



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LEANDRO CÉSAR DE ARAÚJO DA COSTA**

**O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DO CONTO “AS  
CORUJAS” PARA A CINEMATOGRAFIA**

**FORTALEZA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- C873p Costa, Leandro César de Araújo da.  
O processo de tradução intersemiótica: do conto “As corujas”, para cinematografia. Leandro César de Araújo da Costa. – 2012.  
84 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior.
1. Tradução intersemiótica. 2. Fred Benevides. 3. Greimas. 4. Moreira Campos. I. Título.
- CDD 900
-

LEANDRO CÉSAR DE ARAÚJO DA COSTA

O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DO CONTO “AS CORUJAS”  
PARA A CINEMATOGRAFIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior

FORTALEZA

2021

LEANDRO CÉSAR DE ARAÚJO DA COSTA

O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DO CONTO “AS CORUJAS”  
PARA A CINEMATOGRAFIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/01/2021

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Eduardo Chaves Ribeiro da Luz  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profª. Dra. Marilde Alves da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC) - (Virtual)

A Deus.

À Lia, uma dádiva divina, que despertou em mim o dom de ser pai.

À Jéssica, minha amada esposa, que sempre acreditou que eu conseguiria alcançar meus objetivos.

Aos meus pais, Amélia e Luiz (*in memoriam*), que sempre torceram e rezaram por mim.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior, pela excelente orientação, pelas aulas e pelas boas conversas nos finais das aulas de Semiótica discursiva.

Aos professores participantes da banca examinadora, Marilde Alves da Silva e Eduardo Ribeiro da Luz, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

À minha família, principalmente, minha tia Adelaide, pelo apoio espiritual.

Aos meus irmãos João Carlos e Maria Luiza, que sempre me motivaram para eu alcançar meus objetivos.

Aos colegas da turma de mestrado, em especial Janyelle Gadelha e Victor Júlio, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

Aos meus amigos, que contribuíram de forma direta ou indireta para a realização deste trabalho.

Ao escritor, compositor, músico, ator, cantor e artista plástico Manoel Osdemi, pelas contribuições para a escrita deste trabalho.

Ao colega Wellington, (*in memoriam*), que participou da primeira parte do nosso trabalho, mas partiu para outro plano espiritual.

Fecha as janelas do velho necrotério.

Apanha os pedaços de lona e, com eles, cobre os mortos sobre as lousas. [...] É preciso cobrir os mortos, proteger-lhes as cabeças. As corujas descem pela claraboia. Têm voo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte.

[...]

Sem a presença das velas, elas surgem sempre, impresentidas, como num sopro de morte: alteiam-se leves, pousam sobre o peito dos mortos e com o bico arranham-lhes os olhos, que fulgem parados e indefesos Na noite. (MOREIRA CAMPOS).

## RESUMO

O presente trabalho investiga o processo de tradução intersemiótica do conto “As corujas” para a versão filmica. Esse conto de Moreira Campos foi publicado no livro “O puxador de terço” (1969). O conto foi adaptado pelo cineasta Fred Benevides, com apoio da companhia Alumbramento, coletivo de produção de filmes com sede na cidade de Fortaleza. Através da comparação entre o conto, o roteiro cinematográfico e o filme, foram observados os distanciamentos e as aproximações entre esses diferentes gêneros. A base teórica utilizada é a Semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas. A pesquisa também tem como apoio as contribuições teóricas dos semioticistas José Luiz Fiorin e Denis Bertrand. Comparadas as obras com os recursos da metodologia semiótica, a pesquisa permite concluir que a adaptação cinematográfica foi criativa no plano de expressão e fiel no plano do conteúdo.

**Palavras-chave:** Tradução intersemiótica. Greimas. Moreira Campos. “As corujas”. Fred Benevides.



## ABSTRACT

The present work investigates the process of intersemiotic translation of the short story “As corujas” into the film version. This story by Moreira Campos was published in the book “O puxador de terço” (1969). The story was adapted by filmmaker Fred Benevides, with support from the company Alumbramento, a film production collective based in the city of Fortaleza. Through the comparison between the short story, the cinematographic script and the film, the distances and approximations between these different genres were observed. The theoretical basis used is the Semiotics proposed by Algirdas Julien Greimas. The research is also supported by the theoretical contributions of the semioticians José Luiz Fiorin and Denis Bertrand. Comparing the works with the resources of the semiotic methodology, the research allows to conclude that the cinematographic adaptation was creative in terms of expression and faithful in terms of content.

**Keywords:** Intersemiotic translation. Greimas. Moreira Campos. “As corujas”. Fred Benevides.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa e contracapa da obra Moreira Campos em quadrinhos.....	17
Figura 2 - Médico tentando reanimar Netinho.....	28
Figura 3 - Esperando o copo d'água e cantarolando.....	29
Figura 4 - Velas.....	33
Figura 5 - Percurso Gerativo de Sentido - PGS.....	37
Figura 6 - quadrado semiótico veridictório.....	39
Figura 7 - Cena 1.....	51
Figura 8 - Texto verbal contido no sincrético.....	54
Figura 9 - Xô, praga!.....	55
Figura 10 - Cena diálogo com Dr. Doca.....	56
Figura 11 - Dr. Doca - autópsia.....	58
Figura 12 - Ambiente e lanterna.....	59
Figura 13 - Facho de luz e queda da estante.....	59
Figura 14 - Trecho e escuridão.....	61
Figura 15 - Velas - tema: luz.....	62
Figura 16 - Corredor iluminado.....	62
Figura 17 - Medo.....	63
Figura 18 - Roupas da cor da câmera.....	65
Figura 19 - Momento da manipulação.....	66
Figura 20 - Coruja no ombro.....	67
Figura 21 - Lâmpada de pilhas.....	68
Figura 22 - Quadrado semiótico.....	69
Figura 23 - Apagando a luz de teto.....	70

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>“AS CORUJAS”: MOREIRA CAMPOS E FRED BENEVIDES</b> .....	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Moreira Campos na Literatura Cearense</b> .....	<b>18</b>
<b>2.2</b>	<b>Moreira Campos traduzido</b> .....	<b>26</b>
<b>2.2.1</b>	<i>A tradução intersemiótica</i> .....	<b>29</b>
<b>2.2.2</b>	<i>O curta-metragem “As corujas” de Fred Benevides</i> .....	<b>31</b>
<b>3</b>	<b>MODELO ANALÍTICO DE GREIMAS</b> .....	<b>36</b>
<b>3.1</b>	<b>Percurso gerativo de sentido</b> .....	<b>36</b>
<b>3.2</b>	<b>O nível Discursivo</b> .....	<b>41</b>
<b>3.2.1</b>	<i>A sintaxe discursiva</i> .....	<b>42</b>
<b>3.2.2</b>	<i>Temas e figuras</i> .....	<b>44</b>
<b>3.2.3</b>	<i>As isotopias</i> .....	<b>47</b>
<b>4</b>	<b>A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO “AS CORUJAS” PARA O CURTA-METRAGEM</b> .....	<b>49</b>
<b>4.1</b>	<b>O PGS no filme de Fred Benevides</b> .....	<b>50</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>72</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>74</b>
	<b>ANEXO A – ROTEIRO DO CURTA-METRAGEM “AS CORUJAS” DE FRED BENEVIDES</b> .....	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
	<b>ANEXO B - CONTO "AS CORUJAS" DE MOREIRA CAMPOS</b> .....	<b>83</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A nossa pesquisa delimita-se ao estudo da tradução de um texto-fonte a um texto adaptado, sincrético. Quanto ao texto sincrético, a nossa escolha foi pelo cinema. A tradução intersemiótica será entendida como transcodificação de uma semiótica a outra. Essa forma de estudo da tradução intersemiótica foi conceituada primeiramente por Jakobson, semiolinguista russo, em meados da década de 1950.

A arte da tradução intersemiótica é bastante explorada, já que leva o leitor a caminhos ainda não percorridos pelo texto-fonte, caminhos estes que dão espaço para novas formas de compreensão da linguagem. Além de Jakobson, são conhecidos outros estudiosos que contribuíram para o enriquecimento e a aplicação do conceito, como o brasileiro Haroldo de Campos, que tinha como objetivo se utilizar da tradução para aprender com a escrita de grandes poetas, refinando assim o seu processo criativo na escrita. A pesquisadora Ana Maria Balogh (2004), por sua vez, utiliza-se da Semiótica Discursiva para analisar a tradução interartes. Ainda valendo-se da Semiótica, mas em outra vertente, a Semiótica Tensiva, Renata Mancini e Marilde Alves (2018) também vêm explorando este processo investigativo, utilizando-se da aplicação do método da semiótica tensiva para a análise da tradução. Mesmo sabendo da importância dos estudos diligentes de Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica*, seguiremos um modelo de análise distinto, já que Plaza (2008) serviu-se da Semiótica do norte-americano Peirce, com sua concepção triádica do signo (primeiridade, *secundidade e terceiridade*).

Com a aplicação do método analítico de Greimas, conhecido como Percurso Gerativo do Sentido (doravante PGS), podemos fazer a análise das adaptações fílmicas também de forma comparativa entre as semióticas envolvidas, como o texto de partida, o roteiro e a produção cinematográfica.

Fiel à história do cinema, as adaptações fílmicas mantêm-se em plena produção, trazendo ao público a ligação da literatura com o cinema. Alguns clássicos da nossa literatura – para ficar somente em exemplos brasileiros – passaram por tradução da literatura para o cinema como, dentre tantos exemplos, *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984); *A hora e vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965); *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973); *Eles não usam black-tie* - (Leon Hirszman, 1981); *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Algumas dessas adaptações acabaram se tornando grandes sucessos na Rede Globo.

Apesar de algumas obras terem passado pelo processo de tradução intersemiótica, os estudos dessa forma de tradução pela perspectiva da Semiótica Francesa não foram tão intensos no território brasileiro. Ana Maria Balogh (1996) baseou-se na Semiótica Francesa para o estudo da versão cinematográfica de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, além de abordar tópicos importantes de outra obra, também traduzida, *Grandes Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que se tornou minissérie da Rede Globo no ano de 1985, com direção de Walter Avancini. Dez anos após a obra de Ana Maria Balogh, Cynara Andréa Rodrigues Teixeira (2006) deu continuidade ao estudo da transcodificação na mesma linha teórica no estudo da tradução da obra de João Ubaldo Ribeiro para o filme de Hermann Penna, em 1983.

Ainda mencionando as transcodificações, e percebendo que as traduções fílmicas são recorrentes em nosso cenário cultural, optamos por Moreira Campos, até pela escassez de estudos sobre a adaptação do conto cearense para o cinema. Desse autor, títulos como “A visita ao filho”, “Dizem que os cães veem coisas” e “O preso” foram produzidos pelo coletivo de filmes *Alumbramento* e “As corujas”, pelo diretor cearense Karim Ainouz, apoiado pelo mesmo coletivo. Desta forma a adaptação fílmica torna-se um convite para ingressar no mundo dos contos do escritor cearense.

Nossa pesquisa tem como *corpus* a tradução intersemiótica do conto “As corujas”, da obra *O puxador de terço* (1969), do contista cearense Moreira Campos, ou seja, o curta metragem “As corujas” (2009), do diretor Fred Benevides. Com o recurso do conto, do roteiro e do curta-metragem, procuramos identificar distanciamentos e aproximações.

Imaginamos que o adaptador, esse novo intérprete do texto, deve pensar de maneira inovadora, já que será o responsável por uma nova interpretação. A dúvida é como as aproximações e distanciamentos surgem na comparação das três semióticas: texto de partida, o roteiro e a obra fílmica. Para análise da obra fílmica, são levados em conta alguns cuidados do cineasta para que a adaptação do conto não se torne apenas uma cópia para outra arte, sem as inovações relativas ao recurso da nova linguagem: foco, planos, iluminação, dentre outros. Como alerta Balogh (1996, p. 43), “O filme adaptado deve preservar a sua autonomia fílmica, ou seja, sustentar-se como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, adaptação corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de ‘tradução servil’”.

A Semiótica Francesa, nossa teoria de base é uma corrente fundamentada nas teorias da linguagem e do discurso, corrente que bebeu da fonte do linguista suíço Ferdinand Saussure e do linguista dinamarquês Hjelmslev. Esse método de análise desenvolvido nos

auxiliará na incorporação do conceito de Jakobson (2008, p. 64-65) ao presente objeto de estudo: “A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.”

O Percurso Gerativo de Sentido - PGS é um método de análise que leva o leitor à compreensão da construção do sentido de um texto. O PGS é dividido em três níveis, o fundamental, o narrativo e odiscursivo, e a compreensão total do texto só pode ser concluída levando em consideração a relação entre os três níveis. Abordaremos esse assunto oportunamente.

A Semiótica Tensiva tem como fundador o semioticista francês Claude Zilberberg. Em linhas gerais, a Semiótica Tensiva leva em conta a afetividade do sujeito, na tensão entre os estados de alma e os estados de coisa. Ele é afetado pelos fenômenos do mundo, mas é na realização discursiva que é apreendido semioticamente. É uma linha teórica que vai mais além da Semiótica Greimasiana original, mais ligada à narratologia. Não se trata de uma rejeição da proposta greimasiana. Segundo Mendes (2015, p. 328) “como afirma Zilberberg, o ponto de vista tensivo estabelece-se em complemento e não em substituição à semiótica greimasiana.” Ainda segundo o autor, a Semiótica Tensiva analisa o efeito de gradação, ou seja, a análise do contínuo, do intervalo.

A pesquisadora Marilde Alves também trata a tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos. Ela aborda a tradução dos contos para os quadrinhos sob o olhar da Semiótica Tensiva. Marilde Alves aposta na análise das subdimensões temporalidade, espacialidade e tonicidade, e dos possíveis efeitos de sentido que surgem a partir da oposição entre acontecimento e rotina. Em suma, o discurso analisado pela semiótica tensiva pode trazer uma organização após a passagem do acontecimento, uma transformação que faz com que o sujeito deixe a passividade e torne-se um sujeito do sentir, uma vez que o acontecimento tem caráter imprevisto.

Ainda sobre os estudos da escritura do autor cearense, identificamos que o discurso de Moreira Campos também foi investigado por outros pesquisadores, como José Lemos Monteiro (1980) e Batista de Lima (1993). Desta forma, nos deteremos nos principais autores que canalizaram os seus estudos para o discurso e para a escrita do autor. José Lemos Monteiro fez investigações importantíssimas a respeito da obra de Moreira Campos. O pesquisador, em *O discurso literário de Moreira Campos* (1980), abordou o discurso nos contos do escritor cearense, identificando estilística, orientação estética, as fases do contista: a impressionista e a realista. O estudioso, na mesma obra, examinou o descritivismo, o mistério, a construção dos enunciados, as influências de outros autores, dentre outros assuntos.

Monteiro também faz com que o público leitor de Moreira Campos desperte o olhar para as sensações dos personagens, o lugar desesperador nos quais estão inseridos, a melancolia, a depressão instalada nos ambientes e naquelas figuras humanas da narrativa. Monteiro também destaca os elementos descritivos da obra, que seriam mais relevantes que os elementos mais estritamente narrativos, tornando os contos marcados por caracterizações, sobretudo de personagens. E essas caracterizações passam por um processo de intensificação que modificam, consideravelmente, os personagens da narrativa.

Outro pesquisador que também estudou Moreira Campos foi Batista de Lima, com *Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem* (1993). O estudioso inferiu da construção discursiva moreiriana a forte presença da morte e do mistério. O crítico analisa como Moreira Campos expõe a condição existencial do homem. Batista de Lima, como já dito, traz a morte como deflagradora da desordem. A análise de Batista de Lima é uma abordagem do início do fim de cada personagem, pois eles estão sempre em uma condição sem brilho, corroída e deformada.

Como problematização de nossa pesquisa, fazemos as seguintes indagações: Como se traduzem como efeitos de sentido os distanciamentos e aproximações na passagem do texto literário para o roteiro e deste para o curta-metragem? Como o cineasta tornou a tradução não servil do texto fonte, considerando-se os recursos próprios da linguagem cinematográfica? Como os elementos linguísticos foram traduzidos do texto de partida para o texto de uma forma audiovisual?

Parte-se da hipótese de que a construção do sentido nas adaptações pelo uso de efeitos cinematográficos e visuais constrói novos efeitos de sentido no texto fílmico. Como processo metodológico, realizamos uma pesquisa comparativa da construção dos significados, utilizamos a Semiótica Greimasiana como teoria de base e metodologia para a nossa análise, comparando possíveis homologias e distanciamentos manifestados pelo texto fílmico.

O trabalho, além desta introdução, está disposto em quatro capítulos, mais as considerações finais. O primeiro capítulo contém uma justificativa de aproximação entre as obras colocadas em análise. O segundo capítulo é iniciado tratando do gênero conto, da simbologia, do mistério e do erotismo, dentre outras características que são marcantes na escrita do autor cearense. Também neste capítulo será exposto o conceito de tradução intersemiótica, inicialmente proposto por Jakobson.

O terceiro capítulo traz o modelo analítico de Greimas. O nível discursivo do PGS também terá prioridade nesse capítulo, com as isotopias temático-figurativas do componente semântico e discursivização do componente sintático, considerando-se as traduções

intersemióticas constitutivas do *corpus*.

E no quarto capítulo será realizada a análise da tradução intersemiótica do conto “As corujas” com o objetivo de examinar as conjunções e disjunções à luz da Semiótica Discursiva, observando a construção significativa do texto fonte para o roteiro e para o curta-metragem. Analisaremos a interpretação do diretor do filme, procurando identificar a fidelidade e as inovações do plano fílmico.

Por último, no capítulo de conclusão, serão formuladas as considerações finais, a verificação do alcance das hipóteses relacionadas ao processo de tradução e de escolha do conto para a produção fílmica, esperando-se que o empreendimento semiótico tenha relevância na fortuna crítica dos autores perfilados.



## 2 “AS CORUJAS”: MOREIRA CAMPOS E FRED BENEVIDES

Segundo Linhares Filho (1981, p.27) Moreira é um escritor que prefere o psicológico, mas não deixa de preocupar-se com o cenário de seus personagens, onde “[...] com frequência, é tipicamente nordestino em seus contos, nem da influência das circunstâncias do meio físico e social na personalidade dos tipos que cria” (DANTAS; FREIRE, 2017, p. 10).

A escritura de Moreira Campos inegavelmente revigorou a Literatura cearense, que recupera sua ascendência realista, visto que suas personagens são mostradas sem nenhum tipo de romantização, com impactante efeito de verossimilhança. personagem e cenário ajustam-se para a construção de sentido documental, sem qualquer perda da individualidade dos tipos humanos sugeridos.

Segundo Monteiro (1980), todo o universo literário de Moreira Campos pode ser categorizado por dois eixos contrários: o erotismo e a morte. Nessa tensão existencial, o homem parece ser submetido a uma força inexplicável, de sugestão sobrenatural, que marca o destino de cada figurativização humana colocada em discurso. Como em Edgar Allan Poe, haveria no conto de Moreira Campos toda uma carga de mistério e uma sugestão do absurdo da fatalidade.

É o que podemos ver no conto “Os meninos”, da obra *O puxador de terço*. Nele identificamos o poder da morte em mudar a rotina, a vida de alguns dos seus personagens. A trama traz a morte como um elemento que desestrutura e causa efeitos consideráveis na trama da narrativa. No texto temos a morte de uma avó, uma morte descrita com todo um detalhamento de feição naturalista, que expõe o poderio da morte em tantos textos do autor:

Os dedos magros escaparam, e ela caiu sobre a velha cama de ferro deixada no canto da sala escura, batendo com a cabeça, secamente, contra a parede. Teve estremecimentos e aquietou-se na posição ridícula: as pernas fora da cama, a cabeça forçada para a frente. Continuava a esvair-se pelas pernas, roída pela mesentérica. O menino, espantado, saltara para cima da mala e a menina recostou-se à parede, medrosa, os braços cruzados nas costas. Entreolhavam-se: eram válidos apenas os grandes olhos perplexos. As moscas voltavam a pousar, teimosamente, sobre as pernas e a saia da morta (CAMPOS, 1996, p. 15).

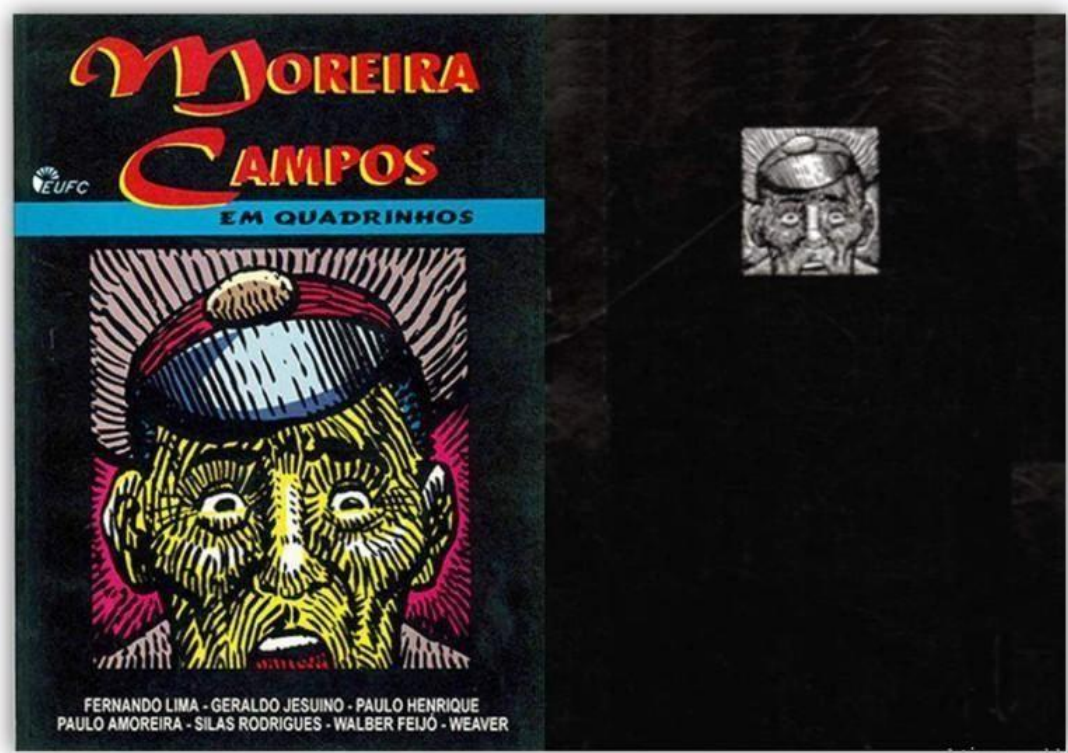
E por último, a terceira força, sobrenatural, move o destino do homem, sendo explicitada e trabalhada de forma singular pelo autor, em personagens que parecem não ter qualquer domínio sobre si ou sobre as circunstâncias. Em nossa investigação, percebemos algumas dessas características, tematizadas pelo erotismo ou seu contrário, pela forte presença da morte, parecendo colocar-se em contraponto à religiosidade de personagens vulneráveis e

imperfeitas.

As narrativas de Moreira Campos, além do curta-metragem que compõe o nosso *corpus*, também passou por traduções interartes, como do conto para os quadrinhos na publicação da obra *Moreira Campos em quadrinhos* (1995), com ilustrações de Fernando Lima, Geraldo Jesuíno, Paulo Henrique, Paulo Amoreira, Silas Rodrigues, Walber Feijó, e Weaver.

Vejamos:

Figura 1 - Capa e contracapa da obra *Moreira Campos em quadrinhos*



Fonte: *Moreira Campos em quadrinhos* (1995, capa e contracapa)

As obras de Moreira Campos também foram traduzidas em outros curtas-metragens. O cearense Karim Ainouz foi o primeiro a fazer uma adaptação de um conto de Moreira Campos. O cineasta dirigiu o filme *O preso* em 1992, sendo a adaptação fílmica uma das primeiras produções do diretor e roteirista cearense.

Além de Karim Ainouz, o diretor, roteirista e ator Guto Parente produziu mais uma obra de tradução de um dos contos moreirianos, *Dizem que os cães veem coisas* (2012). Essa tradução intersemiótica em síntese traz mais uma vez a presença da morte de fraqueza

humana. Mostra o homem como um ser exposto e cheio de defeitos. A trama se passa em um churrasco, quando a morte surge e deixa a sua marca: ela, como o próprio autor cita, “diáfana”, só é vista pelos cães que estão próximos aos acontecimentos.

O curta-metragem *A Visita ao filho*, de Fred Benevides (2013), foi adaptado livremente de um conto homônimo do literato cearense. O filme trata de um homem que está com uma confusão mental e procura o filho Tavinho. Ele percorre as ruas da cidade de Fortaleza, perguntando aos moradores por Tavinho. O cineasta tenta mostrar o velho como um ser ingênuo que acaba se aventurando em situações inesperadas e fora da sua rotina. A película não deixa de preservar algo do percurso de busca do pai, que anseia por encontrar Tavinho.

## 2.1 Moreira Campos na Literatura Cearense

O conjunto da obra de Moreira Campos<sup>1</sup> tem passado por muitos estudos significativos desde o pioneirismo de Monteiro (1980), que indica o poder de síntese do contista, numa progressiva redução do tamanho dos textos.

O pesquisador explicita que o contista passa por duas fases até a formação de um realismo mais sóbrio e de meias palavras. Monteiro identifica a primeira como impressionista, na publicação de *Vidas marginais* (1949) e *Portas fechadas* (1957). A fase impressionista, mais do que a posterior realista, era repleta de aspectos sensoriais e imaginativos que faziam com que a linguagem trouxesse um poder de visualização considerável. Dentre as características salientadas por Monteiro (1980), a visualidade é explorada, geralmente com uma imagem degradada dos personagens, que sofrem a depressão e a melancolia, o que se acentua no ambiente constituído de lugares desesperadores, sufocantes, silenciosos.

O cenário interfere de forma tão significativa, que se pode deduzir que figurativiza como que um ser misteriosamente responsável para o desenrolar da trama. Essa visualidade tem contornos calculadamente esmaecidos, muitas vezes sugestivos de uma espacialidade

---

<sup>1</sup> **José Maria Moreira Campos** nasceu a 6 de janeiro de 1914, em Senador Pompeu, Estado do Ceará, mas a sua adolescência foi na cidade de Lavras da Mangabeira, na região Centro-Sul do estado do Ceará; posteriormente, mudou-se para Paraíba, e, depois, novamente, retornou ao Ceará. Iniciou seus estudos no Liceu do Ceará, em seguida ingressou na faculdade de Direito do Ceará, conseguindo o título de bacharel no ano de 1946. Moreira Campos também cursou Letras Neolatinas, licenciando-se em 1967. Antes de seu reconhecimento como contista, o escritor foi funcionário público estadual e federal. No ensino superior, foi professor titular do Curso de Letras. Moreira Campos, filho de pai português e mãe brasileira, foi chefe de Departamento de Letras Vernáculas, Coordenador e Pró-Reitor de Graduação da UFC (Universidade Federal do Ceará). Moreira Campos também foi membro da Academia Cearense de Letras e integrante do Grupo Literário CLĂ. Faleceu em Fortaleza, no dia 7 de maio de 1994.

opressiva. A adjetivação, no que tange à escolha do léxico, contribui efetivamente para toda essa valoração semântica presente no texto. Vejamos no excerto como se dá a caracterização nos textos de Moreira Campos: “Tudo muito inesperado. Os homens estavam pálidos, trêmulos. Removeram os restos de Severino: um montão de carne batida. À tarde, quando os operários tornaram ao serviço, iam mudos, calados. E no silêncio dos homens havia profunda tristeza.” (CAMPOS, 1996, p.77).

Monteiro (1980) acrescenta que, principalmente na fase impressionista, aparecem semelhanças ou alguns traços intertextuais com o escritor russo Anton Tchekhov, que prima pela objetividade no conto; e tal afirmação é justificada pela seguinte frase do estudioso e médico russo “Se a espingarda não vai atirar no conto, convém tirá-la da sala”.

Em *Vidas marginais* (1949), publicada pelas Edições Clã de Fortaleza, o homem surge como um ser vulnerável, torturado pela angústia, revelando assim indícios de dramas existenciais. Como cita Monteiro, a angústia é significativa nas narrativas; estado de alma este que está ligado nos textos à ideia de depressão e estreiteza, com forte relação isotópica com a construção de sentido da espacialidade.

Ainda no conto “Vidas Marginais”, Moreira Campos trata da vida do casal Lindalva e Roque; Roque era um estivador do Porto do Mucuripe, em Fortaleza, e sua parceira era uma mulher “rameira”, como o próprio escritor a define, uma mulher da noite. A isotopia espacial, manifestada lexicalmente por expressões como “pobre rua da escadinha”, “casa modesta”, “Chão de tijolo” e “cama da cozinha”, enquadra socialmente a vida de Lindalva e de suas companheiras:

Foi assim de queda em queda, até chegar ao meretrício pobre da rua da escadinha. Uma casa modesta. Chão de tijolo. Duas companheiras: a Mundinha e outra. A dona da pensão, a velha dondoca, rameira antiga e que ainda sustentava xodó. Torquezinha, uma sombra apenas. Fazia recados e comia sobejos. Mas tivera também a sua época. Amara a muitos homens. Às vezes, de noite, na cama da cozinha, ela recordava esses tempos, com a voz apagada, que ia por um fio. E Lindalva a escutava. Queria bem àquela sobra de gente (CAMPOS, 1996, p. 149).

Lindalva e as meretrizes que compartilhavam aquele ambiente eram mulheres corroídas pelo tempo e pela vida. Percebemos que não só as pessoas que ali moravam eram desgastadas, mas até a rua, como cita o autor, a Rua da Escadinha, atualmente Rua Baturité<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Rua Baturité, antiga Rua da Escadinha fica próxima à Cinza, lugar onde se localizava muitas casas de prostituição. “Fortaleza viveu um triste episódio em seu passado, que deixou marcas de discriminação em sua história. Foi a criação do Curral das Éguas – a Cinza para onde foram mandados, por força policial, todas as prostitutas do Centro da cidade. A Cinza, ficava na descida da Rua Franco Rabelo, no morro achatado que fica defronte ao Marina Park Hotel. Ali, algumas ruas foram arrancadas para a construção da Avenida Leste-Oeste

tem um efeito de sentido documental da zona de meretrício da cidade. A tudo isso se associa o fim trágico de Roque, esmagado num acidente de trabalho:

O guindaste de bordo suspendia uma lingada de oito caixas. A carga oscilava no ar, à entrada do porão. As engrenagens gemiam. Atritos de ferro. Cabos retesados. O grito ficou suspenso na garganta dos homens: o cabo partira-se. Roque estava à boca da escotilha. Tentou fugir. Tarde demais. Uma das caixas o apanhou em cheio e o atirou ao fundo do porão. Um molambo de gente, a cabeça em pedaços miolos espumantes. Não tinha família. Velaram-lhe o corpo no Sindicato dos Estivadores no outro dia, a vala comum (CAMPOS, 1996, p. 151).

Roque e Lindalva planejavam uma nova vida juntos, mas, com o acidente do estivador, Lindalva volta a trabalhar na noite, e os dois figurativizam duas faces complementares das vidas marginais. Notamos uma vida dura, cheia de dificuldades, sem pudor e sem paz. A história de amor do casal é marcada por uma ruptura repentina causada pela morte, a ferocidade da vida personificada num ambiente monstruosamente humanizado “As engrenagens gemiam”.

Também, na obra lançada em 1949, identificamos pessoas esquecidas pela sociedade, como no conto “Náufragos”, em que os personagens sofrem com o rigor das intempéries. Nele, Moreira Campos expõe a força destrutiva da natureza e a luta do povo contra essa mesma força, pois nesse conto não foi a seca quem destruiu a vida de um povo, mas a inundação.

Posteriormente, o contista publica *Portas fechadas* (1957), e já em sua segunda obra o escritor ganha o Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro (MARTINS, 2009, p. 142). O conto que dá nome ao livro tinha como título original “Raimunda”. A trama se inicia com Raimunda tomando banho no rio e lavando roupas, lugar em que a jovem é picada por uma cobra, e o desenrolar da narrativa é a família em busca do soro para tratar a doente. Como no conto mencionado, “Náufragos”, identificamos o ser humano sempre passando por tribulações que parecem insinuar um fatalismo nos contos moreirianos, de que o homem não passará pelo intervalo da vida sem lances trágicos. Monteiro, atento aos efeitos de sentido, ressalta nessa narrativa o simbolismo de um silêncio desesperador e anunciação da morte pelo efeito cinético-visual do movimento dos pássaros.

Ainda na obra de 1957, Moreira Campos publica outros contos que despertam a atenção da crítica. O conto “O preso” é uma das célebres narrativas do autor. Essa narrativa

---

(importante avenida de Fortaleza). Morar na Cinza, era o equivalente a viver entre marginais, drogados, prostitutas, ladrões e gatunos. NOBRE, Leila. **Fortaleza nobre**. Disponível em <<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/05/o-curral-das-eguas.html>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

traz a personagem Inácio, de apelido Carçoço, como um desamparado, que tem a vida sofrida, mas um orgulho de homem correto. Inácio é preso injustamente, passa por uma humilhação em frente à delegacia, é hostilizado e assim tem a sua honra ferida. Com todas essas ações, o leitor por seu poder de dedução é levado a uma possível menção à Via Sacra de Jesus Cristo. Em um só texto, podemos identificar tanto a religiosidade como a injustiça, a vida do pobre homem sertanejo, a repressão e outras características que marcarão a forma moreiriana de escrever.

Em 1963, *As vozes do morto* é mais uma obra de contos lançada. O conto que dá nome ao livro traz a história de Seu Damião e dona Leonor, um casal já de idade avançada. A corrosão do homem, nessa trama, aparece em forma de uma doença, aparentemente, diabetes, que acomete seu Damião, um homem que passa o dia ocupado, dentro de sua sapataria, enquanto Dona Leonor se dá o desfrute de ter amantes. Um texto com características naturalistas em que as personagens vivem remoendo um sentimento nostálgico de um momento que foi marcante na vida deles.

Além da narrativa mencionada, outros contos de Moreira Campos também chamam a atenção pelos traços disfóricos como o homem aparece em suas narrações. O conto “A catita” também é uma história notável dessa edição, pois mostra uma catita como um ser que traz a desordem para a panificadora de Mestre Irineu. Quinô, um dos empregados da padaria, possivelmente o mais jovem, se vê numa situação difícil ao ver a catita sendo capturada e torturada pelo dono do estabelecimento. Nessa narrativa, como em muitos outros, conseguimos identificar características da influência naturalista em Moreira Campos.

Em 1969 é publicado o livro *O puxador de terço*, que contém o texto que estudaremos neste trabalho, “As corujas”, que traz marcas de uma nova fase de escrita do autor, com textos mais curtos. O conto “As corujas” mostra o poder de síntese de Moreira Campos trazendo lacunas que ao leitor caberá preencher. Do ponto de vista semiótico, percebe-se nessas subtrações uma manipulação no pacto de leitura, já que ao enunciário se propõe um maior investimento no fazer interpretativo. Elesbão e Silva (2015, p. 128) têm essa compreensão no exame do discurso moreiriano:

Em outras palavras, no desvelamento da linguagem e dos seus sentidos, o leitor de Moreira Campos é instigado a cooperar com o escritor ao lidar com um texto de estrutura aberta, que propicia diversas possibilidades interpretativas e no qual se deve desenvolver um sentido que se manifesta no decorrer do ato da leitura e com as pistas deixadas na escritura narrativa daquele autor.

A capacidade interpretativa do leitor é posta à prova, pois se os textos forem lidos

sem a devida preocupação, o leitor terá uma perda considerável quanto à significação, pois Moreira Campos faz com que seus textos, se forem lidos de forma superficial, sejam textos com poucas informações; por isso, observamos a importância de uma leitura não linear e repleta de abstrações, pois assim todos os aspectos interpretativos, ou seja, os caminhos do texto, vêm à tona. Essa leitura “multiangular” dos textos do autor fica totalmente dentro de um campo sugestivo.

O conto “As corujas” mostra a vida de um velho homem, um zelador de um “nosocômio”, como o próprio escritor cita, ou seja, um zelador de um necrotério que vive uma rotina enfadonha e luta diariamente com as corujas que descem pela claraboia e tentam bicar os olhos dos mortos. O velho não para de resmungar e de falar sozinho. Ele vive entre os mortos, mas busca de todos os modos afugentar daquele lugar as corujas, que muitos consideram o presságio da morte. É o que constata Sânzio de Azevedo (1984, p.47):

As aves, já ligadas à morte pela crença de que rasga mortalhas com seu canto aqui assumem aspecto mais lúgubre, em contato real com os mortos. Não que o contista as faça descer sobre os defuntos em sua narrativa, mas, obliquamente, pela evocação do velho zelador. Não obstante a crueza neonaturalista com que surge o cadáver de uma “mulher sem chinelas, com o sangue coagulado entre os dedos abertos”, esse conto, com suas reiterações à maneira de refrão, pelo sortilégio das evocações, em suma, pelo clima de mistério, atinge a altitude de um poema denso de Simbolismo, como já tivemos ocasião de assinalar.

Notamos que “As corujas” é um dos contos em que a morte se personifica de forma mais clara, como sugere a conexão isotópica da ave lúgubre com os cadáveres. Características como essa, sugerida pela presença misteriosa de um animal, aparecem também em outros textos do autor, como em “Dizem que os cães veem coisas” que dá nome a obra de 1993.

Em 1971, a obra *Contos escolhidos* foi publicada. Em 1976, *Momentos*, seu único livro de poesia. *Contos*, em 1978. Uma das suas célebres obras, *Os doze parafusos*, também em 1978; o conto que dá título a obra mostra uma característica comum dos contos de Moreira Campos, que é a morte como elemento imponente de tal trama, pois a esposa desparafusa, justamente doze parafusos de uma grade da janela para cometer o suicídio, acentuando-lhe o sentido trágico de espetáculo.

Publicou em 1985 *A grande mosca no copo de leite* e em 1993 *Dizem que os cães veem coisas* (1993), a sua última obra lançada em vida. Obras póstumas: *Obra completa: contos* (1996), *Porta da Academia* (2013) e *A gota delirante: contos inéditos* (2014) Batista de Lima, professor e escritor cearense, publicando *A escritura da ordem e da desordem*

(1993), foi um dos pioneiros da análise da obra moreiriana.

Lima traz em suas observações alguns elementos que são fundamentais para o estabelecimento dessas situações gradativas (ordem, desordem e a nova ordem), e isso é observado na análise do discurso nos escritos do autor, esses elementos são considerados os agentes vivos da desordem, geralmente estão atrelados às figuras de animais como ratos, baratas, aves, moscas, dentre outros. Traços estes que são próprios da narrativa de Campos. Também podemos observar a forte corrosão do tempo agindo sobre os personagens, lugares e coisas, e desta forma fica em evidência a fragilidade humana. Batista de Lima também enaltece a forma peculiar de como Moreira Campos utiliza os espaços na narrativa curta. Moreira Campos, também no entender desse crítico, buscava sempre embutir figuras para confirmar a sua preocupação com os efeitos de sentido cronológico. Ele utiliza então o relógio em alguns de seus textos. Não só a morte, de forma direta, mas alguns componentes que são responsáveis pelas mudanças da vida dos personagens.

Dando continuidade ao que propôs Monteiro (1980) acerca do léxico descritivo, Lima (1993) revela que, além dos adjetivos, a obra de Moreira Campos também traz alguns substantivos que mostram a corrosão da vida humana, como os substantivos “dedos”, “pijamas”, “claraboias”, “beijos”, “cânceres”, dentre outros. Batista de Lima (1993. p. 34) chama a atenção para efeito de sentido corrosivo na substantivação: “Esses substantivos de conotação corrosiva são: mesentérica, mosca, chão, restos, fezes e pedaços, elementos semanticamente ligados de forma íntima com a corrosão”. Substantivos estes que foram retirados do conto “Os meninos” da obra publicada *O puxador de terço* (1969).

Mesmo temendo a linha tênue da repetição, mas também mostrando a força desses elementos da desordem, tão frisados por Batista de Lima, podemos citar mais alguns outros elementos que possuem grande importância nos contos de Moreira Campos. E também por citar as corujas, o emblemático animal que tem grande relevância no conto presente em nosso *corpus*. Não só a mosca, como ele nos mostra, mas os ratos, as formigas, que são associadas à diabetes, as cobras, os cães, as corujas, estas, como o próprio analista da obra fala, “são mensageiras do agouro” (LIMA, 1993, p. 40).

Dessa forma, percebemos que os personagens e os ambientes estão em decadência e que resultam de estratégias discursivas, valendo lembrar a presença dos atores femininos, que podem ser associados à disforia conforme a junção espacial relativa ao ambiente doméstico. Lima (1993), ao analisar a figura da mulher, percebeu que ela sempre tem um papel caseiro e não busca uma emancipação; e as que saem de casa acabam sofrendo preconceito e uma maior opressão do que já viviam por tal ato de independência, confirmando



assim o determinismo mencionado acima.

Mulheres e homens sofrem os estados de corrosão, destacando-se os efeitos patológicos deletérios, portanto associados semanticamente à desordem. Batista de Lima (1993, p. 41) mostra que tais deformações aparecem, principalmente em forma de doenças:

Quanto aos elementos deformadores dos personagens, pode-se dizer que aparecem em forma de doença, defeitos congênitos, ou como resultantes da atuação do tempo corrosivo no relevo corporal das pessoas. Entre as doenças, destacam-se o câncer, a lepra, a diabete, a raiva, a mesentérica, a hérnia, a gota, entre outras.

Obviamente, todas essas sugestões existenciais confluem para a consumação da morte, que para Batista de Lima (1993, p. 45) não encerra, mas antes serve de preâmbulo ao epílogo:

Há uma ligação muito íntima entre os personagens de Moreira Campos e a morte. Como se houvesse “sempre uma fenda secreta no corpo ou na alma do herói pela qual penetram ou a morte ou a derrota”. [...] Daí que o penúltimo estágio do processo corrosivo na obra desse contista é a morte. Penúltimo porque depois do momento exato da morte há uma decomposição que também aparece em alguns de seus contos.

O conto “Os meninos” da obra *O puxador de terço* de 1969, que foi apenas mencionado acima, evidencia essa presença da morte de forma muito dura e cruel, pois o decesso acomete a velha que cuidava de duas crianças. A velha morre sem algum mal aparente, mas de alguma mazela que a corroía há algum tempo. O autor utiliza uma descrição muito real e impressionante para situar o leitor e criar toda aquela significação por meio de figuras “atrozes”. Nesse conto, se fizermos uma análise bem direta, percebemos que a ordem é a rotina, o momento em que a velha cuida do menino e da menina, a desordem é a morte daquela que figurava como mãe e o surgimento das moscas no cadáver. E a nova ordem se estabelece quando os meninos pensam em alternativas de pessoas que pudessem ajudá-los. E quando o garoto começa a acalantar a prima sempre dizendo: “Chore não... chore não!”

Como a morte, a corrosão da humanidade é dialeticamente considerada, na escrita de Moreira Campos, com um elemento de desordem e esse fenômeno corrosivo não só afeta os personagens, mas tudo que está presente ali, a partir da morte do personagem dos contos, imaginamos que também o espaço não resiste e morre junto, pois a forma de deformação dos personagens também serve de corrosão da vida humana, conseqüentemente, uma forma de desordem, se não atacar os personagens, segundo Lima (1993), atacará também o ambiente, recinto ou paisagem.

Lima (1993) também salienta aspectos para abrandar a tensão nos contos

moreirianos. O uso da ironia é uma das principais técnicas utilizadas pelo escritor para trazer um alívio às crueldades da realidade presentes nas narrativas. Nesse sentido, Batista de Lima não se furta de fazer uma aproximação intertextual entre o escritor cearense e Machado de Assis.

Assim como Monteiro (1980), Lima também considera a homologia semântica entre aspectos cromáticos, principalmente da cor branca, e a decadência humana. Para Batista de Lima (1993, p. 67), é bastante relevante o efeito de sentido do misticismo, observado a distância por um enunciador um tanto céptico:

O símbolo não se apresenta, no entanto, apenas como “reiteraões persistentes de expressões metafóricas” como vimos até aqui, afinal há toda uma simbólica universal de forma metonímica surgida de fontes como a mitologia, a história, a filosofia e a religião, por exemplo. Em Moreira Campos, mesmo com os personagens se apresentando com arraigado agnosticismo, na religião se enraízam muitos dos seus símbolos. Isso ocorre quando o narrador penetra nos conventos, nas sacristias e nos rituais de morte. Nos velórios, a permanente presença da vela (LIMA, 1993. p. 67).

Os dedos como uma conotação de erotismo, a claraboia como um símbolo de esperança, as corujas como um símbolo de mau presságio. Além desses símbolos, Batista de Lima, na sua obra, investiga as referências clericais presentes na obra do contista.

Por tratar de símbolos religiosos, bispos, padres, monsenhores, sacristãos, freiras, irmãs, dentre outros religiosos, são apresentados nos contos do escritor. Percebemos que não há um desprezo, mas também não há uma valorização dessas figuras clericais, que também são descritas de forma humanizada, sem o excesso de pudor e perfeição que, geralmente, imaginamos. E que o conservadorismo prega.

Outra característica destacada por Lima (1993) são os aspectos cromáticos, ou seja, a apresentação dos aspectos pictóricos, o que configura uma característica impressionista. E as cores extremas, o preto e o branco, são particularmente relevantes na paleta de Moreira Campos. E acabam se tornando elementos valiosos para a formação significativa do texto. O branco está nas cores dos túmulos, nos lençóis dos hospitais e também em parte do corpo dos moribundos. Reparamos assim que essa brancura também conduz o leitor ao perceber a morte nesses lugares. O preto aparece como a cor da noite, cor das trevas, cor do mistério e das negras que aparecem nos textos de Moreira Campos, mostrando assim a sociedade patriarcal, opressora e elitista nos textos de Campos.

Além de Lemos Monteiro e Batista de Lima, a obra de Moreira Campos também foi explorada pela pesquisadora Marilde Alves da Silva, que trabalhou com a tradução intersemiótica dos contos de Moreira Campos para os quadrinhos, fundamentada na vertente tensiva da Semiótica Discursiva. A pesquisadora analisou os contos “Os anões”, “O

preso” e “A gota delirante”, observando o processo de transmutação entre as duas semióticas: o texto verbal e os quadrinhos. Mais uma investigação singular da obra de Moreira Campos, aliás, pioneira se considerada a vertente semiótica de ascendência greimasiana.

O trabalho da pesquisadora em questão, como já mencionamos, baseia-se na Semiótica Tensiva, utilizando-se das subdimensões valenciais da extensidade (temporalidade e espacialidade) e da intensidade (andamento e tonicidade).

## 2.2 Moreira Campos traduzido

A obra de Moreira Campos também passou por outras traduções, a tradução do conto para os quadrinhos, por exemplo, em 1995. Quando ilustradores se reuniram e fizeram um belo trabalho dando uma nova roupagem aos textos de Moreira Campos. Walber Feijó, Geraldo Jesuíno, Silas Rodrigues, Fernando Lima, Weaver Lima, Paulo Amoreira e Paulo Henrique Gifoni foram os responsáveis pela criação dessa transcrição.

Além da tradução intralingual dos quadrinhos, as obras de Moreira Campos também foram transcodificadas para o cinema. “As corujas”, de 2009, da produtora de filmes Alumbramento, com roteiro, direção e montagem de Fred Benevides<sup>3</sup>. O curta-metragem de 26 minutos traz a rotina monótona de um funcionário de um nosocômio (necrotério), que passa a maior parte do seu tempo tentando cobrir os corpos, com uma lona curta, sempre tentando afugentar as corujas que adentram ao recinto pela claraboia. Logo no início do filme, o funcionário passa dois minutos e 15 segundos da sequência fílmica fechando as janelas do lugar; nota-se a intenção de expor essa rotina enfadonha daquele personagem que vive na penumbra de um lugar tão carregado de sombras e mistério. O curta-metragem mostra um espaço sem cor definida, com muitas sombras, realmente muito deteriorado pelo tempo. Para alcançar esse objetivo de mostrar um lugar muito opaco e sombrio, os fotógrafos que trabalharam no curta-metragem utilizaram um vidro pintado com caneta à base d’água para

---

<sup>3</sup> Diretor e montador. Professor substituto das disciplinas de Montagem do departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminenses (UFF). Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela mesma universidade. Formado pela Escola de Audiovisual de Fortaleza, com o trabalho “Nós em Fortaleza”, um itinerário poético pela cidade de Fortaleza através de manipulação ao vivo de imagens e sons captados no youtube. Seus trabalhos mais recentes são a instalação *Viventes* (exibido na 56th Berlinale – Forum Expanded) e o curta-metragem “Visita ao Filho”. Como montador, entre outros, por “Tremor”, de Ricardo Alves Jr. (melhor montagem no 46 Festival de Brasília) e “Nada É”, de Yuri Firmeza (prêmio Ricardo Miranda de Montagem de Invenção na VI Semana dos Realizadores – RJ e Desenho Sonoro no 9º CineMúsica – RJ), “Linz – Quando todos os Acidentes Acontecem” e “As Vilas Volantes: o Verbo contra o Vento”, ambos de Alexandre Veras. \*Professor FILMWORKS – RJ Disponível em: <<https://www.acinema.com.br/docente/frederico-benevides/>> Acesso: 27 Nov 2020.

conseguir tal efeito.

Ainda sobre o filme, percebemos ações que impressionam o espectador, como as sombras das corujas, o dólma de mescla utilizado pelo protagonista, as velhas alpercatas e o velho armário de livros que cai subitamente, sem explicação nenhuma, trazendo assim mais um caráter de suspense à obra cinematográfica.

Em 2012, também pela produtora Alumbramento, Guto Parente lança o filme “Dizem que os cães veem coisas”.

**“Dizem Que os Cães Veem Coisas”** é uma epifania. Um filme sensorial, de percepção etérea sobre as coisas. Os momentos são conduzidos pela espera de algo. Uma iminência. Um presságio. Uma pausa na fenda do tempo. Quase uma metafísica canina, porque acredita que os cães possuem um senso aguçado de perceber mudanças, como premonições. E que pela ideia daqui com rock metal (“Freedom”, do Rage Against The Machine) e visão de efeito psicodélico. Disponível em: <[https:// https://vertentesdocinema.com/dizem-que-os-caes-veem-coisas/](https://vertentesdocinema.com/dizem-que-os-caes-veem-coisas/) Acesso: 01 dez 2020.

O curta-metragem traz como pano de fundo uma sociedade fina e cheia de costumes sofisticados, pessoas que vivem apenas para mostrar a sua mesquinhez e luxo. Guto Parente, o diretor do filme, apresenta uma ideia de espera, daquela sensação de que possivelmente vai acontecer algo surpreendente. E acontece.

O filme explora a configuração do almoço de família, da turma do violão, que se perdeno cantar de suas canções, dos que levam o tempo a embriagar-se e a dos que flertam e paqueram durante aquele evento de distração.

Tudo vai bem... até os cães sentirem a presença dela, “diáfana, transparente, no vestidoque lhe descia até os pés. Ninguém lhe ouviu os passos” (CAMPOS, 2002. p. 131). A morte está ali presente, está ali naquele lugar, naquela confraternização. O surgimento dessa personagem, que praticamente se materializa, mostra que nem as classes sociais privilegiadas escapam a essa figura que sempre chega para ceifar a vida de alguém. Guto Parente, em seu olhar de diretor, nessa transcodificação alerta para a falta de preparo do ser humano, que sempre é pego desprevenido com a chegada dela. Como uma marca das narrativas de Moreira Campos, percebemos o aparecimento dos elementos da desordem, como cita Batista Lima; no caso em questão, além dos cachorros, são as moscas que se transformam quase em protagonistas no momento em que o almoço está sendo servido.

O destino nos textos do autor cearense é implacável e isso é traduzido por Guto Parente da mesma forma, sancionando-se a futilidade humana, a distração existencial de que constata sua impotência ante o inexorável. O diretor traduz pela sua óptica o médico em calção curto, mostrando totalmente o despreparo, a surpresa mesmo para aquele profissional,

num momento como aquele, um afogamento de uma criança, o afogamento do personagem Netinho. O condutor da obra cinematográfica também mostra a perplexidade nos rostos das pessoas ali, sem nada poder fazer.

Figura 2 - Médico tentando reanimar Netinho.



Fonte: Filme *Dizem que os cães veem coisas* (2012).

Ainda sobre o curta-metragem de 2012, Guto Parente traz a morte traduzida como o ser que pratica as suas ações e depois sai da situação com a mesma imponência ou até maior, já que a desordem já havia sido instaurada.

Moreira Campos foi traduzido mais de uma vez em forma de curta-metragem. O filme “Visita ao filho”, de 2014, também dirigido por Fred Benevides, foi uma tradução livre do conto “A visita ao filho”, de Moreira Campos; conto que foi publicado na obra *A grande mosca no copo de leite*, de 1985. A tradução desse conto foi uma imersão na natureza da escritura do autor, pois o curta-metragem mostra as principais características, na forma de interpretação do cineasta, que se repetiam nas narrativas do escritor, podendo-se observar a corrosão do homem, pois o velho Manoel, protagonista da trama, estava doente, totalmente sem posse de suas faculdades mentais. Ele está em busca incessante pelo filho de nome Tavinho. A sensação de estar perdido, as repetições, dentre outros traços, são características presentes na película.

O curta-metragem de 2014 subverte o efeito de sentido de um guia turístico de Fortaleza, com Manoel vagando pelas ruas identificáveis de alguns bairros de Fortaleza, como

Centro, José Bonifácio e Benfica. Notamos que, na obra cinematográfica, Manoel realmente não conhece as pessoas com quem interage. Em conversa com o ator Manoel Osdemi, que interpreta Manoel, ele confidenciou que o diretor o orientou a não dar explicações, não mencionar que ali estava sendo gravada uma cena, mas que apenas interagisse com os moradores sempre perguntando pelo seu filho Tavinho. Em alguns momentos da obra, percebemos um certo ar de improviso. Seja na forma de Manoel falar, seja na forma do personagem realizar algumas ações que deixam claro o improviso, como cantar uma música que fala de futebol. Ele cantarola essa música enquanto espera um copo de água na calçada. Outro momento em que percebemos o improviso é no início quando Manoel está matando moscas com a raquete elétrica e derruba o som que estava tocando.

Figura 3 - Esperando o copo d'água e cantarolando.



Fonte: Arquivos do autor (2020)

### ***2.2.1 A tradução intersemiótica***

A tradução intersemiótica foi proposta pelo pesquisador russo Roman Osipovich Jakobson, que a definiu como uma tradução entre sistemas de signos diferentes, tendo um

maior destaque signos verbais por signos não-verbais, o que justificaria a denominação feita por ele. Em nossa pesquisa, a teoria de Jakobson se encaixa muito bem, já que o *corpus* se constitui de um conto verbal para um curta-metragem. Mas não só dessa tradução literatura-cinema podemos fazer essa análise semiótica, já que dispomos de um vasto campo para a pesquisa da tradução intersemiótica, como a fotografia, a música, a dança, a pintura que servem como matéria para uma possível tradução.

A tradução intersemiótica, que é a transcrição de um sistema significativo para outro sistema significativo, a tradução entre artes, costuma ser chamada de adaptação:

Na passagem do texto literário ao fílmico e/ou televisual, a tradução consagrou o termo adaptação. As adaptações, que são o objeto deste estudo, inserem-se precisamente nesta tipologia. Este processo pressupõe a passagem de um texto para caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra-, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro (BALOGH, 1996. p. 37).

As adaptações já fazem parte da cultura de massas. Diversos filmes que foram adaptados de romances, quadrinhos e pinturas ganharam notoriedade e foram aclamados pelos melhores prêmios que envolvem a sétima arte.

Nessa recodificação proposta pelo linguista russo, também podemos analisar a forma de tradução e construção significativa de elementos verbais para elementos não verbais. A interpretação e sensibilidade no momento dessa tradução é muito importante, já que esses tipos de elementos podem ser traduzidos de diferentes formas, como imagens, música, e efeitos de luz e sons, mas devem manter a sua autonomia como uma semiótica distinta da proposta no texto de partida.

Segundo o teórico, o signo “pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais” (JAKOBSON, 2008, p. 63).

Roman Jakobson (2008) propõe uma nomenclatura para cada tradução. A tradução intralingual é quando há uma interpretação dos signos verbais por outros tipos de signos dentro da mesma língua. A tradução interlingual, basicamente a tradução dos signos por línguas diferentes e a tradução intersemiótica, a que está sendo instrumento de nossa análise, que é a interpretação de signos verbais para signos não verbais, conseqüentemente, o texto sincrético surge desse tipo de processo.

Observamos também que a adaptação fílmica de uma obra, vista aqui como tradução intersemiótica, não pode ser uma tradução idêntica ao texto verbal, já que esse

processo de transmutação - termo proposto por Jakobson - passa pela interpretação do cineasta e do roteirista e assim não podemos esperar por fidelidade do texto verbal para o texto sincrético. Como em nossa pesquisa trabalhamos com o cinema, percebemos que a câmera, o espaço, o foco, a luz, dentre outros, todos esses elementos contribuem para que essa tradução aconteça.

E ainda como Balogh menciona, para o texto sincrético devemos atentar para a função poética do conto, pois traços como a ambiguidade surgem e o leitor/telespectador deve estar atento para perceber tal ação na tradução. E o cineasta faz a tradução ao seu modo, já que essa transcodificação pressupõe um fazer interpretativo. Ao fazer a transmutação literatura-cinema, não só a linguagem verbal será traduzida, mas tudo aquilo que faz parte da semiótica utilizada, como imagens, cenário, música, som, dentre outros. Jakobson preza que as traduções sejam um fazer criativo e que sempre necessitarão da interpretação do tradutor, como mencionamos acima sobre o cineasta. E desta forma, a tradução intersemiótica pode também ser vista como uma apropriação de sentidos através de um processo interpretativo totalmente diferente do texto fonte. Desta forma uma reinterpretação pode surgir com a criação de novos significados:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética: quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra -, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2008, p. 71).

### **2.2.2 O curta-metragem “As corujas” de Fred Benevides**

Da obra de Moreira Campos, quatro contos foram traduzidos para a semiótica sincrética fílmica mantendo-se o título original: *O preso*, com direção de Karim Ainouz, em 1992; *As corujas*, em 2009, com direção de Fred Benevides; *Dizem que os cães veem coisas*, de Guto Parente, em 2012; e *A visita ao filho*, também com direção de Fred Benevides, em 2014. *As corujas*, de 2009, obra cinematográfica que participou de alguns festivais de cinema, como, por exemplo, do Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de



Janeiro e da 13.<sup>a</sup> Mostra de Cinema de Tiradentes. Foi premiado como o melhor filme no Olhar do Ceará – 20.<sup>o</sup> Cine Ceará – Festival Ibero-Americano.

O filme é uma produção do extinto coletivo de cinema *Alumbramento*, que tinha sede em Fortaleza. O projeto inicial de seus criadores era fazer uma coletânea com cinco adaptações dos contos de Moreira Campos, mas infelizmente o projeto não foi concretizado, e o coletivo se extinguiu. Além da coletânea das adaptações, o coletivo lançaria um documentário e um livro sobre o autor. O filme tem uma imagem esverdeada, pois utiliza uma técnica de um vidro pintado de caneta à base d'água na lente para gerar uma sensação de mistério, imaginamos.

O filme de Fred Benevides tem estrutura básica de criação, poucos personagens, como nos contos verbais moreirianos, o cenário é reduzido, mas muito bem explorado. Por exemplo, a obra cinematográfica foi gravada no Mosteiro de Baturité<sup>4</sup> no Ceará, e a arquitetura do lugar, logo no início, já demonstra a sua imponência, identificamos assim uma breve ideia de como foi feita a tradução do espaço proposto no texto verbal. O diretor Fred Benevides, em uma troca de *e-mails*, nos confidenciou que a equipe levou duas semanas para a gravação da película, uma semana de ensaios e preparação e outra de gravações.

Percebemos que o diretor do filme tem a intenção de criar um clima duvidoso no vídeo, pois pela forma obcecada do funcionário ao manter a sua rotina no trabalho e lutar contra a aproximação das corujas, o ambiente mal iluminado, a sensação de desespero, parece até que toda aquela situação não passa de uma alucinação, um sonho ou um pesadelo. Notamos assim, um tom de mistério no curta-metragem.

---

<sup>4</sup> Em fevereiro de 1922, os jesuítas decidiram abrir aqui uma Escola Apostólica (colégio para internos), ou seja, uma casa para novos jesuítas. A família do Comendador Ananias Arruda, foi quem doou uma parte do Sítio Olho D'Água ao Pe. Antônio de Oliveira Pinto, não só para realizar a construção, e sim para que os jesuítas pudessem tirar do cultivo da terra, o sustento dos seus, oriundos de famílias pobres do interior do Ceará, do Pernambuco e do Piauí. A construção levou mais de 10 anos para finalizar a parte atual; no projeto original o tamanho da Escola Apostólica era o dobro. Disponível em: < <https://mosteirosdosjesuitas.com.br/quem-somos/>> Acesso: 17 Dez 2020.

Figura 4 - Velas



Fonte: Benevides. “As corujas” (2009).

A trama tem vinte e seis minutos; já inicia com o velho - que é interpretado pelo ator, artista plástico, compositor e escritor Manoel Osdemi - arrastando as suas alpercatas, fechando as janelas e usando um velho dólma de mescla, como o próprio autor do conto nos mostra em sua narrativa. O funcionário sempre na mesma lida de cobrir os mortos, que estão em cima de mesas, com uma lona curta, que quando cobre os pés do defunto, abra desvelando o rosto e se tornam presas fáceis para as corujas, que sempre atacam, oportunas, os olhos dos mortos, arranhando-lhes.

As velas sempre acesas, também com o intuito de afastar as aves daquele lugar. Os olhos trazem uma simbologia em algumas crenças, já que muitas culturas prezavam a ideia de não colocar a paga para Caronte na boca, mas nos olhos. Por exemplo, no enterro judaico é colocada uma pedra em cada olho para que o morto não questione o seu fim ou acabe se encontrando com Deus antes do juízo final. Imaginamos que no filme isso é traduzido pela forma daquele zelador cuidar tanto dos olhos dos mortos.

A obra de Fred Benevides como cita o pesquisador Marcelo Magalhães Leitão (2013), vejamos, “podemos dizer que da narrativa de Moreira Campos teve origem uma máquina cinematográfica de criar interesse, o curta-metragem “As corujas” (2009), de Fred Benevides”. Depreendemos que essa máquina de criar interesse que o investigador cita pode ser todo o universo sugestivo proposto inicialmente por Moreira Campos em seu conto e isso acaba também sendo percebido também no texto sincrético.

Da repercussão do curta-metragem de Fred Benevides destacaremos a seguinte análise de Fábio de Andrade, crítico da revista on-line *Cinética*.

No caso de *As Corujas*, o retorno é para se colocar no cruzamento fundamental do cinema: entra Georges Méliès e os irmãos Lumière. O retorno, porém, não se dá pela desgastada (e mal ajambrada) chave do “realismo x idealização”, mas sim por certas operações presentes de forma muito marcada nesses cinemas inaugurais, às quais, Fred Benevides retorna em busca de certos efeitos. Benevides retoma os dois fundamentais, mas os percebe mais como caminhos complementares do que opostos na criação. Importa menos o que eles significam historicamente, e mais o que eles são capazes como impulso de expressão, onde as modalidades cinematográficas surgem como as palavras (e aí é ainda mais oportuno que, assim como Guto Parente, Fred Benevides expresse literalmente em seu filme um interesse pelo conceito literário de “transcrição”, de Haroldo de Campos. Da necessidade de se exprimir um sentimento ainda sem tradução no mundo) (ANDRADE, 2009).

Imaginamos que muitas complicações possam surgir no momento de toda a tradução para o texto sincrético, já que há todo um processo para que essa produção cinematográfica seja concluída, como o espaço, o engajamento da equipe de produção em prol da conclusão da obra, o envolvimento dos atores, as formas de iluminação e planos que serão utilizados. Apesar de todas essas dificuldades, o projeto de adaptação foi bem visto pela crítica, mostrando a qualidade e ousadia dos produtores na criação fílmica.

Vejamos.

Segundo Bazin muitos são os complicadores que podem resultar em uma tradução fílmica de má qualidade como a desproporção orçamentária entre as duas obras, pois, na maioria dos casos, o romance tem um único autor e o filme é uma produção coletiva que envolve atores, diretores, roteiristas, cenógrafos, operadores de maquinário de iluminação e de câmeras, constituindo um processo mais caro e difícil de administrar (LOVATEL, 2017, p.80).

Apresentamos a seguir a ficha cinematográfica de *As Corujas*

**26 minutos**

**Ano de produção:** 2009

**Direção/Roteiro e Montagem:** Fred Benevides

**Diretor assistente:** Guto Parente

**Produção:** Maíra Bosi / **Assistente de produção:** Ythallo Rodrigues

**Atores:** Manoel Osdemi / Alana de Freitas / Euzébio Zloczowick

**Fotografia:** Ivo Lopes / **Fotografia, câmera:** Victor de Mello **Assistência de fotografia:** Leandro Gomes

**Som direto, desenho de som:** Danilo Carvalho

**Assistente de som direto:** Pedro Diógenes **Direção de arte:** Lia Damasceno

**Continuidade:** Gláucia Soares / **Preparação de elenco:** Tháís Dahas

**Maquiagem:** Natasha insStill: Igor Grazianno **Gaffer:** Chocolate

**Cenotécnico:** Chiquinho **Mixagem:** Érico Sapão

(AS CORUJAS. Direção de Fred Benevides. Fortaleza: Alumbramento Filmes, 2009. 1 DVD (26 min.).

O diretor do curta-metragem, ainda por desafios no momento da transmutação teve como principal embaraço, o de traduzir para o sincretismo, aquela nova semiótica que surgia, as lacunas deixadas por Moreira Campos em seus escritos. Percebemos como o cineasta traz a sua tradução do texto original para o roteiro do filme, sempre buscando trazer as principais características das nuances de Moreira Campos, principalmente com as características lúgubres, monocromáticas e angustiantes que o texto proporciona ao interlocutor.

Ideias expostas por Moreira Campos, que ainda em vida, mostrava a sua preferência pela síntese da narrativa curta. E como consequência, percebemos que ao mesmo tempo o texto sincrético se aproxima do texto fonte em relação ao enredo e de seguir uma trama, mas acaba, até de forma paradoxal, se distanciando do texto inicial de Moreira Campos, já que está passando por uma transmutação e assim acaba tendo uma interpretação (tradução) distinta. De como toda essa tradução foi concluída, em relação à construção de sentidos, em como cada signo foi transposto, utilizamos um método para análise. Aplicamos o método analítico da Semiótica Francesa, proposta por Julian Algirdas Greimas.

### 3 MODELO ANALÍTICO DE GREIMAS

Para a análise da transmutação do conto de Moreira Campos para o texto sincrético aplicaremos o modelo analítico proposto por Greimas. Observamos que a Semiótica discursiva seria a mais adequada para tal fim, já que auxiliará no método investigativo da construção de sentido no texto sincrético:

O texto pode ser abordado de dois pontos de vista complementares. De um lado, podem se analisar os mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção de sentido; de outro pode-se compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos (FIORIN, 2016 p. 10).

A construção significativa acontece no texto e para a compreensão da tecitura o leitor também pode se utilizar de elementos como o contexto e a cultura de um determinado espaço e tempo e para ser alcançado o propósito construtivo na significação textual, Greimas na Semiótica Francesa propõe que o sentido vai sendo criado através de níveis da análise do texto.

#### 3.1 Percorso gerativo de sentido

De acordo com a Semiótica francesa, esse percurso é dividido em três níveis, a partir dos quais se constrói a significação. Para alcançar essa significação citada acima, Greimas se utiliza dos níveis gradativos; em tais níveis surgem o momento da problematização, do pensamento lógico, das oposições lógicas e do surgimento do sentido. Para Greimas, o método dedutivo é articulado com o método indutivo, pois, para a constituição do *corpus*, o estudioso segue os seguintes passos: primeiramente, a escolha, depois a descrição e por último a extração ou a eliminação.

A metodologia proposta pelo linguista lituano pode analisar texto de qualquer natureza; por isso, se torna tão valiosa para a nossa análise, já que estamos investigando o texto verbal e também um texto sincrético.

Passamos agora ao PGS, proposto por Greimas como abstração do progressivo adensamento do sentido que serve como método para a análise do plano do conteúdo manifestado pelos textos. Segundo Fiorin (2016, p. 20), “O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição

adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. ” Fiorin recupera de Greimas o esquema do PGS, com seus três níveis, fundamental, narrativo e discursivo:

Figura 5 - Percurso Gerativo de Sentido - PGS

		Componente Sintáxico	Componente Semântico
Estruturas narrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

Fonte: FIORIN (2016, p.20)

Greimas pensava numa forma de texto com a seguinte configuração: a estruturação (objeto de significação), a parte que estava estritamente ligada ao plano de conteúdo, e o objeto de comunicação, que estava ligado ao plano de expressão. Sob a manifestação do texto, temos então a descrição das significações, que recuperam, do ponto de vista epistemológico, a lógica das oposições já sugeridas pela linguística estrutural, desde Ferdinand Saussure.

Voltando à tabela acima, com os componentes e estruturas do PGS, e aproveitando o momento propício, trataremos de cada nível. O primeiro patamar do PGS é o nível fundamental ou nível profundo. É nele que se engendram as oposições semânticas universais, na forma de categorias que contenham um traço semântico comum de dois termos contrários, sendo os de maior universalidade os pares *vida / morte e natureza / cultura* (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 479). Para que uma categorização dicotômica seja recepcionada como

estrutural, é necessário que os seus termos guardem entre si, simultaneamente, uma identidade e uma diferença (contrariedade): a dicotomia *vida / morte* liga-se semanticamente à *individualidade*, já o par *natureza / cultura* liga-se à *sociabilidade*; por sua vez, a dicotomia *amor / ódio* associa-se à passionalidade. Vale lembrar que, dados dois termos contrários, a depender dos valores propostos na construção discursiva, um será eufórico (positivo) e outro disfórico (negativo). A categoria semântica é, nessa abstração gerativa, entendida como matricial para a totalidade do discurso. Para maior clareza descritiva, é importante mostrar a diferença entre as relações de contrariedade e a relação de contraditoriedade, pois a compreensão dessas relações implica também a compreensão do nível fundamental. Segundo Fiorin (2016) os termos opostos de uma categoria semântica constituem-se por uma relação de contrariedade recíproca, como em *amor/ódio*: negando-se um, chega-se ao outro. Utilizando o mesmo exemplo acima, se aplicarmos um termo de negação a cada um dos contrários, teremos os contraditórios. Vejamos:

(1) vida => não-vida (contraditoriedade) => morte

(2) morte => não-morte (contraditoriedade) => vida

Como se vê, cada contraditório implica o contrário daquele termo em que ele se relaciona. Ainda sobre as categorias semânticas, cada uma delas, no nível fundamental, recebe uma qualificação semântica, e tal qualificação só será interpretada dependendo do contexto em que o texto está inserido. Como referimos a pouco, a que tem o valor positivo chamamos de eufórica e que a possui valor negativo é disfórica:

Cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica / euforia/ *versus* /disforia/. O termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo (FIORIN, 2016, p. 23).

Assim, num conto de Moreira Campos, a morte pode ter um valor eufórico, se representa uma libertação para uma doença incurável; mas pode ter um valor disfórico, quando vem frustrar uma relação afetiva ou ceifar a vida de uma criança. Ou seja, não há euforia ou disforia como valores absolutos. A exploração semântica de uma categorização é feita pelo quadrado semiótico. Para um melhor entendimento, recapitulemos parte de um verbete do dicionário de Greimas e Courtés (1979, p. 364):

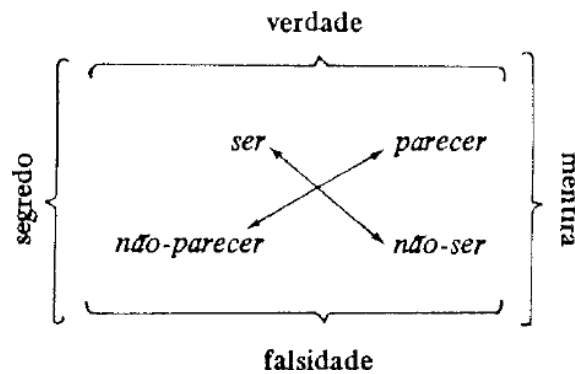
**Quadrado semiótico s.m.**  
**fr. Carré sémiotique; ingl. Semiotic square**

1.

Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma composto de *n* termos, mas não permite por isso mesmo distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o “parentesco”) dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações, por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que são alheios.

A título de exemplo, eis o quadrado semiótico veridictório, que explora o microuniverso semântico dos termos *ser/parecer*:

Figura 6 quadrado semiótico veridictório



Fonte: Greimas e Courtés (1979, p. 488).

Após o nível fundamental do percurso gerativo de sentido, chegaremos ao nível narrativo, patamar em que as transformações de estado ocorrem, a partir de um arranjo de actantes (funções narrativas). Em tal nível encontram-se sujeito de estado e o sujeito do fazer. Por exemplo, no conto de Moreira Campos, “As corujas”, o zelador do necrotério, ou nosocômio, como prefere o autor, assume a função de sujeito que está em disjunção com a paz, que tem a função de objeto, e deseja a mudança do seu estado para a conjunção com a paz, o que determina um percurso de busca desse objeto de valor pelo actante sujeito, que pode ser ou não frustrado. E as corujas, como elementos da desordem, figurativizam a função de oponente, fazendo com aquele velho homem não entre em conjunção com o seu objeto valor que tanto deseja, justamente a paz. Falta ao sujeito um provedor que lhe permita a aquisição das competências pragmáticas (poder) e cognitiva (saber) para sua conjunção com a



paz. Mas como lutar contra seres que assumem a homologia da morte?

Após esses esclarecimentos sobre sujeito e objeto, ainda no nível narrativo precisamos saber que tal nível possui uma sequência canônica da narrativa complexa, sequenciada em quatro fases, como propõe Greimas. São elas: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. Exemplificaremos cada um deles.

A primeira fase da sequência canônica é a manipulação: um sujeito (destinador) age sobre o outro (destinatário) para direcioná-lo a um querer e/ou dever fazer alguma coisa, ou seja, é uma forma de persuasão de um sujeito para o outro.

Essa manipulação pode ser dada de algumas formas distintas: a manipulação por tentação, a manipulação por intimidação, a manipulação por sedução e a manipulação por provocação. Vejamos cada uma dessas manipulações:

- **A manipulação por tentação** ocorre quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto que para o manipulado tem valor positivo, com o objetivo de levá-lo a fazer alguma coisa.
- **A manipulação por intimidação** é aquela em que o manipulador força o manipulado, com ameaças, com o objetivo de levá-lo a fazer alguma coisa.
- **A manipulação por sedução** mostra o manipulador exaltando qualidades dos manipulado.
- E por último, **a manipulação por provocação** se caracteriza quando o manipulador estimula uma ação do manipulado, mas exaltando um juízo negativo a respeito da competência do manipulado.

Exemplifiquemos esses quatro tipos de manipulação:

**Tentação:** Se você ficar quieto, você sai para o intervalo mais cedo. **Intimidação:** Se você não fizer a tarefa de casa, não vai brincar na rua. **Sedução:** Deixei essa tarefa do lar para você, pois sei do seu potencial. **Provocação:** Deixei essa tarefa do lar para você, mas sei que você é preguiçoso e não vai conseguir fazer.

Dando continuidade à sequência canônica da narrativa, observemos agora a fase da competência, quando o sujeito persuadido por um *querer-fazer* e/ou um *dever-fazer*, adquire a competência cognitiva, um *saber-fazer*, e uma competência pragmática, um *poder-fazer*, sem as quais terá frustrada a pretendida junção com o objeto de valor. Explícita ou implicitamente, as modalizações do *saber* e do *poder* são providas por um adjuvante.

A *performance* ou desempenho é a fase em que se dá a transformação, é a fase que acontece uma mudança de estado a outro na narrativa. É o passar do estado de conjunção para disjunção ou vice-versa.

Na última fase, a da sanção, ocorre a constatação de que o desempenho foi realizado de forma eficaz ou não. O reconhecimento do sujeito que operou a transformação também é avaliado e distribuem-se recompensas ou penas. Nas grandes narrativas, na maioria das vezes, o mal é punido de forma exemplar e o bem é premiado pelo esforço. Essa fase, na maioria das vezes, acontece as principais revelações.

Os falsos heróis são desmascarados e os verdadeiros, são reconhecidos. Usemos as novelas mexicanas como exemplo. Inicialmente, alguns personagens da trama se mostram ruins, vilões, depois com o decorrer da trama, esse personagem passa por transformações, por toda a sequência canônica e no final, a sanção é o momento desses desvelamentos, tornando assim o personagem ou um vilão ou um herói reconhecido. Importa ainda lembrar que o quadrado semiótico veridictório, apresentado há pouco, é aplicado na avaliação dos valores de verdade necessários à sanção.

Lembrando que essa sequência canônica não precisa ser seguida à risca; em alguns textos, ela poderá mudar, ficando muitas vezes implícitas algumas de suas etapas. Também é importante ressaltar que não há uma correspondência exata entre atores e actantes. Um mesmo ator pode assumir vários papéis actanciais, assim como um papel actancial pode ser distribuído entre vários atores. Também não se confunde actante com personagem, visto que uma circunstância – a seca, por exemplo – pode funcionar actancialmente como oponente, não sendo, entretanto, personagem.

O nível mais próximo ao nível da manifestação é o nível discursivo. É o momento em que as formas abstratas do nível anterior, o narrativo, são revestidas de termos que lhe tornam concretas. Assim, a conjunção com a morte aparecerá no nível discursivo como um afogamento, um atropelamento, ou seja, o nível discursivo acabado “vestindo” o nível narrativo com a roupa da concretude.

### **3.2 O nível Discursivo**

Neste tópico iremos expor as principais funções do nível discursivo e como esse nível, que é o mais adensado semanticamente do plano do conteúdo, tem a sua óbvia importância para a construção de sentido de um texto.

No nível discursivo é o momento do aparecimento dos personagens, do tempo, e do espaço, bem como do próprio modo de narrar (discurso direto, indireto, interlocução). Neste momento, as circunstâncias serão muito valiosas, já que toda a caracterização dos personagens, objetos e ambientes, que chamaremos de figurativização, surge com o objetivo de alcançar a construção do efeito de realidade (verossimilhança).

O nível discursivo, também como os outros, será de suma importância para esta pesquisa, já que é o momento em que todo o processo de virtualização do nível narrativo será, pelo mecanismo de conversão, revestido de uma solidez considerável para o objetivo da construção da significação.

### ***3.2.1 A sintaxe discursiva***

A sintaxe do nível discursivo propõe a forma de como o texto é recepcionado pelo leitor, então se pressupõem que há um locutor e um locutário, um autor e um leitor pressupostos, não aqueles da vida real, mas a figura de um leitor (enunciatário) e um autor (enunciador) que são criados discursivamente para a consecução do texto (manifestação). Já que o nível discursivo é o nível em que se projeta a enunciação, os atores, ou seja, os responsáveis simulacros da enunciação, ou seja, um eu-aqui-agora (equivalente à narração em primeira pessoa) ou um ele-lá-então (narração em terceira pessoa). O eu é quem enuncia, o aqui é o espaço de tal enunciação e o agora é o tempo em que esse enunciado é proferido. Com esses elementos, podemos compreender a importância da sintaxe do discurso, já que ela analisa a actorialização, a espacialização e a temporalização.

Ainda sobre a sintaxe discursiva, observamos que o actante “eu” exerce, no momento do discurso, um poder persuasão sobre o actante “tu”, procurando assim com que seja compreendido pelo outro participante daquele processo comunicativo. Ao actante “tu” cabe o fazer interpretativo, já que se estabelece como a sua principal função no discurso para que comunicação seja estabelecida de uma forma plena.

Vejamos:

A sintaxe do discurso abrange, assim, dois aspectos: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado; b) as relações entre enunciador e enunciatário, ou seja, a argumentação. Na realidade, essas duas fases da sintaxe discursiva confundem-se, pois as diferentes projeções da enunciação no enunciado visam, em última instância, a levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado (FIORIN, 2016, p.57).

Fazendo uma breve consideração, utilizando um trecho conto “O preso”, de Moreira Campos, flagramos uma interlocução entre os atores Inácio, de apelido Carço, e Dr. Antero, possivelmente, um representante da justiça daquele lugar.

- Meu velho, pra que você fez isso! – disse Dr. Antero, já sorvendo o café e perdendo um pouco do primeiro entusiasmo.
- Não tava no meu propósito. Eu peço aos senhores. Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso. Nunca fui. É o que eu digo aos meninos lá de casa (CAMPOS, 1996, p.247).

No nível narrativo, Inácio está em disjunção com a liberdade, que é o seu objeto-valor, aquilo que ele tanto almeja, e em conjunção com a prisão. Na roupagem concreta do nível discursivo, converte-se a disjunção com a liberdade do nível narrativo (a prisão no velho), numa interlocução que simula o momento da súplica, a espacialização, figurativizada pela calçada, e a temporalização, que situa o diálogo cronologicamente antes da consumação do aprisionamento; tempo que, diga-se, repercute retrospectivamente nos trechos posteriores, na forma de um incômodo bordão: “não tenho paciência para ser preso”.

Dando continuidade à sintaxe discursiva, para a análise da produção significativa e de como ela é projetada, utilizaremos dois mecanismos que são responsáveis para a projeção do enunciado, como menciona Fiorin (2016), a embreagem e a debreagem. A debreagem sugere o afastamento em relação ao sujeito da enunciação e seu posicionamento espaço-temporal (descolamento em relação ao eu-aqui-agora). Já a embreagem é a sugestão de retorno à instância da enunciação (retorno ao eu-aqui-agora). Chamamos de debreagem enunciativa aquela que tem efeito de objetividade (discurso indireto), ao passo que é enunciativa quando tem efeito de subjetividade (discurso direto).

Vejamos um exemplo de debreagem enunciativa: “Puxa, perdi minha carteira!” (CAMPOS, 1996, p. 264). O conto trata do personagem Janjão que perde a sua carteira na feira com 3.600 cruzeiros. Néu, o protagonista da narrativa, acaba encontrando a carteira e pensa em ficar com o dinheiro, pois passava por muitas dificuldades financeiras, mas, no final, Néu toma a atitude acertada e devolve o bem a Janjão. Na frase destacada, utiliza-se do mecanismo de debreagem enunciativa, como sugere o emprego do pronome “eu”, da forma verbal em primeira pessoa, “perdi”, e do pronome possessivo “minha”, subentendendo-se o “aqui” na feira. Como simula a própria voz do ator, a debreagem enunciativa é reiterada figurativamente na linguagem fílmica, momento em que se aproxima do teatro.

O outro mecanismo de projeção do enunciado no momento da enunciação é a embreagem. “Nela ocorre uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço.

Assim, quando o pai diz ao filho “O papai não quer que você faça isto”, suspende-se a oposição entre o “eu” e o “ele”, empregando-se a terceira pessoa em lugar da primeira.”. (FIORIN, 2016, p. 74). Na linguagem fílmica, a embreagem pode insinuar um efeito de subjetividade, de presentificação ou mesmo uma quebra de ilusão ficcional (quando o ator olha para o público pressuposto, por exemplo), às vezes com efeito cômico.

### ***3.2.2 Temas e figuras***

A continuidade de uma linha semântica só é possível pela reiteração de figuras (efeito mimético) e temas (abstrações concernentes ao mimetismo), formando-se as isotopias temático-figurativas. A figura remete a algo já existente no mundo natural ou imaginário, como uma cadeira, uma mesa, a lua, uma janela, o ato de dançar. Fiorin (2016, p. 91) faz o seguinte esclarecimento sobre esse conceito:

A figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural.

O tema, diferentemente da figura, revela algo abstrato. Sobre o conceito, assim elucidada Fiorin (2016, p. 91): “Temas são categorias que organizam, categorizam ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc.”

Basicamente, os temas e as figuras são complementares um ao outro no nível discursivo, já que eles revestem com concretude toda a virtualização antecedida no texto. Segundo Fiorin, os textos figurativos criam um efeito de realidade, pois criam um simulacro da realidade, uma representação do mundo. Algo bem propício para a nossa pesquisa, já que o cinema tantas vezes se apoia na ilusão mimética com a vida real. Mesmo quando ficcional e até fantasioso, um filme tende a parecer verdadeiro para ser sancionado positivamente pelo público enunciatário (o que remete ao já visto quadrado veridictório). Os textos temáticos, também sob a ótica do pesquisador, procuram explicar a realidade, trazendo relações e dependências entre os sentidos, procurando assim classificar e ordenar uma realidade significante. Tendem a ser temáticos os textos conceituais, os discursos, os textos jornalísticos de opinião, dentre outros, que revelam os valores que ficam geralmente implícitos nos textos figurativos.

Vale lembrar que um texto não pode ser somente figurativo ou temático. Na

prática, ocorre uma predominância, a depender do fazer persuasivo almejado pela práxis discursiva. Para uma melhor compreensão dessa correlação temático-figurativa, vejamos um trecho do conto “O banho”, do livro *O puxador de terço*:

Chegou tarde da noite porque o homem tinha pressa, queria as novas instalações da loja para o Natal. Ainda trazia nas mãos e nos pés a aspereza da cal. Grudavam-se nos pelos dos braços caroços de argamassa, que os dedos catavam; restavam nos cabelos da cabeça, insistiam, incômodos, no cóis das calças. Bateu na porta de casa, os olhos esquecidos no gato, que se encolhia no canto da parede (CAMPOS, 1996, p. 29).

Notamos que as figuras se apoiam num tema, determinando uma reiteração semântica, ou seja, uma linha de leitura ou isotopia. No trecho, a figuratividade sugerida por "nas mãos e nos pés a aspereza da cal" e "nos pelos dos braços caroços de argamassa" suscita o tema do trabalho (construção civil), aliás, já antecipado por “o homem tinha pressa”, que obviamente é o padrão, do que se infere uma relação socialmente assimétrica. Moreira Campos explora a conexão isotópica do trabalho braçal com a descrição anatômica: o corpo que aparece é o do trabalhador. Do padrão, resta o vertígio da voz ainda persistente na memória do operário. A figurativização do parágrafo acima guia o leitor à construção do significado no texto, sugerindo-lhe linhas de leitura e conexões entre essas linhas (conexões isotópicas). O conto vai sendo figurativizado e propondo temas: rotina, tranquilidade, sensação de missão cumprida, dentre outros. O conto “O banho” tem a trama de um homem que chega do trabalho, tarde da noite e vai se deleitar com um banho no tanque do cemitério. Notamos que é algo incomum, mas que as figuras utilizadas vão dando a sensação de aquilo estar dentro da normalidade do personagem.

Nos textos figurativos, há sempre um ou mais temas implícitos. Na relação entre os temas e as figuras, pode haver uma construção de sentido simbólico. O símbolo, então, pode ser uma figura fixa. Por exemplo, a cor branca relacionada com a morte, como revelam os estudos de Monteiro (1980) e Lima (1993) já referidos.

Como já expusemos anteriormente, a figura necessita estar contextualizada para que tenhamos interpretações coerentes, assim teremos um plano de leitura. O uso do léxico também torna-se importantíssimo, já que são os núcleos significantes e, a partir deles, vários sentidos podem ser manifestados.

Não há como desvincular figuras de temas. Segundo Fiorin (2016, p. 97), “Para que um conjunto de figuras ganhe sentido, precisa ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de enunciados narrativos. Por isso, ler um percurso figurativo o tema que subjaz a ele.” Segundo o pesquisador, essa concretização temática é a subida de

mais um degrau de concretude, pois toda a virtualização do nível narrativo está ganhando uma roupagem que se refere ao mundo natural, sendo oportuno lembrar que a passagem de um nível para o superior no PGS é uma conversão.

Todos os elementos do componente sintático do nível discursivo, quais sejam, atorização, temporalização e espacialização, são necessariamente tematizados e figurativizados nas isotopias formadas no componente semântico desse mesmo nível do PGS. Tematiza-se um actante do discurso com papéis, como, a título de exemplo, a figura do “velho do necrotério” do conto “As corujas”, a ser analisado, que ganha sentido ao ser associado a uma profissão lúgubre exercida, relacionada necessariamente à morte. A figurativização de outros atores humanos, como o “Dr. Doca”, médico legista, “irmã Jacinta”, diretora do necrotério, ou “o homem que chegou do interior” que “veio fazer velório ao corpo do filho”, partes do corpo humano, como “pés de fora”, “sangue coagulado entre os dedos abertos”, “os olhos parados”, assim como a presença animal das insistentes “corujas”, com a profanação de seu assédio aos cadáveres, e até mesmo objetos, como a roupa do vigia idoso, um “dólmã de brim listrado”, “o bisturi do Doca” ou suas “Luvas ensanguentadas”, tudo isso (mas não só) reitera a isotopia temático-figurativa da morte, conectando-a a outras, como a profissão, a idade, a animalidade e tantas outras que formam a rede semântica que dá coerência de sentido e, portanto, legibilidade ao texto.

A narrativa verbal de “As corujas”, como afirma o já citado Sânzio de Azevedo<sup>5</sup>, é uma sucessão de acontecimentos, quase sem enredo. O próprio professor Sânzio de Azevedo, no programa *Perfil*, produzido pela TV Assembleia (2009) chama atenção para o caráter naturalista do texto, apoiado em itens lexicais relativos a partes anatômicas acima referidas. Além das características naturalistas, o pesquisador mostra que muitas dessas construções temático-figurativas lúgubres têm características simbolistas, particularmente pelas repetições no texto (como bordões).

---

<sup>5</sup> Rafael Sânzio de Azevedo - Nasceu em Fortaleza, 11 de fevereiro de 1938, filho de Otacílio Ferreira de Azevedo e Maria Teresa Almeida de Azevedo. Estudou no Instituto Waldemar Falcão e Ginásio Agapito dos Santos. Diplomou-se pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (turma de 1980). Jornalista (“O Povo”, “Diário do Povo”, “O Nordeste”, “Diário do Nordeste”, “Folha de São Paulo”; revistas “Clã”, “Aspectos”, “Vozes de Petrópolis”, “Brasileira de Língua e Literatura”, “Tempo Brasileiro”, “Jornal de Letras” e outras publicações). Professor de Literatura da Faculdade de Filosofia da Universidade do Estado do Ceará e da Universidade Federal do Ceará. Poeta, crítico, pesquisador, historiador. Da Academia Cearense de Letras (cadeira nº 1, patrono: Adolfo Caminha). Sua obra inclui, entre outros, os seguintes títulos: *A Terra Antes do Homem* (1962); *Cantos da Longa Ausência* (1966); *Caminhos da Poesia* (1968); *A Padaria Espiritual* (1970); *A Academia Francesa no Ceará* (1971); *O Centro Literário* (1972); *Literatura Cearense* (1976); *Aspectos da Literatura Cearense* (1982); *Dez Ensaios de Literatura Cearense* (1985), e *Canto Efêmero* (1986). Fonte: 1001 Cearenses Notáveis- F. Silva Nobre. Disponível em <[https://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com\\_content&](https://portal.ceara.pro.br/index.php?option=com_content&) > Acesso: 01 dez 2020.

No mesmo conto, a sugestão figurativa temporal noturna e o próprio espaço do necrotério, reiteram tematicamente os temas da profissão de quem lida com cadáveres e, em toda a sua universalização semântica, a própria morte. O tempo e o espaço também recebem toda uma roupagem temático-figurativa. E como os itens isotópicos da actorialização receberão seus investimentos semânticos, associando-se aos diversos percursos figurativos que orientam o fazer interpretativo:

Ler um texto não é aprender figuras isoladas, mas perceber relações entre elas, avaliando a trama que constituem. A esse encadeamento de figuras, a essa rede relacional reserva-se o nome de percurso figurativo. No texto verbal, um conjunto de figuras lexemáticas relacionadas compõem um percurso figurativo. (FIORIN, 2016. p. 97).

No texto, somente com a percepção dos temas e das figuras é que teremos possibilidade de operar na construção do sentido do texto, não sendo ocioso ressaltar que a operação de leitura é a contrapartida da enunciação da parte enunciatória, que, juntando-se à parte enunciativa, forma o sujeito da enunciação. É, enfim, o momento em que o texto se abre como espaço enunciativo de embate entre valores, inclusive os ideológicos, já que a escrita e a leitura nem sempre têm posicionamentos unânimes.

### 3.2.3 As isotopias

**Isotopia s.f.**  
**Fr. Isotopie; ingl. Isotopy**

1

A. J. Greimas tomou ao domínio da físico-química o termo isotopia e o transferiu para a análise semântica, conferindo-lhe uma significação específica, levando em consideração seu novo campo de aplicação. De caráter operativo, o conceito de isotopia designou inicialmente a interatividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia. Assim acontece com a categoria sêmica que subsume os dois termos contrários: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado semiótico serão denominados isotópicos (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 245).

Então, se entendemos que a isotopia é a recorrência de um traço semântico que pode ser percebido na manifestação do texto, percebemos que ela é responsável para que o leitor tenha um “guia” de leitura, ou seja, as isotopias induzem o leitor a fazer uma interpretação do que está sendo lido a partir de algumas estruturas do texto.



Não é razoável, pelo menos do ponto de vista semiótico, dizer que o texto já possui leituras fechadas, bastando ser “desvendado” pela leitura. Segundo Fiorin (2016), as diversas leituras que o texto aceita estão inscritas somente como possibilidades. Essas leituras não dependem do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas já contidas no texto, por sua vez inferíveis pelas marcas discursivas manifestadas no plano de expressão textual.

Existem traços que se reiteram e que até se tornam comuns ao longo do enunciado com a função de manter o texto semanticamente coerente. Desta forma, elementos de sentido vão se repetindo de maneira que os temas e as figuras vão transcendendo o limite frasal, garantindo assim um sentido de conjunto. Para Bertrand (2003, p. 187):

Da isotopia é que provém também a progressão, ou seja, o aporte de informações novas por sobre o fundo de continuidade figurativa e temática do texto (especialmente por meio dos termos de retomada, as anáforas pronominais e nominais). [A isotopia] provê também a progressão, ou seja, o aporte de informações novas por sobre o fundo de continuidade ao longo dos enunciados, quando os traços semânticos são selecionados, assumidos e desenvolvidos na alternância e encadeamentos de “temas” e “comentários” (BERTRAND, 2003. p. 187).

Bertrand, a propósito, relaciona o conceito de isotopia aos mecanismos da “anáfora e catáfora”, de que depende a coesão textual. Enfim, no texto, não só a coerência (aceitabilidade) como também a coesão (conectividade) dependem do investimento isotópico engendrado no plano do conteúdo, sobretudo no nível discursivo do PGS.

No conto de Moreira Campos, os traços podem estar diretamente ligados à morte ou, indiretamente, nos episódios relativos à degradação ou ao cotidiano fatídico das personagens. E esse cotidiano acaba servindo como pano de fundo para compor os medos, os erros e os acertos desses personagens, elementos que acabam compondo a indumentária do conto, conforme Elesbão e Silva (2015, p. 136), com que fechamos esta seção:

A partir do exposto até aqui, constatamos como o processo criativo do escritor Moreira Campos se valeu do cotidiano ordinário somado a um trato linguístico singular que compunha suas narrativas, aprisionando as personagens a suas fatalidades e rotinas e problematizando questões universais ligadas ao homem: a morte, a velhice, o dia a dia, a desgraça, o sofrimento, entre outras (ELESBÃO; SILVA, 2015, p.136).

Feitas as considerações teóricas, passemos agora à análise comparativa da tradução intersemiótica de “As corujas”.

#### 4 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO “AS CORUJAS” PARA O CURTA-METRAGEM

O grande desafio da transmutação é triar os recursos do texto de partida para um novo plano de expressão, respeitando-se as peculiaridades da linguagem do texto de chegada, reiterando que nesta pesquisa estendemos a noção de texto também à obra cinematográfica. E ainda por cima o cinema é uma arte complexa, pois envolve vários elementos para a sua composição, como sons, danças, expressão corporal dos atores, a fotografia, enfim, todo um processo é requerido para a criação desse texto sincrético. Dentre as diversas semióticas que compõem o enunciado fílmico, certamente a fotografia em movimento é a que assume a centralidade dos recursos temático-figurativos. O cineasta deve saber escrever seu texto com imagens dinâmicas, associando-lhe acessoriamente os demais recursos semióticos, como o código verbal, a dramaturgia, a música, o som técnico, dentre outros.

O diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro<sup>6</sup> assim conceitua a especificidade de sua linguagem: “Nós escrevemos histórias com a luz e a escuridão, com o movimento e as cores. É uma linguagem com seu próprio vocabulário e com ilimitadas possibilidades de expressar nossos pensamentos e emoções”.

Mas o cinema não se isola em seu sincretismo. Muito pelo contrário, particularmente pelo investimento da indústria cinematográfica e televisiva, que lançam subprodutos a partir do produto fílmico. Anna Maria Balogh (1996, p. 22), a propósito, dá um exemplo bastante ilustrativo dessa correlação entre produtos culturais:

Partiu-se da hipótese de que atualmente, dado o alcance dos meios de comunicação, é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma minissérie ou novela ou até mesmo um filme que aumenta a vendagem de livros (BALOGH, 1996, p. 22).

Para além da estrita comercialização, não podemos negar que o telespectador que tiver o contato com a obra adaptada poderá ser instigado a conhecer o texto fonte. Em nossa pesquisa, a tradução intersemiótica faz com que essas duas artes se aproximem: a literatura e o cinema. O texto de pouco mais de uma página, composto por Moreira Campos, que acaba inspirando um curta-metragem de vinte e seis minutos. Tal flexibilidade de escalas é

---

<sup>6</sup> Vencedor do Oscar por três vezes na categoria de melhor cinematografia — geralmente traduzida como direção de fotografia — Vittorio Storaro é um dos artistas mais respeitados no seu ofício. O diretor de fotografia é o responsável pelos elementos visuais de um filme, o que envolve adequar os equipamentos de filmagem (câmera e lentes, por exemplo) e a luz (natural ou não) às propostas do diretor geral da obra. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1861690>>. Acesso em: 31 nov 2020.

explicada pela Semiótica como elasticidade do discurso, isto é, a possibilidade da expansão ou da condensação, em que "unidades discursivas de dimensões diferentes podem ser reconhecidas como semanticamente equivalentes" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 138).

Voltando ao problema específico da transcodificação, Balogh (1996, p.38) faz considerações técnicas esclarecedoras:

[...] primeiro ater-se-á aos elementos conjuntivos que garantem o trânsito intertextual e tornam os dois textos similares em algum dos seus níveis, legitimando assim a rubrica adaptação. A delimitação das conjunções textuais permitirá, em seguida, o destaque das características diferenciadoras entre os textos presentes no processo - as disjunções.

Balogh propõe que, ao ser feita uma análise de uma transmutação, alguns elementos são os responsáveis por uma possível homologia entre os textos envolvidos. Em seu ponto de vista, a tradução não pode ser uma adaptação servil da narrativa de origem, garantindo-se a especificidade de linguagem do cinema, que lança mão de cortes, planos, enquadramentos, iluminação, dentre tantos outros recursos.

Analisando a tradução de Fred Benevides, e considerando o que diz Balogh sobre a tradução servil, percebemos que o diretor do curta-metragem manteve algumas características dos textos de Moreira Campos, principalmente na questão de pouco diálogo e muita representação de ações do personagem de dólmã de mescla, principalmente tentando afugentar aqueles elementos que são o distanciamento da vida, o presságio da morte, ou seja, as corujas, mas o fez, como teremos oportunidade de explicar, com plena consciência da especificidade de sua arte.

O cineasta, ao aceitar a missão de adaptar um texto para as telas do cinema passa por um dilema: trazer totalmente a sua interpretação, roupagem e abordagem do texto de uma forma totalmente inovadora ou então ficar muito próximo do texto de partida e não trazer algo novo para aquela produção fílmica.

#### **4.1 O PGS no filme de Fred Benevides**

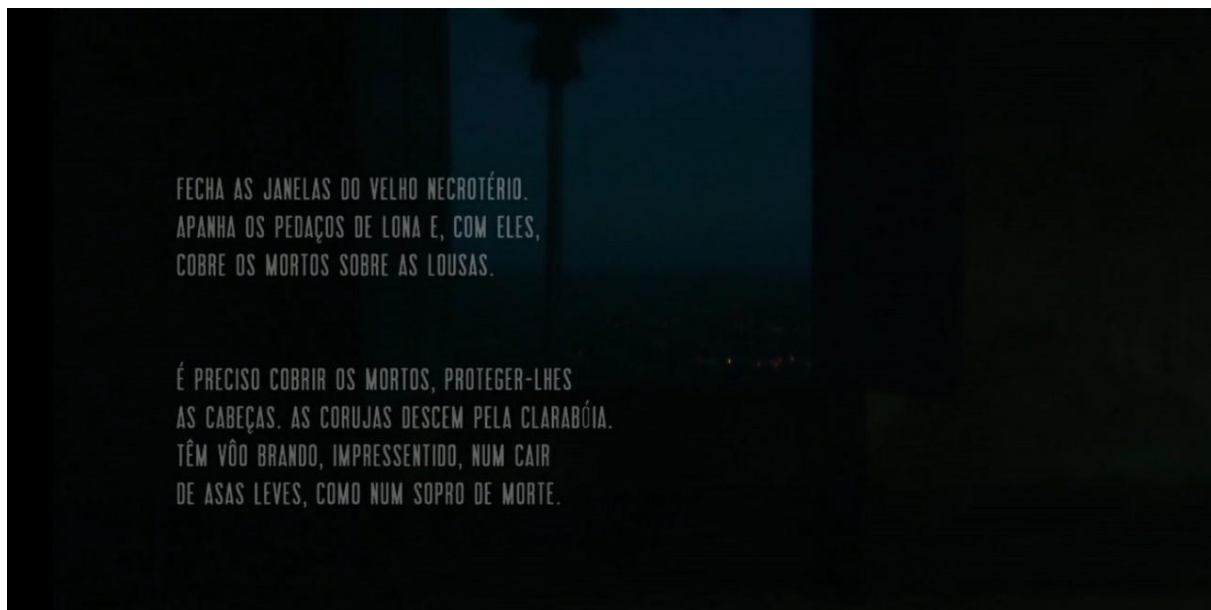
Neste subtópico trabalharemos com a análise da construção de sentido no texto sincrético de Fred Benevides. Tal análise será feita a partir do nível discursivo do PGS, ou seja, de modo invertido ao de sua produção. Assim, começaremos com o nível mais concreto, o discursivo, passaremos pelo narrativo, até chegarmos ao nível mais abstrato, o nível fundamental.

No nível discursivo, pela figuratividade, temos um simulacro do mundo. Por isso mesmo, para Balogh (1996), o nível discursivo será o grande depositário das diferenciações entre o literário e o fílmico na transmutação.

O curta-metragem de Fred Benevides começa com um trecho da obra de Moreira Campos, que percebemos que é de suma importância para o texto sincrético. Tudo leva a crer que a citação objetiva situar o espectador num curta-metragem de natureza ficcional, por sua vez baseado numa prosa de ficção. A presença da modalidade escrita, no lugar de imagens, explícita, a nosso ver, uma interseção entre semióticas, como numa transição da página do livro para o suporte da tela.

Logo em seguida, no curta-metragem, o zelador mantém o seu trabalho rotineiro, ele inicia fechando seis janelas. Essa sequência demora quase três minutos para fechar os janelões do nosocômio, tempo bastante significativo sobretudo para tal gênero cinematográfico. Em seguida pega a lona para cobrir os mortos. Vejamos:

Figura 7 - Cena 1



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Para melhor compreensão da relação entre a obra de partida e a de chegada, vamos destacar a que lhes serve de intermediária: o roteiro. Eis como é iniciada a Sequência 1 do roteiro de Fred Benevides desse curta-metragem:

O ZELADOR entra em quadro, segurando uma barra de ferro, que o ajudará a puxar o ferrolho superior das janelas.

O ZELADOR caminha pesadamente, arrastando os pés e falando consigo mesmo,

em um resmungar incompreensível. Restos da luz do sol entram pelas grandes janelas de duas folhas e por uma claraboia no teto, alto.

Travelling acompanha o zelador, que fecha as seis janelas, uma a uma com uma lentidão metódica que a rotina lhe ensinou.

Ao final da operação, o que sobra é uma iluminação que fica entre a luz da claraboia e a luz proveniente de uma lâmpada amarela que pende de extenso fio grudado no teto. O fio é repleto de teias de aranha.

Uma pan para a esquerda acompanha o zelador até o fundo da sala. Apanha uma lona no chão e volta na direção da câmara, passando por ela. A cabeça é baixa com o peso do hábito, murmurando sons ininteligíveis por entre os dentes. Boceja.

Travelling para esquerda revela a existência das lousas com os corpos. O zelador usa a lona para cobrir o único corpo descoberto dos cinco (CORPO 1), o que está mais próximo da câmara. Deixa descoberto primeiro a cabeça, preferindo depois deixar os pés de fora<sup>7</sup>.

Agora vejamos como expõe Moreira Campos o mesmo trecho no texto de partida:

Ele conversa muito consigo mesmo, repete-se, os olhos no chão e metido no dólma de brim listrado, os pés redondos nas alpercatas. Resmunga, insistente. Fecha as janelas do velho necrotério. Apanha os pedaços de lona e, com eles, cobre os mortos sobre a lousa. Deixa-lhes apenas os pés de fora (CAMPOS, 1996, **Obra completa I** p. 42).

Analisando as três semióticas e a sintaxe do nível discursivo, notamos que os três textos são iniciados com essa composição de características, com a intenção de situar o leitor, mostrando já um pouco do espaço e do ator do discurso. O tempo vai sendo desvelado, já é possível identificarmos que é noite, tanto pelo momento das janelas sendo fechadas, quanto pela necessidade de serem acesas velas no recinto. Sousa (1997) diz que o tempo e o espaço do conto são diluídos no processo narrativo. No entanto, esses dois processos de discursivização não estão ausentes; mesmo eles não sendo descritos objetivamente, são de alguma forma conhecidos a partir de sutis demarcações figurativas, que contribuem para o efeito de andamento do texto. No conto, esse embate entre dia e noite perdura até final da narrativa, como se o dia se relacionasse à vida e a noite à morte.

Mas a sugestão discursiva da marca temporal, associadas à espacialização e à actorialização, não é a mesma sugerida pelo relógio. A temporalidade discursiva tem muito mais relação com a aspectualização do que com o tempo verbal utilizado. Numa análise do mesmo conto, Souza (1997, p. 114) tem percepção semelhante:

A ideia de temporalidade não é, portanto, observada apenas no uso do verbo no Futuro (Indicativo ou Subjuntivo), pois o Pretérito Perfeito (Indicativo) contribui, também, para a compreensão de que a rotina do necrotério e do nosocômio é responsável por uma existência que é marcada pelo tédio no presente, com reflexos

<sup>7</sup> Roteiro não publicado, gentilmente fornecido pelo autor.

no passado. Muito mais do que qualquer outro personagem, o vigilante encarna a vida tediosa.

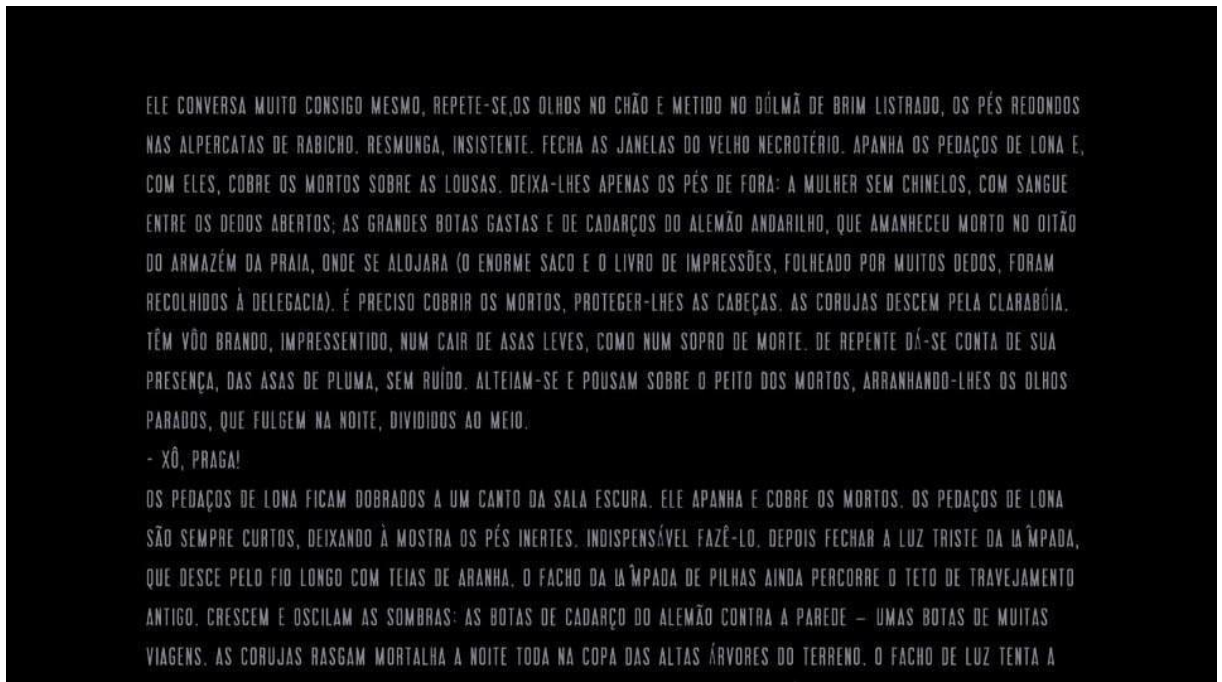
Sobre o espaço desse conto, Souza (1997) também enfatiza sobre a caracterização de tal elemento, pois ele nos mostra que o nosocômio é mais iluminado pelas velas do que pela luz elétrica, trazendo, assim, cada vez mais uma ideia de ambiente macabro.

Além do tempo e do espaço, percebemos que, fazendo a análise do discurso do conto, notamos que a existência do narrador pressupõe um enunciador que se utiliza da debreagem enunciativa, pois a terceira pessoa predomina no conto. Os diálogos, como dissemos, são escassos, o que é uma característica do poder de síntese de Moreira Campos a partir da publicação do livro *O puxador de terço*, de 1969. Fred Benevides mantém esse efeito enunciativo em sua tradução, o que equivale ao discurso em terceira pessoa (ele – alhures – então), o que contribui para o efeito de objetividade, traço que, como já aludimos, Azevedo associa a uma ascendência naturalista da escrita de Moreira Campos. Para imprimir à figuratividade as sugestões da atmosfera lúgubre, o narrador implícito se faz perceber pelas marcas deixadas no enunciado fílmico, mediante nos calculados movimentos da câmera, com focos, distanciamentos, mudança de planos, dentre outros recursos dessa linguagem:

Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso (DINIZ, 1998, p. 317).

Mesmo assim, o texto de partida é integrado ao texto sincrético. Ele é mostrado em trechos literalmente citados na versão fílmica:

Figura 8 - Texto verbal contido no sincrético.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

No curta-metragem, o zelador do necrotério segue a sua lida diária de sempre ter a função de cuidar dos mortos, manter as velas acessas e as corujas longe. O velho resmungao tempo todo, parece estar rezando. E temos uma sensação de suspense latente em algumas cenas. Na sintaxe discursiva, agregam-se pontualmente excertos enunciativo, quando o zelador diz: “– Xô, praga!” Tal mudança também desperta uma quebra na rotina do velho funcionário. Além disso, essa rotina pode ter sido quebrada com o aparecimento de um novo personagem.

Vejamos tal ação nas semióticas em análise, começando pela imagem do trecho no filme:

Figura 9 - Xô, praga!



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Agora, vejamos o roteiro do filme.

A última vela a ser acesa é a que está mais próxima da câmera. Enquanto a acende, vemos a primeira vela que foi acesa apagar-se com um vento. A segunda também apaga-se. Quando a terceira ameaça a apagar-se, uma grande sombra de um pássaro surge atrás dele, transformando-se em uma silhueta e indo pousar sobre um dos corpos, sumindo. Em susto, contido, à maneira de todas as suas atitudes, o zelador vira-se em direção à sombra. Instantaneamente, esta some, voando para cima, na direção da claraboia.

Vejamos agora a mesma ação descrita no conta de partida.

As corujas descem pela claraboia. Têm voo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos no meio.

– Xô, praga! (CAMPOS, 1996, p. 42).



Nas versões, preserva-se o minimalismo do solilóquio. Essas poucas falas são mantidas fielmente ao texto de partida, em relação ao texto sincrético.

Também é mínima a interlocução. Vejamos o diálogo entre o zelador e Dr. Doca, o legista. Boa parte da conversa fica na forma de discurso indireto, sugerindo tratar-se da memória do zelador, numa debreagem temporal. Apenas para insinuar uma assimetria hierárquica, muda-se a interlocução para o discurso direto, com uma frase no imperativo proferida por Doca:

Resmungo. Se pudesse, ele próprio poria uma tela de arame na claraboia. Já falou a Dr. Doca, que ele trata por você, porque foram criados juntos, e um xinga o outro. O bisturi do Doca corta sem pressa, profissionalmente. Luvas ensanguentadas, bigode branco amarelecido pelo fumo, ele apanha o cigarro com a boca no cinzeiro sobre o peitoril da janela. Secciona pedaços:

– Leva o balde (CAMPOS, 1996, **Obra completa I** p. 42).

Na tradução, o diálogo com Doca é expandido:

Figura 10 - Cena diálogo com Dr. Doca



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

- Leva o balde.
- Doca, você tem que falar com a irmã pra ajeitar esse buraco. Essas corujas...
- O que é que tem essas corujas, rapaz?
- Tu tá com essas manias de novo?
- Acaba com isso, senão essas freirinhas acabam te expulsando daqui.
- Acaba com isso, homem!

- Mas elas vêm mexer com os mortos!
  - Arranham os olhos! Bica!
  - Ô, Doca!
  - Arranham os olhos, Doca!
  - Sim! Eu faço isso todo dia, rapaz! Você nem tem medo de mim!
  - Que droga! Acaba com essas manias!
  - Velho doido!
- O zelador resmungava e saiu de cena.

No roteiro, conseguimos perceber um maior investimento figurativo nesse diálogo, mantendo-se, no entanto, a isotopia relativa à relação hierárquica entre Doca e o zelador.

Vejamos alguns trechos de tal sequência do roteiro.

#### **DOUTOR DOCA**

Leva o balde!

E a câmera revela o DR. DOCA, que estava ali o tempo inteiro, fazendo a autópsia no corpo ao lado.

[...]

Dr. Doca está realizando um procedimento cirúrgico no corpo 1. Joga alguma coisa ensanguentada, que não entendemos que parte do ser humano possa ser ao seu lado, onde há um balde.

[...]

Doutor Doca pega um cigarro que estava no cinzeiro com a boca. Fala com o cigarro prendendo nos lábios. Nesse momento vemos a lona com sua extensão normal.

O zelador apanha um balde que está aos pés do Dr. Doca e sai da sala. Dr. Doca está extraindo uma bala do peito do corpo 1. Durante o procedimento ouvimos sons de talheres. Ao terminar, deposita a bala numa bandeja de aço cirúrgico.

Com base na figurativização do texto de partida, confirmam-se as características apontadas pela apreciação crítica da contística de Moreira Campos, como a degradação do homem, ambientes angustiantes, espaços ínfimos, dentre outros, também no suporte cinematográfico, entre aproximações (conjunções) e distanciamentos (disjunções) entre tais semióticas. Para um possível tema “degradação do homem”, podemos perceber figuras como: bigode amarelecido, ensanguentadas, pés redondos (do zelador), corpo atarracado.

O desafio de roteirizar os temas e as figuras é admirável, pois as semióticas são muito distintas e desafiadoras para a conclusão do objetivo. Como no último parágrafo do roteiro, da cena que vimos acima. Podemos ver, com riqueza de detalhes, as ações de Doca fazendo uma autópsia e tirando uma bala do peito de um dos cadáveres. É a concretização de uma conjunção com a morte. Ele tira o projétil com frieza profissional, analisa e pede que o velho leve o balde. Na ocasião, a conjunção com a morte é indicada figurativamente por um tiro de arma de fogo:

“O zelador apanha um balde que está aos pés do Dr. Doca e sai da sala. Dr. Doca está extraíndo uma bala do peito do corpo 1. Durante o procedimento ouvimos sons de talheres. Ao terminar, deposita a bala numa bandeja de aço cirúrgico.” – Roteiro do curta-metragem.

Figura 11 - Dr. Doca - autópsia



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Aos 11:46 do filme, percebemos que surge um trecho que auxilia o leitor como uma preparação para o desenrolar das ações seguintes do zelador. O leitor tem contato com a seguinte passagem, extraída do conto: “É preciso exterminar as malditas, que rasgam mortalha na noite, enquanto o facho de luz as procura na sombra densa das árvores” (CAMPOS, 1996, p. 43). Após a citação, percebemos uma prolepse, após a qual o zelador vai retomando todo o seu trabalho. Como propõe Batista de Lima é um momento de ordem, pois sempre acontecem as mesmas ações e o personagem está fadado a elas (ou não), mas sempre acaba cumprindo-as. O velho pega a lona, cobre os mortos, resmunga e se senta na sua velha cadeira, do lado da escrivaninha. Além da velha escrivaninha e a cadeira, próximas a um velho armário que em dado momento desaba misteriosamente. Essas figuras não aparecem no texto de partida, mas no texto sincrético traz todo um suspense que se encaixa perfeitamente na obra cinematográfica:

Figura 12 - Ambiente e lanterna



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

A cena articula toda uma figurativização relativa ao ambiente, contribuindo para a construção de possíveis temas, como solidão, dúvida, medo, insegurança, tensão. E, ao chegarmos na análise das categorias profundas, no nível fundamental, é possível inferir uma oposição de categorias como *escuridão / luz*:

Figura 13 - Facho de luz e queda da estante



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Vejamos como a cena é descrita no roteiro do curta-metragem.

[...] Dirige-se ao seu birô e senta-se. Arruma os objetos em cima da mesa. Certifica-se de que sua lanterna tem pilhas. Testa o facho de luz contra as paredes. A luz da lanterna faz sombras bruxuleantes nas paredes: as botas, as mesas onde repousam os mortos, tudo ganha maiores proporções. O silêncio é quase total, à exceção do barulho das árvores do lado de fora.

A sonolência vai minando sua resistência e ele começa a adormecer. Quando finalmente encosta a cabeça no birô, vemos uma grande sombra negra formar-se atrás de si.

Quando a sombra está bem próxima, ele desperta assustado. Levanta-se da cadeira e anda pela sala. Ao passar pela estante, esta cai, não o atingindo por pouco. O zelador ignora a queda da estante e desliga a luz da lâmpada que pende do teto.

Consideremos as mesmas ações descritas no texto de partida.

Depois de fechar a luz triste da lâmpada, que desce pelo fio longo com teias de aranha. O facho da lâmpada de pilhas ainda percorre o teto de travejamento antigo. (...) O facho de luz tenta a densidade das folhas, corre cinzentos telhados, passa pela torre da capela, detém-se, ao longe, na janela de vidro do nosocômio (CAMPOS, 1996, p 43).

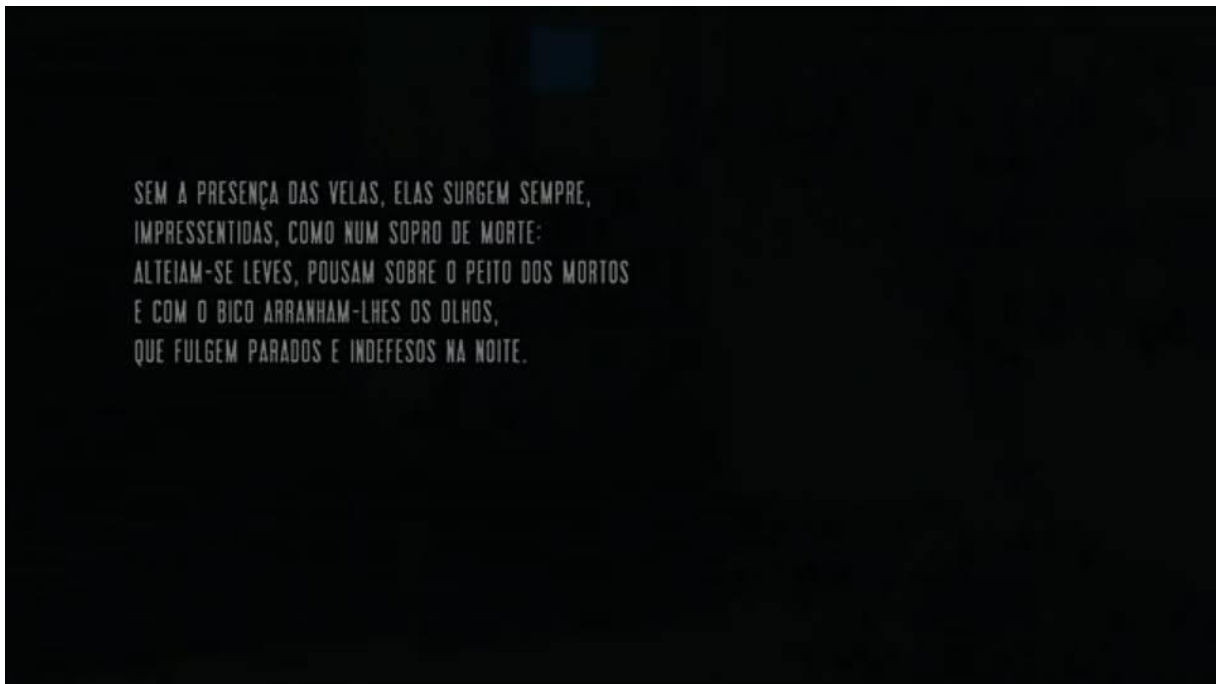
Ao examinar a cena, temos a impressão que aqueles acontecimentos não são reais, contudo parece um devaneio do personagem por ter aquela fixação pelo lugar em que está e pela vontade de se manter distante das corujas. Em nosso fazer interpretativo, na condição de enunciatários do filme, entre o ser e o parecer dessa atmosfera algo onírica, somos desafiados a aferir os valores de verdade: se é e parece, é verdadeiro; se não é nem parece, é falso; se parece, mas não é, então é mentira; e se parece, mas não é, trata-se de um segredo. O discurso fantástico explora essa dinâmica veridictória. A simples queda do armário, por exemplo, aparenta ser mesmo um sonho, mas será que não foi? Paira um mistério entre o real e o transcendental.

Como vimos nas considerações teóricas, os percursos figurativos são construídos em um texto quando as figuras existentes formam uma teia de significações dentro da tessitura temática do enunciado. Na obra fílmica podemos observar que algumas figuras constroem o percurso figurativo da luz e da escuridão, por exemplo. No texto fílmico percebemos figuras como a noite, o fechar das janelas, as sombras das corujas, os cadáveres, a cor da coruja que aparece no ombro do homem do interior. A noite é representada no filme o tempo quase todo, parece que não existe dia, tudo é noite. Ainda sobre a escuridão, é interessante a inferência cultural de Silva (2018, p. 75), em sua análise sobre a tradução semiótica do conto de Moreira Campos para os quadrinhos: “A luz do necrotério foi apagada enquanto os cadáveres estavam na lousa fria, contrariando a tradição, ou seja, não se deve deixar os defuntos às escuras.” O percurso figurativo da “luz” é construído com as

figuras lâmpada (de teto e de pilhas), claraboia, facho de luz, velas, castiçais.

Vejamos algumas imagens do curta-metragem que remetem aos percursos figurativos entre luz e escuridão:

Figura 14 - Trecho e escuridão



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

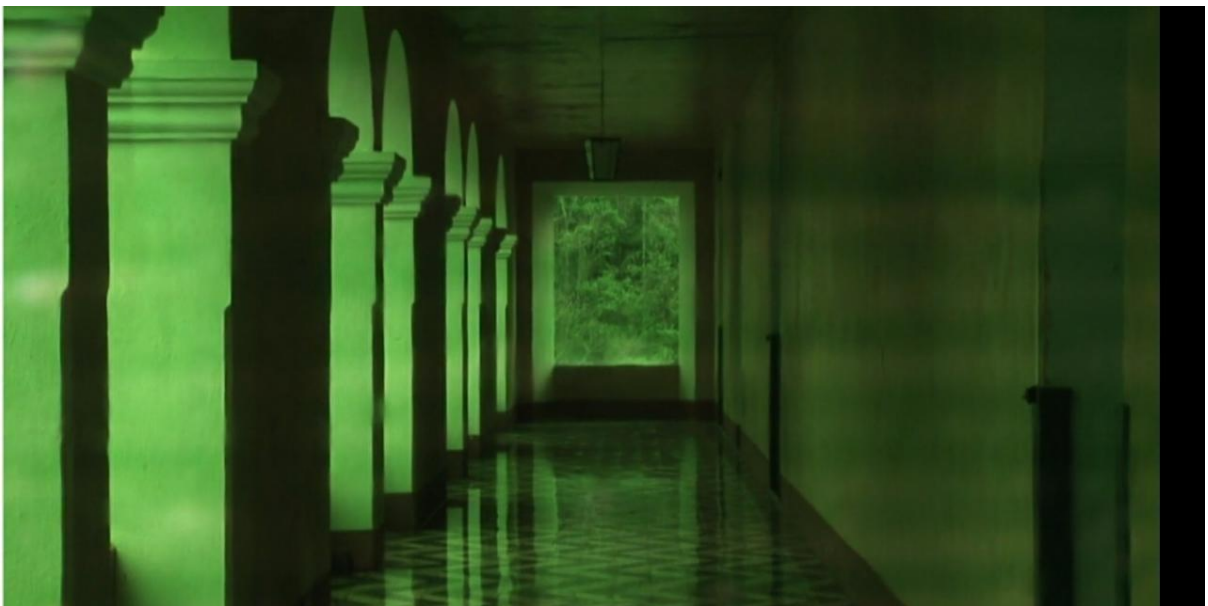
Na imagem acima aparece a figuratividade da escuridão. Nas imagens a seguir, aparece a contraposição figurativa da luz:

Figura 15 - Velas - tema: luz



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Figura 16 - Corredor iluminado.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Assim como no conto, percebemos a existência de um homem do interior, no curta-metragem notamos tal personagem batendo na porta e adentrando ao recinto, o zelador abre, oferece a lanterna, mas o homem rejeita calmamente. Na aproximação do homem do interior ao cadáver do filho, surge a coruja que pousa no ombro daquele personagem recém-surgidona trama.

Quando o homem que chegou do interior e se hospedou no quarto da pensão veio fazer velório ao corpo descarnado do filho, ele lhe deu a lâmpada de pilhas e o advertiu para as corujas. Elas desciam pela clarabóia, mesmo com a luz da lâmpada. Era preciso manter as velas acesas nos castiçais. Só assim as desgraçadas não vinham, temiam queimar as asas nas chamas. (CAMPOS, 1996, p. 44).

No filme, a ênfase na expressão corporal e movimentos faciais são itens que expandem para a linguagem fílmica sugestões figurativas que ficaram implícitas do texto de partida. É o caso do medo:

Figura 17 - Medo



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

### HOMEM DO INTERIOR

Acho que vai chover.

O homem do interior caminha em direção ao leito mais distante. A câmera fica no Zelador, que acompanha a caminhada do visitante, com visível perturbação. Sua angústia aumenta a cada passo do outro. Vai articular um grito, mas detém-se. Pan para o fundo da sala e o Homem do interior está sentado ao lado do corpo 3. Vemos uma coruja descer do teto e pousar sobre o seu ombro. O zelador fica estático.

A partir das isotopias, o leitor das três semióticas em questão (texto verbal, roteiro e filme) vai inferindo, entre temas e figuras, os desdobramentos da dicotomia *escuridão/luz*. O percurso da escuridão é semanticamente relacionado à morte, com todo seu desdobramento disfórico a cada nível de construção do sentido. Já o percurso isotópico relacionado com a luz recobre, por homologia semântica, o termo vida, que tem valor eufórico.

No texto sincrético, além das isotopias acima, também notamos a que se relaciona



à dúvida, à solidão, à indigência. Verificamos esta última no seguinte trecho. “Falará com Irmã Jacinta, diretora do nosocômio, quando ela vier para a ala dos indigentes, ativa, tilintando as chaves no bolso do hábito. Ela mandará que Antero, jardineiro, trepe à torre. Ele é moço e divertido” (CAMPOS, 1996, p. 44). A ala dos indigentes no texto também faz com que o leitor entenda o funcionário do necrotério como um indigente, um ser sem vida própria e totalmente corroído pelo tempo. Fora os solilóquios, fica sozinho com os seus próprios pensamentos. A chave de irmã, que acrescenta o par isotópico liberdade/aprisionamento, mostra que personagens humildes, como o velho zelador ou mesmo o jovem jardineiro, parecem estar presos. O idoso, tanto em seus pensamentos quanto no ambiente lúgubre pelo qual é responsável: um carcereiro de mortos ou um encarcerado pela vida?

Continuando a nossa aplicação invertida do PGS, ou seja, do nível mais próximo da manifestação ao nível das oposições mínimas, passemos o nível narrativo da análise.

Sendo um conto praticamente sem enredo, como poderíamos analisar sua dinâmica narrativa? Partimos do pressuposto greimasiano de que narração é diferente de narratividade. Narratividade é o momento de uma transformação entre estados. Greimas propôs que se há um estado, depois uma transformação e depois um estado final, então há uma narratividade.

Na gramática do nível narrativo, os enunciados de estado estabelecem uma relação de junção, conjuntiva ou disjuntiva, entre um sujeito e um objeto. No conto e respectivas traduções, observamos que, estando preso a um enunciado de estado, o zelador está em disjunção com a liberdade. Na condição virtualizando de sujeito do querer, o zelador pode até vislumbrar como objeto de valor a liberdade, homóloga à vida, figurativizada pela luz. Mas, sendo um prisioneiro, até as vestes do zelador confundem-se com a do ambiente, tal é sua condição naquele lugar:

Figura 18 - Roupas da cor da câmera



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Considerando o percurso narrativo canônico, cuja sequência é manipulação, competência, *performance* e sanção, o conto e suas versões situam a narração no primeiro momento, já que o sujeito não realiza um programa de libertação. Figurativamente, libertar-se para o zelador é livrar-se das corujas (homólogas à morte). O zelador até que tenta uma manipulação, procurando convencer a diretora a dar um jeito nas corujas:

Falará com Irmã Jacinta, diretora do nosocômio, quando ela vier para a ala dos indigentes, ativa, tilintando as chaves no bolso do hábito. Ela mandará que Antero, jardineiro, trepe à torre. Ele é moço e divertido. Torcerá o pescoço das corujas, com os cabelos cheios de teia de aranha, e as atirárá ao pátio do alto da torre, pilheriando com as enfermeiras (CAMPOS, 1996, p. 43).

Podemos ver como o zelador, como destinador, pensa em agir com uma manipulação sobre a irmã Jacinta, virtualmente destinatária, para que ela queira e/ou deva constituir como sujeito o jardineiro Antero, que, dotado da competência cognitiva (saber-fazer) e pragmática (poder-fazer), “trepe à torre” e extermine as corujas. Na tradução, o zelador tenta convencer Dr. Doca a falar com a irmã para acabar com as corujas, mas nota-se que o legista – confirmando sua frieza diante da morte – não se comove com a súplica do funcionário do necrotério:

Figura 19 - Momento da manipulação



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

No roteiro, podemos observar a manipulação da seguinte forma: “Ô, Doca, você tem que falar com a irmã para ajeitar esse buraco. Essas corujas...”

Na fase da competência ainda se referindo ao excerto acima, observamos que Antero é o responsável por realizar a transformação mais importante da narrativa e o jardineiro é dotado de um saber e/ou poder fazer. Tanto é que o zelador diz que ele é jovem, vai subir à torre da igreja, torcer o pescoço das corujas, ainda por cima, pilheriando com as freiras, ou seja, mostrando que aquilo tudo para ele não é complicado de ser realizado.

A fase da *performance* é a da execução da tarefa, mas percebemos que o zelador ainda não fez esse pedido à irmã Jacinta. Enfim, se Antero tivesse realizado o programa imaginado pelo zelador, este entraria e se libertaria daquelas que evocam a morte e profanam os cadáveres. E aplicando a última fase da sequência canônica, a da sanção. É o momento de constatar se a *performance* de Antero se realizou. É o momento da distribuição de prêmios ou castigos, dependendo do desempenho de quem realizou, porém na narrativa isso não acontece, pois o zelador ainda não tinha falado com a irmã e, como vimos no curta-metragem, não conseguiu persuadir Dr. Doca. E constatamos que a *performance* não foi cumprida pela cena em que o homem do interior chega para ver o filho morto, e a coruja pousa sobre o seu ombro:

Figura 20 - Coruja no ombro



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Aplicando ainda o nível narrativo, mas tratando da análise semântica, nessa fase há o surgimento dos valores dos objetos. Eles são divididos em dois: os modais e os de valor. Os objetos modais são nominalizados de: o querer, o saber, o poder fazer e o dever. E o objeto valor é aquele que se entra em conjunção ou em disjunção.

Uma das cenas com maior tensão no texto sincrético é o momento do aparecimento do homem do interior que veio ver o seu filho que está ali morto. É o primeiro momento em que aparece a luz natural no curta-metragem, pois as luzes são só de velas, lanterna e luz de teto. Etambém o primeiro momento em que há um plano fechado no velho zelador. É também o momento em que percebemos os objetos modais e valor. Se, para o velho, ele queria ficar em conjunção com a luz e, conseqüentemente, ficar em disjunção com as corujas, ele ofereceu um objeto modal ao homem do interior, que foi a lâmpada de pilha, como o próprio autor escreve em seu texto.

Vemos que o objeto valor do zelador é luz, a claridade, e ele se utiliza durante o curta-metragem da luz das velas e da luz do teto que são objetos modais que o auxiliam para alcançar um determinado objetivo.

Figura 21 - Lâmpada de pilhas



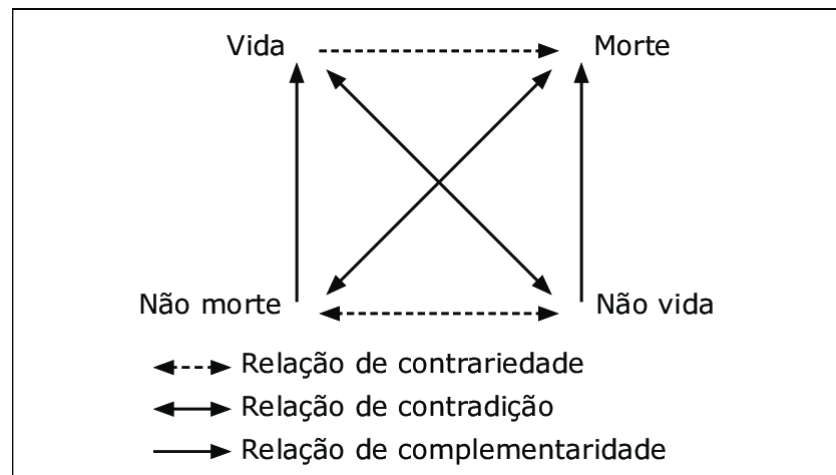
Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Analisando a sequência narrativa do homem do interior, notamos que ele tem um objeto valor diferente, ele está disjunção tal objeto, e o homem, possivelmente poderá precisar de objetos modais distintos. Ele está quer entrar em conjunção com o filho (cadáver), implica disjunção com ente querido, e o objeto modal é o poder fazer do zelador, que abre a porta para ele e lhe oferece a lanterna.

### **Nível fundamental**

No nível fundamental, encontramos as oposições mínimas em que a significação se apresenta. As categorias semânticas utilizadas estão no nível mais profundo da construção do texto e as categorias devem ter algo que se relacione entre elas, ou seja, algo em comum, e que também possua uma diferença. Um dos termos terá valor positivo (eufórico) e valor negativo (disfórico). Aplicando às semióticas do nosso *corpus*, podemos utilizar as seguintes oposições: *luz / escuridão* e *vida / morte*. Observemos tais categorias semânticas no quadrado semiótico, a fim de explorar o microuniverso semântico que subjaz a toda essa construção discursiva:

Figura 22 - Quadrado semiótico



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Ajustam-se homologamente ao par *vida / morte* a dicotomia *luz / escuridão*. Luz tem como termo contraditório não-luz, que implica escuridão. E, vice-versa, escuridão tem como termo contraditório não-escuridão, que implica luz. No texto, são eufóricos os elementos associados à luz (vida), e disfóricos aqueles relacionados com a escuridão (morte). No filme, no roteiro e no conto, as categorias positivas e negativas são as mesmas.

Ao investigarmos o texto sincrético, podemos observar como se dá essa construção do texto sobre as categorias mencionadas.

Analisando a categoria luz, percebemos que tal categoria é muito explorada no texto sincrético, fazendo assim que o ato de acender luzes, velas e a lâmpada de pilhas seja uma recorrente no texto. Há sempre um fecho de luz no ambiente, mesmo que mínimo, aparece até quando são mostrados atos mínimos do personagem, como o simples fato de cobrir um corpo com a lona. No momento em que o zelador está com a tocha, na cena, como o detentor do fogo. Mostra um momento de poder, e é o único momento em que há um enfrentamento do personagem com relação às corujas. A voz ativa com “Xô, praga!” E retoma a sua rotina. Observamos o olhar diligente do velho ao girar todo o ambiente com o fecho de luz nas paredes do necrotério. Como associamos a luz com a vida, no momento em que a lâmpada de teto e de como ela é descrita e exposta no texto sincrético. E assim que o zelador apaga a luz do teto, logo surge uma luz que clareia toda a tela. Depois disso, as velas ficam em plano detalhe:

Figura 23 - Apagando a luz de teto



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020)

Agora, vejamos como está disposta no roteiro a mesma cena. Lembrando como propõe Fiorin (2016), na obra *Elementos de análise do discurso* “A categoria semântica do nível fundamental deve dar sentido ao conjunto de elementos do nível superficial”:

A sonolência vai minando sua resistência e ele começa a adormecer. Quando finalmente encosta a cabeça no birô, vemos a grande sombra negra formar-se atrás de si.

Quando a sombra está bem próxima, ele desperta assustado. Levanta-se da cadeira e anda pela sala. Ao passar pela estante, esta cai, não o atingido por pouco. O zelador ignora a queda da estante e desliga a luz da lâmpada que pende do teto (Trecho extraído do roteiro).

No texto de partida: “Depois de fechar a luz triste da lâmpada, que desce pelo fio longo com teias de aranha” (CAMPOS, 1996, p. 43). Ao analisarmos as três ações, e a categoria “luz”, podemos identificar que o autor faz uma analogia à vida com a descrição tal ação, pois a triste luz pode estar relacionada à vida monótona do personagem. Quando o autor escolhe os termos “fio longo com teias de aranha”, parece sugerir também vida, à idade do personagem. E por último, as teias de aranha podem ser comparadas à deteriorização da vida daquele servo do nosocômio.

O cinema não imita a vida, mas efetivamente procura dar-lhe um sentido. Segundo Lovatel (2017, p.95), “Literatura e cinema são, portanto, representações da realidade que, dentro de seus limites e diante de sua impossibilidade de perfeita reprodução da realidade, criam uma ilusão de realidade”.

O texto cinematográfico, aproveitando a analogia, também não imita a literatura, mas lhe dá novos sentidos. O texto sincrético tem suas ferramentas languageiras para traduzir a semiótica verbal. O enunciatário de uma adaptação para o cinema deve ter competência e sensibilidade para entender às especificidades do texto sincrético. As relações intermediáticas são notáveis e notórias quando um texto foi traduzido de uma forma inovadora. Cada vez que um texto é transmutado, necessariamente passa por uma interpretação; assim, uma tradução fidelíssima ao texto fonte poderá ser frustrante para a constituição da linguagem cinematográfica. E pressupomos que esse é o objetivo que os cineastas almejam chegar, fazer a sua interpretação e revestir aquele texto de uma nova roupagem para que tal obra seja vista como um enunciado que legitima sua especificidade semiótica no contrato discursivo.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos este trabalho de pesquisa, assumimos um desafio, que era o de fazer uma análise da transmutação da semiótica do texto verbal para a semiótica do texto fílmico. Nossa investigação teve como objetivo geral analisar a forma de apresentação de cada semiótica, o conto, o roteiro e o curta-metragem.

Creemos que o objetivo geral foi atendido, pois a pesquisa conseguiu identificar que a tradução intersemiótica de um texto verbal para um fílmico consegue ter uma autonomia com a exposição de seus métodos de narrar. Sem dúvida, a sétima arte é dotada de elementos que ajudam nessa construção, como uma diferenciação na luminosidade, no plano, na caracterização dos atores, na caracterização do ambiente, na trilha sonora, na linguagem verbal, dentre outros.

Examinamos o conto “As corujas”, de Moreira Campos, texto sucinto, mas que marcou a carreira do escritor, desde que foi lançado, em 1969. Nele, a crítica já aponta características maduras desse escritor cearense. “As corujas” é um conto repleto de lacunas sugestivas, deixadas estrategicamente no enunciado, exigindo efetiva participação do leitor, em seu fazer interpretativo. Para tanto, contamos com o auxílio do aporte teórico de alguns pesquisadores do contista cearense, destaque para José Lemos Monteiro, Batista de Lima e Sânzio de Azevedo.

Estudado o conto, passamos para a tradução fílmica de “As corujas” (2009), com direção e roteiro de Fred Benevides e produção do coletivo de filmes *Alumbramento*. Na análise, tomamos como aporte teórico o método analítico de Greimas, que se utiliza do PGS, que permite abstrair a progressiva construção do plano do conteúdo, do mais abstrato ao mais concreto, ou seja, mais próximo do plano de expressão. O método serviu para fazer comparações e como significações que surgiam no texto verbal eram traduzidas para o texto fílmico. A metodologia utilizada em nossa pesquisa foi a comparativa. Comparamos as três semióticas, o conto de partida, o roteiro e o texto fílmico e analisamos a forma de como as significações eram construídas em cada uma, ou seja, como cada texto se estruturava para estabelecer comunicação. Depois fizemos a comparação de algumas cenas, extraíndo trechos do texto de partida, do roteiro e do curta-metragem. A metodologia comparativa continuou sendo utilizada no momento da análise da construção significativa do texto dentro de cada semiótica. O PGS era aplicado nos três suportes, contendo as mesmas ações para assim identificarmos o nosso objetivo.

A pesquisa partiu da hipótese de que no processo de transmutação do texto verbal para o cinema pode haver ou não a criação de novos efeitos de sentido que poderão ser percebidos pelo espectador. A hipótese foi confirmada, já que o texto sincrético não é uma tradução servil do texto de partida.

Com a nossa investigação percebemos que o nosso problema foi solucionado, mas ainda deixou margem para respostas futuras, principalmente se há distanciamentos ou aproximações no momento da tradução. Percebemos que há mais aproximações do que distanciamentos, mas a tradução não se tornou servil.

A nossa investigação passou por algumas dificuldades, limitações que estão relacionadas ao quesito tradução, pois em alguns momentos existiam cenas no texto sincrético em que não havia evidências claras do momento da ação, então tínhamos que ter uma maior sensibilidade e atenção para fazer a identificação e perceber a interpretação do cineasta e de como ele fez a tradução daquela figura ou daquele tema ou daquele percurso significativo em si.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio. Cinema das origens. **Revista Online Cinética**, [s. l.], 2009. Edição especial. Disponível em: [www.revistacinetica.com.br/ascorujas.htm](http://www.revistacinetica.com.br/ascorujas.htm). Acesso: 21 nov. 2020.
- AS CORUJAS. Direção Fred Benevides. Fortaleza: Alumbramento Filmes, 2009. 1 DVD (26 min). Disponível em: <https://vimeo.com/48460205>. Acesso: 6 dez. 2020.
- AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 7, n.1/2, p. 43-52, 1984.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2004.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães veem coisas**. Fortaleza: Editora UFC, 2002.
- CAMPOS, Moreira. **Obra completa**: contos. São Paulo: Maltese, 1996. v. 1 e 2.
- CAMPOS, Moreira. **Perfil**. Fortaleza: TV Assembleia, 2009. 1 vídeo. Programa de TV.
- DANTAS, Adelannia Chaves; FREIRE, Manoel. A Coruja como símbolo de morte em “as corujas” de Moreira Campos. **A Cor das Letras**, Feira de Santana, v. 18, n. 1, p. 7-18, 2017.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- DIZEM que os cães veem coisas. Direção: Guto Parente. Fortaleza: Alumbramento, 2012. 1 DVD (12 min).
- ELESBÃO, Juliane de Sousa; SILVA, Odalice de Castro. O cotidiano fatídico na narrativa de Moreira Campos. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 4, n. 5, p. 128-137, maio 2015.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- JESUÍNO, Geraldo (org.). **Moreira campos em quadrinhos**. Fortaleza: edições UFC, 1995.
- LEITÃO, Marcelo Magalhães. O olhar da coruja: Moreira Campos no cinema. **Revista dos Encontros Literários Moreira Campos**, Fortaleza, ano 1, n. 3, p. 1-7, abr./dez. 2013.

LEITE, R. L. Isotopia e metaforização textual. **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 14, n. 26, p. 121-134, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33127>. Acesso em: 21 nov. 2020.

LIMA, José Batista de. **Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

LOVATEL, Marília Ribeiro. **A semiótica da luz na tradução de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, às telas e a outras páginas**. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.

MONTEIRO, José Lemos; CAMPOS, Moreira. **O Discurso literário de Moreira Campos**. Edições UFC, 1980.

NOBRE, Leila. **Fortaleza nobre**. Fortaleza, 2020. Disponível em <http://www.fortalezanobre.com.br/2015/05/o-curral-das-eguas.html>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REINA, André. Quem é Vittorio Storaro, diretor de fotografia que “escreve com a luz”. **Medium.com**, [s. l.], 22 set. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/quem-%C3%A9-vittorio-storaro-diretor-de-fotografia-que-escreve-com-a-luz-bb24ee4ad744>. Acesso: 21 nov. 2020.

SILVA, Marcus Flávio Alexandre da. **Estética e audiovisual no Ceará: uma aproximação crítica à luz da ontologia marxiana**. 2011. 130 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2011.

SILVA, Marilde Alves da. **A Tensividade na tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos para quadrinhos**. 2018. 222 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza, 2018.

SOUSA, Francisco Sales de. A Redução do tempo e do espaço: a propósito do conto As corujas, de Moreira Campos. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1, n. 19, p.113-114, 1997.

TEIXEIRA, Cynara Andréa Rodrigues. Tradução intersemiótica: o caso Sargento Getúlio. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 35, p. 548-555, 2006. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/592.pdf?/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/592.pdf>. Acesso: 21 nov. 2020.

VISITA ao filho. Direção Fred Benevides. Fortaleza: DonaBela Amores e filmes. 2014. 1 DVD (24 min).

## **ANEXO A - ROTEIRO DO CURTA-METRAGEM “AS CORUJAS” DE FRED BENEVIDES**

### **As Corujas**

(Toda ação se desenvolverá dentro da mesma sala, com exceção do último plano, que toma lugar no corredor do lado de fora da sala).

#### **Seq. 1 - int - sala - dia/noite**

Inicia com plano fixo da primeira janela da esquerda, fim de tarde. Sons de passos.

ZELADOR entra em quadro, segurando uma barra de ferro, que o ajudará a puxar o ferrolho superior das janelas.

O ZELADOR caminha pesadamente, arrastando os pés e falando consigo mesmo, em um resmungar incompreensível. Restos da luz do sol entram pelas grandes janelas de duas folhas e por uma claraboia no teto, alto.

Travelling acompanha o zelador, que fecha as seis janelas, uma a uma com uma lentidão metódica que a rotina me ensinou.

Ao final da operação, o que sobra é uma iluminação que fica entre a luz da claraboia e a luz proveniente de uma lâmpada amarela que pende de extenso fio grudado no teto. O fio é repleto de teias de aranha.

Uma pan para esquerda acompanha o zelador até o fundo da sala. Apanha uma lona noção e volta na direção da câmera, passando por ela. A cabeça é baixa com o peso do hábito murmurando sons ininteligíveis por entre os dentes. Boceja.

Travelling para esquerda revela a existência das lousas com os corpos. O zelador usa a lona para cobrir o único corpo descoberto dos cinco (CORPO 1), o que está mais próximo da câmera. Deixa descoberto primeiro a cabeça, preferindo depois deixar os pés de fora.

**Seq. 2 - int. sala- noite**

Plano fixo em contra-plano a posição final anterior, do fundo da sala. O zelador acende primeiro uma pequena tocha, que utiliza para acender as velas que estão em candelabros ao lado de cada lousa.

A última vela a ser acesa é a que está mais próxima da câmera. Enquanto a acende, vemos a primeira vela que foi acesa apagar-se com um vento. A segunda também apaga-se. Quando a terceira ameaça apagar-se, uma grande sombra de um pássaro surge, atrás dele, transformando-se em uma silhueta indo pousar sobre um dos corpos, sumindo. Em um susto, contido, à maneira de todas as suas atitudes, o Zelador vira-se em direção à sombra. Instantaneamente, esta some, voando para cima, na direção da claraboia.

**Zelador**  
Xô, praga!

Ele corre, arrastando as alpercatas de rabicho e resmungando, na direção da 1ª vela.  
Sons de asas.

**Seq. 3 - int. - sala - noite**

Vemos alguns objetos: botas de viajante, uma bolsa surrada, um caderninho. Um pedaço da lona está pendendo para o chão. O zelador chega de sua corrida, vemos por seus pés apressados.

Acende novamente a vela, enquanto a câmera sobe, nos mostrando o corpo em cima da lousa. O zelador examina o corpo, que possui um ferimento na altura do peito, com um pouco de sangue coagulado ao redor. Vemos rapidamente isso, pois a lona já está sendo recolocada no seu lugar, deixando os pés do corpo de fora. O zelador apanha as botas, a bolsa e o caderninho.

Pan acompanha o zelador, que se dirige ao seu birô, no centro da sala, ao lado da porta. Deposita as botas e a bolsa ao lado do birô. Abre uma pasta que retira da estante e coloca o caderninho dentro. Recoloca a pasta na estante.

**Seq. 4 - int. - sala - dia/noite**

Plano semelhante ao primeiro. Travelling com o zelador, que repete a ação ao fecharas janelas, agora já com uma lona em uma das mãos.

Quando fecha a última, vira-se na direção da câmera, que deve estar defronte ao corpo 1, mas que não conseguimos ver, como se a câmera estivesse ocupando o seu lugar. O zelador joga a lona, cobrindo a câmera momentaneamente.

Caminha na direção da parede, de onde retorna com outra lona. A câmera segue-o, até parar em um plano médio do zelador por trás da maca onde está o corpo 2. (corpo do Homem Alto).

Com ar de irritação, o zelador volta a arrumar a lona que cobre o corpo 2 do Homem alto, tentando ajustá-la da melhor maneira possível para cobri-lo por inteiro. A diferença é que agora, a lona parece nunca terminar. Quanto mais metros de lona ele puxa, mais sua agonia aumenta. Entra em uma espécie de transe. Sai desse torpor no momento em que o MÉDICO, DOUTOR DOCA, que até então não tínhamos visto, fala com ele.

**DOUTOR DOCA**

Leva o balde!

E a câmera revela o DR. DOCA que estava ali o tempo inteiro, fazendo autópsia no corpo ao lado.

(Essa revelação deve ser sutil, o movimento que pensei foi o de continuação desse Travelling com uma pequena curva, em U, cujo começo estaria posicionado à esquerda e à frente do doutor, e ao seu final, nos deixaria vê-lo de frente).

Dr. Doca está realizando um procedimento cirúrgico no corpo 1. Joga alguma coisa ensanguentada, que não entendemos que parte do ser humano possa ser ao seu lado, onde há um balde.

**ZELADOR**

Ô, Doca, você tem que falar com a irmã para ajeitar esse buraco. Essas corujas...

**DOUTOR DOCA**

(Interrompendo)

Tu não tira isso da cabeça, né, velho doido. Para com essas neuras, senão as irmãs enchem o saco de ti.

**ZELADOR**

Mas elas vêm bulir com os “morto”. Arranha, bica...

Dr. Doca pega um cigarro que estava no cinzeiro com a boca. Fala com o cigarro pendendo nos lábios. Nesse momento vemos a lona com a sua extensão normal.



**DOUTOR DOCA**  
(pouco caso)

É a mesma coisa que eu faço você não tem medo de mim.

**ZELADOR**  
(contraria

do)

AAAH!

O zelador apanha um balde que está aos pés do Dr. Doca e sai da sala. Dr. Doca está extraindo uma bala do peito do corpo 1. Durante o procedimento ouvimos sons de talheres. Ao terminar, depositar a bala numa bandeja de aço cirúrgico.

**Seq. 5 - int. - sala - noite**

O zelador volta para sala. Dr. Doca não encontra-se mais no ambiente. O zelador inspeciona a sala, caminhando entre as macas. Dirige-se ao seu birô e senta-se. Arruma os objetos em cima da mesa. Certifica-se de que sua lanterna tem pilhas. Testa e o facho de luz contra as paredes. A luz da lanterna faz sombras bruxuleantes nas paredes: as botas, as mesas onde repousam os mortos, tudo ganha maiores proporções. O silêncio é quase total, à exceção do barulho das árvores do lado de fora.

A sonolência vai minando sua resistência e ele começa a adormecer. Quando finalmente encosta a cabeça no birô, vemos a grande sombra negra formar-se atrás de si.

Quando a sombra está bem próxima, ele desperta assustado. Levanta-se da cadeira e anda pela sala. Ao passar pela estante, esta cai, não o atingido por pouco. O zelador ignora a queda da estante e desliga a luz da lâmpada que pende do teto.

**Seq. 6 - int. - sala - noite**

Tela preta. Lentamente, um corte vertical é feito de cima para baixo, por um instrumento escuro e afiado. A luminosidade é revelada por esse corte é intensa. Sons de asas e arranhões na madeira. O som vai dando lugar ao silêncio. Continua até que o corte seja completado em toda a sua extensão.

Escutamos uma leve batida na porta. O zelador abre vemos o **HOMEM DO INTERIOR**. O contato visual entre os dois é intenso, e a placidez do visitante contrasta com o ar exasperado do Zelador deixando-o sem palavras.

**HOMEM DO INTERIOR**

Vim visitar meu filho.

O Zelador acena com a cabeça.

**ZELADOR**

Cuidado.

Ele estende a lanterna para o Homem do Interior que recusa pacificamente.

**HOMEM INTERIOR**

Para o que venho ver não é necessário.

O zelador abaixa a mão com a lanterna.

**HOMEM DO INTERIOR**

Acho que vai chover.

O homem do interior caminha em direção ao leito mais distante. A câmera fica no Zelador, que acompanha a caminhada do visitante, com visível perturbação. Sua angústia aumenta a cada passo do outro. Vai articular um grito, mas detém-se. Pan para o fundo da sala e o Homem do interior está sentado ao lado do corpo 3. Vemos uma coruja descer do teto e pousar sobre o seu ombro. O zelador fica estático.

**Seq. 8 - ext. - corredor - dia**

Travelling frontal num longo corredor do lado de fora da sala. Ao fundo, vemos as colunas e parede emoldurando uma paisagem serrana. O verde predomina. Quando estamos próximos do fim do corredor e a moldura já toma quase todo o quadro, uma chuva súbita acontece, desmanchando a coloração verde da lente.

A chuva cessa e ficamos com a paisagem.

**FIM**

## ANEXO B – CONTO “AS CORUJAS” DE MOREIRA CAMPOS.

Ele conversa muito consigo mesmo, repete-se, os olhos no chão e metido no dólmã de brim listrado, os pés redondos nas alpercatas de rabicho. Resmunga, insistente. Fecha as janelas do velho necrotério. Apanha os pedaços de lona e, com eles, cobre os mortos sobre as lousas. Deixa-lhes apenas os pés de fora: a mulher sem chinelos, com sangue coagulado entre os dedos abertos; as grandes botas gastas e de cadarços do alemão andarilho, que amanheceu morto no oitão do armazém da praia, onde se alojara (o enorme saco e o livro de impressões, folheado por muitos dedos, foram recolhidos à delegacia). É preciso cobrir os mortos, proteger-lhes as cabeças. As corujas descem pela claraboia. Têm voo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos no meio.

– Xô, praga!

Os pedaços de lona ficam dobrados a um canto da sala escura. Ele os apanha e cobre os mortos. Os pedaços de lona são sempre curtos, deixando à mostra os pés inertes. Indispensável fazê-lo. Depois fechar a luz triste da lâmpada, que desce pelo fio longo com teias de aranha. O facho da lâmpada de pilhas ainda percorre o teto de travejamento antigo. Crescem e oscilam as sombras: as botas de cadarço do alemão contra a parede – umas botas de muitas viagens. As corujas rasgam mortalha a noite toda na copa das altas árvores do terreno. O facho de luz tenta a densidade das folhas, corre cinzentos telhados, passa pela torre da capela, detém-se, ao longe, na janela de vidro do nosocômio. Em qualquer parte, na noite, estarão as corujas. Elas rasgam mortalha, agourentas, cortam o silêncio, sacudindo a vigília dos doentes. Recolhem-se, de dia, à torre da capela, onde pegam os ratos, que guincham nas suas garras. Necessário subir ao sótão, desfazer-lhes os ninhos. Falará com Irmã Jacinta, diretora do nosocômio, quando ela vier para a ala dos indigentes, ativa, tilintando as chaves no bolso do hábito. Ela mandará que Antero, jardineiro, trepe à torre. Ele é moço e divertido. Torcerá o pescoço das corujas, com os cabelos cheios de teia de aranha, e as atirárá ao pátio do alto da torre, pilheriando com as enfermeiras. É preciso exterminar as malditas, que rasgam mortalha na noite, enquanto o facho de luz as procura na sombra densa das árvores:

– Xô, praga!

–

Resmunga, conversa sozinho, repete-se. Torna a experimentar as trancas das janelas, teima em ajeitar os pedaços de lona, que modelam saliências rígidas. O pedaço de lona do alemão ficou curto como uma camisa: têm presença as botas. Resmunga. Se pudesse,

ele próprio poria uma tela de arame na claraboia. Já falou a Dr. Doca, que ele trata por você, porque foram criados juntos, e um xinga o outro. O bisturi do Doca corta sem pressa, profissionalmente. Luvas ensanguentadas, bigode branco amarelecido pelo fumo, ele apanha o cigarro com a boca no cinzeiro sobre o peitoril da janela. Secciona pedaços:

– Leva o balde.

O velho o recolhe, e conversa consigo mesmo, o corpo atarracado mal contido no dólma de mescla.

Quando o homem que chegou do interior e se hospedou no quarto da pensão veio fazer velório ao corpo descarnado do filho, ele lhe deu a lâmpada de pilhas e o advertiu para as corujas. Elas desciam pela claraboia, mesmo com a luz da lâmpada. Era preciso manter as velas acesas nos castiçais. Só assim as desgraçadas não vinham, temiam queimar as asas nas chamas. Ficavam rasgando mortalha no alto das velhas árvores ou na torre da capela. Sem a presença das velas, elas surgem sempre, impresentidas, como num sopro de morte: alteiam-se leves, pousam sobre o peito dos mortos e com o bico arranham-lhes os olhos, que fulgem parados e indefesos na noite.