

Literatura e cinema: relações entre o livro e o filme *Uma vida em segredo*

Sérgio Ferreira de Lima

UNIPAM

Orientação: Prof.^a Dr.^a Helânia Cunha de Sousa Cardoso

Resumo: O presente artigo tem por finalidade trabalhar as características comuns entre cinema e literatura. Foram escolhidas duas obras da produção nacional que são o livro *Uma vida em segredo*, do escritor Autran Dourado, e o filme de mesmo nome da diretora Suzana Amaral. Buscamos tratar das relações entre literatura e cinema, uma vez que os dois fazeres artísticos têm suas especificidades no momento de sua elaboração, pois a obra literária ou escrita apresenta-se de forma mais detalhada, ao passo que a obra cinematográfica procura ser mais compactada ou enxuta em relação ao texto literário.

Palavras-chave: Cinema – Literatura – Arte – Produção – Transcodificação

1. Considerações iniciais

Sabemos que há diversos estudos que tratam das relações entre literatura e cinema. Em todos eles, há o propósito de observar como se opera a transposição da obra escrita para a tela do cinema. Nessa perspectiva, os elementos que compõem as duas narrativas apontam para traços, os quais denotam a presença de características inerentes e ao mesmo tempo paradoxais às duas construções. Entre esses elementos podemos citar a sensibilidade, os personagens, o espaço, a narrativa, a adaptação.

Além disso, a escolha do que representar está ligada não só aos interesses pessoais do cineasta, como também às discussões teóricas que predominam no momento em que está sendo feito o filme, além de revelar o imaginário de determinado grupo social que ele esteja retratando. Por esse motivo, é importante ressaltar que os assuntos abordados no cinema, às vezes, podem variar de acordo com os interesses sociais. Os cineastas produzem seus filmes de acordo com tais interesses e épocas.

Diante desses pressupostos, desejamos estabelecer um paralelo entre a obra *Uma vida em segredo* (1973), de Autran Dourado e o filme de Suzana Amaral, de mesmo nome, lançado em 2001.

A relevância do trabalho está na possibilidade de acrescentarmos mais conhecimentos aos já adquiridos durante o Curso de Letras e na perspectiva de mostrar, através de leituras críticas, as particularidades existentes entre literatura e outras artes, para um univer-

so de pessoas interessadas neste tipo de relação. Acreditamos que o leitor de um livro, bem como o espectador de cinema, por vezes, tem curiosidade sobre o fazer literário e cinematográfico e sobre como se processa a transposição de uma obra literária para a tela do cinema.

Em virtude disso, ao tentar estabelecer relações entre cinema e literatura, deparamo-nos com algumas questões: O cinema tem uma forma diferente de retratar e passar aquilo que está escrito para a tela? Diante dessa possibilidade, como se evidenciam tais formas, mostrando suas particularidades na obra e no filme? As visões do autor do livro Autran Dourado e da diretora Suzana Amaral se correspondem nas expectativas de mexer com público no momento da transcrição das duas obras? Quais são os tópicos interdependentes coexistentes nas duas produções artísticas? A nossa hipótese é que há diferenças na forma de apresentação das duas obras em estudo.

Todo o artigo será pautado em leituras de livros pertencentes à literatura especializada que trata do assunto proposto, bem como de textos, os quais fazem referência às obras escolhidas. Serão utilizados textos técnicos sobre como fazer cinema, tendo como ponto de partida a literatura. Depois faremos um paralelo entre as duas obras em estudo, observando pontos comuns e divergentes nos dois fazeres artísticos. Portanto, essa é uma pesquisa de natureza bibliográfica e comparativa.

2. Do livro ao cinema: a obra literária e a sua adaptação

2.1. Do autor e do diretor

Autran Dourado (1926) é escritor renomado da nossa literatura, mineiro de Patos de Minas, formado em Direito em 1949 pela UFMG, ano em que também exerceu a função de jornalista no *Estado de Minas*. Iniciou sua vida literária em 1947, aos 18 anos, segundo Diva Vasconcelos da Rocha (1972), na introdução do livro de Autran Dourado, *Uma vida em segredo* (1973). Autran Dourado diz que sempre quis ser escritor. Escrevia como se estivesse esculpindo uma obra de arte. Assim, assemelha-se a um Machado de Assis e a um Flaubert, dois gigantes da ficção ocidental, não permitindo quaisquer alterações em seus textos e, ao mesmo tempo, dando autenticidade a sua obra.

Leitor ávido dos clássicos portugueses, como das tragédias gregas, sua obra mostra-nos ainda a presença de filósofos e de pensadores orientais, presentes em sua bagagem de leituras. Daí o mesmo ser dono de um estilo ficcionista e crítico, combinando fantasia e imaginação, aliada a uma inteligência rara.

Já Suzana Amaral é diretora de cinema, formada na primeira turma do curso de Cinema da USP, complementando sua carreira em Nova York. Foi produtora e diretora da TV Cultura. Logo em seguida, ingressou-se na produção de longas metragens como: *A Hora da Estrela* (1977), lançando, a seguir, seu segundo longa baseado na obra de Autran Dourado, *Uma vida em segredo* (2001). Defendendo um estilo novo de fazer cinema no Brasil, des-

vincula-se da tradição de fazer cinema como se faz televisão, dando prioridade à construção de um roteiro e à direção de qualidade.

2.2. Dos fazeres artísticos

Quanto às relações entre a literatura e o cinema, são inúmeras as possibilidades: ora o cinema faz uso da literatura, ora a literatura faz uso do cinema. Godard (apud SEDLMAYER e MACIEL, 2004, p. 87) afirma que descobriu ao mesmo tempo essas duas artes: a imagem (o cinema) e a palavra (literatura):

Escrever já era fazer cinema, pois entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. [...] Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente continuo a me considerar um crítico [...] Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos.

De acordo com o cineasta, o cinema é a arte que mais se aproxima da literatura. Como toda expressão artística se realiza através da estilização, muitas das vezes, é a literatura que arruma motivos para o cinema, pois a linguagem cinematográfica trata não somente de fatos históricos, mas também de textos ficcionais.

Quando o texto ficcional é motivo para o cinema, Denílson Lopes (2004) defende a tese de que o diálogo entre as artes não se detém a um só ponto do fazer artístico, mas o autor atento para o espaço, o tempo, os personagens, ou seja, para os elementos estruturais da narrativa, que dão base ao leitor/diretor na hora de reler, traduzir, e reconstituir a obra escrita em um outro suporte. Já César Guimarães (2004) atém-se à síntese de composição textual, ou seja, na construção de um roteiro, o qual contemple a representação dos personagens, buscando a polifonia e a diversidade de vozes diante da tela. O roteiro é a descrição por escrito do que se passa no cérebro do produtor ou adaptador. Para que sua estruturação se torne uma montagem bem elaborada, torna-se necessário montar, selecionar e articular o roteiro, ou seja, as intruções devem ser seguidas de acordo com o que foi proposto.

Mário Alves Coutinho (2004), por sua vez, alerta para o fato de que fazer literatura e cinema são duas coisas as quais se interagem no momento da construção ou adaptação das mesmas. Portanto, a única coisa que muda é o objeto de construção que, na literatura, é a caneta na mão do autor e, no cinema, a câmera na mão do diretor.

Os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, segundo Rittner (1965), são três: planos, ângulos de tomada e movimentos de câmera. Os planos são cenas de um filme que são tomados por muitos instantâneos vistos de diferentes perspectivas. Observando os planos, podemos concluir que estes afetam diretamente na capacidade emocional do espectador, invertendo-os acaba transformando a significação do discurso; vários significados irão surgir na mente da platéia.

A base da linguagem cinematográfica é a variação do ângulo visual. Ângulo visual é a posição em que o espectador vê o espetáculo, ou seja, de acordo com o modo como a câmera mostra ou enfatiza uma cena. Teoricamente, seria como se o espectador observasse a cena sempre do mesmo jeito, ou seja, sempre do mesmo ângulo em que ele está sentado. Para se obter um novo ângulo, o espectador teria que mudar de lugar.

Para compreender os movimentos de câmera, é necessário que a posição da mesma seja posicionada em planos mais distantes ou mais próximos. Assim, de acordo com o autor supracitado, a mudança dos “planos” acontece, conseqüentemente, pela mudança do movimento de câmera.

Lembramos que, basicamente, temos cinco tipos de planos:

1. Plano geral é usado para poder visualizar todo o cenário, até ao horizonte, mas sem termos aproximação suficiente que nos permita ver os protagonistas. Normalmente utilizamos este gênero de planos quando pretendemos situar a ação em algum local determinado, conseguindo assim que o leitor fique situado no que se refere ao local onde a ação se desenrola. Este efeito é normalmente utilizado como plano de introdução.

2. Plano de conjunto tem características semelhantes ao Plano Geral, pois podemos descrever com mais clareza os pormenores da ação humana, tendo em conta ainda o ambiente onde ela se desenrola, embora este tenha menos importância neste caso. Dessa forma, o leitor pode concentrar a sua atenção em cada personagem separadamente.

3. Plano Médio é basicamente o plano de um corpo humano. A maior parte do fundo é eliminada, conseguindo-se, dessa maneira, que a figura humana se converta no centro da atenção. É muito prático para mostrar as relações entre as pessoas, mas, apesar de tudo, carece da intensidade psicológica dos primeiros planos.

4. Plano Aproximado de Peito é o mais útil para a representação de diálogos. O objetivo é permitir que o leitor sinta proximidade em relação ao personagem, ao mesmo tempo em que deixamos de considerar o ambiente que o envolve. Neste plano, cortamos a figura à altura do peito, incluindo apenas a cabeça e os ombros.

5. Primeiro Plano, Grande Plano ou **close** é quando queremos atingir a máxima intensidade dramática. A expressão do personagem apresenta-se mais nítida e as características podem ser projetadas com mais força.

O conhecimento desses planos é importante, por favorecer a interpretação das idéias do filme em relação ao texto literário.

2.3. Das obras

Para Hélio Ponciano (2007), *Uma vida em segredo*, da diretora Suzana Amaral, filma o singelo para se diferenciar da estética televisiva e das concessões ao que se chama de “gosto público”, em razão do tema, do enredo, e de sua personagem central e do ritmo de anticlímax – da estética que tem predominado nos filmes nacionais. Se, para a diretora, o

cinema brasileiro está se apropriando comumente de certos expedientes da TV, o que criaria uma espécie de padronização das produções, *Uma vida em segredo* pode ser visto como um modo particular de investir em caminhos diferentes de concepção de direção.

Diante do exposto, desejamos estabelecer um paralelo entre o livro de Autran Dourado *Uma vida em segredo* e o filme de Suzana Amaral, a fim de discutir essa e outras teorias acerca da relação entre literatura e cinema.

O filme *Uma vida em segredo*, de Suzana Amaral, inicia-se com a viagem de prima Biela e Conrado em direção à cidade. Na cena inicial, utilizando-se da tomada geral (plano geral), a diretora tenta captar o olhar de prima Biela, através de um jogo de imagens da Fazenda do Fundão, para mostrar o que está sendo deixado pela personagem.

Na seqüência, há a cena da chegada à cidade. Primeiro são focalizados Alfeu, Mazília, sua mãe Constança e Joviana, os quais estão à janela, observando a chegada da prima. Vê-se nessa cena aplicado o plano de conjunto no qual é possível concentrar a atenção em cada personagem separadamente.

Nessas cenas iniciais, podemos notar uma diferença notória entre filme e livro, pois o filme não retrata todos os aspectos descritos por Autran Dourado. No livro, há uma descrição da Fazenda do Fundão, bem como dos personagens (Alfeu, os filhos Mazília, Gilda, Fernanda, e Sílvio, bem como a empregada da casa, Joviana) de forma bem mais minuciosa do que a apresentada no filme de Suzana Amaral.

A narrativa escrita é mais rica, contendo mais informação; ao passo que o filme compõe-se de imagens organizadas em diferentes perspectivas, as quais definem ângulos de visão dos fatos. No livro, o autor narra a discussão entre Conrado e Constança sobre a viabilidade de se trazer ou não prima Biela para morar com eles na cidade, já que primo Juvêncio, pai de Biela, havia falecido e incumbido Conrado de zelar pela guarda da filha. O autor detalha também a chegada de Biela à cidade, a ambientação e a apresentação da nova moradora à sua nova família. São evidenciados os comentários de todos a respeito das roupas e do modo de se comportar de Biela.

Ainda em relação ao filme, há uma tomada de corpo inteiro de Biela (plano médio), mostrando suas roupas, ao mesmo tempo em que ouvimos os comentários de Mazília. Logo após, todos entram na casa grande e Biela é apresentada à família. Constança a leva para o quarto e a conversa das duas é a mesma descrita no livro: “Dá até, para namorar de janeleira [...]”.

No momento seguinte, temos o encerramento do primeiro capítulo retratado no filme pela diretora Suzana Amaral, com Biela em seu quarto, lembrando seu passado, o qual é retomado através da imagem da mãe e do monjolo do chuá-pá. Lembramos que esse recurso de rememoração é chamado de *flash-back* e é intensamente usado no cinema e na literatura, com o propósito de explicar fatos passados ao espectador ou leitor. Os dois, autor diretor, encerram suas narrativas do primeiro capítulo mostrando Biela em um momento de total nostalgia, lembrando sua existência e tentando se situar no novo ambiente.

Quanto ao segundo capítulo do livro, o filme mostra a família à mesa com Biela. Na cena, a diretora tenta focalizar a personagem observando, detalhadamente (grande plano), o modo como os primos manuseiam os talheres, pois com seu jeito vira motivo de riso, por parte dos meninos Mazília e Alfeu. Apesar de Constança repreender Alfeu, percebemos que, indiretamente, quer falar do jeito da prima mastigar. Depois Biela é mostrada na cozinha junto de Joviana e Gumercindo, comendo pururuca e falando de como era a vida no Fundão. A conversa é interrompida por Constança que leva a prima para a sala, onde vai ensiná-la a bordar e onde repreende a prima pelo fato de esta ficar na cozinha conversando com os criados.

Na cena seguinte, é noite e temos Conrado e Constança dialogando sobre o comportamento de Biela. Paralelamente Biela encontra-se em seu quarto, mais uma vez se olhando no espelho e procurando colocar-se da mesma forma que Constança no modo de se arrumar, usando um coque no cabelo. Novamente desperta o riso de Mazília que, com ar de chacota, faz um elogio. Recolhida em seu quarto, Biela recebe a visita de Constança a qual fala sobre as roupas da prima, dizendo que as duas irão até o Sr. Gaudêncio fazer compras. No entanto, Constança depara-se com a negativa de Biela, não pelo dinheiro e sim pela ingenuidade. Esse é um momento em que temos a retratação fiel do texto escrito.

Portanto, tanto o filme como o livro destacam, no segundo capítulo, uma Biela tentando se ambientar ou aterrissar na nova realidade de vida que se abria para ela. A jovem, em momentos ímpares dentro de seu quarto, medita no sentido de perder o medo e aceitar a nova realidade. Notamos que, aos poucos, Biela começa a se soltar com Constança a qual procurou dar a prima total liberdade, visto que agora era parte da família. Nas duas narrativas, Biela procura se entrosar com a nova família.

Assim, filme e livro ressaltam as dificuldades da personagem pela sua educação no Fundão, vindo a se tornar motivo de risadas, por parte das crianças. Biela se assusta só de pensar em sair à rua, mas cede e as duas saem. Constança prestativa tenta fazer com que Biela se comporte da mesma forma que ela no modo de andar, na costureira e em outros lugares, mas Biela, não muda. Constança acaba deixando a prima à vontade, sem querer uma mudança no modo de ser da mesma.

Ainda em relação a essa parte da narrativa, há a perseguição do menino Alfeu a Biela e, na seqüência, a aproximação com o pessoal da cozinha, ou seja, seus iguais: Joviana e Gumercindo, os quais se comportavam e falavam a mesma língua de Biela. Percebemos também que a personagem se decepciona com a figura de mãe e princesa vista em prima Constança, visto que, em mais um de seus momentos de nostalgia, sozinha no seu quarto, ouve Mazília tocar o piano e se apaixona pelo som e por Mazília, a qual se transforma no seu ideal de perfeição.

Também o capítulo três é mostrado no filme como sugerem as páginas do livro: Constança e Biela, juntas na rua, sendo observadas pelas outras mulheres. Há o encontro com Padre Matias, seguido de um diálogo. Depois, a cena seguinte mostra a entrada da loja

e Biela, já em meio às costureiras, com Constança tentando moldar os vestidos novos na prima que não se sente à vontade em momento algum. A moça age como uma boneca nas mãos dos outros. Vale ressaltar que neste ponto, em detalhe, temos a presença do garoto Alfeu à janela.

Logo temos uma outra tomada em *close* em que acontece uma conversa entre Joviana e Biela que diz não ver motivos em tanto gasto com roupa. Depois, Biela, já vestida com as roupas novas, caminha pelo corredor e é seguida por Alfeu que a imita no jeito de andar e se comportar com as novas roupas.

No momento que se segue temos o enquadramento de Conrado, na janela, e Constança conversando. A cena mostra que os mesmos encontravam-se decepcionados. Em seguida, Alfeu flagra Biela urinando de pé. Passa-se então para mais um momento de nostalgia, quando prima Biela ouve Mazília ao piano. Nesse instante, acontece um diálogo entre as duas. Logo Biela é mostrada em seu quarto, sozinha, com a diretora utilizando novamente do recurso de *flash-back*. Daí seguem-se as visitas que a mesma fazia às senhoras que não mais ficavam a sua disposição e sim deixando-a na sala sozinha, para cuidar de seus afazeres.

Nessas seqüências é possível ver a mistura de planos no filme, pois na cena anterior é adotado o plano médio, no qual se consegue que a figura humana converta-se no centro das atenções, seguido do grande plano, utilizado quando se quer atingir a máxima intensidade dramática. E na cena posterior, há mistura do plano aproximado de peito, mais útil na representação de diálogos, com o grande plano, procurando exprimir a dramaticidade nas expressões dos personagens.

Na cena seguinte, há uma tomada em *close*, com Conrado chegando nervoso em casa, pois havia brigado no clube e fica emburrado. Entretanto, Constança dá a idéia do truco com os amigos. Biela sorri e fala do Fundão. Quando nos é mostrado o truco, percebemos a troca de olhares entre Modesto e Biela que servia o café. Biela, nervosa, sofre com aquele sentimento e as coisas que aconteciam no momento do truco. Neste instante o leitor da obra escrita percebe o uso, pela diretora do filme, do jogo de imagens detalhadas, em primeiro plano, visando retratar o texto escrito.

Assim, Biela diz a Constança que não mais servirá o café às visitas, apesar de Constança e Conrado combinarem o casamento entre Modesto e Biela. A decisão tomada é falar com a prima no sentido de convencer a mesma a se casar com Modesto. Depois disso, Sr. Zico, pai de Modesto procura Conrado, para pedir a mão de Biela, a Modesto.

Temos retratada, fielmente, mais uma fala de Biela: “Não careço casar, eu estou muito bem aqui com os primos.” (DOURADO, 1973, p. 74). Mesmo assim, promete pensar. Logo, toda cidade já sabe e pressiona prima Biela a se decidir. Os primos perguntam a Biela se aceita e ela diz sim, acontecendo os encontros entres os dois. Na verdade, Modesto se preocupa em saber dos bens de Biela e, como sempre, o castelo da prima se desmorona aos poucos, pois Modesto sai em viagem de negócios a serviço do pai, não voltando mais.

Ressaltamos que é essa a parte do filme em que a diretora mais destaca a fala dos personagens, visando a uma retomada completa do enredo do livro. É um momento importante da trama, que vai conduzir o espectador ao clímax da história.

A partir daí, é focalizada a volta apenas dos dois peões que acompanhavam Modesto: Sr. Zico vai à casa de Conrado levar a notícia, mas Biela já se encontra com o vestido pronto. O pai do noivo conversa com Conrado, Biela ouve e assim se retrai novamente, tentando consolar-se. Alega que ficou noiva para fazer a vontade dos primos e, recolhida em seu quarto, olhando para o espelho, abre um sorriso sarcástico e introvertido. Contorce-se, rasgando o vestido, como se estivesse se despindo daquela Biela idealizada por prima Constança. Através da memória, recupera as velhas lembranças de infância. Como num transe, faz nascer uma nova e velha Biela que, dirigindo-se à sala com suas antigas roupas, diz a Constança: “Boas tarde”.

Vale ressaltar a entrega da atriz nesta cena, pois foi a cena que melhor retratou o texto escrito, já que Autran Dourado (1973), no capítulo três, além de mostrar a comoção que causava prima Biela entre todos que a conheciam, mesmo sendo um tanto quanto sem jeito, ressalta a decepção vivida pela personagem.

No filme, o quarto capítulo é o da reviravolta que a vida de Biela sofrera, pois logo após dizer boas tarde a Constança, ela segue em direção à cozinha, juntando-se aos seus iguais Joviana e Gumercindo. Oferece sua ajuda, pega no pilão para socar. Quando a família se reúne à mesa, prima Biela se recusa a ir almoçar. Conrado manda chamá-la, no entanto, Constança não obedece ao marido e em seguida a diretora mais uma vez reforça o texto escrito, quando Conrado diz: “Cada um apeia do cavalo como quer [...]”. (DOURADO, 1973, p. 99).

A seguir, Biela se desvincula da casa totalmente, indo morar em uma casinha nos fundos da casa grande, onde nos são mostrados os potes onde Biela juntava seu dinheiro. Lembramos que todas essas cenas do filme, além de reforçar a fala dos personagens, detalham a nova vida de Biela, através de tomadas gerais e em primeiro plano.

A retratação do quinto e sexto capítulos pela diretora Suzana Amaral é única, pois se misturam as cenas de um e de outro personagem de forma simultânea. Começa por nos mostrar o encontro de Biela com Vismundo e as tosses que evidenciam o agravamento do estado de saúde da prima, bem como a “fala” com o cachorro. Nisso, todos tomam conhecimento do animal, pois Biela cuida do cachorro e o ensina, sob o olhar das crianças, demonstrando todo amor ao seu cachorro. Já quando é noite, uma chuva cai e serve de meio, para a diretora mostrar o agravamento da saúde de Biela e visto que Vismundo não se encontra no quarto. Biela sai a sua procura, molhando-se toda e desesperada com a idéia de mais uma vez perder a quem ama. Mas ao voltar, o cachorro está em sua cama e logo que amanhece a prima tosse muito.

Neste instante, é focalizado o cachorro que é quem chama a atenção de Joviana, com seus latidos. Chamam o médico que a examina sob o olhar cuidadoso de Joviana,

Constança e Conrado, o qual a leva de volta ao quarto da casa grande. Joviana traz o cachorro. Eles a deixam, mas sua preocupação é mesmo com Vismundo que late durante a noite. Biela, ouvindo os latidos, levanta-se com dificuldade para levar um pedaço de pão a seu cachorro. Morre caída ao chão, tendo ao lado seu único amigo verdadeiro. Em seguida, nos é mostrado em *flash-back* o monjolo do Fundão com seu chuá-pá.

A diferença do final do filme em relação ao final do livro é que, no quinto capítulo, o escritor se dedica a relatar que o tempo passará e prima Biela, como todos os outros, envelheceu. Mostra as mazelas que o corpo de Biela sofre com o tempo, bem como narra o encontro de Biela com o cachorro Vismundo. Destaca o diálogo entre os dois, coisa estranha para se ter com um animal. Porém, Biela cuida do mesmo e se vê, pela primeira vez, recebendo um amor verdadeiro e recíproco. Mostra também que a família havia crescido com o aparecimento dos netos. E Biela se sente agora verdadeiramente acompanhada e com a expectativa de que não mais ficará sozinha na vida.

Já no sexto e último capítulo, o escritor mostra a decadência da saúde de Biela e escreve o fim de sua vida. As debilidades vêm com o agravo das tosses e as dores no estômago. Constança vê o estado de prima Biela e logo manda levá-la para dentro de casa, chama o médico, o qual indica que se deve levar a prima para o hospital. Nisso, Conrado chama um tabelião e Biela diz o que quer que seja feito com os seus bens. Logo após, recebe várias visitas, pede que seja levada para a enfermaria, levando Conrado a um acesso de loucura, porém de nada adianta. Ela recebe a bênção e passa a se lembrar daqueles que marcaram sua vida sucessivamente. Encerra sua vida com a lembrança de Vismundo. Ou metaforizando, encerra sua jornada com a visão de um amigo de verdade, idéia sempre idealizada na sua mente do mundo, das pessoas e da vida.

3. Considerações finais

Considerando o paralelo feito entre as duas obras, observamos que, embora haja a preocupação da diretora do filme com a fidelidade ao texto literário, houve algumas traições, principalmente no fim dado ao enredo em termos de dramaticidade.

Observamos que o filme não alcança o que está sugerido no texto literário, talvez, pela necessidade de se enxugar a narrativa na tela do cinema e pelo uso da câmara em seus diferentes planos. No entanto, tratando da transcodificação de uma linguagem para outra, Theobaldo (2006, p. 20) observa que, “para alguns diretores, a adaptação deve ser livre. E quanto mais ‘traidora’ da obra literária, melhor”. Diante disso, podemos entender o porquê da não-fidelidade à obra escrita, quando da abordagem dos pormenores no filme da diretora Suzana Amaral, a qual procurou uma construção cinematográfica livre para que o espectador possa tirar suas próprias conclusões.

Por outro lado, sabemos que a palavra, quando bem escrita, é bem mais sugestiva do que as imagens, visto que a amplitude de horizontes em que a escrita pode levar o leitor

é infinita tanto na imaginação do escritor, quanto na do leitor. Com isso, este último pode construir leituras a partir de suas inferências pessoais, coisa que a imagem possibilita em menor escala, já que limita o nosso olhar a um único instante.

Enfim, podemos concluir que a linguagem cinematográfica depende de várias etapas para a construção do filme, pois é de suma responsabilidade para o diretor “montar” uma narrativa para satisfazer o espectador. Em todas as etapas de estruturação do filme existe o objetivo de transformar pensamento em forma, passando por um texto escrito, por uma articulação na construção dos planos, e na etapa final do filme. O que resulta disso é chamado de interpretação.

4. Referências

AUTRAN DOURADO, Waldomiro Freitas. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973. 133p. (Edições de Ouro).

GUERRA, R. *Diretora do sucesso A Hora da Estrela se prepara para lançar seu segundo longa 15 anos depois*. Disponível em:

<www.cinemando.com.br/200211/entrevistas/suzanaamaral_01.htm>.

Acesso em: 15 maio 2007.

MIST, Vanilda. *Como Fazer Banda Desenhada Técnicas, práticas e conselhos úteis para criar BD*. Disponível em: <<http://aulas.setimadimensao.com>>. Acesso em: 26 out. 2007.

PONCIANO, H. *Entrevistas*. Disponível

em: <<http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=1588>>. Acesso em: 15 maio 2007.

ROCHA, D. V. Introdução, in: DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973. 133p. (Edições de Ouro).

SEDLMAYER, Sabrina & MACIEL, Maria Esther (org.). *Testos a flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual. Faculdade de Letras da UFMG, 2004, 260p.

UMA Vida em Segredo. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Suzana Amaral. Intérpretes: Sabrina Greve; Cacá Amaral; Eliane Giardini; Eric Nowinsk; Neusa Borges e outros.: Riofilme; Raiz Produções Cinematográficas, 2001. 1 filme (98min.), son., color., 35mmp.

THEOBALDO, Carlos. Filmes e literatura: duas realidades complementares. *Mundo Jovem*. Porto Alegre, 44, n. 366. p. 20. maio/2006.