura de Vilela e a escolha do conto “Dois homens”?

Helvécio – Não sei quando foi a primeira vez que li um texto dele, mas acho Luiz Vilela um autor brilhante, talvez um dos principais autores que ainda esteja produzindo atualmente. A escolha do curta se deu muito por causa da imagem que o conto trazia, da lata de lixo. Eu sempre tive na mente a imagem de um homem na lata de lixo, depois eu li o conto, que tinha essa imagem, e quando surgiu a oportunidade de fazer um curta, pensei que era a chance de poder concretizar aquela imagem. O conto tem que ter alguma coisa que toque, eu não filmaria algo que não tivesse relação com meu estilo.

Lavínia – Quando pensou na adaptação, você já imaginou o final daquela forma - os dois personagens sendo colocados literalmente na lata de lixo?

Helvécio – Totalmente. Aquilo era o mais presente para mim. E foi uma troca, conversei muito com Vilela durante o processo, sobre a subjetividade que o conto trazia e sobre querer fazer essa cena. E o meu caso é diferente da situação de Rafael Conde. Não considero meu trabalho uma adaptação. O próprio Luiz Vilela considerou o conto “Dois homens” como inadaptável, ele até se assustou quando eu liguei para pedir a autorização. Nos créditos, o filme consta como “inspirado” na obra de Luiz Vilela.

Lavínia – Como foi a produção do filme? Em que contexto ele foi feito?

Helvécio – Foi em uma oficina de cinema. Eu nunca tinha feito um filme. Se pensarmos em termos de produção, *Françoise* é bem diferente. O *Dois homens* não teve aquilo que chamamos de uma produção. Foi um filme que não teve custo, foi feito sem orçamento, não era uma equipe profissional, era uma oficina, um workshop dado por um ex-professor da PUC, e tínhamos que fazer um filme em 16 mm de cinco minutos. E a escolha do diretor foi um episódio cômico pois todos queriam dirigir o filme, menos eu. Eu abri mão dessa função pois havia outras. Mas como todos queriam especificamente essa, foi feita uma votação, e fui eu o eleito. Aí eu tive que escolher uma história assim... em cinco minutos. Não tínhamos nem uma câmera com som, era tudo muito precário, absolutamente precário. Era uma câmera de corda, uma câmera russa de 1915 que não gravava som. Assim, não podia ser um filme com diálogo, o que a gente chama de “som direto” no cinema.

Lavínia – E então você se lembrou do conto?

Helvécio – Isso! E é estranho pensar nisso, pois Luis Vilela é considerado não só um grande contista, mas o mestre do diálogo, mais do que um contista, é um fenomenal “dialoguista”. Então ele tomou um susto danado: “Dois homens? Você tem certeza?” E acho que ele ficou muito curioso para saber como eu faria. Ele disse que a última coisa que tinha imaginado na vida era que alguém, um dia, fosse querer adaptar esse conto. Como tinha a questão da imagem, eu reli o conto, vi que era aquilo mesmo que eu queria, que iria dar certo. Aquela imagem do lixo para mim é uma coisa muito curta mas, ao mesmo tempo, muito forte para um filme de cinco minutos. Eu achava que ia funcionar, no entanto, eu não tinha experiência nenhuma, então era um risco. Mas deu certo. E o fato de eu conversar com o Luiz me ajudou muito. Eu tinha, e ainda tenho, um respeito muito grande pela obra dele. E na época eu estava começando, então existia essa preocupação, eu não queria ofendê-lo. Nós fomos conversando e num determinado momento ele mesmo achou que era melhor colocar nos créditos que era um filme inspirado no conto dele, ao invés de uma adaptação. Eu demorei uns três anos para finalizar o filme porque não tinha o dinheiro da oficina. E tem uma curiosidade: eu tive que filmar duas vezes porque o filme queimou, era só uma lata de dez minutos. Eu achei que tinha ficado boa a primeira filmagem.

Lavínia – E houve muita mudança da primeira para a segunda filmagem?

Helvécio – Por um lado foi bom, porque eu já tinha mostrado para algumas pessoas, para o próprio Rafael. Então eu tive retorno do que tinha dado certo e do que não tinha funcionado muito. Os atores tiveram atuações diferentes em um e em outro curta. *Dois homens* foi um filme cheio de limitações técnicas e eu realmente não esperava nada, não achava que tinha feito um bom trabalho. O filme estava pronto, mas faltava finalizar. Como eu não tinha verba, eu o inscrevi num concurso e ganhei, e com a verba, eu finalizei. O curta então começou a circular, ganhou prêmios no Brasil, foi exibido no exterior, onde ganhou prêmios também. Foi até vendido para a *Air France*, para a televisão canadense e a japonesa. Foi um filme que abriu todas as portas para mim.

Lavínia – Hoje, com mais experiência, você mudaria alguma coisa?

Helvécio – Acho que se fosse fazer de novo, mesmo pouco tempo depois, eu não seguiria tanta coisa do conto: palitar o dente, colocar o dedo no nariz... Foram coisas que eu fiz para ressaltar a diferença existente entre os dois. No conto essas descrições funcionam, mas no filme não eram tão necessárias, porque acho que o forte mesmo era a imagem do lixo, era o

que tinha que ser mais valorizado. O filme tem cinco minutos, mas na verdade ele tem três minutos e meio, o resto são os créditos. O que sustenta o filme é aquele final, é o que dá a força. Para quem assiste uma vez os eventuais problemas passam despercebidos pela grandeza do final. Eu não tinha câmera profissional, o Rafael tinha em todos os filmes dele e depois eu tive em meus filmes também. Então sei que isso faz diferença. A menina que operou a câmera também era aluna da oficina, foi a primeira vez que ela lidou com uma câmera. E apesar desse processo de produção ser coletivo, eu fiquei muito solitário no processo de finalização, o filme ficou na minha mão para a finalização.

Lavínia – Você disse que, pelas limitações da câmera, não foi possível colocar voz direta. Mas você podia, por exemplo, ter colocado uma narração em off. A ausência de narração foi uma opção ou falta de recursos técnicos?

Helvécio – Foi uma opção. No meu segundo filme, que tem 17 minutos, também não há diálogo. É um personagem que sai navegando em uma canoa no Rio Arrudas, depois no Rio das Velhas, aí naturalmente, é conduzido ao Rio São Francisco. Ele vai navegando no Rio São Francisco até chegar ao mar. Não há diálogo algum, não há palavras. De alguma forma, o professor da oficina me motivou, ele defendia um filme sem narração direta, porque no cinema todos pensam em diálogo, seria algo contra esse movimento. De algum modo, ele me incentivou, mas eu já gostava de alguns filmes que não tinham muita fala, eu achava que eles tinham certa profundidade. Era mais fácil de atingir certo clímax cinematográfico, coisas que não vêm só com o diálogo. De certa forma foi bom, o conto do Vilela juntou algumas idéias que eu já tinha com os recursos de que dispunha. Acho que há algo importante no conto: ele deu substância e conteúdo ao filme, a imagem do homem no lixo era muito vaga na minha cabeça. Por mais que não tenha utilizado aquilo que o Vilela usa, eu tenho o conto muito presente na minha mente até hoje. Eu gosto muito dele.

Lavínia – E o uso do preto e branco? Também foi uma opção?

O preto e branco também foi uma opção. Eu queria preto e branco desde o início, mas na oficina não se podia filmar assim. Tínhamos só uma lata de negativo colorido, e a revelação em P&B era mais cara. Mas, depois, como fiquei sozinho por conta da finalização, eu preferi essas cores, achei que ajudava o clima, que segurava a cena. Foi meu olhar sobre o conto. Toda vez que alguém me diz que o filme ficou parecido com o conto, eu fico feliz. Mas hoje, com a segurança adquirida, se fosse para fazer de novo, acho que me distanciaria mais do

conto e trabalharia a relação dos personagens sem tantos detalhes. Um recurso, por exemplo, que usei para mostrar que eram pai e filho foi nomear os dois nos créditos. Foi o que, na época, pensei que daria certo, pois não estava explícito no próprio filme.

Lavínia – O filme oferece a imagem pronta e, no livro, é o leitor quem cria essa imagem. Você acha que por isso o filme pode diminuir a literatura?

Helvécio – No cinema é muito difícil atingir os detalhes de um texto literário, aquilo que a imaginação fornece ao leitor. A literatura permite mais coisas justamente por lidar com a imaginação. Mas, ao mesmo tempo, ela tem uma quantidade enorme de detalhes e, numa adaptação, alguma coisa vai sempre se perder. Determinados cineastas dizem que um ótimo livro pode não dar um bom filme e que um livro mediano pode dar um bom filme. Concordo com isso de certa forma, mas também acho que um bom livro pode dar um bom filme. É muito difícil comparar, as pessoas não deveriam comparar, uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Você tem que tomar decisões e realizar opções de acordo com o meio para o qual será feita a adaptação.

Referências bibliográficas

1ª SEMANA LUIZ VILELA. Organização Fundação Cultural de Ituiutaba. Ituiutaba: Egil, 2008. 100p.

A CHUVA NOS TELHADOS ANTIGOS. Direção: Rafael Conde. Belo Horizonte: Filmegraph, 2006. 1 DVD (15 min), son., color..

ALETRIA. Revista de Estudos da Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, v.14, jul. – dez. 2006. 384 p.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 221 p.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. 224 p.

ARREIMATE. Direção: Cláudio Costa Val. Belo Horizonte: 2006. 1 DVD (21min), son., color..

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BÓRIS E DÓRIS – o filme. Direção: Rauer Ribeiro Rodrigues. Curso de Letras do CPAN, DHL / CPAN e direção do CPAN / UFMS. 2007. 1 DVD, son., color..

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1962. p. 31- 48.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. A nova narrativa. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. Porto Alegre: L & PM Editores, 2001.

COMPAGNON, Antoine. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 303 p.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

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

CÓRTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In.: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 347 – 363.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.) *A Literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. v. 6.

COUTINHO, Evaldo. O cinema e a literatura. In: *A imagem autônoma: ensaio de teoria de cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.

_____. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999. 180 p.

DOIS HOMENS. Direção: Helvécio Marins Jr. Belo Horizonte: 2001. 1 DVD (5mm), son., p&b..

FRANÇOISE. Direção: Rafael Conde. Belo Horizonte: Filmegraph, 2001. 1 DVD (22mm), son., color..

FIORIN, José Luiz. *A noção de texto em semiótica*. São Paulo: FFLCH/USP, 1995.

FIELD, Syd. *Quatro roteiros*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1975.

GENETTE, Gérard. *Palimpsest: literature in the second degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. (original edition 1982).

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. 95 p.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

JORNAL DO ESTADO. *Rascunho*. Curitiba: ano 3, n. 28, ago. 2002.

LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 208 p.

_____. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. 264 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.) *A pintura: o paralelo das artes*. V. 7. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005. 136 p.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel, MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LINHARES, Temístocles. Luiz Vilela antigo, romancista e contista, o autor se firmou como dos grandes entre nós. O Estado de São Paulo, [1973?]. Suplemento Literário. [Recorte sem informação de data].

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

MABLEY, Edward; HOWARD, David. *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. Tradução: Beth Vieira. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000. 245 p.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1997. 303 p.

MACIEL, Maria Esther; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004. 260 p.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000. 204 p.

_____. *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007. 164. p.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

- MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MOURÃO, Maria Dora & LEONE, Eduardo. *Cinema e montagem*. 2.ed. São Paulo: Ed. Ática, 1993.
- NUNES, Benedito. 1988. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 84 p.
- PARENTE, André. *Ensaaios sobre o cinema de simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulim/ECO-UFRJ, 1998.
- PAULINO, Graça. Relações entre textos verbais e não verbais. In: *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- _____. *Tipos de textos, modos de leitura*. 2. ed. Belo Horizonte: Formato, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção contemporânea brasileira*. São Paulo: FAPESP/Mercado das Letras, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *A criação pelo olhar*. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, UFMG/FALE, v. 3,out. p. 177 – 184, 1995.
- _____. *A lanterna mágica de Luiz Vilela*. 2009. [texto no prelo].
- _____.; et al.(Orgs) *Dez anos formando leitores: literatura, política e teorias de rede*. Belo Horizonte, Linha editorial Tela e Texto, FALE/UFMG, 2008.
- _____.; BARBOSA, Clarisse; HIGINO, Anderson, (Org.) *Formando leitores de telas e textos*. Belo Horizonte, Linha editorial Tela e Texto, FALE/UFMG, 2007.
- _____. *Museu – máquina. Ricardo Piglia e seus precursores*. 1997. 271f. Tese (Doutor em Letras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFM, 1997.
- PIETROFORTE, Antônio Serafim. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004. 164. p.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- REVISTA PROJEÇÃO. Ituiutaba. ano. 8, n. 15 nov. 2007.
- REVISTA PROJEÇÃO. Ituiutaba, n. 21, dez. 2008/ jan. 2009.
- RIBEIRO, Ana Elisa; COSCARELLI, Carla Viana. *O hipertexto em tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2007.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Faces do conto de Luiz Vilela*. 2006. 560 f. Tese (doutorado). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, FCL-AR /Araraquara, 2006.

_____. *O gênio e o urubu: comentários à recepção jornalística do romance Entre amigos*, de Luiz Vilela. 2001. 90f. Monografia (Especialização em Literatura Comparada). Uberlândia, 2001.

RUA DA AMARGURA. Direção: Rafael Conde. Belo Horizonte: Filmegraph, 2003. 1DVD (14mim), son., color..

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: Nas Malhas das Letras. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38 – 52.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de roteiro*. 2. ed. Apresentação de Fernando Meirelles. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009. 239 p.

SEBASTIÃO, Walter. Literatura traz felicidade. Jornal do Pontal, Ituiutaba, 29 ago. 2000. p. 6. [Reproduzido de: Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 ago. 2000. Espetáculo, p. 8].

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 551 p.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006. 398 p.

TARDE DA NOITE. Direção: Roberto Farias. Rede Globo, série Brava Gente, 2001.

UMA NAMORADA. Direção: Rafael Morais. Belo Horizonte: PUC Minas – Instituto de educação continuada, 2006. 1 DVD (13 mim), son., color..

VAZ, Paula Gerez Robles Campos. *Configurações do amor: as afetividades em Luiz Vilela*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, 2008.

VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 132 p.

_____. *A história do contador de histórias* [encontro entre Luiz Vilela e Dalton Trevisan]. In: *Radar – Revista de Cultura*. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, ano 1, no 1, jul. – ago. 2002.

_____. *Bóris e Dóris*. Rio de Janeiro: Record, 2006. 94 p.

_____. *Entre amigos*. São Paulo: Ática, 1983. 111 p.

_____. Escritor é quem escreve. Inédito. In: ZAMBONI, José Carlos. 1975.

_____. *Graça*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 226 p.

_____. in *Literatura, música, teatro e cinema: transposições*. Palco de debates, com Aderbal Freire Filho, Lobão, Luiz Alberto de Abreu, Luiz Vilela, Walmor Chagas e Werner Schünemann. Jornada de Passo Fundo. Tania M. K. Rösing e Miguel Rettenmaier (Org.).
_____. *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura, 1979. 140 p.

_____. *No bar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

- _____. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. 289 p.
- _____. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b. 222 p.
- _____. *O choro no travessieiro*. 8. ed. São Paulo: Atual, 2000. 60 p.
- _____. *O inferno é aqui mesmo*. 3. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 233 p.
- _____. *Porque escrevo ficção*. SLMG, Belo Horizonte, n. 1000, 30 nov. 1985. 5. p.
- _____. *Tarde da noite*. Coleção de autores brasileiros – 68. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- _____. *Te amo sobre todas as coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 75 p.
- _____. *Tremor de terra*. São Paulo: Publifolha, 2003. 173 p. 8. ed.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro. Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- WHELEHAN, Imelda. Adaptations: the contemporary dilemmas. In: _____. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 1999. p. 03-19.