



UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO – UniRitter
PROGRAMA DE DOUTORADO EM LETRAS – ASSOCIAÇÃO AMPLA
UCS/UniRitter

Cinara Fontana Triches

DE LEITOR A AUTOR:
O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO
PARA A CRIAÇÃO DE ROTEIRO AUDIOVISUAL

Caxias do Sul
2018

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – UCS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO – UniRitter
PROGRAMA DE DOUTORADO EM LETRAS – ASSOCIAÇÃO AMPLA
UCS/UniRitter

Cinara Fontana Triches

DE LEITOR A AUTOR:
O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO
PARA A CRIAÇÃO DE ROTEIRO AUDIOVISUAL

Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora pelo Programa
de Doutorado em Letras – Associação Ampla
UCS/UniRitter.

Orientadora: Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani

Caxias do Sul

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

T823d Triches, Cíara Fontana
De leitor a autor : o processo de apropriação do texto literário para a
criação de roteiro audiovisual / Cíara Fontana Triches. – 2018.
148 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado) - Universidade de Caxias do Sul em associação
ampla UniRitter, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.
Orientação: Cecil Jeanine Albert Zinani.

1. Leitura. 2. Literatura - Crítica e interpretação. 3. Roteiros
cinematográficos. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 028

Catálogo na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Paula Fernanda Fedatto Leal - CRB 10/2291

De leitor a autor: o processo de apropriação do texto literário para a criação de roteiro audiovisual

Cinara Fontana Triches

Tese de Doutorado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Leitura e Linguagens. Linha de Pesquisa: Leitura e Processos de Culturais.

Caxias do Sul, 12 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Dra. Carina Maria Melchiors Niederauer
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Flávia Brochetto Ramos
Universidade de Caxias do Sul

Participação via parecer

Dra. Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade Feevale

Participação via parecer

Dra. Karina de Castilhos Lucena
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Participação via parecer

Dra. Mariana Giacomini Botta
Centro Universitário Ritter dos Reis

Para Augusto, meu filho amado, que me proporcionou uma nova maneira de interpretar a vida e me ensina a cada dia como adaptá-la ao meu novo e complexo papel: o de ser mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e incentivo durante minha trajetória acadêmica. Mãe, obrigada por me dar força e suporte para enfrentar o desafio de aliar a maternidade ao trabalho e aos estudos. Alex, meu amor, amigo e companheiro de vida, obrigada por seguir comigo, sempre de mãos dadas e coração aberto, neste período que foi tão desafiador.

Ao Prof. Dr. Milton Hernán Bentancor, por seu exemplo de amor à literatura e por haver iniciado a orientação nas atividades do Doutorado. Não pudemos concluir a trajetória juntos, mas tenha certeza de que parte do caminho trilhado em meus estudos possui sua influência e espelha minha prática como docente.

À minha orientadora, Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani, por ter aceitado assumir a orientação desta tese quando já próxima da data de sua conclusão. Serei eternamente grata por sua confiança em mim, por aceitar dar um novo rumo ao trabalho, pelos seus conselhos e por todo o conhecimento compartilhado. Feliz de quem pode contar com sua experiência, dedicação e empatia!

Aos colegas e professores do Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter. Agradeço, em especial, à Profa. Dra. Flávia Brocchetto Ramos pelas aulas tão marcantes e repletas de poesia sobre a história da leitura.

À minha amiga e colega de profissão, Profa. Ma. Karina Feltes Alves. Agradeço pela troca de ideias e práticas em sala de aula, pelas conversas sobre a tese e pelas contribuições para a escrita do texto. Mas sou especialmente grata pelas conversas leves que tanto acalmaram a ansiedade e, acima de tudo, por sua amizade incondicional.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – *Campus* Farroupilha, pelo apoio financeiro, liberação de carga horária e, neste último ano, pela concessão de afastamento das atividades profissionais. Tais auxílios foram fundamentais para a realização deste estudo.

E, principalmente, aos alunos do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do IFRS – *Campus* Farroupilha. Este estudo é fruto das inúmeras conversas sobre leitura, das dinâmicas durante as aulas, da curiosidade e interesse de vocês sobre os textos literários. A prática com vocês em sala de aula é o que me motiva na busca pelo aprimoramento.

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

(Guimarães Rosa)

RESUMO

A presente tese analisa o processo de leitura e apropriação do texto literário para adaptação para roteiro audiovisual. Para tal, num primeiro momento, define conceitos importantes ao estudo, tais como leitura e interpretação, além de ilustrar o processo de interpretação, com base em Iser (1979, 1980, 1996, 1999, 2002), Dascal (2006) e Eco (1976, 1988, 2015). A definição de adaptação e dos aspectos que constituem as narrativas e que podem ser modificados quando ocorre a adaptação de um texto literário para um roteiro audiovisual têm como fundamentação as leituras de Hutcheon (2013), Stam (2006), Gennete (1995, 2010), Propp (2001) e Greimas (1973, 2008). O gênero roteiro é definido com base em Field (2001) e Comparato (2009). Após as teorizações sobre os conceitos mencionados, realiza-se um relato de experiência com vistas a analisar as conjecturas tecidas. Para isso, ocorre a seleção do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis e o seu roteiro adaptado, fruto da edição de 2015 do projeto CineArte, desenvolvido pelos alunos do 3º ano do curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – *Campus* Farroupilha, tendo como critério para escolha o roteiro cujo curta-metragem foi vencedor da categoria de melhor curta, na última edição exibida para o público interno e externo. O relato de experiência propicia exemplificar como ocorre a apropriação do texto lido a partir da análise do roteiro adaptado de *A Cartomante*, com a observação de características referentes ao discurso e à estrutura da narrativa. Evidenciamos que o domínio de tais aspectos enriquece a atividade de interpretação do texto literário, pois o leitor torna-se consciente de características que constituem o texto e consegue perceber a rede de relações e escolhas que tecem a narrativa, o que é fundamental para o leitor que passará a ser autor. O roteiro constrói uma história que revela a interpretação dos alunos sobre o conto lido, demonstrando a apropriação do texto por parte dos discentes, já que é o ato de tomar posse do texto que permite a construção de algo novo, de sua transformação. Com isso, asseveramos que é essencial aos docentes a concepção de leitura como processo em construção, dando ao leitor um papel ativo na construção de significados do texto literário, para que os discentes passem a ter uma perspectiva de leitura como uma atividade cujas respostas não estão prontas para serem extraídas, mas sim precisam ser construídas por eles. Diante desta mudança de perspectiva, há uma tendência para que os alunos estejam aptos a passarem de leitores a autores, criando novas histórias a partir na narrativa lida.

Palavras-chave: Leitura. Texto literário. Interpretação. Adaptação. Roteiro adaptado.

RESUMEN

Esta tesis analiza el proceso de lectura y apropiación del texto literario para adaptación para guión audiovisual. Para eso, define conceptos importantes al estudio, tales como lectura e interpretación, además de ilustrar el proceso de interpretación, basado en Iser (1979, 1980, 1996, 1999, 2002), Dascal (2006) y Eco (2006) 1976, 1988, 2015). La definición de adaptación y de los aspectos que constituyen las narrativas y que pueden ser modificados cuando ocurre la adaptación de un texto literario a un guión audiovisual se fundamentan en las lecturas de Hutcheon (2013), Stam (2006), Gennete (1995, 2010), Propp (2001) y Greimas (1973, 2008). El género guión se define por las lecturas de Field (2001) y Comparato (2009). Después de las teorizaciones sobre los conceptos mencionados, se realiza un estudio de caso con el objetivo de analizar las consideraciones hechas. Se selecciona el cuento *A Cartomante*, de Machado de Assis y su guión adaptado, fruto de la edición de 2015 del proyecto CineArte, desarrollado por los alumnos del 3° año del curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – *Campus* Farroupilha, tomando como criterio para la elección el guión cuyo cortometraje fue ganador de la categoría de mejor corta, en la última edición exhibida para el público interno y externo. El estudio de caso propicia ejemplificar cómo ocurre la apropiación del texto leído a partir del análisis del guión adaptado de *A Cartomante*, con la observación de características referentes al discurso y a la estructura de la narrativa. Resulta evidente que el dominio de esos aspectos enriquece la actividad de interpretación del texto literario, pues el lector se concientiza de las características que lo constituyen y se da cuenta de la red de relaciones y elecciones que tejen la narrativa, que es fundamental para el lector que se volverá autor. El guión construye una historia que revela la interpretación de los alumnos sobre el cuento leído, demostrando la apropiación del texto por parte de los discentes, ya que es el acto de apropiarse del texto que permite la construcción de algo nuevo, de su transformación. Así, afirmamos que es esencial para los docentes la concepción de lectura como proceso en construcción, dando al lector un papel activo en la construcción de los significados del texto literario, para que los discentes tengan una perspectiva de lectura como una actividad cuyas respuestas no están listas, pero sí necesitan ser construidas por ellos. A partir de este cambio de perspectiva, hay una tendencia para que los alumnos estén aptos a pasar de lectores a autores, creando nuevas historias a partir de la narrativa leída.

Palabras clave: Lectura. Texto literario. Interpretación. Adaptación. Guión adaptado.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O paradoxo dos vazios.....	33
Figura 2 – Rede de perspectivas.....	34
Figura 3 – Pistas empregadas para a interpretação.....	41
Figura 4 – Conceitos de Iser e Dascal para o processo de interpretação.....	44
Figura 5 – Discurso narrativo e estratégias textuais, relação entre Genette e Iser.....	59
Figura 6 – A pirâmide de Freytag.....	60
Figura 7 – As relações no modelo actancial.....	66
Figura 8 – Modelo actancial do conto <i>Chapeuzinho vermelho</i>	67
Figura 9 – Quadro semiótico de <i>Chapeuzinho vermelho</i>	69
Figura 10 – Aspectos adaptáveis do contar para o mostrar.....	72
Figura 11 – A construção do personagem.....	78
Figura 12 – O paradigma dos três atos de Field.....	80
Figura 13 – Aspectos prévios à escrita do roteiro.....	81
Figura 14 – Modelo actancial do conto <i>A Cartomante</i> , história 1 (triângulo amoroso).....	101
Figura 15 – Quadro semiótico de <i>A Cartomante</i> , história 1 (triângulo amoroso).....	102
Figura 16 – Modelo actancial do conto <i>A Cartomante</i> , história 2 (superstição).....	103
Figura 17 – Quadro semiótico de <i>A Cartomante</i> , história 2 (superstição).....	104
Figura 18 – Discurso narrativo: comparação entre o conto e o roteiro.....	108
Figura 19 – Modelo actancial do roteiro de <i>A Cartomante</i>	111
Figura 20 – Quadro semiótico do roteiro de <i>A Cartomante</i>	113
Figura 21 – O paradigma dos três atos no roteiro de <i>A Cartomante</i>	118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Diferenças entre contar e mostrar.....	53
Quadro 2 – Fases do desenvolvimento da narrativa.....	63

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO.....	19
2.1 O PROTAGONISMO DO LEITOR NA TEORIA DE ISER	22
2.1.1 Modelos textuais	26
2.1.2 Atividade do leitor	28
2.1.3 A interação entre texto e leitor	31
2.2 A INTERPRETAÇÃO PARA ECO E DASCAL	37
3 ADAPTAÇÃO.....	45
3.1 DO CONTAR AO MOSTRAR.....	51
3.1.1 O discurso narrativo.....	54
3.1.2 A estrutura narrativa.....	59
3.2 PENSANDO O ROTEIRO: ASPECTOS PRÁTICOS	73
3.2.1 O roteiro de curta-metragem.....	84
3.2.2 Roteiro adaptado.....	86
4 DO CONTO AO ROTEIRO: RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	90
4.1 O PROJETO CINEARTE: EDIÇÃO DE 2015.....	94
4.1.1 A <i>Cartomante</i> , de Machado de Assis.....	98
4.1.1.1 Discurso narrativo.....	98
4.1.1.1 Estrutura da narrativa.....	100
4.1.2 Análise do roteiro para curta-metragem <i>A Cartomante</i>	105
4.1.2.1 Discurso narrativo.....	105
4.1.2.2 Estrutura da narrativa.....	108
4.1.2.3 A unidade dramática.....	115
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS	127
ANEXOS.....	132

1 INTRODUÇÃO

Um bom tema de pesquisa geralmente decorre da curiosidade perante um fato por parte do pesquisador, que o impulsiona a ir além das respostas por vezes óbvias e a criar hipóteses que sente a necessidade de verificar.

Esta tese de doutorado é resultado de uma série de questionamentos que surgiram no decorrer do meu trabalho em sala de aula, a partir de iniciativas de incentivo à leitura junto aos alunos do curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do IFRS – *Campus Farroupilha*, no período de 2010 a 2016.

Como docente de Letras, um dos meus maiores anseios sempre foi fomentar a leitura, especialmente de textos literários. Infelizmente, no atual contexto, o simples fato de os alunos se envolverem na atividade da leitura, independentemente do gênero de texto, muitas vezes já nos satisfaz, pois segundo os últimos dados da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil¹ (FAILLA, 2016) cada vez mais os jovens priorizam como atividade de preferência o uso do celular e o acesso a redes sociais, em detrimento à leitura. Muitos podem argumentar que os jovens não deixam de estar lendo ao navegarem pela internet, ao usarem aplicativos de mensagem ou ao acessarem as redes sociais. De fato, eles estão lendo, mas é uma leitura fragmentada, que vai de um tópico ao outro de forma rápida e muitas vezes desconexa, além de suscitar questionamentos referentes à qualidade dos textos lidos.

Fato é que a internet e seu uso frenético, bem como das redes sociais, é algo consolidado e tem sim inúmeros benefícios. E nos parece importante frisar que o uso de aparatos tecnológicos não pode e nem deve ser considerado um empecilho para que a leitura de textos literários ocorra. Muito pelo contrário, já que, no que tange à nossa discussão, uma das maravilhas da internet é a grande quantidade de textos dos mais diversos gêneros que estão à nossa disposição a qualquer momento. Além disso, é inegável que ela também conta com uma série de recursos para envolver os jovens com a leitura de textos literários.

Também é incontestável que cabe à escola o papel de apresentar aos jovens o texto literário. Afinal, salvo raras exceções, são os professores que possibilitam o contato com a literatura ficcional, razão pela qual se torna fundamental que consigam utilizar estratégias para desenvolver nos alunos o gosto pela leitura literária, atuando como mediadores entre texto e leitor, por meio do uso de métodos que os levem à compreensão, à interpretação e a

¹ Pesquisa realizada pelo Instituto Pró-Livro. Em sua quarta edição, realizada em 2015, entrevistou 5.012 pessoas, com o objetivo de conhecer o comportamento do leitor.

um posicionamento crítico quanto ao que foi lido. Obviamente, isso exige docentes bem preparados e que valorizem a leitura, algo que notadamente é cada vez mais raro em nossas salas de aula, já que as demandas da disciplina de Língua Portuguesa acabam por eclipsar o ensino da Literatura ou, quando esta tem espaço, torna-se uma explanação sobre as características de períodos literários e autores, sem que haja a leitura dos textos citados.

Na contramão do acima exposto, nas aulas desenvolvidas com os alunos do Ensino Médio do IFRS – *Campus* Farroupilha, buscamos priorizar a leitura, tanto nas disciplinas de Língua Portuguesa como nas de Literatura, o que resulta na leitura de obras literárias na íntegra, desde o primeiro ano do Ensino Médio. Num processo de leitura e comparação entre obras da escolha dos alunos, que os agradam, e livros que compõem o cânone da literatura, os próprios jovens começam a apreciar os textos literários canônicos, principalmente pelas inúmeras possibilidades de discussão e interpretações que estes oportunizam.

Em um planejamento direcionado ao gênero conto, após diversos textos apresentados para os alunos, notamos o sucesso dos contos fantásticos com todas as turmas. Mesmo alguns sendo desafiadores para a compreensão do público (como é o caso dos contos de Cortázar e Bioy Casares), o silêncio imperava em sala de aula durante a leitura, seguido por discussões acaloradas no momento dos comentários sobre o texto.

A leitura de contos fantásticos gerava debates sobre os mais distintos temas, na maioria das vezes, não explícitos nos textos, mas construídos pelos alunos durante o ato de ler ao preencherem os vazios dos contos. Vazios que constituem todos os textos literários, mas que se fazem notórios no gênero fantástico, praticamente impossíveis de serem deixados de lado. O desejo de significar tais espaços em branco provocava um frenesi e inclusive levava a releituras voluntárias, na tentativa de os alunos validarem sua interpretação como mais oportuna que a do outro, ou de entenderem a partir de que elementos o colega chegou a tal leitura.

A partir de tal constatação, a busca pelo não dito nos textos literários resultou em leituras atentas e prazerosas (ah, como é gratificante para um professor presenciar seus alunos lendo com deleite!) de contos dos mais variados estilos, inclusive realistas, como os de Machado de Assis. Buscar o que não se faz evidente no texto, quase como um trabalho de detetive, desacomodou os alunos da visão passiva que tinham sobre a leitura, como algo que já estava pronto e bastava ler e extrair o significado. De algo estanque, a leitura do texto passou a ser um desafio, uma atividade em que eles, como leitores, tinham um papel fundamental e que podia resultar em distintas interpretações, sem uma resposta certa, – claro que sem extrapolar os limites do texto.

Tal cenário, junto a uma pesquisa desenvolvida com os alunos sobre gostos e hábitos de leitura e interesse pelas artes, oportunizou a criação de um projeto que aliou a leitura de contos literários fantásticos à adaptação para roteiros audiovisuais, que resultaram na produção de curtas-metragens exibidos à comunidade de Farroupilha/RS. Tal ação teve quatro edições, no período de 2013 a 2016, sendo que em cada uma foram produzidos em média cinco curtas-metragens.

No decorrer desses quatro anos, percebemos a evolução das concepções que norteavam o projeto, seja pelo amadurecimento das leituras e análises dos contos, pela interpretação e apropriação do texto, que a cada edição resultou em roteiros melhor elaborados e que iam além da tentativa de apenas transpor para as telas a história lida, ou ainda pelo resultado final, já que foi visível a maior preocupação com as técnicas relacionadas à filmagem e edição dos curtas-metragens a cada ano.

Foram inúmeras as reflexões que o projeto proporcionou, mas a principal foi com relação ao processo de leitura e apropriação do texto literário, já que os grupos que tinham uma postura de desinteresse pela leitura e análise do conto escolhido indubitavelmente terminavam por produzir os curtas-metragens considerados pelo público como desinteressantes, cansativos ou até mesmo de difícil compreensão, por mais que tivessem qualidade de filmagem e edição². Em contrapartida, os grupos que entravam em longas discussões sobre o texto e analisavam-no quase que à exaustão, buscando as diversas possibilidades de preenchimento de seus vazios, terminavam por realizar um trabalho de apropriação do conto, já que, após todo o processo de leitura e análise, chegavam a uma concepção sobre o texto a partir da qual davam início ao processo de construção de um roteiro não do conto em si, mas da interpretação e apropriação do que leram.

Tal constatação fez com que os questionamentos se voltassem para a leitura, uma atividade sobre a qual muito discutimos e estudamos, no intuito de entendermos o que ocorre durante o ato de ler. Demos início então à discussão que permeará este estudo, que é pensar a leitura e o papel ativo do leitor na construção do não dito, do que não coube, do que “faltou” e que permite ao leitor construir um novo texto, no caso um roteiro audiovisual.

² Cabe ressaltar que foram poucos os grupos que tiveram tal postura, no máximo um grupo a cada edição. Esses grupos acabavam por valorizar em demasia a etapa do projeto referente à produção do curta-metragem, sem dar muita atenção ao roteiro. Ao final da ação, tais grupos acabavam relatando que o pouco interesse pela leitura e pela produção do roteiro prejudicou o curta como um todo, pois o grupo não tinha uma visão bem definida sobre qual a ideia pretendida com sua releitura.

A leitura é cercada por adjetivos que a imbuem em ares místicos, há quase que um elemento mágico durante tal prática: livro na mão e a mente formando diversas imagens conforme correm as palavras diante dos olhos; o prazer proporcionado pela possibilidade de vislumbrar os cenários da narrativa, sentir os cheiros, tocar os relevos descritos; a maravilha de, a cada leitura, construir a história de acordo com seu arsenal de conhecimento, suas experiências, suas expectativas e a mesma história ganhar novos contornos... Enfim, são diversos os discursos com um tom de veras poético sobre a leitura.

Longe de negarmos a existência dessas percepções sobre o ato de ler, nosso intuito é investigar como ocorre o processo de interpretação do texto literário, através da análise das concepções de Wolfgang Iser, Umberto Eco e Marcelo Dascal. Buscamos conceituar a leitura e a interpretação de modo a superar definições embasadas em conceitos subjetivos, a fim de enfocarmos o processo e suas etapas de modo a termos um modelo objetivo de uma atividade que nos dá a sensação de subjetiva, de única e irremediavelmente irrepetível para cada leitor.

Tal embasamento nos levará a ir além e investigar como ocorre a apropriação do texto pelo leitor na adaptação para roteiro audiovisual. São muitos os questionamentos que surgem a partir desse tópico, afinal temos o ato de ler e a construção do texto pelo leitor, através de sua interpretação, seguido pela apropriação do que foi lido para a elaboração de um novo texto, o que deriva no processo de adaptação.

E do processo reflexivo dessas questões, surge o problema que buscamos responder em nosso estudo, a saber: como ocorre a apropriação do texto literário pelo leitor para posterior adaptação para roteiro audiovisual?

Para ilustrar nossa investigação, após a teorização sobre leitura e adaptação, é realizado um relato de experiência, em que os processos de leitura e adaptação são analisados a partir de um dos contos lidos e adaptados para roteiro por alunos do Ensino Médio, através do projeto CineArte, desenvolvido no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), *Campus Farroupilha*, durante o período de 2013 a 2016, sob minha coordenação.

Desse modo, o principal objetivo desta pesquisa é investigar o processo de adaptação do texto literário para roteiro audiovisual. Além disso, temos os seguintes objetivos específicos:

- conceituar leitura e interpretação;
- ilustrar o processo de interpretação;
- definir adaptação;
- descrever quais aspectos são adaptáveis da narrativa literária ao roteiro audiovisual;

- conceituar o gênero roteiro;
- realizar um relato de experiência, através da análise de um conto adaptado para roteiro audiovisual.

Acreditamos ser de suma relevância a discussão sobre o processo de interpretação, principalmente sob a perspectiva de Iser, cujos estudos são muitas vezes mal compreendidos e considerados como desconectados das questões referentes ao contexto. A teoria do efeito estético que Iser (1996, 1999) desenvolve na busca de compreender o ato da leitura é complexa e rica em detalhes, por meio dela podemos entender como o leitor individual, na interação com o texto literário, cumpre seu papel disposto pelo leitor implícito – de preencher vazios e construir um significado – e vivencia a experiência estética. Podemos considerar que os estudos de Iser são uma primeira etapa, a relação individual do leitor com o texto, a partir da qual questões referentes ao contexto histórico e cultural podem ser pensadas.

No que concerne à adaptação, buscamos contribuir para a superação de conceitos como fidelidade à obra original, tecendo argumentos embasados nos conceitos de dialogismo, de Bakhtin (2003), intertextualidade, de Kristeva (2005), e transtextualidade, de Genette (2010). Afinal, se todo o texto ecoa vozes de outros textos, tecendo em sua rede relações com outros discursos, por que a adaptação deveria limitar-se a apenas transpor para a linguagem audiovisual a narrativa literária? Além disso, o entendimento do texto literário como forma superior ao filme é outra discussão que buscamos tecer e ampliar a perspectiva, já que ambos são formas de arte, cada um com um amplo leque de recursos para contar uma história.

Dito isso, importante destacar as etapas do roteiro deste estudo as quais conduzirão o processo reflexivo acerca da questão norteadora, de maneira a cumprirmos com o proposto nesta investigação. Assim, no capítulo 2, abordaremos algumas concepções sobre leitura e daremos enfoque aos estudos de Iser sobre o ato de ler e o papel ativo do leitor, relacionando sua teoria com as concepções de Eco e Dascal.

No capítulo 3, por sua vez, o foco será a definição de adaptação, a partir de considerações de Hutcheon (2013) e Stam (2000, 2006). Para pensarmos o *como* no processo do contar (texto literário) para o mostrar (roteiro audiovisual), utilizaremos os critérios de Genette (1995, 2010) quanto ao discurso narrativo e traçaremos um panorama sobre as teorias da estrutura narrativa, até chegarmos a de Greimas (1973, 2008), estudioso que embasará tal aspecto nesta pesquisa. Ainda no capítulo 3, abordaremos o gênero textual roteiro, pensando aspectos práticos à sua organização e elaboração.

Na sequência, constituindo o capítulo 4, os aspectos adaptáveis do contar para o mostrar serão analisados a partir da seleção de um dos contos lidos e de seu roteiro adaptado. Optamos pela seleção do roteiro do curta-metragem premiado da edição de 2015, baseado no conto “A Cartomante”, de Machado de Assis, e que manteve o mesmo título. Tal escolha para a constituição do relato de experiência utilizou o critério de seleção do roteiro do melhor curta-metragem, segundo votação, da última edição do projeto CineArte, cujos curtas foram exibidos para a comunidade interna e externa do IFRS.

Por último, dedicaremos o capítulo 5 às considerações finais sobre o estudo desenvolvido, buscando proporcionar uma ampliação das discussões acerca do processo de apropriação do texto literário pelo aluno leitor e posterior adaptação para roteiro audiovisual.

2 A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO

O ato de ler caracteriza-se pela riqueza que o envolve, podendo a leitura ser considerada de forma ampla, estendendo-se à leitura de imagens, ao cinema e às diversas produções características de cada cultura, já que um texto pode ser entendido “[...] como todo e qualquer objeto cultural, seja verbal ou não, em que está implícito o exercício de um código social para organizar sentidos, através de alguma substância física.” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p.11) Nesta pesquisa, no entanto, utilizaremos apenas o conceito de leitura referente a textos ficcionais.

A leitura é um processo complexo, amplamente estudado e com distintas teorias que a abordam. Temos, no ato de ler, processos cognitivos que envolvem a decodificação de signos linguísticos, porém as teorias evoluíram e concordam que o ato de ler envolve muito mais que a decodificação, pois, se assim fosse, todos os leitores constituiriam um único sentido para o texto lido.

Como afirmam Bordini e Aguiar (1993, p. 9) “é através da linguagem que o homem se reconhece como humano, pois pode se comunicar com os outros e trocar experiências”. Desse modo, é por essa capacidade que o ser humano torna-se consciente dos mais distintos posicionamentos e, também, graças à linguagem, pode revelar suas crenças e ideais, estabelecendo-se, assim, como indivíduo e integrante de distintos grupos. Tal prática permite a troca de informações e a constituição da identidade cultural de cada indivíduo, constatando-se que dentre as linguagens, é notável o destaque da verbal. O registro dessa linguagem se dá por meio da escrita, a qual preserva os conteúdos da consciência humana pessoal ou coletiva.

Sem levar em consideração a leitura em um sentido mais amplo, Morais (1996, p.11) é taxativo ao afirmar que “o par ‘leitura-escrita’ é indissociável, só há leitura quando há (ou, mais precisamente, quando houver) escrita”. Vemos a leitura como um conceito mais abrangente, conforme destacado anteriormente, porém pensando na palavra escrita é evidente que sem a leitura a escrita não tem razão de ser, já que seu significado só se revela quando lido. A escrita disponibiliza, por meio da leitura, o contato com culturas e tempos distintos, permitindo que conheçamos diferentes aspectos do mundo, inteirando-nos sobre a história e as características da sociedade a qual pertencemos e de outras, levando ao autoconhecimento. Essa característica é ressaltada novamente pelas autoras Bordini e Aguiar (1993, p.8) quando

afirmam que “a socialização do indivíduo se faz, para além dos contatos pessoais, também através da leitura, quando ele se defronta com produções significantes provenientes de outros indivíduos, por meio do código comum da linguagem escrita.”.

Tomar conhecimento sobre outros pontos de vista e modos de pensar colabora para o amadurecimento crítico de cada um, direcionando assim as ações e o pensamento por meio da consciência individual. Crenças e ideais humanos sofrem constantes transformações, as quais resultam da interação com o mundo, seja ela uma interação direta com outros indivíduos ou por intermédio do registro das opiniões desses. Além disso, a leitura disponibiliza novos conhecimentos, influenciando diretamente na constituição da consciência humana, no entanto não se podem garantir as interpretações sobre os registros escritos já que esses se constituem de acordo com os conhecimentos prévios e individuais e, como afirma Coracini (1995, p.36), a leitura é condicionada pela interpretação “sempre que lemos estamos interpretando, construindo sentido a partir do que somos, do momento sócio-histórico que nos constitui enquanto sujeitos.”

O ato de ler possibilita que o texto assuma um sentido diferente para cada leitor, ou seja, a leitura modifica-se de acordo com as influências recebidas, tornando cada texto algo único. Segundo Coracini (1995, p.32),

[,,] jamais duas leituras serão iguais, considerando a heterogeneidade do sujeito e do discurso, as crenças, os valores e os estereótipos que habitam o seu inconsciente. Jamais, no entanto, duas leituras serão totalmente diferentes, considerando que os sujeitos pertencem ao mesmo momento histórico-social.

Desse modo, as divergências e semelhanças de interpretações sobre um mesmo texto levarão em conta características específicas de acordo com as vivências do indivíduo, de tal modo que cada interpretação permite a agregação de um sentido ao que foi interpretado, o que enriquece o texto e condiciona a aceitação ou negação para com ele.

Kleiman (1989) estende ao ato de ler a capacidade de estabelecer uma relação mútua entre o leitor e o texto, agregando novos conhecimentos a quem lê, pois possibilita o contato com novas ideias e visões, também enriquecendo o texto, pois esse recebe novas interpretações e significados diferentes de acordo com quem o lê. Desse modo, o ato de ler é condicionado pela interação entre texto e leitor, estabelecendo a ligação única de cada leitor com um determinado texto, sendo que a interpretação e os significados que derivam da leitura

são modificados a cada nova leitura, já que o leitor mobiliza distintas experiências e estabelece novas relações, de acordo com suas vivências, ao reler um mesmo texto.

Isso significa que, utilizando-se de seu conhecimento prévio, de suas crenças e ideologias, bem como de sua bagagem relacionada à leitura, que com a prática amplia a capacidade de interpretações e relações, o leitor pode reconstruir textos que estão ao seu alcance, e a interação com os novos horizontes disponíveis possibilita a apropriação das novas visões, lugares e modos até então desconhecidos. Assim, a prática do ler integra capacidades diversas como a utilização de memórias e vivências para a formulação de sentidos, o que confere a essa prática a criação de novos significados pelo leitor, dando-lhe um caráter de multiplicidade de sentidos, adequando cada momento de leitura ao seu contexto histórico e cultural.

Chartier e Cavallo (1998, p. 8), por sua vez, pontuam que “a leitura não é apenas uma operação intelectual abstrata: ela é uso do corpo, inscrição de um espaço, relação consigo mesma ou com os outros”. Assim, o ato de ler vai além da relação entre texto e leitor, pois tal relação sofre influência e influencia o contexto em que está inserida.

Quando se aborda a leitura do texto literário, temos diante de nós uma outra dimensão da complexidade do ato de ler, já que a literatura é arte, é criatividade, é possibilitar que o leitor preencha os espaços em branco da narrativa. Apesar de todo texto imprescindível da atividade imaginativa de quem lê, nos textos literários é exigido do leitor que vá além, que construa, que imagine; neles, a mera decodificação dos signos linguísticos não é suficiente.

Importante destacar que as concepções de leitura aqui apresentadas vão ao encontro do entendimento de leitura que adotamos neste estudo. Assim, ler não é apenas decodificar, tampouco é exclusivamente uma relação entre texto e leitor. Há todo um contexto de produção e recepção que, ao mesmo tempo em que influenciam, sofrem a sua influência. Disso decorrem novas formas de abordar a leitura, considerando e analisando as inúmeras variáveis que participam do processo desde o momento que antecede a escrita, considerando as distintas influências do autor, até o da leitura.

As distintas teorias sobre a leitura do texto literário passam de buscar compreender o texto como um organismo fechado – os formalistas³ – para um movimento que deslocou o foco do texto para o leitor – a estética da recepção⁴ – e vão além, investigando as relações que

³ O formalismo é associado ao grupo de pesquisadores que atuou na Rússia, no início do século XX, tendo como um dos principais estudiosos Roman Jakobson.

⁴ Os principais estudiosos da estética da recepção são Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

o contexto produz sobre o texto e o leitor⁵. Na sequência, iremos detalhar um pouco mais o papel do leitor na perspectiva dessas teorias.

E para cumprirmos o que objetiva nosso estudo, seguiremos a discussão sobre o papel do leitor dando ênfase à leitura do texto literário, pensando especificamente na relação individual entre texto e leitor. Tal escolha se dá não pelo fato de considerarmos irrelevante o contexto em que a leitura ocorre, mas sim por termos como intenção abordar de forma pontual os movimentos que ocorrem durante o ato de ler, para que o leitor chegue à interpretação. Certamente, imbuídas em cada etapa da leitura estão todas as influências do contexto em que o leitor está inserido, suas experiências e vivências.

2.1 O PROTAGONISMO DO LEITOR NA TEORIA DE ISER

De acordo com Manguel (1997, p. 206), a “pré-história do livro” teve início em tabuletas de argila na Babilônia, e nesse contexto surgiu a leitura. Daquele momento até hoje, muito sobre o processo de escrita e leitura mudou: desde o suporte – de tabuletas de argila a pergaminhos até o livro como conhecemos, e agora num retorno ao “rolar” dos pergaminhos através dos meios digitais; o conteúdo e a função – registro de informações comerciais, preservação da memória coletiva, registro de opiniões, expressão de arte; até quem a pratica – de uma atividade restrita a poucos letrados passando por sua popularização após a Revolução Industrial, quando adquire valor não só como fonte de conhecimento, mas também como possibilidade de lazer e divertimento. (DARTON, 1992).

O interesse pelo texto literário como objeto de estudo vem de longa data, no século V a.C. temos registros de estudos sobre a literatura, com *A república* e *Fedro*, de Platão. Em seus escritos, Platão argumenta que a poesia imita as ações humanas, razão pela qual a considera mentirosa (já que as poesias atribuíam qualidades humanas aos deuses). O termo *mímese*, que utiliza para tratar das características da obra literária, capaz de representar e reproduzir as ações humanas, foi posteriormente retomado na *Poética*, de Aristóteles, obra em que estabelece parâmetros para diferenciar gêneros literários e para definir o que é literatura.

⁵ Linha dos estudos culturais, com adeptos como Néstor Canclini e Stuart Hall.

Aristóteles considera a *mímese* como representação, porém, ao contrário de Platão, não atribui à literatura compromisso com a verdade, apenas com a verossimilhança.

Dos filósofos gregos até os estudiosos da Teoria da Literatura, foram diversos os enfoques dados e os caminhos percorridos. De acordo com a retomada histórica dos estudos sobre a literatura realizada por Zilberman (2008), entre os séculos XVIII e princípios do século XIX, os estudos estavam centrados na História de Literatura e na Literatura Comparada, ou seja, buscavam traçar a história da literatura de determinado país e a comparação entre produções literárias de diferentes nações. Foi apenas no século XX que a Teoria da Literatura mudou de perspectiva, dando enfoque para obras da atualidade.

A expansão da Teoria da Literatura, enquanto ciência encarregada de definir o que pertence à arte literária e avaliar seus produtos, deu-se sobretudo no século XX, quando se difundiu o Ensino Superior. Instituição elitizada até o começo do século XIX, a universidade passou por considerável reforma a partir do projeto de Wilhelm Humboldt, na Alemanha, adotando como preocupação principal a formação do ser humano, que, na academia, receberia instruções para o exercício de sua profissão e orientação para a produção de conhecimento científico. Com essas características, a universidade difundiu-se nos países europeus, na América do Norte e na América do Sul. No Brasil, os primeiros institutos de Ensino Superior apareceram no século XIX, mas foi depois de 1930 e, em especial, após 1950, que se espalhou por todo o país. Graças a esse processo, a Teoria da Literatura consolidou-se enquanto ciência, proporcionando os fundamentos para o estudo da obra literária. Mas não foi entendida da mesma maneira por seus usuários, motivo porque se originaram, já na primeira metade do século XX, diferentes linhas. (ZILBERMAN, 2008, p. 17).

Inicialmente, as teorias deixaram de lado o papel do leitor no processo da leitura literária, dando ênfase à estrutura dos gêneros textuais, característica dos formalistas e estruturalistas. As teorias que seguiram buscavam abarcar outros aspectos, utilizando-se em um primeiro momento da psicologia e da linguística para analisar as particularidades de cada autor e, mais adiante, com a divulgação de outros estudos que se opunham ao formalismo⁶, abriu-se um amplo leque de elementos, buscando para o estudo do texto literário fatores da cultura, história e sociologia.

⁶ Os estudos de Mikhail Bakhtin, contemporâneo dos formalistas, apontavam para o caráter dinâmico da linguagem: “a língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua”. (BAKHTIN, 1997, p.123)

Mas é apenas na segunda metade do século XX que o foco sairá do texto literário e passará a iluminar outros aspectos que fazem parte da leitura. Barthes, com o ensaio *A morte do autor*, em 1968, chama atenção para a figura do leitor, contestando a ideia de que ela depende do autor e que o importante em um texto é interpretar o que o autor quis dizer:

a unidade de um texto não está em sua origem, mas em seu destino; porém este destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é aquele que mantém juntos em um único espaço todos os caminhos de que um texto se constitui. (BARTHES, 1988, p. 70).

Com a estética da recepção, o objetivo é justamente pensar no outro polo da leitura: o leitor. Gumbrecht (1998, p.191) define a inovação dessa linha de estudos pelo fato de

[...] ter abandonado a classificação da quantidade de exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’. Seu esforço cognitivo se desloca da tentativa de construir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diferentes exegeses de um texto.

Percebemos que há o rompimento da noção de texto como objeto estanque, pois não existe apenas uma leitura possível, já que a leitura é um processo de reconstrução do texto pelo leitor, a cada leitura. E, para Iser (1979, p.83), o objeto de estudo passa a ser o efeito que o texto causa, a partir de seus vazios, no leitor: “como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação.” O autor afirma que é difícil descrever a interação, pois muito se fala sobre os polos – texto e leitor – mas pouco sobre o acontecimento que realizam.

Iser (1996, p. 50) considera a obra literária como tendo dois polos: o artístico – texto criado pelo autor e; o estético – concretização pelo leitor. Mas como a concretização está atrelada às disposições do leitor, atualizadas nas condições do texto, “a obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor”, tendo caráter virtual, já que “não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor”. Depreendemos disso que, em lugar da preocupação com o que significa determinado texto, o foco é no que ocorre com o leitor na leitura dos textos ficcionais.

Em lugar de decifrar sentidos, Iser considera a interpretação como evidência do potencial de sentido do texto, de efeitos atualizados, sendo que a “atualização da leitura se faz

presente como um processo comunicativo” (1996, p. 54). Processo esse que tem como condição os elementos de indeterminação do texto, premissa para que o leitor participe na produção de significados do texto.

Iser se utiliza do critério de dificuldade de ideação, em contraponto ao de dificuldade de percepção, empregado pelos formalistas russos, para tratar do potencial estético dos textos ficcionais. Tal dificuldade, de acordo com o autor, é justamente o que leva o leitor a abandonar imagens formadas e a criar novas, o que não seria possível sem a interação com o texto lido. Também é um dos fatores que propiciam variadas visões a partir de um mesmo texto.

As concepções de leitor abordadas por Iser no primeiro volume da obra *O ato da leitura* dão enfoque ao leitor hipotético, subdividido nos tipos de leitor contemporâneo e ideal. O contemporâneo é o leitor do passado, que proporciona a história da recepção. Já o ideal “é uma ficção, preenche as lacunas da argumentação, permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procura solucionar.” (ISER, 1996, p. 66).

Iser também conceitua a ficção do leitor, que diz respeito ao público o qual o autor buscava alcançar, que é para quem acreditava estar escrevendo, diferenciando-o do papel do leitor, resultante da interação de perspectivas, sendo que a ficção do leitor é apenas um dos seus aspectos.

Esses leitores se fundam na estrutura do texto e não se referem ao leitor real, assim como o conceito de leitor implícito, que Iser apresenta como capaz de superar a limitação de conceitos de tipos de leitor apresentados por outros estudiosos⁷. Iser (1996, p. 72) considera que tais concepções de leitor, apesar de ultrapassarem “o alcance limitado da estilística estrutural, da gramática transformacional e da sociologia da literatura”, ao visarem interesses cognitivos diferentes, limitam sua compreensão.

O leitor implícito é definido como aquele que

[...] não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. [...] A concepção de leitor implícito designa então uma estrutura de texto que antecipa a presença do receptor. [...] Desse modo, a concepção de leitor implícito

⁷ Tais conceitos são detalhados na obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, volume 1* e abordam o arquiteto, de Michael Riffaterre, o leitor informado, de Stanley Fish e o leitor intencionado, de Erwin Wolf.

ênfatisa as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele. (ISER, 1996, p. 73).

Assim, os textos ficcionais determinam papéis aos receptores, que mostram dois aspectos: estrutura do texto (intenção) e estrutura do ato (preenchimento). A estrutura do texto remete à perspectiva de mundo do autor e vai além, pois possibilita ao leitor realizar as visões expostas pela rede de perspectivas do texto, que não é algo dado, precisa ser imaginado pelo leitor:

esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido. O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em consequência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará. (ISER, 1996, p.75)

O horizonte de sentido não é mera cópia do real, devendo ser imaginado pelo leitor, ao captar o que não é dado pelo texto.

Nessa visão, a concepção de leitor implícito “não é a abstração de um leitor real, mas condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real, quando ele assume o papel.” (ISER, 1996, p. 76). E esse papel realiza-se através da função central do leitor implícito: “concepção que proporciona o quadro de referências para as diversas atualizações históricas e individuais do texto, a fim de que se possa analisar sua peculiaridade.” (ISER, 1996, p. 78). Sendo um processo de transferência em que as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor no ato da imaginação, ele é transcendental.

2.1.1 Modelos textuais

Ao detalhar a estrutura textual, Iser destaca que os modelos textuais descrevem apenas um polo da situação comunicativa (texto – leitor); repertório e estratégias textuais se limitam a esboçar o potencial do texto, que caberá ao leitor atualizar para construir o objeto estético.

O **repertório do texto** é o traço inicialmente comum entre o texto e o leitor, que possibilita a interação; consiste no que é familiar, seja relacionado a textos prévios, seja a normas ou ao contexto histórico-cultural, mas não como cópia do real, e sim assumindo novas relações, ainda que sem perder totalmente sua identidade original.

As **estratégias do texto** projetam fatos para a representação do leitor,

precisam esboçar as relações entre os elementos do repertório, ou seja, delinear determinadas possibilidades de combinação de elementos, que são necessárias para a produção de equivalências. As estratégias organizam, por conseguinte, tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas. Por isso, elas não podem se confundir nem com a representação, nem com os efeitos do texto, mas sucedem em um momento anterior àquele em que esses termos podem ser relevantes. (ISER, 1996, p. 159).

Como forma vazia, o objeto estético deixa sua marca na modificação dos ‘esquemas’. “É a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária sua apreensão pela imaginação do leitor” (ISER, 1996, p. 170), o que não significa que é completamente livre para que imagine qualquer coisa, já que as estratégias textuais guiam a atividade imaginativa. Os ‘esquemas’ são o primeiro código do texto, fornecem ao leitor as indicações para a produção de um segundo código. O primeiro código é idêntico ao texto, modelo de organização dos atos de apreensão, o segundo é produzido pelo leitor, portanto variável.

As funções das estratégias, na concepção de Iser, podem ser assim sintetizadas:

- a) a relação entre o primeiro e o segundo plano. O primeiro plano refere-se aos elementos do texto; o segundo, ao repertório do leitor. Por meio da relação entre primeiro e segundo plano, se produz uma condição fundamental para a compreensão do texto. Através da tensão entre os planos, há uma série de interações que fazem emergir uma outra dimensão: a produção do objeto estético;
- b) estrutura de tema e horizonte: o objeto estético emerge da interação das perspectivas internas do texto, construído pelo leitor a partir da orientação oferecida pelos diferentes pontos de vista. Essas perspectivas precisam ser relacionadas entre si, através da estrutura de tema e horizonte, que regula as atitudes do leitor em relação ao texto: ele não pode abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo. Tudo no que ele se fixa por um determinado momento converte-se em tema, mas esse tema “sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava” (ISER, 1996, p. 181). Nessa estrutura, através da mudança das perspectivas, as posições do texto se observam reciprocamente, adquirindo algo que não possuem, do que emerge um efeito de cumulação das modificações crescentes. (ISER, 1996, p.185). Como características dessa função podemos citar que:

- organiza a relação entre texto e leitor: “o leitor não é livre para imaginar qualquer coisa; ao contrário, a mediação produzida por essa estrutura reduz bastante a arbitrariedade da compreensão do texto” (ISER, 1996, p. 182);
 - “transforma os segmentos das perspectivas de representação em fenômenos de oscilação” (ISER, 1996, p. 182), ao se tornarem visíveis, captadas e observadas no horizonte em contraponto a outras posições, as realidades se modificam;
 - é estrutura da atividade da imaginação, organiza o texto como mudança de perspectivas e ao mesmo tempo “cria o pressuposto para que o leitor possa produzir o contexto de referências de perspectivas”. (ISER, 1996, p.185);
- c) as modalizações da estrutura de tema e horizonte se inscrevem na subordinação das perspectivas textuais, tendo aspectos sistemáticos e históricos. Há quatro formas de subordinação, que expressam o aspecto sistemático e histórico, referindo-se à literatura narrativa e dramática:
- contra factual: organiza as perspectivas do texto por meio de hierarquia, que se diferenciam por valor e exemplaridade. Quem rege a ficção é, geralmente, o narrador ou herói;
 - opositiva: organização que coloca as perspectivas de forma a evidenciar o que falta a cada uma a partir do ponto de vista das outras;
 - gradual: desaparecimento gradual da orientação central das perspectivas;
 - serial: redução das subordinações hierárquicas, manifestada pela mudança de perspectiva de uma frase para outra. O leitor precisa abandonar as relações estabelecidas.

Nessa perspectiva, notamos que as estratégias textuais organizam os elementos do repertório do texto, delimitando as combinações possíveis para a produção do sistema de equivalência e estruturando a comunicação entre o leitor e o sistema de equivalência que deve ser atualizado.

2.1.2 Atividade do leitor

O outro polo da situação comunicativa corresponde aos atos de apreensão do texto, momento em que através da interação entre texto e leitor aquele se torna objeto estético ao se fazer presente no leitor como correlato da consciência. Iser (1999, p. 11) questiona em que

medida é possível descrever os atos de apreensão, já que o texto não é um objeto estético como um todo e sim precisa ser constituído a partir do ponto de vista do leitor ao se mover dentro do texto, presenciando-o em fases, e considera a fenomenologia da leitura como responsável por tal esclarecimento.

Os textos ficcionais são constituídos de correlatos intencionais das enunciações, que o leitor precisa ativar, relacionando-os no fluxo temporal (sequência das sentenças) por meio de sínteses, que se traduzem para a consciência do leitor a cada momento que se move seu ponto de vista.

O ponto de vista em movimento é condição para que o texto se transfira à consciência do leitor e se refere ao modo como ele está presente no texto. É o processo em que o leitor organiza a sequência de frases e amplia os horizontes; cada correlato prefigura um horizonte, que em seguida se torna pano de fundo, no qual

se projeta o correlato seguinte; neste momento, o horizonte experimenta necessariamente uma modificação [...] o horizonte por ele despertado propicia uma nova perspectiva, a qual, apesar de sua concretude, contém certas representações vazias; estas possuem o caráter da expectativa, na medida em que antecipam o seu cumprimento. (ISER, 1999, p. 15 -16).

De modo similar, as perspectivas textuais passam também por esse processo, o leitor estabelece seu lugar no texto combinando-as e seu ponto de vista se move e as retém pelo contraste entre a anterior e a que segue.

Dessas alterações constantes e sínteses ocorre a configuração de sentido do texto. Nesse ponto, Iser introduz o conceito de *Gestalt*⁸, para elucidar que a leitura “não pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais, nem às disposições do leitor”, pois vai além da significação de unidades. A *Gestalt* resulta da relação entre os signos, que o leitor tenta estabelecer; mas a *Gestalt* não é a relação, mas sim o seu equivalente: uma projeção. Nela, figura e fundo – equivalente ao primeiro e segundo plano, conforme já abordado – se relacionam para formar uma nova percepção. E o leitor, na rede de relações que instala na leitura do texto, irá buscar orientações no campo de experiências que parece mais acessível, do que deriva que “cada *Gestalt* dotada de sentido leva, por assim dizer, em sua sombra, possibilidades que a seleção despertara, mas não escolhera.” (ISER, 1999, p. 42).

⁸ O termo de origem alemã é utilizado na psicologia para referir-se à doutrina que sustenta que o todo é mais do que a soma de suas partes. Iser utiliza a nomenclatura *correlato de sentença* como substituto de *Gestalt*, quando se refere à literatura.

Essas possibilidades virtuais estão presentes, porém não foram atualizadas, elas são a experiência não-familiar que está delineada, mas não focalizada, e que levam a “associações estranhas”, que desestabilizam a *Gestalten* já estabilizada, ocasionando sua nova abertura.

Os “conflitos” são frequentes na leitura e apenas se resolvem quando aflora uma terceira dimensão. Esta dimensão emerge quando o leitor oscila entre movimento e libertação; na oscilação, o leitor experimenta o texto enquanto evento. Este relaciona as tendências contrárias da formação de *Gestalt*, tendências dirigidas pelo próprio texto. Ao mesmo tempo, o texto ganha sua acessibilidade característica ao evidenciar aquelas possibilidades que foram excluídas pela seleção do leitor e que agora agem sobre a *Gestalten* de sentido anteriormente estabelecidas. A experiência do texto como evento é um correlato básico do texto na consciência; este correlato se constitui porque as estratégias textuais conseguem influenciar e modificar a formação de coerência. À medida que o texto ficcional emprega o processo de formação de *Gestalt* subjacente a todos os atos de apreensão, ele é capaz de evocar um correlato de consciência, pelo qual o texto se torna um evento para o leitor e por fim um mundo próprio. (ISER, 1999, p. 44).

O texto como evento depende então das várias combinações que o leitor realiza, através dos elementos familiares (repertório). Em contrapartida, igualmente importante para que se concretize como evento, precisa ultrapassar as referências existentes, pois o contato com o não-familiar motiva o leitor a novas combinações, que dão a sensação de que vivemos uma outra vida durante a leitura.

[...] o leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real. Não o compreendemos como objeto dado, nem como estrutura determinada por predicados; é antes de mais nada por nossas reações que o texto se faz presente. Dessa maneira, o sentido da obra ganha o caráter de evento, e, já que produzimos o evento como correlato de consciência do texto, experimentamos o sentido do texto como realidade. (ISER, 1999, p. 45-46).

Outro importante conceito da teoria da *Gestalt* é o *good continuation*, referente à conexão já esperada pelo leitor, cuja quebra o leva à necessidade de usar a criatividade para construir uma nova *Gestalt*, conceito que também está relacionado ao lugar vazio, que explicitaremos posteriormente.

Iser aborda também como atividade do leitor, mas realizadas de forma não consciente, as **sínteses passivas**, que são a protensão e retenção, expectativa e memória que estimulam a formação de uma síntese, em uma projeção realizada pelo leitor e, ao mesmo tempo, “dirigida pelos signos que se ‘projetam’ no leitor, [...] realizadas por baixo do limiar de nossa

consciência, razão pela qual continuamos produzindo-as durante a leitura.” (ISER, 1999, p. 55-56).

A imagem é o elemento básico da representação, dando presença ao que é ausente no texto. Iser ilustra tal colocação abordando a decepção que temos ao assistir uma adaptação de um romance previamente lido, pois a imagem dada sempre será pobre diante daquela formada durante a leitura - a imagem representada - e isso ocorre porque no ato de ler as representações não buscam tornar o personagem visível, mas sim portador de significação. De modo que, na leitura temos as várias facetas, que vão constituindo a representação do personagem e estão sempre em movimento, ao passo que no cinema ele nos é apresentado de modo completo. A adaptação, de acordo com Iser, deixa o espectador “do lado de fora”, não precisamos contribuir para a construção das representações.

O sentido do texto é produzido pelo leitor na representação, através de duas atividades: “1. o desenvolvimento dos aspectos previamente dados pelo texto e a transformação subsequente desses aspectos em objetos de representação; e 2. a constante modificação e integração desses objetos ao longo do eixo temporal da leitura”. (ISER, 1999, p. 80). Nesse ponto, Iser diferencia sentido de significado, sendo que o significado representa o momento em que o sentido do texto age sobre o leitor. Tal definição é importante para a teoria do autor, pois, ao contrário de outras correntes, a construção do sentido – “totalidade das referências, tal como implicada pelos aspectos do texto [...] constituída no percurso da leitura” – e do significado – “emerge no instante em que o leitor absorve o sentido de sua própria existência” – do texto é vista como atividade do leitor. (ISER, 1999, p.82).

Temos então o leitor como essencial para a construção do sentido e do significado do texto, já que estes não são dados pelo texto, mas sim construídos a cada leitura.

2.1.3 A interação entre texto e leitor

Após se concentrar no texto e no leitor, Iser busca elucidar o processo de interação entre o texto e o leitor. Em seu escrito *A interação do texto com o leitor*, Iser já se utilizava de teorias de interação da psicologia para explicar como ela ocorre, o que retoma no segundo volume de sua obra *O ato da leitura*. E é na contingência, possibilidade de que algo aconteça ou não, que define estar a base constituinte da interação:

a contingência deriva da própria interação, pois os ‘planos de conduta’ de cada parceiro são concebidos separadamente e, assim, é o efeito imprevisível sobre o outro que provoca tanto as colocações táticas e estratégicas quanto os esforços interpretativos. [...] A contingência mostra sua ambivalência produtiva: nasce da interação e, ao mesmo tempo, é sua propulsora. (ISER, 1979, p. 85).

Com estudos de Laing e Phillipson sob a perspectiva da psicanálise, Iser (1979) aborda a percepção interpessoal: não podemos nos ver como os outros nos veem, mas tecemos suposições sobre como somos vistos pelos outros e as nossas reações são condicionadas pelo que desejamos do outro e pela imagem que fazemos do outro. E tais imagens são resultantes de uma interpretação, já que não se pode experimentar o que o outro vive, nem o outro pode experimentar as vivências particulares de cada um, mas agimos

como se soubéssemos como os parceiros nos veem; formamos representações de suas representações e agimos como; se ela cresce, tanto mais inconsistente se torna a cadeia de reações, que se realiza pelo preenchimento constante deste vazio central à experiência. (ISER, 1979, p.86).

A partir disso, há a busca pela distinção entre os tipos de percepção, até se chegar à projeção de ilusões que assume traços patológicos nas relações interpessoais, quando o vazio é preenchido com um alto grau de fantasias.

Iser aproxima tais teorias da relação texto-leitor, tendo como chave para a interação entre tais polos (texto e leitor) o preenchimento do vazio por meio das projeções. E a interação fracassa quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto, afinal “a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor.” (ISER, 1979, p.88). O aumento da dificuldade do texto é um indicativo de que as representações do leitor devem ser abandonadas e é o momento em que o texto permite que o leitor experimente algo novo, que não estava em seu horizonte, e corrija suas projeções.

Fundamentado na concepção de Roman Ingarden de **lugares indeterminados**, Iser desenvolve o conceito de **lugares vazios**, que indica a necessidade de combinação, articulando perspectivas. É através dos vazios do texto que o leitor atua, num processo de interação com o texto literário na tentativa de preenchimento a partir de suas projeções, porém com o cuidado de não fugir às condições postas pelo texto, caso contrário a interpretação terá levado em conta apenas as projeções do leitor e não o texto, e a interação terá fracassado. E

nesse processo de completar os vazios está também a reação do leitor quanto ao mundo representado no texto, fazendo com que a literatura transcenda o mundo que representa.

Como ilustrado na Figura 1, os vazios dos textos ficcionais, essenciais para que haja a interação entre texto e leitor, resultam em um paradoxo: eles interrompem a conexão entre as partes do texto, ao mesmo tempo em que são a condição para que o leitor relacione as partes do texto ao estabelecerem uma rede de relações, que não são reguladas de forma arbitrária por cada indivíduo, porque o leitor precisa respeitar os limites do texto.

Figura 1 – O paradoxo dos vazios



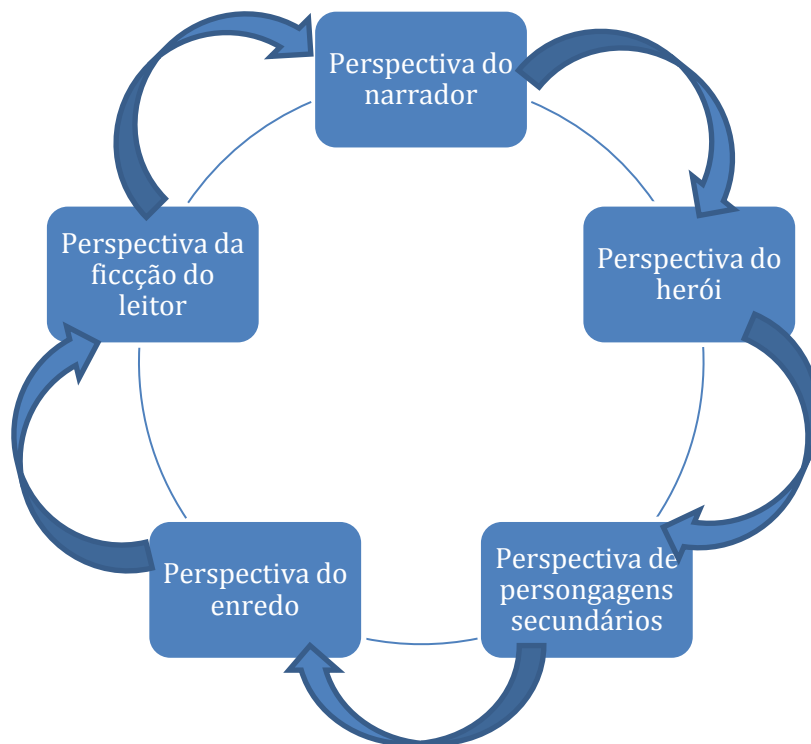
Fonte: elaborado pela autora, com base na leitura de Iser (1979 e 1999).

Sendo pausas, interrupções no texto, os vazios não podem ser descritos. Mas suas funções são bem detalhadas por Iser, sendo a primeira delas a formação do campo, que “sempre é formado quando ao menos duas posições se interligam [...]. O campo é a unidade organizadora mínima de todo processo de compreensão”. Além disso, através dos vazios “o ‘processo hermenêutico’ – que faz com que um tema captado se torne interpretação do horizonte sem relevância temática – ganha o caráter de estrutura auto-reguladora”. (ISER, 1999, p. 154). Isso ocorre de modo que as diferentes interpretações se devem à atividade imaginativa do leitor, e não à estrutura de tema e horizonte.

Destacamos, também, que os segmentos do texto são apresentados ao leitor a partir de distintas perspectivas, o que aumenta os vazios do texto.

A Figura 2 ilustra parte da complexa rede de perspectivas com a qual o leitor interage durante a leitura. Seu ponto de vista se desloca entre as oposições de distintas perspectivas – que se relacionam – e os vazios que delas derivam, o que abre ainda mais as possibilidades de imaginar, de construir o texto, por parte do leitor, já que nenhuma das perspectivas isoladamente pode representar em sua totalidade o texto. É em suas relações e nos seus vazios que se dá a estrutura de comunicação do texto, na sequência temporal da leitura, em que os segmentos são percebidos e se transformam nas projeções do leitor.

Figura 2 – Rede de perspectivas



Fonte: elaborado pela autora, com base na leitura de Iser (1996).

Tais projeções são postas em conflito em uma **estrutura de campo**, em que há a interação entre tema e horizonte:

Em suma, portanto, o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor. Como suspensão da conectabilidade entre segmentos de perspectiva, ele marca a necessidade de uma equivalência, assim transformando segmentos em projeções recíprocas, que, de sua parte, organizam o ponto de vista do leitor como uma estrutura de campo. A tensão que ocorre dentro do campo, entre os segmentos de perspectivas heterogêneas, se resolve pela estrutura de tema e horizonte, que faz com que o ponto de vista, que ressalta um segmento como tema, seja condicionado pela posição tematicamente vazia pelo horizonte. (ISER, 1979, p. 130).

Em sua publicação de 1980, Iser nomeia tal processo como dimensão virtual e destaca três aspectos importantes para a base da relação texto-leitor: a antecipação e a retroação (projeções que ocorrem durante a leitura); a expansão do texto como evento vivo (com diversas possibilidades de interpretação, levando o leitor a abandonar suas concepções) e a impressão resultante da leitura.

No ensaio “O jogo do texto”, Iser aproxima a relação entre autor, texto e leitor com o intuito de identificar as operações utilizadas no processo textual, através do conceito de **jogo**. Para isso, embasa-se na obra de Caillois (1990), aproximando o jogo do texto “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo [...] o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e por fim a interpretá-lo.” (ISER, 2010, p. 107).

Tomando a leitura como processo em andamento, que produz algo novo, entra em conflito com a noção tradicional de representação, como apresentando uma realidade já pronta, pois valoriza no ato de ler a atividade performativa. Em lugar de captar algo pronto, a relação com o texto permite ao leitor criar novos mundos, pois independentemente da maneira como o leitor interprete o texto ele transgride e modifica o mundo referencial presente no texto.

Assim como em um jogo, autor e leitor assumem um pacto de que o texto ficcional apresenta um “como se”, ou seja, não a realidade, mas “como se fosse realidade” (ISER, 2010, p. 107). As diferenças entre o mundo descrito e o mundo a que se refere, seja no nível extratextual, intratextual ou entre texto e leitor, constituem o espaço vazio que põe o jogo em movimento. Tais diferenças precisam ser transpostas e/ou removidas, caso contrário o jogo chega ao fim. Não obstante, esse jogo envolve a tomada de decisões e cada escolha impactará em um ofuscar diversos aspectos, a cada novo posicionamento no jogo. Seguindo a mesma lógica da abordagem sobre as perspectivas, em que a cada momento o foco em um aspecto da

narrativa coloca em evidência determinadas questões, eclipsando outras, o movimento busca eliminar as diferenças para encontrar o sentido do texto.

Isso ocorre de tal modo que ganhar o jogo significa estabelecer o significado do texto, porém o jogo pode ser novamente jogado e a vitória representa a chegada a um novo significado, devido à pluralidade de sentidos do texto ficcional. O significado, portanto, é um suplemento do jogo, pois é o que motiva o leitor a jogar, mas não é validado pelo texto, sendo acrescentado ao texto pelo leitor.

E aqui está a unicidade do jogo – ele produz e, ao mesmo tempo, possibilita que o processo de produção seja observado. O leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão. É por essa oscilação incessante entre a ilusão fechada e a ilusão seccionada que a transformação efetivada pelo jogo se faz a si mesmo sentir pelo leitor. (ISER, 2010, p. 116).

É interessante a aproximação entre o jogo e a dinâmica entre autor-texto-leitor, pois ela dá uma perspectiva ampla da questão da interpretação, já que discute a relação entre autor-leitor, texto-leitor e autor-texto, pensando a leitura como uma ação dinâmica, cujo objetivo é chegar a um significado, que, assim mesmo, permanece aberto.

O ponto central da teoria do efeito estético de Iser, conforme ilustrado, é a interação que esse estabelece entre texto-leitor, mas cabe aqui retomarmos a que leitor o estudioso se refere, o leitor implícito, definido como aquele que não tem existência real, é parte da estrutura do texto, pois se refere à maneira como os vazios são apresentados no texto, para que o leitor real possa interagir e completá-los.

Tal definição torna o texto o polo central na análise do processo de interação entre texto-leitor, pois o leitor é regulado e estabelecido pelo próprio texto. No entanto, como observa Santos (2007, p. 28), se Iser reconhece o sentido do texto como apenas sendo imaginável, pois não é dado explicitamente, sendo atualizado apenas na consciência imaginativa do receptor, então o leitor real é necessário para que a obra se constitua.

Consideramos que muitas das críticas feitas à teoria do efeito estético de Iser devem-se a uma compreensão equivocada dos conceitos por ele desenvolvidos. Dentre as que consideramos pertinentes, o conceito de leitor implícito como estrutura textual capaz de transcender e envolver a todo e qualquer leitor real parece-nos um tanto quanto utópico por um lado, já que tal relação com o texto visualiza um leitor que possa preencher os vazios do texto (e sabemos que isso nem sempre ocorre), e por outro lado tal generalização acaba por

não englobar uma análise histórica e cultural, que é de suma importância quando pensamos o papel do leitor – e que é essencial na Estética da Recepção.

Santos (2007, p. 67) é contundente ao descrever o papel da Teoria do Efeito Estético e da Estética da Recepção: o leitor individual, na interação com o texto literário, cumpre seu papel disposto pelo leitor implícito – de preencher vazios e construir um significado – e vivencia a experiência estética. “A análise do processo histórico que perpassa a obra, tornando compreensíveis os motivos pelos quais, ao longo do tempo, ela foi recebida e interpretada de diferentes modos, é tarefa da estética da recepção”. E tal objetivo seria inviável sem a análise da primeira etapa, da relação individual do leitor com o texto, evidenciando assim a relevância do estudo de Iser.

Iser, partindo do pressuposto de que o texto literário não pode formular sua própria significação, buscou analisar o que ocorre quando lemos um texto, momento em que estes se efetivam, pois “o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois ele não existe em uma forma sem contexto” (ISER, 1996, p. 48). É pela interpretação que se revelam as condições de efeitos possíveis da obra.

Os pressupostos de Iser são de suma importância para os estudos sobre a leitura, especialmente sobre o papel ativo do leitor na construção de sentido do texto, e a partir deles podemos estabelecer relações com outros estudos, para aprofundar a questão da interpretação do texto pelo leitor.

2.2 A INTERPRETAÇÃO PARA ECO E DASCAL

Eco, no livro *Obra aberta*, publicado em 1962, não trata especificamente do papel do leitor na construção do sentido da obra, mas deixa claro que ela não pode prescindir da inferência do leitor, já que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. (ECO, 1976, p. 22). Com o passar dos anos, o estudioso buscou definir justamente quais os limites da interpretação perante a pluralidade de significados possíveis de uma obra, já que reforça que não é por ser aberta ou, nos termos de Iser, repleta de vazios, que possa viabilizar infinitas interpretações.

Na obra *Lector in fabula*, de 1979, Eco discorre sobre o papel do leitor-modelo, que apesar de muitas semelhanças com o leitor implícito⁹ de Iser, possui distinções importantes. Resumidamente, o leitor-modelo, previsto pelo autor empírico durante a escrita da obra, deve ser “capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.” (ECO, 1979, p.39). É importante ressaltar que toda a intencionalidade do autor fica restrita ao texto, portanto na leitura não há a obrigação de reconstruir sentidos que eram seu propósito.

Diferentemente do leitor implícito, o leitor-modelo de Eco está entremeadado no texto e só possui a liberdade que o próprio texto lhe concede, o que leva a uma margem de segurança quanto ao processo de interpretação.

Na distinção entre a interpretação semântica (semiósica) e interpretação crítica (semiótica), Eco diferencia o leitor-modelo que todo o texto prevê entre o ingênuo e o crítico. No primeiro, temos a interpretação que resulta “do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado”; já na interpretação crítica procuramos explicar “por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas interpretações semânticas”. (ECO, 2015, p. 12).

Assim, o leitor-modelo, independente de se ingênuo ou crítico, irá construir e definir a obra, da mesma forma que é construído e definido por ela. E ao leitor empírico caberá a interpretação do texto lido, o que, de acordo com a síntese de Hoff (2015, p. 104)

i) depende sempre de uma iniciativa do intérprete, de um “querer ver” alguma coisa na obra lida; ii) envolve a criação de um elo entre a iniciativa do intérprete e a obra; iii) é solicitada por essa obra, a qual encerra tudo o que é possível afirmar sobre ela própria; iv) depende das operações inferenciais que possibilitam a retenção dos significados dos signos (ou expressões, ou conteúdos) a partir dos contextos a que pertencem; v) deve guiar-se pelos limites que os contextos conferem aos significados, de modo que a iniciativa do intérprete não viole a cooperação interpretativa ao atribuir significados quaisquer aos signos.

Desse modo, ao intérprete cabe uma “liberdade consciente”, mantendo-se no campo significante da obra, reforçando, assim como Iser, que as interpretações são limitadas, no caso dos textos ficcionais, pelo próprio texto; porém, para o mesmo estudioso, essa liberdade concedida ao leitor será mais ampla, pois a ele cabe preencher os vazios do texto. Já Eco

⁹ O leitor-modelo de Eco corresponde ao conceito de ficção do leitor de Iser, podendo ser considerado, conforme previamente abordado, como a pessoa para quem o autor acredita estar escrevendo, que é considerada por Iser como uma das perspectivas do texto, sendo apenas um dos aspectos do papel do leitor.

define a interpretação como um ato que envolve tanto liberdade quanto fidelidade, já que entende que o significado literal – o semântico – é livre de interpretação.

[...] dentro dos confins de uma língua determinada, existe um sentido literal das formas lexicais, que é o que vem arrolado em primeiro lugar no dicionário, ou então aquele que todo cidadão comum elegeria em primeiro lugar quando lhe fosse perguntado o que significa determinada palavra. [...] Nenhuma teoria da recepção poderia evitar essa restrição preliminar. Qualquer ato de liberdade por parte do leitor pode vir *depois* e não *antes* da aplicação dessa restrição. (ECO, 2015, p. xviii).

Eco ainda pondera a questão da infinidade de interpretações possíveis, considerando que ser potencialmente sem fim não significa que todas as interpretações são aceitáveis, o que está relacionado com o que chama de “direitos do texto” e que não é o mesmo que os direitos de seu autor. Para ele, interpretar é respeitar a coerência do texto, os seus limites e significá-lo através do sistema de significação do leitor. Quando se busca o que o autor quis dizer se está fazendo uso do texto.

A relação entre texto e leitor, na visão de Eco, pode ser assim definida:

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2015, p. 15).

Autor e obra são o ponto virtual, as condições, visado pelas evidências incompletas do texto e “mais que um parâmetro utilizável para validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui. Círculo hermenêutico por excelência, não há dúvida”. (ECO, 2015, p. 15). Como consequência, Eco afirma que o fato de uma obra prever um leitor-modelo capaz de uma infinidade de interpretações não significa que a obra não tenha um código secreto.

Seu código secreto está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais. (ECO, 2015, p. 16).

De maneira análoga, Piglia (1994) pressupõe um leitor que atua como um detetive¹⁰, já que para ele um texto sempre conta duas histórias: uma explícita e outra escondida. O papel do autor é justamente saber inscrever a história secreta na explícita, dando pistas para que o leitor, como um detetive, a construa conforme a descobre.

Há inúmeros pontos em comum na abordagem de Iser e Eco sobre leitura e interpretação. Talvez a diferença mais significativa entre as duas visões esteja justamente na perspectiva da interpretação de forma vertical por parte de Eco, enquanto que para Iser, com os conceitos de ponto de vista em movimento e da *Gestalt*, não são a soma das partes e a linearidade que levam à interpretação, mas sim a relação estabelecida entre as perspectivas e o não-dito. Além disso, Eco, em lugar de uma relação entre dois polos como abordada por Iser em sua teoria do efeito estético, figura seus estudos com base na semiótica e no processo semiótico, que envolve três sujeitos: signo, objeto e seu interpretante. (ECO, 2015, p. 182).

O que aproxima as considerações de ambos estudiosos é ver o leitor como elemento fundamental na construção do sentido do texto lido, por meio da sua interpretação, que é guiada pelos limites estabelecidos pelo próprio texto. A partir disso, podemos ir além e questionar *como* ocorre o ato em si da interpretação por parte do leitor.

Dascal (2006, p.191) propõe um modelo no intuito de explicar os “tipos e níveis de informação contextual usados para interpretar, por parte do leitor, um texto escrito”¹¹ e podemos analisá-lo pensando especificamente na leitura de obras ficcionais. Ao contrário do leitor implícito de Iser e do leitor-modelo de Eco, Dascal refere-se ao destinatário do processo comunicativo, equiparando-o ao leitor real.

O leitor¹², dominante de uma base linguística, “às vezes chamada de significado literal” (DASCAL, 2006, p. 190), essencial para que alcance sua interpretação, usa do cotexto¹³ e do contexto para tal. Ele tem como guia pistas, que podem ser extralinguísticas ou metalinguísticas, cada uma com subdivisões em três níveis: específico, superficial e de fundo.

¹⁰ Para maior aprofundamento da aproximação entre o leitor-modelo de Eco e o leitor-detetive de Piglia, indicamos a leitura da tese de Fioruci (2007).

¹¹ Tal teoria foi utilizada em minha dissertação *Travessia: o conhecimento do outro através da literatura em língua estrangeira* e é aqui aprofundada e abordada sob uma perspectiva mais ampla.

¹² Dascal utiliza o termo destinatário para se referir ao receptor da mensagem, mas optamos por defini-lo como leitor, já que utilizamos os conceitos do autor para pensar a leitura de textos ficcionais.

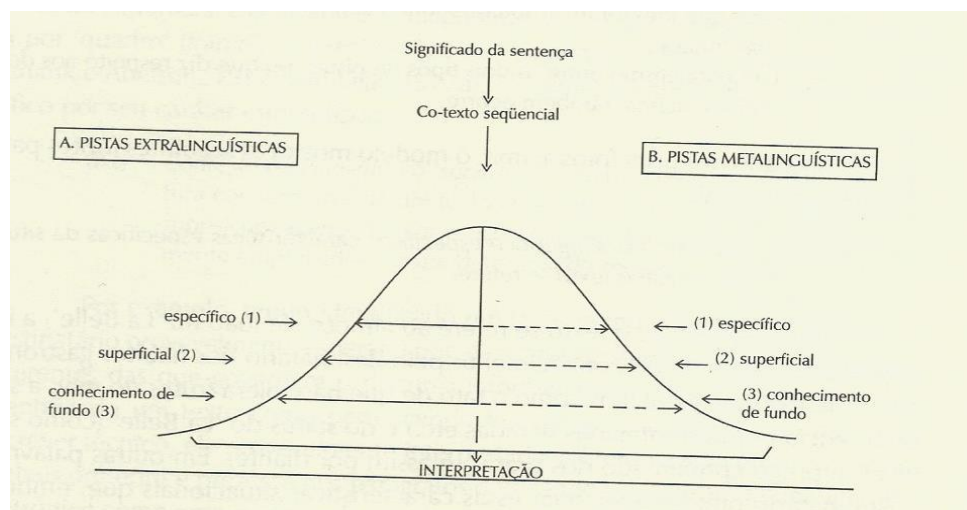
¹³ Cotexto é um termo proposto por Bar-Hillel para tratar da relação fixa da significação entre elementos de um texto.

Nas pistas metalinguísticas temos o conhecimento das estruturas e convenções linguísticas. No nível específico temos o uso do conhecimento de características específicas das circunstâncias linguísticas expressas no texto; no superficial, as suposições gerais sobre a estrutura convencional de um texto criado para um propósito específico e de suas normas; no de fundo, o conhecimento geral sobre o funcionamento da comunicação verbal.

O contexto extralinguístico tem a ver com o conhecimento de mundo do destinatário. No nível específico, temos as características particulares da situação à qual o texto se refere; no superficial, o uso do conhecimento de características que são convencionais à situação, de modo quase que estereotipado; no de fundo, o conhecimento geral de como o mundo funciona.

Na Figura 3, extraída da obra de Dascal (2006), temos a representação do modelo de interpretação do autor.

Figura 3 – Pistas empregadas para a interpretação.



Fonte: Dascal, 2006, p. 195.

Para ilustrar as pistas, vamos analisar como fazemos uso delas a partir da leitura de um trecho do conto *Casa tomada*, de Julio Cortázar.

Gostávamos da casa porque, além de ser espaçosa e antiga (as casas antigas de hoje sucumbem às mais vantajosas liquidações dos seus materiais), guardava as lembranças de nossos bisavós, do avô paterno, de nossos pais e de toda a nossa infância.

Acostumamo-nos Irene e eu a persistir sozinhos nela, o que era uma loucura, pois nessa casa poderiam viver oito pessoas sem se estorvarem. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete horas, e, por volta das onze horas, eu deixava para Irene os últimos quartos para repassar e ia para a cozinha. O almoço era ao meio-dia, sempre pontualmente; já que nada ficava por fazer, a não ser alguns pratos sujos. Gostávamos de almoçar pensando na casa profunda e silenciosa e em como conseguíamos mantê-la limpa. Às vezes chegávamos a pensar que fora ela a que não nos deixou casar. Irene dispensou dois pretendentes sem motivos maiores, eu perdi Maria Esther pouco antes do nosso noivado. Entramos na casa dos quarenta anos com a inexpressada ideia de que o nosso simples e silencioso casamento de irmãos era uma necessária clausura da genealogia assentada por nossos bisavós na nossa casa. Ali morreríamos algum dia, preguiçosos e toscos primos ficariam com a casa e a mandariam derrubar para enriquecer com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos com toda justiça, antes que fosse tarde demais. (CORTÁZAR, 2005, p. 9-10).

- a) contexto extralinguístico específico: vários fatos podem chamar a atenção do leitor, todos ou apenas um deles – o fato de dois irmãos de meia idade viverem numa mesma casa, de nunca terem se casado, de dividirem as tarefas e seguirem a rotina de forma rígida, o apego pela casa... A partir do enfoque dado, diferentes conjecturas serão tecidas: fazem o serviço por que não podem pagar por alguma ajuda?; nunca se casaram por qual motivo?;
- b) contexto extralinguístico superficial: o conhecimento de que as pessoas residem em casas, que as casas necessitam ser limpas, que as pessoas tendem a casar-se, que é peculiar morar com o irmão na situação descrita;
- c) contexto extralinguístico de fundo: o conhecimento de que existem casas, pessoas, do relacionamento entre as pessoas;
- d) contexto metalinguístico específico: na frase “entramos na casa dos quarenta anos com a inexpressada ideia de que o nosso simples e silencioso casamento de irmãos era uma necessária clausura da genealogia assentada por nossos bisavós na nossa casa” temos a expressão “silencioso casamento de irmãos”, em que chama a atenção do leitor a locução que complementa o substantivo casamento, pois, utilizando seu conhecimento extralinguístico superficial, sabe que tal complemento não deveria estar relacionado à palavra casamento;
- e) contexto metalinguístico superficial: o leitor identifica que está diante de uma narração de ficção, através de algumas marcas do texto, tais como o tempo verbal utilizado, a descrição, dentre outras;

- f) contexto metalinguístico de fundo: o leitor percebe que o texto está escrito de forma lógica, em um todo que faz sentido.

Dascal assevera que os tipos específicos (tanto meta quanto extralinguístico) fornecem uma primeira compreensão do significado do texto, a qual denomina “perfil de trabalho”, que se aproxima do que conhecemos como significado literal. Comparando com os outros tipos, o perfil é verificado e avaliado, chegando à interpretação do texto pelo leitor, sendo que nem sempre é necessário que o leitor se utilize de todas as pistas para que a interpretação ocorra.

Caso haja muito espaço para as pistas contextuais, mas o significado da elocução convirja com o do falante, o texto será considerado direto, embora opaco; já se o leitor detecta alguma razão para crer que o significado que atribuiu ao texto não casa com o literal, temos um significado indireto. Isso leva o leitor a formar um novo “perfil de trabalho” e reavaliar o conhecimento superficial e de fundo.

Este tipo de situação é considerado por Dascal como “problema de interpretação” e, para solucioná-lo, o leitor depende de “dicas”, para distinguir entre a opacidade e a indiretividade. O “espaço em branco” deriva da opacidade do texto e a “incompatibilidade” deriva da indiretividade.

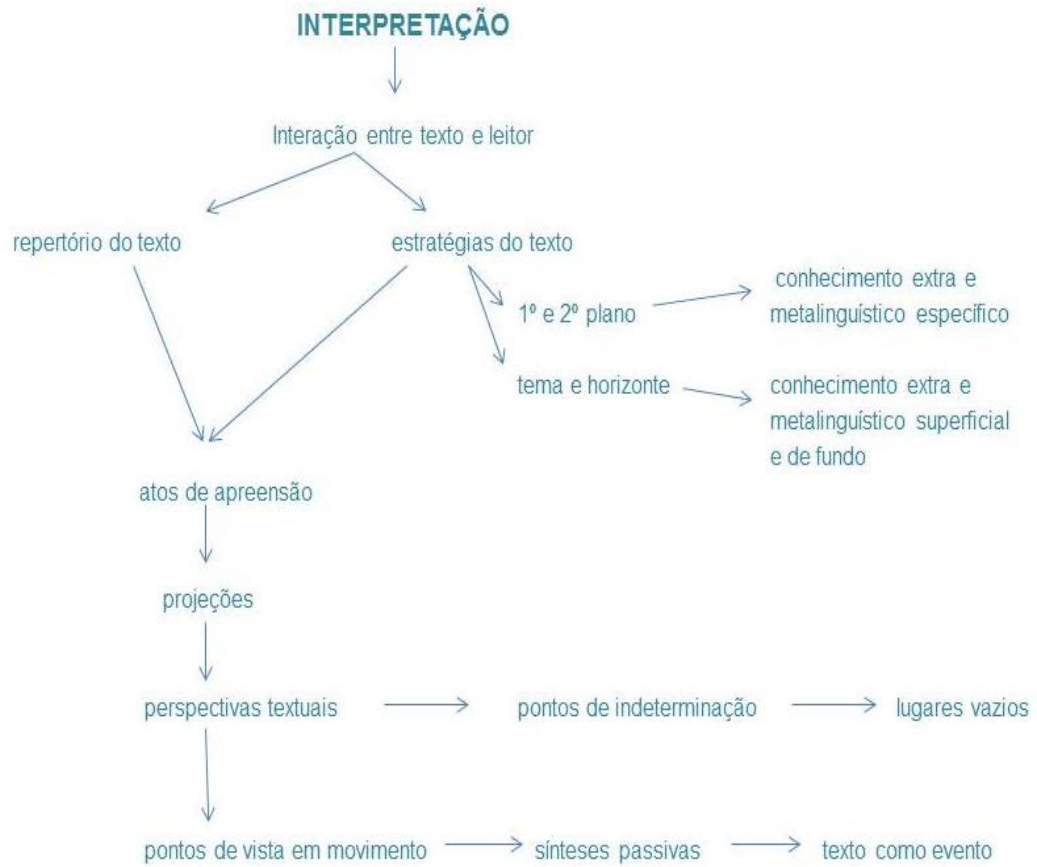
Assim, para Dascal a interpretação depende de que o leitor utilize dois tipos de informação: pistas, tanto contextuais como cotextuais, e dicas.

Relacionando tal esquematização com o processo de interação de Iser, podemos pensar que as pistas que o leitor utiliza para compreender o texto são relacionadas junto à tensão entre primeiro e segundo plano e à interação entre tema e horizonte. No momento em que o leitor compreende as características específicas a que o texto faz alusão, ele também move o seu repertório e o do texto. Também podemos considerar o que Dascal denomina como opacidade e indiretividade como os vazios do texto e/ou as associações estranhas citadas por Iser, que são o momento em que o leitor se depara com algo não-familiar e que o leva a novas combinações e preenchimentos para uma nova interpretação.

Apesar de Dascal dar ênfase ao contexto externo ao texto, ou seja, ao contexto do leitor no processo de compreensão e interpretação, seus conceitos podem ser aproximados da teoria de Iser, que é notavelmente mais ampla, complexa e detalhista. Mesmo não dando enfoque à questão do contexto em que ocorre a leitura, Iser leva em consideração a influência e o papel fundamental do repertório do leitor para a interpretação.

Na Figura 4, ilustramos a interpretação a partir dos conceitos apresentados até o momento.

Figura 4 – Conceitos de Iser e Dascal para o processo de interpretação



Fonte: elaborado pela autora.

3 ADAPTAÇÃO

[...] *adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição.* (Robert Stam)

Parece um hábito arraigado a todo leitor de obras literárias, na estreia de um filme cujo roteiro é adaptação de um livro já lido, é imprescindível o comentário: duvido que seja tão bom quanto o livro. E raramente essa máxima é superada, como bem exemplifica Iser (1999, p. 59) com a análise da adaptação para o cinema da obra *Tom Jones*, de Fielding. As representações construídas durante a leitura, devido ao ponto de vista em movimento, não estão concluídas, vão mudando a cada nova faceta apresentada. Já no cinema, nos deparamos com personagens “inteiras”, com imagens dadas que não atingem todo o potencial imaginativo que o leitor move durante a interpretação de um texto. No entanto, isso não diminui a riqueza da obra audiovisual, ainda mais se considerarmos que as baseadas em roteiros adaptados não se limitam à simples tentativa de reprodução, cópia ou transposição da arte escrita para a visual.

Frye (2013) aborda a arte como eco de outras artes, já que vê o valor de uma obra literária justamente na maneira como ela contempla, de novas formas, o que já é conhecido e validado como arte. Ainda assim, a adaptação tende a não ser vista dessa maneira, tendo frequentemente o rótulo de inferior e meramente derivativa, especialmente se a transposição advier de uma obra literária considerada cânone, o que evidencia a ideia de uma hierarquia entre as artes.

Tal acepção negativa do adaptar pode ser fruto do que Stam (2000) chama de sacralização da palavra, frente à desconfiança com relação ao visual, visto que a literatura como forma de arte mais antiga tem superioridade axiomática, embora o cinema seja

[...] uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético –, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro (STAM, 2000, p. 61)

E, afinal, o que é uma adaptação?

Hutcheon (2013, p. 43) define a adaptação sob três perspectivas: produto, processo e recepção. Como produto, é uma transposição anunciada de uma ou mais obras, podendo

envolver uma mudança de mídia, de gênero ou de foco. Nesse processo, ocorre a apropriação, a partir da interpretação do texto lido e de sua (re)criação, o que envolve a criatividade. A autora pondera que na adaptação há a “tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). E isso envolve um duplo processo de interpretação e criação de algo novo.

Pensando na recepção, a autora considera a adaptação como uma forma complexa de intertextualidade, “nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Para a autora, apesar da tendência geral em se diminuir o valor das obras adaptadas, principalmente das televisivas e cinematográficas, o número crescente e o sucesso de bilheteria das adaptações revelam o desejo pela repetição do que nos é familiar, bem como o da mudança, de ver sobre outra forma o que nos é tão conhecido.

Elliott (2003) discorre sobre o que é transformado na adaptação e, para a estudiosa, a forma como o conteúdo é expresso é o que torna cada manifestação única, sendo esse o principal enfoque da adaptação. Nesse processo, precisamos encontrar equivalências dos elementos da história para adaptá-la: temas, personagens, pontos de vista, contexto, entre outros, porém sem que se esfumem a ponto de não mais serem relacionadas ao texto que serve de inspiração, de ponto de partida.

Apesar de toda sua riqueza, para que ocorra a adaptação de uma narrativa para as telas é necessário, na maioria das vezes, que muito se suprima da história¹⁴. Disso advém um discurso negativo que vê como perda o que é modificação, redução, adequação. Mas afinal, adaptar supõe fidelidade?

Johnson (1982, p. 1-2) é taxativo ao rejeitar a noção de fidelidade, descrevendo-a como

ahistórica, subjetiva e, sobretudo, impraticável, especialmente quando se trata [...] de obras elaboradas em diferentes (e distantes) contextos históricos. Além do mais, a “fidelidade” é impossibilitada pelos diferentes meios materiais e expressão do romance e do filme.

¹⁴ Há casos em que ocorre o oposto, como quando contos são adaptados para longa-metragem.

Ao considerarmos que um texto sempre ecoa textos prévios a ele, superamos a noção de fidelidade. No capítulo anterior, refletimos a concepção de leitura e interpretação a partir da relação individual entre o leitor e o texto, pensando o processo em si, o que não significa que não levemos em consideração o todo no qual tal ato ocorre. O autor e o leitor empírico, um no processo de escrita e outro no de interpretação, orquestram suas leituras prévias, seu repertório, para compor e para interpretar o texto.

Pensando justamente as relações que existem entre a obra literária a ser adaptada e as obras que configuram leituras prévias, tanto à sua escrita, por parte do autor, como da leitura e interpretação, por parte do leitor, é relevante, então, abordarmos o conceito de dialogismo de Bakhtin, que podemos definir como a articulação de relações de sentido que se estabelecem entre enunciados. Fazemos aqui a retomada de um dos tópicos que já abordamos em um trabalho prévio¹⁵, porém sob outra perspectiva.

Bakhtin (1997) considera que é na relação dialógica entre sujeitos que ocorre a sistematização da consciência das partes em um todo. Assim, pensando as expressões de arte, dialogismo é um fenômeno que se dá na representação, ou seja, é produto da relação de alteridade existente entre consciências socialmente organizadas.

Ao considerar a dependência do contexto extraverbal para a significação do discurso verbal, Bakhtin (2003, p. 316) reconhece que o enunciado dialoga com “ecos e lembranças de outros enunciados”, dando à linguagem a percepção de socialmente vinculada, a partir das relações dialógicas pelas quais ela se estabelece. Temos então o dialogismo como característica essencial da linguagem, seu princípio constitutivo e condição do sentido do discurso; nenhuma palavra é do “eu”, pois traz sempre em si a perspectiva de outra voz.

Refletindo sobre tal conceito, reforçamos a nossa visão de que a ideia de fidelidade é algo a ser ultrapassado também quando tratamos de adaptações. Na relação entre a construção de um texto “novo” a partir da leitura e interpretação de um texto literário temos, em lugar de um compromisso de fidelidade, uma possibilidade de enriquecimento, de ampliação, de exercício da criatividade.

As relações transtextuais estão a evidenciar que o texto literário não se esgota em si mesmo: pluraliza seu espaço nos paratextos, multiplica-se em interfaces, projeta-se em outros textos, perpetua-se na crítica, estabelece tipologias, repete-se em alusões, plágios, paródias e citações. A

¹⁵ Os conceitos de dialogismo e de intertextualidade foram abordados na dissertação de mestrado *Travessia: o conhecimento do outro através da literatura em língua estrangeira*.

intertextualidade confirmada na literatura pelos temas retomados, eternizando e dando nova feição aos mitos e às emoções humanas, comprova que os textos se completam e se inter-relacionam. Um texto enriquece o outro, na medida em que amplia suas possibilidades de interpretação. (REGIS, 2002, p. 38)

Regis cita a intertextualidade na literatura como perceptível pelos temas que se repetem. Tal conceito foi desenvolvido por Julia Kristeva a partir do dialogismo bakhtiniano. Segundo a autora

[...] todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Para Kristeva, o processo de leitura pressupõe uma participação agressiva, ativa, de apropriação. E a escrita é resultado das apropriações e ecos das leituras prévias, daí que um livro remete a outros livros, os quais possibilitam uma nova forma de ser ao elaborarem sua própria significação.

Kristeva (2005, p. 67) vê a linguagem como espaço que se orienta em três dimensões: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)”. Essas dimensões são definidas em dois eixos: o horizontal, da elaboração textual, o sujeito da escritura e seu destinatário; e o eixo vertical, espaço em que a palavra no texto realiza seu encontro com outros textos, orientando-se em direção ao *corpus* literário, no qual se dá o cruzamento das palavras.

Cabe observarmos que há estudiosos que refutam a possibilidade de tomarmos como sinônimo dialogismo e intertextualidade. Bezerra (2011, p. xii), no prefácio da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin, inclusive considera Kristeva como responsável pela “deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin”. Maciel (2017, p. 139) também aponta como problemática a noção de Kristeva de que intersubjetividade possa ser substituída por intertextualidade, pois “na perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas, antes de serem apenas relações entre textos, são entendidas como relações entre vozes e essas vozes pertencem a sujeitos – sejam estes passíveis de identificação ou não”. Enquanto Kristeva vê o esfumaçamento da pessoa-sujeito da escritura, em um momento no qual se

descentralizava a importância do autor¹⁶, Bakhtin pensa as relações dialógicas, como algo que “se forja na assunção explícita ou implícita, consciente ou não, de vozes alheias” (MACIEL, 2017, p. 140), ou seja, considerando os sujeitos discursivos.

Desse modo, em lugar de sinônimo de dialogismo, cabe considerarmos a intertextualidade como um conceito que, a partir da concepção de dialogismo, dá outro enfoque para a questão da articulação e ecos de diversas obras na leitura e escrita de um texto, sem dar destaque para quem dá voz ao discurso escrito, mas sim para o discurso em si.

Para ampliar o leque das considerações que expusemos, trazemos também as ideias de Gérard Genette. Em sua obra *Palimpsestos*, Genette (2010, p. 13) propõe o termo transtextualidade como mais inclusivo, referindo-se à “transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’” e estabelece cinco tipos de transtextualidade, que não são estanques, podendo se comunicar ou ocorrer interseções.

O primeiro é a intertextualidade, que abordamos com a perspectiva de Kristeva, e definido por Genette (2010, p. 15)

[...] de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

A paratextualidade, segundo tipo, é “uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2010, p. 16), isso porque os elementos que constituem um paratexto nem sempre têm uma relação próxima e explícita com a obra. Ele considera títulos, prefácios, epígrafes, notas, ilustrações, capa, entre outros, como paratextos.

A metatextualidade é definida como a relação crítica entre um texto e outro. Já o quarto tipo, a hipertextualidade, é considerada como “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos *imitação*.” (GENETTE, 2010, p. 22).

¹⁶ Abordamos no capítulo anterior o artigo *A morte do autor*, de Barthes, escrito no mesmo contexto em que Kristeva desenvolveu o conceito de intertextualidade.

Na hipertextualidade

[...] é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas, como os iguais de Orwell, algumas o são mais (ou mais manifesta, maciça e explicitamente) que outras: *Virgile travesti*, digamos, mais que as *Confissões* de Rousseau. Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor. (GENETTE, 2010, p. 24).

Por último, a arquitextualidade – que o próprio autor considera um tipo abstrato e implícito – é a relação silenciosa do texto com seus elementos paratextuais, de caráter taxonômico, afinal um texto não precisa nomear-se como romance, por exemplo, mas tal definição é implícita à obra.

Citando a obra de Genette, Stam (2006, p. 33) explora os tipos de transtextualidade na adaptação de textos literários para o cinema e evidencia a relevância da hipertextualidade para a discussão sobre adaptação, afirmando que as “adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”, sendo que as várias adaptações de uma mesma obra literária podem ser consideradas variações de leituras hipertextuais derivadas de um mesmo hipotexto. Inclusive, essas várias adaptações dão prestígio ao texto original e, quando a adaptação torna-se “um clássico”, além do hipotexto 1, texto literário, temos a versão cinematográfica consagrada, hipotexto 2, como fonte de inspiração e perdemos o ponto claro de origem de uma nova adaptação.

Os outros tipos de transtextualidade também interessam à discussão proposta por Stam (2006). Na intertextualidade temos a referência, explícita ou não, ao(s) texto(s) que foi (foram) adaptado(s). Quanto à paratextualidade, no cinema, além dos elementos característicos do roteiro, temos todos os materiais “soltos” do filme, como pôsteres, entrevistas, trailers, suporte em DVD, objetos que remetem à história e aos personagens (os quais movem uma indústria de consumo que arrecada bilhões).

A metatextualidade pode ser percebida nas versões com adaptações que apresentam visões opostas do texto literário, às vezes apenas por meio da perspectiva diferente sobre um dos personagens ou mudança da narração através da perspectiva de outro personagem.

Quanto à arquitextualidade, apesar de parecer irrelevante às adaptações num primeiro momento, Stam (2016) destaca que o uso ou não do título da obra literária para a versão

adaptada, por exemplo, revela a intenção de se fazer mais clara ou não a referência ao texto em que o filme foi baseado.

A discussão proposta por Stam nos leva a refletir que as adaptações concretizam e evidenciam o que as teorias discutem há tempo sobre as formas de arte: todas são derivadas, em algum nível; não existe texto “puro”, livre de “inspirações” de outros textos. E, ao superarmos o discurso de infidelidade, perdas ou traição, podemos considerar a adaptação a partir de noções embasadas. (STAM, 2006).

3.1 DO CONTAR AO MOSTRAR

Assentamos que a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim.
(Aristóteles, 2011, p. 43)

Ao diferenciar o *contar* – na leitura de uma narrativa – do *mostrar* – ao assistirmos a um filme – Hutcheon (2013, p. 48) deixa claro que contar uma história nunca é o mesmo que mostrá-la. Levando em consideração o suporte, podemos parar a leitura de um livro quando quisermos, ao segurar o livro podemos visualizar quanto já lemos e o que ainda falta, podemos pular passagens, reler. Por outro lado, ao assistirmos a um filme, “somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura de detalhe quanto de foco mais ampla.” No mostrar, temos outras formas de expressar e significar, para além da linguagem: gestos, sons, música como representativa das emoções dos personagens. Porém, as dramatizações não têm como se aproximarem do jogo verbal, do entrelaçamento entre descrição e narração que a linguagem propicia à narrativa.

Na passagem do contar para o mostrar

a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis. No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reênfatização e refocalização de temas, personagens e enredo. (HUTCHEON, 2013, p. 69).

No século XX, estudiosos como Robert Richardson, George Bluestone e Jean Mitry consideram o processo de adaptar como impossível, se pensando a noção corrente de fidelidade que lhe era atribuída (e, muitas vezes, ainda é), pois tomam como princípio a impossibilidade de se transmitir a mesma mensagem por meio de diferentes sistemas de significação. Mitry (1965, p. 348) descreve duas possibilidades para a adaptação de um romance para um filme: “ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras” – sendo que, nesse caso, não está realmente criando algo, apenas ilustrando o romance – “ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido”.

Uma obra adaptada deve ser compreendida tanto pelo público que conhece o texto original quanto pelo que não teve contato prévio com ele ou ainda por aqueles que têm acesso apenas à memória cultural do texto, no caso de obras canônicas, o que é um desafio a mais para o adaptador, que precisa criar levando em consideração tais particularidades.

Em seu ensaio *O Cinema e o Romance*, Ítalo Calvino (1997) aponta que o cinema e a literatura fundem-se na mesma necessidade humana, a de contar histórias, no entanto seus instrumentos e efeitos são deveras diversos. Um exemplo é o efeito que a distância entre a câmera e o objeto causa:

O close-up não tem equivalente em uma narrativa construída com palavras. A literatura não tem método algum que lhe permita isolar um único detalhe vastamente ampliado para que um rosto repentinamente próximo sublinhe um estado de ânimo ou para ressaltar a importância de um detalhe em comparação com o resto. Como instrumento narrativo, a possibilidade de variar a distância entre a câmera e o objeto pode ser uma pequena coisa, mas causa uma notável diferença entre o cinema e a narrativa oral ou escrita, na qual a distância entre a linguagem e o objeto é sempre a mesma. Com a linguagem pode-se criar misteriosos efeitos para dar a impressão de distância, como por exemplo quando o Pequeno Polegar vê uma luz longe, longe na distância, ou uma impressão de proximidade que transmite alienação e doença, como Roquentin olhando-se no espelho. Mas no cinema o tamanho da imagem não tem conotações afetivas mas uma função sintática – ou, mais exatamente, a função de marcar pontos “privilegiados” em uma sucessão de imagens. (Textos escritos poderiam utilizar somente diferentes tamanhos de letra, e a linguagem falada um aumento de volume.) Mas o close-up dá ao espectador um sentimento especial: quanto maior a imagem, mais ele se sente diretamente envolvido. (CALVINO, 1997, p. 76).

Apesar de não ser nosso objetivo aprofundar as discussões acerca de questões referentes às distintas visões sobre a linguagem cinematográfica e à maneira como os filmes

são produzidos, tal tópico será abordado no subcapítulo 3.4, quando tratarmos especificamente do gênero roteiro. Por ora, é interessante observarmos a maneira como Machalski (2006) compara a narração literária à narração fílmica.

Para isso, recriamos o quadro comparativo exposto por Machalski¹⁷ (2006, p. 74), o qual lista o que considera como as principais diferenças entre contar uma história através da linguagem literária e através da linguagem cinematográfica:

Quadro 1 – Diferenças entre contar e mostrar

Narração literária	Narração fílmica
O leitor tem domínio sobre aspectos temporais e espaciais do livro.	O espectador é “prisioneiro” do tempo e espaço exposto pelo filme.
O livro permite uma pluralidade de conteúdos (narrativos e temáticos).	O filme deve limitar os conteúdos e determinar <i>a priori</i> os principais eixos.
Mesmo que as pautas diegéticas essenciais sejam as mesmas, a forma de utilizá-las é diferente: mudança de narrador, saltos cronológicos ou temáticos bruscos, narrador onisciente, etc.	Os parâmetros específicos do cinema configuram a forma do relato. Mas há também o uso de formas próprias da literatura, como a divisão em capítulos.
A literatura pode prescindir de imagens explícitas, mas se o escritor recorre a referências visuais claras (há “livros que se veem” e “filmes que se leem”), deve levar em consideração o valor literário destas.	Paralelamente, os filmes podem prescindir por completo da palavra falada ou escrita, porém, caso esta apareça, deve integrar-se à lógica cinematográfica.
Descrição e designação: na literatura, para descrever é necessário o uso de mais palavras e que sejam o mais explícitas possível; a ênfase provém do uso de adjetivos e repetições. Designar é simplesmente mencionar a existência de algo, sem atributos.	No cinema, uma descrição é instantânea e totalizadora (se vê em um instante tudo que há em um lugar), coincidindo com a designação: os sentimentos são “vistos” ou ocorrem, sem serem nomeados. A ênfase ocorre através da atuação, da duração e da repetição de uma imagem e do movimento da câmera.
A descrição imprime uma mudança de ritmo à narração, que na literatura pode dar o efeito de congelamento da diegésis.	O efeito da mudança de ritmo ocorre também com as imagens descritivas, porém no cinema, devido às imagens terem outras como sequência, a impressão de congelamento é menor.

Fonte: elaborado pela autora, com base na leitura de Machalski (2006, p. 74).

¹⁷ Miguel Machalski ministra oficinas sobre a escrita de roteiros, sendo conhecido por suas duas obras sobre o gênero “El guión cinematográfico: un viaje azaroso” (2006) e “El punto G del guión cinematográfico” (2009). Foi coautor e consultor de roteiros de filmes de sucesso como “Mar adentro” e “Billy Elliot”.

Algumas limitações que Machalski impõem à linguagem cinematográfica nos parecem deveras taxativas. Entendemos a importância da definição de um eixo temático para a escrita do roteiro, porém consideramos que a narração fílmica também permite uma pluralidade de conteúdos, que podem levar o espectador a inúmeras reflexões, mesmo que o tema norteador do filme seja único. Afinal, um tema pode abrir um leque de perspectivas, mesmo que não estejam explícitas na narrativa audiovisual. Também com relação à descrição, que Machalski aponta como totalizadora nos filmes, consideramos que as cenas podem optar por explorar detalhes e não necessariamente mostrar o todo em uma única cena. A descrição nos filmes depende da intenção do roteirista e do diretor, do que pretendem mostrar para o espectador e com que ênfase.

Além dos tópicos apontados no quadro, podemos pensar em uma série de outras questões que influenciam a transposição da narrativa literária à narrativa fílmica: recursos técnicos, viabilidade de cenários, recursos de edição, entre outros. Ao realizar a adaptação de uma narrativa, o roteirista pode escrever o roteiro contando que a sua execução contará com todos os recursos para colocar em prática sua adaptação da história, mantendo elementos que necessitem de usos de edições complexas ou contando com recursos financeiros para filmagens com figurinos caros, que precisarão ser confeccionados, ou então para filmagens em cenários no exterior – situação ideal para o roteirista, pois não precisa escrever a adaptação tendo em mente restrições. Por outro lado, caso o roteirista saiba de antemão que há restrições quanto aos recursos técnicos e financeiros, ele precisa também levar tais questões em consideração no momento da escrita do roteiro, adaptando os elementos que possam inviabilizar a filmagem.

De modo geral, o quadro corrobora com o exposto por Hutcheon, que considera que descrições precisam ser vistas e dramatizadas, que o filme nos captura e leva sempre adiante, além da necessidade de configuração de um foco que a linguagem cinematográfica demanda. Por certo, como linguagens distintas e com fins específicos, realizar a adaptação da linguagem literária para a linguagem própria de um roteiro cinematográfico, que tem como objetivo ser lido para ser filmado, demanda o domínio tanto do discurso quanto da estrutura do texto literário, bem como do gênero a ser escrito, o roteiro.

3.1.1 O discurso narrativo

Com base na análise narratológica de romances de Genette (1995), Stam (2010) aborda os possíveis *como* para o processo de adaptação do contar para o mostrar a partir da síntese de três categorias: ordem, duração e frequência. Em sua obra, Genette ainda categoriza modo e voz para tratar do discurso da narrativa.

Quanto à **ordem**, Stam (2010) faz referência à questão da linearidade em contraponto à sequência não linear. Genette (1995, p. 33) assevera que qualquer narrativa “não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura”. Contudo, a ordem temporal da narrativa pode ocorrer de forma a seguir uma sucessão de acontecimentos de modo linear ou, então, gerando anacronias, como as analepses – que são memórias do passado, divididas em externas (anteriores à narrativa) ou internas (se dão dentro da narrativa) – e as prolepses – visões do futuro. Disso podemos concluir que tais escolhas na ordem da narrativa colocam o leitor diante de acontecimentos e perspectiva de modo deliberado e no momento da adaptação para o mostrar podem evocar interpretações completamente distintas daquelas propiciadas pela narrativa literária.

A **duração** concerne à relação de tempo entre os acontecimentos dentro da história, o que define o ritmo da narração para o leitor, pontuado por Genette (1995) como sendo a sensação de velocidade que temos no momento da leitura. Em um parágrafo, podem passar dez anos ou um minuto, o autor elege que eventos irá detalhar ou meramente citar, escolhas que fazem toda a diferença para o enfoque narrativo. Pausas para descrição podem levar à suspensão da história narrada e, conseqüentemente, à evasão da temporalidade ou então podem seguir com o fluxo temporal, quando a descrição é “uma análise da atividade perceptiva do contemplante, das suas percepções, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções” (GENETTE, 1995, p. 102), como no caso da narrativa proustiana.

As elipses durante a narração são outro recurso relacionado ao efeito da duração. Tais lapsos podem ser explícitos, quando há uma espécie de resumo rápido da lacuna de tempo referida, com indicações como “passaram alguns anos, três anos depois”, ou podem ser implícitos, quando apenas podem ser inferidos pelo leitor por lacunas cronológicas e solução de continuidade da narrativa. Muito usada no cinema para acelerar o que não é o foco, mas precisa ser situado, a elipse é um dos principais recursos para definir o ritmo nas produções audiovisuais.

A **frequência** aborda quantas vezes ocorre e quantas é narrado um mesmo evento na história. Genette (1995, p. 113) pondera que “um acontecimento não só pode produzir-se; pode também reproduzir-se ou repetir-se: o sol nasce todos os dias” e divide nos seguintes tipos as relações de frequência: singulativa (evento único, singular); repetitiva (o mesmo evento é relatado diversas vezes, a partir de diferentes perspectivas); iterativa (evento que ocorreu diversas vezes é sintetizado e contado uma vez).

Categorizando o **modo**, Genette (1995, p. 160) discorre sobre como e quais pormenores a narrativa fornece ao leitor, a partir de qual perspectiva e com que distância, ou seja, o regulamento da informação cedida. Havendo a mediação do narrador ou dando voz direta aos personagens, temos uma mudança na perspectiva da narrativa. Na Tabela 1, adaptada da obra referida de Genette, podemos visualizar como é orientada a perspectiva da narrativa.

Tabela 1 – Perspectiva narrativa

	Acontecimentos analisados do interior	Acontecimentos observados do exterior
Narrador como personagem na ação	O herói conta a sua história	Uma testemunha conta a história do herói
Narrador ausente na ação	O narrador, onisciente, conta a história	O narrador, observador, conta a história

Fonte: adaptado de Genette (1995, p. 184).

Genette considera que as focalizações são essenciais na narrativa e cita exemplos de obras que privilegiam um ou outro personagem, dando foco a aspectos internos de um ou externos de outro, bem como dando voz a um ou outro personagem, escolhas que são cruciais para o modo como a narrativa é construída.

As focalizações são divididas em três tipos: focalização zero ou não-focalizada, focalização interna e focalização externa. O primeiro tipo é o que conhecemos por narrador onisciente; o segundo é o ponto de vista, o narrador vê e expõe apenas aquilo que o personagem sabe, e pode ser uma focalização fixa, variável ou múltipla; o terceiro tipo tem o narrador como observador, com conhecimento restrito ao que é observável.

Como bem expõe Cardoso (2013) com relação ao modo:

a narrativa pode: 1º) fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta; 2º) parecer manter-se à maior ou menor distância daquilo que conta e 3º) escolher o regulamento da informação que dá, segundo a capacidade de conhecimento da parte interessada na história, isto é, da personagem ou do grupo de personagens. A narrativa pode, portanto, adotar ou fingir adotar a “visão” ou o “ponto de vista” da “parte interessada”, parecendo tomar esta ou aquela perspectiva em relação à história. Distância e perspectiva são, pois, as duas modalidades essenciais da regulação da informação narrativa. A perspectiva procede da escolha (ou não) de um ponto de vista restritivo. (CARDOSO, 2013, p. 61).

No modo, temos quem vê, nele o personagem orienta a perspectiva narrativa, enquanto a **voz**, outra categoria detalhada por Genette, diz respeito a quem narra a história, quem fala. Na voz, o autor detalha a relação entre os enunciados e quem os produz – relação entre o narrador e a história que conta.

Nessa categoria, Genette (1995, p. 216) divide quatro tipos de narração, pensando a posição temporal. São elas:

- a) ulterior: os acontecimentos narrados ocorrem previamente ao momento da narração (uso predominante do passado);
- b) anterior: em oposição ao primeiro tipo, os acontecimentos são narrados antes de que aconteçam (uso predominante do futuro);
- c) simultânea: narração que ocorre junto à ação (uso predominante do presente);
- d) intercalada: narração de várias instâncias (como no romance epistolar).

O tipo de narrativa escolhido influencia na maneira como a história é focalizada e define a distância temporal do evento ocorrido e também a distância afetiva, ética, moral, ideológica.

Outro aspecto desenvolvido na voz são os níveis da narrativa, que não concernem ao tempo, mas à instância produtiva. Genette (2015, p. 227) define três níveis: 1) extradiegético: de onde partem todos os níveis, “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa”; 2) diegético ou intradiegético: a narrativa em si; 3) metadiegético: plano subordinado da narração, em que um personagem apresentado pelo narrador assume a voz como narrador da história.

Ainda quanto à voz, um narrador pode ser heterodiegético, estando ausente da história que conta, ou homodiegético, quando está presente como personagem na história.

Quanto às divisões expostas, Cardoso (2013, p. 65) considera que:

Ao se definir o estatuto do narrador, ao mesmo tempo, pelo nível narrativo (extra- ou intradiegético) e pela relação com a história (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, narrador do segundo grau que conta história da qual está geralmente ausente; 4) intradiegético-homodiegético, narrador do segundo grau que conta sua própria história.

Devido ao alto grau de especificação dos aspectos do discurso narrativo descritos por Genette (1995), tais categorias são muito utilizadas por estudiosos da adaptação do texto literário para a linguagem audiovisual, como Robert Stam, na tentativa de entender como se passa do contar para o mostrar, que elementos são “adaptáveis” para que a mesma história seja contada de uma forma diferente.

Apesar de sua abordagem estruturalista e centrada na aplicação do exposto a textos canônicos, consideramos que a análise da obra de Genette pode nos auxiliar para, somada aos pressupostos de Iser, refletirmos e investigarmos a transposição de textos literários para roteiros audiovisuais. Afinal, para a adaptação de uma forma para a outra, além do movimento de interpretação do texto literário como evento com vazios a serem completados, há também o momento de análise de aspectos estruturais do texto, com escolhas do que será mantido e o que mudará da narrativa literária, derivando na criação de uma nova forma, mas ainda com aspectos que ecoam a história que foi fonte de inspiração.

Ao confrontarmos as perspectivas de Iser e Genette, nos parece claro que a diferença mais significativa diz respeito ao modo como cada autor dá enfoque ao texto literário: Genette centra sua discussão nos aspectos do discurso da narrativa, enquanto Iser, ao detalhar a estrutura do texto, tem sempre presente que essa é apenas um potencial do texto, já que as estratégias textuais só se realizam na atualização do leitor, razão pela qual o autor recorrentemente relaciona elementos do texto e repertório e atividade do leitor. O enfoque do primeiro é a produção, construção do texto literário, em contrapartida o do segundo é a recepção, no ato de ler.

Figura 5 – Discurso narrativo e estratégias textuais, relação entre Genette e Iser.



Fonte: elaborado pela autora.

Por exemplo, Genette trata das perspectivas com o conceito de **modo** de narrar, em que detalha as focalizações. Define que o texto em si proporciona enfoques ao leitor, mostrando e regulando o campo de visão de um ou mais personagens na história. Já Iser aborda as perspectivas a partir da estrutura de tema e horizonte, dando ênfase para como o leitor implícito interage com as perspectivas do texto. Apesar de diferentes, ambos os enfoques são relevantes em nosso estudo, pois Iser nos auxilia na reflexão sobre a interpretação do texto para a criação de um novo, enquanto Genette nos proporciona o detalhamento de aspectos a serem observados no texto literário e como são adaptados para a criação desse novo texto.

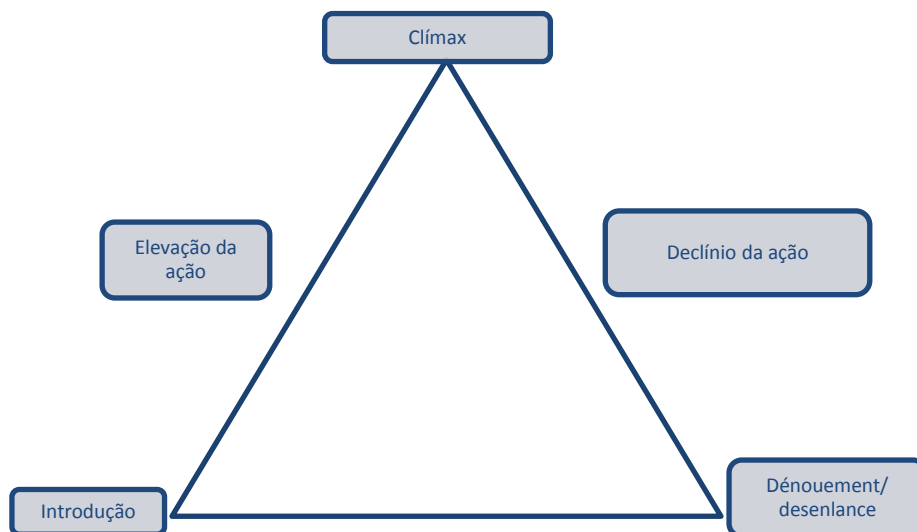
3.1.2 A estrutura narrativa

Quando pensamos a sequência de ações que ocorrem em um texto ou em um filme, há consenso de que ela precisa situar o leitor/espectador. Precisamos ser introduzidos à história, saber quem são os personagens, em especial protagonista e antagonista. Também precisamos entender qual o conflito que se estabelece e como ele se resolve. Mesmo o mais desavisado dos leitores/espectadores percebe que há alguma espécie de fórmula que se repete a cada história lida ou a cada filme visto.

Esses momentos chave das narrativas, que se repetem e direcionam a ação, foram abordados por Aristóteles, em sua *Poética*, por volta de 335 a.C., descrevendo como uma tragédia deve ser composta, com início, meio e fim bem delimitados. Até hoje, tal concepção norteia os estudos sobre os mais diversos gêneros, sendo a base dos estudos da estrutura narrativa.

Freytag, em 1895, esboçou a estrutura da narrativa em um esquema quinário, conhecido como pirâmide de Freytag, ilustrada na Figura 6.

Figura 6 – Pirâmide de Freytag



Fonte: elaborado a partir da leitura de Freytag (1969).

A pirâmide de Freytag, adaptada a partir do capítulo *The construction of the drama* de sua obra de 1895, nada mais é do que a ampliação do esquema de três atos, de Aristóteles – início, meio e fim/ introdução, desenvolvimento e conclusão. Entre o início e o meio, Freytag estabeleceu que as ações que ocorrem constituem a elevação da narrativa, ou seja, deve haver uma ação para que protagonista e antagonista entrem em conflito, chegando ao meio, denominado por Freytag como clímax, momento em que o conflito ocorre, circunscrevendo um ponto do qual não podem mais retroceder. Entre esse momento e o fim, há o declínio da ação, em que uma das partes conseguirá se sobressair à outra, nos direcionando ao *dénouement*, o desenlace, a resolução do conflito.

Vladimir Propp, com sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, um estudo amplo e exaustivo, foi além e procurou detalhar cada etapa das ações da narrativa, através da “descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (VIEIRA, 2011, p. 599). Tal obra foi lançada em 1928, quando não teve grandes repercussões, mas após sua edição para a língua inglesa, em 1958, o livro tornou-se uma espécie de cartilha para os estudiosos da narrativa, em sua busca por normas gerais.

Quanto à possibilidade de uso para estudo literário, Propp, em resposta à crítica recebida por Lévi-Strauss¹⁸, considera que

é bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus *limites* de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. Mas quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepetível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado pelo estudo daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. Seja qual for a rubrica sob a qual inscrevamos a *Divina Comédia* ou as tragédias de Shakespeare, o gênio de Dante e o de Shakespeare não se repetem e sua análise não pode ser reduzida aos métodos exatos. E se, no início deste artigo, colocamos em relevo as afinidades entre as leis estudadas pelas ciências exatas e aquelas das ciências humanas, gostaríamos de concluir lembrando sua diferença fundamental e específica. (PROPP, 2001, p. 136)

Com essa explanação, Propp deixa aberto o caminho para o uso do método à narrativa em geral, porém ciente de suas ressalvas.

Desde o início de sua obra, Propp dá enfoque à morfologia e ao pensar na forma, nas partes que constituem um todo, algo que era inovador para o estudo do conto maravilhoso. A partir de um vasto *corpus*, desenvolveu um modelo em que estuda as fábulas “de acordo com as funções dos personagens”, compreendendo a função como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. (PROPP, 2001, p. 16). De modo que, o personagem é variável, mas a função é um elemento

¹⁸ Tanto a crítica de Lévi-Strauss como a resposta de Propp estão inclusas na reedição da obra *Morfologia do conto maravilhoso*.

invariável na fábula; a sequência de funções é sempre a mesma, mas nem todas as funções aparecem em todas as fábulas¹⁹.

Na situação inicial, os personagens são apresentados pelo narrador, em um momento que precede e contrasta com o infortúnio que virá. Dela, seguem as seguintes funções, que organizamos e resumimos devido ao seu alto grau de detalhamento²⁰:

- a) afastamento: distância física de um local ou de pessoas que representam segurança;
- b) proibição: reforça algo que o herói não deve fazer, ou designação ao contrário da proibição, é uma ordem ou proposta, que também levará à transgressão;
- c) transgressão: desobediência da proibição ou cumprimento da ordem, que leva ao encontro com o antagonista, vilão, inimigo;
- d) interrogatório: na busca por algo precioso;
- e) informação: o vilão tem a resposta que procura;
- f) arдил: com base na informação, o vilão utiliza-se de meios mágicos, persuasão ou coação para conseguir o que quer;
- g) cumplicidade: o herói deixa-se persuadir pelo antagonista;
- h) dano: pode se dar de diversas formas, seja por um rapto, um roubo, danos corporais, desaparecimento, enfeitiçamento, encarceramento...;

¹⁹ Tal característica afasta o modelo de Propp da jornada do herói, de Joseph Campbell, que também propõe uma série de ações, executadas pelo herói da narrativa, para que ele se constitua como tal. A crítica cinematográfica em geral costuma utilizar o modelo de Campbell para análise, porém optamos pelas formulações de Propp justamente por sua visão mais maleável quanto à necessidade de que o herói cumpra as etapas.

²⁰ Propp descreve 31 sintagmas narrativos: I - Um dos membros da família afasta-se de casa. II - Ao herói impõe-se uma interdição. III - A interdição é transgredida. IV - O agressor tenta obter informações. V - O agressor recebe informações sobre a sua vítima. VI - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens. VII - A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber. VIII - O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o. VIII - Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa. X - O herói-que-demanda aceita ou decide agir. XI - O herói deixa a casa. XII - O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico. XIII - O herói reage às ações do futuro doador. XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói. XV - O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda. XVI - O herói e seu agressor confrontam-se em combate. XVII - O herói recebe uma marca. XVIII - O agressor é vencido. XIX - A mafeitoria inicial ou a falta são reparados. XX - O herói volta. XXI - O herói é perseguido. XXII - O herói é socorrido. XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país. XXIV - Um falso herói faz valer pretensões falsas. XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil. XXVI - A tarefa é cumprida. XXVII - O herói é reconhecido. XXVIII - O falso herói ou o agressor, o mau é desmascarado. XXIX - O herói recebe uma nova aparência. XXX - O falso herói ou o agressor é punido. XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono.

- i) reação do herói: seja por conseguir ter em mão algum objeto mágico, seja por meio de ardis ou pela entrada de um ajudante, o herói se liberta do dano do antagonista;
- j) o herói é reconhecido e recompensado e o vilão é desmascarado e punido.

Tendo o conhecimento da teoria de Propp no que concerne às fábulas, nos basearemos nas adaptações feitas por Johnson (2010), em seu estudo comparativo entre o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade e a adaptação para o cinema de Joaquim Pedro de Andrade.

Levando as funções para dar conta do desenvolvimento da narrativa, e, posteriormente, desenvolver um estudo comparado, Johnson (2010) desenvolve critérios que adaptamos para auxiliar em nossas reflexões e podem ser observados no Quadro 2.

Quadro 2 – Fases do desenvolvimento da narrativa

SITUAÇÃO INICIAL
Personagens em sua zona de conforto.
PREPARAÇÃO PARA O DANO
Afastamento, proibição ou ordem, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade involuntária.
DANO
A ação se intensifica e ganha dramaticidade – força do antagonista.
REAÇÃO
O protagonista descobre sua força, com ajuda ou não de outro personagem, e consegue sair da situação negativa em que foi posto pelo vilão.
RECONHECIMENTO/RECOMPENSA E PUNIÇÃO
O herói é reconhecido e recompensado por suas ações, enquanto que o vilão é desmascarado e punido.

Fonte: elaborado pela autora, com base na leitura de Propp (2001) e Johnson (1982).

As funções expostas são consideradas invariáveis por Propp, apesar de que não há a rigidez de que todas ocorram, muito pelo contrário, o jogo binário se dá em inúmeras situações, como por exemplo, com relação à preparação para o dano, ou ocorre uma proibição ou uma ordem para que a narrativa leve à situação de transgressão por parte do protagonista. Também, uma ou mais etapas podem não ser cumpridas na narrativa.

Por outro lado, Propp considera que há elementos que são variáveis, como é o caso dos atributos dos personagens, sejam esses físicos, intelectuais ou morais, que vão se atualizando em versões do mesmo conto. O mesmo ocorre com as motivações do antagonista, seja ele um personagem ou uma situação ou conflito que o protagonista precisa solucionar; suas características e razões de ser são constantemente atualizadas. Tais variações têm motivações externas à fábula em si, é o contexto externo a ela que produz novas visões e interpretações.

Alinhando o exposto por Propp com a narrativa cinematográfica, certamente há uma sequência esperada ao se assistir a um filme, nele: mostram-nos onde se passa a história, quem são os personagens (situação inicial); ocorre algo – ou alguém – que leva à desestabilização do protagonista (preparação para o dano); o protagonista se vê em uma situação difícil (dano); através da ajuda de outras personagens e de sua própria superação, o protagonista consegue vencer a situação difícil – ou superar fisicamente, por meio da força/inteligência o oponente (reação); a situação é esclarecida – ou o vilão é desmascarado e punido – e o protagonista chega a um momento feliz, de realização e de reconhecimento por tudo o que passou (reconhecimento/ recompensa e punição).

Inúmeros filmes podem ser enquadrados nessa sequência de ações: mudam as características dos personagens, o contexto em que a história se passa, as motivações, mas a “fórmula” é a mesma. Às vezes o vilão é uma característica negativa do protagonista, que precisa ser superada; outras é o contexto que cumpre esse papel. Mas o ciclo que se desenha é o mesmo. Além dos filmes de ação, especialmente os adaptados de histórias em quadrinhos ou de narrativas de ficção voltadas ao público adolescente e infantil, terrores, comédias românticas e romances em geral utilizam essa sequência para contar uma história. Tal previsibilidade nos traz a mesma sensação de conforto e segurança que sentimos ao escutar os contos de fadas na infância: mesmo nos momentos de medo e tensão, sabemos que tudo se resolverá, pois de modo subconsciente já temos previsto o que seguirá, o próximo passo da história até pode nos surpreender por seu “conteúdo”, mas não por sua função/ação.

No entanto, nem todos os filmes enquadram-se à perfeição ao modelo de Propp. Filmes de cunho psicológico, filmes experimentais, por exemplo, podem passar toda a narrativa tecendo uma única ação. Podemos citar o filme *Gravidade*, do diretor Alfonso Cuarón, que condensa muitas das funções e passa por elas sem recorrer à forma linear e evidente, através de simbologias e cenas de contemplação e silêncio. Tais obras sempre correm o risco de serem incompreendidas pelo grande público, pois os filmes que fogem ao modelo estrutural conhecido são muitas vezes taxados como difíceis, enfadonhos, confusos.

Cabe-nos salientar que muitos estudiosos deram sequência aos estudos de Propp, a maioria na busca de condensar o grande panorama por ele explanado com detalhe. Bremond (1966), por exemplo, irá propor uma estrutura entre os três papéis básicos das narrativas: vítima, agressor e ajudante. Todorov (1973) propõe uma sequência de cinco macro-proposições, que muito se aproxima à teoria de Freytag: estado inicial; função que abre um processo; processo propriamente dito; função que fecha o processo; resultado.

Também fundamentado na teoria de Propp, Greimas (1973) reduziu para quatro as funções da narrativa, são elas:

- a) manipulação: momento em que se instaura o sujeito (personagem principal) na narrativa, que é manipulado pelo destinador para que realize uma ação. Tal ato pode ser realizado por meio de tentação, intimidação, provocação ou sedução. Envolve querer e/ou dever realizar tal ação;
- b) competência: o sujeito se prepara para realizar a ação, adquire ou descobre uma habilidade. Envolve o poder e o fazer;
- c) performance: realização da ação;
- d) sanção: o sujeito é premiado ou castigado pela ação realizada. Ou ainda pode ter uma revelação.

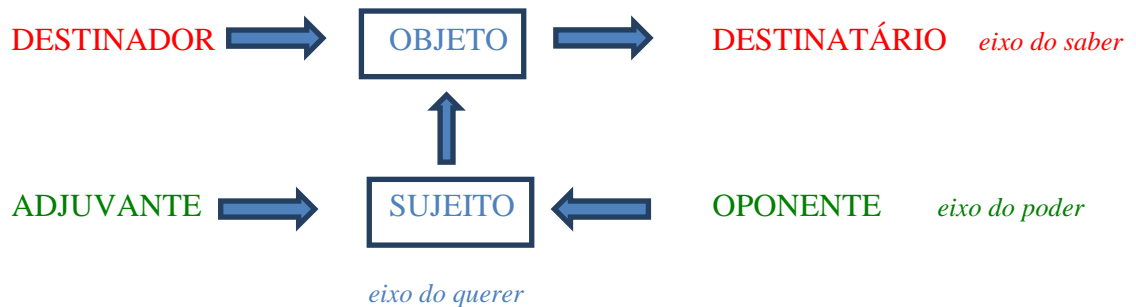
Em seu modelo actancial, Greimas agrupa os actantes, modo como denomina os personagens da narrativa, em três categorias:

- 1 – Destinador versus Destinatário: eixo do saber;
- 2 – Sujeito versus Objeto: eixo do querer;
- 3 – Adjuvante versus Oponente: eixo do poder.

O Destinador é o personagem ou uma força superior que comunica ao sujeito qual ação precisa realizar, que decorre na busca por um objeto-valor. O Destinatário, quem recebe o objeto fruto da ação do Sujeito, é o personagem sobre quem recai a decisão favorável ou desfavorável do Destinador. O Sujeito é o personagem ou entidade empenhada na procura ou consecução de um objetivo, representado no objeto-valor, sendo este o que o sujeito procura obter ou atingir. O Adjuvante é personagem, entidade ou o que quer que facilite a obtenção do

objeto-valor por parte do sujeito, enquanto que o Oponente configura-se como o personagem, entidade ou o que quer que dificulte a obtenção do objeto-valor por parte do Sujeito²¹.

Figura 7 – As relações no modelo actancial.



Fonte: releitura da figura contida na obra de Greimas (1973, p. 236).

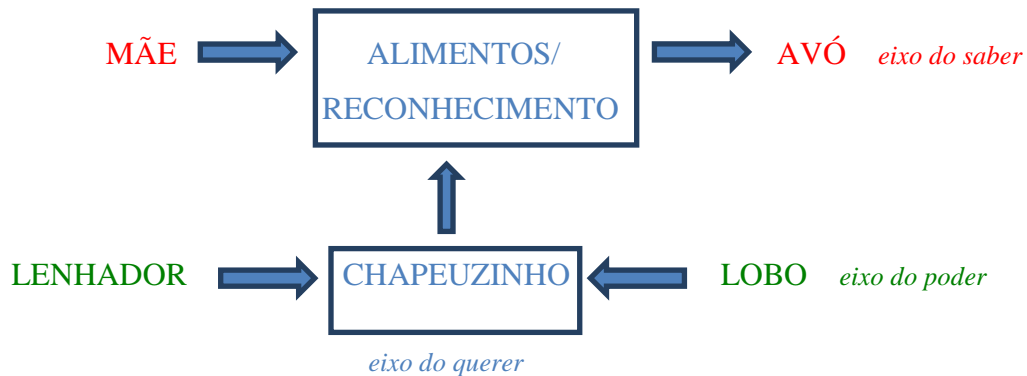
Na Figura 7, temos representados os actantes da narrativa em suas relações, que constituem três diferentes eixos, do saber, do querer e do poder, os quais caracterizam relações nas estruturas profundas do modelo actancial. Mais do que mover uma relação de oposição, cada eixo organiza, de certa forma, valores e anseios humanos. Conforme aponta Dosse (2007, p. 66), “Greimas tinha por objetivo encontrar por trás do texto a sistemática que ordena o modo de funcionamento do espírito humano”.

Podemos exemplificar o modelo de Greimas através de uma breve análise de um conto de fadas, como é o caso de *Chapeuzinho vermelho*²². No modelo actancial, teríamos o ilustrado na Figura 8:

²¹ Grafamos em iniciais maiúsculas os actantes, tal como o autor em sua obra, mas optamos por, na sequência do texto, utilizar os termos em iniciais minúsculas, por ser o de praxe nos estudos correntes.

²² A leitura aqui realizada é a da versão dos irmãos Grimm.

Figura 8 – Modelo actancial do conto *Chapeuzinho vermelho*



Fonte: releitura de Schwartz (2000, p. 79).

Com relação às funções da narrativa temos:

- a) manipulação: quando a mãe de Chapeuzinho lhe dá a tarefa de levar os alimentos para a avó enferma, alertando para que não saia do caminho. O saber da mãe é que orienta Chapeuzinho para que consiga realizar o proposto;
- b) competência: conseguir levar a cesta para a avó confere à menina reconhecimento, que é o que busca Chapeuzinho ao realizar a ação imposta por sua mãe. Ela precisa conseguir seguir as orientações dadas para tal;
- c) performance: a menina encontra o lobo (oponente) no caminho e este a convence a seguir por outro trajeto, o que lhe permite chegar antes à casa da avó, devorando-a. Após, engana novamente Chapeuzinho, passando-se pela avó, e também a devora.
- d) sanção: Chapeuzinho e a avó são salvas pelo lenhador (adjuvante).

Chapeuzinho é manipulada tanto pelo destinador, sua mãe, quanto pelo oponente, o lobo, e manipulação de ambos fundamenta-se na característica que lhe é atribuída: ingenuidade. Piassi (2012, p. 214) considera que o conto pode ser entendido a partir da dicotomia semântica que se estabelece a partir dos termos “ingenuidade” e “maturidade”, sendo o “reconhecimento da maturidade” o objeto de desejo que Chapeuzinho busca. No entanto, na performance para o reconhecimento de sua capacidade ela falha e precisa ser não apenas ajudada, mas salva pelo lenhador. Mesmo precisando de ajuda, ela alcança a maturidade ao passar pela desconfiança com relação ao lobo, quando este se passa pela sua avó, e pela totalidade da experiência vivenciada.

As funções de Greimas, aliadas ao modelo actancial, permitem uma análise não apenas da estrutura da narrativa, de um modelo de como as ações se desenvolvem, mas também a análise ideológica através das associações entre os pares de valores semânticos. (PIASSI, 2012, p. 214).

As oposições binárias que se estabelecem nas relações entre as categorias actanciais – sujeito e objeto, destinador e destinatário, adjuvante e oponente – são princípio organizador do discurso e do imaginário humano. Greimas considera que as estruturas narrativas regem as estruturas discursivas; aquelas, por serem mais abstratas, dão conta destas, que são mais próximas à manifestação textual. Mendes (2013) assevera que o modelo de Greimas situa as oposições semânticas de base nas estruturas fundamentais ou profundas, que se encontram sob as estruturas narrativas. “Tais patamares passam a compor, cada qual com sua sintaxe e semântica, os níveis: fundamental, narrativo e discursivo, que constituem o chamado percurso gerativo de sentido, o construto teórico greimasiano inteiramente formalizado”.

Barros (1986) pondera que o estudo de Greimas, num primeiro momento, privilegiou as estruturas da ação, buscando explicar as transformações nos “estados de coisas”.

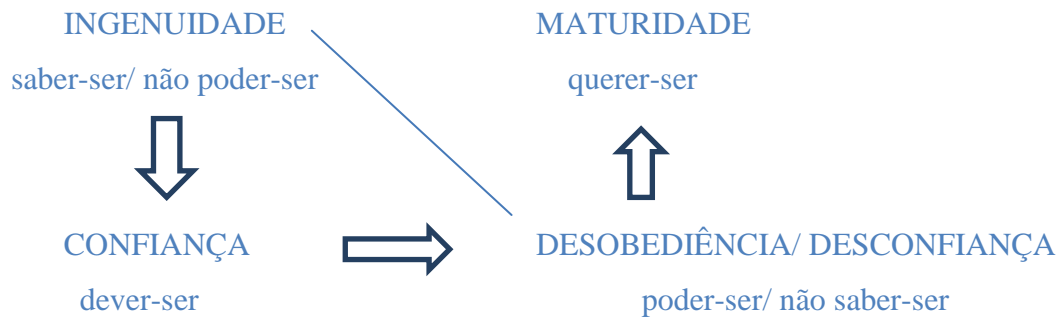
Nesse caso, pouco ou nada se falava do sujeito que passava por essas transformações e que experimentava diferentes “estados de alma” na sua relação com o objeto-valor e com outros sujeitos (destinador, antissujeito). No entanto, os avanços no estudo da modalização do ser abriram, definitivamente, o caminho para a semiótica das paixões, que, diferentemente da lógica e da psicanálise (que enfocam as paixões apenas do ponto de vista taxionômico), voltou-se para a descrição do processo, buscando dar às paixões-lexemas e a suas expressões discursivas definições sintáticas (BARROS, 1988, p.61)

A paixão é a modalização do ser e do fazer, resultante da relação de conflito que se estabelece na busca do sujeito pelo objeto, sendo o resultado de uma sequência de “estados da alma”²³ que devem ser analisadas no nível narrativo. Da relação entre o ser e o fazer, derivam quatro modalizações: o querer-ser, o dever-ser, o saber-ser e o poder-ser. Cada uma delas implica negações, em uma relação de oposição.

Ao ponderarmos tal conceito com relação ao conto *Chapeuzinho vermelho*, podemos chegar ao um quadro semiótico, que mostra o percurso emocional percorrido pelo sujeito:

²³ O conceito de paixão na semiótica encontra-se na obra de Greimas e Courtés (2008).

Figura 9 – Quadro semiótico de *Chapeuzinho vermelho*



Fonte: elaborado pela autora.

A ingenuidade de Chapeuzinho é o estado em que a menina encontrava-se no início da narrativa, que tanto ela quanto sua mãe reconhecem, razão pela qual a mãe, destinadora, precisa orientá-la a como agir. No entanto, a confiança pelo que o destinador impôs, um dever-ser, entra em conflito e se opõe à desobediência, quando aceita a sugestão do oponente de seguir por um caminho diferente do descrito pelo destinador. Para que chegue ao objeto-valor almejado, a menina precisa entrar em conflito com o estado de ingenuidade, negando-a em uma relação de desconfiança com o que o oponente lhe propõe, configurando um não saber-ser e um poder-ser.

É interessante observarmos as contribuições que cada estudioso trouxe para conceituar a estrutura da narrativa. Sobre este leque, Vieira (2001, p. 603) pondera que

os autores empenhados em construir o conceito de estrutura narrativa buscaram o que poderíamos chamar de esqueleto do enunciado narrativo. Eles procuraram reduzir a narrativa a sua forma mais simples e elementar, encontrando, assim, uma estrutura básica que revela a forma geral dos enunciados narrativos. Se pudéssemos sintetizar os seus estudos, talvez chegássemos a dois princípios. Podemos formular que para haver uma narrativa é preciso que haja 1) uma relação cronológica e lógica entre os eventos e as ações dos atores; e, 2) que os eventos tenham uma organização macro proposicional. Na verdade, este segundo requisito é uma consequência do primeiro, pois a estrutura macro proposicional da narrativa, tal como vista pelos autores estudados, implica um ordenamento sequencial dos eventos segundo uma lógica própria do enunciado narrativo.

As designações para cada momento chave que se repete em todas as narrativas sofrem alterações conforme a perspectiva de cada estudioso. Propp, numa perspectiva estruturalista,

busca reconstituir cada uma das regras de funcionamento da estrutura narrativa do texto. Já Greimas, semiótico que ao abstrair muitas das funções ganha força heurística, também vê a estrutura da narrativa como sequência de ações, mas dá enfoque à mudança de estado sofrida ou executada pelos sujeitos da narrativa, em uma instância transcendente e imanente expressa em suas funções actanciais, que considera constituintes da estrutura narrativa.

Apesar de concordarmos que as funções de Propp são muitas e excessivamente detalhadas, ademais do fato de que foram pensadas tendo em consideração o conto maravilhoso, parece-nos que, com relação às funções propriamente ditas, os estudos posteriores não conseguem ir além do exposto por Propp. Mesmo o estudo de Greimas – que, cabe destacar, para além da busca de conceituar estrutura da narrativa, objetivou encontrar o lugar da semântica no interior da linguística através de métodos gerais “compatíveis com qualquer outra pesquisa que vise à significação” (GREIMAS, 1973, p. 14) – acaba por resumir e dar outra perspectiva a partir do que já havia exposto Propp.

No entanto, o modelo actancial e o estudo das paixões proposto por Greimas enriquecem e ampliam a discussão sobre a estrutura da narrativa, já que configuram um modelo que permite estruturar não apenas as funções/ações exercidas pelas personagens/actantes, mas a relação que se estabelece entre elas, que em suas oposições binárias possibilita a análise do sentido da narrativa, especialmente com o estudo das paixões. Nas palavras de Matte (2009, p. 342), em lugar de conceber a narrativa como

uma armadura na qual devemos ‘enfiar’ os heróis de nossas histórias, a narrativa funciona como uma espinha dorsal que equilibra valores e discurso. Diferentemente de engessar uma análise, a narrativa tem o poder de explicitar relações lógicas que o discurso manipula a fim de produzir efeitos de sentido.

Assim sendo, em nosso estudo optamos por utilizar as funções e o modelo actancial de Greimas. Cabe ressaltar que as funções de Propp foram utilizadas com os alunos que fizeram parte da ação que analisaremos no relato de experiência, desenvolvido no capítulo 4, tendo sido trabalhadas nas aulas de Literatura no primeiro ano do Ensino Médio. Não obstante, às funções de Propp aliamos a análise de temas, significação de sentidos e valores abordados nos contos de forma que muito se aproxima à teoria de Greimas.

Relacionando os estudos de Greimas com Iser, chegamos à conclusão semelhante à de quando aproximamos este autor a Gennete. Como contribuição para este estudo, tanto Gennete como Greimas nos dão embasamento para pensarmos os aspectos estruturais do

texto, um especificamente no nível discursivo e outro com relação às funções dos personagens/actantes na narrativa, este último indo além e possibilitando delinear as relações entre os sujeitos da narrativa e os sentidos que se opõem e significam o texto através de tais dicotomias.

Ao relacionarmos o exposto por Iser com os estudos de Greimas, verificamos que a construção de tais oposições deriva da dicotomia semântica em associações arbitrárias, mas que levam à leitura de pontos de vista implícitos no texto. Por mais explícitas que tais relações sejam, é só a partir da leitura e da significação dos elementos do texto que as relações entre os actantes poderão ser estabelecidas pelo leitor.

A análise dos aspectos discursivos e estruturais da narrativa implica um domínio do texto que vê todo o seu percurso gerativo de sentido atrelado à sua interpretação. Entendemos que, para que uma adaptação se efetive, ela não pode fugir ao conhecimento de nenhum desses aspectos do texto, o adaptador precisa “dissecar” a narrativa a tal ponto de que os elementos sejam por ele percebidos, relacionados e interpretados, para então poder realizar as escolhas sobre o que pretende modificar. Afinal, como seria possível adaptar uma história sem conhecer sua essência? Poderíamos considerar como adaptação um roteiro que deriva de um conto, mas que não mantém sua essência? O espectador conseguiria estabelecer a relação entre as duas obras?

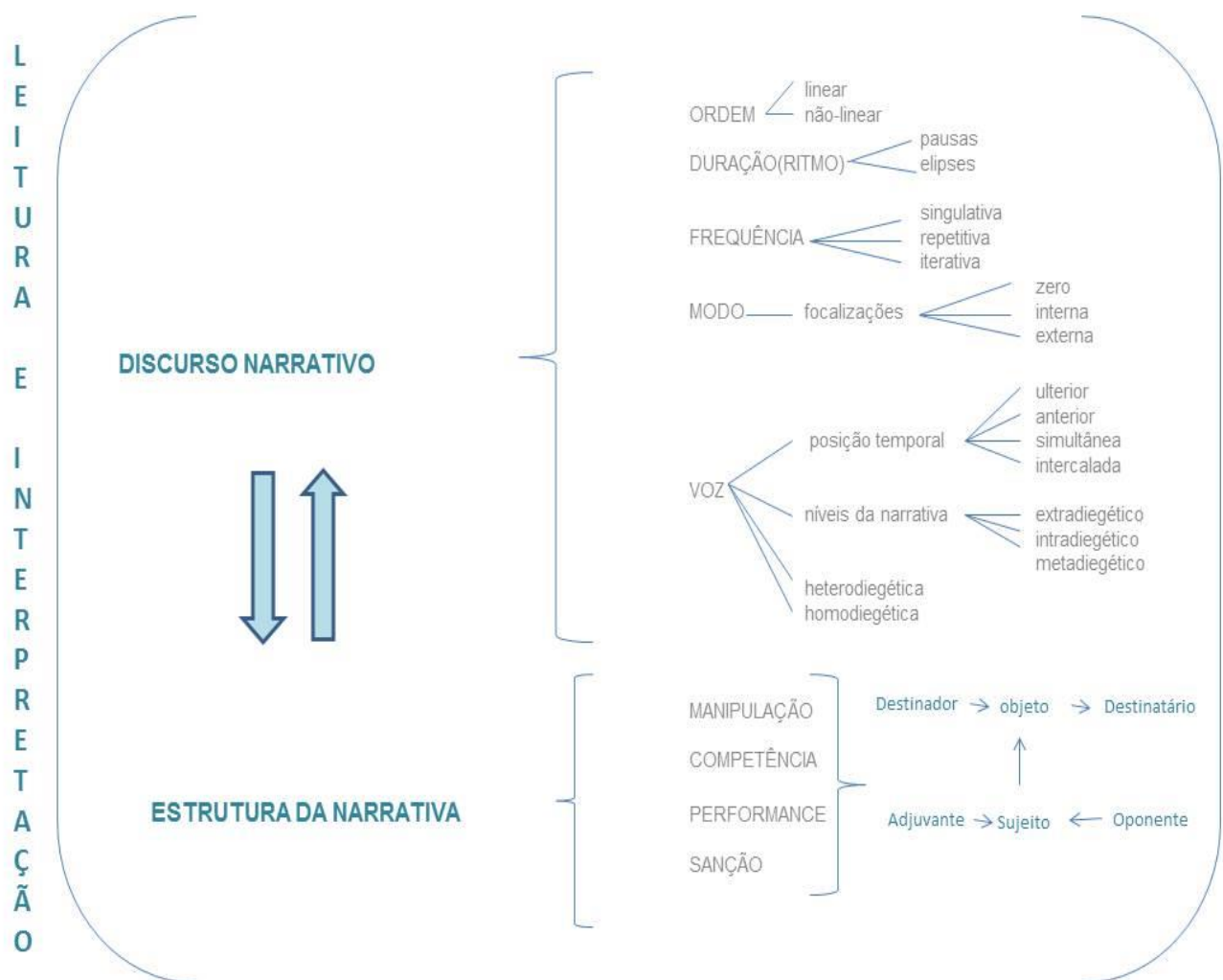
A resposta para tais questionamentos nos parece evidente, já que sem o domínio do texto a ser adaptado provavelmente chegaríamos a interpretações que fugiriam aos limites estabelecidos pelo próprio texto, do que derivaria uma adaptação que provavelmente seria considerada “pouco convincente” pelo espectador. Sem entender as funções dos personagens, sem estabelecer as relações e o conflito por eles vivido, sem perceber como as escolhas no modo de narrar, na ordem e no foco direcionam nossas percepções sobre os personagens e suas ações, sem chegar ao cerne da história, através de sua interpretação, o adaptador não estará apto a contar a história lida. Pelo menos não de forma convincente para quem realmente leu o texto.

Consideramos que o conhecimento dos aspectos abordados neste capítulo é importante não apenas no momento de análise do texto literário, mas também na escrita do roteiro. Afinal, na adaptação de um texto literário para roteiro audiovisual, o conhecimento da “fórmula de sucesso”, por assim dizer, que deriva das funções de Propp e Greimas, é decisivo para as escolhas do adaptador. A nova forma que se propõe dar à história por ele lida e

interpretada precisa estar de acordo com algumas convenções para que seja aceita pelo público.

Por meio da Figura 10, buscamos alinhar as teorias de Genette, Greimas e Iser, apresentando um mapa conceitual, no qual estão organizados os aspectos da narrativa que são adaptáveis no processo de transposição do contar para o mostrar.

Figura 10 – Aspectos adaptáveis do contar para o mostrar



Fonte: elaborado pela autora.

3.2 PENSANDO O ROTEIRO: ASPECTOS PRÁTICOS

Uma crisálida que se converte numa borboleta.

(Suso D'Amico)

Refletimos sobre os aspectos que precisam ser pensados e analisados para que o processo de adaptação ocorra. Cabe-nos agora adentrar em um aspecto prático, porém relevante para nosso estudo: quais as especificidades do gênero textual roteiro?

O gênero roteiro não tem uma história permeada por necessidade de expressão poética, já que surgiu por interesses comerciais. De acordo com Biscalchin (2015), inicialmente os cineastas buscaram a espontaneidade em suas produções, evitando roteirizar previamente o que filmavam, já que atrelavam o roteiro à ideia de engessamento, limitando a criatividade no momento das gravações; não obstante o processo de visualização prévia de posicionamento de câmeras e dos cenários escolhidos pode ser associado ao processo de roteirizar, mesmo não estando detalhado por escrito. Por outro lado, devido ao crescente interesse do público pelos filmes, a partir de 1907 a indústria cinematográfica começa a crescer e, conseqüentemente, começa a pensar a produção de filmes sob uma perspectiva cada vez mais comercial. Afinal, é necessário que um filme seja difundido e apreciado por um público amplo para que gere lucro.

Segundo Machado (2011, p. 96), deste momento em diante o roteiro passa a ser essencial à criação de histórias que possam ser acompanhadas pelo público, numa convenção que agora nos parece lógica e “natural”, mas que foi cristalizada após uma série de filmes que seguem as mesmas regras, por assim dizer. Além disso, outra importante função do roteiro para a indústria cinematográfica é permitir aos estúdios a previsão de custos da produção. Começou então a busca por um modelo ideal de roteiro, até chegarmos à estrutura que segue sendo utilizada.

As obras de Syd Field, especialmente o *Manual do roteiro: fundamentos do texto cinematográfico*, com sua primeira edição publicada nos Estados Unidos em 1982²⁴, podem apontar-nos um caminho para as definições sobre o gênero, já que há poucos livros que abordam o roteiro e seus aspectos. Por outro lado, inúmeros *blogs*, *websites* e vídeos em canais do *YouTube* dão dicas de como construir um roteiro, no geral de forma prática e pouco

²⁴ A obra está em sua 14ª edição. O autor publicou oito obras sobre a criação do roteiro, quatro delas traduzidas para o português.

aprofundada, visando apenas um esquema de fácil compreensão que dita o como fazer, porém sem reflexões sobre o processo²⁵. Justamente por esse motivo, consideramos importante utilizar a obra de Field como embasamento para o nosso estudo.

Devemos salientar que há distintas abordagens sobre a construção deste gênero, desde a defesa de um roteiro com detalhes precisos em todos os aspectos, inclusive quanto à postura de personagens e ambientação, até aquelas que consideram que basta ao roteiro um argumento (ideia com sequência de ações exposta em poucos parágrafos). No entanto, atualmente há o claro consenso do papel imprescindível do roteiro para o sucesso da produção audiovisual.

Field (1935 – 2013) lecionava sobre a criação do roteiro e trabalhou por muito tempo como consultor para grandes estúdios cinematográficos. Em seus textos, destaca a importância do roteiro e dos roteiristas, os quais defende como essenciais para o sucesso de um filme, pois os considera a fundação de qualquer obra audiovisual. Nessa perspectiva, em uma de suas obras, *Quatro roteiros*, além de analisar roteiros de filmes de sucesso que influenciaram e ainda influenciam as produções atuais, Field entrevista cada um dos roteiristas e conta suas histórias, dando destaque a quem foi a base de cada roteiro exitoso.

Na introdução de sua obra *Manual do roteiro*, Field declara que foi por meio da leitura extensiva de milhares de textos do gênero que começou a questionar o que tornava alguns melhores que outros. Apesar de ser roteirista, ele considera que foi apenas por meio da leitura para seleção de roteiros que seriam filmados que começou a questionar quais características levavam a considerar alguns roteiros bons em detrimento de outros. Seu papel como leitor e sua experiência como escritor levaram-no a estabelecer um modelo de etapas, processos e elementos que constituem um roteiro, chegando ao paradigma da estrutura dramática. Tal modelo é até hoje o mais difundido e utilizado pela indústria cinematográfica.

Field assevera diversas vezes que para definir o que é o gênero roteiro é importante definir o que ele não é: não é um romance, cujo foco na maioria das vezes está na mente dos personagens; não é uma peça teatral, em que a ação ocorre por meio da fala. O roteiro não é isso, mas sim

[...] uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um *substantivo* — é sobre

²⁵ É importante citarmos uma exceção no que concerne aos *websites* sobre roteiros. Em uma dimensão mais ampla, pois aborda o processo de produção audiovisual em todas as suas etapas, por meio de oficinas interativas, o portal educacional *Tela Brasil* possui uma oficina sobre roteiro que trabalha com minúcia todas as suas etapas. Para maiores detalhes: <https://www.telabr.com.br>.

uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo sua “*coisa*”. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação. Se o roteiro é uma história contada em imagens, então o que todas as histórias têm em comum? Um início, um meio e um fim, ainda que nem sempre nessa ordem. [...] Esta estrutura linear básica é a *forma* do roteiro; ela sustenta todos os elementos do enredo no lugar. (FIELD, 2011, p.12). [grifos do autor]

Salles (2010) aborda o roteiro como “espaço de possibilidades” e uma etapa essencial num processo maior, que tem um resultado final a obra audiovisual.

Sob a perspectiva textual, roteiros são vistos, portanto, como uma etapa do processo que, de certa forma, tem a função de tornar o filme possível. No roteiro, o filme já está sendo feito. Trata-se de um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências do futuro filme. É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Nesse contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indica caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores, etc. (SALLES, 2010, p. 173).

A obra de Comparato *Da criação ao roteiro*, baseada na teoria de Field e de outros estudiosos do gênero, como Jean-Claude Carrière, Ken Dancyger e Linda Seger, apresenta um panorama bem organizado dessas e de outras visões sobre o roteiro.

Comparato (2009, p. 27) define roteiro como “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual” ou como uma “história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática”, como o define Field. Com relação aos outros tipos de escrita, a maior especificidade do roteiro é o fato de que sua escrita só ganha pleno sentido quando representada através da atuação e de todos os recursos visuais e sonoros disponíveis para a indústria cinematográfica.

A especificidade do roteiro no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alternada. Neste aspecto, tem pontos em comum com a escrita dramática — que também combina códigos — uma vez que não alcança a sua plena funcionalidade até ter sido representado. A “representação” do roteiro, no entanto, será perdurável, em função da tecnologia da gravação. (COMPARATO, 2009, p. 27).

O roteiro precisa se aproximar do visual, da imagem, para que o filme que dele partirá possa ser “visto” antes mesmo de ser filmado. Para que isso ocorra, há três aspectos fundamentais em sua construção: *logos*, *pathos* e *ethos*. *Logos* concerne à organização verbal do discurso e sua lógica intrínseca; *pathos* é o conflito, o drama que afeta os personagens; *ethos* é a mensagem que se quer transmitir.

Comparato aponta para a importância de sabermos o tipo de história que queremos contar antes mesmo de iniciar a escrita do roteiro, listando os seis principais tipos de classificação: aventura, comédia, crime, melodrama, drama, outros (fantasia, terror, animação etc.). Tais classificações podem ser combinadas em um único roteiro.

Para o processo de escrita, o autor descreve seis etapas: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático, unidade dramática.

A ideia é um processo mental, fruto da imaginação [...] Na realidade, os dramas e as comédias explicam basicamente a mesma e velha história do homem e dos seus problemas. A diferença consiste na maneira como um determinado artista explica essa mesma e velha história. *Nihil novum sub sole*, diz um provérbio salomônico, “nada de novo sob o sol”, repetimos eternamente. (COMPARATO, 2009, p. 40).

Seja ao considerarmos a escrita de um roteiro “original”, seja ao tratarmos de um roteiro baseado em uma obra literária, a ideia será sempre um tema que faz parte dos dilemas humanos. A diferença é que, tratando-se de uma adaptação de obra literária, o tema já está posto, é algo dado pela interpretação do autor do roteiro na leitura do texto que o inspira. De modo que, as ideias podem ser resultantes de uma memória ou vivência pessoal, captadas da leitura de uma manchete de jornal ou, como no caso de um roteiro adaptado, transformadas a partir de uma obra que inspire o autor.

Field (2001, p. 28) aponta para a importância de o roteirista saber sobre o que é seu filme, para poder trabalhar o assunto, considerando que a história precisa ser transformada em uma ação vivida por um protagonista, numa sequência de início, meio e fim. A ação pode ser física e/ou emocional e irá levar o protagonista à necessidade dramática.

O conflito é a essência do drama: sem antagonismo e contradições não há ação. São três os tipos de conflito no personagem, listados por Comparato (2009, p. 58): com uma força humana, com forças não humanas (natureza ou outros obstáculos), com uma força interna.

Neste momento, o autor introduz o conceito de *story line*, que é o conflito matriz da história, sua síntese: algo acontece; alguma coisa deve ser feita; algo se faz.

“Personagem vem a ser algo assim como personalidade e aplica-se às pessoas com um caráter definido que aparece na narração.” (COMPARATO, 2009, p. 67). Simultaneamente à construção do personagem ocorre a construção do argumento, primeira forma textual do roteiro. Única parte do texto que o autor considera como “literária”, pois é escrita para ser lida, nela deve constar o objetivo do personagem, suas ações principais, qual é o clímax e o seu impacto e se o problema levantado pela história é capaz de gerar conflito. É o resumo descritivo da história, tal como é contada: quando, onde, quem e qual. O “que”, conflito matriz, é representado na *story line*.

Os personagens são o “quem”, em especial o protagonista, que

se cria segundo a história, e não o contrário [...] são pressupostas ao protagonista determinadas características que geram uma interação máxima com a história; têm a sua razão de ser em função do drama ou são concomitantes. [...] Personagem e história vivem uma interação perpétua; personagem e história devem parecer grandes verdades e, portanto estar integradas. Sem uma a outra não vive. (COMPARATO, 2009, p. 77).

O protagonista é essencial à história, o centro da ação, enquanto que os outros personagens vão se moldando às necessidades da trama durante sua construção. O personagem expressa o que sente e pensa apenas através da atuação e da fala, ao contrário do romance, no qual há a possibilidade de descrição do fluxo interior. Por isso, a maneira como fala ou reage às ações é importante para a composição e riqueza do personagem, que pode ser complexo ou estereotipado.

O antagonista geralmente é um personagem que entra em conflito com o protagonista, mas também pode ser um desafio interno ou luta contra um sistema que não podem ser caracterizados como um personagem, o que vai ao encontro da exposição prévia sobre as funções dos personagens de Propp e de Greimas. Sendo um personagem ou um conflito interno, precisa ter o mesmo peso dramático que o protagonista, porém não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática.

O conflito vivido pelo protagonista precisa surgir de uma situação em que ele se encontra, além de despertar no leitor a cumplicidade, que é o entendimento do problema que o protagonista vive e o desejo de que consiga superá-lo.

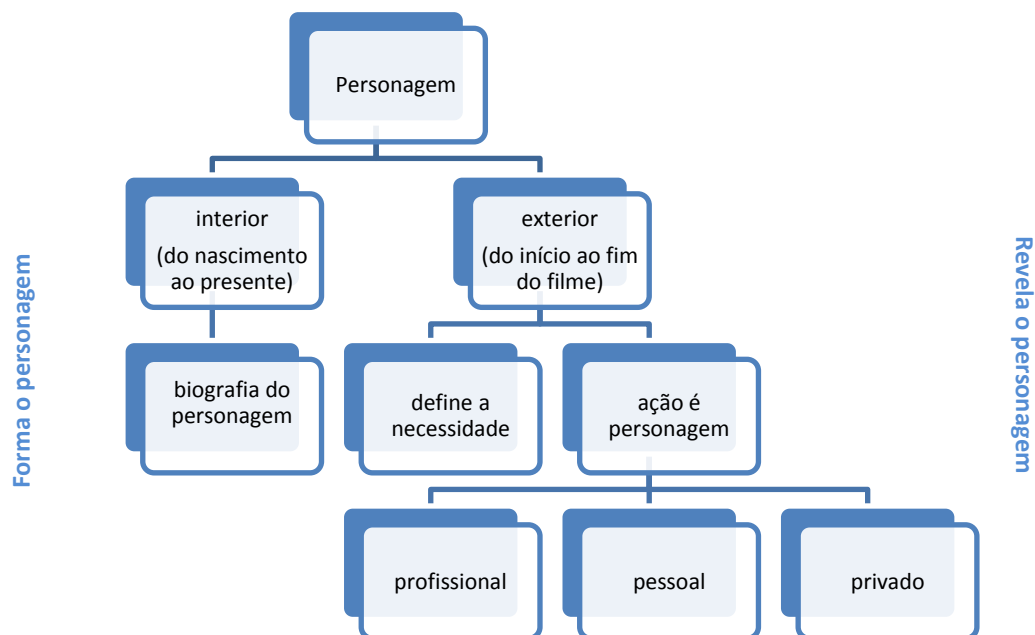
Field, ao aprofundar a construção do personagem, enfatiza a importância de o roteirista criar um protagonista completo e estabelecendo a relevante diferença entre seu interior e exterior. Criar uma biografia para o personagem é construí-lo psicologicamente, o

roteirista precisa saber quem ele é para escolher o que quer revelar na história que contará. Suas características interiores, suas crenças, seus pontos de vista, sua personalidade precisam se relacionar e dar ao roteirista uma dimensão de sua personalidade. Os aspectos exteriores correspondem ao momento presente, sendo o que o roteiro nos permite visualizar sobre o personagem, do início ao fim da história que ele vive durante a narrativa.

Conforme ilustrado na Figura 11, conhecemos o protagonista pela necessidade dramática que ele vivencia, por meio do que ele busca na história que é contada. Mas é preciso mais do que isso para termos um personagem que soe real, já que a vida não para na busca por algum objetivo que temos; seguimos tendo compromissos, nos relacionando com outras pessoas, pagando contas, trabalhando... Assim, o roteiro deve tornar visuais três esferas da vida do personagem:

- a) profissional: no que trabalha? Como é seu relacionamento com o trabalho e com seus colegas?
- b) pessoal: é casado? Com quem vive? Com quem convive? Como se relaciona com sua família?
- c) privado: o que faz quando está sozinho? Quais são suas atividades de lazer? Como age quando não há ninguém por perto?

Figura 11 – A construção do personagem



Fonte: elaborado pela autora com base em Field (2001, p. 29).

As três esferas devem aparecer para que o roteirista tenha êxito na criação de um personagem que se aproxime de uma pessoa real para o leitor. Obviamente, dependendo da história que se conta, ou seja, da necessidade dramática do personagem que o levará à busca da solução para um conflito que se coloca como obstáculo para sua necessidade, alguma dessas esferas pode ter maior destaque. Não obstante, o que importa é que o roteirista tenha domínio da vida interior e exterior dos personagens para que possa realizar escolhas, na sua maioria, visuais, pois precisa decidir quais aspectos são relevantes para mostrar ao leitor, além de como mostrar tais aspectos para o leitor. Field (2001, p. 41) aponta que “o que uma pessoa faz é o que ela é, e não o que ela diz”, de modo que o personagem é a ação que faz na narrativa, ele se revela ao leitor por suas atitudes.

É a construção dos personagens que leva à **ação dramática**, sintetizada por Comparato da seguinte forma: vontade direta ou indireta do protagonista + conflito + mudanças = ação dramática. Nela, temos a estrutura da história, fragmentada em momentos dramáticos, que se constituem em cenas. Ao definir como montar os fragmentos, de maneira a obter o máximo de tensão dramática, o roteirista impõe seu estilo e ritmo à história.

Apesar de possibilitar inúmeras variações, a estrutura clássica é dividida em três atos:

a) primeiro ato:

- exposição do problema;
- e ou – situação desestabilizadora;
- e ou – uma promessa, uma expectativa;
- e ou – antecipação de problemas;
- aparece o conflito.

b) segundo ato:

- complicação do problema;
- e ou – piorar a situação;
- e ou – tentativa de normalização, que leva a ação ao limite;
- crise

c) terceiro ato:

- clímax (ou alteração das expectativas);
- resolução. (COMPARATO, 2009, p. 151)

Para Field (2001, p. 14), o primeiro ato é o responsável por prender o leitor à história contada no roteiro, pois nele é apresentada a história, os personagens e qual será a premissa

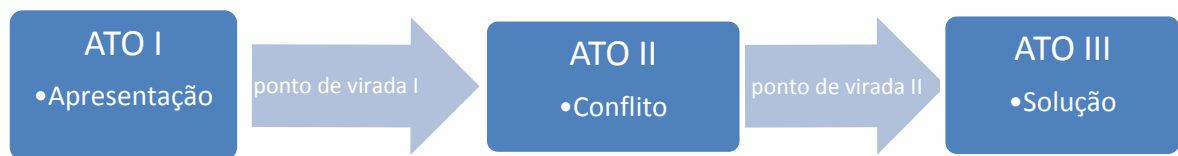
dramática. Em um roteiro de longa-metragem (com, em média, 120 minutos), sua extensão corresponde a trinta páginas, que equivalem a trinta minutos de filme.

O segundo ato, as próximas sessenta páginas do roteiro, corresponde ao enfrentamento do protagonista com o que o impede de alcançar sua necessidade dramática. E o terceiro ato, últimas trinta páginas do roteiro, é a solução da história apresentada. Field não considera o último ato como o fim da história, mas como a solução que o roteiro apresenta para a busca do protagonista por algo. O fim corresponde à última cena do roteiro que conclui a narrativa e pode ser uma imagem ou uma sequência de imagens, mas engloba a resolução da história.

Um bom roteiro consegue realizar a transição entre os três atos de forma a “engancha” na ação e revertê-la em direção ao próximo ato, primeiro, da situação inicial para o conflito e, após, do conflito para a resolução. Field denomina tais transições como *plot point I* e *plot point II*, sendo que tais pontos de virada fazem com que o roteiro não perca o rumo inicial, já que é muito fácil que o roteirista se perca de sua ideia original durante a escrita. Novos rumos podem surgir durante a escrita e são válidos, pois podem enriquecer a história inicial, no entanto eles não podem levar a um lugar que seja contraditório e que se desvincule da ideia inicial, já que o resultado pode ser um roteiro confuso e que deixe “pontas soltas” na narrativa.

Por isso, antes de iniciar a escrita do roteiro é preciso construir um esquema da narrativa, saber de onde se parte e aonde se quer chegar.

Figura 12 – O paradigma dos três atos de Field



Fonte: elaborado pela autora, com base na obra de Field (2001).

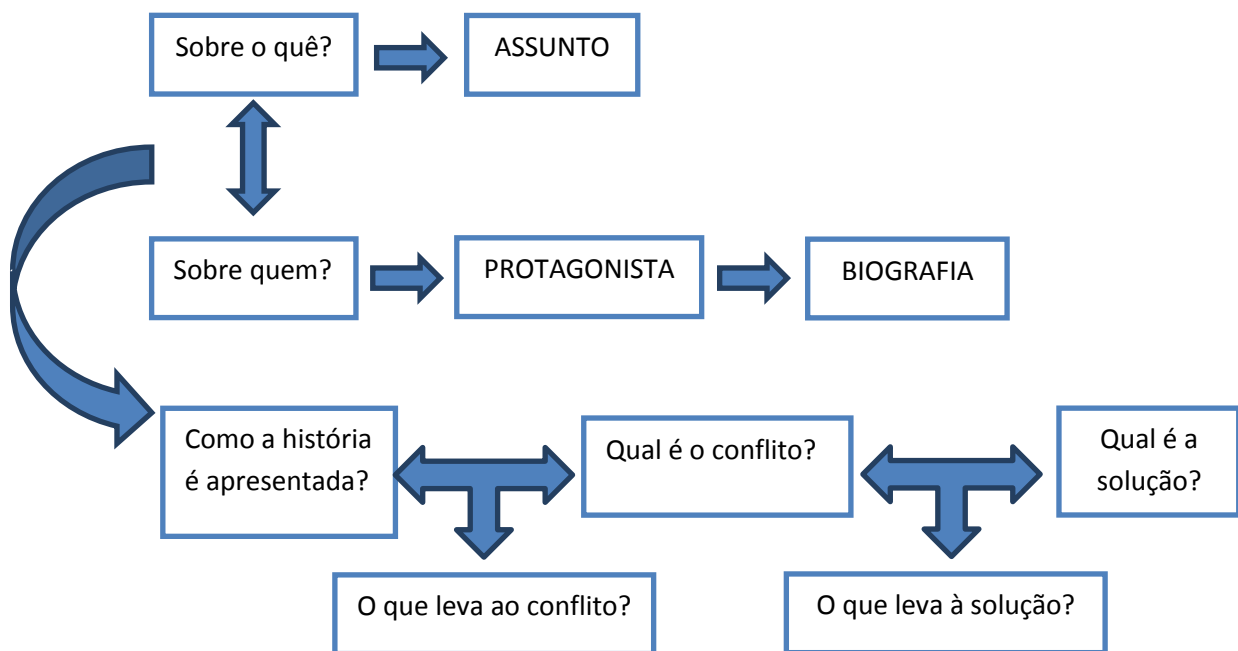
Os pontos de virada, além de moverem a história para adiante, a mantêm no rumo previsto, pois são ações que levam para o próximo incidente ou evento da narrativa que faz

parte do quadro maior, conforme ilustrado na Figura 12. Afinal, em um roteiro de longa-metragem há uma infinidade de pequenos eventos e ações, porém é preciso que eles levem aos eventos que movem a história principal.

Sendo assim, uma particularidade do gênero roteiro é a necessidade de o roteirista responder a uma série de perguntas antes de dar início à escrita do roteiro propriamente dito. Tal esquema prévio auxilia no processo de escrita do gênero que, ao contrário do texto literário, não precisa nem deve descrever em detalhes pensamentos, ações e cenários, pois é escrito para ser lido sim, mas não na dimensão das obras literárias. A leitura do roteiro é uma ação pensando a sua transformação e representação em imagem, agregada à atuação, sons, e efeitos que a tecnologia permite. Desse modo, é necessário que o roteirista aprofunde a construção dos personagens, tornando-os pessoas com atitudes que reflitam características factíveis, porém a dimensão da complexidade de tal construção não cabe no gênero roteiro, apesar de essencial para ele.

Tal especificidade torna necessária a escrita de um esquema prévio, com a construção dos personagens de forma detalhada – algo que muitos escritores de textos literários também fazem – para que, tendo domínio de suas características, possa selecionar o que é pertinente revelar no roteiro, para a busca da necessidade dramática do protagonista. A Figura 9 ilustra os questionamentos a serem respondidos antes do início da escrita do roteiro.

Figura 13 – Aspectos prévios à escrita do roteiro



Fonte: elaborado pela autora, com base na obra de Field (2001).

Tendo as respostas para tais questionamentos, o roteirista estará preparado para iniciar a escrita do roteiro, pois terá o conteúdo que preencherá a estrutura, o esqueleto, que é o paradigma da estrutura dramática.

Ao estudarmos a estrutura de modelo que Field apresenta, inicialmente podemos ter a sensação de que ela restringe as possibilidades de direcionamento da narrativa, já que dita um parâmetro de sequência de ações que precisam ser mantidas para a construção do roteiro. É inegável que o autor elaborou tal paradigma pensando a forma como a indústria cinematográfica conta as histórias de sucessos de bilheteria, que atingem o grande público. A sequência é sempre linear, mesmo que conte com o uso de recursos como *flashbacks*, pois a linearidade aqui diz respeito à maneira como a história progride – apresenta o protagonista e a situação; leva ao conflito; chega a uma solução – o que não significa que a narrativa não possa ter idas e vindas no tempo. Porém, como o próprio Field observa em seus escritos, grandes obras cinematográficas seguem essa estrutura e conseguem fugir do óbvio e levar o público a reflexões, alguns exemplos são: *Noivo neurótico, noiva nervosa, O poderoso chefão, Chinatown*, entre outros analisados nas obras do autor.

A estrutura dramática é a forma do roteiro, o que mantém a história coesa e permite que o leitor compreenda a ação que se desenvolve, bem como o espectador, no momento em que o roteiro terá sido filmado. Consideramos então que a riqueza da história não é limitada pela estrutura exposta por Field, em seu paradigma da estrutura dramática, pois ele apenas dá um modelo que não limita o conteúdo do roteiro.

O paradigma é uma forma, não fórmula; é o que mantém a história coesa. A espinha dorsal, o esqueleto e a história é que determinam a estrutura; a estrutura não determina a história. A estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter-relacionados que conduzem a uma resolução dramática. (FIELD, 2011, p. 17).

A escrita do roteiro é composta por uma sequência de cenas, que precisam ser interligadas com coerência tendo em consideração o paradigma da estrutura dramática. Uma das premissas de Field é que boas cenas fazem bons filmes, pois ao pensarmos em um filme será uma cena marcante que iremos lembrar e não do filme como um todo.

A cena²⁶ é uma unidade específica de ação, que move a história adiante, portanto é fundamental ter bem definido o contexto e o conteúdo, ou seja, a ideia por trás da cena e como a representar. O contexto geralmente é trabalhado visualmente a partir de elementos que o leitor possa estabelecer uma rápida relação. Um exemplo é uma sequência cujo contexto é o casamento. A partir desse contexto, podemos criar diversos conteúdos: uma sequência em que aparece a noiva se arrumando junto às amigas e à mãe, colocando o vestido de noiva, indo à igreja; uma sequência em que o noivo está com os amigos, conversando com o pai, nervoso esperando no altar; ou podemos apenas dar a entender que o casamento aconteceu, com o casal se beijando na porta da igreja e os convidados jogando arroz. O contexto é o mesmo, mas a forma como ele é apresentado ao leitor pode ter inúmeras variações, dependendo da história que desejemos contar.

Toda cena também precisa de dois elementos bem definidos: lugar e tempo. É necessário expressar onde a cena acontece e em que período – dia ou noite, para situar a ação em um tempo e espaço com características específicas.

Intrínseca à cena, noção de tempo dramático está presente em cada fragmento da estrutura do roteiro.

Pode dizer-se que cada ação dramática decorre durante um determinado lapso de tempo, que pode ser longo ou curto, lento ou rápido. A isto chamamos tempo dramático. Cada cena, cada fragmento da nossa estrutura possui um tempo interior, próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem. Esse lapso de tempo não é real; no entanto, dá-nos a sensação de que o é. (COMPARATO, 2009, p. 169).

O tempo dramático está relacionado ao uso dos diálogos na construção das cenas. No diálogo, além da fala em si, o roteirista pode dar indicações de ânimo e tom, para auxiliar o ator. Comparato reforça o cuidado necessário ao roteirista para que o diálogo seja escrito para ser falado, e não lido, além de diversos aspectos a serem levados em consideração, como o nível social e educacional de quem fala, sotaque, contexto histórico da narrativa, entre outras características que devem ser observadas para não comprometer a verossimilhança.

A unidade dramática são as cenas, revisadas, interligadas e transformadas em roteiro final, o qual posteriormente contará com as observações e apontamentos técnicos para a

²⁶ Field (2001, p. 138) cita a estratégia de escrever em pequenos cartões de 12 x 8 cm a ideia de cada cena em breves palavras, para que o roteirista possa visualizar as cenas de forma resumida e distribuí-las e rearranjá-las no momento da escrita do roteiro.

filmagem das cenas, que são realizados pelo diretor e sua equipe.²⁷ Mas isso não impede que o roteirista deixe explícita sua visão sobre elementos de fotografia, movimentação de câmera, efeitos de corte, entre outras estratégias e efeitos de montagem.

Além dos aspectos estruturais e de conteúdo que abordamos, o roteiro segue um modelo de formato. O mais utilizado atualmente é o *master scenes*, em que cada página equivale, em média, a um minuto, ao seguirmos as regras de formatação²⁸. Diversos softwares de escrita de roteiro, alguns gratuitos, estão disponíveis e facilitam esse aspecto, pois realizam a formatação durante do processo da escrita.

3.2.1 O roteiro de curta-metragem

Tratamos de aspectos referentes ao roteiro de forma geral, mas gostaríamos de acrescentar algumas observações sobre o roteiro de curta-metragem. Ao contrário do que possa ser consenso para alguns, o roteiro para curta-metragem não é um roteiro de longa-metragem resumido, assim como um conto não é um romance curto. E, novamente aproximando o conto do curta-metragem, como discute Cortázar sobre a diferença entre romance e conto, este último precisa ganhar o leitor por nocaute, tal qual o curta-metragem precisa render o espectador de maneira rápida e eficaz.

[...]Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. (CORTÁZAR, 1971, p. 406)

²⁷ A versão final do roteiro é conhecida como roteiro literário. A partir dela, há a escrita de observações das técnicas que serão utilizadas para a transformação do texto em audiovisual, versão denominada como roteiro técnico.

²⁸ Para detalhamento das regras de formatação do roteiro, indicamos a leitura do conteúdo do site: <<https://www.tertulianarrativa.com/comoeroteirodecinema>> e também a visita às oficinas virtuais do site: <<http://www.telabr.com.br/oficinas-virtuais>>.

Convencionalmente, os curtas-metragens têm duração inferior a quinze minutos, apesar de no Brasil serem considerados curtas obras de até vinte minutos de extensão. E o tempo restrito para se contar uma história é uma característica que o curta-metragem precisa aproveitar para a construção narrativa. Justamente pelo espaço reduzido, em lugar de explorar com complexidade contextos e personagens, o curta precisa deixar lacunas em aberto para que o espectador as preencha, através de cenas muito bem construídas.

Também devido à sua duração, o curta-metragem é muito explorado por cineastas iniciantes, permitindo a experimentação da arte cinematográfica com poucos recursos financeiros. Seja por sua duração e todas as características a ela vinculadas, seja por não despertar o interesse comercial da indústria cinematográfica, o certo é que o curta-metragem possibilita a experimentação e rende filmes que podemos aproximar ao conceito de “cinema arte”, em que muitas vezes o que nos é apresentado está mais relacionado ao fluxo de imagens que provocam emoções e sensações do que a uma narrativa da qual há um sentido claro a ser interpretado.

A maioria dos curtas-metragens premiados da atualidade segue a estrutura de três atos, outros optam por apenas dois atos – quando uma reviravolta encerra um incidente incitante inicial – e ainda há outros que exploram ao limite uma única situação²⁹.

Independente da escolha, a narrativa sempre tem um início, meio e fim, como aponta Field: precisa apresentar algo, levar a um conflito e resolvê-lo. Mas o curta pode optar por mostrar ao público apenas o conflito e resolução ou a apresentação e o conflito, deixando lacunas a serem preenchidas e causando estranhamento, seja pela sensação do espectador de ser lançado à história sem maiores explicações, o que faz com que precise de um esforço para que se situe nela, seja por concluir a história sem resolver o conflito, frustrando ou desacomodando o público.

Independente disso, o roteirista precisa ter o pleno domínio da estrutura básica, para decidir em que ponto começará e terminará a história, tal como ocorre com a construção do personagem conforme abordamos anteriormente, que precisa ser detalhada ao máximo para o domínio do roteirista, mas será revelada no roteiro de acordo com a necessidade e escolhas que fizer para a narrativa.

A construção do roteiro de curta-metragem segue o mesmo processo apresentado previamente, o que difere, além do número de páginas, é a maneira de se abordar a história

²⁹ Um exemplo são curtas premiados “Thunder road” (2016), que explora uma única ação, “SLR” (2013), que segue a estrutura de três atos, e “Naturlige briller” (2001), que trabalha com dois atos e tem a duração de um minuto.

que será contada. Em lugar de uma trama repleta de detalhes que, pouco a pouco, conduzem aos pontos cruciais da ação, temos uma ação que precisa ser apresentada de modo a envolver de imediato o leitor e levá-lo sem preâmbulos ao ponto que o roteirista deseja. Ao invés de diálogos longos para revelar características dos personagens, uma imagem, um jeito de olhar, uma referência podem mostrar muito sobre eles, em poucos segundos e de forma intensa. Enfim, a construção de um roteiro sempre parte de uma ideia, do que o roteirista pretende, e como abordar a ideia para transformá-la em roteiro supõe usar os elementos da estrutura dramática de acordo com o tipo de roteiro a ser escrito. Se for um roteiro para longa-metragem, a escrita pode buscar conquistar pouco a pouco o leitor, mas se for um roteiro para curta-metragem precisa arrebatá-lo, para que não se desprenda por um segundo sequer das páginas que lê.

3.2.2 Roteiro adaptado

Traçamos um caminho para compreender a estrutura do roteiro e chegamos, então, a um dos focos deste estudo, que é a escrita de um roteiro adaptado. Afinal, há alguma particularidade a ser detalhada quando o roteiro a ser escrito é uma adaptação de obra literária?

Comparato (2009) também leva em conta esse questionamento, e considera um desafio adaptar uma obra literária, já que se altera o suporte linguístico para se contar uma história, o que impõe uma série de limitações. Ele divide as adaptações em cinco níveis, com base no maior ou menor aproveitamento da obra original:

- a) adaptação propriamente dita: busca alterar minimamente a obra, levando em conta a questão da fidelidade ao original;
- b) baseado em...: a história se mantém na íntegra (podendo alterar o final), mas ocorrem pequenas modificações;
- c) inspirado em...: a partir de um personagem, uma cena da obra original, que serve de inspiração ao roteirista, ocorre a escrita de uma história com uma nova estrutura;
- d) recriação: a partir do tema do original, o roteirista cria uma nova estrutura, novos personagens...;

- e) adaptação livre: muito próxima da adaptação propriamente dita, consiste em não alterar a história, personagens, contexto, mas “dar ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto” (COMPARATO, 2009, p. 201).

Definido o nível de proximidade com o original, Comparato atribui ao talento do roteirista o sucesso da adaptação.

Field (2001, p. 175) também aborda a adaptação, porém sua perspectiva não é a de limitações, mas sim de oportunidades, já que para ele a obra literária deve servir apenas como fonte de inspiração e o roteiro a ser escrito segue sendo um roteiro original.

Um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem que ocorrem dentro do *cenário mental* da ação dramática. Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem. [...] Um roteiro lida com *exterioridades*, com detalhes — o tique-taque de um relógio, uma criança brincando numa rua vazia, um carro virando a esquina. Um roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática. [...] Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as *fontes*, o ponto de partida. Nada mais. (FIELD, 2011, p. 176). [grifos do autor].

Seria deveras cômodo concordarmos com o exposto pelo autor e replicarmos que o roteiro não tem compromisso com a obra literária que adapta para a linguagem cinematográfica. No entanto, basta fazermos um rápido exercício para nos darmos conta de que não é tão simples assim a questão do roteiro adaptado. Tomemos, por exemplo, um clássico da literatura *Orgulho e preconceito* e imaginemos então que temos que adaptá-lo para um roteiro de longa-metragem. Será tão simples, como aborda Field, utilizar todas as famosas páginas de Jane Austen apenas como um ponto de partida e não nos preocuparmos com a proximidade ou não com as características dos personagens? Como decidimos se utilizamos ou não as mesmas motivações para o conflito que se instaura e os tornamos *plot points*?

Além de todas estas questões, temos também o fato de obras literárias conhecidas despertarem no público o desejo de estar diante de uma reprodução visual de sua experiência de leitura, o que deriva na decepção, na maioria das vezes, pois as imagens dadas nunca atingirão o potencial criativo do leitor em sua interpretação textual, conforme abordado no

início do capítulo 3. Assim mesmo, por mais que o roteirista tenha a liberdade para criar a partir do texto lido, utilizando-o apenas como inspiração, ele certamente tem ciência de que se afastar de algumas obras pode ser arriscado. Há um nível de proximidade com o texto original – que Comparato denomina como adaptação propriamente dita, baseado em e adaptação livre – em que o roteiro acaba por manter muitos aspectos da obra literária e o roteirista precisa ser criterioso em suas escolhas, já que a intenção é possibilitar ao leitor encontrar equivalências aos elementos da história conhecida. Por outro lado, os roteiros que têm como intenção apenas inspirar-se em uma obra lida – inspirado em recriação – contam com uma maior liberdade, já que a referência ao texto adaptado pode inclusive não ser percebida pelo leitor e caso seja, devido ao afastamento das características do texto original, fica evidente ao leitor que o objetivo não é a aproximação com a obra literária.

Tais aspectos referentes ao conteúdo já foram analisados no início deste capítulo, voltamos, então, nossa atenção quanto aos elementos que compõem estrutura do roteiro do roteiro adaptado. Obviamente, a estrutura é a mesma que trabalhamos no tópico prévio, porém, no caso das adaptações que buscam estabelecer equivalência entre os elementos da história, há algumas observações a serem feitas.

Primeiramente, caso o contexto temporal da história seja alterado, tal escolha envolverá também uma mudança em características das personagens, afinal um romance medieval adaptado para os anos 90, por exemplo, implicará características diferentes aos personagens, sejam físicas, de valores, de comportamento, etc.

De todas as formas, o exercício de construção da biografia dos personagens segue sendo válido, mesmo que a opção seja manter suas características, pois é necessário que o roteirista tenha o domínio de seus personagens que, por mais parecidos que possam ser com os do texto em que se baseia, são seus e vivem as ações com detalhes e características que a sua escrita criará.

Outrossim, os questionamentos ilustrados na Figura 9 (na página 68 deste estudo) devem ser respondidos e esquematizados antes da escrita do roteiro, permitindo que o roteirista realize escolhas sobre as ações da narrativa a manter, suprimir ou alterar, levando a uma estrutura que mova a ação de forma coesa.

No processo de escrita de um roteiro adaptado, o roteirista precisa estar consciente da linguagem distinta para a qual está transformando a história que é contada em uma linguagem literária. É necessária a desvinculação do texto literário e de seu modo de narrar para que se torne possível contar a mesma história de modo visual. Obviamente, estamos tecendo generalizações sobre o gênero e as linguagens, pois não é nossa premissa aprofundar tais

aspectos, mas é importante citarmos que há textos literários com características de escrita que os tornam “visuais”, enquanto que há filmes que usam da narração como recurso, inclusive explorando mais a palavra do que as imagens.

Não podemos deixar de levar em consideração outro aspecto, que é a interpretação que o roteirista faz durante a leitura do texto literário, servindo-lhe de inspiração. Antes de ser escritor, o roteirista é leitor de um texto específico, que não tem um significado único, mas sim possui vazios que são preenchidos durante a leitura. Retomando o que discutimos no capítulo 2, o leitor atua, num processo de interação com o texto literário na tentativa de preenchimento a partir de suas projeções, porém deve cuidar para não fugir às condições postas pelo texto, caso contrário a interpretação terá levado em conta apenas as projeções do leitor e não o texto, e a interação terá fracassado.

Assim, por mais “simples” que pareça a relação com o texto literário ao adaptá-lo, quando consideramos, por exemplo, o nível “adaptação propriamente dita” citado por Comparato, precisamos ter em mente que a leitura não constrói os mesmos significados, cada leitor interage com o texto por meio de seu repertório; mesmo tendo as possibilidades de interpretação reguladas pelo próprio texto, elas de forma alguma são estanques. Disso podemos concluir que “ser fiel à obra”, “mudar o mínimo possível as ideias originais” é inviável, pois o roteirista estaria apenas sendo fiel à sua leitura da obra, que nunca é a mesma coisa que a obra em si.

4 DO CONTO AO ROTEIRO: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Após refletirmos sobre a leitura e a interpretação e sobre a adaptação do texto literário para roteiro audiovisual, buscaremos analisar tais processos a partir de um dos contos lidos e adaptado para roteiro de curta-metragem, por meio das atividades do projeto CineArte, que foi desenvolvido no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), *Campus* Farroupilha, durante o período de 2013 a 2016, sob minha coordenação.

O projeto surgiu diante da constatação de docentes e técnicos administrativos do interesse dos alunos em participarem de atividades culturais no âmbito escolar e com base em uma pesquisa realizada com os discentes, a partir da qual ficou evidente o atrativo pela arte cinematográfica, além de que o hábito e o gosto pela leitura literária não se destacava entre os jovens.

A ação teve como principal objetivo propiciar a leitura de contos literários e a sua releitura através da elaboração de roteiro cinematográfico, além de levar à reflexão sobre o cinema como expressão artística, estimular o trabalho em equipe e as habilidades artísticas referentes à produção de um curta-metragem. O gênero literário escolhido para conduzir as atividades do projeto foram os contos, devido à sua extensão, que permitiu leituras na íntegra e análises realizadas durante as aulas de Literatura e Língua Portuguesa.

Constituindo-se do cumprimento de etapas sequenciais desenvolvidas ao longo de todo o ano letivo, que juntas resultam em um curta-metragem, o projeto, que contou com a colaboração de alunos bolsistas, foi desenvolvido com discentes do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio como uma atividade interdisciplinar, nas disciplinas de Língua Portuguesa, Literatura e Filosofia, e extracurricular.

Inicialmente, os docentes integrantes da ação e os bolsistas definem o fio condutor do projeto, que pode ser um elemento característico do gênero ou um autor específico. A escolha serve como parâmetro para a seleção dos contos que serão lidos pelos alunos. Após a leitura, nas aulas de Literatura é feita a análise dos contos, baseada na *Tesis sobre el cuento*, de Ricardo Piglia (1986), em forma de debate.

Concomitantemente, nas aulas de Língua Portuguesa e Filosofia são realizadas leituras e reflexões sobre o tema trabalhado, bem como são exibidos filmes com o objetivo de propiciar uma abordagem crítica quanto à forma e ao conteúdo. Além disso, ocorrem oficinas sobre a produção audiovisual com profissionais da área, momento em que os discentes percebem a complexidade e as inúmeras funções que envolvem a arte cinematográfica e

começam a por em prática técnicas de filmagem e edição.

Após a compreensão das funções de cada membro de uma equipe audiovisual, os alunos definem qual gostariam de desempenhar e os grupos são formados por: diretor, produtor de arte, roteirista, editor e atores. Em média, são cinco grupos a cada edição.

Finalizadas tais etapas, cada grupo escolhe um dos contos previamente lidos e interpretados para adaptar, a partir de uma análise detalhada e cuidadosa do grupo, para roteiro cinematográfico, gênero trabalhado nas aulas de Língua Portuguesa. A estruturação do roteiro é a *master scenes*, no qual cada página equivale a um minuto.

Os roteiros passam por revisões e sugestões de alteração, feitas pelos membros da equipe do projeto, até chegarem a sua versão final, momento em que são criados os *storyboards* que ilustram o roteiro e servem de base para a construção e gravação das cenas.

Junto a isso, os responsáveis pela produção de arte elaboram a pasta de produção, um arquivo com referências visuais de locações, objetos, personagens, figurinos, cores a serem utilizadas, além de trilha sonora. A pasta evolui do ideal para o possível, já que às referências iniciais somam-se fotos dos cenários que serão utilizados, dos figurinos que conseguiram e também trechos das músicas livres de direitos autorais que comporão a trilha sonora. Além disso, serve como forma de controle de todos os materiais necessários para a gravação de cada cena.

São ofertadas oficinas de teatro para todos os alunos, buscando dar suporte aos que atuam. Ministradas por alunos com formação teatral e/ou por profissionais da área, oportunizam a desinibição e a construção de cada personagem.

Com todas essas etapas constituídas, os alunos avançam então para a gravação e edição das cenas. O curta-metragem final é exibido para os visitantes do Sarau no *Campus*, evento da instituição que ocorre ao final do ano letivo junto à Feira Tecnológica, e em eventos culturais da região. No momento da exibição, são disponibilizadas cédulas para que o público eleja o melhor curta-metragem e os melhores atores, dentre outras categorias.

Ao final da ação, os alunos preenchem um questionário em que avaliam o projeto e a sua participação, instrumento que auxilia a equipe a verificar aspectos positivos e o que pode ser aprimorado nas próximas edições. Como retorno sobre o curta-metragem, cada grupo recebe um parecer, elaborado pela equipe do projeto, em que são apontados aspectos positivos e aspectos a melhorar.

Na primeira edição do projeto CineArte, realizada em 2013 com os alunos do 3º e 4º ano do Ensino Médio, o fio condutor foi a interpretação do insólito presente nas obras, isto é, o aspecto que causa certo desconforto e dúvida no leitor. O estranhamento na obra pode ser

percebido em fatos que fogem à realidade cotidiana, mas que, dentro da narrativa, são incorporados pelas personagens como algo natural. Por conta disso, o leitor é obrigado a interagir de forma mais direta com a história, analisando os fatos e relacionando-os com a realidade do conto de forma mais íntima e pessoal. Um dos contos trabalhados e que tem em sua trama o insólito, por exemplo, é *Bestiário*, de Julio Cortázar.

Após cumprir todas as etapas do projeto, de escolha e análise do conto e do insólito, bem como a elaboração do roteiro e do desenho das cenas, foram realizadas as gravações e as edições dos curtas-metragens, que foram apresentados aos demais alunos e comunidade externa no 2º Sarau no *Campus*.

A segunda edição do projeto, no ano de 2014, foi realizada com os alunos do 3º ano e teve como foco principal o autor mineiro Murilo Rubião, cujos contos também são permeados pelo insólito. Antes da escolha dos contos, foram realizadas conversas com os alunos sobre a arte cinematográfica, através de trecho de filmes, para que atentassem a diversos aspectos como: iluminação, escolha de cores, modos de narrar, cortes de cenas, entre outros. Colaborando com essa discussão, foi realizado um *workshop* sobre aspectos essenciais para a estruturação de uma equipe de produção de filmagem, com o publicitário e produtor Tiago Brugnara.

Os alunos realizaram leituras de diversos contos de Murilo Rubião e, em grupos, selecionaram as obras *O convidado*, *O Pirotécnico Zacarias*, *Bárbara*, e *O ex-mágico da Taberna Minhota* para serem analisadas e adaptadas. Os curtas-metragens finalizados foram exibidos no 3º Sarau no *Campus* e na Feira do Livro de Farroupilha.

A edição de 2015 teve como fio condutor as diferentes manifestações e significados do amor nas relações humanas. Após a leitura de diversos contos, os alunos do 3º ano, divididos em cinco grupos, selecionaram contos de Machado de Assis, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Samanta Schweblin e Adolfo Bioy Casares. Assim como na edição anterior, os curtas também foram exibidos no evento científico e cultural do *campus*, bem como na Feira do Livro de Farroupilha.

A última edição do projeto, em 2016, teve como tema o universo feminino, e foram lidos e analisados contos de Gabriel García Márquez, Mia Couto, Lygia Fagundes Telles, José Eduardo Agualusa, entre outros. A temática possibilitou diversos debates e enriqueceu a análise dos contos lidos. Ao final do ano letivo, os curtas foram exibidos para a comunidade interna do *campus*.

A trajetória percorrida nas quatro edições apontou vários resultados, e o primeiro foi o próprio amadurecimento do projeto CineArte, já que todos os membros aprenderam e

aprimoraram suas concepções com novas leituras, bem como com o fazer prático, com as oficinas e com a criatividade dos alunos.

Também ficou evidente que o contato com a arte cinematográfica, mais atrativa para muitos discentes, acaba refletindo e incentivando o interesse pela leitura de textos literários, uma vez que a análise dos contos em questão é parte fundamental do processo de criação do roteiro para o curta. Através do projeto, os alunos vivenciaram um processo de redescoberta da literatura, já que entraram em contato com obras antes desconhecidas e acabaram por percebê-las instigantes, pois a adaptação do conto trabalhado aproxima o aluno da atividade de leitura, aprimora sua capacidade crítica, compreensiva e interpretativa, além de incentivar a criatividade e a imaginação. O projeto abre ao aluno as portas de um mundo onde é permitido criar, recontar, encontrar diferentes interpretações, discuti-las e compreendê-las, exercitando também o debate entre os estudantes e o desenvolvimento prático das ideias.

O principal objetivo do projeto foi ser um instrumento de incentivo à leitura, mas conseguiu ir além, estimulando o trabalho em equipe, a dedicação e a responsabilidade individual e coletiva dos participantes. Além disso, desenvolveu as habilidades técnicas necessárias para produzir uma obra cinematográfica. Palestras e oficinas foram realizadas a fim de orientar os discentes para a utilização de ferramentas e métodos que auxiliaram em aspectos como edição, manuseio de câmera, técnicas de filmagem, fotografia, sonoplastia e outros.

O processo de adaptação da obra literária para um roteiro cinematográfico é também um meio de refinar o olhar crítico do aluno, pois é um instrumento para a reflexão sobre a literatura e, como resposta, sobre o próprio mundo que o cerca, estimulando-o a desenvolver sua percepção artística. E isso se evidencia nos curtas, que apresentam não uma mera reprodução da narrativa dos contos, mas vão além, pois são resultado de uma interpretação, permeada por significações e criticidade.

Tendo em mãos roteiros das quatro edições, fruto do extensivo trabalho de debates, leituras, análises, escritas e reescritas, cada qual expressando a interpretação de um grupo de alunos sobre um conto lido, há um material muito rico a ser analisado, em especial no que concerne a como foi esse processo de interpretação e adaptação para roteiro, que é o problema que norteia esta pesquisa.

Utilizamos como critério para a seleção do roteiro a ser analisado o vencedor da votação de melhor curta-metragem, realizada durante exposições públicas na terceira edição, que ocorreu no ano de 2015. Dentre as razões para a escolha do vencedor da edição de 2015 há o fato de que nas duas edições anteriores o formato de roteiro ainda não havia sido bem

definido, além de que a equipe ainda não contava com um embasamento teórico sobre adaptação e o processo de escrita do roteiro, que enriqueceu as discussões com os alunos nas últimas duas edições. Já a edição de 2016, última a ser realizada, teve alguns problemas de atraso nas filmagens, devido às condições climáticas e outros imprevistos, motivo pelo qual a entrega dos curtas ficou muito próxima ao encerramento do ano letivo. Nisso resultou que a exibição dos curtas para os alunos do *campus* foi em um período no qual muitos já não frequentavam as aulas (semana de atividades de recuperação), assim poucos puderam assistir a eles, além de que não houve exibição para a comunidade externa.

Sendo assim, tendo como critério a edição mais recente do projeto CineArte, que teve exibição e votação da comunidade interna e externa do *campus*, chegamos ao material a ser analisado em nosso relato de experiência: o conto e o roteiro adaptado do curta-metragem vencedor da edição de 2015.

4.1 O PROJETO CINEARTE: EDIÇÃO DE 2015

Na terceira edição do projeto CineArte, em 2015, a ação estava bem alinhada; a equipe, a partir das experiências nas duas edições anteriores, havia aprofundado o referencial teórico e elaborado material para auxiliar os alunos em cada etapa da ação. Especialmente com relação à produção do gênero roteiro, foi realizado um estudo extensivo de obras sobre o assunto, bem como houve a participação em oficinas para a produção cinematográfica.

A equipe optou por definir um tema como fio-condutor da escolha dos contos a serem lidos. Os bolsistas, que eram alunos do 3º e 4º ano do curso, em conversas informais com os colegas e através de um grupo criado na rede social *Facebook*, sugeriram o seguinte tema: as diferentes manifestações e significados do amor nas relações humanas.

Como forma de envolvimento com o tema antes mesmo do início das atividades, os bolsistas espalharam pelo *campus* diversos dizeres sobre o amor, desde poemas e trechos de obras literárias até letras de músicas, quadrinhos e ilustrações.

Para introduzir o projeto para a turma que o colocaria em prática, o 3º ano, apresentamos um vídeo que circulava pelas redes sociais *Cupidity: Kismet Diner*, de Mark Nunneley, produzido pela RSA Films. O curta foi vencedor do Manhattan Short Festival 2013 e do Leão de Prata em Cannes. Além de ser um excelente exemplo de diversos aspectos técnicos, tais como a gravação de planos, a importância da trilha sonora e do cuidado com os

elementos visuais utilizados, já que a produção de arte foi primorosa em todos os detalhes, o curta nos mostra *como* contar uma história cativante. Em menos de nove minutos, consegue nos envolver com a protagonista, nos faz torcer por ela, criamos uma hipótese para o dilema em que ela se encontra, a qual cai por terra, momento em que somos surpreendidos e que nos leva a um final emocionante. Após muitos debates sobre a construção do curta, chegamos ao assunto por ele abordado: o amor.

Nas aulas de Filosofia, o professor trabalhou com o conceito de amor como uma construção social, através da leitura de diversos textos. Nas aulas de Literatura, através dos períodos literários já estudados pelos alunos, fizemos considerações sobre como são diferentes as expressões sobre o amor em cada época, que se modificam conforme os valores sociais também mudam. Dando sequência à ação, com o início da leitura de contos que abordam o tema, foi feita a leitura e a análise em sala de aula do conto *A dama do cachorrinho*, de Antón Tcheckhov. Além dos aspectos estruturais do texto, buscamos construir com a turma possíveis interpretações, enfocando na questão de que tipo de concepção de amor está presente no conto.

A partir disso, os alunos leram em casa a seleção de contos feita pela equipe do projeto, que foram brevemente analisados em conjunto com a turma em sala de aula, nos períodos de Língua Portuguesa, Literatura e Filosofia. Posteriormente, dentre os contos lidos, os grupos escolheram os seguintes contos para adaptação: *A Cartomante*, de Machado de Assis; *A galinha degolada*, de Horacio Quiroga; *Todos os fogos o fogo*, de Julio Cortázar; *Papai Noel dorme em casa*, de Samanta Schweblin; *Paradigma*, de Adolfo Bioy Casares.

Definidos os contos a serem adaptados pelos grupos, teve início o processo de leitura e análise aprofundada do texto, que foi embasado pela “Tese sobre o conto”, de Ricardo Piglia e na adaptação das funções dos personagens, de acordo com Propp, conforme ilustrado no Quadro 2, que consta no capítulo 3 deste trabalho. Os alunos, como detetives, buscaram a “segunda história [...] narrada de modo elíptico e fragmentado”. (PIGLIA, 2004, p. 90). Cabe ressaltar que a segunda história de que Piglia trata não diz respeito às possíveis interpretações do texto, mas sim à história contada de modo enigmático pelo conto.

Dessa forma, os alunos tiveram dois momentos de análise individual dos contos, primeiro selecionando um dos contos da coletânea e respondendo questões gerais que posteriormente foram discutidas com a turma, seguido pela análise de aspectos específicos do conto escolhido pelo grupo para adaptação, com questões direcionadas à reflexão de características da narrativa (ver os Anexos 1 e 2).

Após, os alunos compartilharam sua análise do conto com os colegas do grupo, momento em que buscaram um consenso quanto às diferentes visões sobre a narrativa escolhida. Cada um dos grupos apresentou para a turma sua análise e interpretação do conto, ilustrando também as primeiras ideias sobre a forma como pretendiam adaptá-lo para roteiro. Este momento foi muito importante, pois os grupos puderam contribuir entre si dando opiniões e sugestões que auxiliaram a pensar a interpretação do conto e a construção do roteiro. Alguns perceberam que as ideias iniciais sobre a adaptação ficaram confusas para os colegas, outros tiveram sugestões interessantes para resolver alguns dilemas que tinham quanto os aspectos a adaptarem.

O trabalho que seguiu foi a construção do roteiro, gênero textual que foi trabalhado em conjunto com a professora de Língua Portuguesa (ver Anexo 3). Tanto a professora de Língua Portuguesa como a de Literatura tinham como embasamento para o gênero roteiro o formato *máster scenes*, a partir das leituras de Comparato (2009) e Field (2001). Cada um dos cinco roteiros elaborados passou pela leitura e apontamentos de todos os professores integrantes do projeto³⁰ e foram várias as versões até cada grupo chegar à versão final, que levou à próxima etapa do projeto, referente a todas as etapas prévias e à filmagem em si, seguida pela edição, etapas que não serão por nós detalhadas, já que não constituem objeto deste estudo.

Após serem apresentados à comunidade interna e externa do *campus*, foram computados os votos de destaques em diversas categorias (ver Anexo 4 – fichas de votação). Cabe ressaltar que esta foi uma edição com excelentes produções, os alunos estavam muito envolvidos e empenhados em todas as etapas, o que resultou em curtas-metragens muito elogiados pelo público.

O critério que utilizamos para selecionar o roteiro a ser analisado foi o escolhido como “melhor curta-metragem”, apesar de constar a categoria “melhor roteiro” nas cédulas de votação, já que grande parte do público votante não leu os roteiros. Todos os roteiros, *story boards*, pastas de concepção de arte e cartazes de divulgação elaborados pelos alunos estavam expostos no momento da exibição dos curtas, mas quase que a totalidade dos espectadores apenas olhou a capa ou folheou os roteiros. Mesmo tendo ciência do fato, a equipe do projeto CineArte optou por não limitar a votação nessa categoria apenas a quem tivesse lido os roteiros, para evitar que os alunos considerassem tendenciosa a escolha (já que apenas os próprios alunos integrantes dos grupos e os docentes do projeto leram os roteiros). Dessa

³⁰ Professor Jefferson Pereira de Almeida, de Filosofia; Professora Karina Feltes Alves, de Língua Portuguesa; Professora Cinara Fontana Triches, de Literatura.

forma, acreditando na premissa de que um bom filme deriva de um bom roteiro, optamos pela análise do roteiro do eleito como melhor curta-metragem, que foi *A Cartomante* (Anexo 5).

Antes de iniciarmos a análise do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis e do roteiro adaptado, gostaríamos de realizar um breve comentário sobre os outros roteiros desta edição.

Todos optaram por intitular o curta fazendo referência direta ao conto adaptado. *A galinha degolada* e *Todos os fogos o fogo* resultaram em roteiros que tiveram muita preocupação em passar de ações que ocorrem no interior das personagens para eventos exteriores, ou seja, evidenciando o que os personagens veem. A tentativa de externalizar sentimentos em ações, bem como a preocupação com a descrição da presença de objetos, cores e enfoques que pudessem contribuir para o entendimento dos conflitos psicológicos foram muito bem realizadas. No entanto, ambos os grupos não conseguiram cumprir o que haviam proposto no roteiro, pois não adaptaram para a realidade de recursos que teriam durante as filmagens, fato para o qual foram alertados pela equipe da ação. Afinal, ambientar um duelo de gladiadores e contar com a atuação de crianças, especialmente na primeira infância, demanda recursos financeiros, experiência em atuação e direção, além de recursos de filmagem e edição, com os quais o projeto não contava.

Os outros dois roteiros tiveram problemas pontuais. *Paradigma* não conseguiu se afastar do modo de narrar do conto, acabou utilizando a figura de um narrador contando uma história, que aparece entremeada ao tempo presente. Tal recurso deixou o roteiro e, consequentemente o filme, cansativo, não conseguindo envolver o espectador. Já *Papai Noel dorme em casa*, conto primoroso da argentina Samanta Schweblin, conhecida por utilizar uma linguagem bastante visual, – inclusive vários críticos afirmam que seus textos parecem escritos para serem filmados, o que se justifica pela sua formação em Cinema – acabou por resultar em um roteiro que é praticamente uma cópia fiel do texto original. Deixando a questão do plágio à parte, poderia ter resultado em um excelente curta, já que o conto tem uma estrutura muito semelhante a de um roteiro. No entanto, o grupo, por apenas ter copiado a história lida e não se apropriado dela, – foi o único da edição que não se envolveu na análise do conto escolhido para adaptação – não sabia que história queria contar. Disso, resultou um curta confuso, além de com inúmeros problemas técnicos.

Chegamos, então, ao eleito como melhor curta-metragem. *A Cartomante* é um roteiro que contou com cinco versões antes de chegar à versão final, o que denota o cuidado que o grupo teve em aprimorar todos os aspectos. Além da preocupação com o que queriam contar ao público e de deixarem bem construídos os percursos por que passam os personagens, a

adaptação para que a ação narrativa fosse convincente e compreensível na linguagem cinematográfica resultou em um roteiro adaptado muito bem amarrado, pensado de forma a poder ser filmado com os recursos disponíveis.

4.1.1 A *Cartomante*, de Machado de Assis

Talvez um dos mais célebres contos de Machado de Assis, *A Cartomante* narra a história de Camilo, Rita e Vilela, personagens que configuram um triângulo amoroso, um dos temas mais explorados pela literatura. A combinação de paixão, traição, ciúme e vingança é o mote de inúmeros romances e fascina os leitores. Em Machado de Assis temos outro célebre triângulo amoroso no romance *Dom Casmurro*, utilizado para desnudar as fraquezas, o egoísmo e os desvios de caráter que regiam a sociedade na qual vivia.

No conto *A Cartomante*, somos apresentados à bela e crédula Rita, que tem um caso amoroso com Camilo, descrito como “ingênuo na vida moral e prática” (2009, p.3), que é melhor amigo de Vilela, o marido de Rita. A trama superficial é a clássica história melodramática, de paixão, traição e vingança, que termina em tragédia. Mas, caso o leitor observe com atenção a transtextualidade com Shakespeare que dá início à narrativa, o papel da superstição e do acaso podem ser considerados o mote das ações que se desenvolvem na trama.

4.1.1.1 Discurso narrativo

O conto possuiu uma ordem não-linear, já que no início da narrativa nos deparamos com uma conversa entre Rita e Camilo, sobre sua ida à cartomante e apenas depois somos apresentados aos personagens e aos fatos que os levaram àquela situação “Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela.” (2009, p.3). A partir desta frase, a narrativa segue uma ordem linear, deixando-nos cientes de quem são os personagens e o que ocorreu até o momento exposto no início da narrativa. Deste ponto, segue adiante para o desfecho da trama.

Quanto à duração, o autor faz uso de elipses ao resumir em poucas linhas a relação que se construiu desde a infância entre Vilela e Camilo “os dois primeiros eram amigos de infância.” (2009, p.3). O mesmo ocorre quando deixa evidente a relação próxima que se

desenvolveu entre os três quando Camilo foi morar no Rio de Janeiro: “uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade”.

Por outro lado, a única pausa utilizada na narrativa é decorrente da leitura do bilhete recebido por Camilo, com os dizeres “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (2009, p. 5) momento em que vários parágrafos são utilizados para a descrição dos conflitos, medos e suposições que Camilo tece diante da mensagem enviada por Vilela. Assim como em todas as escolhas que Machado faz na construção da narrativa, tal uso não é sem um motivo específico, pelo contrário, evidencia a segunda história, que segundo a teoria de Piglia não é explícita e precisa ser desvendada pelo leitor através de pistas. Ora, o fato de Camilo ficar preocupado e sem saber como agir diante do bilhete de Vilela que, cabe ressaltar, foi precedido por cartas anônimas e um distanciamento entre os dois, soma-se à coincidência de ficar preso no tálburi justamente diante da casa da cartomante que Rita havia consultado há poucos dias. Tais conflitos internos são necessários para evidenciar a vontade de Camilo de crer no destino, deixar-se guiar pela superstição.

A frequência dos acontecimentos na narrativa é singulativa, exceto a visita à cartomante, que é repetitiva, já que temos a visita de Rita, da qual sabemos apenas pela breve narração da personagem, seguida pela visita de Camilo, a qual acompanhamos do início ao fim.

Quanto ao modo, temos um narrador onisciente, com focalização zero. O narrador machadiano é de extrema importância para o tom que permeia o conto, nos mostra as facetas dos personagens através da narração de suas emoções, dando enfoque a Camilo. Apesar de a trama abordar um triângulo amoroso, portanto contar com três personagens essenciais, é por intermédio de Camilo que o narrador nos apresenta a história, por meio de seus conflitos e percepções. Vemos Rita por meio de seus diálogos e interações com Camilo e de Vilela sabemos apenas sua profissão e sua relação com as outras duas extremidades do triângulo amoroso, até o desfecho da narrativa, que o revela um homem vingativo e passional. Portanto, o narrador onisciente focaliza as vivências e percepções de Camilo, o que aproxima o leitor de sua perspectiva. Importante destacarmos que o sarcasmo do narrador e o modo como ele caracteriza os personagens, especialmente Rita e Camilo, é o que dita o tom da narrativa.

A posição temporal em que o narrador trabalha é ulterior, ou seja, utiliza-se do tempo passado, num nível extradiegético-heterodiegético.

4.1.1.2 Estrutura da narrativa

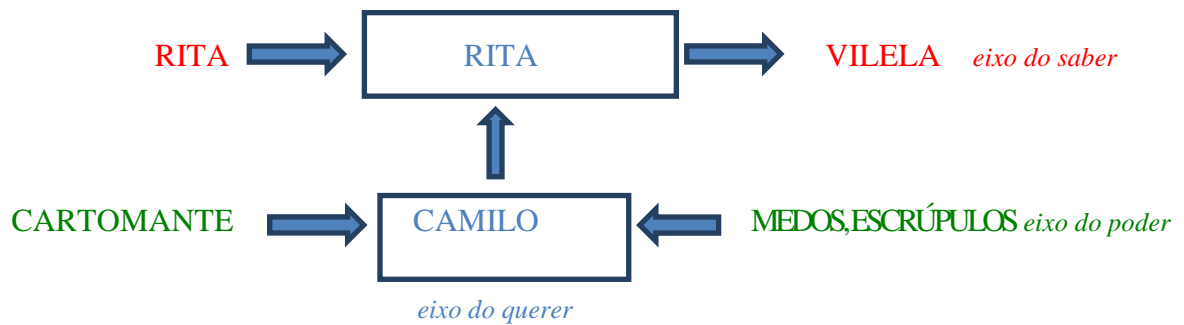
A análise da estrutura nos leva às quatro fases da narrativa. A primeira delas, a manipulação, ocorre em dois momentos: nos parágrafos iniciais, temos o nosso herói, Camilo, sendo tentado por Rita a crer em superstições, especificamente nas palavras tranquilizadoras que uma cartomante havia dito com relação ao romance dos dois. Na sequência, mas em um tempo anterior ao que dá início à narrativa, Camilo é seduzido por Rita, que é o objeto de desejo. Aqui, tanto Camilo quanto Rita são objeto de desejo um do outro.

A fase seguinte, a competência, é descrita brevemente na narrativa, no momento em que Rita consegue seduzir Camilo e este se permite realizar o desejo de possuir o objeto de desejo, que envolve trair seu melhor amigo. Imediatamente após, já ocorre a performance, momento em que os dois tornam-se amantes e lidam de forma tranquila e sem escrúpulos com a situação, até Camilo começar a receber cartas anônimas com ameaças. Competência e performance tomam apenas dois parágrafos do conto, o que revela que o autor não estava preocupado em contar uma história de amor dramática, afinal, se fosse esse o caso, buscaria envolver o leitor justamente na fase da sedução amorosa e nos conflitos que ela deveria gerar. No entanto, o narrador nos leva para a sanção, que toma grande parte da ação.

Por outro lado, podemos considerar que os conflitos gerados pelo bilhete que Camilo recebe de Vilela – que o levam a uma longa digressão sobre como deve proceder, o que resulta em ficar parado diante da porta da cartomante que Rita havia visitado, devido a um acidente com uma carroça, e decidir entrar e crer nas palavras dela – fazem parte da performance, contudo a ação aí realizada não diz respeito à conquista do objeto de desejo representado por Rita, o desejo carnal, mas sim o objeto crença.

Dessa forma, observamos que o conto nos possibilita a leitura de duas histórias, entremeadas, cada qual com suas fases de desenvolvimento da ação bem delineadas, mas que se sobrepõem no desfecho da narrativa.

Figura 14 – Modelo actancial do conto *A Cartomante*, história 1 (triângulo amoroso)



Fonte: elaborado pela autora.

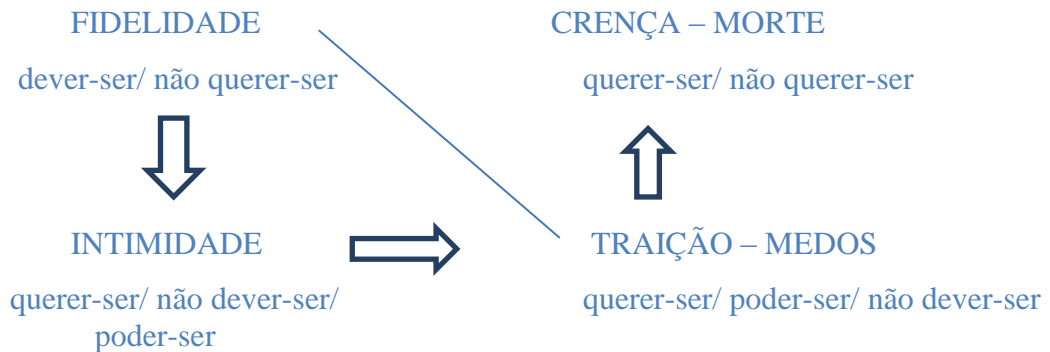
Conforme ilustrado na Figura 14, Rita desempenha dupla função ao lermos a história 1, ela é destinador e objeto de desejo de Camilo e na mesma medida Camilo também é seu objeto de desejo. Descrito como “ingênuo na vida moral e prática [...] nem experiência nem intuição” (2009, p.3), Camilo é seduzido por Rita para a conquista do objeto de desejo, ela mesma, o que se dá com facilidade. A traição a Vilela é dupla, da esposa e do melhor amigo, ele é afetado pela conquista do objeto de desejo de Camilo, portanto o destinatário. Os medos e escrúpulos, oponentes à obtenção do objeto de desejo do protagonista, pouco o perturbaram “vexames, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos!” (2009, p.4). A cartomante desempenha a função de adjuvante, pois tranquiliza os amantes, primeiro Rita, depois Camilo. No entanto, tal ajuda irá resultar fatal, pois desavisado Camilo vai ao encontro da morte pelas mãos de Vilela.

Com relação às funções da narrativa temos:

- a) manipulação: Rita seduz Camilo, o melhor amigo de seu marido.
- b) competência: Camilo percebe que há algo entre ele e Rita e nada faz para evitar a aproximação de ambos;
- c) performance: Camilo e Rita tornam-se amantes, a princípio tudo vai bem, até o momento em que Camilo começa a receber bilhetes anônimos revelando que alguém sabia do caso amoroso. Os dois acabam se afastando por conta de tais bilhetes. Rita consulta uma cartomante, que a tranquiliza quanto ao amor de Camilo por ela;
- d) sanção: Camilo, ao receber um bilhete de Vilela chamando-o a sua casa com urgência, acaba por visitar a mesma cartomante, que o tranquiliza quanto à

suspeita de Vilela saber da traição. Camilo chega à casa do amigo certo de que ele nada sabe, encontra Rita morta e é assassinado por Vilela.

Figura 15 – Quadro semiótico de *A Cartomante*, história 1 (triângulo amoroso)

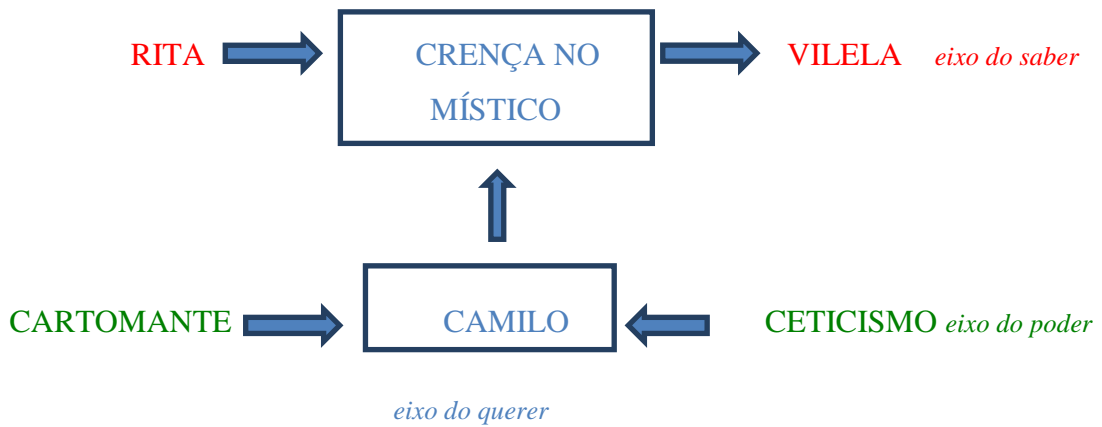


Fonte: elaborado pela autora.

Fidelidade é o estado inicial da relação de Camilo com Vilela, bem como a de Rita com seu marido, um dever-ser, que logo se converte em um não querer-ser. Com a mudança de Vilela e Rita para o Rio de Janeiro, os três se aproximam, o que leva o triângulo amoroso ao estado de intimidade, que é benéfico para a relação dos amigos, mas que acaba resultando em um não dever-ser entre Rita e Camilo, pois abre a possibilidade para algo mais entre os dois, um poder-ser, que se aprofunda após a morte da mãe de Camilo, já que Rita se aproxima para consolá-lo. Quando Camilo se entrega à sedução de Rita, ambos chegam à traição, algo que querem e podem fazer funcionar, mas que sabem que é um não dever-ser. Logo Rita e Camilo são levados a um estado de medo, ele pelas cartas anônimas e pelo bilhete que recebe de Vilela, ela pelo afastamento de Camilo, pois teme não mais ser amada por ele. Tranquilizados pela crença na leitura de cartas de uma cartomante, ambos são levados ao estado final na narrativa, a morte pelas mãos de quem traíram.

Na história 1, que denominamos triângulo amoroso, os estados de alma pelos quais Camilo passa se opõem em um esquema binário. A felicidade inicial, aliada à fidelidade, logo dá lugar à infidelidade e, se bem que não à infelicidade, pois se encontra feliz nos braços da amante, dá espaço ao medo de que o amigo descubra a traição, deixando-o em um estado de inquietude. Buscando acalmar seus medos, o protagonista decide retomar a fé no místico, que havia abandonado quando jovem, deixando de lado as crenças que a mãe lhe incutiu quando criança. Assim, consulta a cartomante e crê em suas palavras tranquilizadoras, o que o leva para a morte totalmente desprecaído.

Figura 16 – Modelo actancial do conto *A Cartomante*, história 2 (superstição)



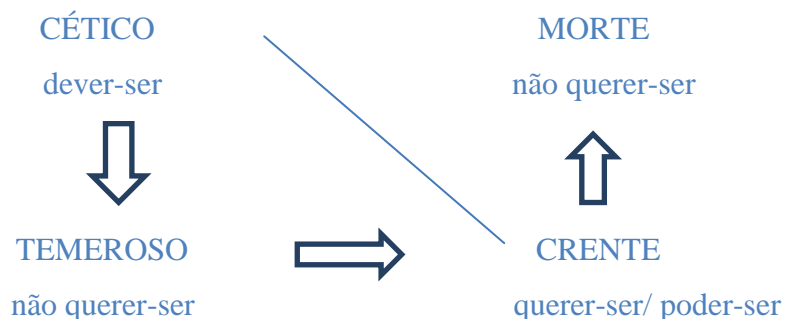
Fonte: elaborado pela autora.

Na Figura 16, temos as relações que se estabelecem ao analisarmos a história 2, que não é óbvia e está entremeada ao mote do triângulo amoroso.

- a) manipulação: Rita tenta Camilo a acreditar nas adivinhações de uma cartomante;
- b) competência: Camilo, com medo de Vilela ter descoberto sua relação com Rita, cogita visitar a cartomante, já que considera uma força do destino ter ficado empenhado diante da porta dela;
- c) performance: Camilo visita a cartomante e acredita em suas palavras tranquilizadoras;
- d) sanção: Camilo chega à casa do amigo certo de que ele nada sabe, encontra Rita morta e é assassinado por Vilela.

Rita assume o papel de destinador, ao falar da sua consulta à cartomante e fazer com que Camilo rememore sua fé e crença no místico, há anos abandonada, momento em que opta por deixar de lado as crendices e assumir uma postura cética. Após receber cartas anônimas e o bilhete de Vilela, pedindo que fosse a sua casa com urgência, Camilo considera uma força do destino ficar empenhado justo diante da porta dessa mesma cartomante e decide consultá-la. Ela atua como adjuvante na busca pela restituição de sua crença no místico e é bem sucedida em sua função. Camilo alcança o objeto de valor, tem sua crença, sua fé no misterioso restituída, o que o leva para um final catastrófico, para o destinatário, de forma totalmente fantasiosa, repleto de certezas fundamentadas nas cartas do baralho da cartomante.

Figura 17 – Quadro semiótico de *A Cartomante*, história 2 (superstição)



Fonte: elaborado pela autora.

Camilo inicia a narrativa em um estado cético e confiante, mas logo passa a um estado de temor, diante da possibilidade de que Vilela descubra seu romance com Rita, o que o leva a buscar respostas com a cartomante que Rita já havia consultado. A leitura das cartas o deixa tranquilo e resulta em que vá ao encontro de Vilela despreparado e seja assassinado.

Como já apontamos, as duas histórias estão entremeadas na narrativa, a história 2 de forma a ser desvendada em uma leitura mais atenta e que busque explorar todas as pistas e riquezas narrativas de que Machado de Assis se utiliza para nos apresentar uma trama que parece equiparar às grandes tragédias shakespearianas. Mas o leitor atento percebe que tal comparação acaba por apontar que a história contada está longe da grandiosidade e grandes conflitos de seres nobres. Pelo contrário, nos dá uma mocinha que se utiliza de vulgaridades em um bilhete para conquistar o amante, descrita como formosa e tonta, e um mocinho ingênuo, sem experiência ou intuição. A grande questão que a mocinha busca elucidar junto à cartomante se resume a um simplório “será que ele ainda me ama?”. A sibila que nos é apresentada é uma italiana sonsa, a cartomante. O grande dilema que o protagonista busca resposta junto à cartomante é um “ir ou não ir” à casa de Vilela. Ora, a grande tragédia aqui não é a história em si, mas os próprios personagens e suas escolhas, em sua incapacidade de ver o que está claro diante de si e preferir acreditar em alternativas fantasiosas para a realidade que se apresenta.³¹

³¹ O artigo de Villaça (1998) analisa em detalhes as equivalências pelas quais elementos sublimes da tradição literário-cultural são traduzidas de forma relativizada no âmbito prosaico da existência burguesa dos personagens.

4.1.2 Análise do roteiro para curta-metragem *A Cartomante*

O roteiro (Anexo 5), escrito com a colaboração de todo o grupo, mas sob a responsabilidade e supervisão de um aluno, procurou manter vários aspectos do conto em que se baseia: nomes dos personagens, temática, desfecho. Porém, além de outras adaptações, a maior alteração foi situar a trama em um contexto atual. No argumento, o grupo deixa claro que o objetivo é mostrar como a vontade de acreditar no místico é o que leva Camilo para a morte. Nesse momento, os alunos também deixam explícita a caracterização dos personagens, e percebemos que alteram uma importante característica de Rita: em lugar do adjetivo tonta que o conto lhe confere, passa a ser descrita como sagaz.

Camilo aparenta ter em torno de 20 anos, Vilela 25, enquanto Rita parece ter uns 29. Esta por sua vez se veste como uma mulher de posses, assim como seu marido, que possui um cargo de chefia na empresa em que trabalha. Rita não trabalha e Camilo trabalha em um emprego não tão bem remunerado como o de Vilela, nem tem um cargo importante. É um jovem bonito e tranquilo, não tem muitas preocupações. Ao decorrer da história Camilo acaba se apaixonando por Rita, que apenas quer uma aventura com ele, utilizando-se de sua sagacidade para seduzi-lo. (COPCESKI, 2015, p. I).

Também a idade dos personagens é alterada, para ficar mais próxima à dos atores que interpretarão o triângulo amoroso, já que todos são adolescentes de entre 16 e 18 anos.

Outra importante adaptação que deixam clara já no argumento é o modo como Camilo recebe as cartas anônimas e o bilhete de Vilela. Em lugar de cartas, tais mensagens serão recebidas através do celular.

4.1.2.1 Discurso narrativo

Ao contrário do conto, o roteiro opta por uma ordem linear, apenas usa o recurso de *flashback* quando Rita conta para Camilo sobre sua visita à cartomante, mas esse momento ocorre dentro da sequência temporal dos fatos, não como no conto, em que é o início da narrativa.

Quanto à duração, o roteiro faz uso de elipses para evidenciar fatos que são importantes para o espectador compreender a trama, porém sem tomar muito tempo da narrativa. Por exemplo, para mostrar a aproximação entre Rita e Camilo, há cenas muito curtas, que logo cortam para a próxima, em uma sequência que evidencia o romance que se

construiu em diversos dias e momentos entre os dois, mas que não toma mais que quinze segundos quando filmada:

EXT. RUA – DIA

Rita e Camilo tomando sorvete enquanto caminham juntos de mãos dadas.

CORTA PARA

INT. CINEMA – DIA

Rita e Camilo juntos assistindo a um filme no cinema, comendo pipoca e dando risadas.

CORTA PARA

EXT. PARQUE – DIA

Rita e Camilo sentados na grama observam a paisagem e conversam alegremente. (COPCESKI, 2015, p. 2-3).

Assim como no conto, a única pausa utilizada na narrativa é decorrente da leitura de uma mensagem de Vilela enviada para o celular de Camilo com os dizeres “Preciso falar com você! Venha rápido. Precisamos conversar.” (COPCESKI, 2015, p. 7). Cabe ressaltar que a redundância entre a primeira e a última frase foi apontada para o grupo, que optou por mantê-la assim mesmo, já que consideraram que dá ênfase ao tom de desespero de Vilela, além de corroborar para a questão da atualização da linguagem, muito mais informal e distinta daquela utilizada por Machado de Assis, pois o “vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” não condiz com a maneira como nos comunicamos atualmente.

Aqui devemos destacar uma falha na adaptação para o contexto atual. A mensagem que Vilela envia para Camilo diz “venha rápido”, mas não aponta o local para onde este deve ir. Além disso, já que aqui não se trata de um bilhete, mas sim de uma mensagem recebida pelo celular que pode ser respondida em questão de segundos, não caberia um retorno ao remetente? Não é estranho o fato de Camilo nada responder ao amigo? No conto, o bilhete é recebido quando já “era mais de meio-dia” (2009, p.6) e Camilo logo se encaminhou para o encontro de Vilela. No roteiro, a mensagem é recebida à noite, após um jantar com Rita, e Camilo vai ao encontro de Vilela apenas na manhã seguinte, sem que tenha feito qualquer combinação com o amigo sobre quando iria vê-lo, apesar de a mensagem pedir urgência.

Não obstante, a partir do momento em que recebe a mensagem, a ação da narrativa sofre uma pausa, pois todos os pensamentos de Camilo estão voltados para a dúvida sobre ir ou não ir ao encontro de Vilela.

Do mesmo modo que no conto, a frequência dos acontecimentos na narrativa é singulativa, exceto a visita à cartomante, que é repetitiva, já que temos a visita de Rita, da qual sabemos apenas pela breve narração da personagem, que é ilustrada em um curto

flashback de Rita sentada diante da mesa da cartomante, seguida pela visita de Camilo, a qual acompanhamos do início ao fim.

Com relação ao modo, temos um narrador observador, com focalização interna. O roteiro, assim como o conto, dá enfoque a Camilo e, para tal, utiliza o recurso de *voice over*, ou seja, “ouvimos” os pensamentos do personagem. Tal escolha nos parece muito propícia para a proposta do roteiro, que é abordar as fraquezas que levam à crença no místico, a qual resulta em uma fatalidade, não dando destaque ao triângulo amoroso e aos outros personagens que o compõem, mas sim à percepção de Camilo sobre as situações. Acompanhamos a história pelo olhar de Camilo, o protagonista, portanto a câmera é descrita no roteiro sempre como que um passo ao lado deste. Já Rita e Vilela fazem parte da narrativa apenas quando interagem com Camilo, deste último pouco sabemos fora sua amizade com o protagonista e que é marido de Rita. Esta, em conversas com Camilo, revela que ele é muito ocupado com o trabalho e que é dono de uma empresa. Fora isso, nada mais sabemos de Vilela, tal como no conto de Machado. Sua aparição se restringe ao início da história, quando buscam Camilo no aeroporto, a um encontro com o protagonista em um parque, quando este estava correndo, e ao final da trama, quando aparece com uma faca ensanguentada após haver assassinado Rita.

Rita, quem seduz Camilo e se torna sua amante, interage em diversos momentos com o protagonista, porém não tem muitas características exploradas na narrativa. Da intenção do argumento do roteiro, que propõe uma Rita sagaz, temos no roteiro em si a mesma Rita do conto, que se declara apaixonada por Camilo e acredita nas palavras tranquilizadoras de uma cartomante. Tonta tal qual a Rita de Machado, aparece com Camilo em lugares públicos e não parece ter o mínimo conhecimento de como é seu marido. Tal perspectiva, como já apontamos, se dá nos diálogos com Camilo, a vemos através dos olhos do protagonista.

A posição temporal em que o narrador trabalha é simultânea, ou seja, ação e narração ocorrem juntas, num nível extradiegético-homodiegético. Apenas no breve *flashback* em que Rita conta para Camilo sua visita à cartomante, retratada no roteiro em uma cena na qual vislumbramos Rita diante da mesa da cartomante, temos a posição temporal ulterior.

Na comparação entre o conto e o roteiro, percebemos que apesar da intenção do grupo em manter a proximidade com a história de Machado de Assis – evidenciada pela opção de manter os nomes dos personagens e seguirem com o mesmo título do conto, o que Stam (2006) considera uma intertextualidade explícita – com relação ao discurso narrativo há mais aspectos que sofreram alterações, pois apenas no que concerne à duração e à frequência não ocorreram modificações, como podemos observar na Figura 18. Tais modificações são

decorrentes da adaptação para outra linguagem, já que o roteiro é escrito pensando não apenas em ser lido, mas também na etapa subsequente, a filmagem. Portanto, tais adaptações são importantes para que a narrativa audiovisual possa ser posteriormente filmada e editada. A ordem linear facilita a compreensão do espectador, o entendimento da sequência de fatos. A focalização na perspectiva de Camilo já ocorria no conto, mas no roteiro se faz evidente de modo visual, pois acompanhamos a história apenas pela perspectiva de Camilo, vemos o que ele vê, conhecemos os outros personagens por meio de sua interação e sabemos de seus sentimentos, seus medos e desejos.

Figura 18 – Discurso narrativo: comparação entre o conto e o roteiro

Conto		Roteiro
• ordem não-linear;	≠	• ordem linear;
• duração: uso de elipses e pausa;	=	• duração: uso de elipses e pausa;
• frequência singulativa;	=	• frequência singulativa;
• focalização zero;	≠	• focalização interna;
• posição temporal ulterior;	≠	• posição temporal simultânea;
• nível extradiegético-heterodiegético.	≠	• nível extradiegético-homodiegético.

Fonte: elaborado pela autora.

4.1.2.2 Estrutura da narrativa

O roteiro tem como cena inicial a sala de uma cartomante, mostrando objetos místicos e parte da célebre frase de Hamlet escrita na parede: “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia”. Tal introdução à história é importante para o desfecho escolhido e para o peso que o místico tem na narrativa, como analisaremos posteriormente.

A manipulação, primeira etapa da estrutura da narrativa, ocorre logo que somos apresentados aos personagens da trama. Camilo chega de viagem e seu amigo Vilela vai recepcioná-lo no aeroporto, junto com sua esposa, Rita. Vão jantar juntos, momento em que

Rita começa a seduzir Camilo, com olhares intensos. Camilo é convidado por Rita a ficar em sua casa e de Vilela até que encontre um apartamento, o que dá à moça outra oportunidade de envolver Camilo, através do toque.

INT. RESTAURANTE – NOITE

Rita, Camilo e Vilela conversam e esperam o jantar.

CORTA PARA

Rita olhando para Camilo de modo sedutor.

CORTA PARA

Camilo envergonhado continua conversando com Vilela.

CAMILO (V.O.)

O brilho do seu sorriso me encantava cada vez mais.

[...]

INT. CASA DE VILELA / SALA DE ESTAR – NOITE

Rita e Camilo conversam, sentados em um sofá. Rita aproxima-se de Camilo e estende sua mão direita sobre a perna de Camilo.

CAMILO (V.O.)

Neste momento senti algo diferente, um frio na barriga. Pela força do momento acabei chamando-a para um passeio. (COPCESKI, 2015, p. 2)

O objeto de desejo de Camilo é Rita, e ele o dela, exatamente o mesmo jogo de sedução e desejo que a história 1 do conto de Machado nos apresenta. A diferença é que em lugar de bilhetes temos olhares e toques, que levam Camilo para a próxima fase, a competência.

Camilo decide chamar Rita para um passeio, ou seja, admite a possibilidade de um envolvimento com ela. Em uma sequência rápida de cenas que mostram o que ocorre após tal convite, já chegamos à performance, ou seja, tal como no conto, o descobrir poder trair o amigo envolvendo-se com sua esposa e a concretização da traição são pouco explorados pela narrativa. O roteiro utiliza três cenas românticas para mostrar que os dois estão se apaixonando e cada vez mais íntimos. O aprofundamento da relação entre os dois ocorre depois que já estão envolvidos, quando Rita o ajuda a encontrar um apartamento.

EXT. PARQUE CENTRAL – DIA

Rita e Camilo sentados na grama observam a paisagem e conversam alegremente. Alguém os observa de longe tirando fotos. Câmera em movimento passando em frente ao casal.

CAMILO (V.O.)

A partir deste dia começamos a nos encontrar mais, ela inclusive me ajudou a escolher um apartamento e percebi um sentimento especial entre nós. (COPCESKI, 2015, p. 3)

No conto machadiano o recurso utilizado para aproximar definitivamente Rita e Camilo é a morte da mãe deste. Na adaptação, a proximidade com Rita na busca por um apartamento para Camilo é o que o faz perceber um sentimento entre os dois. De maneira muito interessante, o roteiro separa em dois momentos a relação entre os amantes: primeiro há o contato íntimo, apenas após surge um sentimento romântico entre eles – o que condiz com a conduta atual nas relações amorosas.

Imediatamente após, o roteiro nos apresenta a sanção, o castigo de Camilo por ter alcançado o objeto de desejo. Ao receber uma mensagem anônima, Camilo decide afastar-se do convívio com Vilela e de Rita, que logo procura uma cartomante para descobrir se o motivo da conduta do amante era a haver esquecido. Rita conta para Camilo sobre esta consulta, deixando com ele o panfleto da cartomante e citando em outras palavras a frase de Hamlet, que estava escrita na sala da cartomante “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”. Camilo se mostra descrente e segue recebendo mensagens anônimas revelando conhecimento sobre o caso dos dois. Camilo encontra Vilela e um amigo quando está correndo no parque, o que faz com que comece a sentir culpa.

EXT. PARQUE CENTRAL – DIA

Camilo segue correndo e a câmera acompanhando-o, está pensando sobre a relação com seu amigo.

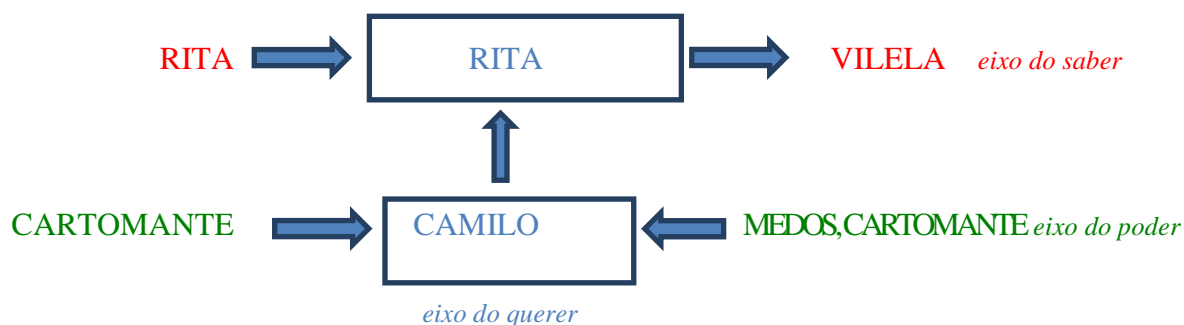
CAMILO (V.O)

Meu melhor amigo? Como que estou fazendo isso com ele? E se for ele que está mandando as mensagens? Meu Deus! Tenho que parar de me encontrar com Rita! Mas... Eu a amo! (COPCESKI, 2015, p. 5).

Após isso, segue se encontrando com Rita, vão jantar juntos em um local público e ele revela à amante que está recebendo mensagens de um remente desconhecido que diz saber sobre o caso deles e que suspeita que sejam de Vilela. Rita o tranquiliza. Após o jantar, recebe uma mensagem de Vilela dizendo que precisa conversar com ele com urgência. Camilo liga para Rita e fala sobre a mensagem, ela segue tranquilizando-o, acredita que Vilela queira dar-lhe um emprego em sua empresa. Camilo não consegue deixar de pensar na mensagem e se deve ou não ir ao encontro de Vilela. Quando está pegando as chaves para sair de casa, vê o panfleto da cartomante que Rita havia deixado em sua casa e decide consultá-la. A cartomante lê as cartas e diz que tudo ficará bem, uma das cartas permanece sem ser virada. Camilo vai tranquilo à casa de Vilela, onde encontra Rita morta e vê Vilela com uma faca indo a sua direção, deixando em suspense se foi ou não morto por Vilela. A última cena volta à mesa da

cartomante e mostra as cartas que leu para Camilo, ela vira a que faltava, revelando a carta da morte.

Figura 19 – Modelo actancial do roteiro de *A Cartomante*



Fonte: elaborado pela autora.

Com relação às funções da narrativa temos:

- e) manipulação: Rita seduz Camilo, o melhor amigo de seu marido.
- f) competência: Camilo percebe que há algo entre ele e Rita e a convida para saírem juntos;
- g) performance: Camilo e Rita estão sempre juntos, começam a se apaixonar. A princípio tudo vai bem, até o momento em que Camilo começa a receber mensagens anônimas revelando que alguém sabia do caso amoroso e se afasta de Rita. Rita consulta uma cartomante, que a tranquiliza quanto ao amor de Camilo por ela;
- h) sanção: Camilo, ao receber um bilhete de Vilela chamando-o a sua casa com urgência, acaba por visitar a mesma cartomante, que o tranquiliza quanto à suspeita de Vilela saber da traição. Camilo chega à casa do amigo certo de que ele nada sabe, mas encontra Rita morta e Vilela com uma faca ensanguentada em suas mãos indo a sua direção.

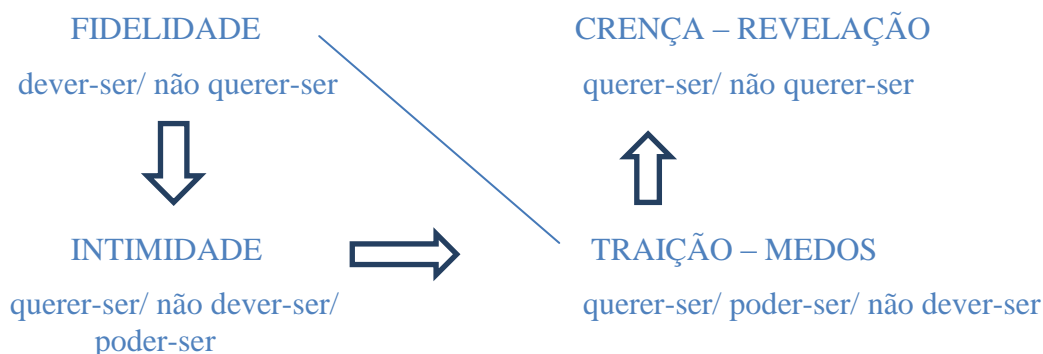
Assim como no conto, Rita é destinador e objeto de desejo de Camilo e, na mesma medida, Camilo também é seu objeto de desejo. Camilo é seduzido por Rita para a conquista do objeto de desejo, ela mesma, o que se dá com facilidade. A traição a Vilela é dupla, da esposa e do melhor amigo, ele é afetado pela conquista do objeto de desejo de Camilo, portanto o destinatário. Os medos e escrúpulos não chegam a perturbar a Camilo na obtenção de seu objeto de desejo, é apenas após já estar envolvido com Rita que estes “opponentes” irão

dificultar sua relação, pelo medo de que Vilela descubra. É a partir desse momento que pensa pela primeira vez em como está agindo com seu melhor amigo.

A cartomante desempenha a função de adjuvante, pois tranquiliza os amantes, primeiro Rita, depois Camilo. No entanto, tal ajuda é parcial, já que ela não revela para Camilo uma das cartas, a da morte. De modo totalmente oposto ao final do conto, o roteiro conclui a trama reforçando a frase com que o inicia – “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia” – já que as cartas poderiam sim ter mostrado a Camilo o perigo iminente, mas a cartomante não lê todas. E qual a explicação para a conduta da cartomante? Temos duas possíveis, pelo diálogo entre Camilo e a mulher: fazendo uma leitura das cartas que correspondesse a o que o homem queria ouvir, a cartomante poderia ser bem paga, o que de fato ocorreu; por outro lado, ela simplesmente pode haver esquecido de virar a última carta, explicação pouco convincente, já que o roteiro descreve que ela as observa muito bem antes de largar as três cartas na mesa, após embaralhá-las. Assim, a cartomante desempenha dupla função: na consulta que faz à Rita é adjuvante, pois a tranquiliza quanto ao amor de Camilo, o que volta a aproximá-los; já na consulta de Camilo ela age como oponente, pois não revela tudo o que mostram as cartas, o que o faz ir ao encontro de Vilela e, provavelmente, ser assassinado por ele.

Com a sanção que o roteiro dá ao protagonista, o objetivo inicial exposto pelo argumento se cumpre em partes, pois a intenção de abordar a crença no místico como uma fraqueza de Camilo, que o encaminha para a morte, fica ambígua. Afinal, as cartas podiam sim revelar a tragédia que seguiria, no entanto a cartomante não as revela em totalidade. Assim mesmo, é inegável que a escolha de Camilo em ir à cartomante e acreditar em suas palavras, independente do fato de o tarô poder revelar ou não o seu futuro, é o que resolve sua angústia e o encaminha desprecavido ao encontro de Vilela.

Cabe-nos ressaltar que as cenas com tom de mistério com que o roteiro abre e fecha a trama são um recurso de efeito que o grupo escolheu para envolver o público. Ao contrário do que se pode interpretar no conto de Machado de Assis, o grupo buscou a escrita de um roteiro que não apenas encerrasse o místico como algo que tontas e ingênuos creem e os leva a tomarem decisões ilógicas – apesar de também o abordarem dessa forma – mas deixou aberta a possibilidade de que ele sim exista, apesar de que quem o domina opte por utilizá-lo de forma inescrupulosa.

Figura 20 – Quadro semiótico do roteiro de *A Cartomante*

Fonte: elaborado pela autora.

Assim como no conto *A Cartomante*, fidelidade é o estado inicial da relação de Camilo com Vilela, bem como a de Rita com seu marido, um dever-ser, que logo se converte em um não querer-ser. Com a mudança de Camilo para a mesma cidade onde moram Vilela e Rita, os três se aproximam, o que leva o triângulo amoroso ao estado de intimidade, que é benéfico para a relação dos amigos, mas que acaba resultando em um não dever-ser entre Rita e Camilo, pois abre a possibilidade para algo mais entre os dois, um poder-ser, que se aprofunda após Rita ajudá-lo na busca por um apartamento. A traição é algo que querem e podem fazer funcionar, mas que sabem que é um não dever-ser, portanto buscam esconder sua relação ao máximo. Logo Rita e Camilo são levados a um estado de medo, ele pelas mensagens anônimas e pela mensagem que recebe de Vilela, ela pelo afastamento de Camilo, pois teme não mais ser amada por ele. Ambos são tranquilizados pela crença na leitura de cartas de uma cartomante, que leva Rita à morte e Camilo à revelação de que Vilela sabia da relação dos dois, com a possibilidade de também ser morto por Vilela.

Também na sequência de fatos desenvolvida pelo roteiro os estados de alma pelos quais Camilo passa se opõem em um esquema binário. A felicidade inicial, aliada à fidelidade, logo dá lugar à infidelidade e, se bem que não à infelicidade, pois se encontra feliz nos braços da amante, dá espaço ao medo de que o amigo descubra a traição, deixando-o em um estado de inquietude. Buscando acalmar seus medos, o protagonista decide consultar e acreditar na cartomante, e sai do estado de angústia em que se encontrava, indo imediatamente para a revelação, que concretiza seu pior medo: Vilela sabia de sua relação com Rita.

O desejo e a sua concretização rapidamente dão lugar à angústia de a traição ter sido descoberta por Camilo. É nesse estado de alma que o protagonista passa boa parte do roteiro, conjecturando sobre a mensagem de Vilela e logo decidindo ir até a cartomante, que diz apenas o que lhe convém e o encaminha para o encontro do amigo em um estado de tranquilidade, que será rapidamente substituído pelo pavor ao encontrar Rita morta e Vilela indo a sua direção com uma faca.

Apesar de o místico estar presente de forma expressiva na trama e ser também fundamental para a sanção do protagonista, ele não chega a assumir o papel de objeto-valor no roteiro. Aliado à figura da cartomante, em seu dúbio papel de adjuvante e oponente, o místico e as crenças assumem a função de trazerem um breve e ilusório alívio às angústias de Camilo, além de configurarem o tom de mistério ao final da trama. Ao contrário do conto, que explora as razões pelas quais Camilo deixa de lado qualquer crença no místico, no roteiro adaptado há apenas o comentário “Besteira, isso nem existe!” quando Rita conta de sua consulta à cartomante. Assim, não temos como considerar que Camilo passe de cético à crente, como ocorre no conto, baseado apenas em uma frase dita à Rita, sem maiores reflexões ou pistas sobre como se sentia e o que pensava com relação ao místico.

Um aspecto fundamental em ambas as narrativas é a fraqueza e pouca perspicácia de Camilo e Rita, que segue como essencial para a trama do roteiro. Apesar da intenção do argumento de uma mulher sagaz e que apenas quer uma aventura, o roteiro nos traz a mesma Rita sonsa, que circula com Camilo por locais movimentados e sequer conhece o temperamento do marido. Camilo, igualmente ingênuo, é ainda mais despreocupado que o Camilo machadiano, sequer sente qualquer remorso em um primeiro momento por estar traindo o amigo, e no momento de maior angústia se deixa levar pelas palavras da cartomante.

Tal qual no conto adaptado, as fraquezas e a incapacidade de enxergar os fatos é que constituem a tragédia do roteiro. Podemos inclusive considerar que o roteiro teve sucesso em explorar o não saber ler as pessoas, em especial o protagonista não consegue ler as verdadeiras intenções da cartomante, enquanto esta se mostra extremamente perspicaz em ler o que Camilo precisava ouvir para que fosse bem paga pela leitura das cartas.

4.1.2.3 A unidade dramática

Acreditamos ser importante analisarmos o roteiro também com relação aos aspectos essenciais ao gênero, afinal todas as escolhas relacionadas à compreensão e à interpretação do conto tiveram que ser moldadas, por assim dizer, em uma estrutura de escrita com diversas particularidades, conforme abordamos no subcapítulo 3.2.

Em se tratando de uma adaptação baseada em um conto literário, a ideia do roteiro esboçada no argumento condiz com o tema abordado pela obra lida. Temos, então, a descrição de um triângulo amoroso composto por dois amigos e a esposa de um deles – que logo se torna a amante do outro –, do medo do protagonista de que o amigo tenha descoberto a dupla traição e da crença em uma cartomante, que o leva direto ao perigo.

Na escrita do argumento ocorre a construção dos personagens, em especial do protagonista. Além da idade, temos algumas outras características mencionadas, como a importância do cargo que ocupam e as intenções de Rita com Camilo. Como já observamos, Rita é descrita como sagaz no argumento, querendo apenas uma aventura com o amigo do marido, mas isso não se refletiu em momento algum na sequência de ações descritas no roteiro. O protagonista foi pouco descrito, fora o fato de ser bem apessoado, despreocupado e não ter um cargo tão importante quanto o de Vilela, não há outros elementos que ajudem a entender seu modo de agir na narrativa.

O conflito, que resume a ação da trama, não é centrado no caso amoroso entre Rita e Camilo, mas sim no momento em que este recebe mensagens anônimas que revelam que alguém sabe do caso entre os dois. Este é o “algo” que dá mote à ação, alguém descobriu a traição, de aí surge a angústia de Camilo e há a busca por uma resposta/solução. Já o caso amoroso em si é algo dado como certo e sem maiores questionamentos. Rita teria a intenção de se separar de Vilela? Camilo gostaria disso? Pensam em viver juntos? Nada disso é sequer momentaneamente cogitado pela trama, pois não é esse o foco da narrativa, mas sim o medo de a traição ter sido descoberta por Vilela.

Parece-nos que a maneira como o roteiro foi construído conseguiu fazer com que o público possa se envolver com o conflito vivido pelo protagonista, afinal as sequências de fatos que levam ao dilema, bem como a maneira que os acompanhamos, colocam-nos em uma posição muito próxima e íntima a ele. A câmera sempre mostrando Camilo e o que ele vê, além do recurso de *voice over* nos mantém presos a sua perspectiva, fazendo com que ansiemos pela superação do conflito que ele vive.

Analisando os diálogos dos personagens, observamos que foram escritos pensando a naturalidade da fala, deixando alguns vícios de linguagem e abreviação de palavras. Procuraram manter a fluidez, apesar de uma das cenas encaminhar-se para um fechamento abrupto e pouco espontâneo.

[...]

CAMILO

Nada! Nada! Esquece! E por falar nisso, como tá o Vilela?
(Disfarça e esconde o celular)

RITA

Ele tá bem, mas preocupado porque você não aparece mais lá em casa.

CAMILO

Diz pra ele que eu vou quando sobrar um pouco de tempo.

RITA

Tudo bem! Agora vou indo, tchau!

CAMILO

Espera! Espera!

Rita vai andando até que Camilo puxa seu braço e se aproxima para lhe dar um beijo, a porta se fecha e não temos a visão do beijo. (COPCESKI, 2015, p. 4)

Neste trecho, que corresponde ao final da cena em que Camilo e Rita se encontram no apartamento dele e ela conta sobre sua visita à cartomante, temos um diálogo com o uso de termos que correspondem à fala informal de pessoas do nível socioeconômico e cultural a que parecem pertencer os personagens. No entanto, a despedida de Rita, uma amante apaixonada, com um “tudo bem! Agora vou indo, tchau!” além de completamente desvinculada do momento, soa forçada, sem espontaneidade. Mas a fala e as ações que seguem tiram o foco desse deslize e fecham de maneira oportuna a cena.

Parece-nos que o roteiro, mesmo com o uso constante do recurso de *voice over* e de diálogos para expressar as emoções, conseguiu utilizar imagens para contar a história de que se apropriou. A maneira como descrevem a cena final é um exemplo:

Foco nas cartas em cima da mesa da cartomante, foco na mão da cartomante, que vira a carta que faltava. Foco na carta, que é a carta da morte do baralho do tarô. (COPCESKI, 2015, p. 11).

Outro exemplo é a cena em que se evidencia o interesse de Rita por Camilo.

Rita, Camilo e Vilela conversam e esperam o jantar.

CORTA PARA:

Rita olhando para Camilo de modo sedutor.

CORTA PARA:

Camilo envergonhado continua conversando com Vilela.

CAMILO (V.O.)

O brilho do seu sorriso me encantava cada vez mais. (COPCESKI, 2015, p. 2).

A imagem da troca de olhares seria suficiente para desmonstrar a tentativa de sedução de Rita e o misto de vergonha e lisonja de Camilo, mas o roteiro utiliza o recurso de *voice over* para que não fique nenhuma dúvida sobre a eficácia da sedução de Rita, que desperta o interesse de Camilo.

Podemos asseverar que, de modo geral, o roteiro escrito, resultado da apropriação do conto lido, foi eficiente na adaptação para um gênero que precisa trabalhar a linguagem de forma visual. Como Field expõe, para que o roteirista tenha sucesso ao adaptar um texto literário para a linguagem do roteiro:

[...] ele precisa perceber que um roteiro é uma forma única. Não é um romance, não é uma peça. É uma história contada com imagens. Ao escrever, ele precisa encontrar a imagem que expresse uma ideia ou uma metáfora. É o tipo de ofício que é preciso aprender. Ele deve encontrar uma arena, um cenário para a ação. Novos escritores, geralmente, contam a história em diálogos. Fazendo isso, você está de volta aos filmes dos anos 40. (DECIA, 1997).

Uma cena que consideramos desnecessária ao roteiro é o encontro entre Camilo e Vilela, que está acompanhado por um amigo, em um parque. Caso ela tivesse sido melhor explorada, poderia ter relevância para as ações que se desenvolvem, porém a utilizam apenas para que Camilo sinta remorso, algo que é extremamente momentâneo, pois na sequência encontra-se com Rita em um jantar romântico. O fato de Vilela estar acompanhado por um amigo tampouco foi aproveitado, afinal este é apenas citado, quando poderia dar alguma pista de que soubesse de algo sobre Camilo e Rita, através do indício de alguma troca de olhares ou de uma indicação de que ele fosse quem estava fotografando os amantes em seus encontros. De modo que tal cena tem potencial, mas da maneira como foi trabalhada acaba servindo apenas para uma breve reflexão do protagonista sobre sua conduta inescrupulosa com o amigo de infância.

A maneira como o roteiro desenvolve a sequência de fatos segue a estrutura clássica, que se desenvolve em três momentos:

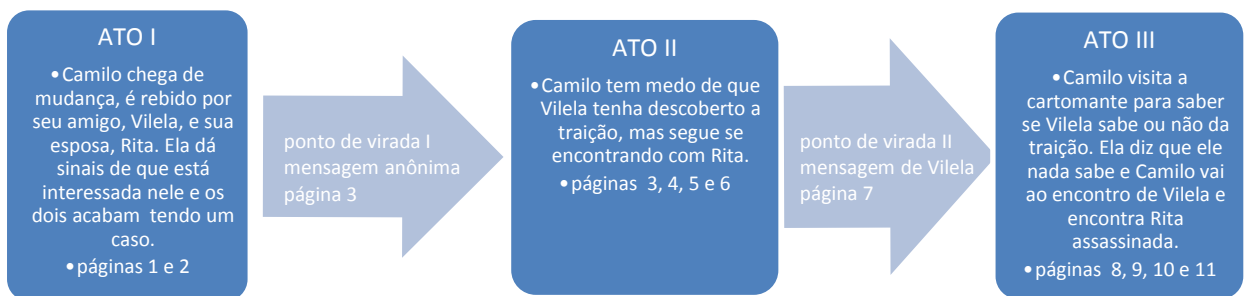
- a) situação desestabilizadora e antecipação do problema: a situação desestabilizadora é a traição. O interesse que Rita demonstra ter por Camilo logo os leva a um caso amoroso e, conseqüentemente, a traírem Vilela. Quando os dois são fotografados

por alguém ao saírem juntos e, após, quando Camilo recebe a primeira mensagem anônima e se dá conta de que alguém sabe do caso, temos a antecipação do problema;

- b) complicação do problema e tentativa de normalização: a complicação ocorre quando Camilo começa a suspeitar que Vilela saiba de tudo e se agrava quando recebe uma mensagem deste, pedindo para falar com ele com urgência. A tentativa de normalização ocorre por parte de Rita com sua visita à cartomante e ao darem seguimento aos encontros amorosos;
- c) clímax: inicia na visita de Camilo à cartomante para saber se o amigo sabe ou não da traição e se intensifica quando Camilo chega à casa de Vilela e encontra Rita morta, esfaqueada por Vilela. A trama deixa em aberto se Camilo será ou não assassinado pelo amigo, pois apenas mostra o protagonista vendo Vilela ir a sua direção com a faca ensanguentada.

Ao esboçarmos a estrutura do roteiro no paradigma de Field, chegamos ao exposto na Figura 21.

Figura 21 – O paradigma dos três atos no roteiro de *A Cartomante*.



Fonte: elaborado pela autora, com base na obra de Field (2001).

Percebemos que a quantidade de páginas dedicadas ao ato I corresponde à metade do utilizado tanto para o ato II como para o ato III, já que cada um deles conta com quatro páginas, enquanto o ato I ocupa apenas duas páginas do roteiro. Tal opção por uma apresentação da situação e personagens de forma bastante sucinta pode justificar a sensação

de não entendermos a fundo as razões pelas quais Camilo tem algumas atitudes. Afinal, se é tão amigo de Vilela como parece pela cena inicial, por que não consegue resistir à sedução de Rita? Após consumada a traição, como não tem lampejos de remorso? Quando o remorso surge é de forma superficial e breve, o que nos leva a questionar o porquê de Camilo preocupar-se tanto se Vilela havia ou não descoberto a traição, já que não tem atitudes que demonstrem o interesse em manter a amizade com o amigo. Enfim, temos a percepção de que seria necessário deixar entrever de alguma forma mais traços de caráter de Camilo, que fundamentem suas atitudes e justifiquem de forma mais sólida o conflito em que se encontra.

O conflito, ato II, e a solução, ato III, ocupam o mesmo espaço no roteiro, o que também contribui para uma abordagem menor que a usual para aprofundar a necessidade dramática do protagonista. Como vimos no esquema de Field, no capítulo 3, o conflito costuma ocupar o mesmo espaço que a apresentação e a solução somadas, no entanto não é isso que ocorre no roteiro de “A Cartomante”, pois a ação dramática que corresponde ao conflito possui a mesma extensão que a solução do dilema. Apesar de tal escolha limitar o desenvolvimento das ações do protagonista perante o conflito, acaba por ressaltar a resolução que ele busca para seu dilema, o que nos parece uma opção válida para a proposta do roteiro, que enfatiza a figura da cartomante e o papel do elemento místico como resposta fácil aos problemas.

Os pontos de virada, *plot point I e II*, utilizam o mesmo recurso para levar a narrativa de um momento a outro, que é o recebimento de mensagens no celular do protagonista. No ponto de virada I, temos o recebimento de uma mensagem anônima, em que alguém revela que sabe do caso amoroso, o que leva Camilo ao estado de desassossego e dúvida que constitui seu conflito. O ponto de virada II é o recebimento da mensagem de Vilela, que reforça os temores de Camilo e o lança na busca por uma resposta aos seus medos, levando-o direto para as cartas da cartomante. Embora sejam recursos já utilizados no conto de Machado de Assis, não deixam de ser válidos e de estarem bem utilizados para levar a narrativa de um momento a outro de forma fluida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de textos literários talvez seja um dos maiores atos de rebeldia a que temos acesso. Seja por estarmos cada vez mais inseridos em uma sociedade que valoriza apenas o que se reverte em algo concreto, em uma visão da arte como utilitária, seja por nos encontrarmos em meio a uma avalanche de textos de fácil acesso e de rápida leitura, que não demandam reflexão, ler literatura ficcional é seguir um movimento contrário ao imediatismo cotidiano. Estar em contato com todo o arsenal que constitui e move um texto literário, o qual só encontra sentido ao ser lido e interpretado, é dispor de um momento e, porque não dizer, de um espaço que permite o contato com um universo que está escrito e pronto para ser significado. Como defende com paixão Mario Vargas Llosa, é poder ver como nós humanos somos tão diferentes e semelhantes, por meio de nossas contradições e das tramas que nos unem:

A literatura, ao contrário, diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, não importa o quão distintas sejam suas ocupações e desígnios vitais, as geografias e as circunstâncias em que existem, e, inclusive, os tempos históricos que determinam seu horizonte. [...] Nada ensina melhor que a literatura a ver, nas diferenças étnicas e culturais, a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação da sua múltipla criatividade. Ler boa literatura é se divertir, sim; porém, também, aprender dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que e como somos em nossa integridade humana, com nossos atos e sonhos e fantasmas, separados ou na trama de relações que nos vinculam aos outros, em nossa presença pública e no secreto de nossa consciência, essa complexíssima suma de verdades contraditórias – como as chamava Isaiah Berlin — de que está feita a condição humana. Hoje, esse conhecimento totalizador e ao vivo do ser humano somente se encontra na literatura. (LLOSA, 2005, p. 379-380).

A possibilidade de estar em contato com o que parece tão diferente de nós, mas que acaba sendo tão semelhante nos faz perceber o quanto dilemas, conflitos, anseios, alegrias e esperanças, um sem-fim de sentimentos e sensações permeiam a todos, nos unem e dão sentido a nossa existência, seja hoje, há um século ou daqui a um século.

Ser docente da área de Letras é ter este enorme privilégio, de trabalhar com textos que não têm uma utilidade específica, mas transcendem todo e qualquer conceito de serventia. Tal privilégio, que fazemos questão de aproveitar ao máximo, vai ao encontro de uma visão da leitura para além do desenvolvimento de habilidades, de aplicação do conhecimento gramatical, de responder apenas a questões prontas e chegar a uma única resposta correta. Como docentes, nosso intuito é que a leitura de textos literários seja uma atividade de construção do leitor, que tem sim significados possíveis, porém delimitados pelos limites do próprio texto, não pelo livro de respostas do professor.

Nossa tese buscou a fundamentação teórica de Iser na tentativa de identificar quais estratégias o leitor utiliza para interpretar um texto e encontramos corroboração também em Eco e em Dascal para chegarmos às etapas que possibilitam e constituem a apreensão do texto e a construção de seu significado. Uma série de conceitos é utilizada por esses autores para identificar as complexas relações que ocorrem durante a leitura, pois não basta a compreensão das sentenças para que o leitor se aproprie do texto. Para que realmente consiga chegar à interpretação do texto lido, ele precisa preencher os vazios do texto para que se configure como evento, ou seja, adquira sentido e dê forma a um mundo próprio.

Identificar como tais processos ocorrem a cada leitura pode parecer uma utopia, pois são subjetivos e não acontecem de forma isolada, muito pelo contrário. Mesmo com o uso de instrumentos de leitura que busquem rastrear a atividade do leitor, teremos sempre uma visão parcial e guiada por nossas próprias leituras e interpretações sobre o ato de ler. Com isso, podemos entender a maneira “mágica” pela qual tendemos a ver a leitura, pois até certo ponto ela realmente é irrepetível e uma experiência única para cada leitor a cada leitura. No entanto, as teorizações feitas sobre o ato de ler visam delinear o processo e nos auxiliam na tarefa de entendê-lo, o que contribui para nossa atuação como docentes, especialmente com relação à forma como mediamos a leitura dos textos literários com nossos alunos.

Cabe-nos destacar que temos ciência de que para muitos docentes as práticas de leitura acabam sendo voltadas às estratégias de compreensão leitora, visto que grande parte dos alunos do Ensino Médio, e inclusive do Ensino Superior, não são leitores proficientes, ou seja, não conseguem ir além da decodificação das palavras e estabelecer relações a partir da leitura. Em nosso estudo, analisamos uma atividade realizada com alunos do 3º ano do Ensino Médio do IFRS – *Campus* Farroupilha, com os quais foi construída toda uma trajetória prévia de estratégias de leitura e, portanto, já eram leitores competentes. Assim mesmo, sabendo dos diferentes perfis de alunos leitores que existem em nossas salas de aula, afirmamos a importância de tomarmos como princípio, enquanto docentes, a postura ativa do leitor diante

do texto literário, ou seja, aquele que possui o poder de fazer com que o texto ganhe significado.

Desse modo, ao apresentarmos os textos literários como textos com significados a serem construídos, os leitores passam a estar em uma posição central, deixam o papel de quem busca uma resposta que já está pronta e assumem o de quem constrói a resposta, através da tecedura de sua interpretação. Obviamente, tal mudança de perspectiva sobre o ato de ler propicia outra dinâmica e expectativa frente às atividades de leitura, tornando-a atrativa e instigante para os alunos. Porém, isso só é possível diante de uma mudança de visão sobre a leitura por parte dos docentes, que precisam criar espaços para que a leitura e o diálogo sobre o texto lido se efetivem, fomentando a interpretação.

A partir do momento em que o leitor se apropria do texto ele efetiva o significado do que leu, o texto torna-se parte do leitor. É o ato de tomar posse do texto que permite a construção de algo novo, de sua transformação. Tal atividade foi o que buscamos investigar neste estudo, a apropriação do texto literário para a criação de roteiro audiovisual.

Longe de ser uma transposição com compromissos de fidelidade, a adaptação de um texto literário para um roteiro audiovisual é a criação de um novo texto, que obedece às regras de outro gênero textual. Independentemente da intenção de um maior ou menor nível de proximidade com a obra que inspira o roteiro, é inegável que o conceito de adaptação precisa superar a questão de fidelidade e ser entendido como um diálogo entre obras, uma relação transtextual, que permite a criação de um novo texto, o qual pode inclusive enriquecer o texto lido.

O domínio sobre os aspectos que concernem ao discurso narrativo e à estrutura da narrativa possibilita ao leitor uma visão sistematizada sobre a construção do texto literário, o que auxilia no processo de adaptação para roteiro, adequando a história que se quer contar às características do gênero, que também é uma construção e necessita do uso de recursos para narrar, pensados para um texto que possui duas etapas: a leitura e a filmagem do que foi lido.

Se orientado para a observação dos aspectos referentes ao discurso narrativo e à estrutura da narrativa, o leitor enriquece sua atividade de interpretação do texto literário, pois se torna consciente de características que constituem o texto e consegue enxergar a rede de relações e escolhas que tecem a narrativa. Para o leitor que passará a ser autor, estar apto à análise dos aspectos discursivos e estruturais da narrativa significa ter o domínio do texto por meio da compreensão do percurso gerativo de sentido, atrelada à sua interpretação, portanto é uma das etapas que consideramos essenciais para que a adaptação possa ocorrer.

Tal afirmação não implica que as atividades que seguem a leitura dos textos literários necessitem de dois momentos distintos: no primeiro, questionamentos e comentários sobre as percepções dos alunos quanto à leitura, buscando a construção de significados do texto; no segundo, a elaboração de um mapa conceitual do texto, contendo todos os aspectos referentes ao discurso e à estrutura da narrativa. Pelo contrário, a compreensão de tais aspectos pode e deve ser atrelada à construção de significado da história. Um exemplo é a percepção de como a focalização do modo de narrar muitas vezes pode ajudar o leitor a entender porque simpatiza mais com um personagem do que com outro, mesmo diante de atitudes desse personagem com as quais não esteja de acordo.

Desenvolver nos alunos a habilidade para perceberem tais aspectos pode implicar em algumas atividades que visem uma abordagem digamos que “estruturalista” do texto em um primeiro momento, o que não consideramos algo negativo, desde que as atividades não se limitem a isso. Não propomos aqui que os alunos leiam textos literários com o objetivo de identificar as nomenclaturas referentes à estrutura e ao discurso narrativo que memorizaram, mas sim que entendam a construção de tais aspectos e como eles tecem uma teia de relações na narrativa.

No processo de escrita do roteiro, quando o aluno passa de leitor a autor de um texto que deriva de sua interpretação do texto lido, torna-se primordial o conhecimento sobre o gênero a ser redigido. O roteiro possui um formato bem específico ao qual podemos facilmente ter acesso, através de *softwares* e sites que adequam o texto às regras de formatação. Os aspectos referentes à sua forma são os mais abordados por vídeos e tutoriais na internet, porém não são o maior desafio à escrita do roteiro, que se caracteriza por ser um gênero que é lido, pensando em sua transposição para a linguagem audiovisual, razão pela qual a linguagem escrita precisa usar imagens para representar as emoções e dilemas da narrativa.

Outra característica importante é a necessidade da construção de textos paralelos e/ou prévios à escrita do roteiro. Conforme pontuado por Field, ter o domínio de onde se parte e para onde se chegará e como se chegará até tal ponto é fundamental para que a narrativa não perca o foco. Tão relevante quanto o domínio do paradigma dos três atos é a construção do protagonista, que para ser verossímil precisa ter uma história completa, com aspectos que o constituem nas esferas pessoal, profissional e privada, bem como uma biografia que anteceda os acontecimentos da narrativa. O domínio destes aspectos permite que o autor do roteiro eleja o que expor na ação dramática, criando uma trama de ações que sabe como conduzir.

Na escrita de um roteiro adaptado, a construção de tais textos prévios pode parecer desnecessária, no entanto só o seria no caso de plágio, da tentativa de cópia da história lida. Ao escrever um roteiro que se apropria de uma história lida – ou seja, quando ocorre a leitura e interpretação do texto literário – o autor busca escrever uma nova história a partir daquela, pois mesmo que tenha diversos aspectos semelhantes ao texto que o inspira ela é uma construção que carrega consigo a visão do autor sobre o texto literário, sua significação. Sendo assim, o roteirista precisa saber como irá construir sua história e seus personagens, para chegar à sua representação.

O roteiro pode ser considerado uma sequência de cenas interligadas e sua leitura pressupõe que seja possível visualizar o que nele se encontra escrito. Com isso, o autor do roteiro adaptado deve buscar afastar-se da linguagem do texto literário, na medida em que as emoções devem ser vistas e não descritas. Neste momento o domínio dos aspectos estruturais do texto literário também se faz importante, propiciando uma visão micro sobre o todo e como cada uma das partes que o constituem podem ser alteradas – além de como cada alteração irá influenciar outros aspectos da narrativa – para que o roteirista alcance seu objetivo.

Após o estudo e discussão sobre tais conceitos, chegamos ao relato de experiência, objetivando ilustrar a apropriação da leitura de um texto literário por meio da criação de um roteiro audiovisual adaptado, no caso do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, que resultou roteiro para curta-metragem com o mesmo título.

Por meio da análise dos aspectos discursivos e da estrutura textual do conto, pudemos esboçar os elementos da narrativa literária que podem ser modificados na adaptação para outro gênero textual, o roteiro. Como vimos, as mudanças nos aspectos discursivos são importantes, já que o roteiro pressupõe a passagem para a linguagem audiovisual, portanto as escolhas para se adaptar a história envolvem questões com relação, por exemplo, ao tipo de narração, de enfoque e ao tempo na narrativa.

No caso do roteiro de *A Cartomante*, a opção pela ordem linear facilitou o entendimento da sequência de fatos, bem como a posição temporal no tempo presente, ou seja, ação e narração ocorrem juntas. A história é narrada pela perspectiva do protagonista, sabemos o que ele pensa e sente, por meio do recurso de *voice over* e por estarmos sempre ao seu lado, já que vemos as ações junto a Camilo. Dessa forma, o roteiro optou por nos aproximar de Camilo e entender sua perspectiva da história, escolha que revela o significado que é dado ao dilema do protagonista. Deixando de lado o narrador repleto de ironia que temos no conto de Machado, optam por dar voz ao confuso Camilo, que segue o fluxo dos

acontecimentos de modo inconsequente, e vamos ao seu lado acompanhando suas escolhas e seu dilema.

Quanto à estrutura textual, temos um aspecto cujas alterações podem modificar de forma significativa as relações entre personagens e ações, o que tem o potencial de tornar a nova narrativa uma história com significados completamente distintos daqueles do conto lido. No roteiro adaptado de *A Cartomante*, tivemos a alteração da posição ocupada pela cartomante na relação do modelo actancial, mantendo a posição de adjuvante que ocupa no conto, mas tomando também a posição de oponente, o que levou a um encerramento da narrativa com um viés distinto do exposto pela narrativa literária. Da mesma forma, a sequência de ações que se desenvolve pode alterar as percepções sobre os personagens, em especial, o conflito que o protagonista busca resolver.

Como a ação que analisamos neste relato de experiência já havia sido concluída, nossa possibilidade de observação de como se deu a apropriação do texto literário pode ser realizada através do roteiro elaborado. De todos os aspectos que se mantiveram ou se modificaram com relação ao conto lido, o que se destaca é a abordagem dada ao místico, à superstição. Em lugar de a abordarem como Machado de Assis faz em seu conto, como sendo semelhante a algo que tontas e ingênuos creem e os leva a tomarem decisões ilógicas, eles deixam em suspenso se de fato é tolice crer nas cartas. Ou ainda, nos trazem a possibilidade de questionar se a tolice não seria crer nas pessoas.

Percebemos, então, que os alunos foram leitores muito perspicazes, pois entenderam as relações desenvolvidas na narrativa, bem como a ironia machadiana presente no conto, que se reflete no roteiro em uma apropriação que apresenta uma visão que dialoga e enriquece o texto lido, já que não busca apenas replicar a história na qual baseiam o roteiro, mas traz possibilidades de um novo sentido para o místico.

Esta é a nossa leitura do objeto de estudo, ou seja, nossa interpretação, que, certamente, pode ser enriquecida com outras leituras e interpretações. Nosso intuito é que a leitura deste estudo possibilite justamente o que o termo leitura significa: a possibilidade de interpretações e a construção de significados que façam sentido para o leitor e para a realidade do leitor.

Assim, tencionamos que este estudo possa desacomodar a visão sobre o aluno como leitor, levando os docentes a desvelarem aos seus alunos o importante papel que eles possuem na construção de significados do texto literário. Que a literatura possa ser abordada como uma atividade prazerosa e repleta de significados que ecoam em nossas vidas, deixando de lado sua visão como algo estanque e pronto, que demanda apenas apreensão. Nestes tempos de

imediatismo e leituras rápidas que pregam verdades mediante discursos vazios, que os docentes percebam que a leitura literária é uma arma poderosa para fomentarmos em nossos alunos o senso crítico e a discussão sobre temas cada vez mais relevantes e que são inerentes aos textos literários.

Consideramos que este estudo aponta um dos possíveis caminhos para chegarmos a esta abordagem do texto literário com nossos alunos. Muito se questiona sobre a necessidade de chegarmos a exemplos concretos sobre as teorizações tecidas, razão pela qual optamos pelo roteiro que deriva das atividades do projeto CineArte como nosso objeto de análise no relato de experiência. Ele deriva de uma ação que pode ser citada como um exemplo de uma sequência de atividades que buscaram colocar o aluno como peça central para a leitura e interpretação do texto, mas não se limitou a isso.

Ao ter como objetivo final a criação de um curta-metragem adaptado, algo que é deveras atrativo para os jovens, a leitura e a interpretação do texto literário se tornaram essenciais para o sucesso do projeto. Dessa forma, possibilitando inúmeras discussões sobre a leitura do texto, seja por meio de atividades escritas ou por debates com os colegas, os alunos se apropriaram do texto e se sentiram preparados para criarem o seu roteiro para curta-metragem, a partir de suas construções e significações do que leram.

Dar ao leitor o papel de autor deposita em seus ombros uma reponsabilidade perante o texto lido que se traduz em uma análise cuidadosa de seus aspectos, em discussões sobre os significados construídos e em um processo de escrita que busca manifestar tais construções. Afinal, neste processo a leitura é vista como um ato de escritura.

Outrossim, na complexa atividade que é a leitura, ao chegar ao ponto final que encerra o texto literário experienciado leitor, podemos dizer que o leitor tornou-se, de certa forma, autor, pois construiu o significado do texto, criou um universo possível a partir da narrativa lida. Mostrar aos alunos o poder que possuem diante do domínio da leitura é um dos privilégios do docente, privilégio que desejamos que motive os pesquisadores da área a seguirem com estudos com vistas à compreensão de como ocorre a atividade de interpretação da leitura, bem como desenvolvendo estratégias para envolver os alunos em tal prática.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSIS, Machado de. **Várias histórias**. São Paulo: Ateliê, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BISCALCHIN, Fernando José. **Processo de criação de roteiros de Cidade de Deus e Tropa de Elite 2**. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, Ítalo. **The literature machine**. London: Vintage, 1997.

CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. **Acta Científica**, Engenheiro Coelho, v. 22, n. 2, p. 59-66, mai./ago. 2013.

CHARTIER, R.; e CAVALLO, G. (Org.) **História da leitura no mundo ocidental 1**. São Paulo: Ática, 1998.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

COPCESKI, Cleiton Ricardo (rot.). **A cartomante**. Farroupilha, 2015. (roteiro não publicado).

CORACINI, M. J. F. (org.) **O jogo discursivo na aula de leitura: língua materna e língua estrangeira**. Campinas, SP: Pontes, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

_____. **Algunos aspectos del cuento**. Edição digital a partir de Cuadernos Hispanoamericanos, n. 25, p. 403-406, mar. 1971.

Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

CUPIDITY, Kismet dinner. Direção: Mark Nunneley. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=q6KAR_FeABs>. Acesso em: 09 ago 18. (curta-metragem, 8 minutos).

DARTON, Robert. **Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII**. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DASCAL, Marcelo. **Interpretação e compreensão**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

DECIA, Patrícia. Syd Field analisa “Quatro roteiros” dos 90. **Folha de São Paulo**, São Paulo 5 abr. 1997.

Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/05/ilustrada/18.html>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

DOSSE, François. **A História do Estruturalismo: o campo do signo – 1945/1966**. vol.1. Tradução de Álvaro Cabral. Bauru/SP: EDUSC, 2007.

ELLIOTT, Kamilla. **Rethinking the novel/film debate**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FAILLA, Zoara. **Retratos da Leitura no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. Disponível em:

[http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil -2015.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-2015.pdf). Acesso em: 20 jul. 2018.

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

FIORUCI, W. R. **Leitor-modelo e leitor-detetive**: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia. 2007. 240 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

FREYTAG, Gustav. **Freytag's technique of the drama**: an exposition of dramatic composition and art. St. Clair Shores: Scholarly Press, 1969.

FRYE, Northon. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução de Henrique Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1973.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As consequências da estética da recepção: um início postergado. In: **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: editora da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

_____. The reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, Jane P. **Reader-response criticism**: from formalism to post-structuralism. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KLEIMAN, Angela. **Leitura**: ensino e pesquisa. Campinas: Pontes, 1989.

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

LLOSA, Mário Vargas. A literatura e a vida. In: _____. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

MACHALSKI, Miguel. **El guión cinematográfico**: um viaje azaroso: más allá de la técnica, reflexiones sobre la escritura cinematográfica. 1. ed. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glaucia Muniz Proença. Um panorama da semiótica greimasiana. **Revista Alfa**. São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009.

MENDES, Conrado Moreira. A noção de narrativa em Greimas. **Revista científica de comunicação social do centro universitário de Belo Horizonte**, MG, v. 6, n. 1, 2013.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinema II**. Paris: Éditions Universitaires, 1965.

MORAIS, José. **A arte de ler**. São Paulo: editora Unesp, 1996.

NATURLIGE BRILLER. Direção: Jen Lien. Noruega, 2001. (curta-metragem, 1 min).

PIASSI, Luís Paulo de Carvalho. O segredo de Arthur Clarke: um modelo semiótico para tratar questões sociais da ciência usando a ficção científica. **Revista Ensaio**, v. 14, n. 01, 2012, p. 209 -2226.

PIGLIA, R. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix barral, 2000.

_____. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Col. Os pensadores).

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora CopyMarket.com, 2001. Livro eletrônico.

REGIS, Clarmi. **O texto no espaço virtual**: a leitura em rede. 205 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

SALLES, Cecília. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural**: o leitor como interface. 2007. 186 f. Tese. (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SCHWARTZ, Regina. (org.). **A bíblia pós-moderna**: bíblia e cultura coletiva. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SLR. Direção: Stephen Fingleton. Reino Unido, 2013. (curta-metragem, 22 min).

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, jul-dez. 2006, p. 27.

STAM, Robert. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

THUNDER ROAD. Direção: Jim Cummings. Estados Unidos, 2016. (curta-metragem, 13 minutos). Disponível em: <https://revistamoviement.net/thunder-road-a-camera-como-elemento-humano-883ab35e0ab7>. Acesso em: 08 ago. 2018.

VIEIRA, André Guirland. Do conceito da estrutura da narrativa à sua crítica. In: **Psicologia: reflexão e crítica**. [online]. vol.14, n.3, p.599-608, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prc/v14n3/7845.pdf>. Acesso em: 13 ago. 18.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. In: **Novos estudos**: CEBRAP. [online]. n. 51, p. 03-14, 1998. Disponível em: <http://rogerioa.dominiotemporario.com/resources/P%C3%B3s/Mtradutor.pdf>. Acesso em: 15 ago. 18.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. Curitiba: IESDE, 2008.

ANEXO 1 – QUESTÕES PARA ANÁLISE DOS CONTOS



Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio

Literatura e Língua Portuguesa – 3º ano

Professoras: Cinara Fontana Triches e Karina Feltes Alves

Aluno(a): _____

Data: 13/05/2015

ANÁLISE INDIVIDUAL DO CONTO – 2º TRIMESTRE

CONTO: _____

1 Quem é o narrador? Qual o foco narrativo?

2 O tempo é cronológico ou psicológico? Justifique.

3 Em quais espaços se passa a narrativa? Como cenários, eles são importantes ou meramente ambientam as ações? Justifique.

4 Descreva como ocorrem as seguintes etapas do desenvolvimento da narrativa: situação inicial; preparação para o dano; dano; reação; recompensa ou punição.

5 Em um conto, ao contrário de outros gêneros literários, todos os elementos são relevantes, em especial os personagens. Cite-os, caracterize-os fisicamente e psicologicamente, e após demonstre como as relações entre eles são essenciais para o desfecho da narrativa.

6 O entendimento da história superficial (1) leva à compreensão de uma história secreta (2). Qual é a história secreta? Explique, sem deixar de relacioná-la à história superficial.

7 O conto que você escolheu para análise faz parte de uma seleção de contos em que o amor é abordado. Como o amor é abordado na narrativa? De que forma você relaciona tal abordagem com a realidade que o cerca?

ANEXO 2 – QUESTÕES PARA ANÁLISE DO CONTO ESCOLHIDO PARA ADAPTAÇÃO



Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio
 Literatura e Língua Portuguesa – 3º ano
 Professoras: Cinara Fontana Triches e Karina Feltes Alves
 Aluno(a): _____
 Data: 10/06/2015

ATIVIDADE DE ANÁLISE

A Cartomante, Machado de Assis

1. Explique o título do conto. Por que tal personagem é destacada?
2. Como é o tempo na narrativa? Cite exemplos que comprovem sua resposta.
3. Na maior parte de seus contos, Machado de Assis revela uma forte preocupação em analisar psicologicamente o ser humano, procurando descobrir, por trás das ações, os motivos secretos de sua conduta. Essa preocupação está presente no conto “A Cartomante”? Explique.
4. O que você entende da frase dita por Hamlet (personagem da peça teatral *Hamlet, o príncipe da Dinamarca*, do escritor britânico William Shakespeare) e mencionada no texto: “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia”? Qual o papel desta frase na trama de Machado de Assis?
5. Quando uma pessoa não acredita em nada, diz-se que ela é cética. O ceticismo está presente nos textos machadianos. Neste conto, de que maneira ele aparece?
6. “Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado.” A partir deste trecho, como podemos caracterizar Rita e Camilo?
7. Em sua opinião, por que se trata de um texto realista, e não romântico, considerando que explora a temática amorosa, tão preciosa ao Romantismo?

ANEXO 3 – QUESTÕES NORTEADORAS PARA A ESCRITA DO ROTEIRO



INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
RIO GRANDE DO SUL
Câmpus Farroupilha

Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio
Literatura e Língua Portuguesa – 3º ano
Professoras: Cinara Fontana Triches e Karina Feltes Alves

REFLEXÕES PRÉVIAS À ESCRITA DO ROTEIRO

O grupo já analisou o conto escolhido para adaptação para roteiro de curta-metragem, discutiu sobre as distintas visões sobre a narrativa e chegou a uma perspectiva sobre como entendem a história e como querem representá-la.

Mas, antes de iniciar a escrita do roteiro no formato que estudamos, há algumas questões que precisam ser respondidas, para deixá-lo o mais coeso possível.

1. Sobre o que é a história? Em poucas palavras, digam qual é o assunto abordado pelo roteiro.
2. Sobre quem é a história? Definam o personagem que vivencia a ação da narrativa e crie uma biografia para ele, com fatos prévios aos que ocorrerão na história contada. Descrevam uma história de vida o mais detalhada possível, que englobe suas características nos mais variados contextos (como é na vida familiar, privada, no trabalho....). Detalhem com quem ele se relaciona na narrativa e criem um perfil para estes outros personagens também.
3. Como inicia a história? Definam em que situação vocês irão apresentar o protagonista e o contexto em que se desenvolve a ação.
4. Qual é o conflito? Estabeleçam qual dilema o protagonista precisará resolver.
5. Qual é a solução? Decidam como o protagonista superará (ou não) o dilema.
6. Como termina a história? Definam em que situação, com que imagem e com que tom concluirão a narrativa.

ANEXO 4 – FICHAS DE VOTAÇÃO

Obrigado por prestigiar os curtas-metragens produzidos pelos alunos do 3º ano do Curso Técnico em Informática Integrado ao Ensino Médio do IFRS – Câmpus Farroupilha!

Para cada categoria, assinale apenas uma opção.

MELHOR ATRIZ:

- ANNA LETICIA DE CESERO CORÁ – “A galinha degolada”
- DJENIFER P. CITRON DO AMARANTE – “Todos os fogos, o fogo”
- KEITTI BRAMBILLA – “Paradigma”
- MÁRCIA CASAGRANDE – “Papai Noel dorme em casa”
- RAFAELA DOS SANTOS DE PAULA – “A Cartomante”

MELHOR ATOR:

- ADRIAN RUAN HORN DE BORBA – “Papai Noel dorme em casa”
- EDUARDO AMARO DA ROSA – “A Cartomante”
- GUSTAVO DA SILVA DALENOGARE – “A galinha degolada”
- MARCOS RODRIGO BELLAVER – “Paradigma”
- MATHEUS DUSSIN BAMPI – “Todos os fogos, o fogo”

MELHOR ROTEIRO

- A Cartomante
- A galinha degolada
- Papai Noel dorme em casa
- Paradigma
- Todos os fogos, o fogo

MELHOR FIGURINO

- A Cartomante
- A galinha degolada
- Papai Noel dorme em casa
- Paradigma
- Todos os fogos, o fogo

MELHOR EDIÇÃO

- A Cartomante
- A galinha degolada
- Papai Noel dorme em casa
- Paradigma
- Todos os fogos, o fogo

MELHOR CURTA-METRAGEM

- A Cartomante
- A galinha degolada
- Papai Noel dorme em casa
- Paradigma
- Todos os fogos, o fogo

Agradecemos a participação!

Equipe do projeto CineArte.

ANEXO 5 – ROTEIRO DO CURTA-METRAGEM “A CARTOMANTE”

“A CARTOMANTE”

um roteiro
de
Cleiton Ricardo Copceski

ARGUMENTO

A adaptação, baseada no conto "A Cartomante", de Machado de Assis, vai se passar em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, em um contexto atual. O foco não será o caso amoroso, o envolvimento entre Camilo e Rita, mas sim o medo de Camilo, que faz com que acredite nas palavras de uma cartomante e seja levado a um final trágico.

Camilo aparenta ter em torno de 20 anos, Vilela 25, enquanto Rita parece ter uns 29. Esta por sua vez se veste como uma mulher de posses, assim como seu marido, que possui um cargo de chefia na empresa em que trabalha. Rita não trabalha e Camilo trabalha em um emprego não tão bem remunerado como o de Vilela, nem tem um cargo importante. É um jovem bonito e tranquilo, não tem muitas preocupações. Ao decorrer da história Camilo acaba se apaixonando por Rita, que apenas quer uma aventura com ele, utilizando-se de sua sagacidade para seduzi-lo.

Após Camilo e Rita estarem um tempo juntos, ele recebe mensagens anônimas em seu celular dizendo saber do caso e começa a desconfiar de que Vilela está ciente sobre o tal caso de amor. Ele acaba se afastando de Rita e ela decide consultar uma cartomante, figura essencial na história e que a deixa muito confortável, mas Camilo não tem a mesma visão sobre isto, pois não era supersticioso.

Camilo continua recebendo mensagens anônimas em seu celular, e tem certeza de que Vilela está sabendo do caso, porém insiste em não acreditar. No decorrer da história, Camilo leva Rita a diversos lugares, buscando algo mais importante com ela, que nada quer além de uma aventura.

Até que Camilo recebe uma mensagem de Vilela dizendo que o espera em sua casa com urgência. Após o choque que a mensagem lhe proporcionou, Camilo decide ir até a casa de Vilela para saber o que ele quer, mas está com medo de que ele saiba a verdade.

Então, ao sair de casa, em sua mesa, ele encontra um cartaz da cartomante, que Rita havia deixado, e decide consultá-la.

Esta se veste como uma cigana e sua sala é decorada com velas, incensos, cartas, entre outros objetos místicos. A cartomante fala então o que Camilo queria ouvir, este que sai muito feliz e vai até a casa de Vilela, mas se depara com Rita morta e Vilela esperando-o para o seu fim.

"A CARTOMANTE"

FADE IN:

INT. CASA DA CARTOMANTE / SALA DE ESTAR - DIA

Sala mal iluminada com objetos místicos espalhados pela mesa, como velas, incensos, cartas de tarô. Câmera em movimento passando por cima dos objetos, devagar, chegando até a frase escrita na parede: "Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia."

EXT. AEROPORTO DE CAXIAS / PISTA DE POUSO - DIA

Avião pousa e Camilo desce as escadas em direção ao saguão.

INT. AEROPORTO DE CAXIAS / SAGUÃO DE ENTRADA - DIA

VILELA

Camilo quanto tempo... saudades tuas, meu amigo!

CAMILO

Vilela, meu amigo, se não fosse esta tua cara feia eu não iria te reconhecer!

VILELA

(rindo)

Engraçado como sempre! Mas me conta como foi a viagem?

CAMILO

Bem cansativa e demorada, mas pelo menos tudo deu certo.

VILELA

Que bom, Ah! Quase ia esquecendo! Esta é a minha esposa, Rita.

CAMILO

Muito prazer.

RITA

Prazer, até que enfim conheci o melhor amigo do Vilela.

INT. CARRO - ENTARDECER

Cenas com fundo musical alegre do interior do carro mostrando a cidade e Camilo, Rita e Vilela conversando.

CAMILO (V.O.)

Relembramos velhas histórias da nossa infância, e percebi que Rita era muito carismática e alegre.

INT. RESTAURANTE - NOITE

Rita, Camilo e Vilela conversam e esperam o jantar.

CORTA PARA:

Rita olhando para Camilo de modo sedutor.

CORTA PARA:

Camilo envergonhado continua conversando com Vilela.

CAMILO (V.O.)

O brilho do seu sorriso me encantava cada vez mais.

EXT. CASA DE VILELA / VISTA EXTERNA - NOITE

Carro de Vilela chegando em uma casa bonita e com aspecto de muito cara. Câmera foca em Camilo descarregando suas malas. Eles caminham em direção à entrada. A porta se fecha.

CAMILO (V.O.)

Rita se mostrou muito gentil e até ofereceu hospedagem em sua casa, por alguns dias, enquanto eu procurava outro lugar.

INT. CASA DE VILELA / SALA DE ESTAR - NOITE

Rita e Camilo conversam, sentados em um sofá. Rita aproxima-se de Camilo e estende sua mão direita sobre a perna de Camilo.

CAMILO (V.O.)

Neste momento senti algo diferente, um frio na barriga. Pela força do momento acabei chamando-a para um passeio.

EXT. RUA - DIA

Rita e Camilo tomando sorvete enquanto caminham juntos de mãos dadas.

CORTA PARA:

INT. CINEMA - DIA

Rita e Camilo juntos assistindo a um filme no cinema, comendo pipoca e dando risadas.

CORTA PARA:

EXT. PARQUE CENTRAL - DIA

Rita e Camilo sentados na grama observam a paisagem e conversam alegremente. Alguém os observa de longe tirando fotos. Câmera em movimento passando em frente ao casal.

CAMILO (V.O.)

A partir deste dia começamos a nos encontrar mais, ela inclusive me ajudou a escolher um apartamento e percebi um sentimento especial entre nós.

INT. CASA DE CAMILO/QUARTO - DIA

Camilo já está em sua nova casa arrumando suas roupas no armário, conversando com Rita, quando recebe uma mensagem anônima em seu celular, nela está escrito: "Já sei de tudo!"

CLOSEUP NO CELULAR
DE CAMILO

CAMILO (V.O.)

A partir deste momento senti que devia me afastar.

INT. CASA DE CAMILO / SALA DE ESTAR - DIA

Sala de estar com luz ambiente, Rita e Camilo sentados no sofá, bem juntinhos. Rita está conversando com Camilo sobre o seu repentino afastamento.

RITA

Tô com saudades de você! Por que você não retorna mais minhas ligações?

CAMILO

Estive muito ocupado! E por que você não me visitou mais?

CORTA PARA:

INT. CASA DA CARTOMANTE - DIA

Sala escura mostrando apenas as mãos da senhora virando as cartas, carta do amor e da confiança, foco no rosto de Rita.

RITA (V.O)

Estava preocupada, fiquei com medo de que você tivesse me esquecido. Fui numa cartomante pra saber o que aconteceria com a gente. Ela me disse que estava tudo bem e que era para eu continuar te encontrando.

CORTA PARA:

INT. CASA DE CAMILO - DIA

Rita mostra um panfleto da cartomante e entrega para Camilo.

CAMILO

Besteira, isso nem existe!

Camilo deixa o panfleto sobre a mesa de centro.

RITA

"Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia", Camilo. Você devia acreditar, ela sabia tudo sobre nós. E também nem se preocupe que Vilela não sabe de nada.

Camilo está usando o celular e recebe outra mensagem anônima e acaba ficando nervoso.

CAMILO

Não se iluda!

RITA

Por que você diz isso?

CAMILO

(Disfarça e esconde o celular)

Nada! Nada! Esquece! E por falar nisso, como tá o Vilela?

RITA

Ele tá bem, mas preocupado porque você não aparece mais lá em casa.

CAMILO

Diz pra ele que eu vou quando sobrar um pouco de tempo.

RITA

Tudo bem! Agora vou indo, tchau!

CAMILO

Espera! Espera!

Rita vai andando até que Camilo puxa seu braço e se aproxima para lhe dar um beijo, a porta se fecha e não temos a visão do beijo.

EXT. PARQUE CENTRAL - DIA

Camilo está correndo pelo parque com fones de ouvido, roupas de esporte e encontra Vilela, que está sentando em um banco ao lado de um amigo.

VILELA

Camilo! Como está? Quanto tempo!

CAMILO

Opa! Tudo bem, e você?

VILELA

Tudo bem. Como anda a vida e a nova casa?

CAMILO

Estão boas, tô organizando pouco a pouco.

VILELA

Deve ter alguma novidade para me contar, né?

CAMILO

Nada de mais... Estou tentando me adaptar à nova cidade, mais calma, menos trânsito. Tá tudo muito bom, consigo dormir bem... Mas agora vou indo, tenho que terminar minha corridinha, não posso perder o ritmo. Até mais!

Camilo cumprimenta Vilela e segue correndo, a câmera se vira e segue o movimento de Camilo.

VILELA

Até mais! Vê se aparece!

Camilo de costas se vira e faz afirmativamente com a cabeça.

EXT. PARQUE CENTRAL - DIA

Camilo segue correndo e a câmera o acompanhando, está pensando sobre a relação com seu amigo.

CAMILO (V.O)

Meu melhor amigo? Como que estou fazendo isso com ele? E se for ele que está mandando as mensagens? Meu Deus! Tenho que parar de me encontrar com Rita! Mas... Eu a amo!

INT. CASA DE CAMILO/QUARTO - NOITE

Camilo está se arrumando para encontrar Rita em um jantar que ambos marcaram para este dia. Camilo está com uma camisa na mão olhando para o espelho.

MATCH CUT:

Camilo recebe uma ligação de Rita enquanto tranca a porta da casa

RITA (V.S)

Você já está a caminho?

CAMILO

Sim, só estou terminando de fechar a casa.

RITA (V.S)

Tá bom. Estou te esperando aqui no restaurante. Beijo!

CAMILO

Tchau, estou louco para te ver!

EXT. RESTAURANTE 2 / PORTA DE ENTRADA - NOITE

Camilo chega a pé e vai indo em direção a porta do restaurante, a câmera fica estática.

CORTA PARA:

A câmera está dentro do restaurante vindo das mesas em direção à mesa de Rita, que está sozinha. Camilo chega e a câmera se volta para ele.

RITA

(sussurrando e com olhar apaixonado)
Oi, que saudades de você!

CAMILO

(com olhar apaixonado)
Você está linda... cada vez que te vejo está mais linda...

Rita se mostra lisonjeada, Camilo senta bem próximo a ela. O tempo passa, fundo musical suave. Os dois estão conversando e bebendo. Camilo estende sua mão sobre a de Rita.

CLOSEUP MÃOS

CAMILO

Tenho que te dizer uma coisa!

RITA

O que houve? Algum problema?

CAMILO

Estou recebendo mensagens dizendo que sabem sobre nós, e tenho medo de que seja Vilela.

RITA

(parecendo aliviada)
Não seja bobo, eu tomo muito cuidado para me encontrar contigo, ele nem imagina.

CAMILO

(tom de preocupação)
Mas e quando vamos a lugares públicos, como agora? Ele não pode estar nos vendo?
Rita olha ao seu redor e move negativamente a cabeça.

RITA

Vilela é muito ocupado, está numa reunião agora. Ele está sempre ocupado com o trabalho.

CAMILO

Você sabe que ele é meu melhor amigo, desde a infância.

RITA

Sei. Mas sei também que você me ama.

CAMILO

Não vai vir de novo com aquela história da cartomante, né?

RITA

Acho que a cartomante é melhor do que você pensa. Agora tenho certeza que você me ama.

Camilo beija a mão de Rita. Os dois seguem jantando, estão rindo e se divertindo. O Casal sai do restaurante de mãos dadas, câmera se afasta e passa um carro em frente.

FOCO NO CARRO

EXT. RUA DA CASA DE CAMILO / CALÇADA - NOITE

Camilo recebe uma mensagem de Rita: "Amei o jantar, vamos nos encontrar novamente o quanto antes."

CLOSEUP NO CELULAR
DE CAMILO

No mesmo instante Camilo recebe uma mensagem de Vilela: "Preciso falar com você! Venha rápido. Precisamos conversar!"

Camilo fica aflito e olha ao seu redor, não vê ninguém e continua caminhando até chegar em sua casa.

CAMILO (V.O)

Será que foi Vilela que me mandou todas aquelas mensagens anônimas? Se foi ele, estou ferrado. E Rita, o que eu faço? Vou acabar perdendo os dois. Ai, Meu Deus! E se ele quiser me matar? Não! Não! Não! Não! Não vou ir lá. Preciso falar com a Rita!

INT. CASA DE CAMILO / QUARTO - NOITE

Camilo está deitado pronto para dormir e liga para Rita.

CAMILO

Alô! Rita?

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

RITA

Sim! O que foi? Parece nervoso.

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

CAMILO

Não tem ninguém por perto?

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

RITA

Não. Pode falar.

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

CAMILO

Recebi uma mensagem de Vilela dizendo que quer me encontrar. Aí na casa de vocês. Eu acho que ele vai fazer uma loucura.

RITA (V.S)

Por que você acha isso?

CAMILO

Não lembra das mensagens? Pode ser ele o tempo todo.

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

RITA

Mas Vilela passa o dia trabalhando, não tem como saber dos nossos encontros...

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

CAMILO

Mesmo assim, eu acho que temos que nos afastar, por um tempinho só.

RITA (V.S)

Se você for ficar mais tranquilo com isso, tudo bem. Mas você deve vir falar com ele. Vilela comentou que a empresa está crescendo, talvez ele queira te dar um emprego.

CAMILO

Pode ser. Mas...

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

RITA

Não tenha medo, pode vir tranquilo.

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

CAMILO

Você deve ter razão, mas mesmo assim vou ficar ligado.

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

RITA

Camilo, fica tranquilo! Tenho certeza que ele não suspeita de nada. Agora vou desligar que ele está saindo do banho. Boa noite, te amo...

INTERCUT CONVERSA TELEFÔNICA

CAMILO

Tchau. Também te amo.

Camilo desliga o telefone, se vira e dorme.

FUSÃO PARA:

INT. CASA DE CAMILO / QUARTO - DIA

Camilo acorda, sem camisa, senta na cama, pensa sobre o que deve fazer a respeito do convite de Vilela. Dá um soco no travesseiro e vai até o banheiro.

INT. CASA DE CAMILO / BANHEIRO - DIA

A câmera está estática e mostra o reflexo de Camilo entrando no banheiro. Camilo lava o rosto (expressão preocupada). Arruma o cabelo e veste uma roupa.

CORTA PARA:

INT. CASA DE CAMILO / SALA - DIA

Camilo está vestido e pronto para sair, pega as chaves que estão na mesa de centro e vê o panfleto da cartomante. Ele hesita um segundo, mas acaba guardando o panfleto no bolso da calça. Abre a porta do apartamento, olha para cima.

CAMILO

(suspiro)

O que será que Vilela quer comigo?

Segue para fora da casa. A câmera fica pelo lado de dentro da casa. A porta fechada encerra a cena.

FUSÃO PARA:

EXT. RUA DA CASA DE CAMILO / CALÇADA - DIA

Camilo está se dirigindo para a casa de Vilela, mas para e pega o panfleto que guardou no bolso. Camilo fica pensativo mas acaba decidindo visita-la, afinal, não tem nada a perder. Fundo musical suave.

EXT. CASA DA CARTOMANTE / PORTA DE ENTRADA - DIA

Foco na porta, que é de uma casa antiga. Camilo bate à porta mas ninguém o atende, ele acaba entrando e se depara com uma escada velha, sobe por ela e vê a senhora sentada em uma cadeira, diante de uma mesa.

INT. CASA DA CARTOMANTE / SALA DE ATENDIMENTO - DIA

Sala escura com apenas um feixe de luz entrando por uma pequena janela, coisas místicas estão espalhadas por todos os lados. Com cartas sobre uma mesa com uma toalha escura que vai até próximo ao chão.

CAMILO

(aparentando medo)

Com licença, fiquei sabendo que você pode me dizer o que vai acontecer com minha vida!

CARTOMANTE

Claro! Vejo que você veio aqui por que algo te deixa aflito. Sente-se!

CAMILO
(surpreso)

Sim!

CARTOMANTE
E quer saber se algo vai acontecer contigo!

CAMILO
Sim! Comigo e com ela!

A Cartomante embaralha as cartas várias vezes e coloca três delas sobre a mesa, observando-as muito bem antes de largá-las!

CARTOMANTE
As cartas me dizem que...

Camilo se encurva para perto da cartomante que abre somente duas das cartas.

CARTOMANTE
Vai ficar tudo bem, não há nada a temer. Ele não sabe de nada, nem desconfia! Essa mulher que você ama é muito bonita e vocês se merecem, esqueça o medo e vai que ela deve tá te esperando! Corra!

CAMILO
Muito obrigado, quanto te devo?

CARTOMANTE
Pague o que seu coração manda!

Camilo lhe dá duas notas de cem reais e vai embora, com pressa, e nem percebe a terceira carta que ainda está sobre a mesa.

EXT. RUA DA CASA DE VILELA / CALÇADA - DIA
Camilo caminha com pressa até a casa de Vilela. Câmera acompanha Camilo em direção a porta.

EXT. CASA DE VILELA / PORTA DE ENTRADA - DIA
Camilo bate na porta e ninguém o atende, então decide abri-la e ela estava destrancada. Câmera passa ao lado de Camilo, mostrando o ambiente.

INT. CASA DE VILELA / SALA DE ESTAR - DIA

CAMILO
Vilela? Rita? Onde vocês estão?

Camilo percebe que algo está errado e caminha até a cozinha, onde se depara com Rita caída no chão, ensanguentada. A câmara vai acompanhando o braço de Rita, indo em direção a sua face.

CORTA PARA:

Câmera mostra o rosto de Camilo, em choque, se afasta e mostra Vilela entrando. Camilo se vira e vê uma faca ensanguentada na mão do amigo, que caminha em sua direção.

CORTA PARA:

Foco nas cartas em cima da mesa da cartomante, foco na mão da cartomante, que vira a carta que faltava. Foco na carta, que é a carta da morte do baralho do tarô.

FADE OUT.

FIM