

AFLUÊNCIAS E DISSENSÕES DO AMOR NUMA LEITURA COMPARADA ENTRE A OBRA FÍLMICA E LITERÁRIA DO CONTO “LÚCIA McCARTNEY”

Eliana Kiara Viana Lima*
Katya Keyla Santana Sousa**

Resumo

Este artigo aborda a leitura do amor em uma análise comparada entre o texto literário e fílmico do conto *Lúcia McCartney* de Rubem Fonseca. Realizou-se a análise na perspectiva da tradução intersemiótica, ou seja, transposição de signos verbais para signos não verbais, ressaltando as analogias e distinções entre as obras, nessa transcodificação. Os códigos fílmicos cenografia, figurino e cor foram analisados na adaptação da obra fílmica. Para o embasamento teórico utilizou-se autores como Christian Metz, Angelo Moscarriello, Sérgio Lara Leite. Este trabalho apresenta a riqueza da adaptação cinematográfica de *Lúcia McCartney* e contribui com os estudos sobre o intercruzamento de linguagens distintas, como a literatura e o cinema.

Palavras-chaves: Adaptação Cinematográfica. Análise Literária. Análise Fílmica. Análise Comparada. Cinema Brasileiro.

Abstract

This article approaches the reading of love in a comparative analysis between the literary and filmic text of the tale *Lucia McCartney* by Rubem Fonseca. The analysis was performed from the perspective of intersemiotic translation, that is, transposition of verbal signs to nonverbal signs, emphasizing the analogies and distinctions between the works in this transcoding. The film codes set design, costume and color were analyzed in the adaptation of the film work. For the theoretical basis, authors such as Christian Metz, Angelo Moscarriello, Sérgio Lara Leite were used. This work presents the richness of *Lucia McCartney's* film adaptation and contributes to the studies of the intersection of different languages, such as literature and cinema.

Keywords: Film Adaptation. Literary Analysis. Film Analysis. Comparative Analysis. Brazilian Film.

1 Introdução

Rubem Fonseca, escritor contemporâneo, no conto *Lúcia McCartney* (1994), mostra a biformidade do amor, pois ora lê o amor como algo racional, pragmático, coberto de reservas e fechamentos, cercados de muros de difícil penetrabilidade; ora banaliza-o por meio da romantização excessiva do mesmo. Sem maquiagens ou camuflações excessivas, Rubem insere seus personagens numa atmosfera severa, pungente, dolorosa, que apesar de sentida

*Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria-RS. Especialista em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual do Maranhão. Professora do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA.

**Especialista em Teoria da Literatura. Professora do Colégio Estadual Graça Aranha, em Imperatriz-MA.

pelos seres humanos, não atinge, em sua maioria, sua percepção e compreensão. A terminalidade é trágica e inevitável em seu texto, e aqueles que a experimentam, fatalmente têm de se adaptar, aprendendo a olhar de maneira cética e desencantada a realidade, mostra ainda que apesar de todos os entraves da alma e suas consequências desastrosas, a vida tem sua continuidade, inevitavelmente, devendo seguir seu percurso.

A obra cinematográfica, por meio dos seus diversos códigos fílmicos, leva ao espectador atento às múltiplas significações que uma obra de arte oferece. Em um filme de arte, a partir dos elementos fílmicos, faz-se a caracterização das personagens, com os indícios das situações iminentes e o conhecimento de seus interiores, o que, no texto literário, se faz com a palavra.

Frequentemente, assiste-se à adaptação de obras literárias ao cinema, o que tem instigado uma reflexão sobre a “decodificação” da mensagem das obras literárias, em função da leitura que delas faz o roteirista e o cineasta.

Com a adaptação do conto *Lúcia McCartney* para uma produção televisiva, com características fílmicas, sentiu-se a necessidade de realizar o cruzamento e a análise das linguagens literária e cinematográfica, partindo de uma análise semiológica e comparativa entre o conto *Lúcia McCartney* e a adaptação televisiva do mesmo. Nessa leitura, observou-se o exercício de transcodificação da obra literária à fílmica, a partir da análise dos códigos cromáticos, do figurino e da cenografia que compuseram o universo dos personagens protagonistas do conto de Fonseca.

2 Sobre os códigos cinematográficos e suas significações

Christian Metz ao tratar da linguagem cinematográfica, encentra o foco de seu interesse para o conhecimento de código. Os códigos, na terminologia desse autor, são

máquinas formais construídas na análise para explicar uma área determinada de (o processo) significação num conjunto de mensagens. Assim, um código é distinguido por sua coerência, sua homogeneidade, sua sistematicidade, em face de heterogeneidade da mensagem, articulada através de vários códigos. (METZ *apud* LEITE, 1984, p.13).

Os códigos de um filme, determinados como uma unidade de discurso, podem ser de dois tipos: específico (cinematográficos) e não específicos (não ou extracinematográficos).

No que diz respeito aos códigos específicos, eles são aqueles que pertencem exclusivamente ao filme, ou seja, eles não ocorrem em romances, contos ou outros gêneros textuais. A linguagem cinematográfica é a soma dos códigos cinematográficos.

Já os códigos não específicos, ou extracinematográficos, são aqueles que, enquanto reunidos dentro de um determinado filme, podem também ser autonomamente significantes fora do universo do filme, ou podem ser expressos em várias linguagens (códigos narrativos, códigos de vestuário, códigos gestuais).

Gianfranco Bettetini (apud LEITE, 1984, p.14) diferencia o signo elementar e a “unidade linguística” mínima de um filme. A unidade linguística do filme é

aquele complexo de signos audiovisuais que constituem uma unidade imaginária com um significado autônomo e intencional que pode ser dividida em elementos analíticos menores que, se forem isolados, do seu contexto, perderiam a qualidade significativa do corpo específico no qual estão inseridos. (BETTETINI apud LEITE, 1984, p.14)

Para Leite (1984) é assim que a questão da adaptação da obra literária para a obra fílmica se insere numa espécie de tradução intersemiótica, ou seja, trata-se da interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. E nesse caso, alterações são inevitáveis.

O Cineasta que deseja realizar uma adaptação se vê diante de duas possibilidades: ou ele procurar traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido. Aqui, neste último caso, estará havendo uma recriação artística. O filme, a segunda obra, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. Na maioria dos casos o modelo original é reduzido a um subcódigo do filme, isto é, um léxico comum a certos grupos de falantes de uma língua porém não a todos. O modelo original representa assim um subcódigo para aqueles que estão ciente dele, isto é, aqueles que leram o livro. (LEITE, 1984, p.14-15)

Na visão do cineasta Eduardo Scorel (apud AVELLAR, 1986), adaptar um romance para o cinema é ao mesmo tempo mais fácil e mais complicado, porque se trabalha sobre um material já constituído dramaticamente, mas que não pode ser transportado para o cinema de forma mecânica, numa filmagem frase a frase.

Para Leite (1984), a imagem fílmica assemelha-se a uma frase ou uma série de frases, e não a uma palavra. Uma palavra ou sequência de palavras significa principalmente por meio de uma relação simbólica com seu referente. No cinema, os fenômenos do mundo

externo podem se transformar em signo, já que o material com que trabalha é o objeto ótico e acústico transformado em signo.

A imagem é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade. A linguagem verbal é uma representação não analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade. (LEITE, 1984, p.15)

Literatura e Cinema se comunicam de formas distintas, no entanto, há uma estreita relação entre ambos, quando esses se põem a disposição de contar uma história.

No sentido de edificar o diálogo entre o texto literário e cinematográfico, fazem parte dessa construção, a cenografia, o figurino e a cor que são alguns dos códigos fílmicos que pertencem ao domínio do estilo.

Para se pensar a cenografia, pensa-se que o cinema estabelece relações de complexidade entre personagem e espaço. Pois, utiliza o mesmo, muitas vezes, para elucidar o interior do personagem que nele se encontra e sobre o que ainda virá, serve como prenúncio dos acontecimentos da narrativa.

Quando o cineasta cria o cenário, ele deseja dizer ao espectador sobre aquele personagem, dizer verdades, aparentemente não vistas. Estabelecer relações entre o personagem e o local onde vive é maneira de desnudar o interior do personagem, conhecer sua personalidade, antever suas ações. Weyergans (1976) assim analisa:

Em Diário dum Pároco de Aldeia, o cenário é ainda muito fiel: aldeia do Norte, cheia de lama, castelo de mil vidraças, igreja fria, paisagem desolada com árvores despidas; no entanto, é mais escolhido. Praticamente, nunca se vê o castelo no seu conjunto; quase não se vê o que rodeia o jovem pároco. Cada cenário é considerado pela sua significação essencial: a pequenez do quarto, a madeira dura da mesa, a pobreza da igreja, a escadaria do castelo, o fogão da saleta, a lama no pátio da quinta, as árvores no prado, a sordidez do quarto do *défroqué*. Cada cenário está presente, bem real; mas é uma parte dum cenário maior, cujo conjunto se mantém invisível e cuja significação se mostra nitidamente, porque ele é parte dum todo. O jovem pároco é como um pássaro a debater-se contra grades. Essas grades são as realidades duríssimas que cada cenário não só sugere mas representa. (WEYERGANS, 1976, p. 55-56)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2008) distingue a visão de Stephen Heath sobre a construção do espaço no cinema. A maneira como o cinema constrói e manipula o espaço ao longo do desenvolvimento da narrativa, transformando-o em lugar. Isso acontece por meio dos movimentos dos personagens, da câmera e de uma tomada para a outra. No primeiro, o espaço se sobressai pelo deslocamento dos personagens no espaço fílmico. No segundo, o movimento da câmera, que pode ser comparado ao movimento do olhar, regula a visão do espaço. O terceiro, estrutura e constrói o espaço por meio da montagem, que garante a

passagem de um espaço a outro. Esses movimentos são para Heath o que estabelece a natureza do espaço fílmico e que faz com que o cinema seja um arquiteto de espaços em movimento.

O figurino assim como a cenografia estabelece uma relação fundamental com o personagem, na construção fílmica. Antes de os atores serem vestidos, o vestuário é bastante estudado, desde as peças ricas e pomposas como os farrapos.

Segundo Weyergans (1976), quando o cineasta coloca sua atenção em tudo aquilo que pode oferecer significado ao filme, então o figurino não pode passar despercebido. Basta o espectador se perguntar se a ausência de determinada indumentária retiraria ou modificaria o sentido do filme, os personagens vestidos de outro modo significariam diferente, ter-se-ia outra leitura dos mesmos.

Segundo Salles (2008), o figurino de um personagem resume com domínio o caráter, o estilo, o histórico de vida, bem como o hábito e os costumes deste personagem. Dessa maneira, o figurino precisa ser bem orientado, uma vez que por meio dele é possível eliminar informações que se fossem ditas por meio da narrativa, tomariam muito tempo. Mas, que pelo uso do figurino, o espectador tem acesso apenas pelo modo de vestir da personagem.

Para Weyergans (1976) há entre o figurino e o cenário relações secretas. Os filmes históricos são carregados dessas manifestações. Em “O último ano em Marienbad” verifica-se a concordância entre o figurino e o cenário.

Os vestidos de Delphine Seyrig, muito estudados, são geralmente envolventes e de amplos movimentos, como que sobregarregados de véus e de estolas. Acontece mesmo que a atriz usa um roupão de plumas que dá a impressão de que ela vive num sonho, mas um sonho barroco, em harmonia com o quarto cheio de espelhos e de móveis extravagantes, onde se encontra durante essa sequência. (WEYERGANS, 1976, p. 67)

O código cromático na visão de Angelo Moscardiello (1985), como elemento cinematográfico não pode ser apenas belo, e sim significativo. Com o cenário e o figurino pode estabelecer correspondências com o intuito de firmar o sentido do todo, pode dizer poeticamente sobre a realidade, pode dizer algo que sem sua presença não se perceberia. A cor desveste os personagens e as coisas que, muitas vezes, se revestem de aparências falsas.

Segundo Santana (2011) em uma obra cinematográfica “[...] a cor só consegue atingir sua autonomia e função no momento que é utilizada como expressão de um dizer próprio, intrinsecamente relacionado com outros recursos cinematográficos, para firmar um dizer do todo” (SANTANA, 2011, p.37).

Para desvendar o significado da cor numa obra fílmica é fundamental alcançar o significado do filme, como também compreender as relações que esse código estabelece os demais. Para Santana (2001), “(...) o uso da cor em qualquer obra cinematográfica está estreitamente ligada à relação que esta desempenha, segundo uma expressividade determinada pelo cineasta e por sua interação com os outros códigos”. (SANTANA, 2001, p.9)

Por exemplo, a cor verde pode se adequar ao sentido de liberdade, de possibilidade de existir, como no filme de Walter Lima Jr., *A ostra e o vento*, como também a aridez embrutecedora da violência em *Não matarás*, de Krzysztof Kieslowski, e, até mesmo, a inebriante fumaça fantasmagórica e erotizante de *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, ou a derrocada final que é lembrada no delírio embriagante de Guimarães, atolado entre as chaminés das fábricas, em *Lua Cheia*, de Alain Fresnot, enquanto que, em *O menino de cabelos verde* de Joseph Losey, resulta símbolo da paz, e em *Além da linha vermelha*, de Terrence Malick, a devastação da guerra. (SANTANA, 2011, p. 9)

Angelo Moscariello (1985) assegura que o código cromático pode carregar a função psicológica, que é identificada quando o mesmo é empregado para desnudar o universo dos personagens, para desvelar seus interiores. E assim dizer, por meio da imagem, o que não é dito com palavras.

Essa função revelada por Moscariello é percebida em “De olhos bem fechados”, de Stanley Kubrick

Na primeira parte do filme, as cores são marcadas por um tom pastel, envoltas por um dominante amarelão que unifica as várias tonalidades privando-os das gradações mais vivas. Isto se justifica a partir do momento em que o mundo do Dr. Bill é macerado por uma superficialidade, uma monótona existência, como se ele fizesse parte de um mundo acima da realidade, estabelecido nas certezas. O jogo nevrótico se antepara nos olhares sorrateiros, nos gestos maquiados de intenções que nunca são realizadas. A partir do momento que a dúvida se estabelece, as cores se tornam vibrantes: é como se, ao adentrar o castelo orgiástico, a personagem, de máscara, conseguisse, enfim, ver o palpitar de suas querências, das suas sensações. (Santana, 2001, p. 11)

Em um filme há muitos elementos sedentos de dizeres, significantes capazes de expressar diversas emoções. A cenografia, o figurino e a cor são alguns dos códigos que exercem um papel na obra cinematográfica, e a partir da escolha desses pelo cineasta, é possível realizar uma análise, e perceber assim a riqueza artística de cada obra fílmica.

Em *Lúcia McCartney*, percebemos a presença dos códigos cenografia, figurino e cor não meramente acessória, mas carregada de valor estético a fim de espalhar significados ao lado de outros elementos cinematográficos.

3 Sobre o diálogo entre a literatura e o cinema

A literatura, no decorrer de sua história, tem servido de inspiração para as criações do cinema brasileiro, que ora adapta romances, novelas e contos, ora tem como ponto de partida peças teatrais e poemas. E, muitos dos filmes adaptados de textos literários põem-se entre os mais importantes do cinema nacional. Segundo Leite (1984), podem ser citados, dentre outros: “Os Estranguladores”, o primeiro filme de longa metragem realizado no país, baseado na peça teatral “A Quadrilha da Morte” dos jornalistas Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel (1908), “A Moreninha”, do romance de Macedo. Também a obra de Bernardo Guimarães serviu de base para “Garimpeiro”, enquanto de Aluizio Azevedo adaptou-se “O Mulato” (apresentado com o título de “O Cruzeiro do Sul”) dirigido por Vitório Capellaro.

Segundo Leite (1984), no início, os cineastas apenas filmavam, reproduziam quase inteiramente frases e diálogos inteiros de José de Alencar, Aluizio Azevedo, Taunay e outros escritores. O interesse maior se colocava na essência literária, assim as adaptações eram muito mais reproduções dos originais dos clássicos de nossa literatura.

No entanto, a partir dos estudos acerca da adaptação cinematográfica, compreendeu-se que na relação entre literatura e cinema cruzam-se linguagens distintas, com estilos próprios. A adaptação de uma obra literária para o cinema é a expressão da mesma obra em outra linguagem e em outro tempo. Hutcheon (2011) confirma esse caminho da adaptação, quando diz que “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro.” (HUTCHEON, 2011, p. 09).

Ao contrário do que se costuma pensar, a adaptação de uma obra fílmica não possui compromisso com a fidedignidade da obra literária tida como fonte, já que a pessoa que realiza a adaptação apropria-se do texto primeiro e sobre ele lança seu olhar, reconstruindo aquela história sob a sua interpretação.

Disto isto, é imprescindível que o espectador compreenda que o filme adaptado suscita um tipo de recepção diferente, uma vez que é expresso numa outra linguagem, na qual os elementos que a compõem, a maneira como são edificados interferem na leitura da obra.

4 Uma leitura intersemiótica entre o conto e a obra fílmica *Lúcia Maccartney*

Lúcia Maccartney é um conto do escritor Rubem Fonseca publicado em 1967, foi adaptado para a televisão e exibido pela Rede Globo em 1994, como um episódio especial único, veiculado após a novela das oito no programa Terça Nobre, às 21h30min. O nome desse programa foi criado pela Rede Globo para denominar o horário específico exibido após

a novela das oito, a partir da década de 1980, para veicular suas adaptações. A adaptação mencionada foi feita por Geraldo Carneiro, que usou como base para o roteiro uma peça teatral produzida por ele mesmo. A direção é de Roberto Talma. Fernanda Torres vive Lúcia McCartney, a protagonista da história e Taumaturgo Ferreira vive José Roberto, objeto de desejo de Lúcia. Na adaptação, a literatura de Rubem Fonseca é transportada para o universo fílmico com toda sua crueza, proporcionando ao espectador um mergulho na obra fonssequiana.

Logo no início da adaptação fílmica, McCartney encontra-se na danceteria Zum Zum, que possui em sua decoração várias grades, inúmeros flashes de luzes e uma enorme vitrola no centro, local onde as pessoas dançam sinuosamente ao som de músicas eletrônicas. As inúmeras grades presentes na boate sobressaem-se imensamente na decoração do local, apresentam-se com desenhos diferentes e sempre acompanhando Lúcia. Os primeiros engradados mostrados possuem a espessura fina e quadrados pequenos situam-se ao redor de Lúcia, e gradativamente sobrepõem-na e transpassam-na, culminando num completo cercamento do ser. Em seguida, ganham outros aspectos, semelhantes a grades de prisão, tornando-se nesse momento mais fortes, como se formassem uma jaula, na qual McCartney permanece enclausurada. Metaforicamente, sente-se o prenúncio de todo o encarceramento sentimental que a amante de José Roberto irá vivenciar, e que será confirmado com o retorno de Lúcia a esse mesmo espaço, envolto ainda por grades, no momento de seu apogeu emocional. Pois o amor, assim como as grades, avançará pouco a pouco no seu cotidiano até aprisioná-la por completo. Também no texto de Rubem Fonseca, há a confirmação dos elementos pertinentes ao enclausuramento de Lúcia com a personagem Isa. Esta é amiga e confidente de Lúcia que, a partir da sua estória de vida, é utilizada pelo contista para prenunciar os sentimentos que McCartney irá vivenciar; suas histórias amorosas, carregadas de devaneios, de esperas românticas, que se tornam seu cárcere.

Nesse mesmo espaço é inserido um jovem rapaz, o qual não faz parte do conto fonssequiano, e que cerca Lúcia, perseguindo-a, tentando envolvê-la, manifestando com essas ações o desejo de permanecer junto a ela. O cineasta transfere a realização das concretudes românticas esperadas em Lúcia, pois no conto é Lúcia que ameaça ultimar sua própria vida, para esse jovem, que corta a continuidade de sua existência, por não poder vivenciar plenamente seu amor. O derramamento de sangue na tela, logo após a explosão da bala, reforça essa tragicidade, como também o fim das esperanças que ainda se poderia nutrir sobre a permanência desse relacionamento entre Lúcia e José Roberto.

Na mesma danceteria, a adaptação fílmica explora diversos feixes de luzes, com distintas cores: verde, azul e vermelha. Na primeira visita de Lúcia a boate, o verde “portador tanto de morte quanto de vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941) é mostrado com intensidade, para registrar os contentamentos e as infelicidades que permearão fulminantemente a existência de Lúcia. A fugacidade com que essa cor apresenta-se dá a dimensão da efemeridade que o sofrimento transpassará o interior dessa personagem. Enquanto que, no conto, Fonseca utiliza a personagem Isa para dar indícios do imenso sofrimento que a amante de José Roberto passará, já que Isa espera a volta do marido a qualquer momento. O cineasta reafirma essas ideias com a presença do verde, e ainda oferece ao espectador uma antecipação enigmática de que as consternações serão vividas de forma transitória por Lúcia. Elementos que o contista só revela ao leitor com a última expressão de Lúcia “Hoje à noite vou à boate” (FONSECA, 1994, p.260). Essa cor quando apresentada na segunda visita de Lúcia à boate, agora com mais intensidade e durabilidade, oferece a certeza da vivência iminente de sensações angustiantes pela personagem.

O azul é a cor mais presente dentre os feixes de luzes nesse espaço. Ele transmite a ideia de imensidão, segue a personagem, transpassa-a e por fim cai sobre McCartney, invadindo-a completamente. Essa cor representa “a identificação com o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941) e traduz todo o estado de devaneio de Lúcia. O cineasta descarrega com apenas um elemento - a cor azul - a disposição afetiva que habitará completamente a alma de McCartney. Depois do primeiro encontro com José Roberto, essa cor será utilizada em proporções maiores, para reafirmar o alastramento da paixão em Lúcia. O contista, por sua vez, transmite a sensação de dispersão, causada pelo amor, do mundo real, de Lúcia, quando essa ouve música, pois a personagem priva-se do mundo exterior, foge da realidade, busca uma sensação de paz, um mergulho nesses sentimentos demonstra o romantismo experimentado pela narradora.

E por último a cor vermelha que “possui também uma significação fúnebre...tem relação com a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.944) recai sobre Lúcia logo após o transpassar do azul, indicando a terminalidade, a tragicidade do relacionamento dos amantes. O cineasta por meio da sutileza do vermelho, já que o mesmo aparece rápido e em flashes com pequena proporção, quase imperceptível, demonstra a visão desencantada, pessimista da literatura fonssequiana. O escritor utiliza em sua obra elementos, também imperceptíveis, para mostrar o fim dessa estória de amor; como o número quatro, em “Já se passaram quatro dias” (FONSECA, 1994, p.251) tem-se a significação “da totalidade do perecível da morte”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.759).

Outros traços da personalidade de McCartney são percebidos em seu quarto. O local possui objetos com desenhos e cores delicadas: mesa, telefone, poltrona, cama, travesseiro, lençol, cabide, xícara. Eles dão um ar juvenil, transmitindo a vulnerabilidade dessa personagem. A parede com quadros de atrizes do cinema estrangeiro confirma a excessividade desse seu lado romântico, expondo sua vontade em querer estar completamente submersa em um mundo fantasioso e devaneador. Essa fuga constante da realidade é representada na obra literária pelo deleite que a personagem sente ao dormir, por isso propicia o desligamento temporário do mundo exterior, como também pela música, que lhe permite evasões efêmeras, mas sucessivas.

A invasão da cor azul no quarto de Lúcia, mostrado depois do encontro com José Roberto, faz-se presente suavemente nos móveis e objetos, fortemente nas paredes e revestindo a própria personagem, confirmando que o amor tomou proporções grandiosas e intensas em seu espírito. O vermelho, que “possui também uma significação fúnebre...tem relação com a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.759), faz-se presente em algumas indumentárias de Lúcia, expostas no cabideiro, que remete ao findar fúnebre dessa relação. Como são vistas em todo o filme, as cores representam à significação dos números presentes no conto. Então, novamente o tempo cronológico no conto serve para reiterar os dizeres do roteirista. O três que representa a data do primeiro encontro dos amantes reflete os estágios que o relacionamento irá percorrer “aparecimento, evolução, destruição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 902). Esse mesmo vermelho é também exposto numa parte do chão do quarto de Lúcia. Talma vai apresentando, gradativamente, ao espectador a visualização do chão vermelho, sendo que antes de ir à boate pela última vez, a personagem encontra-se sentada numa cadeira, que está totalmente sobre esse chão, revelando com isso que o término do romance, nesse momento, é definitivo na vida dessa personagem.

A cor amarela “anunciadora do declínio... da aproximação da morte que se torna um substituto do negro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.41) é também vista na sala da casa de Lúcia, quando ela lê as cartas enviadas por seu amado. O teto, as janelas, as almofadas do sofá e o abajur da parede são totalmente envoltos por essa cor, cobrindo McCartney de uma inevitável e iminente perda. Fonseca simboliza essa perda irreversível, empregando o mesmo código, pois no último encontro entre os amantes, ele evoca intensamente o preto em seu conto, marcando incisivamente o funesto fim.

O cinema, lugar em que a amante de José Roberto vai logo após receber uma de suas cartas, é ilustrado por meio de uma ação praticada por todos que estão ao seu redor; fumar demasiadamente. Os cigarros e suas fumaças fazem lembrar a própria situação da

personagem, envolta na nebulosidade do amor, que culmina na ausência de direcionamento, a dificuldade de se desvencilhar desse sentimento.

Carneiro e Talma demonstram uma imensa aproximação à literatura de Rubem Fonseca. Com Lúcia assim como José Roberto há o retorno, no término do filme, aos espaços em que são inseridos, sozinhos, inicialmente, indicando a volta aos seus próprios mundos, continuando, agora, o percurso obrigatório da existência, individualmente. Na cena final, McCartney volta à boate, onde existe o predomínio do verde, que está ao seu redor, sobre o azul que cai sobre ela. Sabendo-se que o verde “portador tanto de morte quanto de vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941) e que o azul representa “a identificação com o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941). Nessas cores, há demonstração de que apesar do amor ainda existir nela, o ser em função da realidade adquire um pragmatismo inesperado, acometido da aceitação de não privar-se eternamente da vivência de novas sensações que a vida, a todo instante, proporciona. No conto presentifica-se essa assertiva em “Às vezes penso que a minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate.” (FONSECA, 1994, p.260)

O figurino de Lúcia transmite a impregnação absoluta de determinados traços em seu espírito, exalando o percurso do seu próprio “eu”. O cineasta, com a mudança constante dos penteados de McCartney mostra as metamorfoses da amante de José Roberto, que passa de um estado a outro de forma distinta e extremista. No conto, essas metamorfoses são representadas pelas predileções literárias de Lúcia: em Fernando Pessoa, que cria várias entidades poéticas; a heteronímia sugere uma multiplicidade constante e uma inerente dissimulação, sendo consequência de seu estilo de vida; em Kafka, ao citar metamorfose, prenuncia as mutações que Lúcia viverá. As preferências musicais denotam uma romantização excessiva: Beethoven simboliza o estilo romântico, inerente à vida de Lúcia, marcada também por decepções amorosas; Lennon e McCartney, que por catarem grandes histórias de amor, ratificam essa essência devaneadora, ambos são o desejo inconsciente da vivência plena de um sentimento magnífico, acrescido, conseqüentemente, por concretizações de atos desenfreados, desconexos e de inúmeras renúncias no cerne do seu ser. O gosto musical é transladado para a adaptação na peça do roupão azul, com pequenas estrelas, indumentária utilizada para dormir por Lúcia, reafirmando que o amor a envolve por completo, pois o azul representa “a identificação com o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941).

Logo após a absoluta certeza do auferir de José Roberto da existência de Lúcia, Talma explicita o irrefreável fechamento do ciclo ao qual se destinam os relacionamentos

vivididos pelas personagens do conto adaptado. Agora, a amante de José Roberto é envolvida em um figurino constituído de blusa preta e saia vermelha, notada pelo espectador. Roberto Talma entre a combinação dessas duas cores, surpreendentemente, destila o branco na indumentária de McCartney, rementendo “a falta provisória” (...) “o luto branco” (...) “que indica uma ausência destinada a ser preenchida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.740), mostrando em sua adaptação, todo truque com o qual o escritor reveste sua literatura, que consiste na ruptura dos devaneios românticos alicerçados pelo contista para ludibriar o leitor.

A presença dessas cores; preto e vermelho, nas roupas de Lúcia são mostradas pela última vez, ao término do filme. Indicando por meio da blusa preta, que por ser curta, declara que apesar da fatalidade está presente na personagem, não mais a atinge arrasadoramente. Enquanto que a saia vermelha com toda sua extensão representa a cor que possui a significação de que a “morte e vida se transmutam uma na outra”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.944). Cobrindo assim Lúcia de uma aceitabilidade, a partir da compreensão desse irrefragável fim. O uso desse código cromático faz a amante de José Roberto compreender que não deve existir um rompimento da continuidade de sua existência.

Na maioria das cenas, a personagem encontra-se revestida de um preto absoluto, em suas roupas, sapatos e maquiagens, esta cor que representa o “estado de morte concluído... o luto sem esperança... um nada sem possibilidade...sem mesmo a esperança do futuro...prepara o acesso à vida real” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.740-741), insere, bruscamente, o espectador na linguagem desencantada desse escritor contemporâneo, que não disfarça as realidades amorosas, revelando ferozmente que o amor é desprovido desses findares mágicos.

Talma escolhe um avião, meio de transporte que indica um constante deslocamento, como o primeiro local ocupado por José Roberto, para mostrar, enigmaticamente, a recôndita essência de seu espírito, que é desprovida da vontade de um vincular-se de maneira sólida e consistente à Lúcia. No interior do avião, veem-se elementos que caracterizam esse homem de negócios: uma mesa, um *notebook*, *whisk*, alguns papéis e também um celular que é utilizado por José Roberto. No conto tais objetos não são descritos. Nesse mesmo espaço, há a presença da cor azul num pequeno flash de luz, sobre a cabeça da personagem, representando “a identificação com o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982 p.941) que irá adentrar seu mundo, porém nunca o invadindo totalmente.

O céu vislumbrado, no momento em que o avião aparece no filme, é coberto por muitas nuvens, não possibilitando a limpidez completa desse local. Esse espaço é a própria

representação de José Roberto, pois o mesmo não permite um desvendar total de seu ser à Lúcia. Da mesma forma, Fonseca reitera esse sentido, no conto, com a evocação das sensações que ela tem em relação ao mar “eu não vejo o mar mas sinto seu cheiro” (FONSECA, 1994, p.246), solidificando José Roberto, como um ser misterioso, que se camufla, impossibilitando à Lúcia sua real contemplação. O azul celeste, a cor que representa o céu, é substituída rapidamente pelo vermelho crepuscular. O vermelho que “espalhado, significa a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.944) atinge proporções desordenadas no céu, alastrando-se por todo esse espaço, remetendo ao norsteamento assustador de que essa sensação crepuscular é inerente a sua alma. Essa mesma carga de um irreversível epílogo é exposta no texto fonsequiano por meio das preferências do amante de Lúcia pela solidão, já que não permite a penetrabilidade de um outro ser em seu mundo, por recluir a perda de sua estabilidade interior, pois, segundo ele, “Solidão é muito importante” (FONSECA, 1994, p.251).

A sala do apartamento de José Roberto possibilita uma leitura do seu próprio mundo interior, a partir da decoração com móveis e objetos pretos e metálicos. O corrimão da escada, os revestimentos da porta e a maioria dos objetos presentes no ambiente são pretos, que por ser a cor da “preservação eterna” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.277), indica à sobrevivência de todos os traços encerrados em sua personalidade. Enquanto que os metálicos, como o conjunto de cadeiras e mesa de jantar, o ventilador, abajures e uma fruteira transmitem a impessoalidade e frieza que regem a vida desse homem.

Todos esses aspectos que habitam o espírito de José Roberto, mostrados com a envoltura do metal, são reafirmados com a visualização de uma parede de tijolos, por meio da transparência proposital da porta da frente de seu apartamento, a qual marca também a dificuldade em se penetrar no seu mundo. O contista também expõe essas mesmas significações dos aspectos metálicos que cobrem a sala de José Roberto, porém, contrariamente ao cineasta, que ao impregnar metalicamente esse ambiente, despeja com ferocidade os fortes fechamentos desse homem, Fonseca faz o mesmo com sutil vagarosidade, quando no decorrer da narrativa explicita nas cartas de José Roberto sua predileção pela solidão e por manter encontros amorosos com prostitutas.

Nesse mesmo espaço há uma parede vermelha próxima à porta principal, o vermelho que “espalhado, significa a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.944) reafirma a existência da necessidade de que todas as sensações que tentarem adentrar em seu mundo a fim de romper o seu equilíbrio serão fatalmente destruídas.

Uma pintura é o único objeto colorido que se sobressaem no mundo negro de José Roberto. Com um estilo abstrato, ela representa os mistérios mais intrínsecos do seu ser. Todo o subjetivismo e enigmatismo dessa personagem são invocados pela tela. Ele encontra-se em uma das paredes centrais da sala do seu apartamento, há a presença de várias cores compondo esta pintura. Talma utiliza o azul, que predomina no quadro, sugerindo “a identificação com o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.941) oferecendo a possibilidade de uma contemplação implícita do amor que habita a alma do amante de McCartney, e cristaliza esse conceito quando enquadra os amantes, no primeiro diálogo dos dois, mostrando ao fundo da imagem essa pintura. Diferentemente, Fonseca, no conto, oculta o amor do amante de Lúcia usando metáforas, como a que José Roberto utiliza no final de sua primeira carta endereçada à Lúcia: “Você é meu Minotauro, sinto que entre no meu labirinto. Alguém será devorado.” (FONSECA, 1994, p.249) esse ser mitológico representa “o combate espiritual contra o recalque” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.611) remete que a personagem ao sufocar seus anseios amorosos, não se permitindo vivenciá-los plenamente, desencadeia em si conturbações interiores. Por meio de uma linguagem simbólica, José Roberto confessa encontrar-se perdido, sem direcionamento, sem uma possível saída “sinto que entrei no meu labirinto” (FONSECA, 1994, p.249). O ser sente a necessidade da dissipação de um dos extremos que comportam a alma; emoção e razão, por não se predispor a conciliar e viver o equilíbrio desses extremos, professa que “Alguém será devorado” (FONSECA, 1994, p.249). A confirmação absoluta desse combate é feita por meio do último vocábulo de sua carta enviada à Lúcia “Adeus?” (FONSECA, 1994, p.249), o ponto de exclamação marca a inexistência profunda de sua escolha que é a permanência ou não de Lúcia em sua vida.

O azul não preenche completamente a pintura, reafirmando a definição acerca do alastramento do amor em sua essência, assegurado pela sua sólida racionalidade. As outras cores que se fazem presentes, cercado o azul, são: o amarelo colocado no canto direito da tela, que associada ao azul assegura “a sobrevivência da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.41); o verde, que se mescla com o azul e “protege o homem do afogamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 938); o violeta que se encontra no canto superior do quadro, e remete “ao equilíbrio entre a terra e o céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.960). Todas essas cores simbolizam semelhantes significações que mostram que o amor de José Roberto está sob o olhar atento da razão, cercado de precauções, coberto de um equilíbrio constante, impossibilitando-o de um mergulho completo em radiosas sensações. O tapete da sala de cor amarela “a mais terrestre das cores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 42) reforça a presença da racionalidade em seu interior.

No escritório de José Roberto, o cineasta implanta alguns móveis escuros e também reveste esse espaço com o mesmo material metálico das paredes do apartamento dele. A semelhança das cores e objetos dos espaços do amante de Lúcia serve para indicar que ele nunca se desapega dos aspectos racionais que habitam profundamente sua essência.

Em um dos últimos encontros entre os amantes, o quarto de José Roberto, assim como todos os seus outros espaços, tem a presença fortíssima do negro; a poltrona, a mesa do telefone, o telefone, a cama, o lençol e o lustre são cobertos por essa coloração, contrastando com a suavidade do branco das cortinas que cobrem uma parte da janela, do lençol que cobre Lúcia, e do colchão. As paredes são iguais as da sala do apartamento e as do escritório. Essas cores representam à oscilação do ser, entre o sentimento e a razão, que habita esse ambiente, pois “as cores opostas, como o branco e o preto, simbolizam o dualismo intrínseco do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.275), que consegue invadir, mesmo não sendo de uma forma avassaladora, os muros, as paredes tão bem solidificadas no espírito do amado de Lúcia. Fonseca expõe a oscilação do protagonista utilizando para isso os desenhos que ele faz no momento em que escreve a primeira carta para Lúcia “bolas e quadrados tinham virado Lúcia, Lúcia, lú, ucia, Lúcia etc” (FONSECA, 1994, p.249), pois Essa oscilação permite o (re)pensar sobre suas convicções e condutas amorosas, pois

combinada com a do quadrado, a forma do círculo evoca (...) a imagem dinâmica de uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre, onde ele se situa no momento. O círculo exprime o celeste, e o quadrado, o terrestre. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.251-753).

Essa oscilação permite o (re)pensar sobre suas convicções e condutas amorosas.

Na segunda vez em que o quarto de José Roberto aparece registra-se o último encontro dos amantes. O livro do poeta e dramaturgo inglês Shakespear, conhecido pela tragicidade presente em suas obras, é nitidamente colocado pelo cineasta para explicitar a completa impossibilidade da perduração do relacionamento entre os amantes. Igualmente, no conto, a partir de uma citação presente na peça Hamlet “Palavras, palavras, palavras” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.257) que José Roberto expõe em sua derradeira carta, dando à Lúcia o cessar das esperanças acerca das expectativas de continuidade dessa ligação afetiva.

No último aparecimento de José Roberto no filme, ele se encontra num estacionamento aberto. Ao inserir o ser num espaço aberto, o cineasta marca a extrema oposição que existe entre esse ambiente e o interior da personagem, transmitindo assim que

José Roberto está profundamente preso às convicções que ele mesmo implantou para reger sua vida. Os inúmeros carros, máquinas passíveis de comando, no estacionamento, reforçam essa ideia de comando absoluto sobre seus sentimentos e atos, intensificando que ele não está disposto a renunciar a qualquer uma de suas regras pré-estabelecidas.

O avião, no qual José Roberto é inserido no início e subentendidamente no final do filme, aparece logo depois que Lúcia lê a última carta do amante, ele vai de encontro a um vermelho crepuscular, afirmando com veemência o término da relação e a irreversível volta de José Roberto ao seu mundo. No conto, a sua derradeira manifestação verbal é utilizada para confirmar a escolha que rege sua vida; a de não querer se vincular aos aprisionamentos causados pelo amor. Ele diz: “eu não sou dono de mim nem de ninguém” (FONSECA, 1994, p.258), e deixa apenas a certeza da sua escolha, a de permanecer sozinho.

As roupas que José Roberto usa no filme refletem suas próprias angústias internas, seus conflitos, suas vontades, bem como todos os traços marcantes que fazem parte do seu ser frio, enigmático. O amante de McCartney veste, na maior parte das cenas, ternos, gravatas e sapatos escuros, reforçando todos os fechamentos, o difícil entranhar em seu mundo, como também a manifestação clara de toda frieza e sequidão que impregnam fortemente a personagem. As ratificações desses aspectos, relacionados a José Roberto, são representadas no conto, na verbalização de suas próprias vontades, que consistem no retirar de uma possibilidade de doação afetiva a outro, não se permitindo o vivenciar de um relacionamento longínquo, dado que ele declara “sempre quis uma mulher perto de mim (...) e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher embora e ficar só” (FONSECA, 1994, p.249). Também nos diálogos preponderantemente formais entre eles, existe o prevalecer do comedimento, da *secura plena* e da impassibilidade de José Roberto.

Ao retirar o terno da indumentária dessa personagem, em alguns momentos, o diretor mostra as mudanças interiores que ocorreram nela. Nos três últimos encontros com Lúcia, seu amante retira o figurino habitual e veste outras cores. No primeiro momento, ele veste-se com sapato fechado e calça social pretos, e uma blusa social longa, azul escura. Ao cobrir uma parte da personagem com a cor azul, o cineasta demonstra que o sentimento já está em seu interior, mas a cor escura que insistentemente ainda o acompanha, mostra que o amor permanece submetido ao olhar da razão, que o vigia permanentemente, com o intuito de não permitir o seu alastramento. Enquanto que, na obra fílmica, a presença desse sentimento em José Roberto é mostrado com mais clareza, no conto isso é confirmado por meio de suas enigmáticas cartas.

No penúltimo encontro, Talma coloca no figurino do amante de Lúcia blusa e meias pretas, short com listras pretas e brancas, para reafirmar ainda com mais exatidão, a oscilação pela qual essa personagem passa, quando Lúcia adentra em sua vida, pois ele está completamente revestido nas cores que representam “o dualismo intrínseco do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.275).

Em seu último encontro com Lúcia, o cinza da blusa de dentro e de fora, da calça e das meias de José Roberto, marcam definitivamente a escolha feita por ele, pois esse tom que representa “à terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.280), dá a exatidão profunda de que a racionalidade prevaleceu em seu interior. Talma ainda o insere com a mesma roupa cinza no décor, que representa as alterações extremistas, que perpassaram o interior de José Roberto, no quarto, para que haja o vislumbrar veemente de sua definição. Alguns elementos da última carta enviada a Lúcia, por essa figura fonsequiana, servem na obra literária para expor ao leitor a decisão de José Roberto de continuar submerso em seu mundo frio e racional.

Na última vez em que José Roberto aparece ao espectador, ele volta a sua vestimenta inicial, o terno de cor fechada, demonstra que o ser enclausurou-se definitivamente, em seu mundo limitado, oferecendo a sólida confirmação de sua escolha: a solidão. No conto, na última carta que envia a Lúcia, percebe-se a absoluta aspereza das palavras de José Roberto, que nem ao menos deixa a sua amante migalhas de afetividade. Restando apenas o aprisionamento completo desse homem e a certeza de sua preferência em permanecer sozinho.

5 Considerações finais

O propósito das análises literária e cinematográfica foi na literatura vasculhar os vocábulos e suas significações diversas, e no cinema investigar as significações semiológicas nos espaços, cores e figurinos da obra, no intuito de adentrar nas infinitas possibilidades de leitura, que esses elementos provocam.

Percebeu-se que a literatura do contista Rubem Fonseca, mesmo diante do amor, é carregada de uma visão crua e cética, transmitindo que apesar de vivenciarem esse sentimento, indissolúvelmente ligado a consternações, os seres humanos sobrevivem às atribulações árduas, inerentes as relações amorosas.

O intercruzamento dessas linguagens proporcionou vislumbrar a dualidade desse sentimento que ora é cético, pragmático; ora é visto de maneira banal, sendo excessivamente vivenciado pelas personagens.

A transladação dos ingredientes do texto literário para a imagem construída no filme é meio de interlocução, ela consiste no diálogo que é estabelecido entre o espectador e a obra, há comunicação entre ambos. Quando bem orquestrados os elementos cinematográficos são perfeitamente capazes de traduzir os elementos constitutivos do texto fonte. Eles são materializados na imagem fílmica. Cada código de um filme pode ser provido de significação. Cor, figurino, cenografia, som, entre tantos outros podem ser carregados de representação simbólica, já que os signos imagéticos quando bem elaborados criam sentidos. Esse caminho que a literatura e o cinema oferecem ao leitor/espectador foi experienciado nas análises aqui realizadas.

Referências bibliográficas

AVELLAR, J. C. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

COSTA, M. H. B. e V. da. **Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo**. Artigo para o X Colóquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, 26 - 30 de maio de 2008. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/34.htm>>. Acesso em: 14 out. 2014.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FONSECA, R. **Contos reunidos: Lúcia McCartney**. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechnel. Florianópolis: UFSC, 2011.

LEITE, S. L. **A literatura no cinema**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

MOSCARIELLO, A. **Como ver um filme**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

SALLES, F. **Como se faz cinema-Parte 1: funções e equipe**. p. 96-102. 2008. Disponível: <[file:///D:/Users/Use/Downloads/cine_apend1funcoes%20\(2\).pdf](file:///D:/Users/Use/Downloads/cine_apend1funcoes%20(2).pdf)>. Acesso em: 13 out. 2014.

SANTANA, G. F. de. **A voragem do olhar em *Toda nudez será castigada***. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

SANTANA, G. F. de. **Navegantes olhos, inquietos sussurros: uma leitura de Amarelo Manga**. 2011. 181 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

WEYERGANS, F. **Tu e o cinema**. Portugal. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.