



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O POEMA EM CENA:
UMA ANÁLISE DE DUAS ADAPTAÇÕES**

Jimmy Charles Mendes

Rio de Janeiro
2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O POEMA EM CENA:
UMA ANÁLISE DE DUAS ADAPTAÇÕES**

Jimmy Charles Mendes

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientadora: Prof. Dra. Luiza Alvim

Rio de Janeiro/RJ

2022

MENDES, Jimmy Charles.

O poema em cena: Uma análise de duas adaptações./ Jimmy Charles Mendes – Rio de Janeiro; ECO/UFRJ, 2022. 58 p.

Monografia (Graduação em comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2022.

Orientação: Luiza Alvim

O poema em cena. 2. Adaptação para o audiovisual. 3. Poemas. I. ALVIM, Luiza II. ECO/ UFRJ III. Radialismo IV. O poema em cena: Uma análise de duas adaptações.

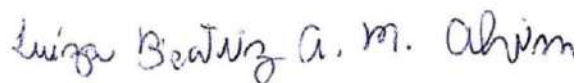
TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O poema em cena: uma análise de duas adaptações**, elaborada por Jimmy Charles Mendes.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 10/01/2022.

Comissão Examinadora:



Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim



Kátia Augusta Maciel



Gregory Magalhães Costa

Grau: 9,0

Rio de Janeiro

2022

Dedico a tudo aquilo que me faz destino.

AGRADECIMENTOS

À minha família (pai, mãe, irmãos, sobrinhos).

À minha querida Dárida por me fortalecer.

À minha orientadora Luiza Alvim, por acreditar no projeto.

A Kátia Augusta Maciel, por ser o ponto de partida fílmico.

A Gregory Magalhães Costa, por ser um dos pontos de partida poéticos.

Ao amigo Roberto Lemos, sempre presente.

À Escola de Comunicação da UFRJ, além de todos os professores, amigos e colegas.

À Escola Municipal Cuba, com amigos e colegas no apoio.

A Karla Bardanza, pela parceria no projeto.

À toda equipe do filme *Entreabismos*, atores, equipe técnica e produtores.

À Faculdade de Letras da UFRJ, o princípio de tudo.

Aos professores Ronaldo Lima Lins e Cinda Gonda, mestres e amigos das palavras.

A Seu Sérgio, meu amigo de conversas nos prédios da Praia Vermelha.

A Murilo Bazílio, grande amigo que acompanhou toda a trajetória até o final.

A Sérgio Silva, Sérgio Lucas, Gabriel Nacif e Thays Costa, amizades construídas no ciclo básico.

Ao Assalto Poético, à Repartição da Flor, à Roda de Letras e a todas as manifestações poéticas que passaram por minha vida.

Aos “guardiões” da ECO: João, Marco, Adriano e Paulo.

A Sílvia Matos, que embora não o conheça pessoalmente, foi fundamental para a execução do projeto.

Aos amigos da vida e do mundo.

E a todos aqueles que, de certa forma, passaram por esse projeto.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo investigar a adaptação de poemas para o audiovisual, a partir da análise de dois curtas. Para tal, essa análise consiste em concentrar-se na questão do texto poético e de suas peculiaridades dentro desses curtas e de como a narrativa se constrói diante de suas respectivas montagens audiovisuais com elementos mínimos. Parte-se de uma reflexão sobre a linguagem audiovisual em comparação à poética e como elas se entrelaçam na execução de projetos audiovisuais. Além disso, a experimentação diante da execução de um dos curtas é explicitada a partir dos relatos de como esse filme foi produzido e finalizado, a partir da força da palavra condensada em imagem e som. O verso emoldurado no ventre do cinema.

Palavras chave: poemas, adaptação, audiovisual, palavra.

ABSTRACT

The main objective of this work is to investigate the adaptation of poems for the audiovisual through the analysis of two short films. For this purpose, this analysis focuses on the poetic text and its peculiarities within these short films and how the narrative is constructed in view of their respective audiovisual montages with minimal elements. It starts with considerations on audiovisual language compared to the poetic one and how they intertwine in the execution of audiovisual projects. In addition, the experimentation of one of the short films is explained from the reports of how this film was produced and finished, having as a basis the strength of the word condensed in image and sound. The verse framed in the belly of the cinema.

Keywords: poems, adaptation, audiovisual, word.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 UM PARALELO ENTRE AS LINGUAGENS POÉTICA E AUDIOVISUAL... 16	
1.1 A linguagem poética e a linguagem audiovisual.	16
1.2 Uma possível interseção entre as linguagens com elementos mínimos... 22	
2 ESTUDO DE CASOS: A DECUPAGEM DO VERSO.....	26
3. EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL ATRAVÉS DO POEMA.....	44
CONCLUSÃO	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52
ANEXOS.....	54

INTRODUÇÃO

Atrair leitores e espectadores para filmes adaptados por obras literárias não é simples, ainda mais quando se trata de poemas, nos quais a linguagem se multiplica em seus significados e a realidade pode ficar um pouco distante. Para compreender a conciliação de imagens poéticas com a expressão audiovisual, é preciso explicar como surgiu a ideia do presente projeto e as manifestações artísticas que motivaram esta realização. Afinal, a militância através da arte em versos, com suas diversas vertentes de interpretação e transposição de palavras em imagens é uma linha de investigação plausível.

A militância supracitada é a maneira de luta que jovens artistas buscam para levar arte à população. No caso da militância poética, escritores buscam levar seus versos à sociedade através de livretos caseiros, recitais em praças públicas ou performances em espaços públicos ou coletivos (trens, ônibus, restaurantes e afins). E a palavra militância significa defender um ideal. No caso, militar poeticamente é defender a arte do verso, como instrumento de transformação social. A partir dessa militância, dessa defesa do ideal poético, se constrói a ideia de reforçar tal ato a partir do poema transcrito no audiovisual.

Para analisar a adaptação de poemas ao cinema e suas variantes, o trabalho em questão traz à tona a tradição de recitais de poesia, ocorridos em cada canto da cidade. Neste contexto, a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) tem uma importância enorme. Vários grupos de intervenção poética foram criados dentro da faculdade, realizando recitais em praças, parques e, até mesmo, transportes públicos. O grupo *Assalto Poético*, que atuou entre 2004 e 2010, aproximadamente, pode ser considerado um exemplo significativo. Dois poetas – Julia Pastore e João Pedro Fagerlande –, que também são atores, deram novo significado à palavra poética ao interpretar seus próprios textos e os de outros poetas conhecidos ou desconhecidos do grande público.

Ao acreditar no poema como revolução, ou seja, na palavra como meio de mudança do mundo, a proposta de intervenção desse e de outros grupos pode provocar uma sensação de estar dentro de cada poema. E unir a imagética da palavra à interação visual é um desafio grande para quem escreve e quer que a sua palavra seja apreciada. Para que isso aconteça, a interpretação de poemas

pode servir de ponte para sua adaptação na linguagem audiovisual. O tratamento na representação da palavra junto à imagem tem como pano de fundo os elementos cenográficos. Esse fato indica que a preocupação com a transformação do poema em produto cinematográfico requer delicadeza, respeito mútuo entre as linguagens e, principalmente, uma cumplicidade com o espectador.

É muito mais comum observar no cinema adaptações de obras literárias em prosa. Além de facilitar a decupagem clássica, pelo fato de possuírem uma proposta de ação linear, o gênero literário narrativo, na maioria das vezes e com diversas exceções, é objetivo, possuindo início, meio e fim. Pode-se dizer também que a crítica cinematográfica geralmente apresenta restrições sobre a adaptação de poesia. Mesmo facilitada pela linearidade, adaptar prosa em audiovisual não é fácil. Para adaptar um poema, as dificuldades aumentam. Primeiro, a subjetividade do poema requer habilidades do diretor e do roteirista. Para transcrever um poema para um roteiro, é necessário compreender a intenção do poeta e, assim, definir o caminho que o filme deseja conduzir a seu espectador. O diretor terá o cuidado de colher a imagética desse poema e transformar o subjetivo em algo que atraia os olhares. Com isso, a escolha de elementos cenográficos, desde a locação até objetos de cena, precisa ser cuidadosa.

As diferenças entre a linguagem literária e a linguagem audiovisual constituiriam uma barreira que pode ser transponível. Assim sendo, as realidades convergem, mas poderiam, de certa forma, servir de apoio uma à outra no sentido de que cada uma, dentro de seus domínios, conduza sua maneira de dizer algo que exale um estado poético pleno, ou seja, que a arte seja exposta de uma forma intensa. A diferença de realidades é explicitada por Ismail Xavier no seguinte trecho:

O ato de um ser realizado através da mobilização linguística e outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são relacionadas ao suposto “realismo” da filmagem e à flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de um modo normal ou natural de se combinar as imagens (XAVIER, 1977, p.24).

A combinação de imagens dentro de uma montagem através de uma perspectiva mais realista, como Xavier esclarece, pode não se aplicar a um poema, justamente pelo caráter subjetivo do texto poético¹. Ao transcrever um poema para o audiovisual, é preciso entender cada verso como parte integrante de uma possível cena.

As adaptações literárias para o cinema, principalmente quando se trata de poemas, esbarram na necessidade de materializar uma linguagem tão subjetiva quanto a poética. Esse tipo de linguagem requer atenção dobrada na hora de roteirizar uma obra poética. Edgar Allan Poe teve seu poema *O Corvo* (*The Raven*) adaptado (ou citado) duas vezes: em 1963, no filme dirigido por Roger Corman, alguns personagens foram criados a partir do poema; em 2012, na adaptação de James McTeigue, John Cusack interpreta o próprio poeta, que busca um assassino em série inspirado em sua obra. Os dois filmes receberam o título do poema, embora tenham abordagens diferentes. Poe era um poeta romântico norte-americano, que tinha como objetivo a Beleza em suas composições. Sobre esta temática, ele aponta suas escolhas na construção do poema *O Corvo*:

Meu pensamento seguinte foi a respeito da escolha de uma impressão ou efeito a ser causado: e aqui é bom que eu diga que, durante toda a construção, eu mantive firmemente em vista o propósito de tornar o trabalho universalmente apreciável. Eu me afastaria demais do assunto se fosse demonstrar um ponto acerca do qual tenho insistido muito, e que, no que se refere à poesia, não tem a menor necessidade de demonstração – o ponto que me refiro é que a Beleza é o único terreno legítimo do poema (POE, 2011, p.24).

Nessa passagem, Poe nos diz da Beleza como algo que legitima o poema. Se, por um lado, a obsessão pela forma era uma das características típicas dos poetas românticos, no cinema, a construção do filme requer que a apreciação também se aplique dentro do terreno imagético do poema. Nos casos das adaptações do poema de Poe, o texto é tangível às tramas. Não há uma interpretação literal do poema em si, mas, sim, do seu tema central, o delírio soturno dessa voz poética, por vezes presente na narrativa dos filmes.

¹ Embora Joaquim Pedro de Andrade tenha feito o filme *O padre e a moça* (1966) a partir de um poema narrativo de Drummond.

Ao invés de usar a temática do poema em si, como nas adaptações da obra de Poe, o próprio poema em cada palavra seria roteirizado e o ator interpretaria o poema de forma integral. O cuidado com os elementos cênicos também constitui outro aspecto fundamental para a construção do filme, assim como seu sentido.

Devido à subjetividade do texto poético, a ação do poema está completamente entrelaçada à imagética construída. A imersão do espectador deve ser imediata ao se submeter à experiência audiovisual do filme. Portanto, o diretor precisa extrair algo a mais do poema, perceber o que está para além da leitura simples do produto escrito e proporcionar soluções que funcionem na adaptação. A construção de imagens visuais e sonoras podem auxiliar o diretor a entender a intencionalidade do poeta. Por isso, compreender a qualidade e a significação do texto poético é uma tarefa difícil.

Esse fenômeno acontece porque a obra audiovisual se apresenta de uma forma mais objetiva ao espectador. Já a obra literária, em especial o poema, pode ter inúmeras aberturas diante do leitor. A combinação de palavras, ritmos e fluidez da leitura deve ser considerada na montagem cinematográfica. Por outro lado, ser fiel a um poema, através da repetição de gestos ou imagens, todos alinhados ao texto poético, pode não ser pertinente à construção da estética do filme. Tomamos como exemplo um trecho do poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade. Nos versos “Em vão me tento explicar, os muros são surdos./Sob a pele das palavras há cifras e códigos” (DRUMMOND, 2005, p. 36), o ideal seria não apresentar uma decupagem literal na produção das cenas. Imagens que retratam fielmente a voz poética, como mostrar os muros quando citados ou um *close* da pele quando é falada a palavra no poema, podem tornar o filme excessiva e desnecessariamente explicativo.

Uma tentativa de transcrever um poema para o audiovisual ocorreu em uma cena da novela *O Clone* (2001-2002), transmitida pela Rede Globo, em que o personagem Lobato recita “Poema em Linha Reta”, de Álvaro de Campos (um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa). O gestual e o tom da interpretação de Osmar Prado, durante uma cena de discussão, são essenciais para a compreensão do poema dentro da proposta cenográfica. A princípio, a adaptação do poema não contempla a descrição das ações por completo. Ela apenas compõe uma narrativa construída dentro de uma sequência. Duas

linguagens se complementam, a literária e a audiovisual, num produto comercial e de entretenimento, como a novela. O que impressiona é o modo como Prado fala o poema de forma agressiva sem perder a intencionalidade sensorial do poema de Campos.

As duas formas de artes têm diferenças, mas possuem também semelhanças que as aproximam. Como os elementos semióticos de cada uma das linguagens dependem da percepção de quem lê ou assiste, pode-se dizer que o sentido para combinar uma linguagem à outra é obtido através da poética construída, entre outros aspectos, no enquadramento e na edição das cenas. No caso da novela supracitada, embora o poema esteja inserido na narrativa da cena, a sensibilidade do ator, alinhada ao enquadramento da câmera em seus planos, dá à sequência outra dimensão de visualização das cenas. Neste contexto, a interpretação do poema dentro dos produtos audiovisuais determina uma coexistência de características comuns, como observa Mário Alves Coutinho:

Quando se adapta de uma linguagem para outra, portanto, é possível pensar que essas linguagens tenham algumas características em comum, que podem ser mais facilmente aproximadas; e que talvez elas tenham algumas outras características nas quais elas se distinguem uma da outra, mas que de alguma maneira podem ser transfiguradas, transcritas ou transmutadas na linguagem receptora (COUTINHO, 2007, p.82).

Talvez uma forma de concretizar essa transcrição seja a ausência de uma cenografia, contendo apenas objetos que ilustrem o sentido do poema dentro do filme. Deixar a filmagem enxuta, com uma linguagem minimalista, seria uma solução plausível. Um exemplo dessa linguagem visual seriam *Dogville*(2003) e *Manderlay* (2005), filmes do cineasta dinamarquês Lars von Trier, que emulam um espaço de um teatro para desenvolver sua narrativa.

O cinema oriundo da literatura carrega o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, puro e impuro. A pureza ocorre porque a palavra se torna o elemento principal de cada cena montada. O impuro se dá pela linguagem. Pelo fato de o foco não ser apenas na linguagem, e sim no conjunto com a palavra dita, o filme se torna-se uma narrativa mista, que condiciona as duas artes, a literária e a audiovisual, numa única forma semiótica. André Bazin defende as adaptações

da literatura para o cinema, observando como um pode complementar o outro, respeitando a ideia original do autor da obra literária:

Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 1991, p. 93).

Transformar a linguagem poética em cinematográfica requer a construção de “um pensamento além dos seus limites” (LINS, 2011, p.223). O compromisso de conduzir esse pensamento atravessando a percepção humana deve ser inserido também no filme a ser produzido. Por isso, a plurissignificação dos signos é essencial para que os elementos que unam tais linguagens possam funcionar. Assim, a imaginação de quem assiste um produto audiovisual oriundo de um poema pode atingir um patamar de entendimento mais vigoroso e plural. Com isso, o objetivo do presente trabalho é justamente o de analisar a linguagem poética junto à linguagem cinematográfica, com a intenção de que ambas conversem entre si, e não se contraponham ou criem um laço paradoxal entre elas.

Para tal, foram escolhidos para análise os curtas *E agora, José*, dirigido e interpretado pelo ator e diretor Silvio Matos e *Entreabismos*, dirigido por Jimmy Charles Mendes. O curta de Matos é baseado no poema José, de Carlos Drummond de Andrade. Já no filme de Mendes, a narrativa é construída a partir de dois poemas e versos de um terceiro. É interessante ressaltar que é muito raro na história de produções fílmicas como um todo ter adaptações de poemas. A não ser por intervenções poéticas na tela em *close*, como um simples recital, por inserções em narrativas próprias ou documentários.

A intenção do projeto em questão é avaliar, dentro das possibilidades, elementos que consigam propor uma construção audiovisual a partir de um poema. A relevância desse estudo reside na criação de novas possibilidades de produzir cinema a partir de uma outra perspectiva. Os dois filmes apresentam tal proposta, unindo a linguagem poética a linguagem fílmica, ressaltando a palavra como elemento primordial para o andamento da narrativa.

No capítulo 1 é proposta uma comparação entre as linguagens da literatura e do audiovisual, entendendo como cada um desses caminhos pode

atrair o leitor/ espectador, para que se possa estabelecer soluções de união entre as duas linguagens, construir uma unidade de comunicação com o público e, dessa forma, realizar uma análise do produto criado e sua relação com o espectador, observando vantagens e peculiaridades em relação ao cinema convencional. Também são mencionadas obras cinematográficas que abarcam poemas ou possuem uma linguagem poética dentro de seu contexto.

No capítulo 2 são analisados os dois filmes supracitados, mostrando como foram pensados e a transformação dos poemas em produtos fílmicos. O capítulo também apresenta reflexões de como a montagem foi feita para adequar os versos e trazer a poética de cada texto em cena. No capítulo 3, é explicitada a experiência audiovisual do autor-diretor², Jimmy Charles Mendes, em seu filme, o processo de filmagem além de impressões sobre o resultado do curta.

Assim, o que se espera é trilhar um caminho de harmonia entre essas linguagens, utilizando como referência obras que norteiam essa junção e que possam atrair mais público para o viés literário. Dizer poemas, às vezes, não é suficiente para conduzir um indivíduo a uma viagem pelas palavras. Com a junção de elementos que dialogam com o audiovisual, a tendência é a construção de um produto mais atrativo, unindo a tradição da militância poética de falar poesia em espaços públicos ao árduo trabalho de encenar um texto e transformá-lo a partir da narrativa audiovisual.

² Dirigiu o filme, mas também é autor dos poemas que estão na obra. Portanto, justifica-se o uso da expressão.

1 UM PARALELO ENTRE AS LINGUAGENS POÉTICA E AUDIOVISUAL

*“Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.”*

(O enterrado vivo – Carlos Drummond de Andrade)

1.1 A linguagem poética e a linguagem audiovisual

Em todas as vertentes artísticas, importa a maneira como cada elemento primordial de um produto cultural pode seduzir ou atrair seu público, o que não é diferente com a literatura e o audiovisual. Cada uma usa elementos que favorecem a atração desse público, analisando cada uma das características que permeiam tal público-alvo.

A linguagem na literatura não provém de imagens e sons diretos, prontos. A construção de palavras, seja na prosa ou na poesia, leva o leitor a pensar o caminho que pretende imaginar aquele trecho de um romance ou conto, assim como um verso de um poema. Com isso, a noção de verossimilhança se faz presente. Tanto na prosa quanto no verso, a obra deverá buscar em sua estrutura elementos da realidade que possam conduzir o leitor a um resultado.

Esse resultado se configura em imagens que, embora não sejam visualmente materializadas, são arquitetadas a partir do cérebro humano. Dessa forma, a leitura de uma obra literária pode também estar ligada à experiência humana. Por isso, uma obra pode ser mais importante para um indivíduo do que aquelas apontadas como mais relevantes pela crítica especializada. O interesse de cada leitor pode se relacionar à realidade que se aproxima do mundo vivido:

Dos livros que lemos, alguns se incorporam mais do que os outros à nossa experiência, muitas vezes de maneira desproporcional em relação à sua qualidade. Por isso, vale a pena fazer a história de nossas leituras, não só a fim de avaliarmos o papel que tiveram em nossa formação e em nossa concepção de mundo, mas também para verificar que obras reconhecidamente maiores nem sempre marcam mais fundo (CÂNDIDO, 2010, p. 33).

Na literatura, especialmente na linguagem poética, a interpretação pode variar de acordo com cada indivíduo, uma vez que a imagética do poema oferece liberdade de compreensão. As variações estéticas e sonoras, além da ordem das palavras, do uso de certos fonemas, da utilização de métrica ou versos livres, entre outros recursos, são usadas para criar imagens e oferecer ao leitor um

leque de opções para a interpretação dos versos, ou até mesmo uma não compreensão que instiga aquele indivíduo a formular respostas a partir da sua visão de mundo ou de seu convívio.

A linguagem no audiovisual, seja no cinema ou em outro produto, é explícita, porque ela não é construída apenas com palavras ou símbolos, mas com as próprias imagens e sons. Nessa linguagem, os elementos que a compõem ilustram uma forma até mais afinada com a realidade do que a própria linguagem literária. Em narrativas lineares, contar certa história no cinema pode aproximar o espectador com o que é contado. Para que a imagética audiovisual seja eficaz, pode-se utilizar a mesma estratégia da imagética literária: a partir da construção audiovisual pela roteirização do texto, montagem das cenas, sons, estética escolhida e abordagem fotográfica, entre outros elementos que margeiam a construção de um produto cinematográfico.

A linguagem cinematográfica explora a subjetividade, o olhar do espectador e sua percepção. As imagens são geralmente alinhadas com a finalidade de tecer um sentido e, a partir disso, representar uma realidade próxima ou um pensamento imaginário que se condiciona ao entendimento do espectador. A subjetividade contida nessa linguagem é diferenciada para cada público, pois ela é construída a partir das experiências culturais vividas por cada indivíduo, o que constrói seu olhar e percepção.

O audiovisual, como no caso do cinema, tem a exibição de suas imagens e sons como trunfo para conquistar espectadores. Afinal, são eles que provocam e influenciam a quem assiste. O audiovisual é composto por uma combinação de elementos visuais, sonoros e textuais, os quais ressaltam a percepção do espectador, que, de certo modo, englobam os demais componentes. As imagens e sons produzidos auxiliam a fixação na memória em relação ao produto só escrito ou somente sonoro. A estética da imagem, entretanto, não significa necessariamente o *belo* dentro de uma obra, mas o agente que provoca alguma sensação, seja admiração, reflexão ou repulsa. A mensagem que a obra pode transmitir dentro de sua estética é que determina um olhar mais atento do espectador. Embora uma narrativa linear seja mais objetiva, um filme ou uma série também podem ter uma pluralidade de interpretações, uma vez que o produto audiovisual apresenta múltiplos sentidos. Além disso, não é apenas o

belo que pode atrair o espectador; ele também pode ser conquistado por outro componente: a novidade:

O cinema deve ser algo mais que o mundo real. Mesmo nos filmes que buscam total realismo, é preciso mostrar ao espectador bem mais que em um grande espelho. A tela deve refletir qualquer idiossincrasia do espectador que ele não conheça. Para os filmes de ficção, onde a criação e criatividade extrapolam o natural, a novidade deve surgir como elemento que tira o espectador do seu próprio nicho (TELES, 2015, p.2).

Remover o espectador de seu lugar de conforto é uma das funções mais interessantes dessa imagética. A imagem orgânica oferecida nas obras audiovisuais é processada fisicamente através dos olhos e ouvidos, mas tragada intrinsecamente pelo cérebro humano. No caso da imagética literária, os olhos enxergam apenas as palavras, mas as imagens e sons oferecidos pelos versos e parágrafos são absorvidas pelo pensamento crítico. Da mesma forma como acontece no cinema, a literatura convida o leitor a sair de sua zona de conforto. Na união dessas duas linguagens, a intenção é a de que os olhos absorvam tanto a imagem audiovisual quanto a imagética literária e construir uma releitura organizada que uma obra cinematográfica exige.

Porém, a imagem audiovisual não é digerida apenas a partir do pensamento. A imagética fílmica é composta por símbolos visuais e sonoros que permeiam a tela e conduzem o espectador à mensagem proposta pelo diretor da obra. A construção de tal imagética é proposta por uma combinação de fatores, entre eles: a estética da cena, o tipo de enquadramento, a construção da sonoridade, o tamanho dos planos, a decupagem da cena. Os recursos usados para compor tal imagética levam em conta os diferentes tipos de conhecimento que um determinado espectador pode ter. A pluralidade de compreensão a partir de saberes variados conduz esse indivíduo à possibilidade de entender uma mesma imagem de diversas maneiras.

A partir dessa complexidade, a construção da linguagem audiovisual se dá em dois estágios: por imagens já concebidas em outros produtos fílmicos ou pela própria imaginação humana construída ao longo da vida. Há uma ligação entre esses dois tipos de construção, pois uma depende da outra para ambas existirem. A imagética literária também requer um acervo de memória ou conhecimento prévio de mundo, mas trabalha apenas com a imaginação, sem

imagens visíveis ou projetáveis. No poema, a dimensão desse fato é maior, pois não há uma concretude de fatos, talvez com exceção de poemas narrativos. O teor abstrato de um texto poético aumenta a possibilidade de interpretações várias por parte do leitor.

Entre todas as possibilidades da literatura, a imagética de um poema é provavelmente a mais liberta de sentidos. Inserir tal imagética dentro de uma linguagem audiovisual pode ser mais difícil, pois, num primeiro momento, roteirizar um poema e transformá-lo em cena a partir da decupagem parece engessar um pouco essa pluralidade de compreensão. Mas, como visto anteriormente, o cinema também pode evidenciar essa variedade de significados. A imagem e o som são instigantes como um todo e permeiam toda a vivência do ser humano: Segundo Velásquez a propósito da relação entre imagem e significado, “a imagem é contagiosa como peste. Chegou devagar, sorradeira, mascarada, sedutora, técnica, sintética, violenta, tomou conta das coisas do mundo, quer dizer, tomou conta de mim, tomou conta de nós, tomou conta” (VELÁSQUEZ, 2019, p.83).

Tanto uma obra literária quanto o cinema em geral podem tecer seu significado, pelo verso ou por uma cena, a partir da metáfora. Metaforizar um valor dentro do produto de arte abre caminhos para diversas interpretações. Um sentido pode ser distorcido da realidade, garantindo uma mobilidade de signos que é oferecida ao leitor/espectador. Com isso, a semiose entre o artista e seu público torna-se ativa. Um depende do outro para que possa haver a liberdade do significado. A imagem nas duas vertentes, seja na poética ou no audiovisual, precisa estar em sintonia com a compreensão de quem lê ou assiste a uma certa obra.

As duas narrativas, tanto a poética quanto a audiovisual, precisam se completar e, de dessa forma, causam o impacto de uma linguagem mais abstrata, onde os vários significados se constroem e permitem ao diretor a reconstituição das imagens de um poema ou simplesmente a releitura da imagética ofertada de acordo com seu recorte estilístico. Sobre essa questão, Pedro Nunes Filho explica o que ele chama de “mosaico intertextual e intratextual”:

Ao absorver em sua narrativa elementos de outras narrativas, o autor revitaliza a linguagem cinematográfica tecendo um

verdadeiro mosaico intertextual e intratextual. O texto fílmico adquire fôlego, plasticidade, pulsação e ritmo com o diálogo consigo próprio e com outros textos (NUNES FILHO, 1993, p. 42).

Desse modo, transformação do poema num produto audiovisual explora a intertextualidade. De acordo com o crítico literário francês Gerard Genette, um elemento secundário depende do texto original para que tal elemento (nesse caso, uma peça audiovisual) possa ser compreendido por quem o consome (GENETTE, p.9, 2005). Assim, duas formas distintas de arte conversam e convergem entre si. Além disso, a hipertextualidade, ou seja, um elemento gerado de um texto por transformação (GENETTE p.16, 2005), explora os caminhos apontados pela obra, sem criar necessariamente uma linearidade, mas abrindo um leque de opções para o entendimento do público.

A intertextualidade estabelece uma relação interpretativa entre as duas formas de expressão, tanto na forma escrita quanto na forma audiovisual, conduzindo o poema em que um se torna um apoio para que o outro realize sua intenção. A questão do hipertexto no audiovisual amplia os caminhos para que o espectador consiga pensar o filme de forma ampla, sendo o hipertexto, em uma de suas definições, como um produto intertextual de duas expressões artísticas.

A hipertextualidade não significa uma recriação ou uma mudança de sentido da obra adaptada para o audiovisual, mas uma tentativa de releitura a partir da imagética que o próprio poema oferece, aliada à memória afetiva que o cinema, ou qualquer produto audiovisual pode construir e atingir. O próprio texto literário, nesse caso o poema, também é uma espécie de memória afetiva, não só pelo fato de ser um poema conhecido, mas também pelo fato da imagem perpassar como uma imagem invisível e sensorial para imaginar cenas e suas montagens.

Experimentar e experienciar o poema como a imagem original de uma obra audiovisual requer habilidade para transmitir os sentidos possíveis de um texto. Ao mesmo tempo, esta experiência pode abrir outros vieses de interpretação para quem assiste. O texto precisa ser ornado do poder de criação do diretor para que ele possa exercer um caminho tênue entre o que ele tem de poética em mãos e como pode oferecer ao seu público em forma de audiovisual sem perder a essência.

A adaptação de um poema para o formato audiovisual requer um olhar delicado sobre a montagem e a execução do filme desejado e seus resultados. A obtenção do êxito em conquistar o público depende de como o diretor pensa a releitura de um poema e extrai da imagem fílmica o lirismo e a intencionalidade do texto poético. Como dito anteriormente, a essência do poema, da marca imagética e do poder de persuasão dos versos não pode ser perdida ao longo da feitura de cada filme. Por isso, o poema transcrito para o audiovisual não deve oferecer excessos. Isso significa que uma cena contendo um verso não precisa ter uma gama de informações para ser construída. Bastam elementos necessários e suficientes para serem traduzidos em imagens fílmicas.

Isso porque, tratando-se de um hipertexto, a linguagem audiovisual criada a partir de um texto poético contém as informações imagéticas daquela obra. Observando um poema que se revela lírico, interpretativo ou até lúdico muitas vezes, como agir a partir da linguagem poética para a linguagem cinematográfica sem cair no exagero ou na mesmice de “apenas dizer poemas”? Nesse caso, a montagem deve sugerir a imagem proposta pelo poema, dando ênfase à possibilidade de entendimento amplo do espectador diante do filme. A hipertextualidade surge como um caminho, combinando palavras, sons e imagens de maneira aberta, como sugere Naiara Sales Araújo no trecho a seguir:

Da mesma forma que esse “texto ideal”, o hipertexto compõe-se de blocos de palavras, ou mesmo de imagens ou sons unidos, possibilitando múltiplos trajetos, cadeias ou caminhos em uma textualidade aberta, eternamente inacabada e descrita metaforicamente como rede, trama ou teia (ARAÚJO, 2011, p. 18).

Pode-se dizer que, no universo fílmico, a pluralidade das interpretações sobre a obra é desejada pelo diretor, podendo dessa forma ser produzida para se tornar um filme em que sua estrutura se abre para diversas abordagens, gerando assim uma atividade interpretativa do espectador. A intenção é que o público consiga projetar suas expectativas numa obra audiovisual, apresentando uma reação semelhante à de quem lê uma obra literária e estabelecendo uma relação com seu autor.

Assim, a imagem passa a pertencer ao mundo, tomando conta de um todo através de vários formatos. A partir da junção entre cinema e poema, pode-se

experimentar a sedução de duas imagens sobrepostas. E de como dizer um poema encarnado pela imagem consistente e realista de um audiovisual.

1.2 Uma possível interseção entre as linguagens com elementos mínimos.

Quando se analisa a estética de um poema ou de um produto audiovisual, observa-se, como visto anteriormente, que o significado e a simbologia de cada elemento exposto nas obras são fundamentais para a experiência de quem aprecia esta espécie de encantamento. Para isso, cada uma das formas de expressão da arte utiliza seus mecanismos para seduzir seu público.

O que move o audiovisual e sua criação é a intenção. O propósito do diretor-autor consiste em transformar uma imagem original, ou seja, aquela em que já está previamente em seu pensamento, numa mensagem final que poderá ser decodificada através da estética do seu filme. Por sua vez, a intensão³ é um movimento de tensão entre a imagem pensada pelo diretor, aquilo que se enxerga de olhos fechados, e a imagem captada pela câmera, o produto gerado pela estética escolhida pelo diretor. Essa tensão interna que provém da produção de um audiovisual é diferente da intenção. Nesse caso, a intenção é apenas o encontro entre o que cada diretor pensa em seu filme como produto e a recepção de seu espectador no momento da exibição.

No poema, a criação se ocupa da imagem produzida a partir da ordenação de palavras e do signo amplificado pelo pensamento em si. Cada imagética provida de cada verso não depende da visualização material, como se vê no cinema, mas da interpretação individual sobre o que se pode indiretamente entrever na formação do poema em si. Nesse sentido, a intensão de um filme a partir de um poema começa efetivamente na interpretação que o poema oferece para que aquele diretor possa trabalhá-lo. Cristian Borges explica esse processo de intensão, de forma geral, dinamizando o processo criativo e fílmico:

O que chamamos de intensão marca, desse modo, o afastamento da simples conjunção, no seio da criação de uma obra, dos aspectos especulativo (ao nível da imagem originária, logo do imaginário) e especular (enquanto reflexo do artista e produto de sua reflexão: o próprio filme como imagem concreta),

³ Intensão, com essa grafia, significa tensão interna, diferente de intenção, como explicado nos trechos acima.

em direção ao encontro dinâmico (sempre em progressão, em processo) de um “trabalho do aspecto”, ou seja, um olhar de fora para a aparência das coisas, com um “trabalho negativo na imagem”, um olhar para a falta, gerador de furos, de espaços vazios. Chega-se assim a um duplo ato, simultâneo, de olhar e perfurar com o olhar: ver numa imagem buscando rachaduras, escavando com o olhar, recompondo-a (BORGES, 2019, p. 35).

Tal processo descreve a transformação de uma imagem originária na imagem realizada através da escrita da câmera, de acordo com as estratégias montadas pelo diretor para a criação de sua narrativa. Entre estes dois extremos, destaca-se a recomposição imagética proposta pela intenção: o olhar atento aos defeitos, ao dinamismo do vazio que permeia a obra e ao modo como ele pode ser preenchido. Além disso, a dualidade de ver e, ao mesmo tempo, desfazer o que foi pensado é um processo mecânico que modela o produto audiovisual enquanto matéria bruta.

O processo de produção fílmica se dá, efetivamente, pela ideia de recompor uma ideia pré-existente em um lugar de criação. A partir disso, é possível observar três formas dessa recomposição. Segundo Cristian Borges, a primeira gera pequenos abismos ou rachaduras que devem ser resolvidas, entre a imagem inicial, o que pensa o cineasta a princípio, e a imagem concreta, aquela que foi filmada e realizada. Esse tipo de recomposição da realidade se assemelha a um quebra-cabeça, ou seja, a uma montagem paciente e analítica. A segunda age como um mosaico. Isso quer dizer que a feitura de seu produto audiovisual provém do conhecimento já predisposto entre imagens virtuais (mnemônicas) e imagens reais (fílmicas), obtendo o distanciamento necessário para a criação. A terceira recomposição é desenhada a partir de espaços semelhantes a corredores estreitos, feito um labirinto, que une a ideia do diretor na feição estética do filme à compreensão do espectador na recepção da obra.

Essas três recomposições do espaço criativo através do audiovisual reúnem imagens que se transformam em signos para a leitura de um filme como um todo. Na leitura dos elementos que compõem um filme, é necessário que o diretor encontre também o diálogo entre as ideias e suas intencionalidades para que a sua linguagem estabeleça um desafio ao seduzir seu público. E quando ele se desdobra para uma linguagem poética, ou seja, a transposição de um poema para a linguagem fílmica, o desafio de recompor esse lugar de criação

torna-se mais desafiador. Afinal, a linguagem poética por si só é o caminho da diferença, da pluralidade da palavra enquanto instrumento de pensamento. E a união desses dois caminhos intensifica a necessidade de acolher um público ávido por novidades.

Um exemplo dessa interseção entre as duas linguagens é o filme *Unicórnio* (2017), baseado em dois contos de Hilda Hilst. Sua trama gira em torno de uma menina de doze anos, que vive as angústias da adolescência, além do convívio com o pai, a mãe e um vizinho desconhecido. O filme mantém o recurso de utilizar poucos elementos para compor a narrativa.

Além disso, nos diálogos entre a menina e o pai, o recurso da cenografia única e simples também é utilizada. Nesse filme, o cenário é um cômodo espaçoso, branco, com uma iluminação forte, que quase estoura a fotografia. É desse tipo de cenário que a trama necessita para o andamento da narrativa: um paradoxo entre a adolescência e os dilemas que a menina tem na vida real. O filme apresenta elementos poéticos que convergem com os contos e permitem uma imersão do espectador muito semelhante ao resultado de um filme adaptado a partir de um poema lírico e sensitivo.

Este exemplo e os filmes de Lars von Trier mencionados na Introdução são resultados fílmicos que optaram por fotografia e cenário simples para compor seus filmes. No caso de *Unicórnio*, o filme partiu da linguagem poética para tecer suas narrativas. O cenário alvo de *Unicórnio* contém uma abstração poética nas imagens exibidas. Pensada sob um conjunto de relações intrínsecas, a imagem é trabalhada de maneira interligada a um conjunto imagético potente que, nesse caso, une as duas linguagens: a poética e a cinematográfica. Rosa Maria Martelo observa esta relação:

Será de realçar, então, que, para a poesia moderna, como para o cinema, o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potenciar o fluxo das imagens e as relações que estas mantêm entre si. Uma imagem nunca surge isolada (MARTELO, 2012, p.22).

O fluxo de imagens e a poesia precisam ser potentes e presentes no filme, principalmente se o lirismo oferece ao diretor liberdade para construir o entendimento da pluralidade de signos que deve ser atingida. Na simplicidade daquilo que se condiciona ao poético, as cenas convergem com o verso: o ritmo proposto pelo poema é absorvido pela montagem do filme. O diretor observa

qual andamento é o adequado para a temática proposta. E tanto o ritmo do verso quanto o do filme andam síncronos, potencializando o dizer poético e a visão ampla do produto fílmico.

Transpor a linguagem poética para o audiovisual é um dos principais objetivos da adaptação de um poema para um filme. Quando uma realização é bem-sucedida, cada poema adaptável pode ser decifrado através da imagem física – ator e objeto – que utiliza modalidades elementares para alcançar sua proposta. Para a construção de uma narrativa que respeita o significado poético, a liberdade criativa também é uma questão fundamental na composição de um produto fílmico com planos que possam interagir livremente com a proposta imagética de cada verso. Além de permitir uma leitura dramática viável e dinâmica, essa prática viabiliza o desejo de cada diretor dentro de sua obra.

É por isso que, entre o conhecimento de mundo de cada indivíduo e sua vivência, a conjunção entre som e imagem é primordial na compreensão do que está acontecendo ao redor. O olho humano, aliado com sua percepção auditiva, tornam-se juntos um fator fundamental e intermediário entre o cérebro, para que a realidade e a imagem construídas no cérebro humano possam conceber, a partir de vivências que auxiliam na compreensão do conjunto criado, imagéticas criadas pelo lirismo poético e pelo produto audiovisual. Os atos de ver e ouvir tornam-se uma construção social e psíquica, a partir de um material prévio que o homem adquire durante a sua vivência. A arte também se manifesta a partir desse conhecimento adquirido através, nesse caso, da literatura e do cinema.

2 ESTUDO DE CASOS: A DECUPAGEM DO VERSO

“ *Enquanto poeta sou vida.
Enquanto poema sou tempo.*”

(*Poema reflexivo – Jimmy Charles Mendes*)

A decupagem é uma arte. Assim como o próprio poema transborda arte, o ato de decupar é configurar aquele projeto fílmico como real, transformá-lo num produto audiovisual que reproduza o cerne da palavra contida naquele poema, naqueles versos. A palavra decupagem, de origem francesa, tem o significado de recorte. Ou seja, o roteiro passa pela transformação daquela visão do diretor perante o seu filme. Cada momento do roteiro é transformado em planos que corroboram na intencionalidade e também na estética do filme pretendido.

O roteiro, em geral é um texto pensado para ser decupado, transformado em cenas para que o editor e o diretor possam construir a narrativa presente. Mas como se faz no caso de um poema? O poema é um texto literário, em que a provocação da palavra se torna o mais importante na compreensão desse texto como arte. Roteirizar e decupar um poema requer uma visão também poética daquele produto a ser imaginado como audiovisual. E para isso, diante da interseção entre a linguagem poética e a fílmica, seria necessário um entendimento de como aquele poema se adequaria num filme. Esse processo se dá pela leitura dos objetos presentes em cena e, principalmente, como os versos serão interpretados em cena. A comunhão entre o roteiro, versos e atores torna-se fundamental para a construção de um filme consistente com a proposta do poema.

Para observar a união das duas linguagens, de acordo com o processo anteriormente citado, serão analisados a esquete de Sílvio Matos sobre o poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, e o curta *Entreabismos*, dirigido por Jimmy Charles Mendes, contendo três poemas do diretor/autor. A proposta é entender de forma mais aprofundada como ambos os diretores transformaram tais poemas em um produto fílmico.

No primeiro caso, o poema em questão, “José”, foi publicado originalmente em 1942 na coletânea *Poesias*, que reúne os três primeiros livros do autor, além de doze poemas inéditos. Nesse contexto, “José” apresenta a indagação presente em quase toda a obra como um centro temático no decorrer

dos versos: a procura de um caminho, de um sentido possível para viver. Por isso, a escolha de um nome bem comum na língua portuguesa pode ser expandida para um sujeito coletivo, para a imagem metonímica de um povo. Quando Drummond repete a questão, e logo a seguir substitui “José” por “você”, percebe-se que o poeta está se dirigindo ao leitor, como se ele e a voz poética imanada se fundissem em um só.

O poema tem cunho não só reflexivo como também apresenta uma temática social que ressalta o momento político do país e do mundo na década de 1940. No ano da publicação do poema, vivia-se o terror da Segunda Guerra Mundial enquanto o Brasil vivia as incertezas do Estado Novo capitaneado por Getúlio Vargas. Mesmo com esse contexto histórico, o poema apresenta uma musicalidade singular, composta por versos em redondilha menor, ou seja, versos em cinco sílabas. Essa característica seria um componente a mais para a sonoridade de uma adaptação audiovisual do poema. Ao percorrer a esquete de Silvio Matos, nota-se como as linguagens conversam entre si e como o resultado dessa junção recompõe um espaço narrativo dentro da concretude da imagem a partir das cenas montadas.

Apesar de simples, a filmagem mostra o ator não só dizendo as palavras do poema, mas interpretando-as a partir da atuação e do cenário escolhido para a encenação. Pode-se perceber que não se trata apenas de uma recitação; pelo contrário: o ator parece dialogar com o poeta. Há um trabalho de jogo de cena, de presença cênica e uma história construída pela montagem. Na maioria das vezes, a narrativa dentro da sequência é produzida em plano e contra-plano, com cortes em *close* para o rosto da estátua. A construção do figurino e da própria cena noturna arquitetam um sentido melancólico a esta interpretação do poema. A angústia da vida de um andarilho é confrontada com a inércia do poeta sem vida; ou melhor: vivo através das palavras. Este pode ser um exemplo claro de condução do espectador a um caminho de compreensão do texto-cena.

A imagética do poema entrelaça-se com a do filme. O olhar sem esperança e a voz quase embargada de quem procura soluções trazem o poema para dentro da tela. A metáfora da desesperança vislumbra apenas o dizer do poema. Os versos curtos se transformam em falas melancólicas, convidando o espectador a mergulhar nesse universo. Quando esse fenômeno ocorre com sucesso, aqueles sentimentos são transportados para o audiovisual. A

linguagem literária, em que a palavra constrói o sentido para o leitor, se transforma na linguagem fílmica, construída a partir do trabalho de um diretor em compreender o signo de um poema e traduzi-lo ou transmiti-lo sem perder a essência original. É o que acontece no esquete de Sílvio Matos. Apenas com a entonação do poema e com pequenos gestos, ele consegue redefinir o monólogo da voz poética de Drummond na fala de um sujeito que despeja na estátua toda a sua insatisfação.

O poema de Drummond trabalha com versos curtos e musicais, além da repetição que dita o ritmo da leitura e provoca uma atmosfera de desilusão e de angústia. No trabalho de Matos, o ambiente da narrativa se encontra durante a festa de ano novo e a queima de fogos na praia de Copacabana. Matos reflete a temática proposta por Drummond a partir da confluência da imagem diante dos olhos do espectador. Nas primeiras cenas, imagens da queima de fogos, seguidas de transição *fade in/fade out*, dão a impressão de fim de festa. A inserção da contextualização e da criação de uma narrativa introduzem a imagética do poema na compreensão do filme.

Uma característica importante para a construção da narrativa no filme é o som. Sem trilha musical, apenas com o silêncio da noite na praia, a captação daquele som diante da angústia do personagem reforça o tom melancólico da obra. O ator se torna peça fundamental para que, com a tonalidade de como ele interpreta o poema, conduza a narrativa necessária para guiar o espectador ao entendimento do filme em relação ao poema. A entonação que Matos dá ao personagem apresenta um diálogo entre ele e a estátua. O pessimismo e a agonia do personagem são perceptíveis diante do marasmo da vida e da própria estátua.

Na idealização de recomposição da realidade inserida no poema, as imagens produzidas no curta *E agora José?* funcionam como a reprodução de sentimentos que, por consequência, introduzem elementos cênicos e produzem uma imagem final. A ótica da câmera sob o olhar do diretor Sílvio Matos promove uma releitura do poema que transmite a visualização do pessimismo daquela voz poética. Nos versos “E agora José?/a festa acabou,/ a luz apagou,/ o povo sumiu,/ a noite esfriou,/ e agora, José?/ e agora você?” (DRUMMOND, 2005, p.30), o ator utiliza uma fala pausada e desanimada para dizer os versos com certo desdém, sentado ao lado da estátua de Drummond, como se travasse um

diálogo. Ao trocar a palavra “José” por “você”, a aproximação da voz poética com o leitor se estende para a relação com o espectador, o autor e o ator em cena. As frustrações e os questionamentos se unem em um só indivíduo: o conjunto formado pela tríade acima. A rima aberta na palavra “José” e fechada na palavra “você” é transcrita na cena pelo autor, ratificando a aproximação entre os três vértices apresentados.

As roupas maltrapilhas, a praia vazia e o mar ao fundo compõem uma cenografia com tom melancólico. A ausência de elementos cenográficos mais complexos ou efeitos de montagem mais elaborados constituem o minimalismo do esquete. O som sem música também colabora para a simplicidade do curta. A montagem, que utiliza plano americano e *close* em alguns momentos, também é simples. Em especial, o *close* com duração mais longa no semblante frio da estátua, sobretudo nos versos “você que faz versos, / que ama, protesta?/ e agora, José?” Em seguida, as falas “Está sem mulher/ está sem discurso,/ está sem carinho”(DRUMMOND, 2005, p.30), estão em plano conjunto, com a câmera no ombro de Matos, pegando parte de seu rosto e da estátua, como se ambos estivessem apenas conversando através do poema. Há a impressão que o ator usa uma linguagem mais coloquial, dizendo um “Tá sem muié”, reforçando o efeito de conversa informal.

A narrativa do filme evidentemente passa pela imagética do poema, mas a percepção visual ganha vida com a imagem fílmica. A inércia da estátua, apresentada no filme a partir de planos fechados ou em *close*, remete àquele poeta sem vida, que ficou sem nada, como descreveu no poema décadas antes. O outro personagem, um andarilho desesperançado, também enxerga naquelas palavras sua condição de homem sem patrimônio físico e moral, invisível entre a mediocridade humana. A questão reflexiva do poema invade o filme, incrementando elementos que encaminham o leitor para o mesmo efeito que Drummond apontava no poema, mas, no filme, a imagética se concretiza a partir da cena.

O paradoxo entre uma figura inerte e outra viva que se encontra na mesma situação de desesperança dentro do poema torna-se uma estratégia aplicada na narrativa do filme. Drummond oferece a imagética que permeia o desânimo e a possibilidade de sair desse estado, ao mesmo tempo em que isso parece impossível (através da repetição da conjunção *se*, por exemplo). Matos

adiciona a impotência do homem e da estátua perante o mundo. As bolsas carregadas pelo ator durante a encenação podem ser entendidas como um peso que jamais será esquecido durante sua existência.

Nos versos em que ocorre a repetição da conjunção se –“Se você gritasse/ se você gemesse,/se você tocasse/ a valsa vienense,/ se você dormisse,/ se você cansasse,/ se você morresse.../ Mas você não morre,/ você é duro, José!” (DRUMMOND, 2005, p.31-32) –, o ator expõe sua angústia de forma mais aguda, com um misto de choro e sorriso que beiram o sarcasmo e o desespero. O exemplo se materializa a partir do verso “a valsa vianense”, onde há uma exaltação de voz. O tom da fala, determinado pelo diretor quando imagina e executa a decupagem das cenas, endossa o clima de pessimismo envolto no poema e retransmitido pelo curta.

O fato de o poema ganhar força na imagem fílmica não significa necessariamente que essa imagética trabalhada no audiovisual seja repleta de ações. Pelo contrário: as cenas são trabalhadas de acordo com as palavras interpretadas e com a intensidade que o ator emprega ao dizê-las. Fazer um filme a partir de um poema é evidenciar a palavra, construir sentidos a partir dela, aproveitar ao máximo a intencionalidade poética de um autor e procurar transmiti-la através da câmera. No esquete, Matos apenas fala, com poucos gestos, intensificando a emoção quando o poema se faz necessário. Depois do último verso – “José, para onde?” –, há um breve close na estátua, para que, em seguida, o personagem se levante calmamente e comece a assobiar a canção de Paulo Diniz, “E agora, José?”, também inspirada nesse poema de Drummond.

O tom minimalista com poucos recursos cinematográficos e a opção pela palavra como ponto de partida para a compreensão do filme são fundamentais para a realização do curta metragem. A cenografia não introduz objetos extras, exceto o diálogo entre o sujeito e a estátua, além de poucos elementos que singularizam a condição daquele indivíduo, como as bolsas que ele carrega e sua roupa suja e mal cuidada. Estes aspectos corroboram a ótica de Drummond no poema e não necessitam de algo a mais para acrescentar ao projeto cênico apresentado.

No que se diz respeito à montagem do filme, ele se divide em vinte e dois planos, com duração total de quatro minutos e doze segundos. Os dois primeirossão planos gerais da queima de fogos na Praia de Copacabana, tiradas

provavelmente de algumas imagens de arquivos de outros réveillons. No terceiro plano, o personagem de Sílvio Matos senta-se ao lado da estátua de Drummond, em plano médio.

No quarto plano, o rosto do ator é filmado em plano americano, com a estátua à esquerda do vídeo. Com olhos fixos em Drummond ele diz o primeiro verso do poema: “E agora, José?”, de forma rápida e sucinta, como uma pergunta de cotidiano. No plano seguinte, *close* rápido na estátua. Durante a transição para o próximo plano, o ator segue sua fala ao próximo verso, num tom melancólico e triste: “a festa acabou”. O fluxo do poema no filme continua no próximo corte: num plano invertido, num foco à estátua, o ator diz os próximos versos: “A luz apagou/ o povo sumiu.” O ator não olha para o objeto enquanto enuncia tais versos., olhando para os lados e para o alto, como se desacreditasse da vida.

A câmera volta a inverter, projetando o plano que majoritariamente irá permanecer no filme: o mesmo posicionamento do quarto plano. Mantendo o tom melancólico, Matos confronta a estátua dizendo “A noite esfriou.” Depois, após um olhar rápido para o chão, ele se dirige a Drummond novamente a partir da pergunta/verso “E agora, José?”. Na sequência, o ator mantém a musicalidade dos versos num viés de tristeza durante os versos: “e agora, você?/você que é sem nome,/que zomba dos outros,/você que faz versos”, ainda nesse plano médio. Depois, mais um *close* nos versos “que ama, protesta./ E agora, Jose?”, onde o ator está falando em voz *off*.

Segue o filme com plano americano na estátua. Matos está desfocado em cena, dizendo os dois versos seguintes; “está sem mulher/ está sem discurso”. O plano predominante, americano com a estátua na lateral retorna a seguir. O ator aproveita o ritmo do poema e diz os versos como se tivesse enumerando as decepções. A repetição de palavras, em especial nos versos dessa cena, como nos versos “sua lavra de ouro/ sua gula”, em que se repete o pronome possessivo “sua”, reforça essa sensação. Essa lista se transfere, de certa forma, ao poeta materializado em bronze. O olhar do ator para a estátua sugere tal sentimento.

Na sequência, mais um *close* na estátua, durante o verso “a noite esfriou”, de novo sobressaindo a voz *off*. Mais uma vez, o plano frontal do ator com a estátua na lateral é usado a seguir. Novamente, uma sequência de repetições

favorece o ator a se manter no ritmo da fala como uma listagem de vazios que permanecem em sua existência. O dia, o bonde, o riso, a utopia, nada disso veio. No verso “o riso não veio”, Matos sorri de forma desesperada, gerando um paradoxo interessante em cena. Outro conjunto de repetições é notado nesse corte. A repetição da expressão “e tudo” (acabou, fugiu, mofou) reforça a musicalidade levada ao filme pelo ator a partir da construção do poema. Há depois um *close* rápido na estátua, como transição para a próxima fala.

Dois planos em sequência trazem o verso duplicado, assim como no poema. A pergunta que permeia a obra do poeta, “E agora José?” é dita pelo ator na mesma forma nesses planos. No primeiro, é usado plano americano em Matos. Adiante, o verso é enunciado em voz *off*, dessa vez, num *close* em Drummond. O plano frontal em ângulo inclinado do ator é retomado, com oito versos ditos dentro desse mesmo plano. Há a enumeração de bens materiais e sentimentos durante a cena, em que o ator se mantém fiel ao ritmo musicalizado do poema. De novo, as repetições aparecem, novamente, através dos pronomes possessivos. E no verso “seu ódio – e agora?” há um abrupto corte para a próxima cena. A expressão “- e agora?” é excluída das falas, e um próximo corte é iniciado.

Um outro *close* curto em Drummond é feito no verso “Com a chave na mão”. Ocorre, então uma transição bem rápida para o próximo plano. Ainda no mesmo verso, já durante a expressão “na mão”, inicia-se um plano longo, com duração de um minuto e trinta e oito segundos, com falas que abrangem vinte e cinco versos, em que Matos continua a dizer o poema no filme. É o plano com a câmera no ombro da estátua, que ilustra a cena. O jogo de corpo do ator, na movimentação da cabeça e dos olhos em especial, alternando os olhares entre o vazio e a estátua, é frequente, assim como em todo o filme. Esse plano longo seria como um apelo final daquele homem para o fim daquela agonia existente. O ator segue firme dentro da proposta de Drummond de ritmar o poema. Fala musicalizada e triste dentro do contexto daquele eu poético. Dessa vez, a expressão “se você” se repete, ainda respeitando a estrutura do texto.

O último verso é dito ainda nesse plano longo, mas termina em mais um *close* curto na estátua. Em “José, para onde?”, as duas últimas palavras são ditas quando o foco já está em Drummond. Cortando para o enquadramento anterior, Matos volta a sorrir de forma conformada e abaixa a cabeça, em

silêncio. Há ainda mais um *close* rápido na estátua, para que possa ocorrer o encerramento do curta na cena seguinte, num plano aberto, em que o ator se levanta, assovia uma canção e anda para o horizonte, sumindo sob efeito de *fade out*.

Outro estudo de caso que será analisado agora é o curta *Entreabismos*, dirigido por Jimmy Charles Mendes em 2018. Com sete minutos e meio, o curta engloba três poemas do autor-diretor: “Quarenta”, “Avenida das ilusões” e “O contrabismo”, sendo que desse terceiro poema apenas os dois primeiros versos compõem o curta. Os dois últimos poemas citados pertencem ao livro *Contrabismo*, publicado em 2010. Já “Quarenta” encontra-se no livro *O Poeta Burocrático*, cuja publicação é do ano de 2020.

O projeto é experimental e foi concebido na ideia de amplificar a voz poética a partir da linguagem audiovisual. O filme subdivide-se em três movimentos, com cada um deles representados por um poema. Luis Delfino interpreta “Quarenta”, enquanto Mariana de Oliveira faz a representação de “Avenida das ilusões”. Os dois atores contracenam juntos no fim, quando os dois primeiros versos de “O contrabismo” são ditos. Todo o curta tem como base cenográfica um fundo escuro, que acentua não só um tom melancólico e solitário, como reduz os elementos em cena, exibindo um tom minimalista em que propõe a melhor relação entre atores, espectador e poemas, o que de certa forma evidencia a palavra como elemento de destaque para a compreensão e elaboração da obra como um todo.

O primeiro poema do curta, “Quarenta”, é introduzido pelo ator através de um aplauso irônico, diante de um bolo, uma taça e uma garrafa de vinho. O plano frontal é usado para focar nos elementos e no ator, como uma fusão de elementos que norteia a narrativa do curta em um só sentimento. O bolo e o vinho são elementos de comemoração que geram um paradoxo com a sensação de angústia que permeia o poema e a sequência do ator em cena.

Ao começar a dizer o poema, o plano americano é utilizado para acompanhar a fala de Luiz. Enquanto diz “Aquela novidade envelhece/ em fios brancos.” (MENDES, p. 21, 2020), o ator alisa a barba olhando para o espelho. O tom fúnebre ao passar dos tempos é explicitado, não só pela fala do personagem, mas também pela tonalidade escura, tanto no figurino, como na cenografia. O embate entre celebrar a vida e lamentar a proximidade do fim

unem as duas linguagens. A imagética do poema se transfigura na voz do ator e na narrativa do filme como um todo.

Por conta desse fluxo narrativo que permeia as linguagens poética e audiovisual, os objetos em cena dialogam com os versos. Eles desempenham o papel de auxiliar o ator no desenvolvimento do texto durante a cena. O ritmo da fala de Luis acompanha a angústia da narrativa poética, com a fala arrastada e voz grave, em tom de pessimismo. O plano aberto, em alguns momentos, apresenta o estado de solidão do personagem. A mesa posta é o que serve de orientação espacial para o ator durante a cena. Os movimentos se dão, majoritariamente em torno do objeto, num claro momento de reflexão sobre o que é apresentado no poema.

Observa-se que logo após Luis dizer os versos “Os passos lentos arranham/ numa sinfonia tímida.” (MENDES, p.21, 2020), ele arrasta a taça de vinho na mesa, acompanhando a fluidez pesada e mórbida do poema. Há, nesse ponto, uma tradução quase literal do que o poema diz para a transcrição do filme, o que, não seria recomendado, a levar em consideração muitos teóricos do cinema.

. Mas nesse caso, em plano aberto, frontal, o som do arrastar da taça, somado à voz amargurada do ator dá uma significância realista e viva do sentimento ali colocado. Em alguns momentos, em plano aberto, o som do arrastar da taça é corroborado com a fusão do ator dentro da escuridão da cenografia, onde ele é notado apenas por uma silhueta sombria.

Nos versos “Horizontes não são mais/ os mesmos diante dos/ olhos”. (MENDES, p.21., 2020), o ator lança um olhar perdido, como se estivesse conversando com o bolo, dizendo esta parte do poema. O horizonte dito pelo verso é representado por esse olhar. O bolo como representação da desesperança, com a taça de vinho em segundo plano. O prazer da vida deixado de lado para dar lugar à incerteza. O tom mais reticente do ator na sua interpretação nesse momento reforça esse sentimento. Mais adiante, há uma pausa depois dos versos “Um sorriso amarelo acena/ para os anos que estão /por vir”, onde ele abre a gaveta e lá o ator encontra uma pistola e o mesmo espelho que aparece no início do filme. Com um plano detalhe focando nos dois objetos, há a dúvida entre o encerramento do ciclo (a pistola) e a continuação da reflexão sobre o tempo (o espelho). escolhendo a segunda opção.

É a partir dessa pausa que Luis encerra a primeira parte com uma interpretação mais agressiva, num questionamento claro ao futuro daquele ser poético. Nesse plano aberto, sentado diante da mesa, ele fecha a gaveta de forma abrupta, falando alto, e de forma irritadiça, o último verso “entre os dentes”. A “eternidade preguiçosa” escondida “entre os dentes” é dita agressivamente, literalmente entre os dentes. E é nesse ponto que ocorre a transição para a segunda parte. De forma intempestiva, sem *fade in* ou *fade out*, num corte seco, já entrando para a cena inicial da segunda parte do curta, com Mariana em cena.

A segunda parte se inicia com a atriz agachada ao baú, remexendo os objetos contidos nele, fazendo a pergunta que ilustra o primeiro verso do poema: “- E aí, tá gostando?” (MENDES, p. 16, 2010). Esse verso permeia os questionamentos sobre a vida, resumida pelo baú. A dinâmica que explicita a relação entre objetos, poema e verso continua nesse momento do curta. O ritmo que a atriz encontra não possui o tom fúnebre da primeira parte, mas o sentimento de angústia torna-se evidente, mas agora com um pequeno aporte de esperança. Mariana retém a melancolia dentro da cena, respeitando o vigor tenso do poema.

Assim como a mesa é uma espécie de guia para Luiz, o baú se torna o mesmo para Mariana. A movimentação da atriz se faz em torno do objeto, sempre ressaltando a teatralidade, também contida na primeira parte. O baú representa a memória daquela personagem, enquanto os objetos são reconhecidos como experiência de vida, a tal “avenida” em que o poema descreve condensada dentro de um baú. Antes de se movimentar, a atriz começa sua atuação agachada diante do baú, em situação de análise ou inércia diante do mundo. E, ao se movimentar, a atriz se apropria de alguns objetos, entre eles, algumas fotos, e as lança para o alto, diante de uma gargalhada sofrida. Isso ocorre nos versos “Pois dançou e cantou e sofreu/ E lutou, gargalhou e gemeu” (MENDES, p.16, 2010). Nesse momento, a atriz exerce sobre o texto uma luz de esperança e de aflição ao mesmo tempo ao dizê-lo com um sorriso que quase se transforma em choro. A interpretação da atriz recorta e condiciona o sentimento do poema num sentido mais amplificado.

Tanto o baú quanto os objetos contidos nele interagem com a imagética do poema, dinamizando assim a leitura fílmica da obra. A atriz, nos versos “Paixões se calam rapidamente num/ estalar pálido de dedos” (MENDES, p.16,

2010), estala os dedos olhando para o horizonte. Nesse caso, num plano frontal, o estalar dos dedos coincide com o primeiro fonema de “pálido”, reforçando a sonoridade dura do poema para a transcrição ao audiovisual. Desse modo, tal efeito ajuda a conduzir o espectador à narrativa do curta dentro do significado do poema. Tratando-se de um poema cíclico, Mariana termina a segunda parte do curta repetindo a fala inicial. O primeiro verso também é o último e, desse modo, a atriz se agacha olhando para o baú, como no início de sua atuação. A vida se repetindo diante dos olhos e da pergunta.

Na terceira e última parte do curta, ocorre a união dos dois cenários. Luis na mesa e Mariana diante do baú aparecem juntos num plano aberto e frontal. São as duas frações de memória se encontrando em um momento. Os dois atores ficam frente a frente e recitam, cada um em seu instante, os primeiros versos de *O contrabismo*: “Entre as finas cinzas restadas/ de meu abismo, fiz-me renovo” (MENDES, p.63, 2010). Dentro do poema, os versos são apresentados como afirmação, numa alusão a renascimento. No filme, a afirmação torna-se pergunta, para se adequar às narrativas inclusas anteriormente, durante a interpretação dos outros dois poemas. Cada um dos atores fazem a pergunta, focados em plano e contra-plano, após o que ambos, juntos, olhando um para o outro, repetem a mesma pergunta de forma síncrona, finalizando a fusão das duas partes do curta.

A trilha musical também acompanha o movimento do filme. Em uma conversa com o diretor-autor, o músico Rafael Lemos, idealizador da trilha, revelou que as músicas foram concebidas de acordo com a sensação transmitida por cada momento. Na primeira parte, uma música mais sombria, acompanhando aquele personagem angustiado e frustrado pelo passar dos anos. Dentro da segunda parte, uma melodia mais esperançosa, mas com melancolia e tristeza estampadas, apresentando assim uma personagem com maior frescor, com alguma esperança, mas ainda entristecida pelas lembranças enclausuradas naquele baú. No encontro dos dois atores, uma melodia bem mais suavizada, com alguma leveza, que acompanhava, até de um modo romantizado, o caminho dos dois atores para se posicionarem frente a frente. Era o respiro de esperança dentro dos dilemas de cada personagem, ante a narrativa poética do filme.

A montagem de *Entreabismos* gerou um filme com vinte e seis planos, contidos numa duração de sete minutos e trinta segundos, divididos em três partes: as duas primeiras com onze planos, a terceira contendo quatro. Como já mencionado anteriormente, dois atores interpretam um poema cada um nas duas primeiras partes do curta, com os dois se encontrando na última parte, dizendo os primeiros versos de um terceiro poema.

Na primeira imagem do filme, um plano aberto, com o ator sentado em uma cadeira, diante de uma garrafa e um bolo. A seguir, em plano médio, o aplauso irônico do ator, ainda em silêncio e de forma pausada, diante dos objetos postos à mesa. Ainda nesse plano, ele volta à gaveta onde ele retira um espelho.

Apenas no segundo plano, frontal com ângulo de inclinação, a fala começa com o primeiro verso do poema; “Aquela novidade que envelhece/ em fios brancos”. Nesse enunciado, Luis alisa a barba olhando para o espelho, com fala pausada e arrastada, acompanhando o tom pessimista do poema. A próxima imagem mostra o ator, em plano frontal e conjunto, ainda com as mãos sobre a barba, diante do espelho. Com uma pausa de onze segundos, depois de posicionar o espelho sobre a mesa, ele continua, ainda de forma lenta, a dizer os versos seguintes: “Entre um café e outro, /vinhos e amargos sonhos/ anoitecem reticências.” Ele abre a garrafa de vinho quando diz a palavra referente, colocando o líquido na taça e, depois disso, nesse mesmo plano, o ator volta a segurar o espelho e se levanta da mesa com o adereço na mão, observando o rosto através dele.

Caminhando em volta daquela mesa, ainda no mesmo plano, ele arremessa o espelho dentro da gaveta, dizendo os versos “Não quero ser apenas/ um espelho retorcido,/jogado num ventre/de um canto torpe”. Luis continua andando pelo palco e pega uma taça, dizendo a seguir os próximos versos: “Serei um miserável abismo/ daquilo que me torna único”, olhando perdidamente para a mesa, numa fala intensa, devagar e inquieta.

O ator continua a se movimentar, agora arrastando a taça na mesa em plano aberto, dando uma volta quase completa no palco. Depois de uma pausa, como se estivesse refletindo os versos que vai dizer, ele fala “Os passos lentos arranham/ numa sinfonia tímida”, arrastando os pés e provocando um som que acompanha a fala do ator. Em um outro plano, lateral e médio, ele observa o bolo enquanto diz “Horizontes não são mais/ os mesmos diante/ dos olhos”. O próprio

horizonte é aludido durante os versos, enquanto o ator olha adiante, num questionamento de como será o futuro a partir daquele momento.

Depois, retorna-se a um plano aberto, onde ele sorri ironicamente ao dizer “Um sorriso amarelo acena/ para os anos que estão/ por vir.” Anda em direção à cadeira, senta e inicia a transição para a próxima imagem, um plano detalhe do interior da gaveta, onde se encontra o espelho e uma pistola. No enquadramento, a mão do ator trêmula, ilustra a dúvida daquele homem em continuar refletindo sobre o momento ou dar fim a tudo aquilo. Nas duas próximas imagens, o desfecho da ação: primeiro com um plano aberto rápido onde ele está com a mão na gaveta. Na sequência, um plano detalhe novamente enquadrando a mão e os dois objetos. Ele chega a ir de encontro à pistola, mas escolhe ficar com o espelho novamente.

O plano que se segue é aberto, com os últimos cinco versos do poema ditos por Luis. Ainda sentado na cadeira, o ator arremessa o espelho novamente à gaveta. Fala arrastada, assim como o sentimento do poema, mas já um pouco mais agressiva, preparando o momento de transição para a próxima cena, que já é o outro poema do curta, com Mariana. Na expressão “entre os dentes”, as três últimas palavras do texto, Luiz fala praticamente rangendo os dentes e fechando a gaveta de forma violenta. Abruptamente há um corte seco para o plano subsequente.

Depois desse corte, surge Mariana, agachada, em plano médio, observando o baú e enunciando os cinco primeiros versos do poema. A fala é mais acelerada do que Luis adotou na parte anterior do curta, com um tom mais suave e que carrega uma certa melancolia. No primeiro verso, a pergunta feita com os olhos dentro do baú: “-E aí? Tá gostando?”. No verso “remendavam restilhos de areia”, ela retira um punhado de areia do baú. Esse elemento se realça no plano detalhe a seguir, onde a atriz despeja a areia, numa correlação ao tempo se esvaindo. Corta-se então para um breve plano médio, em que Mariana se levanta para a próxima cena, com algumas fotos que estavam no baú em sua posse.

A atriz está em pé agora, em plano americano, se movimentando e lançando olhares perdidos nos versos: “Andava guiado por rastros pontilhados/ na raiz de cada memória”, circulando pelo palco. Nos versos seguintes, ela arremessa as fotos, durante a fala “Pois dançou e cantou e sofreu/ E lutou,

gargalhou e gemeu”, soltando uma espécie de gargalhada nervosa, tensa, como se desabafasse sobre algo. A atriz aproveita a repetição dos versos para que os passos estejam em sintonia com a fala. Depois, um plano detalhe em uma das fotos jogadas ao chão, onde ela, ao se abaixar para pegá-la, diz o verso “Viveu o que não podia”, como se fosse recuperar alguma memória perdida.

No plano seguinte há modificações feitas pelo autor-diretor para facilitar a fluidez do texto. Tais alterações estão detalhadas no próximo capítulo, nas experimentações audiovisuais do filme. Olhando para a foto, Mariana diz que “O que não podia também amou”, novamente em plano americano, que registra a movimentação da atriz se agachando novamente, enquanto diz os versos.

Depois de mais um plano rápido, com a atriz agachada diante do baú, há um plano detalhe dentro do baú, onde há uma rosa que é acolhida por Mariana. Enquanto pratica o ato, a atriz diz “Fincando as flores de sua angústia” – outro verso modificado, dessa vez pela atriz, para facilitar o ritmo da fala durante a execução do filme (no poema, o verso original é “assim fincava as flores/ de sua angústia...”). Enquanto ela parece ninar a rosa, a atriz diz, em plano médio e frontal, os versos “...numa intensa avenida/regada por lágrimas abandonadas/ pelo caminho./ construída no suor das conquistas/ enlouquecidas pelo tempo.” Nos dois últimos, Mariana leva a rosa ao peito, enquanto os diz com um tom mais emocionado, com um misto de angústia e desespero. No fim do plano, ela se levanta, preparando a próxima cena.

Em plano médio, a atriz volta a se movimentar, enquanto diz os versos “Argumentos recortavam o cansaço/ úmido das ilusões”. Se utiliza de um olhar perdido enquanto entona as falas. Em “Paixões se calam rapidamente num/ estalar pálido de dedos.”, ela continua a olhar para um vazio e estala seus dedos, como um despertador da própria vida. Finalizando o plano, os versos “Era a avenida estreitando-se ao/ apagar lógico das luzes”, em que Mariana olha para o baú e retorna a se abaixar para finalização de sua parte interpretativa do curta.

Há um movimento cíclico no próximo corte. Isso porque a finalização do poema ocorre no mesmo plano que começou, plano médio, com a atriz agachada olhando para o baú. Os três últimos versos são finalizados, com o último sendo exatamente a mesma fala inicial: “- E aí, tá gostando?”. Há a impressão que aquela angústia reflexiva é infinda, sem término durante a existência daquele ser. O corte é seco, para iniciar o momento final do curta.

A partir desse momento, em plano geral, os dois cenários aparecem frente a frente – a mesa e o baú- com os dois atores posicionados como terminaram cada um dos poemas que interpretaram: Luis sentado na cadeira e Mariana agachada diante do baú. Eles se levantam e em silêncio, se dirigem ao centro do palco para ficar um diante do outro. Os versos “Entre as finas cinzas/ restadas de meu abismo/ fiz-me renovo” são ditos separadamente, em forma de pergunta, primeiro por ele, em plano americano, com a câmera posicionada sobre o ombro da atriz. Depois, ela entona os mesmos versos, no contra-plano, a câmera por trás do ombro de Luiz. Cada um num ritmo, de acordo com as propostas de entendimento da pergunta. E finalmente, no último corte, um plano médio conjunto com os dois atores se olhando entre si, dizendo os mesmos versos, de forma mais pausada e ao mesmo tempo, como se fundissem suas angústias e destinos diante de cada poema. No momento final do curta, os dois se olham com o encerramento do filme em *fade-out*.

A memória e a experiência dos poemas foram introduzidas nas três partes do filme que podem ser traduzidos em três movimentos: na primeira parte, angústia, traduzida pelo desespero do passar dos anos. Na segunda parte, a melancolia, adicionada com uma certa esperança de que algo possa melhorar afinal. E na terceira parte a dúvida, que se materializa pela pergunta feita através de versos, num questionamento de como o futuro se desenhará diante das incertezas. Assim como o filme de Matos, analisado anteriormente, *Entreabismos* também entra no desespero cotidiano da vida que o poeta descreve. E diante disso, o discurso intertextual entre o poema e o audiovisual funciona como a interseção dessas linguagens. O “abismo” sendo questionado a ser “renovo”. Ou aquele “José” que se tornou inerte e “duro” diante do homem. Ambos transformados em gritos fílmicos, além da poética existente.

Nos dois filmes, a voz poética dos poemas que estiveram presentes nas obras é um questionamento da vida em si, com angústias e agonias à prova. O ritmo arrastado das falas, numa conversa com os objetos em cena reflete os sentimentos expostos. Para a montagem dos filmes, a palavra falada precisa estar em sintonia com o que é mostrado em cena. Tanto em *E agora José?*, como em *Entreabismos*, cada momento propõe a fala do ator como preponderante para o andamento do filme, além da relação com o objeto

contracenado, seja a estátua de Drummond, como a mesa repleta de objetos ou o baú de memória.

Não necessariamente os filmes oriundos de poemas serão um monólogo, com o ator contracenando apenas com objetos. Mas, especificamente nos casos estudados anteriormente, os atores utilizam-se do poema como instrumento de construção da narrativa proposta dentro dos filmes. Com isso, o texto poético ganha corpo dentro do filme, e a leitura da câmera dentro dos cortes propostos pela decupagem desenha a compreensão do espectador diante da obra.

Como o poema se constrói a partir de ritmo e sonoridade (ou em alguns casos pela falta de ambos), a decupagem a partir da leitura daquele poema também se atrela a essas duas condicionalidades. Como exemplo, retoma-se a cena do ator arrastando a taça na mesa em *Entreabismos*. Entre um verso e outro, o som da taça sendo arrastada em plano aberto corrobora o tom dramático e melancólico do poema. A taça representa como os objetos conversam com o filme durante a narrativa, e a fala daquele personagem parece também acompanhar o arrastar daquele objeto. O plano aberto sugere maior amplitude no ato, para que o espectador possa sentir de forma mais intensa, a agonia que o poema oferece.

No esquete de Sílvio Matos, a montagem também privilegia o ritmo do poema e a palavra. Quase sempre enquadrado num plano a partir do ombro da estátua, o ator vivencia o poema em um delírio dramático, quase que sussurrando com a estátua. Percebe-se que a construção da narrativa mostra um falso diálogo entre o ator e aquele poeta feito de bronze. Assim como no filme anterior, a interação com objetos condiciona não só a narrativa do produto fílmico, como também o ritmo daquele poema falado. A fala pausada do ator também sugere um cansaço da vida, também apreciado no poema. Com o foco quase em sua totalidade no ator, nota-se que o olhar perdido diante da estátua, além de sua fala carregada de angústia, percebe-se que a decupagem foi pensada para focar no ator, em seu diálogo imaginário com a estátua.

Quando há essa interação entre objeto e ator, pode-se dizer que a figura humana daquele personagem se funde com o objeto. Nesse caso, a afirmação do cineasta russo Sergei Eisenstein (2002) faz sentido. Ele fala em monólogo interior, quando não há distinção entre o objeto em cena e o ator, apresentando a experiência daquele personagem de uma forma mais transparente e genuína.

Com isso, pode se dizer que o poema é encenado de forma mais translúcida possível, dentro da narrativa dos filmes. A montagem, de certo modo, coincide com a fala do cineasta, quando os cortes favorecem a transformação do objeto e do ator em um só, também facilitada pelo cenário minimalista oferecido, ao menos, nas duas obras.

Eisenstein classifica montagem como reconstrução de pensamento. E, como tal, esse pensamento reconstruído permite que o personagem converse consigo mesmo ao invés de externar o que lhe angustia e simplesmente executar uma fala apenas para compor a sonoridade do filme. Aquela fala é o conflito interno daquele indivíduo, e sob esse conceito de monólogo interior, a dicotomia a partir desse conflito torna-se real consigo mesmo, ou, nos casos estudados, com o eu poético ali presente.

Na verdade, o som atrelado à imagem reproduz o significado daqueles poemas encenados, implodindo seu sentido dentro daquela narrativa. Tanto na produção de Matos como na de Mendes, os atores constroem seus elementos de atuação apoiados não somente em encarnar um personagem, mas a partir do ato da palavra, conduzir o pensar daqueles versos como mecanismo primordial de compreensão da obra. Sobre isso, Eisenstein exemplifica no trecho a seguir:

Como é fascinante ouvir o rumor do próprio pensamento, particularmente num estado de excitação, para perceber a si mesmo, olhando e ouvindo a sua mente. Como você fala “para si mesmo”, tão diferente de “para fora de si mesmo”. A sintaxe do discurso interior, distintamente do discurso exterior. As trêmulas palavras interiores que correspondem às imagens visuais. Contrastes com circunstâncias externas. Como agem reciprocamente...” (EISENSTEIN, 2002, p.105)

Desse modo, a voz do pensamento constrói, de certa forma, a narrativa dos filmes analisados, como um “monólogo interior”, como sugere Eisenstein. Ainda dentro do contexto do pensamento, Luiza Alvim (2019) menciona a voz *over*, a fala de um narrador no espaço extradiegético, como também uma maneira de construir pensamentos. Em nenhum dos dois curtas há voz *over*, mas a maneira de construir a sonoridade dos filmes a partir da palavra é semelhante ao que essa análise projeta.

Assim como a voz *over*, a sintaxe nos filmes pode não se associar com o ritmo de fala dos personagens. No filme de Matos, por exemplo, as repetições

fazem com que o fluxo normal da fala seja substituído por um ritmo contínuo. Assim como no filme de Mendes, onde pausas médias ou longas eram usadas pelos atores para fluir o raciocínio poético, criando o que se chama de “defasagem rítmica” (ALVIM, 2019, p.749), em que o som e a imagem podem se desassociar e , conseqüentemente, criar um ritmo diferente dentro do filme em relação à fala. Em *E agora José?*, por exemplo, os diversos *closes* na estátua estão se desassociando com a fala *off* do ator, como se aquela voz assumisse uma voz de alguma consciência interna.

A imagem sozinha não fala por si só e depende do som, mesmo que de forma desassociada, para criar um sentido na narrativa fílmica. Michel Chion ressalta que o som pode ser fundamental na construção de um filme, sendo, inclusive traiçoeiro, caso seja usado de forma equivocada, como ele diz a seguir:

As conseqüências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer nos trabalhe fisiologicamente (ruídos de respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos de outra forma (CHION, 2011, p.33).

Significa, portanto, que a construção do pensamento a partir da montagem sobrepõe a construção somente imagética. Isso porque o poema por si só caminha por seu significado através da palavra. E é justamente a palavra, interpretada em cena, que ressignifica aquele poema dentro do audiovisual. A decupagem do verso, portanto, precisa ter um olhar além da própria poética do texto apresentado. Necessita capturar a essência do poema como um todo para entregar ao seu espectador um produto fílmico que ofereça uma narrativa que o leve para dentro do texto encenado naquele momento.

3 EXPERIMENTAÇÃO AUDIOVISUAL ATRAVÉS DO POEMA

*“Mundo mundo vasto mundo.
Mais vasto é o meu coração.”*

(Poema de sete faces – Carlos Drummond de Andrade)

Transformar a linguagem poética em um produto audiovisual é algo desafiador. Nos casos citados anteriormente, tanto no *E agora José*, como em *Entreabismos*, a palavra se torna o elemento principal para que a narrativa possa fluir dentro do filme, respeitando sempre o vigor do eu poético em cena. Nesse capítulo, essa experimentação audiovisual será especificamente relatada a partir das filmagens de *Entreabismos*, de modo a apresentar o processo criativo do autor-diretor, Jimmy Charles Mendes, em adaptar seus poemas para o audiovisual.

Vivenciar tal experiência de transformar poema em filme começou a amadurecer a partir das intervenções poéticas em que o autor-diretor do filme participou. A intensidade da palavra dita era fundamental para a execução do poema falado. Era um projeto que, de certa forma era ousado, pois não se tratava de poemas consagrados. Eram poemas do próprio diretor, cuja intenção era criar um mecanismo de divulgação de poemas, não só dele, mas de outros poetas que desejariam ter seus textos reconhecidos. Num primeiro momento, a ideia era de esquetes semanais ou mensais. *Entreabismos* seria uma espécie de filme piloto para testar esse tipo de adaptação.

À medida em que o projeto se materializou a dúvida era como fazê-lo. Embora essa ideia seja fruto de saraus literários ocorridos há anos, além do embrião desse projeto ter sido já pensado por alguns meses, a execução do mesmo era a grande dúvida. Tornar esse filme o mais enxuto possível em termos cenográficos era uma meta. Isso porque a atenção do público estaria voltada ao ator e à palavra dita a partir daqueles poemas. Como não se tratava de um simples sarau e sim de uma encenação que cria uma adaptação cinematográfica, foi pensado que alguns poucos objetos, relacionados de certa forma aos textos, seriam utilizados para dar sentido à representação dos atores.

A escolha da equipe foi feita de acordo com a necessidade e também com a experiência dos integrantes. A formação da equipe foi definida da seguinte

forma: Murillo Bazílio como diretor de arte; Well Roque, como diretor de fotografia; Felipe Medeiros como assistente de direção; Bruna Lanza como produtora e editora, Luiz Farias na mixagem de som, Pedro Thedy na captação de som e Aldo Lucas e Lucas Freitag como assistentes de produção. Jimmy Charles Mendes é o diretor do filme, além de autor dos poemas encenados.

Além da formação da equipe, era necessária a escolha dos poemas para a elaboração do roteiro. A princípio, eram dois poemas a serem interpretados, um para cada ator. Mas havia a possibilidade de desfecho que seria uma confluência entre os dois poemas: daí a escolha de versos de um terceiro, que promoveria o encontro desses dois atores e uma espécie de reflexão do que havia sido apresentado. A roteirização dos poemas apresentou algumas discussões ao longo do projeto, onde os integrantes da feitura do filme questionaram sobre como seria desenvolvido o desenrolar da obra e suas demandas técnicas. Durante esse processo, foi definida também a criação de uma trilha musical, acompanhando os movimentos do audiovisual produzido. Essa parte ficou a cargo de Rafael Lemos, músico e amigo do autor-diretor, que a partir do entendimento do que era o projeto, criou as músicas em cerca de três semanas. Também ficou definido que as filmagens seriam dentro de um teatro, aproveitando o espaço como um palco de movimentação dos atores, além de um fundo preto, com tecido TNT, para reiterar o minimalismo existente no filme

A escolha dos atores foi feita a partir da confiança vista em outros projetos, além da afinidade com a poesia por si só. Luis Delfino fez projetos na escola onde o autor-diretor trabalha, construindo um trabalho de atuação com crianças de comunidade consolidado. Já Mariana de Oliveira participou de um filme em que Mendes atuou na captação de áudio e a sua atuação chamou a atenção do autor-diretor. Os dois foram convidados para atuarem e aceitaram prontamente. Bastava agora saber quais poemas eles encenariam.

Na escolha dos poemas, foram eleitos aqueles que caberiam numa narrativa intensa, agonizante, mas ao mesmo tempo opostas em algum momento. Luis interpretaria o poema “Quarenta”, em que a comemoração de aniversário se tornaria apenas uma contagem regressiva para o fim. Mariana encenariam “Avenida das ilusões”, poema em que as memórias de uma vida seriam passadas a limpo, com algum resquício de esperança. E os dois primeiros versos de “O contrabismo” iriam unir os dois atores em cena, numa tentativa de

encontrar a vida em alguma paz, diante das desesperanças encontradas nos poemas.

As filmagens foram feitas no teatro Qorpo Santo, localizado no Instituto de Psiquiatria no Campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A escolha foi feita para criar um clima de teatralidade dentro do filme, com cenário enxuto e com um pouco de melancolia. As dificuldades de filmagens foram evidentes, tanto para a construção do filme como narrativa, como pelo tempo que havia para as filmagens. A reserva era apenas quatro horas por dia, o que preocupava na hora de ter todos os planos disponíveis para a montagem.

Com atores, locais de filmagens e equipes definidos, deu-se início às filmagens. Antes, foi dada uma certa liberdade aos atores para interpretarem, dentro de seu entendimento emocional, os poemas. O autor-diretor deu carta branca para que eles entonassem os versos de acordo com o sentimento percebido nesses poemas e, ao definir esse fator, conseguiram levar a sua interpretação às filmagens. A partir dessa experiência, Luis Delfino comentou, através de um áudio concedido ao autor-diretor, suas impressões sobre as filmagens e a realização do curta.

Logo de início, Luis diz que é muito difícil interpretar um texto poético por não ser uma fala natural, ou seja, a fala poética é criada dentro de um ritmo próprio, com sua métrica definida, seja em versos livres ou não. Ele compara com a mesma dificuldade ao interpretar os textos do autor britânico William Shakespeare, que produzia seus textos em pentâmetro iâmbico, uma métrica que contém cinco pares de sílabas, causando musicalidade ao texto, produzindo também uma fala não naturalizada.

O ator relatou que sua interpretação era deixar aquele indivíduo como coadjuvante e que o sentimento exposto por aquele ser poético era o principal elemento de sua composição. Por isso, Delfino disse que não precisou de uma pesquisa prévia daquele personagem, deixou que o texto fluísse, respeitando apenas a marcação sugerida nas filmagens. Segundo o ator, o vazio em que ele estava mergulhando naquele poema amargo era o que o conduzia para sua compreensão do poema. Luis ainda relata que o cenário esvaziado, com apenas o conjunto de mesa, cadeira e poucos objetos facilitou ainda mais o processo de construção daquela fala.

Delfino lembrou das dificuldades da equipe de filmagem para a realização do projeto, já relatadas anteriormente. Além disso, mencionou o fato de que sons externos vindo de fora do set de filmagens interrompiam as gravações. Contudo, o ator diz que as dificuldades foram superadas pelo vigor do projeto e que, quando o silêncio chegava para ele e a equipe, o poema acontecia dentro de si. Ele recorda que aquele somatório de situações o fazia bailar sobre os sentimentos do texto, abraçando o sentido daquele ser que acabara de completar quarenta anos. Tanto que ele recorda da sugestão dele mesmo de incluir uma pistola entre os objetos em cena, o que ampliaria a angústia daquele sentimento proposto.

Luis também falou da palavra como elemento principal do curta. Ele afirmou que o ator, num projeto dessa forma, precisa ter a humildade de que ele não é o fator principal da narrativa e sim parte dela. Segundo Delfino, aquele que interpreta está contando aquele sentimento vivido pelo eu poético, colocado como uma parte integrante da engrenagem para que aquele poema seja exposto em cena. Ele também conta que, ao encerrar a sua participação, teve a certeza de ter um clima de que algo diferente aconteceu naquele local: a realização de algo maior que o próprio filme e certeza da poesia absorvida por todos os integrantes da equipe de filmagens.

Dentro das expectativas e da proposta do projeto como um todo, os atores obtiveram êxito em interpretar os textos. Isso porque entenderam que não bastava apenas recitar ou dizer o poema, e sim vivenciá-los. Dessa forma, garantiram o tom necessário para dizer palavra a palavra sentindo-as. No caso de Mariana, uma parte do poema que ela recitou foi modificada para que ela pudesse ter uma fala mais enxuta em cena. Nos versos “Irradiava as incertezas nos olhares/ de criaturas humanas ao redor” (MENDES, 2010. p.16), foi eliminada a expressão “criaturas humanas”, dando assim mais fluidez à sua interpretação. A satisfação dos atores ante o curta foi gratificante para a realização do projeto.

Duas questões preocuparam durante e após as filmagens: a iluminação e o som. Com pouco tempo de filmagem, a busca pela iluminação correta e a captação de som ideal tinha que ser otimizada. Num ambiente fechado e escuro, a intenção era dar realmente um tom sombrio e melancólico ao curta, mas os refletores teriam que dar conta de deixar nítida a movimentação dos atores no

palco. Foram usados dois refletores Fresnel, com luz quente, para ajudar na concepção do cenário. Já o som reverberava, por conta do ambiente fechado. Se usasse a captação por *boom*, ficaria mais difícil o entendimento. Então foi feita a captação por lapela, para que o entendimento do que era dito fosse pleno. Mesmo assim, há ainda anecessidade de melhora na qualidade do som, diante da dificuldade da gravação desse som direto, por conta do ambiente do teatro. Por isso, o autor-diretor considera que o curta precisa de ajustes antes de finalizá-lo em definitivo.

No que diz respeito à fotografia, foi usada apenas uma câmera que era predominantemente posicionada em frente ao palco. Às vezes, para que um determinado plano fosse executado, era necessário colocá-la mais longe ou mais perto da execução da cena por parte dos autores. A exceção era para planos detalhes, onde a filmagem era feita com câmera na mão. Com a fotografia densa, por conta do ambiente escuro, o diretor de fotografia mostrou percepção ao captar a essência do projeto com nitidez nas imagens e clareza na movimentação dos atores.

Cada cenário, com a mesa e com o baú foram gravados separadamente no palco. Quando houve a gravação dos dois atores na terceira parte do curta, a mesa e o baú foram colocados lado a lado, dando a impressão de que sempre estiveram juntos. Na mesa, havia um bolo, uma taça, uma garrafa de vinho, além de uma pistola de *airsoft* e um espelho de mão, que se encontravam dentro da mesa. Esse tipo de pistola tem em sua ponta um bico laranja, para diferenciar dos armamentos reais. O enquadramento da câmera foi feito para esconder esse detalhe a partir do plano. No baú, havia uma rosa, fotos do próprio autor-diretor e uma pequena porção de areia, que além de estar no poema dito pela atriz, representava o efeito de ampulheta em cena, como se o tempo estivesse se esvaindo aos poucos.

Além dos objetos escolhidos em cada cena, o figurino dos atores foi escolhido de acordo com a sensibilidade que cada poema continha. No poema “Quarenta”, o figurino de Luis era uma roupa toda preta, num tom de melancolia e luto pelos “anos que estão por vir” ou pelos anos que restam para aquele homem. Já com Mariana, em *Avenida das ilusões*, foram escolhidas roupas com tons mais claros, numa angústia mais esperançosa, com a memória se encontrando com a própria reflexão do futuro. A interseção entre os dois poemas

ocorre num terceiro, onde os dois personagens se encontram. Nessa interseção, quando os atores ficam frente a frente, câmera na mão registra a pergunta final do filme, repetida três vezes, a partir dos versos iniciais de “O contrabismo”. A afirmação daqueles versos era transformada em perguntas para recontar uma angústia dentro daquela narrativa.

Depois dos dois dias de gravação, a montagem ocorreu com certa dificuldade por conta do som e de algumas cenas de tons mais escuros que o normal. Aos poucos, o filme foi ganhando forma e corpo e, mesmo com todas as dificuldades, o resultado foi o esperado. Os dois poemas passaram uma mensagem satisfatória dentro do produto fílmico, que se encerra ainda com um terceiro poema, mesmo que com apenas dois versos.

O poema em cena é desafiador, com alternativas importantes e ousadas que valem a pena dentro do processo de criação. Apesar de todas as dificuldades de realização do projeto, é importante frisar que a linguagem poética e a experimentação do verso no audiovisual conseguem se sobressair dentro de um curta de sete minutos e meio. Desse modo, a ideia de filmar poemas se apresenta como o desenvolvimento de mais uma alternativa pertinente de linguagem cinematográfica.

CONCLUSÃO

O poema em cena é amplitude. É expandir a voz poética em imagem e som. É fazer da palavra um instrumento de transformação. Essa ação faz parte de como conduzir, de forma precisa e emocionada, a militância poética. Isso significa defender uma causa que propicia a qualquer sociedade uma vivacidade do pensamento, a inquietude do indivíduo ante a palavra, o verso e a vida. O mundo requer poesia.

Nos casos estudados, o audiovisual se reveste de poética e oferece sua voz aos poetas. O frio da angústia, o semblante da agonia, o ritmo preso ou apenas descompassado daqueles textos estará condicionado a planos, vociferados por atores que vivem aquele poema de forma intensa, impassível, e, ao mesmo tempo delicada. Não é apenas dizer um poema. É dar uma nova roupagem para o falar poético. Os poetas têm suas palavras gritadas, sussurradas ou apenas arquitetadas pela imensidão do significado.

Existem poucas adaptações extritamente de poemas para o audiovisual. Em especial, aqueles que possuem cunho reflexivo, em que o eu poético não é um simples personagem e sim uma voz reverberando a sua própria existência. A experiência de transformar tais poemas em produtos fílmicos reforça a ideia que grupos de performance poética se fortaleçam com esse resultado prático. Aquela pessoa que não conhece os poemas de Drummond a fundo, exemplificando o curta de Silvio Matos, tende a compreender melhor o que é dito naqueles textos. Ou ser apresentado aos poemas de um poeta ainda buscando reconhecimento, como Mendes, e vivenciar sua poesia como algo a se explorar. Isso tendo imagem e som como elementos primos de entendimento.

Também seria essa uma forma de, pelo menos, tecer um cinema mais original possível, com adaptações que são poucas vistas em produções fílmicas. Além de divulgar poemas e poetas, uma outra ideia de cinema a partir da palavra seria apresentada. O poeta e ensaísta Ronaldo Lima Lins (2021) ressalta a busca inevitável pela originalidade, que perpassa tempos e tempos, em que, nem sempre, o artista obtém sucesso. Ser original, mesmo que não em sua totalidade, se apresenta como uma tentativa que comove os artistas envolvidos nesse projeto. Acertar essa tentativa é a busca de romper as vozes dos versos além dos limites das ruas e praças.

A poesia transforma. O cinema liberta. A junção das duas linguagens abre os sentidos para o mundo. O filósofo Jean-Paul Sartre faz pensar que o poder criador do homem é modificador, a partir dos segredos que estão por trás desse ímpeto criativo. O indivíduo revela tais segredos apenas pelo fazer. Sartre ensina que:

Para nós, o fazer é revelador do ser, cada gesto desenha novas figuras sobre a terra, cada técnica, cada instrumento é um sentido aberto para o mundo; as coisas têm tantas faces quantas são as maneiras de nós servirmos delas. Não estamos mais com aqueles que querem possuir o mundo, mas com os que querem mudá-lo, e é no próprio projeto de mudá-lo que o mundo revela os segredos de seu ser (SARTRE, 2019, p.212).

Fazer arte é revolução. E revolucionar a partir do pensamento está em voga em toda expressão artística. Para que tal movimento continue a partir do encontro entre poema e audiovisual, é necessário abrir os ouvidos para a voz poética e reviver isso através do fazer fílmico. Por isso, retomando o raciocínio de Sartre, o ideal é caminhar com aqueles que desejam essa revolução para mudar o mundo. Portanto, investigar as adaptações poéticas para o audiovisual precisa ter continuidade. E evidentemente, para isso, aqueles que têm a poesia na alma e o audiovisual como viés artístico, necessitam intensificar suas produções. O cinema insere voz e imagem ao poema. E a visibilidade do poema como arte se refaz, redefinindo sua linguagem por inteiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Luiza. Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia. In: XXIII SOCINE, Porto Alegre, 2019. **Anais de Textos Completos**. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2019, p. 748-752.

ANDRADE. Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARAÚJO, Naiara Sales. Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização? **LitteraOnline**: São Luis: Editora UFMA, n 3, p. 6 - 23, 2011.

BAZIN, Andre. **Cinema: Ensaios**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORGES, Cristian. **Em busca de um cinema em fuga**: o puzzle, o mosaico, e o labirinto como chaves da composição fílmica. São Paulo: FAPESP, 2019.

CÂNDIDO, Antônio. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CHION, Michel. **A audiovisualização – som e imagem no cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

E AGORA JOSÉ? Direção e Produção: Sílvio Matos. Intérprete: Sílvio Matos. Roteiro: Sílvio Matos. c2013. Esquete retirado do YouTube (4 min). Visualizado em 26/12/2021. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TTWEpp1s5Ps>. Inspirado no poema “José” de Carlos Drummond de Andrade.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ENTREABISMOS. Direção: Jimmy Charles Mendes. Produção: Bruna Lanza Intérpretes: Luis Delfino e Mariana de Oliveira. Roteiro: Jimmy Charles Mendes. c2018. Esquete retirado do YouTube (8 min). Visualizado em 26/12/2021. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mSkQMzZ94Dk>.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2005.

LINS, Ronaldo Lima. **A crítica da moral cansada**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues**: Uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2022.

MARTELO, Rosa Maria. **O cinema da poesia**. Porto: Universidade do Porto, 2012.

MENDES, Jimmy Charles. **Contrabismo**. Rio de Janeiro: DFBP, 2010.

MENDES, Jimmy Charles. **O poeta burocrático**. Rio de Janeiro: Clube dos Autores, 2020.

NUNES FILHO, Pedro. **Cinema & Poética**. Maceió: Trilha Editorial. 1993.

O CLONE. Direção: Jayme Monjardim. Intérpretes: Murilo Benício; Giovanna Antonelli; Juca de Oliveira; Reginaldo Faria; Osmar Prado e outros. Roteiro: Glória Perez. Rio de Janeiro: Globo, c2001/2002. Cena retirada do YouTube. Visualizada em 04/07/2019. Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=RPmxjApiKzk>.

O CORVO. Direção: Roger Colman. Produção: American International Pictures. Intérpretes: Vincent Price; Peter Lorre; Boris Karloff; Jack Nicholson e outros. Roteiro: Richard Matheson. Los Angeles: American International Pictures, c1963. 1 DVD (86 min), widescreen, color. Baseado no poema *The raven*, de Edgar Allan Poe.

O CORVO. Direção: James McTeigue. Produção: Marc D'Evans, Trevor Macy e Aaron Ryder. Intérpretes: John Cusack; Alice Eve; Brendan Gleeson; Luke Evans e outros. Roteiro: Ben Livingston e Hannah Shakespeare. Budapeste: Relativity Media, c2012. 1 DVD (111 min), widescreen, color. Baseado no poema *The raven*, de Edgar Allan Poe.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Lea Viveiros de Castros. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2019.

UNICÓRNIO. Direção: Eduardo Nunes. Produção: Fernanda Renzik e Izabella Faya. Intérpretes: Bárbara Luz; Patrícia Pillar; Zé Carlos Machado, Lee Taylor e outros. Roteiro: Eduardo Nunes. Rio de Janeiro: 3Tabelas, c2017. 1 DVD (122 min), widescreen, color. Produzido por FiGa Filmes. Baseado livremente nos contos de Hilda Hilst.

TELES, Fred Sá. *Arquitetura do cinema ficcional: O absurdo crível da ficção*. Artigo disponível em [www.seer.ufal.br > extensaoemdebate > article > view](http://www.seer.ufal.br/extendaoemdebate/article/view). Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2015. Visualizado em 26/12/2021.

VELASQUEZ, Fernando. A peste da imagem. In: BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio(org.). **O cinema e seus outros**. São Paulo: Editora Equador, 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ANEXOS

José
(Carlos Drummond de Andrade)

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse,
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...

Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho do mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

Quarenta
(Jimmy Charles Mendes)

Aquela novidade envelhece
em fios brancos.
Entre um café e outro,
vinhos e amargos sonhos
anoitecem reticências.
Não quero ser apenas
um espelho retorcido,
jogado num ventre
de um canto torpe.
Serei um miserável abismo
daquilo que me torna
único.
Os passos lentos arranham
numa sinfonia tímida.
Horizontes não são mais
os mesmos diante dos
olhos.
Um sorriso amarelo acena
para os anos que estão
por vir.
Serei apenas detalhe
duma eternidade preguiçosa,
que se esconde,
impiedosamente,
entre os dentes.

Avenida das ilusões
(Jimmy Charles Mendes)

-E aí? Tá gostando?
Era a pergunta que girava pelos
corredores de sua existência.
Era em seu pensamento que se
remendavam os restilhos de areia,
todos esquecidos nos lamentos
firmes dos calcanhares.
Andava guiado por rastros pontilhados
na raiz de cada memória.
Pois dançou e cantou e sofreu.
E lutou, gargalhou e gemeu.
Viveu o que bem podia.
O que não podia também amou.
Irradiava as incertezas nos olhares
de todos ao redor e assim
fincava as flores de sua
angústia numa intensa avenida,
regada pelas lágrimas abandonadas
no caminho,
construída no suor das conquistas
enlouquecidas pelo tempo.
Argumentos recortavam o cansaço
úmido das ilusões.
Paixões se calam rapidamente num
estalar pálido de dedos.
Era a avenida estreitando-se ao
apagar lógico das luzes.
Era a pergunta que girava pelos
corredores de sua existência:
-E aí? Tá gostando?

O contrabismo
(Jimmy Charles Mendes)

Entre as finas cinzas restadas
de meu abismo, fiz-me renovo.
Reergui como ave sem asas,
com mãos em sangue pisado
que adubam meu sonho
na rocha tão tímida.
O eco das paisagens grita meu corpo:
sou universo em plural.
Recolhi as feridas, engoli a
saliva seca e iludida,
e me vi pairando nos vastos
palácios do mundo.
Cantarolei ventos nas pilastras
de eternidade,
regi meus olhos na orquestra
de meus passos
e dormi ao relento que vigora
nos vales de liberdade.
Venço o cansaço na roda do
contrabismo,
na essência do espelho das almas
na estrada de toda esperança,
pois na enormidade de meu tempo,
em cada topo de minha ardilosa
vontade, eu sinto fome:
a fome de um suculento e saboroso
prato chamado vida.