

**REPRESENTAÇÃO DE ESPAÇO NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA: O CASO DE
PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR**

Juliano Rodrigues¹

Resumo:

Este estudo busca investigar a construção de representações de espaços na imagem fílmica como um dos resultados do processo de adaptação da literatura para o cinema. Essa abordagem será tratada através da análise estético-fílmica e da construção de um plano teórico-metodológico de análise a partir de considerações sobre as questões do espaço na imagem audiovisual. Como objetos empíricos de estudo, apresento o conto *Pela passagem de uma grande dor* (1982), do escritor Caio Fernando Abreu e um curta-metragem baseado neste conto, homônimo e de autoria de Bruno Polidoro. A pesquisa tem como seus objetos privilegiados de interesse teórico os estudos de adaptação (Hutcheon, Sanders, Stam) e a Poética do espaço de Gastón Bachelard.

Palavras-chave: Adaptação. Poética do espaço. Bachelard. Cinema. Espaço.

1. Introdução

A pesquisa que aqui apresento investiga a representação de espaços na adaptação fílmica como uma das questões resultantes desse processo de adequação da literatura para o cinema. Este tema será observado através de considerações teórico-metodológicas sobre o espaço e da análise fílmica como metodologia de processamento de material coletado. Como objeto empírico de pesquisa foi escolhido o conto, *Pela passagem de uma grande dor*² (1982), do escritor Caio Fernando Abreu, e três curtas-metragens realizados a partir desse conto.

A escolha desse conjunto de obras se deu em função de que há uma construção espacial bastante particular proposta pelo trabalho de câmera, mise-en-scène e

¹ Juliano Rodrigues Pimentel é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: juliano.rods@gmail.com

² Doravante também referido como **PPDUGD**.

montagem dentro das obras fílmicas, algo que funciona em contrapartida a um narrado literário que está vinculado de maneira mais forte a movimentação do enredo do que a localização do leitor no espaço que se constrói. A análise dessa relação será proposta majoritariamente através de apontamentos de Hutcheon, sobre adaptação, e Bachelard sobre a fenomenologia do espaço.

Trabalhar com o formato curta-metragem se torna algo compatível com o fôlego e o formato como se estabelece a porção de análise desta pesquisa. Além disso, a literatura sobre adaptação, um dos pontos de grande interesse deste trabalho, já é bastante povoada por análises de objetos em formato de longa-metragem, logo, um olhar sobre o curta, que é também uma tradição na produção regional audiovisual gaúcha porto-alegrense, se configura de maneira instigante e pertinente o suficiente para sustentar-se na pesquisa.

Observar as relações possíveis entre o objeto literário e sua reconstrução em um modo de expressão bastante distinto nos possibilita formular considerações que ajudam a entender os limites de cada área, a maneira como influem uma na outra e se interseccionam. Linda Hutcheon, importante pesquisadora dos estudos de adaptação, no seu livro *A Theory of Adaptation* (2006), propõe a existência de uma dupla responsabilidade: a de adaptar o trabalho para uma dada mídia (normalmente diferente da original) e a de criar uma obra autônoma. (HUTCHEON, 2006). Resguardando essa afirmação, chego ao seguinte problema de pesquisa: *Considerando a coexistência das obras, como são (re)construídas as representações de espaço dentro desse processo adaptativo que é atravessado por uma teoria que ratifica a autonomia do objeto, mas, o mantém em contato com a obra fonte ao mesmo tempo?*

Lida-se aqui com a hipótese de que diferentes teorias da adaptação possibilitam averiguar distintos graus de tributação da obra adaptada para com sua obra fonte. A composição dessa rede teórica auxilia na averiguação do trabalho criativo de interpretação dos autores dos filmes, e ajuda delimitar os espaços propostos na imagem fílmica.

Através deste problema de pesquisa aponta-se para a criação de uma análise estética que equaciona: a representação dos espaços, diferentes abordagens teorias da

adaptação e uma análise estética da imagem fílmica. Preliminarmente, observo a possibilidade de uma hipótese que responde a pergunta de pesquisa valorizando a maneira como personagens literários e fílmicos estabelecem os espaços. Algo que poderia se chamar a poética do espaço através dos olhos dos personagens. Responder o problema de pesquisa proposto aqui parece ser uma atividade que clama por um exercício de alteridade. Um empenho de criação de uma análise crítica em que o investigador se posiciona dentro, o mais próximo possível do objeto para vestir suas máscaras e enxergar seus espaços. Numa aproximação da discussão sobre abordagem dos objetos de pesquisa proposta pela filósofa da ciência Isabelle Stengers, chego na questão "como falo eu no lugar do objeto?", algo em coro com essa questão vinculada a alteridade e a vocação inerente do processo de adaptação de ser *um outro de um mesmo*. Como falo objeto no lugar do outro objeto e como falo eu pesquisador no lugar dessa articulação de partes.

A maneira como os estudos de adaptação são indexados e organizados se apresenta como uma informação muito pouco divulgada e explorada. Percebo-a como importante para melhor compreender a ciência que é feita sobre o assunto. Ao dissecar essa notação classificatória é possível observar e validar a essência transdisciplinar do trabalho de adaptação. Não se trata de algo que figura isoladamente em dois campos, mas, como a notação apresenta e as teorias sustentam, há um "vazamento" bilateral de uma área para outra.

A classificação Decimal Universal (CDU)³, registra a seguinte forma: Número de classificação 791:82-044.332(078.7) onde:

- a) 791 = Cinema. Filmes;
- b) 82 = Literatura;
- c) -044.332 = Adaptação. Diferenciação.
- d) (078.7) = Estudo como forma.

O número 791 indica a ligação primária com a área do audiovisual. O número 82 indica a subárea como sendo a literatura. Dentro dessa configuração, estabelece-se a

³ Introduzida por Ian McIlwayne, sugerido como metodologia de indexação pelo CNPQ e CAPES.

investigação sobre adaptação e sua catalogação como "estudo como forma". Essa notação, estabelecida desta maneira, coloca o estudo de adaptação vinculado primeiro a área do audiovisual e posteriormente próximo da literatura. Trata-se da perspectiva tentada por este trabalho, mas, de certa maneira, contraintuitiva já que o caldo teórico é encabeçado por estudos pautados por um olhar que parte da literatura em direção ao cinema e não o oposto.

Os esforços para se estabelecer o campo de pesquisa dos estudos de adaptação no Brasil existem, mas trata-se de uma área de pesquisa que se encontra pulverizada em diversas áreas do conhecimento, contemplada no interesse de diferentes programas de pós-graduação e ementas de pesquisa. A impressão que fica é a de que este problema, ou característica, acarreta muito mais em empecilhos institucionais do que teóricos. Em um trecho introdutório da edição número VI da revista *Translatio*, periódico vinculado ao Núcleo Estudos de Tradução Olga Fedossejeva (IL-UFRGS), a Dra. Elaine Indrusiak apresenta um panorama sobre o momento atual da pesquisa em adaptação:

Se, por um lado, a não institucionalização como área de estudos acarreta certas dificuldades de reconhecimento e sistematização, por outro, obriga os pesquisadores à constante busca pelo diálogo, à prática efetiva e continuada de inter e transdisciplinaridade, ao cruzamento de fronteiras, práticas absolutamente coerentes com a própria natureza de tais estudos. (INDRUSIAK, E. B., p.01, 2013)

Sobressai na fala de Indrusiak uma característica que parece circunscrita no cerne da pesquisa em adaptação. Isto é, a sua organização ao redor de diversas possibilidades de sistematização de apontamentos teóricos de onde se parte e também de onde se chega. Borrar as fronteiras pelas quais transitam os saberes e conhecimentos envolvidos nos processos de adaptação parece figurar no próprio dever e desenvolvimento de uma área em que da cada vez mais se abrem possibilidades plurais encadeamento de produtos, linguagens, técnicas e obras.

2. Objetivos

2.1 Objetivo geral

Esta pesquisa possui como seu objetivo mais amplo estudar as porções captadas do espaço ao serem adaptadas da literatura para a imagem audiovisual.

2.2 Objetivos específicos

Os objetivos específicos de pesquisa são:

- a) Observar o processo de adaptação a partir das demandas de expressão fílmica, retomando, para isso, diferentes conceitos sobre adaptação.
- b) Compor um embasamento teórico-metodológico de estudo de espaço através da perspectiva fenomenológica de Gastón Bachelard.
- c) Analisar as porções captadas do espaço, configuradas em imagem fílmica, nas adaptações do conto *Pela passagem de uma grande dor*.

3. Objetos empíricos de estudo

3.1 O autor e o conto

Caio Fernando Loureiro de Abreu⁴ foi um escritor gaúcho, nascido em 1948, na cidade de Santiago. Faleceu em Porto Alegre, no ano de 1996, por decorrências do HIV. Sua carreira começa em 1963, com a publicação do conto *O príncipe sapo*, na revista *Cláudia* e não cessa até o fim de sua vida. Em seus escritos é possível encontrar trabalhos como cronista, tradutor, romancista, dramaturgo, mas, majoritariamente, como contista.

O pesquisador e diretor de cinema, Fabiano de Souza, em seu livro *Caio Fernando Abreu e o Cinema* (2011), apresenta o escritor gaúcho dentro de um contexto cinematográfico, não por uma inserção direta, mas, através das diferentes simbologias encontradas por ele em suas análises:

Em contos, cartas, novelas, romances e crônicas, Caio sempre trouxe a cultura audiovisual para o primeiro plano. Personagens vão ao cinema, principalmente aqueles que não têm família para matar. O mundo destes seres muitas vezes já é impregnado de imagens, a vida parece um filme, uma rosa púrpura. O texto também vem de dentro do celuloide e traz processos estilísticos próprios do cinema - frases parecem descrever posições de

⁴ Referências biográficas encontradas em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5069. Acessado em 12/11/2013

câmera, passagens inteiras lembram, como num filme, que o olhar é a ação objetiva mais subjetiva que existe. Entre citações e referências, constrói-se um panteão de diretores eleitos, preferidos. No meio de tudo, textos e textos de Caio Fernando Abreu aguardando, pedindo, clamando para serem levados à tela. (SOUZA, F. 2011, p.12-13)

O conto *Pela passagem de uma grande dor* faz parte de um conjunto de fragmentos literários em forma de conto intitulado *Morangos mofados*, publicado originalmente em 1982. O livro é dividido em duas partes: O mofo e Os morangos, cada parte contendo nove contos.

PPDUGD traz a história de um homem, Lui, que, enquanto escuta uma música, atende o telefonema de uma amiga que aparenta estar transtornada com algo, oscilando entre a calma e o desespero. Eles falam de amenidades e ela o convida para sair. Ele opta por não sair, continua falando ao telefone e faz relatos de pequenas coisas ao seu redor. Por fim ela se despede e termina a ligação.

Luana Teixeira Porto, na sua dissertação de mestrado intitulada *Morangos Mofados, De Caio Fernando Abreu: Fragmentação Melancolia e Crítica Social* (2005), retoma a história de CFA como autor e apresenta demoradamente os contextos de suas obras. Ao falar de *Morangos Mofados*, faz um apontamento que ressoa dentro da perspectiva em que eu recorro a obra de CFA:

A leitura das coletâneas de contos, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. O termo fragmento, nessa perspectiva, sintetiza a construção da obra do autor, constituindo-se como uma estratégia de elaboração literária. A fragmentação em Caio Fernando Abreu é observada não só no elemento organizacional interno de cada conto, como também na articulação de contos de cada livro: as narrativas que formam cada antologia sugerem não manter entre si relações de conteúdo, uma vez que suas temáticas são diversificadas, e a ideia de continuidade semântica parece ausente (PORTO, 2005, p.09).

Por fim, a opção por esta obra se dá pelas diferentes experimentações estéticas encontradas nas narrativas de *Morangos mofados* e pelas diversas relações intertextuais e adaptativas que **PPDUGD** oferece.

3.2 Os curtas

Frente a números incompatíveis com o fôlego de pesquisa do texto do mestrado, optei por recortá-lo a partir do conto que tivesse o maior número de adaptações e as mais diferenciadas entre uma e outra (questões de duração, decupagem, suporte, elenco, etc.). Esses critérios foram estabelecidos para propor uma análise adaptativa com resultados múltiplos e leituras diferentes das relações espaciais construídas nos curtas. Os filmes são:

- *Morangos Mofados*⁵, de Rubem Corveto, 1987, 11'27''. 35 mm. RJ.
- *Pela passagem de uma grande dor*, de Bruno Polidoro, 2005, 16'25''. DV. RS.
- *Pela passagem de uma grande dor*, de Paulo Mainhard, 2007. 12'11''. DV. RJ.

Foi possível observar algumas semelhanças, e de um modo geral, um “respeito” pelo espírito original da obra, mas, também foi possível perceber diferenciadas abordagens das porções captadas do espaço em relação ao que foi proposto por Caio Fernando Abreu no conto *Pela passagem de uma grande dor*.

4. Uma questão de adaptação

O pesquisador Randall Johnson, no livro *Literatura e Cinema* (1982), nota que o elo adaptativo se dá pelo compartilhamento de um código maior, o código narrativo.

O código narrativo é um código translinguístico, ou um código que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não – verbal (...) A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura. (JOHNSON, 1982, p.22-23)

Johnson aponta uma ideia fundamental para esta pesquisa que desenvolvo; a noção de relações internas que instituem uma narrativa, um código, e como diferentes meios de narração se apoderam dessa ideia para executar suas próprias expressões equacionando o conteúdo e a forma.

⁵ Encontrado também no site *Porta Curtas*: <http://portacurtas.org.br>

Nos objetos empíricos de estudo adaptados foi possível detectar um elo bastante forte com a narrativa estabelecida pelo conto originalmente. Ao partir desse enredo que é contado é possível visualizar esse insumo narrativo como: um tipo de sentido que ocorre no nível inferior ao texto, composto por uma articulação de ação/ações num determinado espaço, por uma duração de tempo, e, talvez, a questão mais importante, visto de alguma maneira.

Estas noções atravessam tanto o conto PPGUD quanto os curtas que se propuseram a adapta-lo. No conto, no seu trecho inicial, até Lui atender o telefone, é possível perceber o desenrolar da narrativa não através da sequencialidade causal de ações externas, mas, através de um desenrolar minimalista interno de experiências e percepções de um personagem. Nos curtas isso é adaptado de maneiras diferentes, de um modo geral, optando-se por um trecho inicial com uma função narrativa semelhante, mas, organizada através de elementos particulares da linguagem fílmica, para reconstruir essa "cena" literária inicial que apresenta o tom e clima da narrativa.

O teórico italiano Francesco Casetti apresenta algumas das ideias mais distintas sobre adaptação, com isso, foram muito bem vindas para a elaboração da arena teórica de discussão. Sua proposta lida com o filme e a literatura sendo compreendidos como um *locus* de produção e circulação de discursos, como construções simbólicas baseadas em conjunto de sentidos legitimados por um grupo/sociedade.

Eu gostaria de sugerir uma outra perspectiva: ambos, filme e literatura, podem ser consideradas lugares de produção e circulação de discursos; isso é, como uma construção simbólica que se refere a um aglomerado de sentidos que a sociedade considera possível (pensável) e palpável (legítimo) (...) Há alguma outra coisa acontecendo, algo profundo: o fato de que o texto fonte e seu derivativo ocupam simultaneamente dois lugares completamente diferentes na cena mundial e na história. Sendo assim, quando nós falamos sobre adaptações, transformações, remakes, e assim por diante, nós não deveríamos nos concentrar na estrutura dos textos - sua forma e conteúdo - mas no diálogo entre o texto e o contexto. Evidente, adaptação, primariamente é um fenômeno de recontextualização de um texto, ou, melhor ainda, reformulação de uma situação comunicativa. (CASSETTI, F., 2004, p.82 e 83)

O trabalho dos diretores dos curtas baseados no conto *Pela passagem de uma grande dor*, pode ser observado nestas linhas. Há uma transposição de partes (a totalidade seria bastante discutível, na medida em que cairia em uma abstração filosófica da própria totalidade da(s) obras envolvidas) reconhecíveis de um trabalho previamente estabelecido. Há uma interpretação de um objeto fonte, e o resultado dessa interpretação se dá por uma diversificada gama de ações: uma apropriação de um material, sua poda, amplificação e transformação. “Há o estabelecimento de um diálogo de universos, não a simples transposição de um conteúdo”, como propõe⁶ o diretor, e pesquisador de audiovisual, Fabiano de Souza.

5. Uma questão de espaço

A literatura de apoio central para esta parte da discussão é a obra *A poética do espaço*, do teórico francês Gastón Bachelard. O autor, nascido na França em 1884, dedicou-se ao longo da carreira a filosofia e a poesia. Logo no princípio de sua obra, o autor francês estabelece que o espaço percebido pela imaginação não pode ser um espaço indiferente, engendrado apenas pela sua mensuração e reflexão geométrica, análise da poética da imagem deste espaço se dá na medida em que é uma espaço vivido (BACHELARD, 1996), ao que acrescento, mesmo os indícios de uma não vida, ou de ausências, podem se configurar como um efeito de presença-vivência na imagem criada. Algo que, adiante, pode ser observado na própria fala do autor.

Há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. (...) Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão “alojados”. (...) Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 1996, p.20)

Há diferentes potencialidades latentes na análise da simbologia da casa enquanto recortada pelo aparato fílmico. Em particular, aqui, é interessante se ater à direção de arte dos filmes, através dela se pontuam literalidades que muitas vezes não se

⁶ Trecho de uma de suas falas sobre seu filme *A última estrada para praia*, no curso *Filmando Sempre*, ministrado pelos realizadores da produtora *Rainer*, realizado no Cine Santander Cultural, POA-RS, dias 21-3, maio de 2014.

transportam facilmente para o universo imagético do audiovisual. Digressões internas dos personagens, facilmente compostas dentro da literatura – como: *De qualquer forma, pensou, desespero. E agradável*⁷. – Podem ser pontuadas, reprimidas ou ampliadas pela maneira como a direção de arte lida com a construção de uma ambientação que forneça uma experiência visual próxima da experiência verbal da frase – retomando aqui um pouco da questão da essência do trabalho de adaptação, readequando unidades de sentido de dentro do conto para outro sistema e linguagem de expressão.

Os espaços em que os personagens se fixam podem ser observados na sua construção fílmica como presos num eterno presente. Não há passado. Mesmo o flashback, ou a enunciação de um passado possível, se desenrola num presente. No filme, as marcas indiciais do passado aparecem de maneira mais enfática, entretanto simbólicas, através de suas marcas no espaço. Como se pode observar na seguinte passagem:

A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima (...) Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1996, p.28)

Bachelard propõe que a relação entre os objetos (e aponto que considera-se aqui também personagens) e o espaço se dá além da formalidade física, mas, também na maneira como apreendem um ao outro entre um passado, uma interação já acabada, e o presente em que resistem em se manifestar:

Os objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade do ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. (BACHELARD, 1996, p.80)

⁷ Trecho do conto pela passagem de uma grande dor.

No decurso do conto PPDUGD é possível perceber narrativamente como o espaço em que o personagem Lui vive, e que tão bem ilustra sua sensibilidade, faz coro com o enfado com que encara o mundo, ou, ao menos, aquele momento/situação em que se encontra, algo que fica próximo de quando Bachelard fala desse enfado quase melancólico e o interesse pelas pequenas coisas:

A vida enfadonha, o ser enfadonho assinala um universo. É mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristezas, em saudades, em nostalgias. (...) Quem já não viu, em algumas linhas que aparecem no teto, o mapa de um novo continente? (BACHELARD, 1996, p.152)

O desespero “suave”, talvez possível de hipotetizar como tema central de PPDUGD, se revela nos espaços inferidos do texto escrito e da imagem fílmica, o afeto por esse desespero parece emanar dos personagens e reverberar através do espaço e da maneira como esse espaço é mostrado, mesmo de maneiras bastante distintas entre os filmes. “Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia”. (BACHELARD, 1996, p.206)

6. Critérios e movimentos de análise

Durante os movimentos de análise foi possível perceber uma tendência ao realismo fílmico a partir dos filmes, algo que demandou a inclusão de algumas considerações metodológicas que refletem na contemplação dos objetos empíricos. Lançando mão desse realismo enquanto um estilo manifestado esteticamente, Katherin Thompson-Jones, seguindo conjecturações pautadas pelos escritos de André Bazin, porém considerando também a imagem digital, aponta que:

De uma dada maneira, é surpreendente que o argumento contemporâneo para o realismo fílmico ainda esteja focado em bases de direção de fotografia, mesmo com a mídia fílmica estando cada vez mais dando lugar a formatos digitais. Trata-se de uma questão aberta, contiguamente, fica a questão de como defender o realismo do filme digital? Até então, as imagens digitais podem ser registradas de maneira tão mecânica quanto filmagem em celuloide, assim, alguns

argumentos mais tradicionais continuam podendo ser aplicados. (THOMPSON-JONES, 2008, p.18)⁸

Neste artigo será analisado o filme *Pela passagem de uma grande dor*, de Bruno Polidoro. Tomando como base o comprometimento estético com o realismo empregado na construção do filme e as considerações fenomenológicas do espaço propostas por Bachelard, proponho os seguintes critérios:

- I. O uso de planos médios com grande parte do corpo do ator em quadro e um respiro acima da cabeça;
- II. Grande profundidade de campo, com elementos em diferentes níveis do “eixo Z” do quadro;
- III. Planos com duração de mais de 10 segundos;
- IV. Movimentos de câmera ao invés de articulação espacial pela montagem.

A primeira sequência do filme apresenta uma imagem em plano fechado com uma visível manipulação do número de quadros por segundo, inúmeras leituras são possíveis sobre esse tipo de manipulação — associações com imagens oníricas, lisérgicas, para citar algumas —, embora essa intervenção seja evidente e, hipoteticamente, não se relacione em aproximação com as perspectivas de realismo discutidas anteriormente, ela satisfaz o critério IV, trata-se de movimentos de câmera apresentando um espaço bastante circunscrito, como pode ser visto nas figuras 1 a 8.

⁸ T.d.a



Figura 1

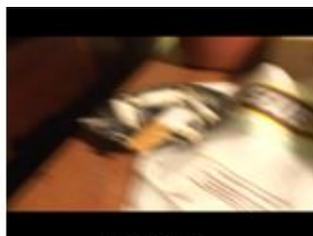


Figura 2

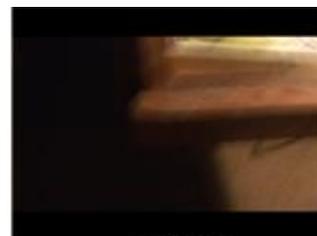


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

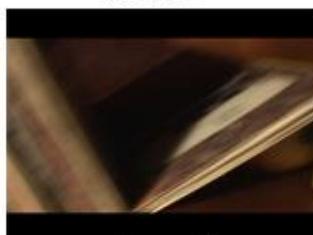


Figura 8

Na figura 9, é possível perceber parcialmente o critério II. Não há uma grande profundidade de campo, por se tratar de uma sala fechada, mas há níveis diferentes de objetos agindo dramaturgicamente no campo.

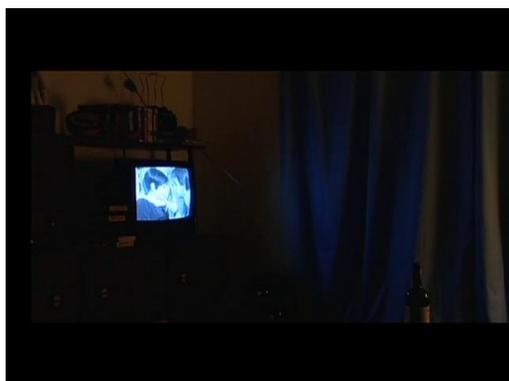


Figura 9

Na continuação desse mesmo plano, como fica ilustrado nas figuras 10-13, é possível observar novamente o critério IV, um movimento de câmera panorâmico que vai desvelando o espaço e introduzindo um personagem, que se encontra bastante

10º interprogramas de **mestrado** FACULDADE CÁSPER LÍBERO

próximo do critério I, com uma porção grande de seu corpo, mesmo que em contraluz, inscrito na imagem e um pequeno espaço de respiro acima do nível de sua cabeça.



Figura 10



Figura 11

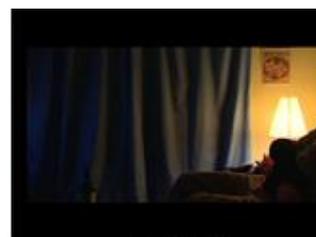


Figura 12



Figura 13

A lógica de decupagem de PPDUGD segue ao longo do filme um respeito pelo critério IV. Inúmeros planos contam com pequenas movimentações de câmera para readequar os espaços, de maneira como se o próprio olho andasse pela locação, e não uma lógica de espaço introduzida e articulada por segmentos virtuais estipulados pelo processo de montagem, como aparece nas figuras 14-17, mais uma vez aparecendo também o critério I.



Figura 14

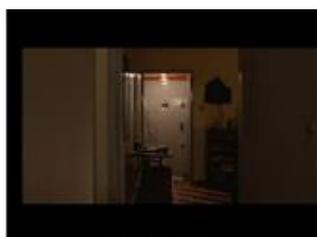


Figura 15



Figura 16

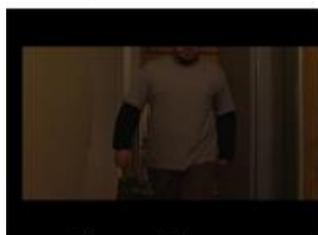


Figura 17

Na figura 18 é possível observar o critério II e a maneira como ações em diferentes pontos do eixo de profundidade do plano afetam uma a outra.



Figura 18

O critério III, estabelecido por uma longa duração do plano, pode ser observado na sequência do filme ilustrada pelas figuras 19-22. Trata-se de um plano com uma duração que vai do minuto 02:44 ao 4:11, contendo apenas intervenções do ator no quadro sem nenhuma contrapartida da câmera ou manipulação de montagem.



Figura 19

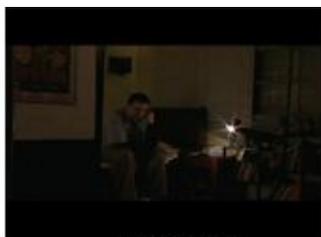


Figura 20

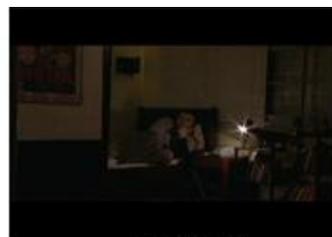


Figura 21

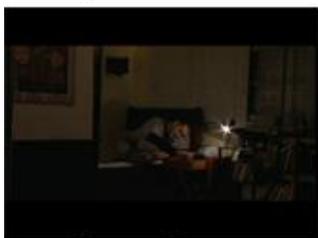


Figura 22

Na sequência seguinte deste plano há algumas intervenções de montagem, mas elas apenas acompanham o personagem em uma troca de ambiente. Elementos como direção de arte e de fotografia — densidade de cor e luzes em quadro — se inserem como características que introduzem uma continuidade espacial de um ambiente para outro, uma proposta que pode ser lida pelo espectador com uma transparência aparente. Após o corte de um plano para o outro volta-se aos movimentos de câmera para reenquadrar o

ator. De um modo geral os quatro critérios ressurgem ao longo do filme. Os planos longos e movimentos de câmera se repetem com algumas mudanças de angulação de câmera. Por se tratar de um filme enclausurado em um único cenário, um apartamento, não é possível estabelecer com grande potencialidade o critério da profundidade de campo — como poderia ser feito em um filme com locações externas — mas foi possível encontrar diferentes níveis de informação operando no “eixo Z” da imagem, como as figuras 23-27 buscam ilustrar.



Figura 23



Figura 24



Figura 25

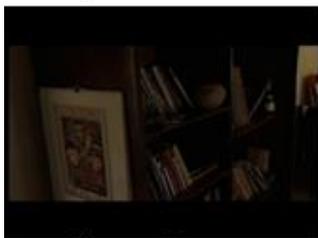


Figura 26



Figura 27

7. Considerações finais

A primeira sensação que tenho ao terminar o trabalho é de que não há "finais", mas inúmeros começos coexistindo. Digo isso, pois a pesquisa em adaptação parece cada vez mais ganhar espaço e demandar novos esforços de pesquisa. O atual estado da arte atesta isso e aponta que trata-se de um empreendimento teórico que vem sendo retomado aos poucos, mas de maneira constante e capaz de lidar com obras cada vez mais plurais quanto da sua produção, distribuição e consumo. Considerar o espaço dentro dos resultados do processo adaptativo comprova uma hipótese que foi levantada durante a pesquisa: a imagem audiovisual atual demanda cada vez mais propostas diversificadas de apreensão tanto na sua produção, algo que acentua o trabalho

inventivo e criativo que ocorre durante uma adaptação da literatura para o cinema, quanto na pesquisa e compreensão desse processo.

8. Referências

8.1 Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2005

_____. **CAIO 3D - O Essencial da década de 1980**. Editora Agir. São Paulo. 2005

BACHELARD, Gastón. - **A poética do espaço**. Martins Fontes. São Paulo. 1996

CASETTI, Francesco. Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. p. 80-86.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. 1ª ed. T&F informa. New York, NY. 2006

INDRUSIAK, Elaine Barros. Apresentação. **Translatio**, ed. VI, v.1, p.01, 2013

JOHNSON, Randal. **Cinema e Literatura: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. TAQ editora. São Paulo. 1982

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos Mofados, De Caio Fernando Abreu: Fragmentação Melancolia e Crítica Social**. 2005.

SOUSA, Fabiano Grendene. **Caio Fernando Abreu e o Cinema: o eterno inquilino da sala escura**. Editora Sulina, Porto Alegre. 2011

THOMPSON-JONES, Katherine. **Aesthetics and film**. 1ª ed. Continuum Int. Publishing Group. New York, NY. 2008

8.2 FILMOGRÁFICAS

Morangos Mofados, de Rubem Corveto, 1987, 11'27''. 35mm. RJ.

Pela passagem de uma grande dor, de Bruno Polidoro, 2005, 16'25''. DV. RS.

Pela passagem de uma grande dor, de Paulo Mainhard, 2007. 12'11''. DV. RJ.

8.3 Índice de ilustrações

Todas as figuras contidas no artigo são reproduções digitais de *frames* do filme *Pela passagem de uma grande dor*, de Polidoro, 2005.

10^o interprogramas de **mestrado** FACULDADE CÁSPER LÍBERO

Figura 1 (página 11)
Figura 2 (página 11)
Figura 3 (página 11)
Figura 4 (página 11)
Figura 5 (página 11)
Figura 6 (página 11)
Figura 7 (página 11)
Figura 8 (página 11)
Figura 9 (página 11)
Figura 10 (página 12)
Figura 11 (página 12)
Figura 12 (página 12)
Figura 13 (página 12)
Figura 14 (página 12)
Figura 15 (página 12)
Figura 16 (página 12)
Figura 17 (página 12)
Figura 18 (página 13)
Figura 19 (página 13)
Figura 20 (página 13)
Figura 21 (página 13)
Figura 22 (página 13)
Figura 23 (página 14)
Figura 24 (página 14)
Figura 25 (página 14)
Figura 26 (página 14)
Figura 27 (página 14)