

O conto *Acontecimento da noite*, de Lúcio Cardoso, traz uma temática reflexiva acerca de situações cotidianas. O autor denuncia a falta de empatia de um indivíduo ao despertar um sentimento em outra pessoa, muitas vezes, sem saber ou sem ao menos encontrar caminhos para conhecer as feridas internas que esta pessoa ainda carrega. O fato de a mulher ter vivido um período de sua vida em meio a prostituição, levou o jovem garoto a julgá-la pelo seu passado e não conhecê-la pelo que se tornou através dos ganhos e perdas que suas experiências trouxeram.

Cardoso traz a questão interna que a personagem vivencia, de um modo que se estende do externo ao interno, assim, o autor constrói sua narrativa de um modo íntimo, crítico e tangível.

A literatura, de acordo com Antônio Candido (1995), viabiliza processos de humanização, é através dela que o senso de beleza, complexidade e percepção de mundo é viabilizado para o homem e nos permite a reflexão, e é justamente nesses pontos que Lúcio Cardoso apoia sua narrativa em o conto *Acontecimento da Noite*.

Cardoso mescla a figura mitológica da sereia e se faz da interpretação desse ser-objeto para conduzir, não somente sua narrativa, mas o leitor, para Benjamin (apud BUCI-GLUCKSMAN, 1984, P.61) não é uma revelação que destrói os mistérios, mas uma revelação que lhe faz justiça, logo podemos constatar ao fim do conto que as sereias existem, mas não são como as imaginamos.

As lendas que existem sobre sereias, sempre são fábulas exageradas, onde seu principal desejo é afogar jovens marinheiros desavisados, a personagem do conto de Cardoso é justamente o contrário, é uma mulher, velha e de conhecimento de vida. Pode-se constatar a análise desse conto, considerando que os seres elementares, representado pelo jovem rapaz (sereia), acreditam, de certa forma, que os seres humanos fazem parte de um mundo imperfeito (velha), o jovem não era mal, simplesmente se deixou levar por seus sentimentos e instintos carnis, o que é retratado pelo autor ao final do conto, aparentemente comparando como uma forma selvagem de vida fazendo referência ao desejo carnal, o que nos remete ao título da obra "Acontecimento da Noite" já que seu poder de sedução é alcançado somente durante às noites de luar, por isso somente à luz de um poste que a velha mulher conseguiu analisar melhor que o jovem era belo e ainda mais novo do que julgara. Essa luz também é um choque de realidade e da sensação de objetificação da personagem quanto figura feminina.

A violência simbólica relatada por Cardoso contra o sexo feminino é sutil, e nos fornece importante ferramenta de reflexão para discussões de gênero e representação feminina, seja na literatura, seja na sociedade, ainda de grande domínio patriarcal.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 48ª Ed. São Paulo, Editora Cultrix, 2012.

CANDIDO, Antônio. *O direito à literatura*. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e Transgressão – uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30082011-141246/pt-br.php>

CARDOSO, Lúcio, *Contos da Ilha e do Continente*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1ª edição, 2012.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) 29ª ed. -Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DINIZ, Júlio, *Contos da Ilha e do Continente*, 2012, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1ª edição. Contracapa.

SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LITERATURA E CINEMA NA FORMAÇÃO ESTÉTICA DO ESTUDANTE DO ENSINO FUNDAMENTAL

TEIXEIRA, Juçara Moreira (CP/UFMG)
jucaramoreirateixeira@gmail.com

RESUMO: Este texto analisa a obra literária “O menino no espelho”, de Fernando Sabino, e sua adaptação cinematográfica (“O menino no espelho”, de Guilherme Fiúza Zenha), sob a ótica da tradução intersemiótica (MCFARLANE, 1996) e das relações transtextuais (GENETTE, 2010; STAM, 2006). Pretende-se oferecer subsídios para que educadores possam ampliar o seu conhecimento sobre o tema e assim contribuírem para a formação estética de leitores e espectadores em diferentes contextos, sobretudo o escolar.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; adaptação; formação; leitor-espectador;

Considerações iniciais

O cinema e a literatura sempre estiveram presentes na escola, mas ocupando espaços distintos e sendo abordados também distintamente. No Ensino Fundamental, o cinema costuma ser estudado por diferentes áreas do conhecimento, não se restringindo ao campo da disciplina de Arte, e é comumente utilizado como pretexto para tratar de determinadas temáticas ou conteúdos (NAPOLITANO, 2005); a literatura se situa na disciplina de Língua Portuguesa e seu estudo se realiza por meio de textos esparsos, enfatizando os aspectos composicionais do gênero literário, dos temas e enredos (no caso de narrativas) e, algumas vezes, a especificidade da linguagem literária.

Apesar do aparente distanciamento disciplinar e também artístico, as duas artes mantêm uma estreita inter-relação que se torna mais evidente no caso das adaptações cinematográficas, conforme aponta Cosson (2014) em suas reflexões sobre o espaço da literatura na contemporaneidade. O estudioso reflete sobre as transformações sofridas pela literatura, buscando encontrar sua presença e seus diálogos para além da escrita e do livro: “(...) longe de ter diminuído seu espaço social, a literatura estaria em nossos dias experimentando uma nova forma de alargamento ao ser difundida em diferentes formatos e veículos, usualmente em composição com outra manifestação artística.” (COSSON, 2014, p.15). Assim, as criações híbridas, como as adaptações cinematográficas, constituem-se em outros modos de a literatura se configurar e se (re)apresentar, juntamente com o filme, a canção popular, a história em quadrinhos, as séries televisivas, as telenovelas, os jogos eletrônicos e as narrativas sobre as vidas das celebridades, “narrativas que, combinando imagens, sons e palavras (escrita e falada), também participam em diferentes graus e maneiras da literatura” (COSSON, 2014, p.18).

No caso específico do cinema, esse intercâmbio com a literatura é antigo e remonta aos primórdios da sétima arte, com D.W.Griffith e George Méliès, assim como os escritores modernos passaram a se servir de técnicas cinematográficas na composição de suas obras, revelando esse trânsito entre as artes.

Se se considerar as produções cinematográficas atuais, muitos dos filmes que fazem sucesso foram adaptados de uma obra literária. Do mesmo modo, os livros que constam da lista do mais vendidos no Brasil⁵¹ são obras que tiveram adaptações para o cinema ou são livros adaptados de filmes, revelando um outro fenômeno que tem-se tornado cada vez mais comum no meio editorial.

Nesse sentido, refletir sobre o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema se torna crucial, pois nos possibilita compreender as especificidades de cada meio semiótico, literário e cinematográfico, bem como as continuidades que se fazem nesse processo de tradução intersemiótica.

Neste artigo, analisaremos a obra literária “O menino no espelho”, de Fernando Sabino, e sua adaptação para o cinema (“O menino no espelho”, de Guilherme Fiúza Zenha), a fim de compreender que tipo de construção foi feita, que tipo de adaptação se tornou e o que isso nos revela sobre os modos de transformar uma obra literária em filme.

Elucidaremos a tradução intersemiótica, enfocando aspectos referentes à transformação da linguagem; e, pela ótica da “transtextualidade”, abordaremos as produções de sentido na adaptação que se relacionam tanto à obra literária quanto ao seu contexto de produção/recepção, bem como as diferentes relações entre a adaptação e outros textos nela incorporados ou mencionados.

A partir deste estudo, intentamos analisar a adaptação cinematográfica, concebendo-a como importante estratégia de abordagem da relação literatura-cinema no contexto escolar.

1. Olhares teóricos

Ao tratar da relação entre o romance e a adaptação cinematográfica, Johnson (2003) afirma que “As relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade” (JOHNSON, 2003, p.38). Especificamente no caso da adaptação cinematográfica, ela instaura uma relação intertextual e interdiscursiva explícita com a obra literária⁵², evidenciando o processo de interação que se faz entre as artes e suas linguagens.

O cinema, como arte mais recente, buscou apropriar-se das “formas narrativas literárias”, sendo este um ponto de intersecção; no entanto, essas artes também apresentam distinções importantes: “A literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra.” (PEREIRA, 2009, p.46). Nesta afirmação, há dois elementos a se

⁵¹ De acordo com dados divulgados pela revista “Veja”, da Editora Abril, em 2017.

⁵² A partir daqui, os termos “obra literária”, “literatura” e “linguagem literária” serão usados para se referir exclusivamente às produções literárias em prosa, ou seja, romance, conto e novela.

considerar: semelhanças no campo da narrativa e diferenças quanto ao modo como isso é feito, que decorrem da especificidade de cada linguagem.

O aspecto da constituição da narrativa é o mais elementar quando se trata de estabelecer as semelhanças entre literatura e cinema. Ele se refere à construção do enredo e à ordenação dos fatos em uma sequência lógica temporal e espacial, vivenciada por determinados personagens.

Embora literatura e cinema tenham essas inter-relações, eles se diferenciam pelo modo como representam e apresentam essa realidade: a linguagem literária se constitui de signos verbais, organizados morfológica, sintática, semântica e estilisticamente, a fim de construir determinado discurso que possui um modo particular de representar os fatos narrados; a linguagem cinematográfica contemporânea instaura-se a partir do hibridismo das linguagens visual, musical, teatral e verbal, mas a imagem em movimento é sua marca distintiva em relação às outras artes. Assim como o texto literário, a obra fílmica constitui seu próprio discurso, segundo regras específicas do meio semiótico em que se realiza.

Apesar dessas distinções, há aproximações implícitas entre literatura e cinema que se relacionam à essência das artes e que são o seu ponto de contato, ou seja, se realizam em um plano mais complexo do sistema artístico e cultural do qual ambas fazem parte, o que indica a possibilidade de hibridismo de linguagens e os trânsitos entre as obras.

Refletir sobre as especificidades e inter-relações entre as linguagens nas narrativas da literatura e do cinema permite lançar um olhar diferenciado para as adaptações fílmicas, a fim de compreendê-las como produções intertextuais e interdiscursivas, cuja relação está em um nível mais aprofundado, além da materialidade do verbal ou do audiovisual.

Nesse sentido, os conceitos de tradução intersemiótica do romance para o filme, segundo McFarlane (1996), e adaptação como uma relação de intertextualidade entre livro e filme, segundo Stam (2006), são pertinentes, pois possibilitam observar as continuidades da literatura para o cinema e os diálogos que estabelecem; mas também as especificidades que se manifestam no campo de cada linguagem e cujas distinções se fazem no “como” se faz, mesmo que se tenha o mesmo propósito discursivo.

McFarlane (1996) propõe analisar as adaptações a partir de dois recortes: o primeiro seria identificar as relações de intertextualidade entre as obras e assim verificar o que foi transferido e o que foi adaptado no processo de tradução semiótica do romance para o filme; o segundo seria identificar os outros elementos de intertextualidade que exerceram influência na adaptação cinematográfica, que são referentes ao contexto histórico e cultural de produção e recepção da obra. É, portanto, um modelo de análise que compreende “o tipo de adaptação que o filme se propõe a ser” (MCFARLANE, 1996, p. 22).

Essa perspectiva pressupõe o abandono da visão de “violação”, “distorção”, “infidelidade”, para ser uma concepção de interação e diálogo entre as obras literária e cinematográfica. Busca-se conhecer em quais aspectos há pontos de contato entre as artes literária e cinematográfica e em quais há distanciamentos, decorrentes da especificidade semiótica de cada uma no modo como constituem seus discursos.

2. Relações entre o livro e o filme “O menino no espelho”

A obra literária “O menino no espelho”, de Fernando Sabino, tem uma longa trajetória de publicações no Brasil desde 1982 e atualmente possui mais de noventa edições. Ele se consagrou como uma obra de grande tradição escolar, pois foi adotado pelas escolas desde sua publicação, o que, conseqüentemente, resultou em ampla divulgação.

A consequência dessa fama são os diversos desdobramentos da obra literária e o surgimento de diferentes hipertextos, isto é, derivações de uma obra literária já existente, denominada hipotexto, conforme sugere Stam (2006) a partir da teoria de Genette (2010). Assim, o livro “O menino no espelho” é o hipotexto do qual derivam o curta-metragem “Galinha ao molho pardo”⁵³ e o longa-metragem “O menino no espelho”, de Guilherme Fiúza Zenha, lançado em 2014. Essas produções sinalizam que uma obra pode ser recriada de diferentes modos, por diferentes autores e em períodos históricos distintos; portanto, cada uma será considerada uma leitura da obra na qual se baseou e, juntas, comporão um grande hipertexto.

Genette (2010) afirma que um dos aspectos constitutivos do hipertexto é o fato de ele derivar de uma obra ficcional e ser também uma obra ficcional. Embora ele adote esse posicionamento para se referir a obras literárias, essa concepção pode ser expandida para os filmes, as telenovelas e demais gêneros, denotando o contínuo processo de recriação semiótica.

Diniz (2005) observa que há níveis de hipertextualidade e que o grau mais alto são os casos em que o hipertexto é claramente explicitado, como os casos de filmes declaradamente adaptados de obras literárias, como “O menino no espelho”, em que os títulos semelhantes já indicam esse propósito de aproximação com a obra-fonte. A manutenção do mesmo título, a menção à obra literária nos materiais de divulgação e no próprio filme são mecanismos de persuasão do espectador, pois a obra literária referenda o filme e dá a credibilidade necessária para atrair o público, por se tratar de enredos previamente “testados” (HUTCHEON, 2013).

⁵³ Lançado em 2007 por Feliciano Coelho, o filme adaptou apenas o conto homônimo que integra o livro.

Entretanto, não se trata de simples transferência do livro. Há especificidades na constituição de cada filme, que ora o aproximam, ora o distanciam do texto literário, que se anunciam nos paratextos⁵⁴ de cada obra.

A análise dos elementos paratextuais que compõem livro e filme é relevante em diferentes aspectos, por elucidar: a relação entre o texto da obra literária e os elementos paratextuais do livro; a relação entre o filme e os elementos paratextuais da capa do DVD; e a comparação entre os paratextos do livro e do filme.

Nos paratextos do livro e do filme “O menino no espelho” as semelhanças não ficam explícitas ao primeiro contato, como podemos observar pelas capas do livro e do filme (fig. 1).



FIGURA 1: Livro e filme “O menino no espelho”
Fonte: SABINO, 2013; ZENHA, 2014.

O livro é caracterizado pela editora como pertencente ao gênero literário “romance”, o que indica uma narrativa mais densa e, portanto, destinada a leitores mais maduros; entretanto, seu projeto editorial possui características de obra voltada ao público infanto-juvenil⁵⁵, conforme indicam os seguintes paratextos: a pergunta apresentada na capa, “O que você quer ser quando crescer?”; as letras arredondadas na escrita do nome do autor e do título do livro; as ilustrações no interior da obra; e a sinopse que menciona apenas o surgimento do duplo do protagonista Fernando.

A sinopse do livro enfoca o capítulo “O menino no espelho”, que dá título ao livro, por meio da apresentação de fragmentos do texto literário, apresentando um mundo de fantasia e, portanto, reforçando o projeto editorial de atingir o público infanto-juvenil. Por outro lado, as orelhas do livro apresentam fragmentos do texto literário, resenha do editor e a biografia de Fernando Sabino, cuja densidade autoral confere ao livro uma destinação variada – para crianças, jovens e adultos – e, portanto, sinaliza o interesse de atingir uma faixa etária mais ampla.

Assim como na sinopse do livro, o filme escolheu, como enredo central, o conflito do surgimento do duplo, presente no capítulo “O menino no espelho”:

Belo Horizonte, anos 1930. Fernando (Lino Facioli) é um garoto de 10 anos que está cansado de fazer as coisas chatas da vida. Seu sonho era criar um sócio, que ficasse com estas tarefas enquanto ele poderia se divertir à vontade. Até que, um dia, é exatamente isto que acontece, quando o reflexo de Fernando deixa o espelho e ganha vida. (ZENHA, 2014)

O filme, caracterizado como “aventura”, explora elementos recorrentes nos filmes infantis, como: a aventura, a fantasia, o humor, as traquinagens das crianças, o medo, o suspense. Parte desses elementos pode ser observada já nos paratextos do filme, como a capa com destaques para o menino Fernando, seu duplo, a aventura no avião criado pelo garoto, o cachorro de estimação, os amigos e os pais do protagonista. Essa escolha visual presente neste paratexto e o enfoque dado ao conto “O menino no espelho”, no qual a fantasia foi explorada em potencial, sinalizam que o filme se destina ao público infantil. A classificação indicativa do filme como “livre para todos os públicos” e o enunciado “Uma mensagem belíssima através do inocente olhar de um menino” também reforçam essa destinação.

A sinopse já anuncia mudanças feitas pela adaptação fílmica, ao mencionar a idade de dez anos do protagonista, alterada em relação à do livro que era oito anos. Por outro lado, mantém a contextualização histórica do livro no ano de 1930, indicando que a obra fílmica derivada do livro possui sua identidade, embora lembre, assim como o palimpsesto, as marcas do texto do qual se derivou.

De acordo com Arruda (2007), a sinopse do filme (e também o *trailer*) é considerada um hipertexto que reduz seu hipotexto, o filme. A autora caracteriza esse processo como uma “concisão” (GENETTE, 2010), por meio da qual a obra-fonte é simplificada para fins de divulgação, mas tem preservada a temática central. Isso evidencia como o processo de recriação textual e de diálogo entre textos é contínuo, realizando-se tanto pela inclusão, quanto pela exclusão de elementos das obras-fontes. Além disso, a sinopse anuncia uma linha interpretativa adotada na elaboração do filme, sinalizando escolhas neste processo dialógico.

⁵⁴ Segundo Genette, a “paratextualidade” refere-se às relações entre o texto da obra literária e os elementos exteriores que compõem o seu conjunto, como: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos (...)”. (2010, p. 15). Como já abordado por Stam (2006) e Arruda (2007), no filme, os paratextos são os elementos de divulgação, como sinopses, a capa do dvd, os elementos do *making off*, que serão abordados neste estudo.

⁵⁵ Adotamos o conceito de infanto-juvenil comumente utilizado pelas editoras, que abrange crianças em idade escolar e adolescentes, embora saibamos das diversas discussões teóricas a respeito da definição de literatura infantil e literatura juvenil.

Em relação à autoria, o filme “O menino no espelho” menciona o nome do autor da obra adaptada, pois traz abaixo do título, em letras menores: “Da obra de Fernando Sabino”, revelando a pretensão de se estabelecer uma relação mais direta entre as obras literária e a cinematográfica.

Nas adaptações da literatura para a história em quadrinhos, frequentemente o nome do autor do livro costuma vir em destaque, e o nome do adaptador (também autor) aparece em letras menores e sem autoria demarcada. Diferentemente ocorre no cinema, em que a menção à literatura e ao escritor é feita em letras com tamanhos semelhantes, como em “O menino no espelho”, no qual foi usada a mesma fonte para escrever o nome do escritor Fernando Sabino e do diretor Guilherme Fiúza Zenha, indicando relevâncias semelhantes.

3. Relações intersemióticas e hipertextuais entre livro e filme

O filme “O Menino no Espelho” procurou manter o espírito da obra de Fernando Sabino, ou seja, uma narrativa saudosista e idealista da infância de um menino nos anos de 1930. O universo representado no texto literário, em que as crianças brincavam na rua, construíam seus próprios brinquedos e viviam aventuras em um mundo à parte do mundo adulto, mas que o reproduziam de alguma maneira, foi adaptado criativamente para o filme, evidenciando a interdiscursividade entre livro e filme.

No início do filme, essa aproximação de um universo infantil diferenciado é apresentado ao espectador: em *travelling*, a câmera se aproxima dos personagens e, em “plano de detalhe”, mostra a construção coletiva do avião do Fernando. O olhar e o fazer das crianças são enfatizados, evidenciando o movimento de aproximação da infância que o filme buscará construir (Fig. 2 e 3).



FIGURA 2: O fazer infantil

FIGURA 3: O olhar da criança

Fonte: ZENHA, 2014.

O narrador-personagem que conta sua infância no livro não foi adaptado no discurso cinematográfico. No filme, prevalece a narração em terceira pessoa, que a câmera objetiva representa. Apesar de, na maior parte da narrativa cinematográfica, acompanharmos as aventuras do protagonista com uma câmera que olha de fora, há uma aproximação ao garoto Fernando durante todo o filme, indicando seu protagonismo na narrativa do filme, assim como é no livro.

A adaptação buscou uma relação direta com a obra literária, como se pode observar pelo título homônimo, pela “transferência” que fez de vários personagens mencionados no livro (Fernando, Odete, Domingos, Toninho, Mariana, Major Pape Faria, Dona Risoleta, Jacaré, Birica, mendigo, prima de Fernando), do lugar onde se passa a história (Belo Horizonte), do contexto histórico-cultural representado (a vida na capital mineira em 1930) e pela inclusão do enredo de mais da metade dos capítulos do livro.

A obra literária possui características autobiográficas, como se pode observar pelos nomes dos personagens principais: Fernando (o protagonista), Domingos e Odete (pais de Fernando). Além disso, traz uma foto de criança no paratexto, na qual se lê: “O autor, à época dos acontecimentos narrados neste romance”, explicitando a relação entre autor e narrador. Embora tenha essa relação direta com a vida do autor, a obra também cria e produz um universo ficcional no qual se manifestam suas fantasias da infância. Sobre isso, o editor da 94ª edição assim escreveu na orelha do livro:

Assim aconteceu com o menino no espelho que reflete a experiência da infância do autor. Adotou ele um critério inverso ao usual: em vez de conceber um romance com elementos da realidade em termos de ficção, reviveu todas as suas fantasias infantis como se fossem realidade. Recriou literariamente os sonhos de infância para descobrir que, no fundo, ainda era aquele menino.

Na narrativa, há referências aos locais onde o autor Fernando Sabino viveu sua infância e sua vida adulta, ou seja, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, respectivamente.

As marcas da narrativa autobiográfica aparecem também no filme, no qual foram mantidos ou incorporados elementos que buscam estabelecer uma relação entre a narrativa do filme e a vida do escritor Fernando Sabino. No filme, foram transferidos os nomes do protagonista e de seus pais; o contexto histórico onde se passa a história foi mantido, assim como a capital mineira. Os elementos autobiográficos são mais enfatizados quando a mãe do Fernando assina e rasga a ficha de matrícula no Colégio Militar, documento onde se pode ler “Fernando Sabino” no campo referente ao nome do aluno (fig.4) e Odete e Domingos Sabino, nome dos pais. Ao final do filme, é apresentada uma foto de Fernando Sabino, fotografado no Rio de Janeiro, com o seguinte texto: “Dedicado à memória de Fernando Sabino, que nasceu homem e se foi menino!” (fig. 5), uma “adaptação criativa” do Epílogo do livro, no qual o narrador

aparece em seu apartamento no Rio de Janeiro, de onde rememora sua infância; e também do texto de sua lápide⁵⁶, pertencente a um contexto externo ao livro, indicando relações intertextuais para além da obra literária.



Figura 4: Identidade

Figura 5: Dedicatória

Fonte: ZENHA, 2014.

A dedicatória explicita a relação do filme com a memória, evidenciando o objetivo de se realizar uma “adaptação criativa” do livro, que pode ser caracterizado como um romance de memórias; portanto, estabelece uma relação hipertextual entre filme-livro e intertextual entre filme-biografia do escritor Fernando Sabino. Esses elementos aparecem de modo sutil e distribuídos na obra fílmica, sendo necessário uni-los para lhes atribuir sentidos. Esses recursos foram construções equivalentes para aquilo que, no livro, são elementos que indicam a relação entre o escritor Fernando Sabino e o narrador-personagem por ele criado.

A obra literária é caracterizada como romance, mas os dez capítulos possuem existência autônoma, podendo ser lidos individualmente, como contos. Devido a essa estruturação, o roteiro do filme construiu uma coerência narrativa em que tivesse um conflito predominante ao qual outros se ligariam: assim como na sinopse do livro, o enredo do duplo foi enfatizado no filme, em torno do qual a narrativa foi construída e os enredos dos alguns contos foram articulados. Dessa forma, a adaptação concretizou um novo enredo por meio da seleção e reordenação das “funções distribucionais” (elementos do enredo) e “integracionais” (elementos do discurso) de cada conto selecionado do livro. De acordo com o produtor André Carreira, a inclusão e a exclusão de contos foi feita de acordo com a nova faixa etária escolhida para o protagonista do filme, que seria de um garoto pré-adolescente.

Foram transferidas algumas “funções cardeais” (ações) dos seguintes capítulos: “O menino e o homem”; “Como deixei de voar”; “O mistério da casa abandonada”; “O valentão da minha escola”, “O menino no espelho”; “Nas garras do primeiro amor” e “A libertação dos passarinhos”. A maioria das “funções integracionais” – relacionadas ao discurso e objeto da tradução intersemiótica – foram adaptadas criativamente, sendo mantido e/ou transformado o seu propósito discursivo, haja vista as constantes inversões realizadas pela adaptação.

A tônica predominante nesta adaptação foi a manutenção parcial dos elementos do enredo e do discurso do livro de origem, articulados à intensa recriação de elementos da obra literária, por meio da retroversão, ou seja, uma transformação feita no original (DINIZ, 2005): alteração de nome e idade de personagens, inclusão/exclusão de personagens e fatos, redução/ampliação do tempo dos acontecimentos, reordenação de fatos em contextos e ordens distintas, ênfase em determinados enredos e exclusão de outros. Portanto, as “transferências” e as “adaptações criativas” não se deram de modo direto, ou seja, da obra literária para o filme, mas foram articuladas a uma transformação constante dos aspectos narrativos e discursivos do texto literário.

Esse tipo de adaptação fílmica revela as possibilidades interpretativas oferecidas pelo texto literário, cujos explícitos e implícitos são objeto de adaptação criativa. Ao criar um duplo que possui algumas características opostas ao protagonista (cabelo penteado para o lado esquerdo, bolso da camisa no lado esquerdo, uso da mão esquerda, nome inverso), há uma “transferência” de elementos do livro; ao criá-lo oposto também na personalidade, pois Odnanref é o vilão, há uma ampliação dos sentidos da obra, desencadeados a partir de elementos do próprio texto literário, a partir de seus silenciamentos, dos não-ditos, que são interpretações e ampliações do texto literário feitas pelo roteirista e pelo diretor.

Na adaptação cinematográfica, o tempo psicológico e a ordenação do enredo do livro foram transformados: o narrador-personagem adulto que rememora a infância não foi transferido para o discurso cinematográfico; e os contos selecionados do livro foram ordenados diferentemente. Essa mudança no modo de apresentar a temporalidade da narrativa, a construção da memória e a estruturação de um enredo mais linear pode estar relacionada ao objetivo de tornar a obra cinematográfica mais acessível público infantil pretendido para o filme, sinalizando que pode haver também fatores mercadológicos envolvidos no tipo de adaptação realizada.

A representação da memória no filme, elemento marcante no livro, estabeleceu uma complexa relação hipertextual com o livro. O tom memorialístico aparece de modo indireto no filme, por meio do diálogo que se institui com elementos do contexto histórico-cultural representado no livro. O filme demarca o tempo remoto – e também rememorado pelo narrador-personagem do livro – por meio da fotografia em tom sépia, dos cenários e do figurino dos personagens, com o qual a memória está ligada, seja por meio da linguagem verbal do livro, seja pela linguagem visual do filme que a representa.

O contexto e as características psicológicas dos personagens, que são as “funções integracionais” da narrativa, sofreram a “adaptação criativa”, no sentido proposto por McFarlane (1996). A adaptação fílmica buscou traduzir o contexto do livro a partir de elementos que a própria obra literária oferece, como a menção ao tipo de brincadeira das

⁵⁶ Dado obtido a partir da dissertação de Souza (2016).

crianças (telefone de latinha, por exemplo) e ao cinema da cidade (pois Fernando diz que ia às matinês), mas também pela incorporação de elementos que se tem a partir do conhecimento histórico-cultural compartilhado socialmente em livros, noticiários e outras obras audiovisuais sobre o estilo de vida nos anos de 1930, com o qual são estabelecidas diferentes relações intertextuais para além da obra literária. Assim, o espectador vê o pai do Fernando ouvindo rádio e lendo jornal à noite, cujas notícias falam sobre o Governo Vargas; a mãe é uma mulher dedicada ao lar e o pai é o provedor, modelo tradicional que vigorava no início do século XX; o figurino usado pelos personagens remete à moda de 1930; a escola possui um modelo de sala de aula e de professora que aludem ao estilo mais conservador do início do século, como vemos pelas práticas educativas da professora; o quarto do Fernando é um ambiente cuja mobília antiga remete a um tempo passado, assim como os poucos brinquedos que possui e as fotografias na parede, não havendo nenhum objeto tecnológico.

Do mesmo modo, a adaptação incorporou um fato político da época em que a história do livro se passa. Ao incluir o movimento dos Camisas Verdes (o Integralismo), representado pelo Major Pape Faria, instituiu-se um diálogo do filme com a obra literária e também com o contexto político brasileiro de 1930. O personagem Major Pape Faria e seu conflito com as crianças e os pais foram transferidos e também adaptados criativamente para o filme, que relacionou a identidade do personagem à sua postura ética e política.

Estes são exemplos do que Genette (2010) denomina “relações intertextuais por alusão”, em que a compreensão plena de um enunciado “supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (p.14). Segundo Diniz (2005, p.70 apud STAM, p.64-65), no caso da representação do espaço e do tempo histórico-cultural, há um “dialogismo textual” com as práticas discursivas de determinada cultura. Assim, a representação do contexto histórico no filme dialoga tanto com a narrativa de Fernando Sabino e sua fotografia de criança, inserida no início do livro, quanto com as fotografias, pinturas e representações desse período histórico apresentadas por outros filmes, séries, novelas etc., constituindo-se, portanto, como novos elementos na cadeia discursiva já existente.

Portanto, a obra literária é o principal, mas não o único elemento de intertextualidade. Tudo isto é possível porque “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.” (STAM, 2006, p. 50). As diferentes escolhas realizadas na adaptação sinalizam o propósito de construir uma leitura própria do texto literário que, ao ser recriado, expressa o movimento criativo de sujeitos situados em determinado contexto e orientados por determinados propósitos discursivos; afinal, “a adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (STAM, 2006, p. 50).

Considerações finais

Diferentes procedimentos foram adotados no processo de tradução do meio semiótico literário para o cinematográfico: traduções intersemióticas, aumentos e reduções de elementos do livro; relações intertextuais e paratextuais, realocações de objetos e eventos, evidenciando um exercício complexo de produção de sentidos na nova obra.

Essas transformações decorrem de vários fatores: o contexto sócio-cultural e/ou histórico em que a adaptação é realizada; o modo como a narrativa do filme foi planejada no roteiro; as possibilidades de criação que o texto literário oferece e que exigem a inclusão de determinados elementos e a exclusão de outros; e o público ao qual o filme é destinado. Assim, a adaptação é concebida como “atividade voltada para as condições de produção e recepção” (DINIZ, 1999, p. 38), ou seja, depende tanto do universo discursivo e cultural de quem a produz, quanto da suposição que se tem do universo dos potenciais espectadores.

O filme traduzido não é uma repetição da obra literária, mas uma nova criação feita por alguém que também é um artista que busca traduzir, a seu modo, a essência da obra literária; que instaura novos espaços de dizer e significação e amplia a obra literária com a sua tradução.

Desse modo, podemos tanto ver o filme individualmente, sem nos remeter à obra literária, quanto na relação dialógica com ela. O contato com a obra literária, em qualquer ordem que seja – livro-filme ou filme-livro – propiciará novas possibilidades de leitura e atribuição de sentidos aos leitores-espectadores, sendo, portanto, mais uma estratégia de leitura, e não a única.

Nesse sentido, a abordagem da adaptação cinematográfica no contexto escolar se torna um importante meio de conhecer e refletir sobre as diferentes linguagens, bem como sobre os diferentes modos de se transformar uma obra literária em filme. Além disso, há a possibilidade de ampliar esse conhecimento para outros contextos, como de análise da transformação de um livro em história em quadrinhos, de um livro em telenovela ou série de tevê, dando a ver diferentes formas de construir sentido com e pela linguagem.

Portanto, uma leitura estética das obras possibilita enfatizar mecanismos de construção de sentidos de cada linguagem, não reduzindo o cinema e a literatura apenas à ilustração de conteúdos ou ao enredo, respectivamente, como a tradição escolar instituiu.

Referências

COSSON, Rildo. *Círculos de Leitura e Letramento Literário*. São Paulo: Contexto, 2014.

DINIZ, Thaís F. N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37 a 59.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

O MENINO no espelho. Direção: Guilherme Fiúza Zenha. São Paulo: Paris Filmes, 2014. 1 DVD (75 min), son. color., legendado.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Kaliópe*, São Paulo, ano.5, n.10, 2009, p.70 a 79.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. 94ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SOUZA, Flora Libânio Miranda de. *Memória e infância nas telas: um estudo da transposição da obra literária O Menino no Espelho, de Fernando Sabino, para o meio audiovisual*. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, SC. Nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 09 junho 2015.

NAS VEREDAS DE GUIMARÃES ROSA: uma experiência interdisciplinar com foco no letramento literário.

Vildete Gomes Pereira⁵⁷

Este artigo é um recorte de uma investigação realizada a partir do projeto “O Letramento através da Literatura de Guimarães Rosa - Nas Veredas de Minas: da Sala de Aula a Cordisburgo” desenvolvido na Escola Estadual Juscelino Kubitschek de Oliveira no município de Ibirité, Minas Gerais. O projeto desenvolvido sob o viés interdisciplinar teve o objetivo de estreitar os laços entre as disciplinas para promover o letramento literário mediado pelas obras de Guimarães Rosa. A proposta envolveu quatro momentos distintos: a confecção de suportes de leitura para o lançamento do projeto; a construção de um portfólio a partir dos diversos gêneros textuais, a leitura das obras e a visita à cidade de Cordisburgo. Relata-se o caminho utilizado pelos professores e alunos, numa postura colaborativa, em que foram planejadas ações didáticas visando à formação do leitor literário e a promoção do letramento literário na rede básica de ensino. A proposta de trabalho envolveu toda a escola (Ensino Fundamental, médio e Educação de Jovens e Adultos). A participação dos alunos nas práticas sociais letradas implica assumir o letramento, os múltiplos letramentos, possibilitando a construção do leitor literário.

Palavras Chave: Leitura – Letramento – interdisciplinaridade – Letramento Literário

1. Construindo o percurso

Os resultados das avaliações externas e internas revelam que, apesar de os alunos frequentarem a escola por anos a fio, as práticas realizadas não são capazes de promover as habilidades necessárias para promover a interpretação de texto, a construção de inferências e reconstrução de sentidos. Observa-se que muitas atividades

⁵⁷Mestranda do PROFLETRAS - Mestrado Profissional em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais. Especialização em Tradução - Português/Espanhol pela Faculdade Gama Filho. Licenciada em Letras pela UFMG Português e Espanhol. Atua como professora da rede pública de ensino do Estado de Minas Gerais desde 2001. E-mail: vildetegomes@hotmail.com