

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Clarissa Mazon Miranda

**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE *O QUATRILHO*
PARA ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS**

Santa Maria, RS
2018

Clarissa Mazon Miranda

**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE PARA OS ROTEIROS
CINEMATOGRÁFICOS ADAPTADOS DE *O QUATRILHO***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira

Santa Maria, RS
2018

Miranda, Clarissa Mazon

A tradução intersemiótica do romance para os roteiros cinematográficos adaptados de O Quatrilho / Clarissa Mazon Miranda.- 2018.

253 f.; 30 cm

Orientador: André Soares Vieira

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2018

1. Roteiro cinematográfico adaptado 2. O Quatrilho 3. Tradução intersemiótica 4. Intertextualidade 5. Literatura comparada I. Vieira, André Soares II. Título.

Clarissa Mazon Miranda

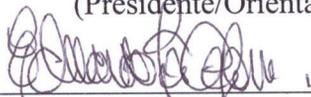
**A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE *O QUATRILHO* PARA
ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

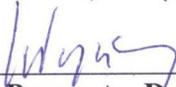
Aprovado em 28 de maio de 2018:



André Soares Vieira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Eduardo José Afonso, Dr. (UNESP)



José Clemente Pozenato, Dr. (UCS)



Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

DEDICATÓRIA

A minha família, meu pai Geraldo e minha mãe Fábria e às irmãs Alice e Carolina, aos avós Ruth e Manoel Miranda (*in memoriam*) e Giselda e Genésio (*in memoriam*). A dois mestres fundamentais nesta caminhada: o professor José Clemente Pozenato por ter escrito *O Quatrilho* e inspirado todo esse trabalho; e o acadêmico e professor Antonio Meneghetti por ter sempre realçado a importância de valorizar as maiores obras da literatura brasileira.

AGRADECIMENTOS

A concretização desse trabalho ocorreu, principalmente, pelo auxílio, compreensão e dedicação de várias pessoas. Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão desse estudo e, de uma maneira especial, agradeço:

- ao meu orientador, Prof. Dr. André Soares Vieira, pela oportunidade concedida de estudar na área de Estudos Literários no Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, grata pela orientação;
- as meus pais, Geraldo Faraco Miranda e Fábria Mazon Miranda, por todo o amor verdadeiro e apoio em todos os momentos, porque sempre acreditaram na minha capacidade para terminar esta tese e as etapas anteriores de minha formação;
- as minhas irmãs, Alice e Carolina, que me fizeram sorrir quando o trabalho na tese estava em suas horas mais difíceis;
- aos meus avós, Ruth Faraco e Manoel Miranda (*in memoriam*), e Giselda Trento e Genésio Mazon (*in memoriam*), por todos os momentos de carinho e amor em torno de livros de suas bibliotecas que me fizeram associar à literatura as memórias que só os avós podem deixar em nós;
- ao professor José Clemente Pozenato e sua esposa Kenia Pozenato, pelo caloroso acolhimento que sempre me ofereceram ao longo do desenvolvimento desta pesquisa;
- ao roteirista Antonio Calmon pelo aceite em conceder as entrevistas que tanto me inspiraram na realização desta tese;
- ao Acad. Prof. Antonio Meneghetti, por ter realçado o valor da obra *O Quatrilho* como testemunho vivo da história brasileira e por ter me incentivado a buscar me aprimorar na área da escrita e do cinema;
- aos membros da banca de qualificação e da banca final da tese, Prof.a. Dra. Raquel Trentin Oliveira, Profa. Dra. Rosani Ursula Umbach, Prof. Dr. Eduardo José Afonso e Prof. Dr. José Clemente Pozenato, por suas contribuições que foram fundamentais para melhoria desta pesquisa;
- aos meus amigos e aos demais membros das famílias Mazon e Miranda, que souberam entender minha ausência e que sempre me deram o incentivo;
- aos colegas e dirigentes do trabalho na Associação OntoArte, Fundação Antonio Meneghetti, Antonio Meneghetti Faculdade e revista Performance Líder, que me permitiram a licença e o tempo necessário para realização desta pesquisa e sempre incentivaram para que persistisse nela;
- às professoras Estela Maris Giordani, Noemi Boer, Jusélia Paula da Silva e Nilsa Barin que auxiliaram a revisão do texto;
- a equipe da Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFSM, por todo o suporte, os esclarecimentos e os momentos de atenção prestados;
- à Universidade pública, gratuita e de qualidade, pela oportunidade de desenvolver e concretizar esse estudo;
- aos demais professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSM por contribuírem de uma forma ou de outra pela conquista deste título;
- à equipe que realizou o filme *O Quatrilho*, sem o qual eu não teria conhecido a obra de José Clemente Pozenato;
- aos professores que, ao longo da minha caminhada acadêmica, incentivaram para que persistisse na realização do mestrado e do doutorado, entre os quais, especialmente, o Prof. Dr. Luis Alberto Scotto e a Profa. Suzana Coelho;
- as oportunidades que tive ao longo de toda minha trajetória de vivenciar a cultura italiana trazida para o Brasil por famílias que, como a minha, vieram um dia da Itália.

Enfim a todos àqueles que fazem parte da minha vida e que são essenciais para eu ser, a cada dia nesta longa jornada, um ser humano melhor.

O Quatrilho é a primeira página viva de uma história grande de pequenas pessoas que, depois, fizeram um grande Brasil. O Brasil não nasce de grandes líderes, nasce da colaboração de tantas pessoas que, com a indústria, com a iniciativa privada, com acordos sentimentais de família, de risco, construíram uma grandeza que será ainda maior no futuro.

Acad. Prof. Antonio Meneghetti

RESUMO

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE PARA OS ROTEIROS CINEMATOGRAFICOS ADAPTADOS DE *O QUATRILHO*

AUTORA: Clarissa Mazon Miranda
ORIENTADOR: André Soares Vieira

Nesta tese, apresenta-se uma análise comparada entre o romance *O Quatrilho*, de 1985, escrito por José Clemente Pozenato, e os dois roteiros cinematográficos adaptados a partir dessa obra. O primeiro tratamento de roteiro é de autoria de Antonio Calmon, e o segundo, de Leopoldo Serran. No problema de pesquisa, desejou-se resolver se, ao analisar comparativamente tais obras, confirma-se a hipótese de que cada roteiro é um texto autônomo para análise em si próprio e, no objetivo geral, procurou-se investigar um modo de análise comparativa entre o romance *O Quatrilho* e os roteiros adaptados que permita perceber as particularidades de cada texto e auxiliie no esclarecimento sobre a questão do roteiro de cinema como gênero literário próprio. O principal referencial teórico para tal análise considera o conceito de tradução intersemiótica a partir do que foi proposto por Jakobson (1969), cujo conceito será desenvolvido subsequentemente por diferentes autores apresentados nesta tese. Fazendo parte do campo da Literatura Comparada, na presente pesquisa, percebe-se a adaptação cinematográfica como a criação de uma nova obra literária, uma narrativa digna de análise e que não tem compromisso de fidelidade com o texto original. É fundamental, para a presente tese, o trabalho *Palimpsestes: la littérature au second degré*, de Gerard Genette (1982), por meio do qual é possível a análise das adaptações, com base nos conceitos relacionados à intertextualidade. Estão, ainda, como base desta tese, os seguintes autores: Van Nypelseer (1991), Zanjani (2006), Abruzzese (2009), Figueiredo (2010), Vieira (2007a, 2007b), Pasolini (1982), Diniz (2005) e Viswanathan (1986). Como metodologia, para dar suporte à análise comparada, foi desenvolvido um protocolo próprio, do qual faz parte um questionário para orientação da pesquisa acerca do hipotexto e dos hipertextos escolhidos. O protocolo apresenta, como base, o trabalho de Diniz (2005) e, principalmente, as categorias desenvolvidas para análise de adaptações cinematográficas no tratado *Novel to Film: an introduction to the Theory of Adaptation*, de Brian McFarlane (1996). Os objetivos específicos da presente tese são: pesquisar as contribuições históricas da obra *O Quatrilho*, desenvolver um protocolo para análise comparada do romance e dos roteiros adaptados e identificar funções distribucionais (cardeais e catalisadoras) e integracionais (índice e informação). Os capítulos abordam, tematicamente, o roteiro cinematográfico como texto literário autônomo, a tradução intersemiótica e a relação desse conceito à adaptação cinematográfica, o contexto histórico das obras *O Quatrilho*, o desenvolvimento do protocolo de estudos dos roteiros adaptados e uma análise comparada do romance e dos roteiros. Ao final, conseguiu-se responder ao problema de pesquisa sobre o roteiro como texto autônomo, bem como atender aos objetivos de se estudar o contexto histórico da obra *O Quatrilho*, desenvolver um protocolo de pesquisa para estudo comparado do romance e dos roteiros e verificar como as funções distribucionais e integracionais, propostas por McFarlane (1996), são transferidas entre o romance e os roteiros.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico adaptado. *O Quatrilho*. Tradução intersemiótica. Intertextualidade. Literatura comparada.

ABSTRACT

THE INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF THE NOVEL TO THE ADAPTED SCREENPLAYS OF *O QUATRILHO*

AUTHOR: Clarissa Mazon Miranda

ADVISOR: André Soares Vieira

This thesis presents a comparative analysis between the novel *O Quatrilho*, written in 1985 by José Clemente Pozenato and the two film scripts adapted from this novel, being the first treatment of screenplay written by Antonio Calmon and the second treatment written by Leopold Serran. The research problem that this thesis proposes to solve is whether, when analyzing comparatively such works, it is possible to confirm the hypothesis that each screenplay is a autonomous text for an individual analysis. The general objective is to investigate a comparative analysis between the novel *O Quatrilho* and adapted screenplays allowing to perceive the peculiarities of each text and helping to clarify the question whether screenplays are a literary genre itself. The main theoretical framework for such an analysis is the concept of intersemiotic translation, based on what was proposed by Jakobson (1969), being the concept developed subsequently by different authors presented in this thesis. As part of the field of Comparative Literature, the present research perceives adapted scripts as the creation of a new literary work, a narrative worthy of analysis and that has no commitment of fidelity to the text on the basis of which it was created. It is crucial to this thesis the work *Palimpsestes: la littérature au second degré*, of Gerard Genette, 1982, through which it is possible to analyze adaptations based on the concepts related to intertextuality. Yet as the basis of this thesis, there are the authors: Van Nypelseer (1991), Zanjani (2006), Abruzzese (2009), Figueiredo (2010), Vieira (2007a, 2007b), Pasolini (1982), Diniz (2005) and Viswanathan (1986). As a methodology to support the comparative analysis, it was developed an original protocol, which is constituted by a questionnaire to guide the research about the hipotext and hypertexts chosen. The protocol was first inspired by the work of Diniz (2005) and is especially based on the categories developed on the book *Novel to Film: an introduction to the Theory of Adaptation*, by Brian McFarlane (1996), to analyze adapted movies. As specific objectives of this thesis there are: to search the historical contributions of the work *O quatrilho*; to develop a protocol for comparative analysis of the novel and the adapted screenplays and identify distributional functions (cardinals and catalysers) and integrational (indices and information). The chapters of this thesis cover topics such as the adapted screenplay as an autonomous literary text: intersemiotic translation and the relationship of this concept to adapted screenplays, the historical context of the novel *O quatrilho* and its adapted screenplays, the development of the protocol of studies of the adapted screenplays and a comparative analysis of the novel and the scripts. At the end, it was possible to answer to the problem of research about the adapted screenplay being and autonomous text, as well as to meet the objectives of studying the historical context of the novel *O quatrilho* and the adapted screenplays, develop a research protocol for comparative study of novels and screenplays and check how the distributional functions and integrational ones (proposed by McFarlane, 1996) are transferred between the novel and the screenplays.

Keywords: adapted screenplay. *O Quatrilho*. intersemiotic translation. Intertextuality. comparative literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Comparação entre as páginas da mesma cena escritas no roteiro de Antonio Calmon (1a) e no roteiro de Leopoldo Serran (1b) para <i>O Quatrilho</i>	35
Figura 2 - José Clemente Pozenato	84
Figura 3 - capa da primeira edição do romance <i>O Quatrilho</i> (1985).	84
Figura 4 - Casais chegam a casa em que moram juntos.	92
Figura 5 - As primas Teresa e Pierina.	92
Figura 6 - Cenário da cidade de Caxias do Sul no tempo em que se passa a narrativa.	92
Figura 7 - Ângelo e Máximo visualizam o terreno para o moinho a ser construído em sociedade.	92
Figura 8 - Ângelo olha o movimento de Caxias do Sul ao lado de Roco.	92
Figura 9 - Encenação de uma típica mesa de almoço da época.	92
Figura 10 - A família Gardone em cena final de <i>O Quatrilho</i>	93
Figura 11 - O início da família de Máximo e Teresa, enquanto fogem, levando a filha Rosa.	93
Figura 12 - (a) Capa da edição comemorativa do romance <i>O Quatrilho</i> , lançada no ano seguinte ao do lançamento do filme. Em (b), a foto da família de Ângelo e Pierina, também retirada do livro.	118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparação entre o romance e o roteiro, adaptado por Antonio Calmon, no almoço de Natal dos casais	36
Quadro 2 - Comparação entre o livro <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran (cena do casamento).....	45
Quadro 3 - comparação entre o livro <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran na cena do filó, organizado por Teresa.	62
Quadro 4 - Comparação entre o livro <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran para a cena da chegada da carta de Teresa.....	69
Quadro 5 - Comparação entre o livro <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran na cena do assédio à Teresa por Agostinho.	73
Quadro 6 - Esquema explicativo das definições de funções da narrativa, estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir de Diniz (2005).....	103
Quadro 7 - Esquema explicativo da hierarquia de funções narrativas (distribucionais e integracionais), estabelecidas por Brian McFarlane (1996), e interpretadas também por Diniz (2005).	104
Quadro 8 - Esquema explicativo das definições de funções da narrativa, estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir de Zeni (2007).	108
Quadro 9 - Esquema explicativo da hierarquia de funções da narrativa, estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir de Zeni (2007).	109
Quadro 10 - Protocolo para a análise comparada de romance e roteiro adaptado	126
Quadro 11 - Comparação entre o romance <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Máximo, são apresentados em cada narrativa.	131
Quadro 12 - Comparação entre a cena do filó, conforme exposta no romance e no roteiro de Antonio Calmon.....	137
Quadro 13 - Comparação entre romance e roteiro na conversa entre Tia Gema e Teresa, realizada na contagem 1 do romance.	142
Quadro 14 - Comparação entre o romance <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, na cena em que Teresa visita a casa de Máximo e Pierina.....	148
Quadro 15 - Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.	153

Quadro 16 - comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, na sequência em que Máximo e Teresa conversam no moinho.....	164
Quadro 17 - comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, quando Ângelo fica sabendo da existência de uma nova colônia à venda.....	170
Quadro 18 - Comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, na sequência em que Máximo e Teresa ficam juntos pela primeira vez.	174
Quadro 19 - Comparação entre o romance <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran, no desenlace da história.	178
Quadro 20 - Comparação entre o romance <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran, no anúncio em que o casal conseguiu vender as terras e pôde se mudar para Caxias do Sul.....	182
Quadro 21 - Comparação entre a descrição de espaço em <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran.	191
Quadro 22 - Comparação entre <i>O Quatrilho</i> e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran, em cena de “enchimento”.	192
Quadro 23 - Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran, na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.....	195
Quadro 24 - Comparação entre o início das narrativas dos roteiros de Antonio Calmon e de Leopoldo Serran.	204
Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran, nas sequências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.....	207
Quadro 26 - comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran, na sequência em que Scariot, Máximo e Teresa convivem no moinho.	221

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1	O ROTEIRO COMO LITERATURA	22
1.1	PARTICULARIDADES DO TEXTO CINEMATOGRAFICO	33
2	A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	53
2.1	O ROTEIRO ADAPTADO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	59
2.2	A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE O QUATRILHO	80
3	O ROMANCE O QUATRILHO E SEU CONTEXTO HISTÓRICO	84
4	DESENVOLVIMENTO DE UM PROTOCOLO PARA ESTUDO DOS ROTEIROS ADAPTADOS	100
4.1	OS ELEMENTOS DA NARRATIVA: A ELABORAÇÃO DE UM PROTOCOLO PARA ANÁLISE COMPARADA DO ROMANCE E DOS ROTEIROS	110
5	ANÁLISES COMPARADAS ENTRE O ROMANCE E OS ROTEIROS ADAPTADOS	129
5.1	COMPARAÇÃO ENTRE O ROMANCE O QUATRILHO E O ROTEIRO ADAPTADO POR ANTONIO CALMON	129
5.1.1	Comparação entre a terceira contagem do romance O Quatrilho e o roteiro adaptado por Antonio Calmon	152
5.2	COMPARAÇÃO ENTRE O ROMANCE O QUATRILHO E O ROTEIRO ADAPTADO POR LEOPOLDO SERRAN	162
5.2.1	Comparação entre a última (e quarta) contagem e fragmentos da terceira contagem do romance O Quatrilho e o roteiro adaptado, por Leopoldo Serran	176
5.3	ANÁLISE COMPARADA DOS DOIS ROTEIROS ADAPTADOS.....	203
5.3.1	Análise comparada dos dois roteiros adaptados em relação ao período equivalente à contagem dois do romance	220
5.4	ANÁLISE COMPARADA DOS DOIS ROTEIROS ADAPTADOS E DO ROMANCE.....	229
5.4.1	Análise comparada dos dois roteiros adaptados e do romance na última contagem	235
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
	REFERÊNCIAS	249

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde o início da história do cinema, no século XX, os romances têm sido fonte de histórias retratadas em filmes. Na atualidade, são adaptados a partir de romances os roteiros de boa parte dos filmes vencedores de prêmios e aqueles de maior bilheteria. As adaptações sempre foram do gosto do público. Conforme explica Hutcheon (2013), é uma questão de trazer de volta as histórias e revivê-las de modo diferente. “Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação. [...] É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (p. 229). O gosto por contar novamente boas histórias já estava presente, por exemplo, no teatro clássico. Quantas peças teatrais são adaptações de romances? Quantas vieram a ser publicadas após serem lançadas no palco? O desejo de reviver as histórias é tão natural quanto a vontade de contá-las.

Entre o romance e o filme, está o roteiro cinematográfico. Por alguns, considerado um texto apenas técnico, seu formato vem sendo, cada vez mais, publicado e procurado por leitores interessados no acesso aos mesmos no formato literário. Conforme explica Vieira (2005), trata-se de um texto híbrido e “indeterminado por natureza”: “o roteiro passou apenas recentemente a merecer uma atenção maior por parte da crítica, sobretudo em função da sua inserção no domínio da Literatura Comparada”(p. 8). O argumento cinematográfico apresenta propriedades tanto da linguagem romanesca como da linguagem cinematográfica. Para autores como Van Nypelseer (1991), Zanjani (2006), Abruzzese (2009), Figueiredo (2010), Vieira (2007a, 2007b), Pasolini (1982), Diniz (2005) e Viswanathan (1986), o roteiro de cinema pode ser considerado um texto literário, com características próprias, e à altura de estudos científicos, tal qual uma obra com finalidade em si mesma.

Tendo em vista esse cenário, estudos têm aflorado, no campo da Literatura Comparada, com foco sobre o roteiro cinematográfico adaptado. A adaptação aqui é vista como a criação de uma nova obra literária, uma narrativa digna de análise por si só e que não tem compromisso de fidelidade com seu hipotexto. A partir do estudo da obra *Palimpsestes: la littérature au second degré*, de Gerard Genette (1982), é possível a análise das adaptações por meio de conceitos relacionados à intertextualidade, que levam à compreensão do conceito de tradução intersemiótica. Assim, a presente pesquisa visa a contribuir para esse campo de estudos.

Apresenta-se, nesta tese, uma análise comparada entre o romance *O Quatrilho*, de José Clemente Pozenato, e os dois roteiros adaptados a partir dessa obra. O principal referencial teórico para tal análise é o conceito de tradução intersemiótica. O problema de pesquisa que se

deseja resolver é se, ao analisar comparativamente tais obras, confirma-se a hipótese, aqui apresentada, de que cada roteiro é um texto autônomo para análise em si próprio. Nas buscas realizadas para esta pesquisa, não se localizou nenhum estudo que levantasse tal questão e procurasse analisá-la a partir da comparação entre o romance e o roteiro adaptado e dele decorrente. Também não foi localizada nenhuma pesquisa, desse campo, que tenha utilizado, como *corpus*, o romance *O Quatrilho* ou os roteiros cinematográficos adaptados a partir dele. Em vista disso, tem-se como objetivo geral investigar um modo de análise comparativa entre o romance *O Quatrilho* e os roteiros adaptados, que permita perceber as particularidades de cada texto e que auxilie no esclarecimento da questão sobre o roteiro de cinema como gênero literário próprio.

Desse modo, apresenta-se, nesta tese, uma análise comparada entre o romance *O Quatrilho*, de José Clemente Pozenato, e os dois roteiros adaptados para o cinema, a partir da referida obra. O principal referencial teórico, para tal análise, é o conceito de tradução intersemiótica, proposto por Jakobson (1969).

Como metodologia, para dar suporte à análise comparada, foi desenvolvido um protocolo próprio, do qual faz parte um questionário para orientar a pesquisa acerca do hipotexto e dos hipertextos escolhidos. Como inspiração para o desenvolvimento de tal protocolo, tem-se o trabalho de Diniz (2005), que estudou adaptações cinematográficas, comparando romances aos filmes deles advindos, a partir de conceitos sobre tradução, hipertextualidade e reciclagem; e, também, a obra que inspirou Diniz, na citada pesquisa, o tratado *Novel to Film: an introduction to the Theory of Adaptation*, de Brian McFarlane (1996).

A metodologia e a pesquisa teórica apresentadas nesta tese respondem ainda ao que podem ser apontados como seus objetivos específicos: pesquisar as contribuições históricas da obra *O Quatrilho*, desenvolver um protocolo para análise comparada do romance e dos roteiros adaptados e identificar funções distribucionais (cardeais e catalisadoras) e integracionais (índice e informação) na análise dos textos (romance *O Quatrilho* e roteiros adaptados), tendo como fundamento teórico as pesquisas sobre tradução intersemiótica. Essas questões dialogam com o que, segundo McFarlane (1996), são aspectos particularmente sensíveis no que tange às adaptações cinematográficas, tais como a questão da autoria em relação à nova obra criada e à influência da indústria e do contexto cultural em que o romance original é adaptado. Para o autor, por mais que seja possível mapear as funções narrativas-chave, adaptadas do romance para o roteiro, não é possível prever a resposta de público que um filme terá. Nas palavras de McFarlane (1996): “Mesmo, sem querer levantar o estudo da adaptação ao nível de ciência, eu acredito ser possível aplicar, a esse, métodos analíticos mais rigorosos do que tem sido feito”

(p. viii, tradução nossa¹). Então, acredita-se que a presente pesquisa vá ao encontro dessa hipótese, desenvolvendo um protocolo com um questionário, que procura facilitar a aplicabilidade da comparação entre o romance e roteiro adaptado.

O *corpus* selecionado permite uma rara análise das diferentes fases de desenvolvimento de um roteiro adaptado. *O Quatrilho* foi lançado por José Clemente Pozenato, primeiramente, como romance e, dez anos depois, foi escolhido para adaptação cinematográfica por uma grande empresa de produção audiovisual brasileira. O primeiro tratamento de tal roteiro foi realizado pelo roteirista Antonio Calmon. Terminada essa versão, os produtores solicitaram um segundo tratamento do argumento ao roteirista Leopoldo Serran. Quando o autor José Clemente Pozenato foi procurado, como parte da elaboração da presente tese, ele tinha consigo cópias dessas duas versões do roteiro, uma vez que revisara ambas a pedido dos produtores. Desse modo, a análise comparada nesta tese leva em conta essas duas versões de adaptação da mesma obra.

Em termos de curiosidade, caso se confirmem os créditos do filme *O Quatrilho*, o nome de Antonio Calmon aparece como responsável pela “adaptação” e o de Leopoldo Serran, como responsável pelo “roteiro”. Essa nomenclatura foi uma escolha de Calmon (2016), porém tanto o texto por ele redigido quanto àquele de Leopoldo Serran têm as características de roteiros cinematográficos completos e, por isso, podem ser objeto dessa análise comparada. A questão da fidelidade aqui não é considerada, pois cada uma dessas obras é vista como um texto em particular, uma nova criação. Stam (2008) lembra que o “discurso da fidelidade” é enfraquecido nas adaptações, pois se considera que um romance pode ter várias leituras, despertando uma miríade de interpretações e são um ponto de partida para os roteiristas criarem sua própria obra. A escrita do roteiro também tem limites impostos pelo fazer cinematográfico que a sucederá, são modos específicos de delimitar o texto, que não estão presentes no romance. Essas questões, por si só, reafirmam a ideia de que o roteiro cinematográfico será uma nova obra, mesmo quando provém de uma adaptação. Não há compromisso com o “modo” do romance que a precede, uma vez que as estratégias que funcionam como romance podem não funcionar como roteiro.

Tendo em vista a unicidade de cada um dos textos selecionados para estudo nesta pesquisa, parece importante levantar dados biográficos de seus autores. José Clemente Pozenato é um autor que, declaradamente, procura aproximar seus roteiros de um estilo cinematográfico, lembrando, assim, outro aspecto da realidade de um mundo em que o cinema é tão popular: os

¹ However, without wishing to raise the study of adaptation to the level of a science, I believe it is possible to apply to it analytical methods more rigorous than has commonly been the case.

autores são sensíveis à sétima arte e essa os influencia. Nascido em 1938, em São Francisco de Paula, na localidade de Santa Teresa (RS), José Clemente Pozenato foi para Caxias do Sul com doze anos de idade, onde fez o ginásio e o secundário². Fixou-se em definitivo nessa cidade em 1966, como professor de Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Literatura Italiana, na Universidade de Caxias do Sul. É bacharel em Filosofia e doutor em Letras pela PUC/RS.

Iniciou a carreira literária em 1967, participando da coletânea de poesia *Matrícula*, com os poetas Oscar Bertholdo, Jayme Paviani e Ary Trentin. Em poesia, publicou ainda: *Vária Figura*, *Carta de viagem*, *Meridiano*, *Cànti rústeghi* (Cantos rústicos) e *Mapa de viagem*, obra de poesias reunidas e editada no ano de 2000. Em 1974, publicou o ensaio *O regional e o universal na literatura gaúcha*, premiado pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Em 1985, iniciou a carreira de ficcionista, com a publicação da novela policial *O caso do martelo*, adaptada para a televisão, e do romance *O Quatrilho*, uma narrativa centrada na primeira geração de filhos de imigrantes italianos no sul do Brasil. O romance foi levado ao cinema, em filme dirigido por Fábio Barreto, e concorrente ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1996. Em 1989, publicou a novela policial *O caso do loteamento clandestino* e, no mesmo gênero, em 2000, *O caso do e-mail*. Nesse mesmo ano, lançou o romance *A cocanha*, que tem como tema os primórdios da colonização italiana na serra gaúcha, trazendo a saga inicial das famílias dos protagonistas de *O Quatrilho*. Em 2006, publicou *A babilônia*, que encerra a trilogia da imigração italiana. Na categoria do conto, publicou, em 1998, *O Limpador de fogões*. Em 1999, lançou uma coletânea de crônicas com o título de *Conversa solta*. É autor de literatura infantil, com as obras *O jacaré da lagoa*, de 1991, e *Pisca-tudo*, de 2001, adaptado para a televisão. Integrou o Conselho do Patrimônio Histórico e Cultural de Caxias do Sul e, por duas vezes, o Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul. Foi Secretário de Cultura de Caxias do Sul, em 2006, e coordenador do curso de mestrado em Letras da Universidade de Caxias do Sul. Recebeu o título de cidadão caxiense, em 1991, e foi eleito Personalidade do Livro, pela Câmara Rio-grandense do Livro, em 1995. É membro da Academia Sul-brasileira de Letras e da Academia Rio-grandense de Letras, ocupando a cadeira 34. Em 2007, recebeu o título de *Cavaliere* na Ordem do Mérito da República Italiana.

Roteirista e diretor de novelas e filmes, Antonio Calmon é nascido em 1945, em Manaus (AM). Foi diretor de curtas-metragens e assistente de direção em obras do Cinema Novo, como *A Grande Cidade* (1965), de Cacá Diegues, *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo

² Equivalentes ao Ensino Médio na atualidade.

Dahl. Como diretor e roteirista, realizou o longa-metragem *O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* (1971), *A carne* (1975), *A Mulher Sensual* (1981), *O Torturador* (1981), *Menino do Rio* (1982), *Garota Dourada* (1984) e *Além da Paixão* (1985). Dirigiu *Paranoia* (1975), com roteiro de Carlos Heitor Cony, e *Revólver de Brinquedo* (1975), com roteiro de Leopoldo Serran. Como roteirista, explorou também produções que se aproximam da pornochanchada como *Gente Fina é Outra Coisa* (1977), adaptado da peça homônima de Antônio Bivar, *Embalos de Ipanema* (1978), *O Bom Marido* (1978) e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1978). Outro roteiro seu foi *Terror e Êxtase* (1979), adaptação do romance de José Carlos Oliveira. Mais recentemente, seus roteiros para o cinema foram *Aventuras de um Paraíba* (1982), *Dedé Mamata* (1989), *Dias Melhores Virão* (1989) e, finalmente, *O Quatrilho* (1995). Para a televisão, especialmente para a Rede Globo, desenvolveu uma série de obras como autor, entre as quais, algumas mais conhecidas, como: o seriado *Armação Ilimitada* (de 1985 a 1988), escrito juntamente com Walther Negrão; a novela *Top Model* (1989); *Vamp* (1991), *O Beijo do Vampiro* (2002), *Olho no Olho* (1993), *Cara & Coroa* (1995), *Corpo Dourado* (1998) e as minisséries *A Justiceira* (1997) e *Na Forma da Lei* (2010). É um dos mais experientes roteiristas de cinema e da televisão brasileira.

Leopoldo Serran nasceu no Rio de Janeiro, em 1942, faleceu na mesma cidade, em 2008. Roteirista e escritor, teve entre seus trabalhos mais consagrados algumas produções, em parceria com Bruno Barreto, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976); *Gabriela, Cravo e Canela* (1983) e *O Que É Isso, Companheiro?* (1997). Com o irmão de Bruno, Fábio Barreto, roteirizou *O Quatrilho* (1995). Sua filmografia como roteirista inclui ainda: *Onde anda você* (2004), *A Paixão de Jacobina* (2002), *Até que a vida nos separe* (2000), *O dia da caça* (2000), *Four days in September* (1997), *Pandora* (1995), *Two edged knife* (1989), *Bye Brasil* (1980), *República de assassinos* (1979), *Na Boca do Um* (1978), *Nos Embalos de Ipanema* (1978), *O bom marido* (1978), *O golpe mais louco do mundo* (1978), *Se segura, malandro* (1978), *Amor bandido* (1978), *Tudo bem* (1987), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Revólver de brinquedo* (1977) – dirigido por Antonio Calmon, *Marília e Marina* (1976), *A estrela sobe* (1974), *Um certo capitão Rodrigo* (1971), *Máscara da traição* (1969), *Desesperato* (1968), *A Grande Cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe* (1966) e *Ganga zumba* (1963). Foi autor dos argumentos de *Eu te amo* (1981), *O bom burguês* (1979) e *Copacabana me engana* (1968). É autor de dois romances: *Shirley, a história de um travesti* (1979) e *Arara Carioca* (2007). Roteirizou trabalhos para a TV, como as minisséries *Carga Pesada* (2003), *Engraçadinha... seus amores e seus pecados* (1995), *A máfia no Brasil* (1984) e *Plantão de polícia* (1979).

Analisando comparativamente o resultado do trabalho desses autores sobre a obra *O Quatrilho*, no presente estudo, procura-se mostrar os atos de tradução intersemiótica presentes entre os dois gêneros literários (romance e roteiros de cinema), mas também observar o roteiro como um trabalho de arte completo em si mesmo. Em *O Quatrilho*, por mais que a obra romance se aproxime dos requisitos para um roteiro cinematográfico, pela riqueza em diálogos e descrições, há todo um trabalho de autoria desenvolvido para criar uma nova obra literária, um roteiro, a partir da origem desse hipotexto, que trabalha segundo critérios próprios.

O filme, em si, também não coincidirá exatamente com nenhum dos roteiros adaptados. Pouliot (1987) lembra que a distinção entre filme e roteiro é clara “a partir do momento em que o filme encontra uma linguagem, uma sintaxe e uma gramática que lhe são próprias, e que a montagem de cinema se constitui em arte” (p. 3, tradução nossa³). Trata-se de refletir, por meio do escolhido *corpus* de pesquisa, sobre as diferentes formas semióticas, analisando as estratégias narrativas presentes no processo de escritura dos três autores para o mesmo tema. A base para essa análise foram os teóricos pesquisados e referenciados nos primeiros capítulos da presente pesquisa. A análise do *corpus* permite perceber a ocorrência, na relação entre os três textos, dos aspectos notados pelos diferentes autores que investigam, hoje, a tradução intersemiótica e a adaptação cinematográfica.

O Quatrilho se destaca ainda por trazer a possibilidade de uma análise acerca do cenário histórico contado no romance, nos roteiros e no filme. Não sendo considerado um romance histórico, a obra traz, no entanto, como pano de fundo das ações transcorridas, a trajetória do crescimento da serra gaúcha a partir da vinda dos imigrantes italianos para a região. Os roteiros mantêm esse panorama histórico do romance, de modo que esse elemento dos três textos mereceu especial interesse.

No primeiro capítulo, *O roteiro como literatura*, são apresentados diferentes pontos de vista acerca da consideração do roteiro como gênero literário próprio. Tratam-se das especificidades que caracterizam esse tipo de texto, ultrapassando a tarefa de ser um mero rascunho do filme. Mesmo sendo visto, é claro, como um elemento de relação entre a literatura e o cinema, o roteiro adaptado trará suas qualidades que podem conferir o *status* de momento artístico por si só, cabendo aos leitores uma nova atitude frente à experiência de ler um roteiro. A ação narrativa estaria no ponto em comum entre o hipotexto romance e o hipertexto roteiro, não sendo o caso de se pensar em um texto “mais visual”, quando se aborda o roteiro, pois, dificilmente, quem lê um roteiro de cinema consegue visualizar o filme que dele advém. A

³ A partir du moment ou le filme trouve un langage, une syntaxe et une grammaire qui lui sont propres, et que par le montage le cinéma se constitue en art

criação final de um roteiro se assemelha, na mente de um leitor, ao romance. A tensão em se tornar filme estará, é claro, sempre presente em um roteiro cinematográfico, mas, tal aspecto não faz com que o texto seja mais visual do que outro gênero literário. Procura-se, ainda, perceber de que modo a polifonia presente entre os personagens de *O Quatrilho* é considerada nos roteiros adaptados.

No segundo capítulo, intitulado *A tradução intersemiótica*, aprofunda-se o conceito de tradução intersemiótica. Busca-se o apoio de conceitos como transtextualidade, intertextualidade e hipertextualidade. O subcapítulo *O roteiro adaptado como tradução intersemiótica* especifica os estudos acerca do conceito de tradução intersemiótica para o campo dos roteiros que são frutos de adaptação. São diferentes os olhares possíveis sobre o processo criativo de desenvolvimento de um roteiro adaptado. A técnica da montagem cinematográfica, por exemplo, terá forte influência sobre o texto que será preparado para um roteiro e para sua diferenciação em relação ao texto do romance. O subcapítulo *A adaptação para o cinema, de O Quatrilho*, investiga aspectos do romance em questão que o tornam uma obra atraente para adaptação cinematográfica. Exploram-se os aspectos em que os romancistas da atualidade escrevem também inspirados pelo cinema.

No terceiro capítulo, denominado *O romance O Quatrilho e seu contexto histórico*, investiga-se a importância da história da imigração italiana para a criação do romance *O Quatrilho* e dos roteiros que dele advêm. O contexto histórico, em que a narrativa passa, é destacado nos três textos e torna possível ao leitor conhecer as características de um tempo que influenciou a economia atual e a sociedade do sul do país. Mesmo não sendo o foco principal desta pesquisa, o resgate histórico, proporcionado por *O Quatrilho*, é fundamental para compreender o romance e os roteiros, pois é um elemento comum que atravessa, com força, as três narrativas, porém de modos diferentes. Esse aspecto histórico permite aprofundar a ambiência psicológica, social e moral que circunda as personagens da obra. O conceito de “enchimento”, apresentado por Moretti (2003), é utilizado, por exemplo, para composição de um dos itens do protocolo de análise, desenvolvido para a comparação entre o romance e os roteiros.

No quarto capítulo, intitulado *Desenvolvimento de um protocolo para estudos dos roteiros adaptados*, apresentam-se os critérios utilizados para a criação do questionário orientador de toda a consulta ao romance e aos roteiros. Como referências para o desenvolvimento de tal protocolo, são utilizados os trabalhos de Diniz (2005) quanto à tradução intersemiótica para o cinema do romance *As horas*, de Stephen Dalry; de McFarlane (1996), sobre a teoria da adaptação, as funções distribucionais e integracionais, quando

observadas no estudo de caso de cinco diferentes romances comparados aos filmes que originaram; e de Zeni (2007), sobre o estudo de adaptação para quadrinhos do romance *Metamorfose*, de Franz Kafka. A partir dessas referências, foram escolhidas as funções da narrativa analisadas pelo protocolo elaborado. Levando em consideração diferentes elementos da narrativa, como personagens, tempo, conflito e espaço, criaram-se questões a serem respondidas em âmbito de cada uma das obras em estudo.

No capítulo 5, chamado *Análises comparadas do romance e dos roteiros*, é verificada a aplicabilidade do protocolo desenvolvido. Primeiramente, cada um dos roteiros é comparado individualmente em relação ao romance. Para evitar que a análise se torne muito repetitiva, utilizam-se excertos da obra (cenas selecionadas entre as que aparecem tanto no romance quanto no roteiro em questão). O principal critério, para a seleção dessas cenas, foi a divisão da obra de Pozenato em partes (chamadas por ele de “contagens”). O roteiro de Antonio Calmon é estudado em relação às contagens um e três e o roteiro de Leopoldo Serran, em relação às contagens dois e quatro (incluindo fragmentos da contagem três, pois a contagem quatro é bastante curta).

O protocolo e suas questões são a linha guia para a realização de tal análise comparada. As perguntas orientam o pesquisador na consulta aos textos, procurando divergências e convergências em relação aos critérios ali questionados. As conclusões obtidas, a partir dessa comparação, permitem um estudo das funções distribucionais e integracionais (McFarlane, 1996), tanto no romance como nos roteiros adaptados. No subcapítulo 5.3, é realizada a análise comparada entre os dois roteiros adaptados. Para isso, são selecionados os trechos da história que compreendem a contagem um e dois do romance, pois, neles, foi apurada maior incidência de diferentes estratégias narrativas entre os dois roteiros. No subcapítulo 5.4, é feita uma análise final, comparando o romance aos dois roteiros simultaneamente. Para tal, são selecionadas as passagens que correspondem à abertura dos três textos, bem como as que correspondem à contagem quatro do romance, trecho em que consta, nos três textos, o desenlace do principal conflito da narrativa, a troca entre casais.

Por meio desta pesquisa, chega-se aos resultados, expostos nas Considerações Finais, destacando que é possível perceber, nos três textos estudados como *corpus*, abordagens próprias em relação à narrativa. São textos autônomos, contando com pontos em comum, mas traçando caminhos próprios ao longo do enredo quanto à história de Ângelo, Máximo, Teresa e Pierina, os protagonistas de *O Quatrilha*.

1 O ROTEIRO COMO LITERATURA

No passado, as peças de teatro eram publicadas como obras literárias; na atualidade, vê-se a ascensão de publicações que trazem o roteiro completo de um filme, ao alcance do grande público. Se o texto de dramaturgia dá origem às peças de teatro, o texto cinematográfico, por sua vez, mostra-se como interface entre as ideias do autor do romance e a obra à qual o espectador terá acesso quando assistir ao filme.

O romance *O Quatrilho*, de José Clemente Pozenato, foi lançado em 1985, e levado aos cinemas em 1995, cujo diretor foi Fábio Barreto, com adaptação e primeiro tratamento de roteiro por Antonio Calmon, e segundo tratamento de roteiro por Leopoldo Serran. Retomam-se essas informações, porque, na presente seção, utilizar-se-á *O Quatrilho* como exemplo para a compreensão das exposições teóricas apresentadas. Vale a pena sintetizar também a história da obra que deu origem aos roteiros: tendo como cenário a colônia italiana de Caxias do Sul (RS), a narrativa conta a trajetória de quatro jovens descendentes de italianos: as primas Pierina e Teresa e seus maridos Máximo e Ângelo, respectivamente. O enredo tem, como ponto de partida, o início da vida de casados desses dois casais, os quais, para conquistarem a própria independência em relação às suas famílias de origem, decidem investir juntos em uma propriedade, morar na mesma casa e montar um moinho de farinha de milho. Máximo e Teresa (de casais opostos) apaixonam-se e fogem, levando consigo Rosa, filha de Teresa com Ângelo. Em um primeiro momento, a fuga deles gera a fúria dos que ficaram e, depois, ocasiona a formação de um novo casal, composto por Pierina e Ângelo. A partir desse conflito, o romance procede narrando a vida deste casal que fica no Rio Grande do Sul a prosperidade econômica alcançada na colônia de Caxias do Sul e entorno.

A história trata das dificuldades que Pierina e Ângelo enfrentam para viverem como casal sem a bênção da Igreja. Constroem uma nova trajetória, constituem família e riqueza, conquistam uma vida próspera e longa. Como pano de fundo, a narrativa mostra o desenvolvimento histórico da região de Caxias do Sul e do povo italiano que ali se estabeleceu. Em linhas gerais, as mesmas passagens do romance se mantêm nos roteiros de *O Quatrilho*, porém o grau de similitude é limitado e não permite que as obras se confundam, pois romance e roteiros têm, cada um, suas particularidades.

As cópias dos roteiros de *O Quatrilho* a que se teve acesso são as mesmas usadas pela equipe técnica do filme. Segundo Subahi (2012), por vezes, os roteiros publicados em livros para o grande público têm seus jargões técnicos cortados pelos editores de tais publicações. A linguagem técnica, como a que indica, por exemplo, posições de câmera, detalhamento de

cenários e de vestuário, pode ser considerada excessiva para o leitor em geral. O roteiro cinematográfico, assim como a peça teatral, deve trazer elementos técnicos para a equipe de filmagem, mas não precisa de tantos detalhes quando é publicado. Portanto, no roteiro de *O Quatrilho*, utilizado para estudo na presente tese, cortes na linguagem técnica, para deixar o texto mais atraente ao leitor, não ocorrem, porque os roteiros não foram publicados, permanecendo inéditos ao grande público.

Ao tratar sobre o tema do roteiro cinematográfico, conforme já exposto, um dos principais questionamentos é quanto à sua caracterização como obra literária. Subahi (2012) apresenta a seguinte posição sobre esse ponto: há autores que defendem roteiros como literatura, mas há aqueles que os consideram textos de uso técnico. Entre os autores que acreditam que o roteiro possa ser considerado literatura, Subahi (2012) identifica aqueles que relacionam o roteiro cinematográfico à poesia. Esse entendimento parte do pressuposto de que, assim como o poema evoca metáforas em imagens, o roteiro de cinema também evoca imagens. Já os autores que afirmam que o roteiro não pode ser considerado literatura, partem do pressuposto de que uma aproximação com a literatura retiraria do roteiro de cinema seu objetivo técnico de servir como guia para uma posterior filmagem. Segundo Subahi (2012), “o fato de que o roteiro de cinema exista como um documento industrial, como um estágio específico da produção do filme serve como um grande obstáculo para que o roteiro seja considerado como literatura” (p. 8, tradução nossa⁴), barreira que vem sendo superada pelos pesquisadores do campo. “Os proponentes do roteiro como literatura fizeram bem em apontar para as qualidades literárias bem como imagéticas da forma” (p. 11, tradução nossa⁵).

A posição dos diferentes autores acerca do roteiro ser ou não literatura perpassa a demanda crescente pela publicação de obras, nas quais romance e roteiro são entregues ao leitor. Esse contexto parece, então, indicar pistas para a presente pesquisa: a movimentação do público, em busca da leitura dos roteiros adaptados, mostra que a literatura encontra espaço para textos de roteiro, desde que amparados por uma revisão quanto ao corte das anotações técnicas, destinadas exclusivamente a específicos membros da equipe de produção do filme. Não havendo consenso entre os autores, conforme demonstra Subahi (2012), sobre o roteiro de cinema ser ou não literatura, a indefinição segue com a pesquisa em aberto.

⁴ [...] the fact that the screenplay exists as an industrial document as a specific stage of film production serves as a great obstacle for the screenplay to be regarded as ‘proper’ literature.

⁵ The proponents of the screenplay as literature have done right in pointing out the form’s literary, as well as imagistic, qualities.

Um dos autores que defende o roteiro como forma de literatura, considerando possível indicá-lo como gênero literário, é Van Nypelseer (1991): “chegou a hora de reunir, em um *corpus*, roteiros de cinema, textos híbridos, cine-novelas e roteiros-novelas, textos verdadeiros ou falsos, dependendo das declarações muito subjetivas, e estudá-los no contexto mais amplo da literatura comparada” (p. 1, tradução nossa⁶). Segundo Van Nypelseer, apesar de ser possível uma visão em que o roteiro de cinema seria um instrumento de trabalho e, portanto, para o público, uma fase negligenciável da criação cinematográfica, tal ponto de vista é parcial e, de certo modo, preconceituoso. Do mesmo modo como um projeto arquitetônico antecede a construção de um prédio e pode ser alvo de estudos, ou assim como um esboço de escultura pode ser considerado uma obra de arte por si só, um roteiro, segundo o autor, é uma obra literária.

E se uma justificativa parece ainda necessária para conceder ao roteiro cinematográfico seus títulos de nobreza, nós diremos com Todorov (*Os gêneros do discurso*) que ‘os gêneros do passado reaparecem transformados’ e que o roteiro é quase uma versão modificada pela introdução do audiovisual no texto de teatro, também naquele tempo, ambos, ferramenta e romance (1991, p. 94, tradução nossa⁷).

Conforme Van Nypelseer sobre o aspecto da aproximação entre roteiro cinematográfico e peça teatral, percebe-se o teatro e o cinema como artes que “bebem” frequentemente da literatura. Os textos de condução que amparam a produção de um filme e a produção de uma peça teatral podem, de certo modo, serem considerados pertencentes a uma mesma posição no fazer artístico e são de interessante comparação. Se uma peça de teatro hoje é considerada normalmente uma obra literária, um roteiro de cinema talvez não tenha a mesma sorte por conta das artes relativamente recentes. No futuro, quem sabe, merecerá o crédito das obras consideradas literárias.

Pouliot (1987) afirma que o roteiro de cinema é um novo gênero literário. Para o autor, é um aparato de trabalho, destinado a uma equipe de produção, mas, ao mesmo tempo, pode perfeitamente “ser lido independentemente da realização cinematográfica à qual ele faz alusão” (POULIOT, 1987, p. 52, tradução nossa⁸). Entre os estudiosos do campo, Zanjani (2006) está

⁶ [...] le moment est venue de reunir dans un même corpus scénarios, textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios, textes vrais ou faux selon les déclarations d’intention hautement subjectives, et de les étudier dans le contexte plus vaste de la littérature comparée.

⁷ Et si une justification semble encore nécessaire pour octroyer au scénario ses titres de noblesse, nous dirons avec Todorov (*Les Genres du discours*) que “les genres du passé réapparaissent transformés” et que le scénario n’est guère qu’une version modifiée par l’introduction de l’audiovisuel du texte de théâtre, lui aussi à la fois outil et livre.

⁸ [...] peuvent parfaitement se lire indépendamment de la réalisation cinématographique à laquelle eles font allusion.

de acordo com esse ponto de vista. Ao pesquisar de forma comparativa o romance, o roteiro de cinema e a peça teatral, encontra uma forte e comum relação quanto à poética aristotélica. Conclui que “as três principais mídias de escritas narrativas (peça, romance e roteiro de cinema) [...] todas utilizam os quatro elementos de Aristóteles para a estrutura (*plot*, personagem, pensamentos e *diction*), apesar de que, cada uma, de modo diferente. Roteiros, nesse aspecto, mostram algumas atitudes distintas” (2006, p. 113, tradução nossa⁹). Apenas a título de esclarecimento, vale lembrar, segundo o autor, os elementos da poética aristotélica: *plot*, personagem, pensamento (tema, ideia), *diction* (linguagem), música (som) e espetáculo, considerados, até hoje, a base para o desenvolvimento da poética.

Zanjani (2006) expõe que o roteiro de cinema terá, claramente, especificidades em relação às demais formas poéticas estudadas em sua pesquisa. Por exemplo, como o tempo médio de um filme hoje é de duas horas, o tamanho de um roteiro fica padronizado em 120 páginas, ou seja, o de uma página para cada minuto. Esse é um dos exemplos de critérios técnicos que o roteirista deve enfrentar no momento em que realiza o seu trabalho criativo, limite que não está presente, por exemplo, em um romance. Da mesma forma, a peça teatral será escrita com base no tempo do espectador, isto é, o tempo da sua atenção e expectativa, ou no tempo em que os atores têm condições de representar no palco. O número de personagens em um roteiro de cinema costuma ser limitado, em média, seis ou sete, a fim de que se reconheça o arco da narrativa desses personagens no espaço de um filme. O diálogo tem características particulares nos roteiros de cinema, costumam ser rápidos e diretos ao ponto. A descrição é breve. Os detalhes são ressaltados e descritos apenas quando forem essenciais. Enquanto em um romance é possível que se tenha uma longa descrição sobre a aparência de uma tarde de sol em que determinada ação ocorre, no roteiro de cinema, usualmente, caberá apenas a indicação de que se trata do período da tarde, brevemente indicada por palavras como “TARDE – em um parque com pessoas fazendo piquenique. EXT/DIA”. Por um lado, esse tipo de texto pode levar o leitor a uma contextualização menor das ações da obra; por outro, ele poderá incluir mais informações e expandir sua imaginação no texto de um roteiro, em relação ao texto de um romance. Cabe, assim, um aprendizado em relação ao modo como a leitura de um roteiro pode variar quando comparada à de um romance.

No roteiro, portanto, “descrições e diálogos são breves, mas claros e indicativos. Eles revelam informações suficientes sobre o momento, local e as personagens do evento.”

⁹ The three major mediums of narrative writings (play, novel and screenplay) proved that they all employ Aristotele’s four elements of story structure (plot, character, thought and diction), although each differently. Screenplay in this regard showed some distinguish attitudes.

(ZANJANI, 2006, p. 116, tradução nossa¹⁰). O autor destaca, ainda, que o modo como as palavras são usadas no roteiro de cinema, em suas descrições e diálogos, é bastante específico.

A linguagem do roteiro de cinema é simples, ainda que complexa e, é claro, não subordinada a nenhuma outra linguagem artística. Como outros artistas, os escritores de cinema devem se restringir aos regulamentos da sua mídia. E uma vez que a mídia que praticam impõe dois tipos de restrições sobre esses (escrita e filme), a linguagem artística que eles compõem produz algumas características que não são conhecidas dentro das convenções literárias. E isso faz com que a leitura do roteiro de cinema seja tanto simples como desafiante. De fato, enquanto a leitura do roteiro no nível da ‘escrita’ é simples, comunicar com ela no nível artístico é difícil e requer um novo modo de ler diferente daquele das antigas convenções. No entanto, se essa nova abordagem se tornar popular, ela vai abrir o caminho para uma enorme coleção de novas escritas dramáticas que foram negligenciadas por anos (2006, p. 16-17, tradução nossa¹¹).

Afirma-se, assim, novamente, a necessidade de uma nova atitude do leitor frente a um novo tipo de gênero literário. Como fruto do aumento de demanda do público leitor pela publicação de textos de roteiro, está a ampliação do acesso a essas escritas dramáticas que são parte dos acervos dos produtores e podem auxiliar a compreensão mais ampla do fazer cinematográfico, bem como aproximar o público de cinema dos romances que deram origem aos filmes (no caso dos roteiros adaptados).

Segundo Pasolini (1982), o texto do roteiro fará sempre “alusão a uma obra cinematográfica-visualizadora ‘a fazer’ como estrutura de sua ‘obra em forma de argumento’” (p. 153). Assim, quando se trata de roteiros adaptados, está presente a alusão ao romance de origem, bem como ao evento posterior, ou seja, o filme em si. Os roteiros de filmes, segundo Pasolini, têm em comum o fato de que “*todos contêm um momento em que são uma técnica autônoma, cujo principal elemento estrutural é a referência integrante a uma obra cinematográfica a fazer*” (p. 153-154, grifo do autor). Assim, sempre que se analisa um argumento cinematográfico adaptado não é possível vê-lo à imagem e semelhança de um romance. É como se, ao ler um roteiro, o leitor notasse uma particular alusão constante, mas nunca efetivamente concretizada no espaço textual, a “um elemento interno da forma: um

¹⁰ Descriptions and dialogues are brief but clear and indicative. They reveal enough information about time, location and characters of the event.

¹¹ The language of the screenplay is simple yet complex and of course not subordinate to any other artistic language. Like other artists, the screenwriters have to restrict themselves within the regulations of their *medium*. And since the *medium* they practice in imposes two types of restrictions on them (writing and film), the artistic language they compose produces some characteristics that are not know to the literary conventions. And that makes the reading of the screenplay both simple and challenging. As matter of fact, while the Reading of the screenplay at the “writing” level is simple, communicating with it at the artistic level is hard and requires a new way of reading which is different from that of the old conventions. However, if this new approach becomes popular, it will open the way to a huge collection of new dramatic writings that has been neglected for years.

elemento que não está lá, que é uma ‘vontade da forma’” (PASOLINI, 1982, p. 154). Uma alteridade que acompanhará o leitor do roteiro, mas que só se concretizará quando ele se dedicar a assistir ao filme decorrente daquele argumento cinematográfico.

Veamos o caso de um argumento feito por um escritor, sem ter sido adaptado de um romance e que, por qualquer razão, não foi traduzido em filme. Neste caso, estamos em presença de um argumento autônomo: que pode muito bem representar, da parte do autor, uma verdadeira escolha: a escolha de uma técnica narrativa (PASOLINI, 1982, p. 153).

Compreende-se, assim, que, segundo Pasolini (1982), o argumento cinematográfico pode sim ser visto como um elemento de relação entre o cinema e a literatura. No entanto, mesmo tendo essa característica, o roteiro pode ser abordado como uma obra acabada em si mesma. Segundo Figueiredo (2010), a narrativa cinematográfica é resultado de uma arte “mista”, na qual imagens, sons e música dão vida ao que antes era constituído apenas por palavras no roteiro escrito. O autor lembra que, com o advento e o sucesso do cinema, experiências foram feitas pelos autores de romances para aproximarem a linguagem de suas obras ao universo de imagens do cinema. Para Figueiredo (2010), é esse o caso do *nouveau roman* de Robbe-Grillet, o qual tentava dar ao texto do romance configurações que permitissem ao leitor experimentar impressões similares àquelas provocadas pelas imagens no cinema.

É possível verificar, portanto, pelo ponto em comum da narrativa, os romances e os roteiros cinematográficos vêm, há décadas, vivendo momentos de inter-relação. Uma flexibilização da visão acerca dos roteiros, como exclusivamente objeto de uso técnico e sua adoção como obra literária autônoma, parece um caminho natural que já vem ocorrendo em diferentes nações. “No momento da *Nouvelle Vague*, o texto escrito para a tela, para servir de base para o cinema, não deixava de ter sua existência autônoma como literatura” (FIGUEIREDO, 2010, p. 17). A publicação de textos de roteiro, como obras editoriais literárias, é outro argumento – exemplificado, no Brasil, em coleções como *Tela Brasileira* -, e reforça a possibilidade do texto de roteiro ser também um gênero literário.

Importante notar ainda que as mudanças nos romances por meio de novas formas narrativas têm sido frequentes ao longo da história. É o caso de ocorrências como o surgimento do cinema e da imprensa. Neste último, tanto o texto jornalístico se aproximou do estilo de romances realistas, quanto os romances foram lançados em capítulos para serem publicados em jornais. Ganharam mais público, ao contarem com um novo modo de divulgação das narrativas. Por sua vez, o cinema, como dito, sempre “bebeu” da literatura e, ao mesmo tempo, influenciou romances e seus autores. O tipo de texto produzido como anteprojeto da arte cinematográfica -

o roteiro de cinema - pode ser encarado como um efeito dessa troca, reunindo características da narrativa literária àquelas da narrativa do cinema. A tradução entre o romance e o filme, ocorrida por meio do roteiro, permite o encontro dessas duas artes no texto especificamente escrito para a produção cinematográfica. Ambas, portanto, fazem-se presentes no roteiro cinematográfico, indicando o seu caráter próprio e o reconhecimento, *a priori*, como texto em si autônomo. É importante lembrar que muitos escritores de romances, inclusive no Brasil, são também roteiristas ou dramaturgos e revisitam diferentes tipos de técnicas textuais, certificando o necessário talento para contar narrativas.

Mesmo que sejam considerados gêneros literários, roteiro e romance têm, é claro, diferenças marcantes e parecem fundamentados na convergência da tradição literária e da tradição cinematográfica. Segundo Abruzzese (2009), há pontos que afastam e aproximam o romance do roteiro. Um dos aspectos marcantes de desencontro entre eles é a característica diversa da linguagem utilizada. Enquanto os romances têm, na palavra, a sua possibilidade de interação com o público, além das ilustrações que podem ser também um recurso, o roteiro apontará, de modo escrito, recursos outros com os quais apenas o cinema conta: concomitantemente ao texto falado, está a fotografia em movimento, as atuações dos atores, os cenários e a trilha sonora (música). Segundo expõe Abruzzese (2009), “os textos dos filmes nascem graças a um processo formal já ocorrido na arte e na literatura” (p. 932).

A construção do roteiro de cinema advém das peculiaridades da arte que o fundamentam. Decorrente da interação com o público, esse texto precisa trabalhá-las de modo combinado, estimulando a imaginação do leitor. Ao ler um romance, vive-se um mundo individual, imaginam-se as cenas a modo próprio, visualizam-se os personagens, garante-se a eles forma física, modo de falar, de vestir, de andar, constroem-se cenários, criam-se os sons do ambiente. O cinema rouba do leitor esse exercício isolado, leva o contato do espectador com os diferentes aspectos da obra para o âmbito de uma prática social, por vezes, vivenciada de modo público, em uma sala de cinema, por uma plateia massiva. O cinema seria, para Abruzzese (2009), um modo de trabalhar o espaço imaginativo entre “o ver e o ter visões, no caráter excessivo e desviante de uma visão que olha não o mundo como ele é, e sim a alteridade do mundo, sua duplicação imprevista e não natural” (p. 919). Um olhar fora do real, um momento em que se permite que o espectador fuja de sua realidade para experimentar uma vivência plena de sentidos de uma realidade diferente da sua.

Acompanhando o ritmo crescente do século XX, o cinema evoluiu para ser uma das artes mais populares, sendo, portanto, um fenômeno social digno de ser estudado. A presença de uma narrativa escrita, o roteiro, anterior ao filme em si, é um elo textual importante desde o

início das gravações cinematográficas. Ao invés dos salões de exposições artísticas que marcaram a história europeia no século XIX, dos livros que servem para um desfrutar individual da arte, dos espetáculos teatrais inacessíveis à maioria da população, o cinema é acessível às massas, traz imagens em movimento, um olhar sobre uma sociedade em que, cada vez menos, cabe o “estar só”, é dedicada à coletividade. Trata-se de uma metamorfose entre passado e futuro, entre a tranquilidade dos dias de pouco movimento social, para os da indústria do entretenimento, em que o indivíduo habitua-se a procurar “arquiteturas de um imaginário por trás da materialidade do mundo” (ABRUZZESE, 2009, p. 920). De maneira sintética, o cinema é objeto de consumo, serve como compensação, entretenimento e distração, com o propósito de fugir de temas sociais, como a exploração da mão de obra, e valorizar mais horas de lazer. Nesse contexto, o cinema seria dado às massas como “estimulante e sedativo” (p. 921), tendo, é claro, um papel educativo, mas também, quando não observado com senso crítico, podendo ter uma ação alienante. Seria, conforme Abruzzese (2009), “um recurso que se equilibra entre as virtudes pedagógicas e os riscos de evasão e de revolta, quando não de crime” (p. 921). Essas características da sétima arte estarão, é claro, presentes também como contexto da produção dos roteiros, servindo, por vezes, o mercado cinematográfico como critério para os textos desenvolvido pelos roteiristas.

À medida que ocorre a evolução das artes cinematográficas, desenvolve-se a aproximação cada vez maior entre cinema e literatura, pois o cinema está sempre em busca de histórias para contar e os autores dos romances são influenciados crescentemente pela velocidade da narrativa fílmica e da sociedade moderna. Acredita-se que o cinema seja um dos reflexos de como a sociedade atual reflete acerca de si mesma, uma “forma culta das *arquiteturas do imaginário*” (ABRUZZESE, 2009, p. 922, grifo do autor). Émile Zola (1840-1902), por exemplo, apresentava, em sua escrita, a pressão do espaço urbano sobre o corpo das personagens e a relação delas com a metrópole de Paris, onde ele morava. Segundo Abruzzese, tanto a literatura quanto o cinema são influenciados pelo mover-se da sociedade de cada época e pela velocidade de atualização de seus indivíduos. O autor acredita que, por meio do sentimento presente nas obras de Émile Zola (1840-1902), em caso de adaptação ao cinema, colocariam à disposição do diretor cinematográfico, de imediato, a imagem clara de figuras, espaço e enredo possíveis na cidade de Paris, facilitando a sua transformação para o cinema: “numa ‘triangulação’ praticamente já pronta para ser retomada no espaço-tempo da imagem em movimento no *set* entre figuras e enredo, entendendo por *set* o trabalho de execução de que participam o roteiro, a filmagem e a montagem” (p. 922, grifo do autor). O roteiro, assim, atravessa a filmagem e a montagem, influenciando a estrutura.

O exemplo da literatura inspirou o crescimento do cinema e sua solidificação como forma de arte, não somente como cultura de massa. Para Figueiredo (2010), a literatura não “era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer; era, assim como as outras artes mais antigas, também um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo” (p. 16). O exemplo da literatura, fonte de inesgotáveis histórias que o cinema irá adaptar, ensinou e inspirou essa nova arte, indo além da fronteira do desejo de consumo do grande público, da cultura de massa.

Retomando o exemplo de *O Quatrilho*, a sua adaptação para o cinema permitiu ao grande público entrar em contato com uma obra de arte literária, até então, não muito conhecida dos leitores brasileiros. A sua distribuição, enquanto romance, não foi realizada por grandes editoras e, também por isso, o filme representou o primeiro contato com a obra para a maior parte do público.

Entre os motivos para esse romance se tornar filme, é possível apontar a existência de elementos que são facilitadores da adaptação do texto de José Clemente Pozenato para o cinema. Mais precisamente, trata-se aqui da composição entre personagens, espaço e enredo, a qual auxiliou na construção do argumento cinematográfico. *O Quatrilho* traz como pano de fundo o nascimento de uma das maiores cidades gaúchas, Caxias do Sul. Quanto às personagens, essas têm como referência os imigrantes italianos que povoaram essa região. O enredo conta, portanto, com o contexto pré-existente e real de toda uma cultura da imigração italiana no Brasil, permitindo compreender aspectos da história da região serrana gaúcha, utilizados para a produção do filme. O romance, cujo ponto central é a troca dos dois casais, deu origem a um filme de cerca de duas horas de duração. Segundo o diretor Fábio Barreto, em depoimento concedido à edição comemorativa do romance *O Quatrilho*, publicada em homenagem ao lançamento do filme, o motivo para a escolha dessa obra para adaptação cinematográfica foi a universalidade da trama. É uma história entre casais capaz de refletir os modos de evolução da sociedade, como está presente nas palavras do próprio diretor do filme: “Apesar de seu caráter regional, a história da troca de casais empurra o filme para outra dimensão na qual, além da traição, destaca-se o que desejo mesmo mostrar: que a sociedade só evolui a partir da transgressão de alguns de seus cidadãos” (POZENATO, 1996, p. 7).

O depoimento de Fábio Barreto faz lembrar que a seleção de um romance, para se tornar um filme, perpassa razões objetivas e, é claro, subjetivas. O filme dependerá tanto da leitura subjetiva que o roteirista faz do romance como aquela que o diretor faz do roteiro. Segundo Abruzzese (2009), é possível fazer uma metáfora comparando a relação entre o argumento cinematográfico e o romance com a relação entre um projeto de escultura e a escultura em si.

Tal ideia pode ser assim explicada: “ambos fazem referência à profundidade volumétrica de um mesmo ato criativo” (p. 293). A partir do momento em que um artista planeja e aprofunda a visão daquilo que deseja de uma obra, a obra em si, de certo modo, já existe. O roteiro é uma obra por si só, mas é também a previsão do que está por vir, carregando marcações que denotam nuances e aspectos de profundidade que serão vistos, posteriormente, no filme. Conforme Vieira (2007a), o roteiro de cinema terá um nível de leitura com indicações que vão se dirigir ao leitor do texto e outras, ao espectador, com indicações do que deve ser percebido no filme. “Graças a sua organização que alterna o visual, o verbal, o sonoro e a encenação, o roteiro põe a nu as diferentes instâncias enunciadoras da narrativa, ocupando-se tanto do enunciado – o assunto, a história, o ponto de vista, as personagens – quando da enunciação” (VIEIRA, 2007a, p. 57). O autor indica que não é o caso de acreditar que o roteiro faça com que o leitor visualize cenas, ou ainda, de que haja uma analogia entre romance e filme, porque o primeiro desencadeia imagens no leitor. A questão, segundo Vieira (2007a), é a de que o filme, esse sim, irá afastar-se do romance em termos de estrutura narrativa: “Com efeito, a relação entre filmes e romance baseia-se principalmente na comparação entre a palavra, signo simbólico, e a imagem, signo icônico. No entanto, é ingênuo pensar que o roteiro tenha o ‘poder’ de fazer com que o leitor visualize as cenas” (p. 57).

Caso seja um roteiro adaptado de um romance, o texto poderá ser visto, então, como já dito, na forma de uma intersecção entre o romance e o filme, mas isso não exclui a possibilidade de ser analisado como uma obra literária em si própria. Para Van Nypelseer (1991), é possível identificar, na atualidade, uma negligência em relação ao roteiro de cinema, como se o fato de ele se constituir uma ferramenta de trabalho, um texto transitório, o tornasse indigno de uma análise como gênero literário em si próprio. “Mas, ser uma fase intermediária do ofício, seria uma indicação de que o objeto em questão não é aceitável como uma obra de arte completa?” (VAN NYPELSEER, 1991, p. 94, tradução nossa¹²).

A ascensão do roteiro cinematográfico a título de obra, com competência para ser estudada como gênero literário, depende, portanto, de uma abertura de visão em relação ao fato de que os gêneros passam continuamente por transformações e que, talvez, o roteiro cinematográfico não seja mais do que “uma versão modificada pela introdução do audiovisual de um texto de teatro” (p. 94, tradução nossa¹³). Van Nypelseer retoma a ideia de que o leitor dos roteiros cinematográficos deve desenvolver uma habilidade nova em relação àquela do

¹² Mais une phase intermédiaire est-elle d'office l'indication que l'objet en question n'est pas acceptable comme une œuvre à part entière?

¹³ [...] qu'une version modifiée par l'introduction de l'audiovisuel du texte de théâtre

leitor do romance. Conforme afirmado, esse indivíduo deve dar atenção à decupagem de seqüências, à separação entre narração e diálogo, aos termos técnicos, e considerar um novo ritmo que é pertinente a esse tipo de texto, visto que o leitor tem papel ativo nesse processo.

O roteirista poderá, por sua vez, levar em conta as técnicas dos diferentes gêneros literários para adotá-las no roteiro que é de sua lavra. Conforme indica Vieira (2007a), “os roteiros podem assumir, como de resto o próprio romance, diversas formas, ao se apropriar de técnicas e expressões de outros gêneros (teatro, romance, poesia, cinema)” (p. 59). Pode-se dizer que, quando um roteirista privilegia a técnica em sua escrita, ou quando privilegia a narrativa, está, de todo modo, comunicando-se também com gêneros artísticos diversos, assim como acontece com o texto de teatro.

Segundo Viswanathan (1993), enquanto, ao longo da história da crítica literária, os textos de dramaturgia teatral adquiriram importância para serem analisados como obras literárias, os roteiros cinematográficos ainda não alcançaram o mesmo *status*. “A principal razão para esse desprezo é o caráter transitório e utilitário de um texto” (p. 9, tradução nossa¹⁴). Por outro lado, percebe-se uma busca, pelos profissionais do meio, em compreenderem como um grande filme é realizado e, para tanto, o caminho do aprendizado passa pelo conhecimento dos roteiros de tais obras, o que tem estimulado a publicação acerca da arte de escrever roteiros e também a publicação dos roteiros de filmes e seriados. No caso de roteiros adaptados, por vezes, são lançadas edições conjuntas contendo o romance original e o roteiro dele decorrente. Tal tendência parece demonstrar uma preocupação com a qualificação dos profissionais que trabalham com roteiro, ao mesmo tempo em que se constata um aumento na curiosidade do público em relação ao texto de sua preferência, transformado em filme, assim como, há décadas, aumentou a leitura dos grandes dramaturgos. Se obras em formato de texto teatral têm chegado, com sucesso, ao público há mais de século, acredita-se que os roteiros de cinema e seu lançamento como obras literárias venham a ganhar papel semelhante, embora sejam realizadas alterações para que o roteiro fique acessível ao público leitor leigo.

Segundo Abruzzese (2009), os roteiros de cinema são fruto de uma dialética entre uma miríade de elementos: o romance, a escrita literária, o aprendizado dos autores em relação à tecnologia do cinema e, ainda, a influência do público. Ao longo da história, também os temas e o estilo dos romances foram influenciados pelo gosto da sociedade de cada tempo. Os roteiros de cinema são concebidos em vista dos desejos de uma indústria cultural, que se movimenta segundo a moda, gostos, usos e costumes de cada época:

¹⁴ La raison principale de ce mépris est le caractère transitoire et utilitaire d'un texte qu'on dit <<sans style>> et qui n'a que rarement droit à la consécration de l'imprimé.

[...] voltando a definir os dispositivos do roteiro, os aparatos cinematográficos se estruturam graças às relações entre os códigos do romance e os códigos da indústria cultural. As grandes narrativas cinematográficas, por sua vez, amadurecem em situações de conflito textual entre essas duas subjetividades, a burguesa e a de massas. O *deus ex machina* desses conflitos foi o mercado, o consumo, a escolha do público. Os grandes resultados expressivos do cinema foram obtidos onde as estratégias de encenação estabeleceram um *contraste* com os valores de texto escrito, e desse contraste, fizeram o verdadeiro conteúdo dramático do filme (ABRUZZESE, 2009, p. 926).

A conversa com o público, o consumo de massa, vai influir na construção de um filme desde o seu argumento. Desse contato entre sistemas, decorre a percepção de que algumas obras literárias são mais adequadas para virarem obra cinematográfica, por melhor representarem o gosto do público leitor.

O roteiro de cinema dependerá, portanto, não somente da visão do autor em relação à história que vai contar, mas também de outros fatores que pesam sobre a indústria cinematográfica, a qual tem regras próprias quanto à qualidade de narrativas a serem filmadas e pontos específicos como: mercado cinematográfico, interesse do público, problemas de custos de produção, dentre outros aspectos, que podem tornar um romance mais ou menos interessante para ser adaptado. Por exemplo, por vezes, uma obra literária é plena de descrições de aspectos psicológicos das personagens ou de momentos vivenciados dentro das mentes dessas. Isso pode dificultar a adaptação da obra para o cinema, uma vez que pensamentos e reflexões são difíceis de serem transformados em ação diante das câmeras, mais complexos nesse sentido do que as passagens em que as personagens atuam fisicamente.

Neste momento, torna-se necessário aprofundar a análise acerca das características do texto cinematográfico, para melhor compreender os motivos por que um romance é escolhido para ser adaptado. Este é o tema da próxima seção.

1.1 PARTICULARIDADES DO TEXTO CINEMATOGRAFICO

Para Zanjani (2006), enquanto texto escrito, o argumento cinematográfico é caracterizado pela descrição e demonstração indireta: “ele apresenta o seu conteúdo por referências simbólicas, mais precisamente, por palavras; se está frio ou quente, se os pássaros estão cantando ou os cães estão latindo, é pelas palavras que nós os conhecemos” (2006, p. 114, tradução nossa¹⁵). Segundo Zanjani (2006), romances contam histórias por meio de palavras e

¹⁵ It presents its contents through symbolic references, more precisely through words; if it is cold or warm, if the birds are singing or the dogs are barking it is through the words that we get to know them.

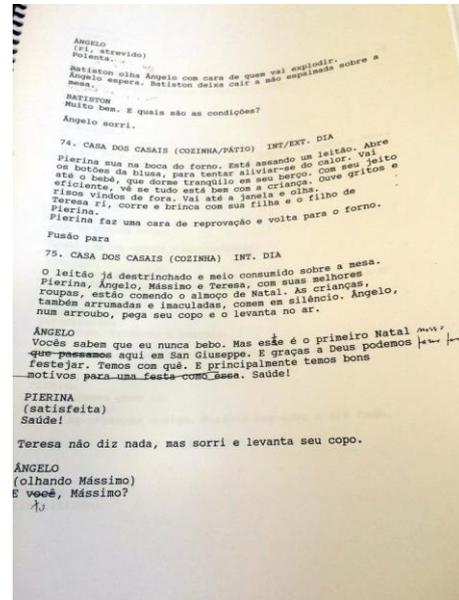
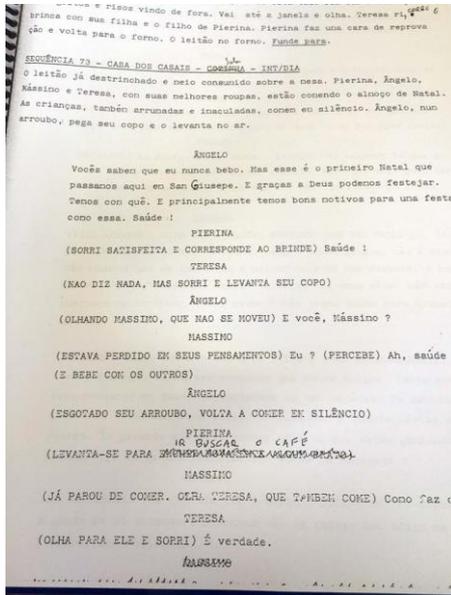
os roteiros de cinema são histórias contadas em imagens. Porém, tal ideia, de que o roteiro cinematográfico traga mais imagens no leitor do que o texto de romance, possui contrapontos, conforme já citado. Pode-se argumentar, por exemplo, que despertar imagens no leitor seria um processo, e contar por meio de imagens seria outro processo, uma técnica com a qual alguns autores são mais aptos.

Umberto Eco (2016) compreende que o cinema e a literatura aproximam-se por serem artes da ação. O autor observa a ação como sendo aquela forma colocada por Aristóteles na obra *Poética*: “uma relação estabelecida entre uma série de eventos, um desenvolvimento de acontecimentos reduzido à estrutura de base” (p. 190-191). Assim sendo, o texto do roteiro terá influência desse elemento de aproximação dos dois gêneros artísticos. “O fato que no romance essa ação seja ‘contada’ e no cinema seja ‘representada’ [...] não elimina o fato de que, em ambos os casos, uma *ação* é estruturada (ainda que com meios diferentes)” (p. 191). De fato, o roteiro de cinema obedece aos mesmos elementos da literatura para estruturação de uma história – personagens, cenário, narrador, foco narrativo, todos são elementos necessários para a criação de um roteiro, assim como para a criação de um romance. No entanto, o roteiro, ao ser escrito, terá sempre presente a alteridade de um dia tornar-se filme e, por isso, levará em conta as particularidades técnicas desse outro gênero artístico, o cinema.

Segundo Vieira (2007a), o texto do romance, assim como o do roteiro cinematográfico, apresenta estrutura de diálogos e passagens de narração. Enquanto o romance traz parágrafos, o roteiro mostra cada unidade textual identificada por um número ou por um título em negrito. O diálogo é um dos elementos que ganha maior destaque no roteiro de cinema. “[...] normalmente utilizando o discurso direto e, esporadicamente, o discurso relatado ou resumido. As personagens, como no teatro, são autônomas. O discurso do narrador é normalmente introduzido sob forma de passagens de narração/descrição” (VIEIRA, 2007a, p. 58). Nessas descrições dos roteiros estão presentes, normalmente, a apresentação de cenários, ação, objetivos, bem como indicações de movimentos de câmera.

Nota-se que o texto do roteiro é marcado pela presença de duas camadas textuais, sendo essas as didascálias e os diálogos. As primeiras são compreendidas pelas indicações cênicas, instruções dadas pelo autor aos atores, nomes de lugares, personagens, informações sobre plano de câmera, etc. O texto do diálogo, por sua vez, traz o que são as intervenções sonoras do filme, os diálogos, as vozes em *off*, a música. Conforme Vieira (2007a), alguns roteiros chegam a dividir o texto didascálico dos diálogos em duas colunas. Esse não é o caso dos roteiros estudados da obra *O Quatrilho*. Nos dois roteiros a que se teve acesso, o texto didascálico e o texto dos diálogos são intercalados em uma escrita de folha inteira (Figura 1).

Figura 1 - Comparação entre as páginas da mesma cena, escritas no roteiro de Antonio Calmon (1a) e no roteiro de Leopoldo Serran (1b) para *O Quatrilho*.



1a - Roteiro de Antonio Calmon datilografado com anotações feitas a mão por José Clemente Pozenato. Nesta página, cena do Natal na casa das famílias Gardone e Boschini (sequência 75).

1b - Roteiro de Leopoldo Serran datilografado com anotações feitas a mão por José Clemente Pozenato. Nesta página, cena do Natal na casa das famílias Gardone e Boschini (sequência 75).

Nos roteiros de *O Quatrilho*, o leitor encontrará o narrador em presença bem mais discreta do que no romance (Quadro 1). Vieira (2007a) confere uma descrição que parece ser adequada à leitura do texto didascálico dos roteiros de *O Quatrilho*. O narrador, nesses textos, convida o leitor a participar da cena descrita:

“[...] reduzindo-se a distância entre as duas instâncias com a presença ativa do leitor no processo de enunciação/produção da diegese textual. Sem a presença explícita e confortante de um narrador onipresente que, pela mão, guia o leitor através dos meandros da narrativa, cria-se uma nova forma de escritura que joga o leitor diretamente na corrente dos fatos” (p. 61).

A comparação entre a sensação de se ler uma passagem de romance, com a figura onipresente do narrador, com a da leitura de uma cena, em formato de roteiro de cinema, pode ser visualizada com mais facilidade quando se observa a mesma cena descrita em um romance e em um roteiro adaptado a partir deste. No Quadro 1, faz-se a comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro de Antonio Calmon para a cena da montagem da Festa de Natal das famílias Gardone e Boschini, na propriedade que os dois casais dividiam antes da fuga de Máximo e Teresa.

Quadro 1 - Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Antonio Calmon no almoço de Natal dos casais. (continua)

POZENATO, 2008, p. 176	CALMON, [199-], sequência 73
<p>A sesta fora prolongada. Tomavam, agora, o café da tarde, com doces e torta, que era como se devia fazer no Natal. Comiam sem vontade, porque o leitão assado da Pierina não deixava ainda ninguém sentir fome. Além do mais, a tarde estava abafada, insuportável. Assim mesmo, Mássimo sentia-se de bom humor. Não tinha ido, também ele, para a reza do terço, na capela, de manhã? E não era a festa que o fazia assim. Há dois ou três dias, já, nada conseguia aborrecer. Nem mesmo a mania de negócios do Ângelo. Foi nesse estado de ânimo que falou.</p> <p>- No rio deve estar bem mais fresco. A gente podia ir molhar os pés. Tenho ainda que ver um negócio, hoje de tarde – esquivou-se. Ângelo, sem deixar de mastigar.</p> <p>Mássimo teve certeza do que todos pensaram: “Até no dia do Natal?” Como teve certeza, também, de que ninguém diria nada</p>	<p>O leitão já destrinchado e meio consumido sobre a mesa. Pierina, Ângelo, Mássimo e Teresa, com suas melhores roupas, estão comendo o almoço de Natal. As crianças, também arrumadas e imaculadas, comem em silêncio. Ângelo, num arroubo, pega seu copo e o levanta no ar.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Vocês sabem que eu nunca bebo. Mas esse é o primeiro Natal que passamos aqui em San Giusepe. E graças a Deus podemos festejar. Temos com quê. E principalmente temos bons motivos para uma festa como essa. Saúde!</p> <p>PIERINA</p> <p>(SORRI SATISFEITA E CORRESPONDE AO BRINDE) Saúde!</p> <p>TERESA</p> <p>(NÃO DIZ NADA, MAS SORRI E LEVANTA SEU COPO)</p>

Quadro 1 - Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Antonio Calmon no almoço de Natal dos casais.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 176	CALMON, [199-], sequência 73
<p>em protesto. Era assim que se mantinha a paz da casa. Pierina aproveitou para dizer que também não ia, não queria levar o bebê para o meio do mato.</p> <p>- Muito bem – conformou-se Mássimo. – Terminou o passeio.</p> <p>- Mas a Teresa pode ir – disse a Pierina. – Deixa as crianças comigo. Ficaste com elas ontem.</p> <p>O espírito generoso do Natal estava realmente solto, constatou Mássimo, sentindo-se excitado com a situação que se criava. Teresa é que permanecia muda, na certa perturbada. Foi preciso que Pierina insistisse:</p> <p>- Tu não queres ir?</p> <p>- Está bom – concedeu ela. – Faço companhia.</p>	<p>ÂNGELO (OLHANDO MÁSSIMO, QUE NÃO SE MOVEU) E você, Mássimo?</p> <p>MÁSSIMO (ESTAVA PERDIDO EM SEUS PENSAMENTOS) Eu? (PERCEBE) Ah, saúde! (E BEBE COM OS OUTROS)</p> <p>ÂNGELO (ESGOTADO SEU ARROUBO, VOLTA A COMER EM SILÊNCIO)</p> <p>PIERINA (LEVANTA-SE PARA IR BUSCAR O CAFÉ)</p> <p>MÁSSIMO (JÁ PAROU DE COMER. OLHA TERESA, QUE TAMBÉM COME). Como faz calor!</p> <p>TERESA (OLHA PARA ELE E SORRI) É verdade.</p> <p>MÁSSIMO No rio deve estar bem mais fresco. Depois da sesta a gente podia ir molhar os pés. Que tal, Ângelo?</p>

Quadro 1- Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Antonio Calmon no almoço de Natal dos casais.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 176	CALMON, [199-], sequência 73
	<p>ÂNGELO (SEM DEIXAR DE MASTIGAR) Tenho ainda que ver um negócio, hoje de tarde.</p> <p>TERESA (NÃO SE CONTÉM) Até no dia do Natal?</p> <p>ÂNGELO (DÁ DE OMBROS E NÃO RESPONDE)</p> <p>PIERINA (VOLTA COM O CAFÉ) Eu também não vou. Não quero levar o bebê para o meio do mato.</p> <p>MÁSSIMO (COM UM GESTO DE QUEM SE CONFORMA) Muito bem. Terminou o passeio.</p> <p>PIERINA (FICA UM SILÊNCIO. ELA PERCEBE A FRUSTRAÇÃO DO MARIDO) Mas a Teresa pode ir. (PARA TERESA) Deixa as crianças comigo. Ficaste com elas o dia todo.</p> <p>TERESA (NÃO SE ATREVE A RESPONDER)</p>

Quadro 1- Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Antonio Calmon no almoço de Natal dos casais.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 176	CALMON, [199-], sequência 73
	PIERINA (INSISTINDO) Tu não queres ir? TERESA (CONCEDE) Está bom. Faço companhia.

Fonte: Miranda (2018).

A comparação demonstrada no Quadro 1 permite exemplificar alguns pontos já citados até o presente momento. O narrador no romance é onipresente e guia o leitor por meio das ações desenvolvidas pelos quatro protagonistas durante os momentos do almoço de Natal. O diálogo se coloca de modo complementar àquelas ações já relatadas pelo narrador. No roteiro cinematográfico, a mesma cena dá ao leitor uma percepção bastante diferente da ação. A narrativa impessoal do roteiro fala, de certo modo, com um destinatário heterodiegético¹⁶. O leitor é jogado diretamente na corrente dos fatos, observando a ação que se constrói por meio dos diálogos entre as personagens. A intenção das personagens aparece de modo mais explícito, uma vez que, na ausência de um narrador que conte os pensamentos desses protagonistas, tem-se as falas deles intencionando os momentos que virão a seguir na trama. O texto didascálico aparece no roteiro de *O Quatrilho* em letras maiúsculas que indicam a personagem a qual pertence cada fala, mas também a ação que aquela personagem realiza naquele momento. Usando caixa alta e caixa baixa, a sequência é iniciada por uma descrição do ambiente em que esses personagens se encontram e do estado de espírito do mais importante deles para essa cena, a personagem Máximo. Por meio do ponto de vista dele, a situação é contada.

Mesmo com as diferenças presentes no texto do roteiro, as referências simbólicas presentes no roteiro são aparatos técnicos e, não necessariamente, tornam esse tipo de texto mais alusivo a imagens do que os romances. Aprofundando esse argumento, já mencionado anteriormente, Vieira (2005) explica que a forma de escrita do roteiro não é propriamente a de um texto que remete a imagens:

¹⁶ Conforme Reis e Lopes (1988), a diegese pode ser entendida como o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história. O “narrador heterodiegético” designa aquele que relata uma história à qual é estranho sem integrar coma personagem aquela diegese.

Ao contrário do que hodiernamente se afirma, um roteiro, no entanto, não é apenas um texto escrito em imagens, nem tampouco é visual sua escritura. Trata-se, antes, de um texto que sugere, descreve e prevê o efeito antecipado, valendo-se, para tanto, de elementos de narrativa, estética, funcional e dramática, sem que isso, no entanto, faça dele um ‘texto visual’ [...] É justamente através da noção de narrativa que podemos aproximar filme, roteiro e romance no emaranhado e espinhoso contexto das relações entre palavra e imagem (2005, p. 33).

Não seria, então, na evocação de imagens, mas, sim, no fundamento da narrativa ou no da ação (ECO, 2016) das personagens, que estaria a aproximação entre roteiro e romance. A diferença entre eles também não é o fato de o roteiro ser um texto mais pleno de imagens. A diferença está na forma narrativa, na presença de elementos, como os textos didascálicos, suscitando peculiaridades do texto cinematográfico. Enquanto, no romance, a ansiedade da personagem Teresa, em relação ao seu encontro amoroso, será contada pela voz do narrador: “Teresa é que permanecia muda, na certa perturbada” (POZENATO, 2008, p. 176); no roteiro de Antonio Calmon ([199-]), basta um trecho didascálico discreto utilizado pelo autor: “TERESA (NÃO SE ATREVE A RESPONDER)” (CALMON, [199-], sequência 73). Em ambos os trechos, é o sentimento de Teresa que está exposto, e não há um trecho mais visual do que outro. A ação narrada é a mesma, o modo como será outorgada ao leitor a possibilidade de interagir com essa ação é que é diferenciado.

A questão da visualidade do argumento cinematográfico seria, portanto, uma espécie de “clichê” atribuído a essa modalidade de texto e suscetível a discussões. Viswanathan (1986) observa que, apesar de muitos dos autores de manuais de roteiros defenderem que esses são textos “visuais” e que deveriam evocar imagens com mais facilidade do que outros tipos de textos, uma análise sobre os roteiros cinematográficos mostra que esse tipo de afirmação não condiz com a realidade. Os roteiros de cinema seriam textos com particularidades, mas não textos com maior visualidade. Nem por isso, deixam de ser textos com interesse para o leitor comum, que não trata do leitor técnico, o qual deve transformar tal texto em filme. É um texto acessível para o leitor comum: “[...] certos roteiros estão longe de serem desprovidos de interesse além da função prática que eles propõem, mais que uma descrição precisa, detalhada e evocativa, uma leitura do significado essencial da imagem para o espectador” (VISWANATHAN, 1986, p. 72, tradução nossa¹⁷). Entre as características particulares do argumento cinematográfico estaria aquela, segundo também destaca Viswanathan (1986), o de ser um texto pleno de indicativos para o filme. Não substitui o filme, mas é dele um antecessor e um texto com atrativos próprios.

¹⁷ [...] certains scénarios sont loin d'être dépourvus d'intérêt au-delà de leur fonction pratique car ils proposent, plutôt qu'une description précise, détaillée et évocatrice, une lecture de la signification essentielle de l'image pour le spectateur.

O roteiro apresenta a ação de modo organizado. Em função da sua tensão em tornar-se filme, são feitas as divisões do texto em sequências e planos indicados por números, incluindo a lista de personagens de cada cena, assim como é feito nos textos de peças teatrais. Também fazem parte do *hall* dos textos didascálicos as diretivas para as filmagens, indicando movimentos de câmera, descrevendo cenários, orientando os técnicos. “Desse ponto de vista, nós podemos compará-lo com outros textos práticos como as receitas de culinária” (VISWANATHAN, 1986, p. 73, tradução nossa¹⁸). A linguagem utilizada terá peculiaridades características da prática do roteiro, tais como o uso frequente do infinitivo, um estilo neutro de escrita, a escassez de metáforas. Não é verdade, no entanto, que um roteiro de cinema não possa trazer os aspectos profundos das personagens, suas nuances psicológicas e impressões de mundo. Analisando o trabalho do diretor cinematográfico e roteirista Michelangelo Antonioni, Viswanathan (1986) explicita, no roteirista, a capacidade de criar textos com qualidades literárias fortes:

Como o romancista, o roteirista tem o poder de investigar as mentes de seus personagens. Para os filmes psicológicos, como aqueles de Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, o roteiro fornece uma análise bastante rica da interioridade dos protagonistas, por meio de técnicas narrativas que são as mesmas daquelas do romance (p. 75, tradução nossa¹⁹).

Viswanathan (1986) expõe que o roteiro do filme não é um equivalente do filme em si. O primeiro traz a significante desejada pelo autor do roteiro. O segundo, uma decodificação desta por meio de outro artista, o diretor, o qual terá sua visão acerca do que está descrito no argumento cinematográfico. “Quem lê a descrição do roteiro muito dificilmente poderá visualizar o plano ou a sequência da qual ele trata [...] se ele não viu o filme” (p. 81, tradução nossa²⁰). Lembra-se, dessa forma, que a criação do filme passará sempre por uma interpretação do que o roteiro apresenta, implicando um novo processo criativo e, portanto, um texto autônomo. A propensão não determina que o roteiro é, de fato, um equivalente ou uma forma de espelho do filme. O roteiro é uma obra em si, pois emana também as qualidades próprias de sua composição, enquanto o filme contará com outros recursos.

Os profissionais do campo explicam como os roteiros publicados pelo mercado editorial são, normalmente, limpos de alguns dos termos técnicos utilizados pela equipe de filmagem e

¹⁸ De ce point de vue, on peut les comparer avec d'autres textes pratiques comme les recettes de cuisine.

¹⁹ Comme le romancier, le scénariste a le pouvoir de sonder les âmes de ses personnages. Pour les films "psychologiques" comme ceux de MichelÂngelo Antonioni ou Ingmar Bergman, le scénario fournit une analyse assez riche de la vie intérieure des protagonistes, par des techniques narratives qui sont le mêmes que celles du roman.

²⁰ Qui lit un descriptif de scénario pourra bien difficilement visualiser le plan ou la séquence dont il s'agit s'il n'a pas vu le film en revanche.

das indicações mais cabíveis à equipe da produção cinematográfica, mas, mesmo assim, mantêm a estrutura em comum com aquele texto usado pela equipe técnica. Segundo Viswanathan (1993), essa “metalinguagem técnica” seria o foco do roteiro cinematográfico:

O roteiro torna-se, então, eminentemente legível e, por consequência, mais próximo da construção de outros textos de ficção, como o romance. Mas, sobretudo, para convocar os patrocinadores, ele evoca o efeito do filme sobre um espectador fictício que compreende tudo e reage de acordo com as intenções que o autor, o produtor ou a produtora querem, na verdade, mirar sobre as reações do público (1993, p. 16, tradução nossa²¹).

É possível que o autor de um argumento não atinja todos os resultados desejados, segundo Viswanathan (1993), porém, o objetivo de alcançá-los marcará o trabalho desse autor e será presente para o leitor. O roteiro cinematográfico será sempre um momento anterior ao filme, e o texto ali presente será traduzido novamente quando se tornar filme. Caso seja um roteiro adaptado, por exemplo, o leitor organizará sua percepção acerca do dele a partir de seu contato ou não com o romance que originou a adaptação. Caso o roteiro cinematográfico seja o primeiro contato desse leitor com a história, será lido de outro modo.

Pasolini (1982), ao explicitar a especificidade do texto do argumento cinematográfico, oferece dois caminhos para o leitor percorrer, ao mesmo tempo, na leitura de um texto com essa especificidade:

[...] aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes. Ou seja: o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas e especificamente das gírias literárias, mas, ao mesmo tempo, alude ao mesmo significado, remetendo o destinatário para um outro significado, ao significado do filme a fazer. O nosso cérebro, diante de um signo de argumento, percorre sempre ao mesmo tempo, estes dois caminhos – um deles rápido e normal, o outro longo e particular – na sua apreensão do significado (p. 154).

É preciso que o leitor faça um esforço no sentido de “emprestar ao texto um acabamento ‘visual’ que ele não possui, mas ao qual alude” (PASOLINI, 1982, p. 154). Nesse sentido, não se daria de fato a ideia de que textos de roteiro proporcionam mais imagens aos leitores do que textos de romance, mas sim que os argumentos cinematográficos têm uma técnica própria, remetendo o leitor a ideia de que virão a se tornar filme, em um acordo tácito no qual se entende o contexto em que tal obra foi criada.

²¹ Le scénario devient alors éminemment lisible et, par conséquent, plus proche dans sa facture d'autres textes de fiction, comme le roman. Mais surtout, pour convaincre les commanditaires, il évoque l'effet du film sur un spectateur fictif qui comprend tout et réagit conformément aux intentions de l'auteur; le producteur ou la productrice veut en effet miser sur les réactions du public.

O ponto em comum que permite a análise literária do roteiro de cinema são as ações apresentadas pelo texto e significa encontrar a narrativa como uma intersecção entre os roteiros cinematográficos e os romances. Para Vieira (2007b), a fonte das narrativas, em geral, está nas histórias passadas de pessoa para pessoa. “A relação entre ouvinte e narrador fundamenta-se no interesse em conservar a matéria narrada, garantindo-se a possibilidade de reprodução assegurada pela memória” (p. 90). Tanto a leitura de um romance quanto a leitura de um roteiro cinematográfico terão a característica de se constituírem em histórias passadas de pessoas para pessoas. Conforme indicado por Vieira e Viswanathan, as histórias são, de fato, um ponto em comum, um local de encontro. Vieira (2007b) acrescenta que, além dos roteiros, outros textos literários encarregam o leitor do papel de proporcionar sentido às narrativas: “seja em um roteiro, cine-romance ou romance-roteiro, não se trata apenas de uma pesquisa sobre a escritura fundada na imitação, mas da capacidade do texto em fazer com que incumba ao leitor o trabalho de produção de sentido e de apropriação de uma obra” (p. 99).

O aspecto desse lugar de encontro, entre os diferentes textos literários, é importante ainda no estudo da adaptação de romances para roteiros cinematográficos. Segundo McFarlane (1996), quando se considera quais são os pontos que podem ser traduzidos entre um romance e um roteiro cinematográfico, o aspecto da narrativa contada é fundamental: “[...] a narrativa, em certos níveis, é inegavelmente não só o fator-chave que os romances e os filmes, neles inspirados têm em comum, mas é também o elemento chave transferível” (McFARLANE, 1996, p. 12, tradução nossa²²).

Em consonância a esse argumento, Xavier (2003) explica que a narrativa é o eixo comum entre os diferentes estilos pertinentes às obras tão diversas quanto o filme, a peça de teatro, o conto e o romance. Terão em comum “uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (p. 64). Determina-se, assim, uma ordenação de espaço e tempo na vida das personagens. A partir da perspectiva da narrativa, pode-se analisar as particularidades de cada meio material. Tem-se, assim, segundo Xavier (2003), a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela da TV, todos com um elemento em comum.

De acordo com Brito (1996), o discurso verbal está na raiz do romance e esse, por essa causa, diferencia-se em sua natureza narrativa do roteiro, o qual está tencionado a tornar-se, no futuro, outra linguagem. “Por ter o discurso verbal como matéria, o romance fica muito mais

²² “And narrative, at certain levels, is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief transferable element”.

preso à lógica desse discurso que, certamente, tem suas raízes epistemológicas na filosofia. Não é gratuito que qualquer romance, por mais descritivo e superficial que seja, possua uma carga de abstração muito maior do que qualquer filme” (p. 9). A especificidade da estrutura narrativa do roteiro de cinema, como texto autônomo é reforçada pela definição de Chatêauvert (1993): “Trata-se, nem mais nem menos, de esboçar uma pragmática do roteiro que permita modernizar a estrutura narrativa e questionar a focalização no centro do roteiro da forma mais exaustiva possível” (p. 13, tradução nossa²³).

A participação do leitor na construção de sentido, a partir da narrativa de uma peça de teatro ou de um roteiro cinematográfico, é tão importante quando àquela que se verifica na leitura de um romance. A capacidade de abstração do leitor será requerida na compreensão de todos esses textos, embora menos intensivamente do que ela será necessária, por exemplo, quando se dispuser a assistir a um filme. Ainda em termos de exemplo, poderia se questionar como um leitor contaria a outra pessoa a história do romance *O Quatrilho*. Uma possibilidade poderia ser: “é a história de dois casais que vão viver juntos para construir uma propriedade na região da Serra Gaúcha. Os negócios prosperam, mas a vida em comum dos casais traz outras consequências. A esposa de Ângelo, Teresa, e o marido de Pierina, Máximo, apaixonam-se e fogem juntos. A partir de então, a vida das personagens que permanecem na propriedade muda por completo. Eles iniciam um romance, constroem uma nova família e um novo negócio juntos, desafiando a Igreja e a moral da época”. As mesmas palavras poderiam servir, curiosamente, para descrever a leitura de qualquer um dos roteiros da obra. Esses roteiros têm similaridade com o romance (conforme exemplo no Quadro 2), mas, até no relato da mesma cena, não são iguais ou fieis à obra original. A ação da troca de casais constitui um dos principais pontos da narrativa do romance, selecionado pelos roteiristas para a adaptação, constituindo-se aí um ponto em comum. Por outro lado, há aspectos do enredo do roteiro que divergem do romance, como o desfecho em que uma carta com um pedido de desculpas de Teresa chega à Pierina, e ela responde à prima afirmando que a perdoa. No romance, o desfecho acontece por conta de uma carta de Teresa que chega para sua mãe, por meio do padre Giobbe. Porém, a linha geral da narrativa é mantida em ambos, bem seja, a troca de casais é referenciada nas obras.

²³ [...] il s'agit ni plus ni moins d'esquisser une pragmatique du texte scénarique qui permette de mettre à jour la structure narrative et de questionner la focalisation au sein du scénario de la façon la plus exhaustive possible.

Quadro 2 - Comparação entre o livro O Quatrilho e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran (cena do casamento)

(continua)

POZENATO, 1996, p. 24-28	SERRAN, [199-], roteiro, sem número de páginas, sequência 2.
<p>[...] – Ângelo Gardone – pronunciou o padre, com voz enérgica, fixando o noivo nos olhos.</p> <p>Ângelo Gardone estremeceu. Era a primeira vez que ouvia o seu nome dito assim, completo. Assustou-o também o tom em que foi dito, que ele não podia saber se fazia parte da cerimônia ou se era mesmo uma reprimenda.</p> <p>[...] O dia em que ele viu Teresa rindo, o vestido azul, os passinhos rápidos, foi como um sol lhe abrindo o peito. E logo decidiu, casaria com ela. Mas antes tinha de cumprir a promessa, feita no dia do enterro da mãe, de criar os irmãos.</p> <p>[...] Deu-se conta de que o sermão continuava. “Lembro os nubentes”, falava o padre, “as suas obrigações recíprocas e o dever de aceitarem todos os filhos que Deus, em sua imensa bondade, se dignar lhes conceder”.</p> <p>[...] Levantou-se ao ouvir o ruído de bancos e demorou a entender que o padre lhe</p>	<p>2. IGREJINHA DE SANTA CORONA INT. DIA</p> <p>Música. A mão de Ângelo segura a mão de Teresa, entre as duas pontas da estola e as mãos do padre. Ela, feliz e excitada, faz força para não rir. Olha para Ângelo, coberto de suor, apertado na roupa de casamento, nervoso e atrapalhado. O padre Giobbe está em meio ao sermão.</p> <p>PADRE GIOBBE</p> <p>Lembro aos nubentes as suas obrigações recíprocas e o dever de aceitarem todos os filhos que Deus, em sua imensa bondade, se dignar a lhes conceder...</p> <p>Teresa olha sorridente para o pai, a mãe, a irmã e os outros parentes que, juntos com os irmãos de Ângelo, os outros parentes dele, e outros amigos e vizinhos, lotam a pequena e abafada igreja. O padre Giobbe está soprando para Ângelo, impaciente.</p> <p>PADRE GIOBBE</p> <p>A aliança. Coloca a aliança, <i>áseno...</i></p>

Quadro 2- Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran (cena do casamento)

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 24-28	SERRAN, [199-], roteiro, sem número de páginas, sequência 2.
<p>soprava, impaciente, “dá a mão, dá a mão direita, <i>áseno</i>”. Mão que ele afinal esfregou nas calças para secar o suor e estendeu, trêmulo.</p> <p>[...] Teresa Besana fez força para não rir, quando sentiu a mão úmida de Ângelo segurando a sua, entre as duas pontas da estola e as mãos do padre. Sim, ela recebia o sardento Ângelo Gardone como seu esposo, de livre e espontânea vontade, e lhe seria seguramente fiel na pobreza e na riqueza (se é que um dia seriam ricos), na saúde e na doença (que ideia, falar em doença nessa hora). Por ela, já o teria recebido há cinco anos, tempo que durava o namoro e o noivado, desde que ela tinha quinze e ele dezenove anos. Ainda há pouco, durante o aborrecido sermão, estava lembrando o começo do namoro.</p> <p>[...] Agora finalmente ele colocava, atrapalhado e nervoso, o anel em sua mão esquerda. Teresa que não gostara de ver o padre juntar o raminho de acácia no chão e com ele benzer os anéis, batendo com força sobre eles, sem nenhuma gota de água benta. Mas agora, casada, não ia se importar com isso.</p>	<p>Ângelo esfrega a mão úmida na calça e coloca o anel na mão esquerda de Teresa. Ela faz o mesmo com ele. O padre Giobbe pega no chão um raminho de acácia e com ele benze os anéis, batendo com força.</p>

Fonte: Miranda (2018).

Conforme é possível verificar nos trechos expostos no Quadro 2, a cena é a mesma, mas toma formas diferentes ao ser contada no romance e no roteiro. No romance, esse momento representa dois capítulos. O primeiro capítulo conta o casamento de Teresa Besana e Ângelo Gardone, utilizando o ponto de vista do noivo. No segundo capítulo, o ponto de vista é o de

Teresa. A cena do casamento na Igreja ocupará os dois primeiros capítulos do romance e nove páginas. No roteiro, a mesma passagem é condensada em meia página e toda a cena é apresentada sob o ponto de vista de um narrador que parece observar o casal, como se fosse, talvez, o olhar da câmera.

O vagar do pensamento das personagens de Teresa e Ângelo, enquanto fingem escutar o sermão do padre, ganha destaque no romance, mas não aparece no roteiro. A descrição física de ambos as personagens e o cenário em que se encontram aparecem na síntese feita pelo roteiro. Esse último traz ainda as informações de texto didascálico que cabe apenas ao roteiro: “IGREJINHA DE SANTA CORONA INT. DIA”. São marcações que orientarão a equipe de filmagem quanto ao cenário em que a sequência se passará, ou seja, na parte interna da Igreja de Santa Corona, sob a luz do dia.

É interessante notar que, no romance de José Clemente Pozenato, existe a presença de um narrador que, a cada capítulo, privilegia a voz de uma personagem, principalmente, dos quatro protagonistas. Tal destaque para a voz dos protagonistas parece ter auxiliado na construção dessas personagens nos roteiros cinematográficos, uma vez que o romance permite entender amplamente o modo de ver o mundo de cada um deles em diferentes momentos da obra. Mesmo que a completa descrição de visão de mundo da personagem não possa ser detalhada no roteiro, ela pode ser base para a escolha das cenas que são adaptadas para o roteiro em relação ao romance e também para a construção dos textos didascálicos relacionados a essas personagens. Para explicar com mais propriedade o evento da polifonia, no romance de José Clemente Pozenato, pode-se retornar à explanação acerca da literatura carnalizada, apresentada por Mikhail Bakhtin (1997), a qual se manifesta na ideia de polifonia.

Segundo a definição do *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008), polifonia significa a escrita literária que consegue liberar as vozes das personagens do domínio da voz autoral e narrativa. Refere-se à polifonia “como um novo tipo de pensamento artístico, porque o que tem em mente vai contra o âmago do tradicional, privilegiando a harmonia, o que significa muitas vozes escutadas como uma” (BALDICK, 2008, tradução nossa²⁴).

Estudando a obra de Fiódor Dostoievsky, Bakhtin percebe que não se pode ter outra impressão que não aquela de que não se está lidando com um só autor, mas de fato enfrentando uma multiplicidade de autores, cada um dos quais tendo a sua única exclusiva voz. Conforme

²⁴ as a new kind of artistic thinking because what he has in mind goes against the grain of the traditional privileging of harmony, which means many voices heard as one.

explica o próprio autor: “*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski*” (Bakhtin, 1997, p. 4, grifo do autor).

A polifonia na literatura também pode ser compreendida por meio de um comparativo com sua utilização na área da música. Conforme Schaefer (2011), assim como acontece com os sons na polifonia musical, na polifonia literária as personagens falam uns com os outros e com o leitor, diferenciando suas palavras no interior de uma rica unidade.

Na obra musical polifônica, as notas e as linhas melódicas se apresentam de modo individualizado, mantendo sua independência em meio à democracia do conjunto. Na obra literária polifônica, as palavras enunciadas pertencem a cada personagem, mas só ganham sentido quando se perdem na rede jogada por outra palavra de outra personagem. (SCHAEFER, 2011, p. 194 e 195).

Acredita-se que a polifonia pode ser vista no romance *O Quatrilho*, pois a leitura permite notar a transição entre diferentes vozes das personagens da trama. Assim, se em um momento o narrador permite ao leitor perceber a situação narrada com o olhar de Teresa, em outro momento, está o olhar de Ângelo, de Máximo ou de Pierina, ou até de uma das personagens secundárias. Cada capítulo é contado pela voz de uma personagem diferente. Encontra-se sempre a presença do narrador, mas esse parece cooperar, em cada capítulo, com o olhar de uma personagem, sem que haja a prevalência de uma dessas personagens sobre as demais.

O romance de Pozenato é dividido em três “contagens”. Na primeira contagem, são quatro capítulos voltados à voz de Ângelo, sete capítulos dedicados à Teresa, um capítulo utilizando a voz de Máximo, um capítulo dedicado à Pierina, dois capítulos ao padre Giobbe e um capítulo ao Velho Aurélio. A segunda contagem inicia logo após a saída de Ângelo e Teresa Gardone da casa dos pais dele, Aurélio. Eles são obrigados a sair, porque o filho mais novo de Aurélio, Agostinho, vai se casar e, por isso, o irmão mais velho deve procurar nova terra para morar com a esposa. Na segunda contagem, reinicia a numeração dos capítulos e se tem seis capítulos dedicados à voz de Ângelo, seis capítulos para a voz de Teresa, sete capítulos dedicados à voz de Máximo e um capítulo dedicado à voz de Pierina. A terceira contagem começa logo após a fuga de Máximo e Teresa. Nela, são cinco capítulos com a voz de Ângelo, três de Pierina e um do padre Giobbe. A última e quarta contagem se dá depois que Ângelo recebe a carta sobre a morte do pai. Nessa contagem, menor do que as outras, estão um capítulo com foco em Pierina e outro capítulo com a voz do padre Giobbe.

A polifonia de vozes das personagens, em romances como *O Quatrilho*, tem de delimitar toda a verdade sobre a trama. Bakhtin (1997), ao apresentar a obra de Dostoievski, nomina as características dessa polifonia na obra do autor de *Crime e Castigo*: “Não é a multiplicidade de

caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente *a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* que aqui se combinam” (p. 5). A orientação da narrativa vai depender, portanto, da condução, seja do autor, do narrador, de um protagonista ou de outra personagem qualquer. No caso de *O Quatrilho*, nota-se a presença dos quatro protagonistas como vozes mais frequentes nos capítulos. Porém, também é dada voz ao padre Giobbe, que pode ser considerado uma personagem secundária da história. Pode parecer caótico, a princípio, falar em polifonia na literatura. Porém, quando se vê esse resultado em romances, percebe-se uma técnica efetiva de construção de textos que é utilizada até os dias de hoje, como é o caso da obra *O Quatrilho*. Mesmo com as frequentes mudanças de ponto de vista na obra, nota-se igualdade de valor entre o que é dito pelos personagens, o que faz do leitor um observador dos modos de pensar das diferentes personagens do romance. Ainda que as personagens de Pierina e Teresa mantenham pontos de vista completamente diversos acerca da situação da fuga, os leitores são brindados com a presença da visão das duas em capítulos separados da obra. Cabe ao leitor, de certo modo, selecionar o ponto de vista com o qual irá se alinhar. Conforme aponta Bakhtin (1997), na análise da obra de Dostoievski, na situação de polifonia, existe “a afirmação do ‘eu’ do outro não como objetivo, mas como outro sujeito” (p. 9).

Na polifonia, as personagens adquirem, de certo modo, independência, pois são parte equipolente da narrativa. Para Malcuzyński (1984), o objetivo artístico da polifonia é o de mostrar a coexistência, interação e a interdependência de diversas consciências, relativamente autônomas “que expressam simultaneamente os vários conteúdos do mundo, dentro da unidade dada, de um só trabalho” (p. 78, tradução nossa²⁵). O discurso dos romances polifônicos é marcado por relações dialógicas, explicadas por Barros (2003), como os espaços de interação entre o eu e o outro no texto. Segundo Barros (2003), Bakhtin “concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido do discurso” (p. 2). A narrativa, em uma obra polifônica, estaria sempre distribuída entre vozes, inclusive a voz do autor e dos leitores. Conforme Brait (2003):

O livro sobre Dostoievski, preparado durante a década de 20, que tem a primeira edição em 1929 e a segunda, reelaborada, em 1963, constitui o ponto essencial para o conceito de polifonia, que é apenas um outro termo para dialogismo e para o conceito das diferentes vozes instauradas num discurso. É a partir do texto de Dostoievski que Bakhtin observa um princípio de estruturação em que as ideias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente. Ele constata, também, que a intenção do escritor russo

²⁵ that express simultaneously the various contents of the world, within the unity of a given, single work.

não é o conjunto das ideias como algo neutro e idêntico a si mesmo, mas a variação do tema em muitas diferentes vozes, produzindo um polivocalismo, um heterovocalismo (p. 22).

Para Brait (2003), Bakhtin aponta as relações dialógicas entre todas as classes de discurso da comunicação discursiva. São visões de mundo que permitem diferentes percepções por meio do discurso: “as vozes são sociais, são pontos de vista que estabelecem relações entre línguas, dialetos territoriais e sociais, discursos profissionais e científicos, linguagem familiar, etc.” (BRAIT, 2003, p. 25).

Se os participantes do discurso são sempre os enunciados completos dos diferentes sujeitos discursivos, a compreensão desse enunciado vai ser dialógica, pois implica, ela mesma, a participação de um outro, o leitor, cuja compreensão auxilia a constituir o enunciado.

Esse jogo dramático de vozes, denominado dialogismo ou polifonia, ou mesmo intertextualidade, é uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese do conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configura a arquitetura própria de todo discurso (BRAIT, 2003, p. 25).

Esses elementos podem estar presentes sempre na linguagem, como se constituísse um fato na linguagem viva. Sendo o roteiro cinematográfico, assim como o romance, um texto literário e uma produção social, vê-se nele também a presença da polifonia. Segundo Lima (2007), pode-se dizer que o roteiro é um texto polifônico, e isso está presente no fato de que cada personagem tem a sua própria voz, mas também “porque atrás das vozes das personagens há outras vozes. E esse conjunto de vozes pode fazer com que, não todo o texto, mas determinados aspectos do texto, adquiram um sentido que não fora previsto originalmente. (p. 52). Desse modo, o discurso polifônico pode ser analisado não somente no romance, mas também no roteiro cinematográfico. Enquanto, no romance *O Quatrilho*, o discurso polifônico talvez esteja mais claro, pois apresenta-se subdividido em capítulos, tendo cada um a prevalência da voz de uma das personagens, no roteiro cinematográfico, essa ciranda de vozes se dá entre as falas das personagens, os textos didascálicos que subentendem o estado de espírito dessas personagens e a interação com o leitor.

Lembra-se também a necessidade da voz do leitor se fazer presente quando lendo um roteiro em termos de alimentar as colunas deixadas pelo texto. Para Pasolini (1982), a imperfeição e o inacabamento, que poderiam, em princípio, ser interpretados como deméritos do roteiro, são, de fato, elementos estilísticos que constituem a característica técnica desse tipo de texto. “E a este nível que se desenrola um drama entre os diversos aspectos sob os quais um ‘signo’ se apresenta. Este é simultaneamente oral (fonema), escrito (grafema) e visual (cinema)”

(p. 155). Cabe ao leitor, segundo Pasolini, na leitura do argumento cinematográfico, integrar essa polifonia, desenvolver a sua voz, completar o significado do mesmo. Pasolini individualiza e destaca, ainda, no argumento cinematográfico, um dos três momentos constitutivos das palavras, ao qual ele denomina “cinema”. Segundo o autor, “naturalmente, os ‘cinemas’ são imagens primordiais, mônadas visuais inexistentes, ou quase, na realidade. A imagem nasce da coordenação dos cinemas” (1982, p. 155).

Os “cinemas”, identificados por Pasolini (1982), nascem na escrita do roteiro cinematográfico e representam um ponto em destaque. Constituem-se em *im-signos*, metalinguagem cinematográfica, sendo uma linguagem escrito-falada. Pasolini (1982) explica o que seriam os *im-signos* e as coordenações de *im-signos*, isto é, o ponto de onde nasce a imagem: não deveria essa identificar-se com as palavras, “se o cinema é uma *outra língua*, essa língua desconhecida não poderá assentar em leis que nada tenham a ver com as leis linguísticas a que estamos habituados?” (p. 156).

Seria preciso, para Pasolini (1982), uma gramática particular do cinema para decidir o que seria o *im-signo*. “O que já não é arbitrário é, em compensação, dizer que o cinema assentasse num ‘sistema de signos’ diferente do sistema escrito-falado, ou seja, que o cinema é outra língua” (p. 156). Cabe lembrar que, no início da história do cinema, desenvolveu-se uma verdadeira gramática dessa nova forma de arte, em trabalhos de autores como David Wark Griffith (1857-1948), George Méliès (1861-1938) e Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948). “Eisenstein sugeriu que o pioneiro do cinema, D. W. Griffith, inventou a montagem aos moldes da ficção de Dickens” (SEMENZA; HANSENFRAZT, 2017, p. 29, tradução nossa²⁶). Eisenstein via que a técnica de D. W. Griffith deveria ser alvo de estudo dos cineastas, pois esse teria definido o que seria o modo de se contar histórias no cinema.

A construção do filme e o trabalho dos pioneiros da montagem cinematográfica, como foi Sergei Eisenstein, pressupõem a participação do leitor como uma presença silenciosa junto ao roteirista, auxiliando na criação das cenas. O “não dito”, explicitamente pela cena, é, por vezes, complementado pela imaginação do espectador. Reforça-se, portanto, a necessidade da sua colaboração, pois, enquanto lê um argumento cinematográfico, o espectador atua em meio a dois canais de referência em relação ao significado. O “signo” do roteiro segue essas duas rotas, as quais, na nomenclatura utilizada por Pasolini (1982), seriam signo-significado e signo-signo cinematográfico-significado. Ao contrário do que é percebido no conteúdo desta tese, Pasolini atribui ao texto do roteiro cinematográfico o fato de provocar imagens ao leitor.

²⁶ [...] suggested that film pioneer D. W. Griffith invented montage on the model of Dickens’s fiction [...]

Também o signo das metalinguagens literárias segue o mesmo caminho, suscitando imagens na mente cooperante do leitor: o grafema acentua ora o seu próprio ser de fonema ora o seu próprio ser de cinema, segundo as qualidades musicais ou pictóricas da escrita. Mas dissemos ainda que, no caso do argumento-texto, a característica técnica é uma exigência especial e canônica da cooperação do leitor, para que este veja no grafema sobretudo o cinema, e pense, portanto, por imagens, reconstruindo na sua cabeça o filme que é aludido no argumento como obra a fazer (PASOLINI, 1982, p. 157).

Defende-se a ideia de que o texto do roteiro cinematográfico, assim como o do romance, está centrado na ação (ECO, 2016) e pode auxiliar na interação entre o leitor e o texto do roteiro cinematográfico, segundo Pasolini (1982). A escrita no argumento cinematográfico colheria, segundo o autor, a forma em movimento. São fantasias complementares (a do roteirista e a do leitor), sendo que este cooperará com aquele na construção de um significado duplo para o texto do argumento. A estrutura típica da metalinguagem do argumento cinematográfico, conforme Pasolini (1982), seria a de um processo de dinamismo, de tensão, “*obtemos assim, no laboratório, uma estrutura morfológicamente em movimento*” (p. 158, grifo do autor).

Os *im-signos* poderiam ser considerados unidades mínimas semióticas dos textos dos roteiros de cinema. Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis (1999) explicam que a unidade linguística é “uma classe de entidades construída pelos linguistas como parte de uma metalinguagem descritiva no sentido de reduzir a confusa heterogeneidade da linguagem para uma matriz gerenciável de princípios geradores” (p. 32-33). Os linguistas procuram, portanto, estabelecer unidades mínimas na base de cada linguagem. Se, conforme Pasolini (1982), o argumento cinematográfico utiliza uma linguagem particular, poderia ser pertinente indicar uma unidade linguística cabível, sendo essa, por consequência, o *im-signo*.

Nesse âmbito, outro conceito importante é o da articulação das unidades semióticas, que se refere a “qualquer forma de organização semiótica a qual engendra distintas combináveis unidades” (PASOLINI, 1982, p. 33). A conjugação entre o já citado caminho duplo do argumento cinematográfico - a tensão sempre presente na experiência de leitura dele - é, assim, uma característica de articulação.

Ao se pesquisar a articulação entre o romance e o texto cinematográfico, abre-se passagem para compreender essa relação por meio do conceito da tradução intersemiótica. Na próxima seção, será apresentado um estudo acerca do tema, para que se possa integrá-lo à compreensão do presente estudo.

2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Resgatar a natureza do termo semiótica parece pertinente para que se compreenda com mais clareza a discussão que é feita a seguir sobre o tema da tradução intersemiótica. De acordo com o Dicionário de Termos Literários e Teorias Literárias *Blackwell Refence Online* (CUDDON, 2013), os termos semiótica e semiologia têm uma raiz grega comum: *semeion*, “signo”. Referem-se, assim, às ciências dos sinais, tendo como seus principais expoentes os filósofos C. S. Peirce (1839-1914) e o linguista Ferdinand Saussure (1857-1913). “A semiologia é a ciência dos signos (e dos sinais) em geral; semiótica refere-se à teoria dos sistemas de signos na linguagem” (CUDDON, 2013, on-line, tradução nossa²⁷). Portanto, o termo semiótica, quando aqui utilizado, faz referência ao sentido dado à palavra por Peirce. Os estudos deste linguista, segundo a Enciclopédia Stanford de Filosofia, consideram o signo em termos da significação, representação, referência e sentido. As teorias do signo, apesar de terem uma longa história, ganharam muito com a contribuição de Peirce pela sua complexidade e por capturarem a importância da interpretação para o sentido.

Para o Dicionário Houaiss (2007), o termo semiótica, dentre diferentes significados, tange à teoria geral “das representações, que leva em conta os signos sob todas as formas e manifestações (linguísticas ou não), enfatizando especialmente a propriedade de convertibilidade recíproca entre os sistemas significantes que integram”.

Assim sendo, ao se partir para o estudo da intersemiótica, é possível vislumbrar uma teoria que trafegue entre as diferentes semióticas, entre os diferentes sistemas de signos verbais e não verbais. Na presente tese, tal estudo é importante para a análise da “tradução” do romance *O Quatrilho* em dois roteiros cinematográficos. Quando o russo Roman Jakobson (1969) pela primeira vez lançou a ideia de um conceito de tradução intersemiótica, ele a definiu como sendo “uma interpretação de sinais verbais por meio de sinais de sistema não verbal de sinais” (p. 233, tradução nossa²⁸). Outros autores adotaram essa classificação para identificar as traduções de textos literários para as semióticas de outras artes. É o caso de Umberto Eco (2007) em sua obra *Quase a mesma coisa*, para quem a tradução intersemiótica é aquela “[...] em que não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se ‘traduz’ um romance para um filme, um poema épico para uma obra em

²⁷ [...] semiology is the science of signs (and signals) in general; semiotics refers to the theory of sign systems in language.

²⁸ [...] an interpretation of verbal signs by means of signs of a nonverbal signs system.

quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia” (p. 11). O roteiro cinematográfico adaptado pode ser identificado como um primeiro passo para que a obra literária configure-se em obra cinematográfica, sendo, portanto, uma parte do processo dessa tradução intersemiótica. Tendo o roteiro, porém, uma linguagem própria, constitui-se em um sistema particular, com um uso exclusivo da língua e específicos jargões técnicos. Sendo diferente da linguagem do romance, propõe-se, aqui, perceber o roteiro adaptado como uma primeira tradução intersemiótica.

Caso considerado como um texto literário com valor em si, como já visto, observa-se que o roteiro traz a particularidade de permitir entrever, ao menos, duas vozes: o romance do qual advém e o filme no qual se transformará. Essa possibilidade de perceber textos outros no roteiro adaptado é necessário porque, para se estudar a adaptação do romance para os roteiros adaptados de *O Quatrilho*, é preciso um aprofundamento acerca do conceito de intertextualidade. Compreender a tradução intersemiótica entre o romance e os roteiros adaptados de *O Quatrilho* passa também por compreender a ideia de intertextualidade.

A partir do estudo sobre dialogismo de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva propõe o termo intertextualidade na década de 1960. “Todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 145, apud. SAMOYAULT, 2008, p. 16). A intertextualidade, para Kristeva, “teria relação com a transposição de vários sistemas de signos noutro sistema de signos estendendo a noção de dialogismo também aos sistemas simbólicos não verbais” (ARAUJO, 2011, p. 13). Para além do dialogismo de Bakhtin, a ideia de Kristeva leva em conta não só o texto literário, mas todo e qualquer texto, verbal ou não. “À forma da intertextualidade, o ato de escrever é sempre uma interação que traz ou desloca, para o primeiro plano, textos ou traços de vários textos de forma visível ou não” (ARAUJO, 2011, p. 13). A relação entre um romance e o roteiro dele adaptado, como é o caso de *O Quatrilho*, faz com que elementos que identificam esse primeiro plano do texto apareçam no segundo (o roteiro).

Para Fiorin (2003), a questão da intertextualidade tange o “processo de construção, reprodução ou transformação de sentido. Para começar a precisar a questão englobada sob o título de intertextualidade, é preciso verificar como se concebe a produção do sentido.” (p. 29). Utilizado para permitir uma análise mais precisa do texto literário, o conceito de enunciado, inicialmente por Kristeva, mudará a história dos estudos literários. Teóricos como Derrida, Barthes, Riffaterre, Culler e Gérard Genette procuraram avançar esse conceito. Na presente tese, o estudo de Genette, de 1982, é importante, pois tem sido utilizado por diferentes

pesquisadores (DINIZ, 2005; HUTCHEON, 2013; STAM, 2006) do âmbito da adaptação cinematográfica, como uma das bases para compreensão do processo da tradução intersemiótica de um romance para roteiro. Segundo Alfaro (1996), “a abordagem de Genette ao tema da intertextualidade pode ser considerada uma tentativa de delimitar as definições de intertextualidade, colocadas por Kristeva, Derrida, Barthes, etc., por elas serem consideradas difíceis de aplicação na prática da análise dos textos” (p. 280, tradução nossa²⁹). Genette propõe que, para indicar a presença de um texto em outro texto, ao invés da palavra intertextualidade, seria melhor adotar a palavra transtextualidade, significando, de modo explícito ou latente, “que relaciona um texto a outros” (p. 280, tradução nossa³⁰).

Centrando no texto literário, Genette (2006) dá atenção para a literatura de segunda mão, a que ele chama palimpsesto. No prefácio de sua obra, explica o que entende por palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006, p. 5).

Nesse âmbito, Genette (2006) define a transtextualidade como sendo “a transcendência textual do texto” (p. 7). O autor a definiria ainda como “[...] tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (p. 7). A tradução intersemiótica do texto do romance para o texto dos roteiros adaptados de *O Quatrilho*, considerando que a interação entre essas obras é um exemplo de transtextualidade.

A intertextualidade, no trabalho de Genette, é uma das cinco categorias possíveis de transtextualidade, ou seja, ela aparece de modo diferente em relação ao que vinha sendo utilizado até então. As relações transtextuais, para o autor, são divididas em: arquitextualidade, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade. Nesta tese, centra-se especial interesse nas categorias de intertextualidade e hipertextualidade para compreender a tradução intersemiótica do romance para os roteiros de *O Quatrilho*.

²⁹ Gérard Genette' approach to the subject of intertextuality can be considered as an attempt to delimit the definitions of intertextuality put forward by Kristeva, Derrida, Barthes, etc., as they have been found difficult to apply to the practical analysis of texts.

³⁰ [...]that relates one text to others.

A intertextualidade, neste caso, é uma relação de copresença entre um ou mais textos e pode ser identificada como plágio, citação e alusão. Conforme explica Fiorin (2003), considerando a intertextualidade como uma das categorias propostas por Genette, essa seria “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização” (p. 30). Caso se considere a ideia de citação como um dos processos de intertextualidade, no romance *O Quatrilho* a citação é a fonte de muitos dos diálogos copiados literalmente do romance para os roteiros. Seriam citações literais de uma versão da obra na outra.

Já a hipertextualidade, segundo Genette (2006), seria: “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (p. 12). Aqui, o hipotexto seria o romance *O Quatrilho*, enquanto o hipertexto seriam os roteiros adaptados. É possível existir um hipertexto que não mencione o hipotexto do qual deriva. Porém, o hipertexto não pode existir sem o hipotexto. A presente tese trata de hipertextos (roteiros) que claramente mencionam seu hipotexto (romance). A operação de criar um texto com base em outro é chamada por Genette de transformação:

[...] o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra ‘propriamente literária’ do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público [...] (2006, p. 13).

Um romance como *O Quatrilho*, ao ser adaptado, torna-se, portanto, uma nova obra literária de ficção. O roteiro adaptado é um novo texto, tem um novo público e dá origem a um filme que pode ou não ser fiel ao seu hipotexto (nesse caso, considera-se o roteiro como hipotexto). A transformação de *O Quatrilho* de romance para roteiro pode ser vista ainda por meio da ideia de imitação apresentada por Genette (2006). Essa é um modelo de transformação mais complexo, pois é capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas:

[...] para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas; é uma transformação redutora); para imitá-lo é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar; sabe-se, por exemplo, que Virgílio deixa fora de seu gesto mimético tudo que, em Homero, é inseparável da língua grega (p. 14).

Enquanto Genette utiliza, como exemplo de transformação, aquele presente entre as obras hipertextuais *Eneida* (de Virgílio) e *Ulisses* (de James Joyce) em relação à obra hipotexto *Odisseia* (de Homero), estuda-se, na presente tese, a transformação entre o romance e os roteiros de *O Quatrilho*. Conforme Genette (2006), em linhas gerais, a transformação entre *Odisseia* e *Ulisses* seria aquela de transpor a ação da *Odisseia* para a Dublin do século XX. Entre *Odisseia* e *Eneida*, no entanto, o que se tem é que Virgílio conta outra história completamente diferente, mas, para fazê-lo, inspira-se no tipo formal e temático estabelecido por Homero na *Odisseia*. No caso de *O Quatrilho* e da transformação aqui estudada, pode-se dizer que se trata de contar a mesma história de modos diferentes, aproximando-se, portanto, da relação entre a *Odisseia* e *Ulisses*. No entanto, enquanto essas duas obras trazem, como ponto de partida, a mudança de linguagem da epopeia para a do romance moderno, o tipo de transformação de que se trata no estudo de *O Quatrilho* é a de um sistema semiótico para outro, a passagem de um romance para roteiros – sendo que um desses roteiros, mais tarde, deu origem a um filme. A essa transformação específica, a qual se estuda com mais detalhe no subcapítulo acerca dos roteiros adaptados – chama-se de tradução intersemiótica. O posicionamento de Hutcheon (2013) vai ao encontro do sentido da transtextualidade presente nos roteiros adaptados. “Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra (s) obra (s)” (p. 27). Segundo Stam (2006), adaptações cinematográficas “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (p. 33).

Dentre os tipos de transformação abordados por Genette (2006), acredita-se que a tradução intersemiótica pertença, especificamente, ao âmbito da transformação séria, também chamada transposição. Essa é identificada pelo autor como sendo a mais importante de todas as práticas hipertextuais. Para Diniz (2005), a relação entre cinema e literatura, como tradução, é a mais comum quando se estudam as adaptações, as quais seriam “a história narrada na literatura traduzida para o cinema” (p. 19). Quando se traduz uma obra para outro idioma, procuram-se palavras de sentidos equivalentes. Diniz (2005) fez análise comparada de romances e filmes e constatou que, na tradução de uma obra literária para o cinema, procura-se também sentidos equivalentes, mas de outra natureza. Busca-se o signo em outro sistema semiótico, o cinema, de modo que esse signo tenha a mesma função que tinha no primeiro sistema. A autora explica ainda que, em certa medida, todos os textos são hipertextos, pois evocam outros. “O maior grau de hipertextualidade acontece quando uma obra inteira é derivada de outra obra e o processo é oficialmente explicitado. Quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do

leitor” (p. 44). No caso de *O Quatrilho*, o grau de hipertextualidade é bastante alto, uma vez que, na obra roteiro, identificam-se muitas passagens citadas do romance.

Nota-se hoje o avanço do estudo da tradução intersemiótica em relação às primeiras pesquisas sobre adaptação fílmica, as quais se baseavam amplamente na questão de avaliar a fidelidade do filme em relação à obra literária. Nesse sentido, atualmente, podem ser concebidos como hipertextualidade, segundo Diniz (2005), os ‘remakes’, as ‘sequels’, as versões revisadas dos ‘westerns’, os pastiches genéricos, as reelaborações e as paródias.

Essa construção acerca da adaptação cinematográfica, como um hipertexto, é centrada no tratado de Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, fazendo refletir, nos dias atuais, sobre a importância que teve essa obra na utilização do conceito de intertextualidade para os estudos literários. Para Samoyault (2008), o trabalho de Genette é determinante no posicionamento do conceito de intertextualidade, como se fizesse parte da área da poética e não mais da linguística. “Ao mesmo tempo, ele produz um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos” (p. 28). Samoyault explica que Genette propôs uma solução e delimitação clara para as ambiguidades do conceito de intertextualidade.

Com efeito, Gérard Genette distingue dois tipos de relações outrora confundidas, sob as duas categorias de intertextualidade e da hipertextualidade, separadas sob pretexto de que uma designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, derivação de um texto (B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B) (p. 31).

A explicação de Samoyault (2008) pode dar a entender que as categorias de intertextualidade e hipertextualidade são excludentes e não poderiam conviver em um mesmo texto. No entanto, escolhe-se trabalhar com a percepção de que as categorias desenvolvidas por Genette, em 1982, são passíveis de sobreposição. Segundo Alfaro (1996), são categorias complexas e detalhadas que “tendem a se sobrepor quando se chega na prática” (p. 281, tradução nossa³¹). Como exemplo, Alfaro apresenta que a hipertextualidade percebida como a presença de um texto em outro texto não parece tão diferente da intertextualidade, a não ser quando se utilizam as divisões da hipertextualidade em paródia, travestimento e pastiche e da intertextualidade em plágio, citação e alusão. Nesse caso, é possível dividi-las com mais clareza. “Apesar da complexa terminologia e da inevitável sobreposição, os conceitos de

³¹ In spite of this complex and detailed classification, the five categories established by Genette tend to overlap when it comes to the practice.

Genette podem ser vistos como um ponto de partida [...] definidos mais tarde por cada crítico ou teórico individualmente, e [...] contribuem para sublinhar a complexidade da noção de intertextual” (ALFARO, 1996, p. 281, tradução nossa³²).

É a partir dessa miríade conceitual, composta, principalmente, pelo estudo acerca da polifonia, das diferentes visões sobre o conceito de intertextualidade e do conceito de transtextualidade e sua categoria de hipertextualidade, que esta tese se aproxima do conceito da tradução intersemiótica. Tal base é essencial para melhor compreensão do roteiro adaptado de *O Quatrilho* como um texto secundário, nascido a partir de um romance. Não foram encontradas, no país, outras pesquisas que analisem comparativamente o texto do romance e o texto do roteiro adaptado, tendo como fundamentos os conceitos de intertextualidade e de tradução intersemiótica; portanto, demonstra esse fato, talvez, um contributo do presente estudo para o campo.

2.1 O ROTEIRO ADAPTADO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O estudo do roteiro adaptado como parte do processo de tradução intersemiótica de um romance para o filme, com foco no caso de *O Quatrilho*, é alvo da presente subseção. Segundo Pasolini (1982), conforme já mencionado, há sempre uma tensão presente no texto do argumento cinematográfico para se tornar outra linguagem. Ler o roteiro de cinema é, por si só, colaborar, enquanto leitor, com uma tradução intersemiótica entre a estrutura A para a estrutura B:

diante da “estrutura dinâmica” de um argumento, *da sua vontade de ser uma forma que se move na direção de uma outra forma*, é-nos perfeitamente possível, do exterior e em termos estruturais, definir com rigor o estádio A (digamos, a estrutura literária do argumento) e o estádio B (a sua estrutura cinematográfica). Mas ao mesmo tempo *podemos reviver empiricamente a passagem de um para o outro, porque a “estrutura do argumento” consiste exactamente nesta “passagem do estado literário para o estádio cinematográfico”* (PASOLINI, 1982, p. 160, grifo do autor).

Pode-se dizer que a ação contada pela narrativa, conforme já identificado, é o ponto de contato entre as linguagens do romance e do roteiro. Para Jakobson (1969), uma tradução intersemiótica se dá quando “em todos esses casos, substituímos signos por signos. O que resta,

³² Despite the complex terminology and the unavoidable overlapping, Genette's concepts may be taken as a useful point of departure to be sufficiently defined later on by each individual critic/theorist, and, above all, they contribute to underlining the complexity of the notion of intertextual.

então, de uma relação direta entre a palavra e a coisa?” (p. 21). O autor defende que a base de todos os sistemas semióticos é a linguagem. Essa é o fundamento da própria cultura, é o instrumento principal da comunicação interativa.

Os pontos em comum localizados entre diferentes linguagens perpassam e tornam possíveis as traduções intersemióticas, mas são todas linguagens compreensíveis aos indivíduos, exigindo desses diferentes parâmetros de interação. “Da mesma forma que o romance, o roteiro alterna em sua estrutura, diálogos e passagens de narração/descrição, prestando-se, portanto, a uma análise literária” (VIEIRA, 2007a, p. 57). Ao passar para a linguagem do argumento cinematográfico, os elementos antes compostos em capítulos e estrutura de romance ganham novos ares sobre a linguagem do roteiro, porém, a ação narrativa permanece como ponto de encontro entre essas duas obras (romance e roteiro). O roteiro adaptado se apresenta ainda como elo entre romance e filme.

Do ponto de vista do público, na atualidade, é a versão traduzida dos romances, os filmes adaptados que permitem, constantemente, o primeiro contato que as pessoas têm com uma narrativa, pois é comum que se veja o filme antes de buscar o livro. Esse leitor, depois de ver o filme, poderá procurar o romance ou o roteiro publicado como uma forma de ampliar o conhecimento da história. Tem-se uma sociedade habituada ao contato frequente com a narrativa cinematográfica, seus moldes e ritmos. Tal convivência tem consequências não só para leitores, como para os autores dos romances. A interação entre o texto do romance e o mundo do cinema pode ser, até mesmo, previsível para autores das obras literárias já durante o processo de escrita da história. Segundo Sanfilippo (2013), os filmes adaptados de romances oferecem ao espectador uma variedade de experiências: “[...] consentindo-lhe percorrer novamente o texto literário em uma nova visitação livre e fértil de histórias prospectivas e colocar em foco a dialética intercorrente entre cinema e literatura” (p. 198, 2013)³³.

Vieira (2010) delinea historicamente a interação entre cinema e literatura. “A partir dos anos 1920, existe um entusiasmo crescente entre os escritores em estabelecer trocas entre o trabalho literário e o trabalho cinematográfico” (p. 145). Enquanto o cinema procura a escrita romanesca – arte essa já sólida – para se estabelecer como arte respeitada, a escrita romanesca, em diferentes momentos históricos, aproxima-se ou se afasta do cinema para continuar sua evolução. Pereira (2007), ao estudar a adaptação do romance *O Invasor*, de Marçal Aquino, para o filme, também percebe que o cinema se associou, desde o início de sua história, à literatura: “as adaptações filmicas realizam uma simbiose importante entre essas duas formas

³³ [...] consentindogli quindi di ripercorrere il testo letterario in una rivisitazione libera e fertile di novelle prospettive e di mettere a fuoco la dialettica intercorrente tra cinema e letteratura.

de arte tão distintas, mas que, ao mesmo tempo, guardam pontos em comum e se influenciam” (p. 21). Segundo o autor, a relação entre cinema e literatura adquire um caráter amplo ao longo do desenvolvimento de ambas as artes. “Se por um lado a literatura ensinou o cinema a narrar, por outro, as técnicas específicas do cinema ajudaram a promover uma renovação na narrativa literária” (p. 24).

Fruto dessa histórica relação, são relevantes os estudos acerca dos filmes e roteiros adaptados. Para Diniz (2005), o estudo da adaptação do romance para o cinema deve ser feito como um estudo de intertextualidade. “A relação entre literatura e cinema é evidente desde o início do cinema, seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro” (p. 19). A autora concorda que, nos filmes, por serem constituídos de narrativas, vê-se a adaptação como tradução ou processo de “procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no sistema da literatura” (p. 19). Romances cujos elementos da narrativa possam ser identificados com mais facilidade a signos do sistema cinema seriam, nessa visão, mais adequadas a serem adaptados do que outros.

Hutcheon (2013) concorda que o tema da adaptação possa ser denominado tradução.

Esse novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

O processo de tornar um romance em roteiro cinematográfico pode ser considerado, ainda, um passo anterior àquele da finalização completa da tradução intersemiótica entre o romance e o filme. Diniz (2005) afirma que a adaptação do romance para o roteiro cinematográfico pode ser vista como hipertexto, quando essa hipertextualidade é entendida como uma das formas de relações transtextuais. Segundo Genette (2006), conforme já dito, o hipertexto está sempre presente na obra literária, tendo em vista que é possível, em uma obra, identificar vestígios de outras: “a arte de ‘fazer o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga” (p. 45). Cabe, portanto, identificar o roteiro como uma nova obra, pois ganha um novo “perfume” em relação ao original que lhe inspirou, sem nunca, no entanto, se dissociar por completo desse: “[...] a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2006, p. 45).

Assim como se observam pontos de aproximação entre romance e roteiro, é possível encontrar pontos de afastamento entre ambos. Segundo Parent-Altier (2009), é possível lembrar, por exemplo, para quem um roteiro é escrito. Enquanto o livro será escrito para estabelecer uma relação com o leitor, o argumento cinematográfico será lido “por várias entidades profissionais, cujas necessidades são profundamente diferentes” (p. 16). No caso de *O Quatrilho*, o público leitor técnico do roteiro se constituiu, entre outros membros da equipe, do diretor Fábio Barreto, e de atores, como Glória Pires, Patrícia Pillar, Alexandre Paternost, Bruno Campos, Cecil Thiré, Gianfrancesco Guarnieri e José Lewgoy. É o que reforçam também Heath e Heath (2007) ao tratarem do tema do roteiro adaptado:

Quando um roteirista é contratado, a história muda. Quando um diretor é contratado, o toque artístico do filme muda. Quando astros são contratados para desempenhar papéis, suas personalidades mudam nossa percepção das personagens na história. Quando produtores são contratados, a história a ser contada fica sujeita a restrições financeiras e logísticas. E, quando o filme é concluído, meses ou anos depois, a equipe de marketing precisa encontrar uma forma de explicar o enredo ao público em cerca de trinta segundos – sem revelar demais (p. 115).

Assim, em função do público técnico para o qual escreve, o roteirista fará determinadas decisões dramaturgias e estabelecerá limites para o texto. Segundo Barnwell (2013), uma adaptação será sempre diferente da obra literária, pois “quando um romance é adaptado para as telas, várias mudanças são necessárias; isto ocorre porque alguns aspectos do romance não podem ser alcançados na tela” (p. 44).

Sabe-se que os elementos-chave na criação de um roteiro (adaptado ou original) são semelhantes aos do romance: caracterização, enredo, ação, diálogo e ambientação. Porém, o modo desses serem expostos em cada tipo de texto é diferente, conforme mostra o Quadro 3.

Quadro 3 - comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, na cena do filó organizado por Teresa.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 71-72	SERRAN, [199-], roteiro, sem número de páginas, sequência 30
[...] Giulieta mostrou um lencinho que estava bordando, com linha inglesa, comprada em	[...] Tia Gema tirou da cesta um crochê iniciado e está discutindo com

Quadro 3 - comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, na cena do *filó* organizado por Teresa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 71-72	SERRAN, [199-], roteiro, sem número de páginas, sequência 30
<p>Nova Vicenza. Dosolina se animou e pegou também o seu crochê. Metilde resolveu ajudar Bambina a trançar palha de trigo, para não ficar sem fazer nada. Sorridente, Teresa via crescer a animação. O assunto passou logo a ser o casamento próximo da Dosolina e da Bambina, as duas no mesmo dia. Uma linda festa ia sair, com as duas irmãs vestidas de noiva, na opinião da Tia Gema. Mas Teresa sabia que esta não era opinião das duas noivas. Foi de nariz torcido que aceitaram a decisão do Ângelo, pois, uma vez que se tinha que fazer gastos, que se fizesse no mínimo, e de uma só vez. Teresa se levantou e quis saber quem comia pipocas. Havia também batata-doce assando na cinza. Tia Gema era por se comerem antes as batatas e, mais tarde, as pipocas. Mas antes desejava saber se não teria que trabalhar, porque <i>filó</i>, na casa dela, era para despalhar e debulhar o milho. E quem não trabalhava ficava proibido de comer e beber. Ela tinha vindo disposta para debulhar uma carreta de milho. Lá da mesa do jogo, o velho Cósimo reclamou:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Quando é que vão servir o vinho? Longe do fogo é preciso alguma coisa para esquentar.</p> <p style="padding-left: 40px;">Teresa informou que ia já fazer um vinho quente com canela. O velho Cósimo não concordou:</p>	<p>Dosolina o ponto dele. Dosolina também pegou o seu crochê. Teresa, sorridente, olha com satisfação a animação crescente. Tia Gema faz um sinal para que Teresa se aproxime. Teresa vem e senta-se ao lado dela.</p> <p style="text-align: center;">TIA GEMA</p> <p style="padding-left: 40px;">Então a Dosolina e o Agostinho casam-se no mesmo dia? Ah, vai ser uma linda festa.</p> <p style="text-align: center;">TERESA (baixo)</p> <p style="padding-left: 40px;">Essa não é a opinião deles, tia. Aceitaram de nariz torcido a decisão do Ângelo. Mas ele tem razão. Já que se tem que fazer os gastos, que se faça tudo de uma vez só...</p> <p>(corta o assunto e levanta a voz)</p> <p>Quem quer comer pipocas? Tem também batata doce assando.</p> <p style="text-align: center;">TIA GEMA (sentenciosa)</p> <p style="padding-left: 40px;"><i>Primo</i>, a batata doce. <i>Dopo</i>, as pipocas.</p> <p style="padding-left: 40px;">As mulheres riem dela.</p> <p style="text-align: center;">CÓSIMO (grita da mesa de jogo)</p> <p style="padding-left: 40px;">Quando é que vão servir o vinho?</p>

Quadro 3 - comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, na cena do *filó* organizado por Teresa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 71-72	SERRAN, [199-], roteiro, sem número de páginas, sequência 30
<p>- Deixa o vinho quente para as mulheres e os velhos que estão empestando esta cozinha. Eu quero é vinho, vinho de verdade.</p> <p>Teresa serviu o velho Cósimo numa caneca de esmalte, se desculpando, os copos estavam na casa.</p> <p>- Não faz mal, o que importa é o que está dentro – disse o velho Cósimo, desviando a atenção das cartas e olhando-a galanteador: - Cada dia mais bonita essa menina.</p> <p>Teresa fez um meneio de cintura e disse:</p> <p>- Cuidado com o Ângelo. Ele pode não gostar.</p>	<p>Longe do fogo é preciso alguma coisa para esquentar.</p> <p>TERESA</p> <p>(levantando-se)</p> <p>Já vai. Vou preparar um vinho quente com canela.</p> <p>CÓSIMO</p> <p>Deixa o vinho quente para as mulheres e os velhos que estão empestando esta cozinha. Eu quero é vinho, vinho de verdade.</p> <p>Teresa ri e vai servir o velho numa caneca de esmalte.</p> <p>TERESA</p> <p>Não repare na caneca...</p> <p>CÓSIMO</p> <p>Não faz mal, o que importa é o que está dentro.</p> <p>Desvia a atenção das cartas e a olha galanteador.</p> <p>CÓSIMO</p> <p>Cada dia mais bonita, essa menina. E o marido é o rei do quatrilho. Sabe fazer alianças, esse Ângelo. Escolhe sempre a parceria de um vencedor... Bela, bela menina...</p>

Fonte: Miranda (2018)

O Quadro 3 mostra uma comparação entre a mesma cena sendo narrada no formato de romance e no formato de argumento cinematográfico. A comparação entre as duas é um exemplo de como a figura do narrador que descreve a cena no romance pode ser substituída no roteiro cinematográfico, de modo personificado, por diálogos das personagens. No primeiro formato, todo um diálogo é exposto em discurso indireto: “Uma linda festa ia sair, com as duas irmãs vestidas de noiva, na opinião da Tia Gema. Mas Teresa sabia que esta não era opinião das duas noivas” (1996, p. 71). Já, no roteiro, tal trecho se torna discurso direto em diálogo

entre as personagens. Um movimento interessante de síntese realizado pelo roteirista pode ser também observado nesse quadro. Provavelmente levando em conta o fato de o filme ter um tempo limitado, durando normalmente, no máximo, duas horas, Serran opta por alterar o fato do casamento duplo das irmãs Dosolina e Bambina, conforme é descrito no romance, pelo casamento duplo dos irmãos Dosolina e Agostinho. Esse fato tem implicação direta na velocidade da narrativa. Quando o irmão mais novo da família casa, segundo a tradição dos imigrantes italianos daquela época, o irmão mais velho deve sair da terra e deixá-la aos cuidados do mais novo. Quando Agostinho casa, Ângelo precisa buscar uma nova terra e construir uma nova propriedade. Esse é um ponto crítico na trama de *O Quatrilho*, pois é o fato inicial que leva o casal Ângelo e Teresa a convidarem Máximo e Pierina para morar com eles e dividir uma propriedade. Ao final, a proximidade dos casais, convivendo na mesma casa, proporciona a ocasião, para que Teresa e Máximo se envolvam e acabem fugindo juntos. No livro, o casamento de Agostinho demora um pouco mais para ser anunciado, permitindo a existência de maior convivência entre a recém-casada Teresa e a família de seu marido Ângelo Gardone, ainda morando na mesma casa dos demais Gardone.

Quando se fala em roteiro adaptado, um dos pontos que habitualmente é questionado é o da fidelidade entre romance e roteiro e, mais tarde, entre romance e filme. Para Hutcheon (2013), a preocupação do roteirista deveria ser a de tornar o texto literário “roteiro” o mais adequado possível à mídia a qual ele se destina. “Se a ideia da fidelidade não deveria hoje guiar nenhuma teoria da adaptação, o que, então, deveria? De acordo com sua ocorrência no dicionário, ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado” (p. 29). A autora indica três perspectivas distintas para a adaptação, bem sendo: uma entidade ou produto formal, um processo de criação, um processo de recepção. Vê-se, portanto, que, apesar dos muitos aspectos em comum que permitem a passagem de uma obra para outra, o romance e o roteiro mantêm pontos de afastamento, os quais, sem dúvida, contribuem para a delimitação de um espaço individual bem distinto para cada uma dessas artes na sociedade atual.

Nesse ponto, é importante destacar uma diferenciação. A tradução intersemiótica pressupõe a transposição, transformação de signo entre texto e linguagem cinematográfica. No entanto, identifica-se o roteiro como texto, signo verbal. Está certo que ele estará mediando o processo necessário para que ocorra a tradução intersemiótica de um romance em cinema, porém, ele ainda é parte de uma instância verbal, conforme se afirma anteriormente, sendo analisado, na presente tese, como uma obra literária independente, na qual o romance foi traduzido e que também sofrerá tradução intersemiótica para o cinema.

É interessante observar que, desde os estudos sobre as adaptações para o teatro, a palavra “adaptação” não significa que haja fidelidade em relação à obra original. Segundo o Dicionário de Teatro de Pavis (2007), “trata-se então de uma tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e os acréscimos julgados necessários à sua reavaliação” (p. 10). As características do novo meio artístico em que essa obra se insere e os artistas que fazem parte da elaboração da nova obra vão determinar o que dela se mantém para a obra adaptada. Stam (2008) lembra que é utilizada uma multiplicidade de nomes para identificar a adaptação de livros para roteiros, tais como, tradução, realização, leitura crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement*. São termos que demonstram os diferentes olhares possíveis sobre essa forma de processo criativo. Qualquer romance pode, em tese, dar origem a roteiros adaptados, mas alguns contêm elementos mais atraentes para que se tornem bons filmes, como a preferência dada à ação entre as personagens, em oposição a narrativas passadas demasiadamente no plano psíquico das personagens.

Segundo Diniz (2005), a prática da adaptação hoje é tão comum que boa parte dos filmes tem “como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária” (p. 13). A autora traça um panorama dos estudos sobre a adaptação fílmica a partir de autores como George Bluestone (1957), Geoffrey Wagner (1975), Dudley Andrews (1984), Timothy Corrigan (1999), James Naremore (2000) e Deborah Cartmell (1999). Alguns desses pesquisadores fazem parte do que hoje se chama de estudos sobre adaptação. Segundo Cartmell e Whelehan (1999), os estudos de adaptação ajudam a entender as diferenças entre o romance e sua adaptação “em termos de narração, enunciação e narrativa, assim como mudanças em audiência e/ou recepção” (p. 23, tradução nossa³⁴). Essas são, entre outras, possibilidades de estudos sobre adaptação antevistas pelos autores do campo.

O argumento cinematográfico adaptado é, por esse ponto de vista, mais uma categoria literária fruto do fluxo de transformações de histórias em outras histórias, e que tem ganhado, cada vez mais, espaço distinto de análise pela academia. Conforme Hutcheon (2013), a adaptação de histórias e obras é uma característica da comunicação humana. “A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar” (p. 10).

³⁴ [...] in terms of narration, enunciation and narrative, as so in changes in audience and/or reception.

Advindos do hábito de contar histórias e de transformá-las com o passar do tempo, os roteiros adaptados costumam deixar constantemente em evidência o hipotexto ao qual se referem. Foi assim, ao longo dos tempos, com a maioria das histórias já adaptadas:

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo - e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra e depois readaptados novamente (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Apesar de sua dupla natureza, uma adaptação não deverá ser julgada por sua fidelidade ou, em outras palavras, proximidade ao texto original, conforme já dito, mas sim por seu valor como obra literária suficiente em si mesma. A questão da fidelidade é, portanto, um problema que não deve ser considerado para analisar a qualidade de uma adaptação: não é o quanto a obra roteiro se parece com a obra romance o que fará com que uma adaptação seja melhor ou pior. Para Hutcheon (2013), o texto adaptado, por ser uma nova obra literária, garante ao seu autor liberdade criativa em relação ao texto anterior. O mesmo princípio serve para as adaptações de obras para musicais, óperas, balés ou canções.

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Ao pensar em *O Quatrilho*, a obra de José Clemente Pozenato foi adaptada por diferentes contadores. Para muitas pessoas que hoje conhecem a história, o primeiro contato se deu quando foi adaptada ao cinema em 1995, por Fábio Barreto. O que ocorreu, a partir desse momento, é história do cinema brasileiro, pois o filme alcançou grande sucesso. A existência dos roteiros pertinentes a essa adaptação testemunham o trabalho de outros autores sobre a narrativa, criando novas obras, e que permitem hoje a presente pesquisa.

Os “contadores de histórias”, conforme os chama Hutcheon (2013), ao longo do tempo repetem suas histórias e elas mudam de acordo com a função do discurso que desejam. Segundo a autora, o mercado parece mostrar que, mesmo sendo vistas como obras menores por alguns

críticos, principalmente nos primeiros estudos sobre o tema, as adaptações são um sucesso na cultura ocidental. Dados apresentados por Hutcheon (2013) expõem que, até 1992, 85% dos filmes vencedores do prêmio norte-americano Oscar na categoria de Melhor Filme foram adaptações, e que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV, que ganharam outro prêmio norte-americano, o *Emmy Awards*.

[...] *uma entidade ou um produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Percebe-se, na citação de Hutcheon, a amplitude de possibilidades de interpretação sobre o termo adaptação. O caso já apresentado da relação entre as obras *Eneida* (de Virgílio) e *Ulisses* (de James Joyce), e a obra *Odisseia* (de Homero), poderia também ser embasado pela explicação de Hutcheon. É possível verificar que a adaptação de algumas obras literárias para o roteiro de cinema utiliza mais de um dos recursos de transcodificação que a autora menciona. Muda-se, é claro, o sistema narrativo, alterando-se necessariamente os modos de contar aquela história.

Um outro exemplo dado pela autora é quando se utiliza a inspiração de uma personagem real, biográfico, para criar uma história de ficção em obras como *Moça com brinco de pérola* (livro de Tracy Chevalier e filme de Peter Webber). Nesse caso, adapta-se, segundo Hutcheon (2013), a ontologia da história. Está presente na narrativa ficcionalizada a utilização de mais de um documento biográfico sobre a personagem real do pintor holandês Johannes Vermeer, servindo também de hipotextos para a adaptação ao cinema da história do livro, imaginada a partir de um dos quadros do artista.

Parece relevante, nesse ponto, retomar Genette (2006), quando esse indica que, na hipertextualidade, o hipotexto nunca é indispensável para a compreensão do hipertexto. O hipertexto tem, por si, uma autonomia em relação ao seu sentido. No entanto, o conhecimento do hipotexto é considerado, por muitos, um modo de enriquecer o hipertexto. “Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto*, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (p. 45).

No caso de *O Quatrilho*, é possível, por exemplo, enriquecer a visão da história caso se leia tanto o romance quanto os roteiros adaptados. Em um dos momentos de divergência entre um dos hipertextos (o roteiro adaptado de Leopoldo Serran) e seu hipotexto (o romance), a personagem Pierina, depois de ter constituído família com Ângelo Gardone, ao final da trama, recebe uma carta da prima Teresa, a qual construiu sua família com Máximo, após a fuga de ambos. Nessa carta, Teresa pede o perdão da prima. No filme, Pierina responde a carta, afirmando perdoar a fuga de Teresa e Máximo. No livro, tal passagem não existe. Segundo Pozenato (2016), para uma personagem como Pierina, no modo como ele a imaginou, tal perdão não seria possível. Pode-se considerar que a inserção dessa carta de Teresa no filme seja realizada, para que o público tenha um desfecho quanto à vida do casal que fugiu, a qual não se acompanha a partir do momento em que eles partem de trem. Já, no romance e no roteiro adaptado, por Antonio Calmon, o desfecho da história desse casal chega ao leitor de outro modo, também com uma carta de Teresa, porém recebida por outra personagem. O padre Giobbe (tio de Máximo) recebe uma carta destinada à mãe de Teresa, que se chama Giulietta. A carta é lida para a mãe pelo padre Giobbe, no momento da confissão semanal. O padre representa o interlocutor para as inquietações da mãe e, nessa interação entre os dois personagens, o leitor tem o desfecho para a história de vida de Máximo e Teresa. Já, no roteiro de Leopoldo Serran, o mesmo desfecho é dirigido a Pierina, conforme demonstra a comparação entre trechos do romance e do roteiro de Serran, disponível no Quadro 4.

Quadro 4 - Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, para a cena da chegada da carta de Teresa.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 203-205	SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 122.
Era um papel de carta fino. Com certeza, papel estrangeiro. Só na Itália padre Giobbe se lembrava de ter visto papel de cartas daquela qualidade. A remetente devia estar muito bem de vida. Ou, como nunca se sabe até onde vai a vaidade de uma mulher, podia estar somente aparentando riqueza. Havia também dois retratos, que ele prudentemente ocultara no	<p style="text-align: center;">CHOFER</p> Para onde, comendador? <p style="text-align: center;">ÂNGELO</p> Para casa. <p>Ele entra. O chofer fecha a porta. Entra no carro e partem. O carro se afasta.</p>

Quadro 4 - Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, para a cena da chegada da carta de Teresa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 203-205	SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 122.
<p>breviário. Num deles Máximo, o sobrinho, estava sentado ao lado da mulher, que era Teresa, a remetente da carta e retratos. Atrás dos dois, de pé, uma linda moça, ladeada por dois rapazes. Estavam todos bem vestidos, sérios, compenetrados. Padre Giobbe tentara descobrir, nas feições do sobrinho, alguma razão para a aventura de vinte anos atrás. Julgava ver, nos olhos imóveis e assim mesmo penetrantes, um pouco de inquietação. Um pouco talvez de sonho. Mas não podia confiar muito na observação [...].</p> <p>E só então se deu conta de que Nona Giulietta o aguardava de olhos ansiosos, torcendo o lençinho encardido. Largou a carta sobre a mesa e buscou no fundo de si o mais amigo dos sorrisos.</p> <p>- Nona Giulietta – começou, paternal – A senhora nunca pensa na sua filha, a Teresa?</p> <p>A pobre mulher pareceu levar um susto. Olhou para ele, olhou a carta sobre a mesa, e os lábios lhe tremeram. Padre Giobbe adivinhou o choro prestes a romper e tratou de impedi-lo. [...]</p> <p>- Quer que eu leia a carta?</p> <p>Ela assentiu, com a cabeça, a custo. Parecia sentir-se culpada de externar esse desejo. O padre Giobbe leu, pausadamente: a boa saúde, a saudade, São Paulo era muito</p>	<p>Lenta fusão para</p> <p>123. Uma foto de época. Máximo está sentado ao lado de Teresa. No rosto dele, os olhos penetrantes de sempre e ainda um pouco de sonho. Teresa está tranquila. Vestem belas roupas e aparentam alguma prosperidade. Atrás dos dois, uma linda moça – Rosa – ladeada por três rapazes. Sobre esta foto, ouvimos a voz de Teresa.</p> <p>VOZ DE TERESA.</p> <p>Cara Pierina. Tomei a liberdade de enviar-te esta fotografia da família Boschini. Sei que foi grande o mal que causamos a ti e ao Ângelo, mas espero que compreendas que às vezes a vida nos obriga a escolhas terríveis. Tu podes queimá-la se algum ódio ainda morar no teu coração; mas se o tempo te tiver trazido serenidade e paz, peço que me envies uma fotografia da família Gardone como prova do teu perdão. Da tua amiga, Teresa Boschini.</p> <p>124. MANSÃO GARDONE EXT. DIA</p> <p>O carro encosta na frente de uma grande casa com um lindo jardim. A família Gardone está reunida no jardim em trajes de gala e um fotógrafo com seu grande equipamento está pronto para a fotografia.</p> <p>Ângelo deixa o carro, atravessa o portão de</p>

Quadro 4 - Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, para a cena da chegada da carta de Teresa.

(continuação)

<p>POZENATO, 1996, p. 203-205</p>	<p>SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 122.</p>
<p>longe, mas muito bonita, de novo a saúde, as saudades. Nenhuma alusão a Máximo e aos filhos. Nona Giulieta não comentou nada, mas ele sentia que ela não estava ainda satisfeita. Seus olhos saltavam, prontos a tropeçar de novo no choro. Ele dobrou a carta e ficou esperando.</p> <p>- Era só isso, a carta? – murmurou Giulieta.</p> <p>[...]</p> <p>- Ela mandou também um retrato – disse ele, abrindo o breviário e descobrindo-se a olhar atentamente o rosto bonito, de mulher madura. Na verdade, não se lembrava muito bem dela. Mesmo porque nunca prestava atenção ao rosto de mulheres jovens. No início, quando sacerdote recém-ordenado, essa desatenção calculada o ajudava a não sentir tentações. Agora, isso nem era mais virtude. Um simples hábito, como o das mulas que teimam em parar em qualquer bodega. Teresa estava, no retrato, tranquila. Até um sorriso parecia ir brotar a qualquer momento. E isso o inquietou mais uma vez. Não tinha o rosto torturado dos condenados, dos que carregam um crime consigo. E, antes que a inquietação se transformasse em nova dúvida, alcançou o retrato à Nona Giulieta.</p> <p>Ela o contemplou alguns instantes em</p>	<p>ferro. Pierina, mais gorda e idosa, vem recebê-lo. Com um sorriso. Trocam palavras amáveis que não ouvimos.</p> <p>Passagem de tempo. A família Gardone reunida para a fotografia. Os dois filhos Boschini de Pierina já são homens e os outros sete Gardone formam uma escadinha de idades.</p> <p>Todos ficam estáticos. Ângelo e Pierina não sorriem. A foto é batida e se congela.</p> <p>Sobre isso ouvimos a voz de Pierina.</p> <p>VOZ DE PIERINA</p> <p>Teresa. Tu o disseste muito bem, não foi pequeno o mal que nos foi causado. Não posso, como tu, te chamar amiga, pois isso não seria verdadeiro. Mas ao ver a pequena Rosa transformada em moça tão linda, concluímos o Ângelo e eu, que não temos em nossos corações nenhum sentimento ruim por vocês. Segue assim a fotografia da família como prova de nosso perdão. Atenciosamente, Pierina Gardone.</p> <p>Corte. As duas fotos lado a lado. A família Boschini e a família Gardone. Uma canção lírica e nostálgica dos imigrantes começa a subir sobre elas. E começam a correr os letreiros finais.</p>

Quadro 4 - Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, para a cena da chegada da carta de Teresa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 203-205	SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 122.
silêncio, de lábios apertados. O nariz afiliado, com isso, lhe tomava conta por completo do rosto. Depois, sem mais poder se conter, Nona Giulietta começou a beijar o retrato. Uma, duas, muitas vezes, murmurando, soluçando: minha filhinha, filhinha querida, perdoa a tua mãe, perdoa a tua mãe.	

Fonte: Miranda (2018).

No Quadro 4, é possível observar a adaptação de uma ideia presente no romance - a da chegada de uma carta de Teresa que conta como ela e Máximo estão - que foi aproveitada no roteiro, mas vivida por personagens diversos do romance. Essa é uma escolha feita pelo roteirista a pedido dos produtores, segundo Pozenato (2014), para criar um final mais “*up*” para o filme do que aquele que havia no romance.

Na análise da transposição do romance para os roteiros de *O Quatrilho*, nota-se uma mudança da estratégia narrativa entre ambos os textos, alinhando-se ao que sugere STAM (2008), quando discorre sobre adaptações, as quais são obras únicas: “[...] principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de *enunciação* inteiramente diferente” (STAM, 2008, p.10). Em cenas cuja ação narrativa foi mantida de modo bastante similar entre o romance e o roteiro, é possível observar como a mudança do dispositivo de enunciação é marcante. No roteiro adaptado, prevendo as ferramentas que a representação cinematográfica mais tarde poderá oferecer, o autor altera diálogos, descrição de gestos, indicações de imagens e músicas, efeitos especiais, etc. Por exemplo, uma passagem, presente tanto no romance quanto no roteiro adaptado, de Leopoldo Serran, é aquela em que Teresa é assediada por Agostinho, irmão de seu marido, Ângelo. No livro, a situação desenrola-se por seis páginas plenas em descrições e nuances; no roteiro, é descrita em três páginas de diálogos. Retrata-se um trecho dessa passagem do romance e dessa sequência do roteiro, no Quadro 5, procurando demonstrar a transposição da estrutura da ação no romance, transposta para diálogos e ações cênicas, quando no formato de roteiro.

Quadro 5 - Comparação entre o livro O Quatrilho e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, na cena do assédio à Teresa por Agostinho.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 91-92	SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 27.
<p>Distraída com esses pensamentos, Teresa levou um susto ao ouvir atrás dela uma respiração forte, entrecortada. Voltou-se rapidamente e deu com o Agostinho, de olhos muito abertos, a boca parada num riso de desejo. Num relance, entendeu o que se passava e, antes que ele tivesse qualquer reação, largou-lhe um violento tapa no rosto:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Estás louco, Agostinho? Volta logo, vai trabalhar.</p> <p>Agostinho levou a mão ao rosto, e os seus olhos mostravam surpresa, vergonha e um resto de desejo que se desmanchava. Cobriu a cara com as duas mãos e sentou no banco, chorando. Ao ver o corpo enorme do rapaz se sacudindo em soluços, Teresa foi perdendo o susto e a raiva. Sentou ao lado dele e passou a mão, de leve, nos cabelos emaranhados. Ele recuou, como se tivesse com medo de ser tocado e, a muito custo, conseguiu balbuciar:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Não conta nada para o Ângelo. <i>Par l'amor di Dio!</i> Ele me mata.</p> <p>Teresa sorriu com pena dele. O corpo era de homem, mas no resto era uma criança.</p>	<p>TERESA</p> <p>Onde está o Ângelo?</p> <p>AGOSTINHO</p> <p>No Paiol.</p> <p>TERESA</p> <p>(já cuidando da comida)</p> <p>Vá lavar os pés. A casa está limpa.</p> <p>Agostinho senta e não obedece. Fica olhando o corpo de Teresa curvado sobre o fogão de lenha. Seu olhar é fixo, hipnotizado. Teresa se volta, dá com ele e sem prestar muita atenção, fala:</p> <p>TERESA</p> <p>Não mandei ir se lavar?</p> <p style="padding-left: 40px;">Agostinho se levanta e a agarra com toda a força. Sua boca vai direto para o pescoço de Teresa. Teresa se desvencilha e dá-lhe um violento tapa no rosto.</p> <p>TERESA</p> <p>(baixo e firme)</p> <p>Estás louco, Agostinho? Vai se lavar.</p> <p>Agostinho cobre a cara com as mãos e vai sentar-se no banco, chorando. Teresa vai perdendo o susto e a raiva. Senta ao lado dele e passa-lhe de leve a mão nos cabelos emaranhados.</p>

Quadro 5 - Comparação entre o livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, na cena do assédio à Teresa por Agostinho.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 91-92	SERRAN, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 27.
<p>- Descansa, não conto nada. A ninguém. Pode ficar tranquilo.</p> <p>- Tenho raiva do Ângelo – ouviu o que ele dizia, as mãos ainda cobrindo o rosto.</p> <p>Teresa sorriu de novo. Não deixava de ter graça aquela paixão do rapaz. Bateu-lhe no ombro ossudo e mandou que fosse passar uma água fria na cara e voltasse logo para o parreiral. Ele obedeceu maquinalmente. Ao chegar à porta voltou-se, sem coragem de olhar para ela. Parecia querer dizer alguma coisa.</p> <p>- Agora vai – disse ela com firmeza -, outra hora conversamos.</p> <p>- <i>Scusi</i> – desculpou-se ele, sem erguer a cabeça.</p> <p>- Vai, vai de uma vez.</p>	<p>AGOSTINHO (medo de ser tocado)</p> <p>Não conta nada para o Ângelo. <i>Par l'amor de Dio</i>. Ele me mata.</p> <p>TERESA (sorri com pena)</p> <p>Descansa, não conto nada. Pode ficar tranquilo.</p> <p>AGOSTINHO (soluça)</p> <p>Tenho raiva do Ângelo...</p> <p>TERESA</p> <p>Agostinho, se ninguém te disse, digo eu. Está na tua hora de se casar.</p>

Fonte: Miranda (2018).

Conforme o Quadro 5, os momentos de reflexão interior das personagens e da caracterização dos ambientes presentes no livro são traduzidos para o roteiro, de modo bastante sutil, em indicações de movimento físico, estados de espírito ou falas das personagens. Essa adaptação faz com que o texto do roteiro tenha mais funcionalidade aos atores e técnicos, que devem criar o filme a partir desse roteiro, e não como se lessem o texto do romance. Portanto, estarão sempre previstos, no roteiro, a presença futura dos elementos de imagem e som do cinema, a participação dos atores e dos demais membros técnicos da equipe. Para Stam (2008), essa mudança técnica, em relação aos diferentes modos de interação com o público (entre romances e filmes), é um dos pontos que torna vulnerável a possibilidade da fidelidade da obra adaptada. Para o autor:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Mesmo não se tratando exatamente da adaptação do romance para o roteiro, mas da relação entre o romance original e o filme dele adaptado, essa correlação, apontada por Stam, é importante para entender a escrita do roteiro adaptado, pois vai influenciá-la. Um dos aspectos marcantes da linguagem utilizada pelo roteiro cinematográfico é dada exatamente por sua ligação com o fazer fílmico. Esse aspecto seria o ritmo da narrativa, o qual remete às técnicas de montagem do cinema e ao corte cinematográfico. Pode-se levar em consideração, por exemplo, o Efeito Kuleshov, o qual ganhou esse nome por ter sido desenvolvido pelo cineasta soviético Lev Kuleshov na década de 1910. Segundo Mobbs, Weiskopf, Lau, Featherstone, Dolan, Frith (2006), o experimento realizado por Kuleshov demonstrou que a manipulação de contextos pode alterar a percepção da audiência quanto às expressões faciais de um ator. A aparição do rosto do ator Ivan Mozzhukhin na tela foi alternada por Kuleshov com a cena de um funeral e com a cena de uma criança brincando. Apesar da expressão de Mozzhukhin ser neutra, a aparição dessas duas imagens associadas faziam com que a audiência atribuísse estados de espírito ao ator. Assim, o texto do roteiro cinematográfico pode prever tais alternâncias de imagens para contextualizar uma cena vivenciada por seus protagonistas e, assim, transmitir o estado de espírito dos mesmos sem ter que fazer uma descrição ampla desse estado de espírito como seria necessário fazê-la no caso de um romance.

Conforme Vieira (2010), o processo de montagem cinematográfica, desenvolvido, principalmente, por outro cineasta soviético já citado, Sergei Eisenstein influencia a literatura a partir do século XX. Eisenstein era parte de um grupo de cineastas soviéticos que fizeram experimentos com a técnica de montagem nos anos de 1920. Foi responsável por combinar planos que, aparentemente, não tinham conexão para criar “associações”. Dessa forma, um autor não explícito na ação é frequentemente sugerido pela montagem – “a montagem perturba o fluxo da narrativa ao fazer imagens distintas se justaporem; é o contrário da edição de continuidade, cujo objetivo é transmitir um fluxo contínuo do espaço e do tempo” (BARNWELL, 2013, p. 180). A premissa de prever a montagem como o ato final da construção da obra cinematográfica à qual se destina, também levará o roteiro a se diferenciar do romance.

Nas palavras do próprio Eisenstein, “atualmente, o cinema, trabalhando com imagens visuais, tem um efeito poderoso sobre as pessoas e, com todo o direito, assumiu um dos primeiros lugares entre as artes” (EISENSTEIN, 2002, p. 225). A estética cinematográfica, proposta por Eisenstein nesse texto – publicado em 1928, na antiga URSS, e, hoje, traduzido para a língua portuguesa – aborda a montagem como o motivo do sucesso do cinema em nível internacional e fala do advento do cinema sonoro, despontando no horizonte da produção cinematográfica. Para Vieira (2010), o diálogo com a técnica da montagem cinematográfica

trará consequências sólidas não só para o roteiro cinematográfico, como também para a literatura. “Trata-se de uma estética que irá valorizar o corte, a fragmentação da narrativa, bem como, a descontinuidade inerente ao corte, forma considerada eficaz para substituir a narrativa linear realista” (VIEIRA, 2010, p. 147). Caso se analise o Quadro 5 novamente, pode-se perceber um pouco dessa narrativa mais valorizadora dos cortes e da fragmentação. No romance, conta-se como Teresa estava distraída quando Agostinho entra na cozinha com uma determinada expressão facial e, então, a personagem percebe que o cunhado lhe atacará. Esse pequeno trecho introdutório prepara o leitor para o ataque e para o diálogo que se sucederá entre as personagens. Em seguida, um outro texto descritivo indica como Teresa se sente ao ver a vergonha de Agostinho por tê-la atacado e há mais diálogo. É interessante observar que, na adaptação para roteiro cinematográfico, não é preciso fazer alterações muito marcantes nesta passagem, pois ela já tem bastante da força narrativa cinematográfica: a ação entrecortada por diálogos e sem grandes descrições do mundo interno das personagens. No roteiro, o diálogo é o primeiro elemento da cena. Eles conversam com a entrada de Agostinho na cozinha, o texto descritivo curto sinaliza ao leitor o ataque que Agostinho faz a Teresa. O modo como ela reage e a maneira com que ele fica envergonhado ao cair em si sobre o que fez são todos contados por meio de diálogos entrecortados por pequenas descrições. Vê-se a diminuição dos textos descritivos e o maior uso de diálogos no roteiro cinematográfico, mas, sobremaneira, o texto desse roteiro aproveita-se do texto do romance, provavelmente, por ser essa literatura bastante adequada à construção da cena cinematográfica.

Pozenato, em entrevistas concedidas em 2014 e 2016, para esta pesquisa, contou que desenvolveu o romance *O Quatrilho*, sabendo que falaria para um público acostumado ao cinema e, por isso, procurou uma linguagem que fosse mais próxima a ele. Considerando que o texto cinematográfico se aproxima do texto do romance por conta da ação narrativa, conforme já citado, o texto do roteiro adaptado não escapará dessa perspectiva. Segundo Hutcheon (2013), a história é o denominador comum, quando se fala no termo adaptação. A história, para a autora, é:

o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Assim, é possível imaginar a criação de uma obra em si mesma, e não, necessariamente, a obrigatoriedade em se ter a fidelidade do hipertexto para com o hipotexto; o argumento cinematográfico adaptado deve ter a mesma liberdade das obras originais, que falam por si só. Hutcheon (2013) traz exemplos que demonstram essa liberdade de criação dos roteiristas adaptados, os quais, ao pensar uma história para outra mídia, alteram a narrativa. Um dos exemplos é a mudança do final da história em *O paciente inglês*, romance de Michael Ondaatje, quando adaptado para filme, por Anthony Minghella. Outro exemplo poderia ser o final do roteiro adaptado por Leopoldo Serran, de *O Quatrilho*, o qual, conforme mostra o Quadro 4, deixou de trazer uma carta da personagem de Teresa para sua mãe, como consta no romance, para trazer uma carta de Teresa para Pierina (retratada no roteiro de Leopoldo Serran).

Segundo Hutcheon (2013), a aventura de contar uma história, e essa pode ser apresentada como romance, roteiro, ópera ou até em um videogame, cabe ao autor de cada nova obra. Trata-se de “descrever, explicar, resumir, expandir” (p. 35). É uma questão de escolher de que modo a história será narrada nesta nova versão, concentrar-se em um modo próprio e digno do gênero literário escolhido: “[...] o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes das personagens.” (p. 35). Não é uma questão de fidelidade, portanto, mas sim uma questão de liberdade em criar um novo texto.

Voltando ao caso de *O Quatrilho*, o autor José Clemente Pozenato teve a ideia para o livro enquanto participava de uma mesa-redonda como debatedor sobre a formação econômica da Serra Gaúcha. Mais tarde, uniu a esse tema a história da troca de casais. O autor editou, de certo modo, os elementos de sua inspiração para compor o romance aqui estudado. Não fez um livro histórico sobre a imigração italiana para o Rio Grande do Sul, mas utilizou tal período histórico como pano de fundo. Conta, em entrevista concedida (2014), que também procurou não buscar muitos detalhes sobre a história real em que se baseou, a dos dois casais que moravam na mesma casa e que trocam de parceiros entre si, história que fora apresentada a ele por seu amigo, o poeta Ari Trentini. Pozenato preferiu ter a própria percepção da história e deixar para conhecer os detalhes depois que o romance já tivesse sido lançado. A partir de uma síntese dessa realidade que lhe serviu de inspiração, Pozenato usou seu processo criativo para compor *O Quatrilho*.

De certo modo, não difere tanto do processo pelo qual o roteirista passará para adaptar a obra. Como ponto de partida, ele terá um romance original, como *O Quatrilho*, mas também os critérios colocados por outro tipo de arte (o cinema) para a qual trabalha a transposição da história. O roteirista terá ainda seus próprios gostos e habilidades em relação ao tipo de roteiro

que vai construir (se comédia, romance, suspense, etc.), a questão do tino comercial em verificar qual história o público mais gosta de ver nas telas, a percepção sobre as cenas que podem ser adaptadas com mais facilidade para as telas. Enfim, um caldeirão de fatores que, quando somados, vão dar origem ao que se chama de roteiro adaptado.

Segundo Hutcheon (2013), é possível sim observar uma relação de “adaptação” da realidade sempre que se fala na criação de uma obra original. Acredita-se que tal argumento pode facilitar a compreensão do roteiro adaptado como obra acabada em si mesma. “Essas analogias com a paráfrase e a tradução também podem ser úteis em relação ao que antes chamei de mudança ontológica, que pode ocorrer em adaptações de um evento histórico, ou da vida real de uma pessoa, para uma forma ficcional, reimaginada” (HUTCHEON, 2013, p. 41). Por essa linha de pensamento, seria possível analisar o fracasso de algumas adaptações não tanto pela fidelidade que mantiveram ou não em relação ao seu hipotexto, mas, sim, pela falha do autor da adaptação em desenvolver uma obra que fosse autônoma e atrativa. “Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado” (p. 45). Essa apropriação também é feita por um autor de romance original, quando ele cria a partir de fatos reais, por exemplo. Só porque partiu de fatos reais e não ficcionais, o romance criado por esse autor não será considerado uma obra menos válida. O mesmo ocorre com um roteiro adaptado, porém a realidade com a qual ele dialoga é aquela do hipotexto. Precisa ter em si a força de uma obra nova ou pode perder a atenção do público, mesmo que seu hipotexto tenha sido um sucesso.

Xavier (2003) apresenta um ponto a mais pelo qual não é importante a preocupação de se levar em consideração a fidelidade como critério para crítica de um roteiro ou filme adaptado. “A fidelidade ao original deixa de ser o critério de maior juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (p. 62). Além de uma questão técnica entre a elaboração do romance e do roteiro, há uma questão que perpassa a sensibilidade de cada um dos artistas em questão: autor do romance, autor do roteiro, autor do filme.

Se o Cinema Novo adaptou livros de Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, cada filme tratou de definir a sua leitura da tradição literária, levando em conta que intervir no processo cultural e, se possível, na sociedade nas décadas de 1960 ou 1970, não era a mesma coisa que escrever livros nos anos 1920, 1930, 1940 (XAVIER, 2003, p. 62).

Xavier levanta, portanto, a questão do contexto social e econômico de cada autor, em seu tempo, também influenciar a criação da obra que ele desenvolve, mesmo que esteja tratando

de um período já distante na história. São motivos temáticos simbólicos sempre presentes na narrativa, mesmo quando não estão organizados na mesma. Antonio Candido (2010) reforça que o autor está inserido em determinadas condições sociais que o influenciam. Ao estudar uma obra, faz-se necessário levar em consideração a abrangência de “valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso do criador como unidade inseparável” (p. 40). Cabe, portanto, a compreensão do romance como parte de um universo em que os diferentes olhares artísticos (literatura, cinema, fotografia, pintura, etc.) interagem organicamente no dia a dia de cada leitor, bem como do autor.

Caso se considere o autor do roteiro adaptado não apenas um partícipe técnico de tradução, mas, como vem sendo dito até o presente momento nesta pesquisa, um novo autor de uma nova obra, com processo criativo próprio, é preciso considerá-lo como um indivíduo colocado em um contexto social particular. Se a tradução de um romance para roteiro adaptado terá elementos como tonalidade, atmosfera e ritmo diferenciados, é porque o roteirista percebeu a história original sob seu próprio ponto de vista: “[...] valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62). Começando seu trabalho a partir do romance, o roteirista traduz a obra para uma linguagem que atenderá tanto atores, diretor, equipe técnica, montadores, editores, enfim, todos os que vão auxiliar na criação do filme a partir do roteiro. Conforme Xavier (2003), as peculiaridades da linguagem fílmica conferem às adaptações um universo particular:

Tais observações, ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo de montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, ‘modo de fazer’ que diz respeito à esfera do estilo (XAVIER, 2003, p. 63).

Em *O Quatrilho*, quando o romance foi adaptado para roteiro pela primeira vez, por Antonio Calmon, ele contou a José Clemente Pozenato que poderiam ser feitos quatro roteiros a partir do romance. Pozenato (2014), em entrevista cedida para a realização desta tese, contou que Calmon, por conhecer os produtores que haviam solicitado a adaptação e o mercado cinematográfico, sabia que a história do romance entre os casais prevaleceria. Tratava-se do

contexto social em que o roteirista estava inserido (àquele do mercado cinematográfico) e que, nesse caso, também se faz presente como uma voz que modifica a escrita do roteiro. O próprio Calmon, em entrevista concedida, contou que a história dos casais tinha um apelo inegável para o público cinematográfico: “Essa mudança de parceiros entre dois casais, tirada da vida real, acontecida num Rio Grande do Sul remoto, aparentemente tão particular, era universal e pôde emocionar as pessoas em qualquer lugar do mundo” (CALMON, 2016). A atenção em relação à audiência e a necessidade de o público receber bem o filme, que seria produzido a partir do roteiro, levou-o a uma escolha. Outra opção de roteiro, com foco na amizade de Máximo e do anarquista Scariot, na época, era preferida por Pozenato e Calmon, segundo conta Pozenato (2014), mas, conhecendo a demanda do mercado cinematográfico, foi o foco na troca de casais que prevaleceu.

2.2 A ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE *O QUATRILHO*

A criação de roteiros adaptados, conforme afirmado, é facilitada pela própria característica de alguns romances que servem como hipotexto. Os romances que se tornam mais aptos a serem adaptados são aqueles que trazem características que podem ser traduzidas com mais facilidade para a ação narrativa fílmica, expressas de outro modo. Segundo Campos (2007), a narrativa dramática tem alguns elementos que a caracterizam. O principal deles é a incidência de um problema, o que os norte-americanos chamarão de um “ponto de ataque”: “o ponto, o momento em que a ação dramática principal é deflagrada e, com ela, a narrativa dramática. Por isso, alguns roteiristas chamam problema dramático de ‘incidente dramático’” (CAMPOS, 2007, p. 118).

Quando se pensa a adaptação para o cinema de *O Quatrilho*, por exemplo, o ponto de ataque é a fuga de Máximo com Teresa. Porém, para além desse elemento da narrativa que facilita a adaptação, há ainda outros elementos. Um deles é a presença de marcações visuais no romance que puderam ser reproduzidas no roteiro adaptado, conforme citado no depoimento do autor José Clemente Pozenato, na 12ª edição do romance, publicada em comemoração ao lançamento do filme homônimo (nessa edição, há comentários dos atores, diretor, produtores do filme e o autor do livro, os quais são citados nas primeiras páginas da obra):

[...] ao escrever o romance eu elaborei algumas sequências imaginando as cenas de um ponto de vista cinematográfico, com um ângulo cinematográfico, uma tomada de câmera por trás, enfim, todos esses movimentos de câmera estão latentes na maneira de estruturar a narrativa (POZENATO, 1996, p. 6).

Na entrevista³⁵, realizada para esta tese, Pozenato afirmou que, em sua juventude, havia o hábito de frequentar cineclubes, nos quais se discutiam diferentes aspectos da composição fílmica. Por isso, segundo ele, a linguagem cinematográfica lhe é próxima; influência que aparece retratada em sua escrita. O impacto do cinema, enquanto linguagem sobre a escrita de romancistas do século XX e XXI, conforme já pesquisado, não é exclusividade desse autor e será percebida com ainda mais força em autores que têm suas obras frequentemente adaptadas ao cinema e à televisão, tais como o brasileiro Luiz Fernando Veríssimo³⁶, o norte-americano Stephen King e o inglês George R. R. Martin.

A fala de Pozenato parece confirmar o ponto de vista apresentado por Vieira (2007b) no que tange ao impacto que as mídias têm sobre os autores da atualidade. “Ao analisarmos em profundidade a moderna produção literária contemporânea, verificamos o emprego cada vez maior de novas formas de visualidade, advindas, sobretudo, do papel preponderante que a imagem assume em nossa cultura” (p. 19). Não se trata somente de cinema. Pode-se pensar o quão intensa é a interação diária de cada pessoa em um ambiente urbano em que muitas informações chegam por meio de imagens “artificiais”: televisão, *outdoors*, mídias sociais, revistas e jornais cada vez mais fotográficos do que textuais. Viagens turísticas geram álbuns de fotografias instantâneos, compartilhados com o mundo por meio das mídias sociais. Não há mais a distância de interação ou qualquer dificuldade em ter sua imagem publicada. “No âmbito artístico, torna-se hoje inviável pensarmos a obra literária fora das relações que ela estabelece com as linguagens da mídia, em especial a cinematográfica” (VIEIRA, 2007b, p. 19).

Para o autor, a comunicação pela mídia está em tudo, é uma “(oni)presença” (VIEIRA, 2007b, p. 19), o cotidiano vira signo midiático: “a percepção do mundo, bem como suas representações, vêm sendo alteradas com base em uma lógica cultural urbana que enfatiza os processos comunicacionais como mediação entre o olhar do homem e a realidade” (p. 19). A realidade do indivíduo é, atualmente, tão permeada por imagens que, por vezes, esse se preocupa mais em retratar o momento que vive do que em viver esse instante em si; vide o sucesso das chamadas fotos *selfies* ao redor do mundo. Parte de um contexto social, o escritor é também integrante de tal realidade. Convive com a confusão que se dá na vida cotidiana entre

³⁵ A primeira entrevista realizada pela autora com José Clemente Pozenato deu-se em setembro de 2014, em Caxias do Sul (RS). A segunda entrevista foi realizada em agosto de 2016.

³⁶ De Luiz Fernando Veríssimo, foi adaptado para televisão, entre outras, a obra *Comédias da vida privada*. De Stephen King, tornaram-se filmes obras como *Shining (O iluminado)*, *Shawshank Redemption (Um sonho de liberdade)*, entre outras. Da obra de George R. R. Martin, origina-se o seriado televisivo *Game of Thrones*.

o virtual e o real. Por vezes, o indivíduo afirma conhecer uma realidade ou um local, apenas porque a visualizou nas mídias, mas sem nunca ter estado em tal lugar.

A linguagem cinematográfica influenciou José Clemente Pozenato quando escreveu *O Quatrilho*, porque também o autor teve a intenção de realizar um romance que fosse uma opção de interesse do leitor da atualidade. Ele não escreveu o romance influenciado pela linguagem cinematográfica, por pensar que a obra poderia se tornar um filme, mas, sim, porque procurava uma linguagem que aproximasse a obra do público dos dias atuais. “É uma maneira de capturar o leitor para ele continuar na narrativa. Tem cenas que eu estava escrevendo e estava imaginando uma cena cinematográfica” (POZENATO, 2014). Em sua fala, o autor demonstra ainda concordar com a influência da linguagem cinematográfica nos romances da atualidade de um modo geral: “o cinema modificou a estrutura narrativa do romance” (POZENATO, 2014).

Por vezes, o romance *O Quatrilho* traz passagens que se assemelham à montagem de uma narrativa cinematográfica. Pozenato (2014) explica, por exemplo, que, em seu processo criativo, identificou cada um dos protagonistas da trama com um elemento visual. Tais elementos estão presentes nas cenas em que os personagens passam por momentos muito marcantes. Para Ângelo Gardone, por exemplo, a referência para celebrar situações de sucesso é a imagem do charuto. Ele fuma ou ganha charutos nos momentos mais importantes de sua trajetória. Segundo Pozenato, essa personagem percebe, nos charutos, um símbolo de sucesso. O primeiro charuto vem do dono da mercearia, chamado Stchopa, quando esses se tornam sócios. Depois, ele ganhará também um charuto do negociante Batiston, de quem emprestará o dinheiro que lhe permite iniciar os negócios do moinho. Os charutos são guardados por Ângelo como objetos que devem ser consumidos em momentos especiais, quando nota que realizou uma passagem de sucesso. O roteiro adaptado mantém essa imagem bem presente, mostrando Ângelo recebendo um charuto de Stchopa, ao fechar o seu primeiro negócio de sucesso, e também quando vê Batiston fumar charutos, oferecendo-lhe um no momento em que liquida, integralmente e antes do prazo, o empréstimo que fizera para comprar as terras em que constrói o moinho.

Já a personagem de Teresa tem como imagem forte, para Pozenato, o elemento da água. Assim, ela estará sempre perto da água, quando acontecem fatos que o autor considerou os mais marcantes para sua trajetória. No romance, Teresa está perto da água no primeiro dia de seu casamento com Ângelo, quando sai para passear com o marido após a noite de núpcias, e quando começa a perceber que ambos são bastante discordantes, quanto ao modo de enfrentar a vida. A água está também presente no passeio ao rio, quando ela e Máximo conseguem ficar sozinhos, pela primeira vez, como amantes, logo após o almoço de Natal na casa dos dois casais.

Para se refrescarem, organizam um passeio até o veio de água mais próximo. Ali, os dois ficam juntos pela primeira vez, e esse é um momento determinante da narrativa, pois desencadeia a sequência de ações que vai levar à fuga de Máximo e Teresa. No roteiro adaptado, essas duas cenas são aproveitadas e, ambas, trazem no texto didascálico, na indicação de cenário, a necessidade de que houvesse um rio.

Interessante notar que a utilização dessas imagens, escolhidas intencionalmente pelo autor do romance, para marcar a característica de cada uma das personagens, será também aproveitada no roteiro adaptado. Outros elementos que foram quase absolutamente mantidos entre o romance e o roteiro adaptado é o pano de fundo histórico que será abordado no próximo capítulo.

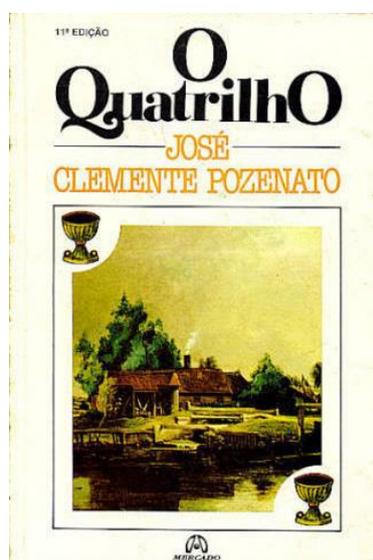
3 O ROMANCE *O QUATRILHO* E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Retomando um pouco da história de como nasceu a ideia para o romance *O Quatrilho*, segundo José Clemente Pozenato (Figura 2), professor aposentado de Literatura Brasileira e Literatura Sul-rio-grandense da Universidade de Caxias do Sul, ele decidiu escrever o romance quando participava de uma mesa-redonda de debates sobre as transformações econômicas ocorridas na colônia de Caxias do Sul (RS), no período da imigração europeia para o Brasil. Na mesa-redonda, foi suscitada a questão de que a organização econômica de base familiar dessa região se alterou de um processo de acumulação de capital, por meio do comércio, para um processo de industrialização. Pozenato já tinha a ideia de escrever um romance sobre a imigração italiana e escolheu esse aspecto histórico e econômico como ponto de partida da narrativa. “Vou contar essa história, mostrando o que é que muda na cabeça da personagem para deixar de ser o colono devoto e se tornar um capitalista, que tem que ser esperto, tem que mudar os valores éticos, a relação com a Igreja” (POZENATO, 2016).

Figura 2 - José Clemente Pozenato



Figura 3 - capa da décima primeira edição do romance *O Quatrilho* (1985).



Fonte: (Fig. 2 e 3): Internet³⁷.

³⁷Figura 2:< <http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/328034/Jose-Clemente-Pozenato-desiste-de-ser-patronavel-da-Feira-do-Livro>>.

Figura 3: <<https://peregrinacultural.wordpress.com/2008/08/28/o-quatrilho-de-pozenato-uma-volta-pelo-passado/>>

Após iniciar a escrita do romance, Pozenato teve ocasião de conversar sobre o livro com o poeta gaúcho Ari Trentini e contou a ele qual era o foco de seu romance, que se passava em 1910. Ao saber do período de que trataria a obra, Ari Trentini compartilhou com Pozenato uma história de sua família, que também ocorrera nessa época. Os fatos reais narrados pelo poeta diziam respeito aos avós de Trentini, que se tornaram um casal, após a fuga de seus respectivos cônjuges que, por sua vez, fugiram juntos. Os dois casais, antes da troca, passaram parte das suas vidas em Caxias do Sul (RS). Assim, nascem as personagens centrais de *O Quatrilho* – nome inspirado em um jogo de cartas de origem italiana, no qual as duplas devem “trapacear” até mesmo o próprio parceiro para ganhar (na Figura 2, uma carta do baralho com o qual se joga quatrilho foi estilizada na primeira capa do romance).

Pode-se dizer, portanto, que a história real da região da Serra Gaúcha, por ter recebido grandes levas de imigrantes italianos e as respectivas mudanças socioeconômicas que trouxeram para a região, foi um dos pontos de partida para a criação do romance e, mais tarde, também para o roteiro adaptado. Candido (1972) contribui para a compreensão da relação entre a criação dos romances e os fatos reais da sociedade em que o autor está inserido. De todos os gêneros literários, pode-se dizer que o romance ainda é o formato preferido para interação entre os autores e o público leitor da atualidade. Segundo Antonio Candido (1972), os objetivos de um romance podem ser três: divertir, edificar ou instruir. Na criação dessas obras, segundo o autor, o mais seguro é não inventar histórias, “mas apenas narrar a própria verdade com ar de quem está contando histórias” (CANDIDO, 1972, p. 89). Para tanto, “o elemento central de um romance devem ser fatos reais, acontecidos; e o elemento inventado se justifica para torná-los mais atraentes e ressaltar neles a verdade” (p. 90). Tal parece ser a construção de *O Quatrilho*.

Romance relevante historicamente, a obra de Pozenato retrata a trajetória real da sociedade em que as personagens estão inseridas. Ao contar a vida de quatro jovens de origem italiana, o romance narra, em paralelo, traços do desenvolvimento da região da Serra Gaúcha e os hábitos culturais da comunidade italiana local, com riqueza de detalhes. Ler o romance e os roteiros dele adaptados é, portanto, fonte de conhecimento para o público sobre essa cultura. É também exemplo para que outros autores e outras obras possam versar acerca de temática semelhante, enriquecendo a pluralidade dos romances nacionais que apresentam o passado brasileiro para os leitores da atualidade.

Sendo um romance com ampla aceitação do público, tanto em sua versão literária, quanto em sua tradução intersemiótica para o cinema, *O Quatrilho* ajuda a tornar conhecida uma história que foi real e que marcou o desenvolvimento do Sul do país. Um romance que conversa com a tendência dos romances realistas da atualidade em se alinharem, conforme

Vieira (2007b), com o bombardeio incessante de imagens que cercam os indivíduos na atualidade: “[...] o visual adquire a função de motivar a descrição, identificando-se com um desejo pedagógico de transmitir informações sobre o real” (p. 21). O estado atual da sociedade modifica também o romance. As personagens, o espaço, o tempo da história: “[...] as categorias de espaço-tempo perdem as dimensões até então fixadas: o tempo se especializa e o espaço é temporalizado, criando-se uma espécie de lógica intersticial da narrativa que passa a representar um estado intervalar entre o verdadeiro e o falso” (VIEIRA, 2007b, p. 22). Para Vieira (2007b), a arte do autor passa pela capacidade de administrar o tempo do mundo que cria ao narrar a história. “Contar uma história, seja através da escrita ou através do cinema, significa ‘agenciar’ um tempo dos acontecimentos da história em um outro tempo próprio ao ato narrativo” (p. 144). Assim, a história que se faz presente em *O Quatrilho* não é aquela dos livros de história. É a história de Pierina, Ângelo, Máximo e Teresa, personagens ficcionais. Sabe-se que a inspiração é a década de 1910, mas essa informação foi obtida, e aqui divulgada, por meio do depoimento do autor e não pela presença dessa data no romance (a informação é confirmada em letrero na sequência 1, da abertura do roteiro de Leopoldo Serran). É possível visualizar, nessas obras, um extrato do que foi o período da imigração italiana no Rio Grande do Sul. Apresentam-se usos e costumes de um tempo, mas resgatados pelo olhar de autores (do romance e dos roteiros) que estão no futuro e que visualizam, a seu modo, o passado da região.

Observa-se, também, uma obra literária de ficção que explora o universo histórico da região onde está inserida. Como ponto de inspiração, Pozenato escolheu a emergência da economia capitalista sobre os bens agrícolas nas vidas de quatro jovens provenientes de famílias de imigrantes atuantes na zona rural, parte do grupo de italianos que colonizaram o Rio Grande do Sul. A troca entre os casais dá origem a uma nova abertura econômica para Ângelo e Pierina, cujo casal a narrativa passa a acompanhar após o episódio da traição de seus cônjuges.

Para Zilberman (2007), a literatura é capaz de ensinar o público acerca da própria realidade socioeconômica e histórica. Desde o advento do Brasil independente, em 1822, a literatura é responsável pelo modo com que o país se representa e se constrói. Cabe observar que a “estética romântica, hegemônica na Europa e na América durante boa parte daquele século (XIX), colaborou para que acontecesse e prosperasse a tendência de uma sociedade se entender por intermédio da literatura” (p. 22). Segundo a autora, no Brasil, as obras de ficção e poesia permitem ao público entender e avaliar a perspectiva histórica na qual a nação se insere. O retrato do país em tempos como o Império está exposto no trabalho de grandes nomes da literatura nacional, como Machado de Assis e José de Alencar.

No caso de *O Quatrilho*, é possível conhecer, por meio das narrativas, as tradições e os costumes reais dos imigrantes italianos na cidade de Caxias do Sul e arredores. O romance e os roteiros adaptados influenciam, assim, a compreensão que os leitores têm acerca da economia e dos hábitos e costumes que levam à formação da região Sul do país. O estudo da tradução do romance para os roteiros adaptados permite observar não só o diálogo existente entre literatura e cinema, mas também a importância que um romance pode adquirir para a compreensão de um povo acerca de si mesmo.

O Quatrilho não é um romance histórico, conforme descrito, por exemplo, por Jameson (2007). Segundo o autor, a arte do romance histórico não está somente em saber contar a vida de uma personagem, sua psicologia, suas vivências, suas observações. Ela está mais concentrada “na habilidade e engenhosidade com que sua intersecção é configurada e exprimida” (JAMESON, 2007, p. 192). Para Jameson, o romance histórico deve trazer fatos importantes e entremeados aos da vida das personagens. *O Quatrilho* não traz grandes personagens históricos ou eventos-chave da história. Porém, a obra narra uma trama em um tempo histórico que realmente existiu e se preocupa em recriar realisticamente esse período. O período histórico da imigração italiana para o Rio Grande do Sul e da evolução econômica da região de Caxias do Sul está presente no romance e no roteiro adaptado, como uma irrupção social coletiva, não somente na data da ocorrência de um específico movimento político ou religioso. É representado como parte da vida das personagens, integrando alegoricamente o dia a dia, transcendendo suas existências individuais.

Nessa obra, não há um fato histórico grandioso marcando a trajetória das personagens. Percebe-se, no entanto, a possibilidade de observar, no pano de fundo do romance, características do deslocamento social que foi a imigração italiana para o Brasil, mais especificamente, para o Rio Grande do Sul. Além desse movimento, pode-se entrever na narrativa como se deu o desenvolvimento econômico da região de Caxias do Sul pelos seus primeiros colonizadores (não só os italianos, mas também os tropeiros, por exemplo). Tais aspectos históricos servem como cenário e como critério determinante para o andamento da trama das personagens. No caso de Ângelo, por exemplo, é por causa das oportunidades econômicas que antevia em Caxias do Sul e da pressão da Igreja de sua colônia, contra o fato de ele não ser oficialmente casado com Pierina, que essa personagem decide se mudar da colônia de San Giuseppe para Caxias do Sul. A história da imigração também determina as características das personagens em termos de fala, costumes, vestimentas, moradia e entendimento sobre a religião. O autor do romance privilegiou nos diálogos, a exemplo, o modo de falar das personagens, utilizando um português “italianado” como era aquele mantido pelos

imigrantes. Tal modo de falar está presente, mais tarde, no roteiro adaptado, tendo sido conservado pelos dois roteiristas que trabalharam sobre o romance.

Em *O Quatrilho*, a imigração dos europeus para o Brasil, em especial de italianos para o Rio Grande do Sul, é o contexto para o desenvolvimento de toda a ação. Em um segundo plano, está o fomento econômico que esses imigrantes trazem a uma região eminentemente rural. Não se fala sobre esse aspecto histórico em primeiro plano no romance, mas ele pode ser percebido por entre os fatos da vida das personagens e suas trajetórias individuais. O romance informa sobre a passagem desse período do passado brasileiro.

Segundo Rosenstone (2010), a representação da história nas telas de cinema se constitui em fenômeno essencial, para que se possa perceber como a sociedade atual entende o próprio passado: “mostrar como o mundo extinto pode ser, e tem sido representado nos filmes [...] um mundo que pode representar um passado importante, fazer um tipo de história que é suficientemente complexa para que tenhamos de aprender a interpretá-la” (p. 14). Desse modo, compreende-se que, para a sociedade da era do cinema, da televisão, dos filmes vistos no computador, criam para si o que Rosenstone vai identificar como “um novo mundo visual do passado”. O autor aponta para o fato de a história narrada pelos filmes não ser a história dos livros de história e nem aquela que pode ser considerada a real história pesquisada pelos historiadores. Porém, não é mais possível desviar, nos dias de hoje, da ideia de que o público conserva em mente uma referência histórica de sua cultura a partir daquilo que vê nos filmes e que aprende sobre esse passado, também por meio da literatura e dos romances. É assim que boa parte da população conhecerá os fatos históricos mais importantes e as grandes personalidades de seu país ou do mundo.

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas. Filmes, minisséries, documentários e docudramas históricos de grande bilheteria são gêneros cada vez mais importantes em nossa relação com o passado e para o nosso entendimento da história. (ROSENSTONE, 2010, p. 17)

Compreende-se a história por meio de obras criadas para serem atraentes ao público e com elementos pertinentes à linguagem artística da qual seus criadores desfrutaram. Assim sendo, Rosenstone, que é um historiador, fala do contraste enfrentado pelos profissionais de sua área ao serem obrigados a perceberem que é preciso considerar a força inegável dos romances e do cinema, para contar o passado ao público, no lugar dos livros de histórias oficiais ou de aulas dos historiadores.

Esse parece ser o caso de *O Quatrilho*. Criado segundo a lógica de sua própria arte, primeiramente como romance e, mais tarde, como roteiro adaptado para ser, depois, transformado em filme, *O Quatrilho* se tornou uma referência utilizada inclusive por professores de colégio, para que os jovens possam entender o que foi a imigração italiana para o Rio Grande do Sul. Um ponto curioso é a criação de, por exemplo, uma rota turística desenhada na Serra Gaúcha para levar os visitantes a passearem pelos sítios em que foram gravadas algumas das principais cenas de *O Quatrilho*. A mesma rota se propõe como um passeio pelo passado da imigração italiana no Rio Grande do Sul.

Mesmo não se tratando de um romance histórico, conforme descrito por Jameson (2007), *O Quatrilho* traz algumas semelhanças com essa categoria. Isso porque apresenta uma combinação de relato dos costumes e valores de um povo em dado momento, da trajetória de vida de indivíduos simples em meio a um movimento migratório importante para a constituição da nação. São aspectos importantes desde que “tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico” (p. 192). Nota-se uma combinação com “um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagem” (p. 192). Em *O Quatrilho*, é possível identificar as crenças, costumes e valores dos imigrantes italianos, permeando a vida das personagens em diferentes pontos da narrativa.

Conforme explica Rosenstone (2010), quando o cinema e a arte apresentam a história do passado, percebe-se o encanto de “ter uma máquina que nos permita ver os feitos de nossos antepassados e os principais acontecimentos que moldaram o nosso mundo” (p. 27). É entendido que Rosenstone se refere em seus estudos à possibilidade de ver a história nos filmes, mas tal análise pode ser estendida para o encanto que causam também os romances que tem fatos históricos como contexto, uma vez que conseguem apresentar, de modo agradável à leitura, enredos que condizem com o passado. Porém, a precisão desses enredos históricos é o que poderia, de certo modo, ser contestado pelo trabalho dos historiadores, uma vez que a realidade pode ser mesclada com a ficção em romances e em roteiros de cinema, sem nenhum pré-aviso ao público.

Escolhe-se, por exemplo, a personagem fictícia de Ângelo Gardone, o qual aparece, primeiramente, como homem recém-casado e, depois da fuga da esposa, forma uma nova família, construindo um negócio de produção de farinha que, mais tarde, permitir-lhe-á abrir uma série de frentes de investimentos e rotas comerciais para a região da Serra Gaúcha. Ele enriquece e constrói uma relação diferenciada com a sociedade e a Igreja da época. Mesmo sem ser casado com sua companheira, a personagem consegue fazer com que sua família seja aceita pela sociedade bastante religiosa daquele tempo. Ângelo se torna um representante da riqueza

da região, uma referência econômica para a comunidade. A saga das famílias de imigrantes que construíram a cidade de Caxias do Sul – esfera histórica – auxilia a construir o cenário para a vida de uma personagem, seus percalços, sua relação familiar e individual – esfera fictícia. Essa mistura imprecisa, do que é realmente fato histórico e do que é ficção, faz com que o papel da arte, como documento histórico, possa também ser contestado. Essa é uma dúvida que sempre existirá sobre obras como *O Quatrilho*. Porém, não coloca em risco o gosto que o público tem por romances e filmes “baseados em fatos reais”. Tal embasamento, no entanto, parece se dar em diferentes graus de intensidade por parte dos diferentes autores de romances e roteiros.

Narrando as trajetórias das personagens e, por meio dessas, abrindo janelas em que se entrevê o passado do país, o romance e o roteiro adaptado permitem que a história real implique mudanças na vida e trajetória das personagens ficcionais. Conforme descrito, de modo explícito, no texto de apresentação do livro da edição comemorativa ao lançamento do filme, publicada em 1996, a obra de Pozenato traz a saga de levas de imigrantes italianos, que deixaram sua pátria na Europa e dirigiram-se à América na segunda metade do século XIX. “Uma considerável parcela destes pobres aventureiros aportou ao extremo Sul do Brasil” (POZENATO, 1996, capa). Nessa região, aqueles primeiros viajantes e seus descendentes submeteram-se às condições rústicas encontradas, assentamentos de natureza quase selvagem e desenvolvimento econômico insipiente. Com o passar dos anos, a história conta que eles transformaram a região e deixaram as marcas de um deslocamento social que perdura até hoje. Foram os imigrantes que construíram, assim, “uma sociedade próspera e relativamente igualitária baseada sobre a pequena propriedade rural e, posteriormente, sobre o comércio e a indústria” (POZENATO, 1996, capa). Essa transição da produção rural (a única possível aos imigrantes no início de sua estada no Brasil) para uma atuação comercial e, mais tarde, industrial está justamente representada na história das personagens de *O Quatrilho*, em especial, na vida de Pierina e Ângelo. Anos depois, Pozenato continuaria no mesmo tema ao lançar as obras *A cocanha* (2000) e *A Babilônia* (2006), as quais completam uma trilogia junto com *O Quatrilho* (sendo essa considerada a obra do meio), que conta a trajetória das gerações das famílias Gardone e Boschini em meio à imigração italiana para o Sul do país, trazendo diferentes gerações dessas famílias nas três obras.

Retratando a formação das diferentes etnias que compõem o povo gaúcho, outros autores, além de Pozenato, tais como Érico Veríssimo (1905-1975), Moacyr Scliar (1937-2011), Antonio Vale Caldre Fião (1824-1876) e José de Alencar (1829-1877), realizaram obras com características que também as aproximam do romance histórico. Segundo Santos (2009), o tema do Sul do Brasil, uma fronteira distante do Centro do país e mais tardiamente

incorporada aos seus hábitos e costumes, tem inspirado uma literatura específica ao narrar suas discordâncias e guerras ao longo do tempo.

Região meridional do território brasileiro, situada na fronteira das Américas, zona de limites, o Rio Grande do Sul foi a última porção incorporada à colônia portuguesa, já às vésperas da independência. Seus primeiros habitantes, desde logo, somaram a seus hábitos os sentidos paradoxais do proibido e do permitido. O perigo vinha tanto de fora como de dentro, em um território palmilhado e disputado por forças quase sempre antagônicas em cujas pegadas encontramos personagens de caracterizações diversas como castelhanos, portugueses, nativos, bandeirantes, estancieiros, salteadores, tropeiros e criadores (p. 206).

Herdeiro dessa tradição, Pozenato não trata em *O Quatrilho* do conteúdo sobre as guerras que auxiliaram na formação do Rio Grande do Sul, porém traz um quinhão sobre a formação cultural desse povo, em especial, o desenvolvimento econômico fomentado pela colônia de imigração italiana, situada na região de Caxias do Sul. A personagem de Ângelo começa a história como um trabalhador rural, fiel à Igreja, e que funda um moinho. Com o tempo, ele viaja pelos pampas e vai utilizando o seu recém-descoberto tino para os negócios, de modo a ampliar suas propriedades. As mudanças quanto à compreensão em relação à economia transformarão, de certo modo, a sua visão pessoal do mundo. À medida que cresce como empresário, Ângelo decide enfrentar a Igreja, vivendo uma relação amorosa censurada pelo padre daquela paróquia. A forte presença da fé católica, que marcou o desenvolvimento da colônia italiana no Rio Grande do Sul, mostra-se presente no romance e provoca conflitos na vida das personagens de Pozenato. A obra se apresenta, portanto, como uma trajetória ficcional em que se encontram referências claras a uma história e cultura que realmente existiram e que, ainda, mostram suas consequências. Essa relação transparece no roteiro adaptado que mantém o contexto histórico como elemento forte da narrativa.

Os fatos históricos caem, assim, na atenção dos leitores, os quais, movidos pelo interesse na trama de ficção, acabam tomando conhecimento de trechos do passado. Enquanto o romance entre os dois casais é ficção, baseada em uma ocorrência real da família de um amigo de Pozenato, a caracterização das personagens de origem italiana foi traçada com base na realidade de como eram os modos e costumes desse grupo social (Figuras 4 a 11) e que se tornam, depois, elementos constituintes do próprio filme, em decorrência da adaptação do romance para o cinema, por meio dos roteiros cinematográficos. As roupas, residências e os hábitos descritos no romance, nos roteiros e no filme trazem a história de um tempo que já passou e que deixou suas marcas na região de Caxias do Sul e Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul.

Figura 4 - Casais chegam na casa em que moram juntos.



Figura 6 - O cenário retrata a cidade de Caxias do Sul no tempo em que se passa a narrativa.

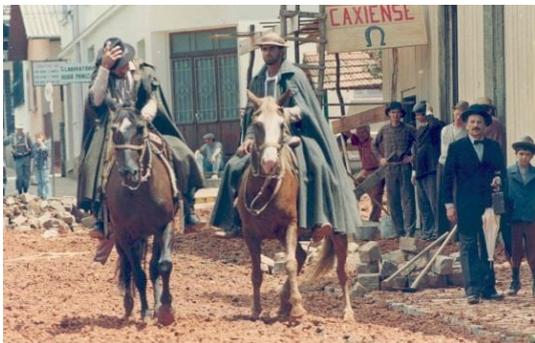


Figura 8 - Ângelo olha o movimento de Caxias do Sul ao lado de Roco.



Figura 5 - As primas Teresa e Pierina.



Figura 7 - Ângelo e Máximo visualizam o terreno para o moinho que constroem na propriedade adquirida por eles em sociedade.



Figura 9 - Encenação de uma típica mesa de almoço da época.



Figura 10 - A família Gardone em cena final de *O Quatrilho*.



Figura 11 - O início da formação da família de Máximo e Teresa, em cena da fuga dos dois, levando a filha Rosa.



Fonte de todas as figuras: Internet³⁸

Os aspectos históricos que contextualizam a vida das personagens são realmente elementos do cenário da região no tempo dos imigrantes. Detalhes e caracterizações que dão passagem a uma compreensão mais plena do modo de vida dessas personagens que escreveram a história de um tempo, de um período longínquo. No romance *O Quatrilho*, esses detalhes estão presentes, a seu modo, e foram criados pelo autor principalmente com base em fotografias de época, as quais muito pesquisou. Em alguns trechos do romance, a explanação de Caxias do Sul da época coincide bem com as fotografias que retratam a realidade daquele período: “Caxias não é cidade, é uma vilazinha [...] Na praça já se vê uma que outra casa de material [...] Quando chove a gente sai afundando ou deslizando no barro. [...] Quando não chove ninguém aguenta o pó. E os carroceiros não respeitam ninguém” (POZENATO, 1996, p. 143). Essa passagem recortada do romance *O Quatrilho* traz uma imagem fidedigna de Caxias do Sul na década de 1910, retratada por um autor que se preocupou em pesquisar historicamente a cidade antes de descrevê-la em sua escrita. Demonstra-se, assim, um romance que traz vestígios da história das primeiras décadas dos anos de 1900, mesmo que as personagens ali narradas não sejam reais.

³⁸ Figura 4: <<http://robertoalmeidasc.blogspot.com.br/2011/12/o-quatrilho-filmes-inesqueciveis-70.html>>

Figura 5: <<http://revistaquem.globo.com/Fotos/fotos/2013/08/galeria-50-anos-de-gloria.html>>

Figura 6: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2015/04/11/ha-20-anos-filmagens-de-o-quatrilho-movimentam-antonio-prado/?topo=35,1,1,,35>>

Figura 7: <<http://wp.clicrbs.com.br/memoria/2015/05/02/o-quatrilho-30-anos-do-livro-20-anos-do-filme/?topo=87,1,1,,87>>

Figura 8: <<http://invinovias.blogspot.com.br/2015/04/producao-de-filmes-no-vale-dos-vinhedos.html>>

Figura 9: <<https://www.youtube.com/watch?v=rYAacniT1Z40>>

Figura 10: <<http://www.flogao.com.br/atrizgloriapires/132646152>>

Figura 11: <<http://dvdsofaepipoca.blogspot.com.br/2012/02/terra-nostra-familia-nostra.html>>

Os usos e costumes da época também foram alvo de pesquisa de José Clemente Pozenato e as características por ele apontadas são, depois, aproveitadas nos roteiros adaptados do romance. A casa em que os casais vivem juntos, o armazém do qual Ângelo é o dono, a vila interiorana onde ele vai para negociar seus produtos, o sotaque dos habitantes da colônia: tudo são vestígios de um tempo que, de fato, marcou o desenvolvimento da região. Em uma das cenas narradas no romance, por exemplo, Teresa está na hospedaria de Roco, em Caxias do Sul, já sem sair de casa por alguns dias. Cansada da monotonia, decide passear pela cidade mesmo sozinha, o que era contra os costumes da época. Vestindo sua melhor roupa, faz um trajeto apenas por locais próximos em que podia chegar a pé. Vai até a Igreja, que tem como padroeira a santa com seu nome, Santa Teresa, e chega em frente ao Clube Social Caxias. Ali é chamada de colona por algumas meninas da sociedade, que caminhavam na rua naquela hora. Teresa escuta e volta para casa, assustada e envergonhada. A cena pode não ter grande significado modificador para a sequência da trama do livro, porém traz aspectos da hierarquia econômica da sociedade da época e recria o cenário de uma área da cidade como possivelmente era no início de seu desenvolvimento. É ainda um momento em que o leitor consegue perceber o cotidiano da vida de Teresa, com seus costumes simples do interior, sendo colocados em questão pela trama:

Teresa contou nos dedos. Fazia dez dias que estavam na casa do Roco. O sol voltara e Ângelo a essa hora, estaria suando na picareta. Mas ela saíra apenas uma vez, para a missa de domingo. [...] Entrou na sala e viu que eram apenas oito horas. Ângelo entenderia. Ela ao menos tentaria explicar, mas precisava sair para a rua. Foi ao quarto, arrumou-se o melhor que pôde: o vestido escuro de ir à missa, o xale de crochê, os sapatos de casamento. Não tinha um chapéu bonito, nem uma bolsa, ou uma sombrinha para levar na mão. Atravessou a sala nas pontas dos pés e saiu para a rua, sentindo o coração bater acelerado. Olhou para os dois lados e decidiu descer a rua para os lados da igreja, passando por trás dela e dando a volta pelo outro lado. Mentalmente desenhou a caminhada, para não se perder, e começou a andar. Passou por trás da fábrica do Abramo – ouvira tanto sobre ela que foi fácil identificar – e seguiu. Logo avistou, à esquerda, um outro casarão de madeira, e parou para olhar: “Clube Social Caxias”, estava escrito acima da porta. Será uma outra fábrica?, pensou, sem entender. Mas logo se lembrou. É claro, o Clube, onde passam os retratos de gente andando e falando. Podiam vir uma noite, era tão perto. [...] Nisso viu que chegavam um bando de moças de vestidos coloridos, falando todas juntas e rindo alto. Ao passarem por ela, uma das moças, de narizinho arrebitado, disse para as outras, mas para que ela ouvisse: - Olha aquela colona! (POZENATO, 1996, p. 135 - 136).

Esse trecho demonstra não somente a geografia da praça em que Teresa circula durante seu passeio fugidio, como também está relacionado ao cenário histórico pesquisado pelo autor. Ao mesmo tempo, essa passagem apresenta nuances da personalidade de Teresa, da vontade que ela sentia em desbravar o mundo que a cercava. Conforme Moretti (2003), uma narrativa

não é feita somente de grandes cenas e grandes conflitos. Especialmente, a partir do século XIX, ganharão força os romances em que se vê, na narração do cotidiano, a valorização do que ele chamará de “enchimentos” da narrativa. “Escreve-se e lê-se com um espírito novo, prosaico, sem esperar coisas inauditas a cada volver de página” (p. 8).

Na obra *O Quatrilho*, observa-se a troca entre casais e o posterior desenvolvimento familiar e econômico de um desses pares como trama principal a dar subsídio para contar aspectos da história da imigração italiana naquela região. O momento de maior rompimento das personagens em relação às grandes instituições sociais talvez ocorra quando Ângelo e Pierina decidem continuar a viver juntos, mesmo a contragosto da posição do padre Gentile, representante da Igreja na paróquia em que o casal morava. A força da Igreja aparece na narrativa, sendo identificada como a entidade de maior poder na época, especialmente em cidades do interior. É um fato histórico verdadeiro, emaranhado ao contexto ficcional, romanceado da vida “em pecado” de Ângelo e Pierina – e se mostra como um vestígio da história da época.

Essa quebra de paradigmas que o casal Ângelo e Pierina provoca é capaz de relativizar o valor da Igreja em uma família de profundo senso católico, cujo espírito religioso está representado constantemente na fala das personagens. Entende-se, assim, que, para aquelas pessoas, a coragem de romper com a Igreja e de continuar vivendo como um casal, mesmo sem essa benção, era impactante.

O credo da personagem de Ângelo, por exemplo, em relação à Igreja Católica é mostrado em momentos diferentes da trama antes de ele decidir desafiar o padre Gentile e continuar a dividir sua vida com Pierina. Esse respeito pela Igreja pode ser visto, quando Ângelo procura o padre Giobbe para pedir conselhos sobre as decisões econômicas do início de seu casamento com Teresa: “Padre Giobbe sabia que não era isso que o jovem Gardone queria que ele falasse. Buscava um conselho. Estava o padre de acordo com a ideia de ir para colônias novas?” (p. 102). Um conselho essencial para a vida em família do jovem Ângelo, então ainda casado com Teresa, é solicitado ao padre Giobbe, personagem referência para aquela comunidade. Tempos depois, Ângelo se espantará quando o padre Gentile, na nova paróquia em que está vivendo, censura a sua união com Pierina e terá, neste momento, que se decidir pela Igreja ou por sua vida com a nova companheira:

Lamento, sinceramente, o que aconteceu – começou o padre Gentile, compungido.

– Deve ter sido um golpe muito duro. Mas deve ver nisso, antes de tudo, a vontade de Deus. Foi uma provação para aprimorar a sua virtude. Não quero que fique preocupado, mas vão vir maiores dificuldades. Grandes tentações [...] Sabe por que

eu digo isso? Não vou esconder. Sei, estou bem informado, que você continua morando na mesma casa com aquela mulher. [...]

Ângelo Gardone sentia-se confuso com aquele sermão. Se o padre lhe pedisse para prometer nunca mais beber água, seria capaz de fazer a promessa de joelhos. Estava aterrorizado. Ao mesmo tempo, não conseguia se convencer de que, para salvar a alma, teria que fazer tantos sacrifícios [...].

- Temos um outro assunto, Gardone. Lembra que eu lhe convidei para a diretoria da igreja. Mas, diante das novas circunstâncias, vou ser obrigado a retirar o convite. O bispo não aceitaria a indicação.

- Mas se eu mudar de casa – balbuciou Gardone.

- Não é desconfiança, veja bem – tornou o padre Gentile. – Você fez sua promessa de respeitar a lei de Deus. Até mesmo se ajoelhou. E eu sou testemunha. O problema é outro, e vou tentar explicar – concedeu o padre, parecendo aborrecido. – É que o senhor é um homem sem família...

- Mas foi ela quem fugiu – atalhou Gardone, exasperando-se. [...]

- Eu também não sou moleque! – berrou Gardone sentindo o corpo todo arrepiado. – Não pedi nada do senhor. Pode pegar esse cargo e...

Viro as costas antes de dizer onde queria que o padre Gentile metesse o cargo da diretoria. E também para não dizer as blasfêmias que sentia prontas na boca. Chegou em casa bufando, fora de si.

- Que vá para o inferno o padre Gentile – gritou, assim que avistou Pierina.

- Padre do diabo! E ainda fui me ajoelhar na frente dele! *Porco dio!* (POZENATO, 1996, p. 269 a 272)

O trecho demonstra não somente o assombro de Ângelo ao perceber que teria que ir contra as leis da Igreja para viver a vida que desejava, como também o moralismo de um tempo e o quanto a Igreja se conectava à vida econômica das famílias locais. Para a compreensão do contexto histórico presente no romance e nos roteiros de *O Quatrilho*, é necessário, portanto, que se dê atenção às cenas do cotidiano daqueles personagens, conforme essa passagem recém-apresentada. Segundo Moretti (2003), o enchimento não se trata de um argumento destacado da narrativa em um específico capítulo ou trecho do livro, mas sim de um cenário, um contexto histórico pulverizado ao longo das diferentes cenas. “É um modo novo, *secularizado*, de contar uma história: seu sentido está disperso em cem momentos diferentes – sempre precário, sempre insatisfatório, misturado à indiferença do mundo, mas também sempre tenazmente presente” (p. 12). A afinidade entre Ângelo e Pierina, por exemplo, nota-se no livro quando os dois ainda estão casados com outras pessoas, em cenas que poderiam ser identificadas como enchimentos. A cumplicidade entre as duas personagens não se dá em aspecto romântico, mas no âmbito das ideias sobre a vida econômica da propriedade que os casais compartilham. Após um jantar, Ângelo defende que se faça a retirada de um empréstimo junto aos colonos vizinhos de suas terras, oferecendo 6% de juros ao ano para pagar a dívida. O objetivo é antecipar, com esse dinheiro a ser recolhido dos colonos, o pagamento da dívida que Ângelo e Máximo têm para com Ambrósio Batiston, personagem que lhes vendeu a propriedade em que vão construir seu moinho e que cobra 12% de juros ao ano. Máximo prefere que Ângelo não peça emprestado aos colonos, porque isso seria uma ação capitalista. A discussão entre os dois fica acalorada e

Mássimo decide sair da cozinha e deixar para discutir o assunto outra hora. Teresa, então esposa de Ângelo, sai da cozinha logo em seguida. Ao perguntar à Pierina o que essa achava da situação, Ângelo se surpreende, quando ela diz que considerava uma boa ideia, uma vez que ajudava a pagar logo a conta dos sócios junto a Batiston. A cena talvez não esteja entre as mais importantes da narrativa, porém, além de mostrar uma tendência do enredo que já se encaminhava para a fuga de Teresa com Máximo e para o fato de que Ângelo e Pierina ficariam juntos, reflete também a transformação de visão do mundo que os agricultores viveram ao se inserirem numa incipiente sociedade comercial e industrial, após passar boa parte de suas vidas trabalhando na roça. Evidencia ainda a entrada de ideias anticapitalistas na cultura brasileira – sendo essa a tendência de pensamento da qual Máximo compartilhava, conforme aparece na transcrição desse trecho:

- Mas por que tu dizes que não é certo? – perguntou.
 - Porque isso é explorar os colonos.
 - Como explorar os colonos? – Começava a irritar-se. – Não vou roubar ninguém. Vou pagar os juros. Eles vão até sair ganhando. Mais do que deixando debaixo do colchão. Ou na mão do Stchopa, que não paga juro nenhum.
 - Mas aí eu não ganho nada! – riu Gardone, espantado com a burrice do outro.
 - Então qual é a vantagem?
 - A vantagem é que não deixas de ser honesto.
 - Pára aí – gritou Ângelo, exaltado – Não vais me chamar de ladrão! Estou fazendo um benefício para os colonos. Eles saem ganhando também.
 - E tu sais ganhando tanto quanto eles todos juntos – riu Máximo. – Claro que para ti é um bom negócio. Sabes como se chama isso? Isso é capitalismo. Essa tua ideia é capitalista.
 - Ah, então é isso – disse Ângelo, pálido de raiva. – São essas tuas conversas com o Scariot, aquele Judas! Pois então fica com o teu Judas, assassino do rei, que nem acredita em Deus, que eu fico com os padres!
 - Não vou discutir contigo – disse Máximo, levantando-se e indo para o quarto. – Não desse jeito. Boa noite.
 - Boa noite. E vê se não esquece as orações – riu Ângelo, feliz com o achado.
 - Acho que tu nem rezas mais, como esse teu amigo excomungado.
- Teresa ergueu-se também e deu boa-noite. Ângelo sentiu ferver-lhe o sangue. Estava ela tomando o partido do outro? Ia botar as coisas nos eixos. Não podia deixar a mulher criar asas daquele jeito. Pelo menos Pierina tinha ficado para escutá-lo. E isso o acalmava um pouco. Não faltaria ocasião de dar uma lição em Teresa. Acendeu o cigarro de palha, que se apagara, e perguntou:
- E tu, Pierina. Não achas que está certo?
 - Essas coisas eu não discuto – disse ela. – Se dá para pagar de uma vez a colônia, eu acho que é bom negócio.
- Ângelo sorriu. Aí estava uma mulher com a cabeça no lugar. (POZENATO, 1999, p. 195 e 196).

É importante perceber, portanto, que não só o romance e os roteiros adaptados trazem fatos da história do Brasil, como também retratam mudanças profundas e íntimas no modo de pensar o mundo naquele tempo. Isso está de acordo com o fato de que o uso do “enchimento”

no romance do século XIX, segundo Moretti (2003), é também um reflexo da transformação econômica da sociedade.

A racionalização dessas obras acerca dos fatos históricos, que levaram a sociedade a sua existência moderna, perpassará, portanto, o tempo livre da vida privada, dos sentimentos, dos divertimentos. “Em suma, o enchimento é uma tentativa de racionalizar o romance e desencantar o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras e nada de milagres” (p. 16). Em oposição a uma visão de mundo capitalista repleta de aventuras, explica Moretti (2003), baseando-se na crítica de Weber, o que se tem é um mundo de capitalismo racional e burocrático. Esse modo racional e lógico vai aparecer nos romances. Em *O Quatrilho*, a exemplo, acompanha-se a construção do enlace amoroso entre Máximo e Teresa. Em paralelo, vê-se o crescimento econômico providenciado pela lógica laboriosa e capitalista nascente de Ângelo Gardone. Aos poucos, o leitor compreende também a afinidade com a personagem Pierina no aspecto econômico e o círculo de relacionamentos se encerra do modo como podia ser antevisto na narrativa.

Na medida em que Ângelo Gardone passa de um produtor rural, proprietário de moinho, a dono de uma venda no interior e, mais tarde, a fundador de uma empresa em Caxias do Sul, a biografia dessa personagem ficcional acaba por representar a trajetória de alguns dos imigrantes que construíram aquela cidade e, mais do que apenas ela, toda a região do entorno. Conforme Ricoeur (1995), a arte de compor a poética, a partir da realidade, pode ser um dos elementos centrais do trabalho do escritor. “A mesma marca deve ser conservada na tradução de *mimese*: quer se diga imitação, quer representação (como os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar” (p. 58). Ou seja, a realidade está presente em meio à ficção que ali a realça, trazendo a atenção do leitor para os fatos narrados.

Esses fatos narrados no romance e nos roteiros adaptados em *O Quatrilho* são, portanto, representações da realidade. Bourdieu (1989) explica que as representações sociais carregam valores, crenças e ideologias e podem auxiliar a trazer de volta a realidade de uma sociedade do passado. Essas convicções ditas como já superadas estão presentes na linguagem, no chamado senso comum, naquilo que poderia ser chamado de *habitus*. O mundo, segundo Bourdieu, pode ser reconhecido pelos indivíduos da atualidade como a realidade descrita nas representações conhecidas. Mais uma vez, volta-se à ideia de que o homem da atualidade, por vezes, conhece o mundo em que vive indiretamente, por meio das representações feitas por outros homens.

As representações dos agentes variam com as suas posições (e com o interesse associado a isso) e com seus *habitus*, como um sistema de esquemas de percepção e apreciação de práticas, cognitivo e avaliativo, estruturas as quais são adquiridas por meio de experiências duradouras de posições sociais. *Habitus* é tanto um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de percepção e apreciação de práticas. E, em ambas essas dimensões, sua operação expressa a posição social na qual ele foi elaborado. Consequentemente, *habitus* produz práticas e representações as quais são disponíveis para classificação as quais são objetivamente diferenciadas: no entanto, eles são imediatamente percebidos como tais somente por aqueles agentes que possuem o código dos esquemas classificatórios necessários para entender os seus significados sociais. *Habitus* portanto implica um “senso de lugar de alguém” mas também um “senso de lugar dos outros” (BOURDIEU, 1989, p. 19, tradução nossa)³⁹.

É claro que, no drama, a ação ganha uma temporalidade diversa daquela da realidade. Na representação, a ação é o principal componente, conferindo ritmo ao texto, por isso, tal ação vai ocorrer em tempo próprio, diferente, por vezes, daquele da realidade histórica. “Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos (*éphéxés, ibid*). Os tempos vazios são excluídos da conta” (RICOEUR, 1995, p. 67). Essa análise do tempo da obra parece ser complementar para a compreensão do tempo dos textos de roteiros adaptados, uma vez que, conforme já exposto, eles se submetem também à lógica do tempo cinematográfico que é regida pelas regras de montagem fílmica.

Ao tratar da história da imigração italiana para o Rio Grande do Sul, *O Quatrilho* incorpora cenários reais, porém o tempo das ações de seus personagens não é ditado pela realidade histórica. As ações fictícias se realizam e se imbricam com os cenários reais. Seus tempos vazios, “enchimentos”, são, também, espaços em que se prepara o que está por vir na trama, exibindo detalhes das personagens que, por vezes, não cabem na narrativa de um momento de ação crucial. São percebidos os elementos de representação simbólica da realidade histórica, a qual é apresentada como contexto em que as personagens se encontram. É uma história sobre pessoas, amores, economia e fé, mas que fala do passado de um povo e da construção do Rio Grande do Sul. Assim, trata de um movimento de deslocamento social marcante que foi a imigração italiana para o Brasil.

³⁹ Thus the representations of agents vary with their position (and with the interest associated with it) and with their habitus, as a system of schemes of perception and appreciation of practices, cognitive and evaluative structures which are acquired through the lasting experience of a social position. Habitus is both a system of schemes of production of practices and a system of perception and appreciation of practices. And, in both of these dimensions, its operation expresses the social position in which it was elaborated. Consequently, habitus produces practices and representations which are available for classification, which are objectively differentiated; however, they are immediately perceived as such only by those agents who possess the code, the classificatory schemes necessary to understand their social meaning. Habitus thus implies a "sense of one's place" but also a "sense of the place of others.

4 DESENVOLVIMENTO DE UM PROTOCOLO PARA ESTUDO DOS ROTEIROS ADAPTADOS

Como base metodológica, essa é uma pesquisa qualitativa, bibliográfica e documental. Utilizou-se bibliografia acerca dos temas: roteiro como literatura, roteiro adaptado, tradução intersemiótica e a história vista por meio do cinema. Foram fontes de informações, além do romance *O Quatrilho*, as duas versões de roteiros cinematográficos preparadas para levar o filme às telas, as quais foram recuperadas junto a José Clemente Pozenato, sendo um de autoria de Antonio Calmon (chamado nas seções subsequentes de roteiro A) e outra de Leopoldo Serran (roteiro B).

Para análise do *corpus* de pesquisa, foi utilizado como referência, o estudo feito por Diniz (2005), sobre a tradução intersemiótica para o cinema do romance *As horas*, de Stephen Dalry. O estudo de Diniz (2005) tem como base a obra de Brian McFarlane (1996), que, por sua vez, baseia-se nas funções narrativas expostas por Roland Barthes (2008). Derivando, principalmente, desses dois referenciais teóricos, Diniz (2005) e McFarlane (1996),. Diferente deste estudo, portanto, que se refere à análise de um romance quando comparado ao filme, esta tese se refere à análise de um romance comparado aos seus roteiros adaptados. Apesar dessa diferenciação, o trabalho de Diniz (2005) foi inspiração importante para a presente pesquisa, bem como o estudo Brian McFarlane (1996). Derivando, principalmente, desses dois referenciais teóricos, foi elaborado para esta tese um protocolo de análise com vistas a facilitar a comparação entre o romance *O Quatrilho* e os dois roteiros adaptados encontrados. Foram analisados, por meio do protocolo, extratos considerados como cenas-chave do romance e dos roteiros adaptados, procurando garantir um estudo plural e, ao mesmo tempo, não repetitivo das obras. Considerou-se como parâmetros para a seleção de excertos das obras (tanto do romance quanto dos roteiros) as quatro contagens nas quais Pozenato dividiu o romance. A partir dessa marcação, escolheu-se com qual roteiro (A ou B) seria comparada cada contagem. Após essa primeira comparação, os dois roteiros foram comparados entre si e há também uma comparação final entre os dois roteiros e o romance.

A seguir explica-se, em mais detalhes, a construção do protocolo de análise. Conforme já citado, esse protocolo tem como base o trabalho de McFarlane (1996), o qual, por sua vez, traz para o campo de estudos de adaptação cinematográfica as funções narrativas desenvolvidas por Roland Barthes para a obra *Análise estrutural da narrativa*. Por isso, abre-se agora um momento para traçar um breve e simplificado panorama acerca das principais funções de Barthes (2008) utilizadas por McFarlane (1996). Segundo Barthes (2008), é preciso criar classes

e dividir a narrativa em determinados segmentos de discurso para que se possa ter uma visão das unidades do sistema narrativo. O critério de análise da unidade, segundo o autor, poderá ser sempre a significação. Barthes organiza o sistema por meio do trabalho de diferentes autores, adotando as nomenclaturas distribucionais e integrativas, respectivamente, mais tarde, identificadas com as palavras funções e índices. “*Funções e índices* recobrem portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* metonímicos, os *Índices* *relata* metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras, a uma funcionalidade do ser” (BARTHES, 2008, p. 33). Notadamente, nos próximos pontos abordados nesta seção, é importante ter como base, que, de maneira bastante simplificada, toda a função vai trazer significados para a narrativa, cabendo àquelas distribucionais um papel mais ligado à um ato complementar e consequente; enquanto àquelas integrativas cabe um papel de um conceito mais ou menos difuso, mas importantes ao sentido da história.

Dentro de cada uma das grandes classes, Barthes ainda percebe a presença de subclasses que também são utilizadas como base para os estudos desta tese. No âmbito das Funções, identifica-se as funções cardinais como sendo as verdadeiras articulações da narrativa. Há ainda as funções catálises, que são de natureza completiva, não fazendo mais do que “ ‘preencher’ o espaço narrativo que separa as funções-articulações” (BARTHES, 2008, p. 33). Há ainda a subdivisão para a classe dos Índices. Enquanto essas unidades narrativas são somente completas no nível dos personagens ou da narração, pode-se discernir diferenças entre algumas delas. Há aqueles índices que são, de fato, ditas índices, porque “remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo, de suspeita), a uma filosofia” (BARTHES, 2008, p. 35). Porém, há ainda os índices que são informações para identificar, para situar no tempo e no espaço. “Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula” (BARTHES, 2008, p. 35-36). Os informantes ajudam a dar autenticidade a uma história, é um modo de enraizar a ficção na realidade. A compreensão dessas funções da narrativa conforme expostas por Roland Barthes se faz necessária neste ponto da presente tese como um conhecimento prévio fundamental à compreensão dos autores que embasam o desenvolvimento do protocolo de análise aqui proposto e que são vistos a seguir.

Segundo Diniz (2005), os elementos narrativos da literatura, como funções narrativas, podem ou não ser traduzidas para filmes adaptados. A autora, seguindo a classificação desenvolvida por McFarlane (1996), analisa as funções narrativas em dois grupos: funções distribucionais (próprias), as quais se referem a ações e eventos ligados linearmente no texto,

relacionadas ao “fazer”; e funções integracionais (índices), essas mais difusas, necessárias ao sentido da história, trazendo as informações psicológicas e dados das identidades das personagens, anotações sobre a atmosfera e representação de locais. Essas funções são mais relacionadas ao “ser”.

O grupo das funções distribucionais, que não dependem da linguagem (ou do sistema), e por isso são diretamente transferíveis para o cinema, ainda se subdivide em dois outros grupos: o das funções cardinais e o das funções catalisadoras. As funções cardinais tratam dos pontos cruciais da narrativa que, quando alterados ou omitidos, causam insatisfação no espectador que quer ver a fidelidade da tradução preservada. As catalisadoras dão suporte às funções cardinais e as complementam em forma de ações menos importantes, que trazem as cardinais para uma determinada realidade (DINIZ, 2005, p. 20).

O grupo das funções integracionais é subdividido também, por sua vez, em funções-índice e funções-informante. As primeiras dizem respeito às informações psicológicas da personagem e à atmosfera da obra. As segundas e trazem dados de compreensão imediata pelo público. É preciso adaptar as funções-índice, enquanto as funções-informantes podem ser transferidas diretamente ou adaptadas. Dependendo das escolhas feitas na tradução dessas funções para o roteiro, dá-se a classificação que McFarlane define como transferência (“*transfer*”) e a adaptação criativa (“*adaptation proper*”).

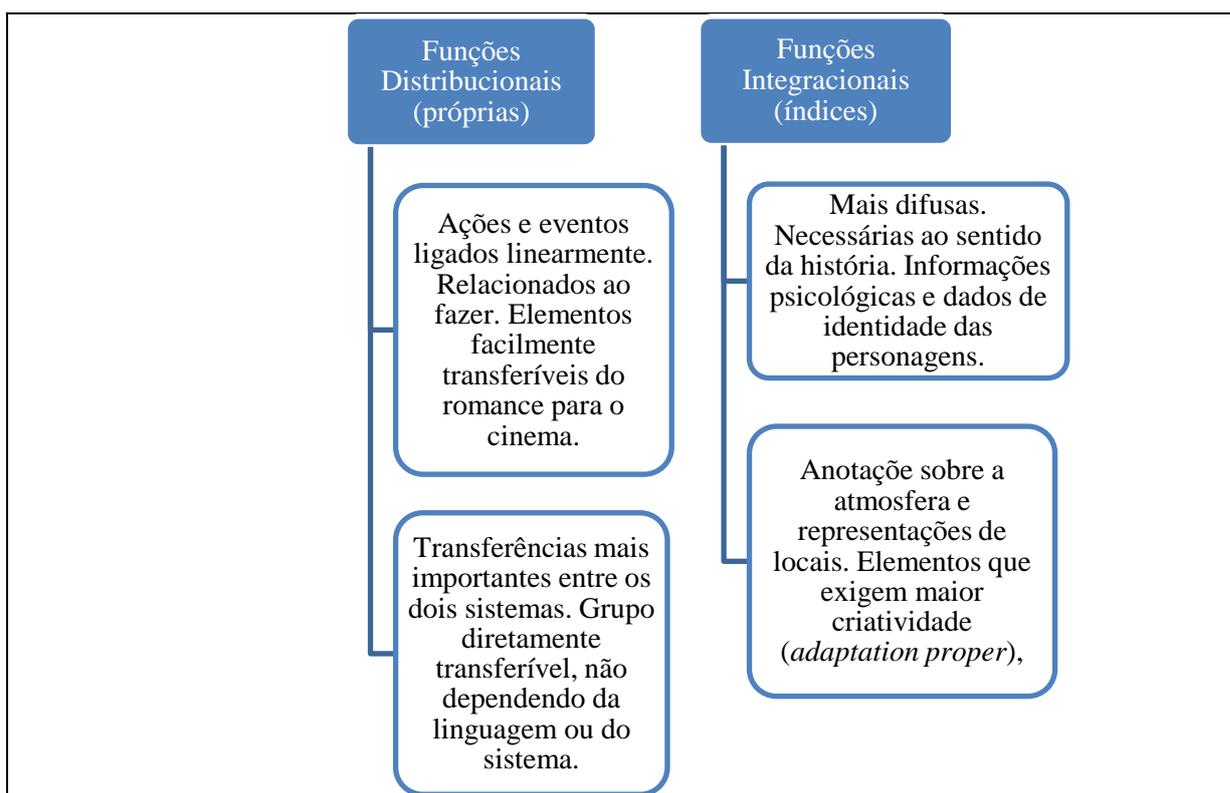
O protocolo usado para a comparação entre o romance e os roteiros adaptados de *O Quatrilho* teve, como princípios de elaboração, conforme já dito, as funções da narrativa segundo a teoria de McFarlane (1996) propostas a partir daquelas expostas por Roland Barthes. Verificar como essas funções são transferidas do romance para os roteiros de cinema foi um dos focos de análise. Por questões de organização textual, foi feita a análise comparada, primeiramente, do livro *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de autoria de Antonio Calmon (roteiro A). No segundo momento, foi feita a análise entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de autoria de Leopoldo Serran (roteiro B).

Para Diniz (2005), “a relação mais comum veio a ser a ideia de adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema” (p. 19). Para avaliar essa tradução entre diferentes textos, estudou-se o trabalho desenvolvido por Brian McFarlane (1996) e observou-se que as ações poderiam, de fato, ser o ponto em comum entre romance e os roteiros adaptados; por isso, aquelas ações selecionadas de *O Quatrilho* puderam apenas ser transferidas entre os textos. Porém, o enredo precisou ser adaptado nos aspectos que “resistem” à transferência. “Nem o filme ou o romance são ‘transparentes’, não importa quanto cada um

procure suprimir sinais de sua enunciação, tal ‘supressão’ é muito mais marcada no caso do filme” (MCFARLANE, 1996, p. 20). No filme, não há marcas de enunciação presentes no âmbito literário, como os pensamentos descritos das personagens e o detalhamento da tensão, mas o processo enunciatório pode estar presente no modo como as filmagens são anguladas e enquadradas e as cenas, combinadas.

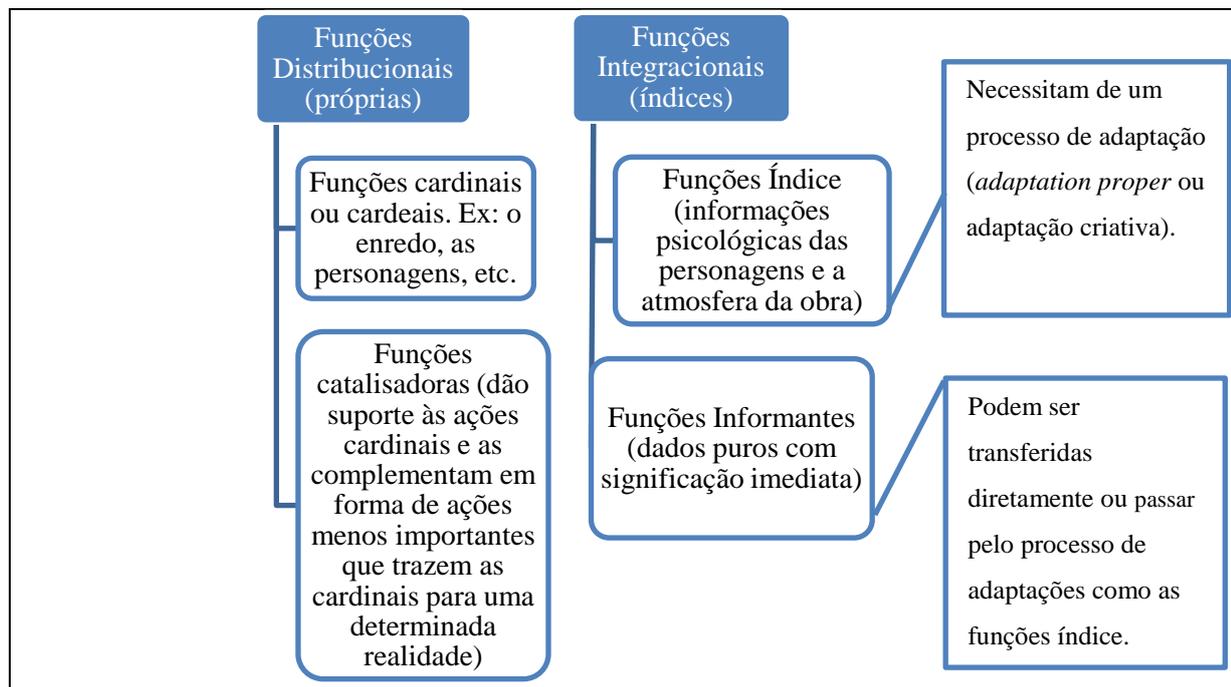
Como já explanado, nesta pesquisa, propõe-se a analisar, de modo comparativo, o romance *O Quatrilho* e os dois tratamentos de roteiro dele decorrentes, utilizando os critérios propostos por McFarlane, e o estudo dele decorrente, conduzido por Diniz (2005). No Quadro 6 e 7, esquematizou-se a teoria de McFarlane (1996), tendo como base a obra desse autor e a análise realizada por Diniz (2005), de modo a ampliar a compreensão dos critérios utilizados na continuidade desta pesquisa.

Quadro 6 - Esquema explicativo das definições de funções da narrativa estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir de Diniz (2005).



Fonte: Miranda (2018).

Quadro 7 - Esquema explicativo da hierarquia de funções narrativas (distribucionais e integracionais) estabelecidas por Brian McFarlane (1996) e interpretadas por Diniz (2005).



Fonte: Miranda (2018).

Para compreender melhor os quadros 6 e 7, é preciso aprofundar o entendimento acerca das funções narrativas apresentadas. Ao considerar a obra *As horas*, romance de Michael Cunningham, adaptado para o filme homônimo de Stephen Dalry, Diniz (2005) defende a ideia de que tanto o romance como o filme partem do mesmo aspecto da ação narrativa, argumento que concorda com o exposto no subcapítulo 2.1 desta tese.

Entretanto cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência visual, cor e luz – emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. Na verdade, nuances de tom, humor e a expressão de sentimentos, permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los (DINIZ, 2005, pp. 21 e 22).

Na adaptação de elementos, como sensações, sentimentos e pensamentos das personagens, está uma das artes da adaptação. Como explicado anteriormente, para McFarlane (1996), esse processo seria chamado de *adaptation proper*, termo que, segundo Diniz (2005), pode ser traduzido como adaptação criativa, adotada também na presente tese. “Os elementos

do romance que requerem uma *adaptação criativa* podem ser vagamente agrupados como (nos termos de Barthes) *índices*, como os *significantes da narratividade*, e como a *escrita*, ou, mais compreensivelmente, como *enunciação*” (McFARLANE, 1996, p. 26, tradução nossa⁴⁰).

Já o processo mais fácil, para McFarlane (1996), estaria nas transferências das funções cardeais que seriam inspiradas nas funções cardeais ou catalisadoras desenvolvidas por Barthes. Para McFarlane, as funções cardeais “são aqueles ‘pontos de articulação’ da narrativa: isto é, a ação à qual elas se referem abrem alternativas de consequência para o desenvolvimento da história” (1996, p. 13, tradução nossa⁴¹).

Um exemplo do uso das funções de McFarlane para análise de uma adaptação fílmica pode ser visto na obra de Diniz (2005). Ao abordar o romance e o filme *As horas*, Diniz (2005) elencou seus personagens, trazendo quais aparecem nos dois sistemas e quais são mais destacados em um do que em outro. Porém, a arte do cineasta, conforme se vê no critério utilizado por McFarlane, estaria, então, em representar no filme o que se tem no romance, ou seja, “a sensação peculiar evocada por Nova York, ou a experiência da leitura do romance *Mrs. Dalloway* ou o medo do fracasso patente nas personagens do romance de Cunningham” (p. 23). São aspectos que exigem a sensibilidade do autor da adaptação. Como traduzir em cinema uma passagem sobre sensações de timidez ou de ansiedade descritas com palavras no romance? Para atingir um bom resultado, o roteirista “não pode limitar-se à mera transposição de enredo e personagens, mas utilizar elementos especificamente cinematográficos de forma a atingir a adaptação criativa” (p. 23). No caso da obra *As horas*, Diniz (2005) fez uma análise das funções cardeais e demonstrou que quase todos os elementos foram transferidos do romance para o filme. Além de adaptar o romance, o filme ainda utiliza, como inspiração, textos anteriores, como o livro *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Outras funções cardeais analisadas por Diniz (2005) são o tempo retratado no romance e no filme (um dia na vida de três mulheres: uma em 1923, uma em 1951 e uma em 2001), os espaços habitados por elas, as relações entre as personagens e os destaques que esses têm nas tramas.

Assim como em *O Quatrilho*, a obra *As horas* apresenta uma referência a um importante período histórico sem nele ter seu foco principal. Diniz (2005) compara o modo como o romance e o filme mostram as duas grandes guerras mundiais e a epidemia da Aids, impactando a vida das três personagens protagonistas, conforme a época em que suas trajetórias se passam.

⁴⁰ Those elements of the novel which require *adaptation proper* may be loosely grouped as (in Barthes’s term) *índices*, as the *signifiers of narrativity*, and as the *writing*, or, more comprehensively, as *enunciation*.

⁴¹ [...] are the ‘hinge points’ of narrative: that is, the actions they refer to open up alternatives of consequence to the development of the story [...]

Quando aborda a adaptação criativa, ou seja, os modos como as funções integracionais passam entre o romance e o filme, Diniz (2005) também elenca exemplos que podem ser vistos em *As horas*. Para traduzir a intercalação dos enredos que narram a vida das diferentes personagens principais da narrativa, o romance usa a estruturação do texto em partes (cada parte para cada personagem) e essas se dividem em capítulos. O filme, para dar o mesmo sentido, utiliza recursos de edição e montagem ricos em cortes, marcando a passagem da história de uma personagem para outra. As personagens são interligadas por elementos visuais em comum. Mesmo vivendo em períodos históricos diversos, elas são encontradas fazendo ações similares nem sempre constantes do romance: estão “lavando o rosto pela manhã” (DINIZ, 2005, p. 25) e ouvem “campainhas que tocam, portas que se abrem inesperadamente” (p. 25). Seu modo de entrar em cena também é similar. Elas “surgem em cenas recorrentes, ligadas através de corte e edição” (p. 25). Elementos de figurino conectam as histórias das três personagens, como os brincos que uma delas utiliza e que são idênticos àqueles usados por outra delas. O tema da trilha sonora é o mesmo para as três. Assim, de modo sutil, sugestões de atmosfera do romance se transformam em cenas efetivas no filme.

O autor do roteiro precisou ainda adaptar o estilo do romance *As horas*, narrado principalmente por meio de pensamentos e vozes interiores das personagens. O tempo cronológico perde espaço em relação ao tempo psicológico. As personagens vivem tempos cronológicos diferentes, mas, tanto no romance como no filme, são apresentadas como se todos vivessem no presente. Para traduzir essa ideia de interioridade do romance para o filme, segundo Diniz (2005), o roteirista David Hare optou por “transformar em falas textos do romance que versam sobre certos pensamentos e intenções das personagens. Mas, em alguns casos, representou esses trechos através de imagens.” (p. 29). As imagens aqui referidas podem ser, por exemplo, a expressão facial de uma das personagens do filme, demonstrando seu senso de confusão perante a necessidade de atuar como mãe de seu filho recém-nascido e indesejado.

A leitura particular do roteirista sobre a obra excluiu do roteiro adaptado algumas cenas que se faziam importantes no romance original. Esse é o caso em *As horas*, segundo avalia Diniz (2005). É também o caso, como já foi demonstrado, de *O Quatrilho* (na cena em que Pierina recebe a carta de Teresa, ao final do filme, criada pelo roteirista Leopoldo Serran, e que não consta no romance). Na conclusão de Diniz (2005), o trabalho realizado para a adaptação de *As horas* conduz mais leitores ao livro a partir do momento em que assistem ao filme. Neste estudo, considera-se que esse é também o caso quando se fala do filme *O Quatrilho*. “Ademais, a tradução fílmica cumpriu mais um de seus papéis. Em um movimento de retroversão, ela

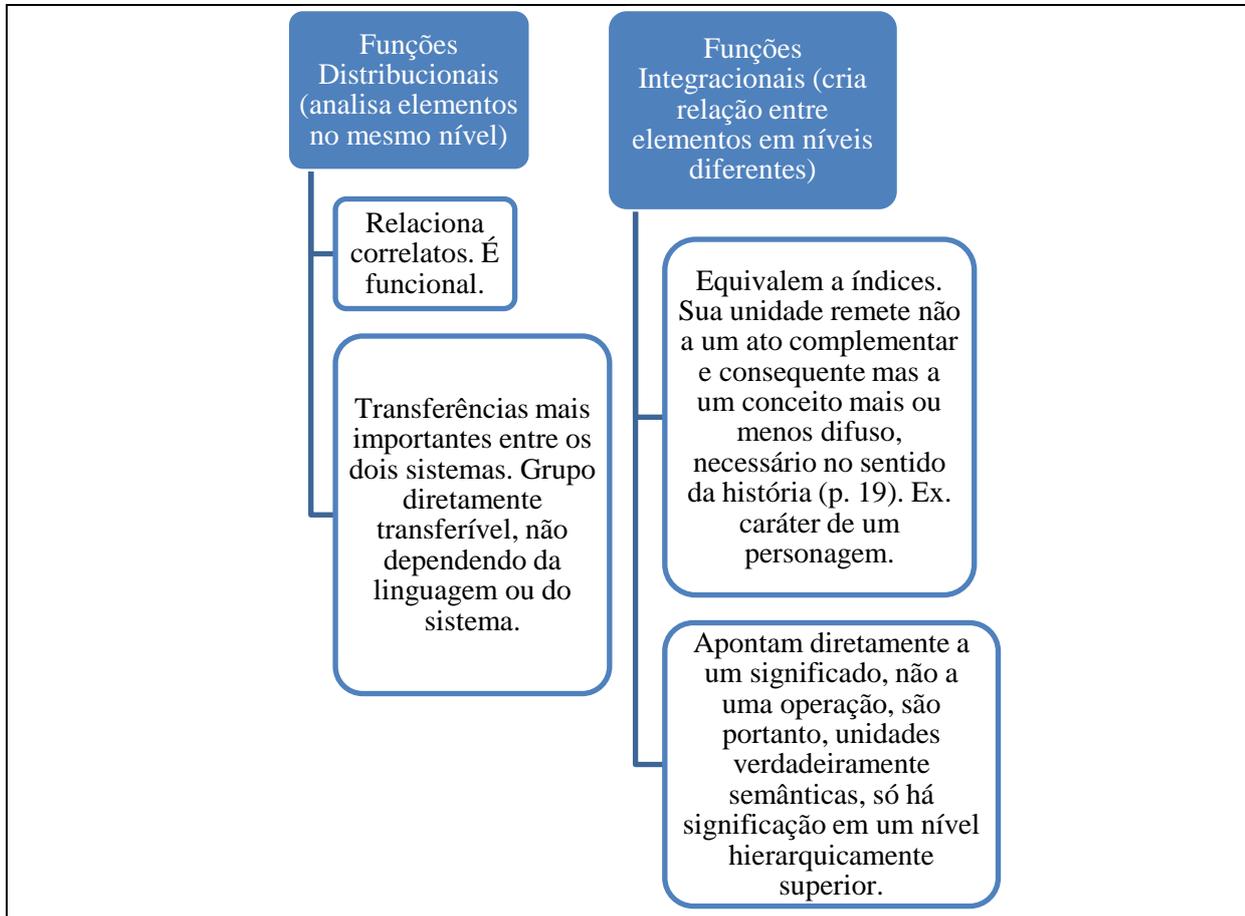
ampliou e intensificou a leitura do romance de Cunningham, bem como da obra de Virginia Wolf’ (DINIZ, 2005, p. 32).

Para que se tenha um outro exemplo da aplicação da teoria de McFarlane (1996) aos estudos de adaptação, apresenta-se a seguir a pesquisa realizada por Zeni (2007), o qual utiliza, em sua dissertação de mestrado, uma versão própria da teoria de adaptação de McFarlane (1996), para analisar a obra *Metamorfose*, de Franz Kafka, e a adaptação desta para quadrinhos. Destacando o fato já citado de que Brian McFarlane se inspira em Roland Barthes para criar sua teoria, Zeni (2007) retoma as funções narrativas, conforme desenvolvidas por Roland Barthes, na obra *L'Analyse structurale du récit*, de 1966, as quais foram referenciadas no início desta seção. Zeni descreve a teoria da adaptação de Brian McFarlane (1996) e explica os pontos em comum que esse autor compartilha com Roland Barthes.

Enquanto para Barthes (2008), a narrativa se divide em três níveis descritivos: o das funções, o das ações e o da narração; McFarlane (1996), em sua teoria, analisa apenas o nível das funções. Explica Zeni: “tudo numa narrativa é função, em graus diversos. Essa é uma questão de estrutura que independe da arte. O que constitui a unidade é o que ela quer dizer e não o modo como é dito” (p. 18). Segundo Zeni (2007), seguindo os estudos de McFarlane e Barthes, pode-se dividir os elementos do romance em elementos passíveis de transferência e elementos adaptáveis. Os passíveis de transferência seriam aqueles que podem passar sem intervenção de um modo de linguagem (na presente tese, o romance) para outro (na presente tese, o roteiro adaptado). Os elementos adaptáveis seriam aqueles que, obrigatoriamente, exigem a interferência da adaptação: “as diferenças entre filmes e romances, que levam à necessidade de adaptação são: o sistema sócio; a propriedade linear do verbal e a espacial do audiovisual-verbal; a forma de organização narrativa; e a maneira de apresentação” (ZENI, 2007, p. 37).

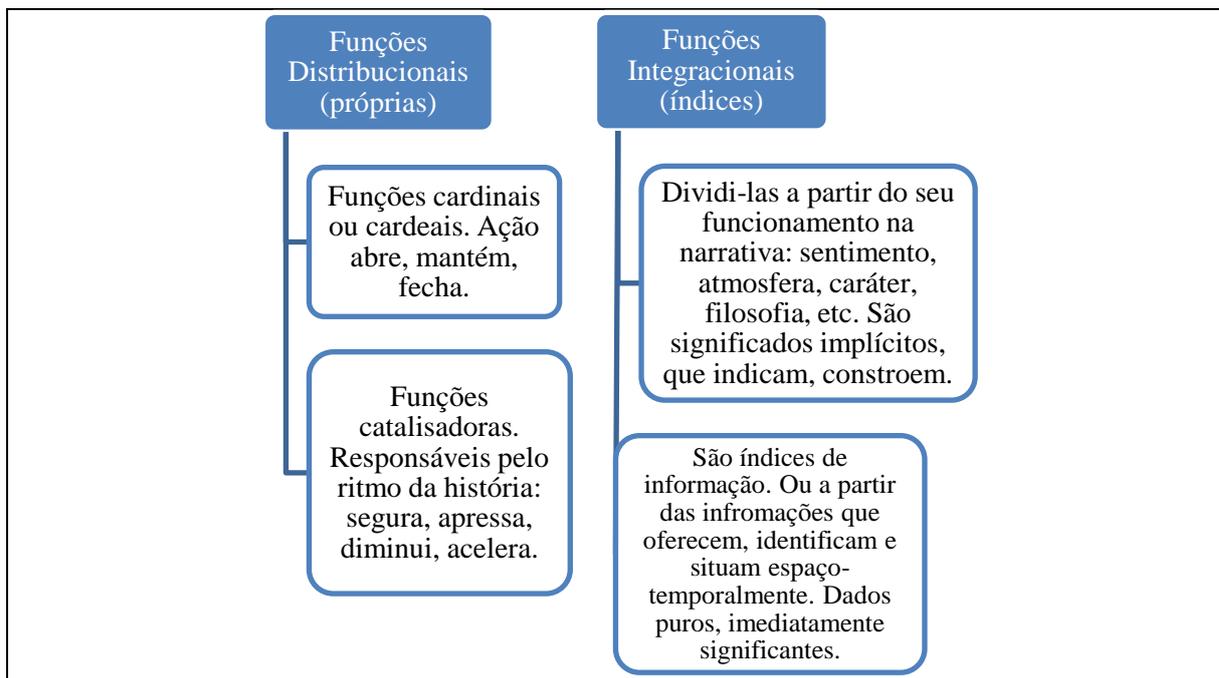
A proposta de McFarlane (1996) está centrada em analisar os romances realistas do século XIX, porém, segundo Zeni (2007), é possível utilizá-la nos romances da atualidade, como seria o caso de *O Quatrilho*. Zeni propõe, desse modo, o uso da teoria de McFarlane, complementada por aquela de Roland Barthes. Para Zeni (2007), McFarlane afirma que há elementos que podem ser adaptados numa transposição do romance para o cinema e que existem elementos a serem transferidos das páginas para as telas ou para os quadrinhos, sem necessidade de adaptação. Essas funções, segundo a perspectiva de Barthes e McFarlane, são descritas por Zeni. Dentre essas descrições, selecionaram-se as funções que interessam a esta pesquisa e esquematizadas para melhor compreensão nos Quadros 8 e 9, de modo que essa ordenação pudesse auxiliar na estruturação do protocolo de análise comparada.

Quadro 8 - Esquema explicativo das definições de funções da narrativa, estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir da descrição de Zeni (2007).



Fonte: Miranda (2018).

Quadro 9 - Esquema explicativo da hierarquia de funções da narrativa estabelecidas por Brian McFarlane, elaborado a partir da descrição de Zeni (2007).



Fonte: Miranda (2018)

Nota-se que estão presentes várias semelhanças no ponto de vista de Diniz (2005) e Zeni (2007) sobre a teoria da adaptação de McFarlane. Uma unidade de linguagem, segundo Zeni (2007), pode pertencer a mais de uma função ao mesmo tempo. A relação entre as funções parece ser mais bem explorada na obra de Zeni (2007) que dispense atenção mais longamente ao tema, tendo em vista que o estudo dele se trata de uma dissertação com foco na construção de uma metodologia de estudos, capaz de analisar comparativamente a adaptação para quadrinhos de *Metamorfose*, de Franz Kafka. Segundo o autor, dentro das funções distribucionais, as catálises “estão sempre ligadas e subordinadas a um núcleo” (ZENI, 2007, p. 21). Esse núcleo é composto pelas funções cardinais e essas são as mais importantes da narrativa, “pois as expansões ao redor do núcleo são suprimíveis para o andamento da história, enquanto o próprio núcleo não o é, já que o núcleo é elemento que guarda o momento de abertura para a narrativa” (p. 22).

Essa perspectiva é importante para construir o protocolo de análise com base nos estudos de McFarlane (1996). Segundo McFarlane (1996), o objetivo de sua pesquisa é o de oferecer e testar uma metodologia para estudar o processo de transposição do romance para o filme: “como uma visão não de avaliar um em relação ao outro, mas de estabelecer o tipo de relação que um filme pode ter em relação ao romance no qual ele é baseado” (p. VII do prefácio,

tradução nossa⁴²). No caso do presente estudo, o protocolo foi desenvolvido para avaliar a comparação entre o romance e o roteiro adaptado, tornando-se um resultado da própria pesquisa. É diferente do estudo realizado por Diniz (2005) e por Zeni (2007), porque o primeiro compara o romance ao filme e o segundo compara o romance às histórias em quadrinhos. Partiu-se do estudo desses dois autores e da pesquisa direta da obra de McFarlane (1996), para elaborar um protocolo próprio pertinente a esta tese, conforme é apresentado a seguir.

4.1 OS ELEMENTOS DA NARRATIVA: A ELABORAÇÃO DE UM PROTOCOLO PARA ANÁLISE COMPARADA DO ROMANCE E DOS ROTEIROS

Para uma melhor elaboração do protocolo de pesquisa e que possibilitasse a comparação entre romances e roteiros adaptados, buscou-se outro aporte teórico antes de criar o protocolo em si. Tendo em vista que a narrativa é considerada o ponto em comum entre romance e roteiro adaptado, foram utilizados os elementos que a compõem para que se pudesse verificar se esses perpassam o romance e os roteiros. Os elementos da narrativa constituem partes relevantes das funções cardeais e, em alguns casos, também das funções catalisadoras, índices e informantes. Os elementos da narrativa considerados para estudo foram aqueles elencados por Gancho (2002): enredo, personagens, tempo, espaço, ambiente e narrador. Optou-se por dar atenção maior ao elemento das personagens, uma vez que esse talvez fosse o ponto mais marcante da obra *O Quatrilho*; a força da troca de casais entre as personagens e as personalidades tão contrastantes deles é um dos pontos de destaque tanto do romance quanto dos roteiros adaptados e, mais tarde, do filme.

Na sequência, apresentam-se as definições de cada um desses elementos conforme foram considerados para a elaboração do protocolo. O enredo seria o conjunto de fatos de uma história. Ao longo do tempo, o termo ganhou sinônimos bastante utilizados: fábula, intriga, ação, trama, história. Para Mesquita (1986), o sentido essencial da palavra enredo está no “*arranjo* de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo” (p. 7). O enredo, ao levar uma história ao leitor, “é o corpo da narrativa” (p. 7).

Segundo Gancho (2002), há duas questões fundamentais quando se trabalha o enredo. Uma delas é a estrutura e outra é a natureza ficcional. Quanto à natureza ficcional, é preciso

⁴² To offer and test a methodology for studying the process of transposition from novel to film, with a view not to evaluating one in relation to the other but to establishing the *kind* of relation a film might bear to the novel it is based on.

verificar como é construído o aspecto da verossimilhança. Conforme já dito nos capítulos anteriores, não necessariamente os fatos de um enredo coincidem com os fatos reais, ou com a história de um tempo, “mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê” (GANCHO, 2002, p. 10).

É preciso, portanto, uma organização lógica dos acontecimentos dentro do enredo. Os fatos narrados terão uma motivação e uma consequência, assim como ocorre na vida real. Gancho (2002) divide o enredo em elementos para organizar melhor os fatos do mesmo. Além do começo e continuidade que toda a história apresenta, há um “elemento estruturador: *o conflito*” (p. 10, grifo do autor). O conflito pode ser entre a personagem e seu ambiente, entre dois personagens, entre a personagem e a sua própria moral, enfim, são diversos os modos nos quais os conflitos são apresentados na narrativa. “*Conflito* é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (p. 11, grifo do autor).

A presença da intriga, de onde decorre o conflito, como elemento constituinte da narrativa vem sendo encontrada ao longo da própria história da literatura. Segundo Ricoeur (1995), a intriga é “um dinamismo integrador, que tira uma história *una e completa de* um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso *em* uma história *una e completa*” (p. 16). Mas, nos romances da atualidade, para que a obra ainda capture o leitor, “a dissolução da intriga deve ser compreendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele próprio fazer a intriga” (p. 41). Trata-se de um jogo da expectativa, da decepção e do trabalho de reordenação, o qual, segundo Ricoeur (1995), faz com que o leitor espere alguma ordem, a princípio para se decepcionar por não a encontrar. O leitor tem, no romance moderno, uma voz na história, a voz de quem auxilia o autor no desfecho dessas intrigas. Em *O Quatrilho*, por exemplo, há uma expectativa criada em talvez se conhecer o andamento da vida dos amantes que fugiram, Máximo e Teresa. Porém, essa expectativa criada é decepcionada até o final do romance, quando o leitor pode, finalmente, deparar-se com uma carta que chega para a mãe de Teresa, contando um pouco sobre o desenlace da vida do casal. No entanto, o modo como essas duas personagens (Máximo e Teresa) viveram os anos entre sua fuga e a escrita da carta para a mãe de Teresa nunca foi revelado, e o leitor deverá, por si, imaginar esse enredo se desejar complementar a leitura feita.

Nesses termos, a partir do conflito, é possível encontrar as etapas do enredo. Fazem parte de um conflito: a exposição, também chamada de introdução ou de apresentação, constitui o momento em que são apresentados os fatos iniciais, as personagens, o tempo e o espaço da narrativa; a complicação, ou desenvolvimento do conflito, pode haver mais de um conflito por

narrativa; o clímax, momento culminante da história, de maior tensão, serve de ponto de referência para outras seções da obra em decorrência da existência desse clímax e, por fim, o desfecho, ou desenlace ou conclusão, que traz a conclusão do conflito, pode ser bom ou ruim, apresentando um final feliz, ou trágico ou cômico.

Importante notar que o enredo pode ainda se constituir em um enredo psicológico, o qual traz fatos que “nem sempre são evidentes, porque não equivalem a ações concretas da personagem, mas a movimentos interiores” (p. 13). O enredo foi um dos elementos das funções cardeais analisado quando da comparação do romance *O Quatrilho* com os dois roteiros homônimos. O aspecto psicológico da trama, no entanto, pôde ser observado no âmbito das funções integracionais e não das funções cardeais.

Além do enredo, outro elemento da narrativa é a personagem. Retomando o sentido da palavra personagem, segundo Moisés (1997), o termo vem do latim *persona* e se refere à máscara de ator de teatro. “Designa no interior da prosa literária (conto, novela e romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos” (p. 396). Na obra *O Quatrilho*, por exemplo, estão em destaque personagens representando os imigrantes de italianos e seus descendentes que habitaram e ajudaram a construir a história do interior do Rio Grande do Sul, mais especificamente da região de Caxias do Sul.

Para Gancho (2002), a personagem é “um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais” (p. 14). As personagens de *O Quatrilho* tornaram-se conhecidos e cativaram o público leitor por trazerem uma proximidade com o contexto real da região em que foram narrados. Os quatro protagonistas, Máximo, Ângelo, Pierina e Teresa, são inspirados em pessoas reais, conforme conta o autor José Clemente Pozenato (2014). Porém, não é esse o ponto que aproxima o leitor da narrativa, pois a obra não é uma biografia de personagens conhecidos, apenas usa elementos da vida das pessoas reais em que suas personagens são inspiradas, mas não é completamente fiel às mesmas. Os quatro protagonistas são, na verdade, reflexo de uma visão do autor sobre o contexto migratório dos italianos para o Brasil. A história da troca de casais é considerada, por sua vez, uma história de transgressão e seu caráter de quebra do estereótipo cultural, moral e social de um tempo parece ter ajudado a atrair o público.

Brait (2006) reforça a ideia de que as personagens trazem a premissa de serem provenientes de um mundo ficcional. “Se quisermos saber alguma coisa a respeito das personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a vida

desses seres de ficção” (p. 11). Ainda que o autor permita ao leitor conhecer “o íntimo” de cada personagem, é possível que seja justamente a noção de distanciamento presente sempre em uma leitura de obra ficcional o que faz com que o leitor se abra ao mundo apresentado. Afinal, o engajamento é mais facilmente realizado quando não se dá no contexto da vida própria de alguém.

Gancho (2002), ao explicar como analisar uma narrativa, menciona categorias de personagens, apresentando as classificações habituais para os mesmos. A primeira é a de protagonista, ou a personagem principal da história. Normalmente, essa personagem é colocado como a figura do herói ou de anti-herói. O herói seria alguém que é superior ao seu grupo de referência. Já o anti-herói seria uma personagem forte da narrativa, porém, que se mostra igual ou inferior ao seu grupo de referência. Ele encontra-se na posição do herói, mas não tem os méritos necessários para ocupá-la. Na narrativa de *O Quatrilho*, os protagonistas seriam Máximo, Teresa, Ângelo e Pierina. A posição de herói ou anti-herói para esses personagens talvez dependa da leitura que cada indivíduo faz sobre a obra. Essas personagens se destacam, sem dúvida, em relação ao seu grupo de referência, porém, com qualidades que podem ser contestadas pela moral e a fé religiosa de cada leitor.

Pode-se considerar, por exemplo, as personagens Pierina e Ângelo como sendo, ao seu modo, heróis da narrativa de *O Quatrilho*. Expostos a uma dificuldade afetiva e social – ambos são deixados e não desconfiavam que seus cônjuges pudessem estar apaixonados por outros –, ao serem abandonados, precisam enfrentar o preconceito da sociedade e da Igreja da época, que se opunham à ideia de que eles morassem ainda na mesma casa. Quando ambos formam um novo casal, o preconceito piora. Eles precisaram de qualidades de superação atribuídas aos heróis (como coragem e persistência) para sobreviverem e encontrarem paz em meio à sociedade de sua época. O antagonista é a personagem que se opõe ao protagonista – sua ação pode atrapalhar o protagonista, suas características podem atrapalhá-lo ou ainda suas características podem ser opostas às dos protagonistas. Uma leitura sobre *O Quatrilho* poderia identificar como antagonista na narrativa a personagem do padre Gentile, o qual se opõe à vida do casal Ângelo e Pierina, e ganha maior destaque na trama após a fuga dos amantes Máximo e Teresa. Padre Gentile se esforça para posicionar a sociedade local contra o casal Pierina e Ângelo, divulgando que eles estavam vivendo em pecado. O padre é, ao mesmo tempo, uma personagem secundária, outra categoria indicada por Gancho (2002). As personagens secundárias são menos importantes na história, tem uma participação que não é tão frequente quanto a dos protagonistas.

Outra leitura sobre *O Quatrilho* talvez possa indicar a existência dos protagonistas em Ângelo e Pierina e dos antagonistas em Máximo e Teresa. Porém, o mesmo olhar poderia ser feito ao contrário. Entre os casais, há um latente conflito, em que o enredo mostra antagonismo entre Máximo e Ângelo e entre Pierina e Teresa, por terem características psicológicas que se contrapõem. Pequenos conflitos também aparecem entre Máximo e Pierina e Ângelo e Teresa, quando esses ainda são casados: os cônjuges pareciam não combinar mesmo tendo aceitado viver juntos. É interessante agregar a esse conhecimento o olhar de Hamon (1976) sobre a personagem-signo, quando o autor afirma que a personagem poderá ser vista como a personagem referencial, personagem embraiado e personagem anáfora. Para esse estudo, considerou-se Pierina e Ângelo como personagens anáforas, pois são aqueles que têm uma função de organizar, são coesivos, são os que mais interessam ao leitor. Conforme explica Honorato de Oliveira (1998), os personagens anáforas “tecem, no enunciado, uma série de apelos e lembranças a segmentos de enunciados disjuntos e de comprimento variável (de um sintagma a um capítulo)” (p. 227).

Pierina e Ângelo – assim como Máximo e Teresa – seriam as personagens mais complexas da obra de Pozenato. Segundo ainda as categorias elencadas por Gancho (2002), caberia a eles a nomenclatura de “personagens redondos”. Esses personagens são descritos com uma diversidade de características, tais como: físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Todos os quatro protagonistas de *O Quatrilho* estão nessa categoria, pois são apresentados com amplitude de detalhes em diferentes momentos da narrativa.

Para Forster (1956), a acumulação de características ou qualidades é fator determinante da classificação de uma personagem como sendo redonda: com complexidade e profundidade psicológicas, esses personagens podem surpreender o leitor na ação. Em *O Quatrilho*, o grande conflito da narrativa é a troca de casais e a surpreendente decisão do casal Máximo e Teresa de fugirem e de Pierina e Ângelo em ficarem juntos. Conhecendo a moral da época e tendo amplo acesso ao ponto de vista de Teresa e de sua família, por meio de momentos da narrativa que permitem entrever o modo de pensar de Teresa, pode ser surpreendente para o leitor o fato de que ela se encoraje a fugir. Assim, vê-se a personagem redonda como sendo dinâmica. Trata-se de um indivíduo – mais do que a representação de uma sociedade como um todo.

É importante, segundo Gancho (2002), ter atenção ao fato de que a personagem é também uma construção do leitor/espectador: a mesma personagem pode ser julgado de modos diferentes [...] portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado” (p. 18). A junção de Pierina e Ângelo, como cônjuges, por exemplo,

pode ser vista como imoral por um leitor mais devoto ou como um ato de liberação e de coragem sob outro ponto de vista.

Conhecer essas personagens, por meio de diferentes aspectos de sua constituição, por serem redondos, é uma licença oferecida ao leitor pelo autor da obra. Em *O Quatrilho*, Pozenato opta por escrever cada capítulo da narrativa contando a ação sob o olhar de um dos seus personagens. Em alguns momentos, o autor também presta contas ao leitor sobre o modo de pensar dos protagonistas. Têm-se, como exemplo, o trecho que segue e que diz respeito à Pierina:

Enrolada no chalé, os pés quebrando o gelo que já se formara àquela hora da noite, Pierina continuava desconfiada. Por que aquela atenção toda de Teresa? A outra podia disfarçar o quanto quisesse. Ela não era burra para não perceber. Estava sendo invejada, só podia ser isso. Encheu os pulmões de ar frio e acelerou o passo, feliz com a descoberta. Por acaso, ela não sabia que as primas zombavam dela, e a Teresa mais que as outras? Ela pouco se preocupava com isso. Beleza não põe a mesa. O pai cansava de dizer que os homens namoram as bonitas, mas casam com as que sabem governar a casa. Em todo o caso, ela rogara algumas pragas. Um dia as primas ainda iam ter inveja dela. A cara de Teresa não enganava. Invejava o seu marido bonito, a sua casa. A prima não tinha até se oferecido para fazer uma visita? É isso, pensou triunfante. [...] (POZENATO, 1996, p. 76).

Pode-se dizer que o modo de pensar da personagem Pierina, satisfeita por ser invejada pela prima, aparece, nesse momento da narrativa, mais do que a ação que está a desenrolar-se (o caminhar dela pela estrada fria da região em que mora). Outra característica psicológica dessa personagem é a constante preocupação em não ser vista como uma mulher burra. No que tange a Ângelo Gardone, existem passagens em que se pode conhecer um pouco de seu modo de pensar. Mais no início da narrativa, durante a cerimônia de casamento com Teresa, o narrador se detém por um momento para explicar como Ângelo estava se sentindo naquele contexto.

[...] – Ângelo Gardone – pronunciou o padre, com voz enérgica, fixando o noivo nos olhos.
 Ângelo Gardone estremeceu. Era a primeira vez que ouvia o seu nome dito assim, completo. Assustou-o também o tom em que foi dito, que ele não podia saber se fazia parte da cerimônia ou se era mesmo uma reprimenda.
 [...] O dia em que ele viu Teresa rindo, o vestido azul, os passinhos rápidos, foi como um sol lhe abrindo o peito. E logo decidiu, casaria com ela. Mas antes tinha de cumprir a promessa, feita no dia do enterro da mãe, de criar os irmãos.
 [...] Deu-se conta de que o sermão continuava. “Lembro os nubentes”, falava o padre, “as suas obrigações recíprocas e o dever de aceitarem todos os filhos que Deus, em sua imensa bondade, se dignar lhes conceder”.
 [...] Levantou-se ao ouvir o ruído de bancos e demorou a entender que o padre lhe soprava, impaciente, “dá a mão, dá a mão direita, *áseno*”. Mão que ele afinal esfregou nas calças para secar o suor e estendeu, trêmulo. (POZENATO, 1996, p. 24-28)

Pode-se compreender, por meio dessa passagem, a timidez de Ângelo e o sentimento de afeição que nutria pela esposa, bem como o senso de responsabilidade por ser o irmão mais

velho da família e por ter perdido a mãe ainda jovem. No momento em que a voz interior da personagem é explicitada pelo narrador, o leitor ganha a chance de aprender como pensa aquele indivíduo e conhecê-lo com mais proximidade, percebendo não só suas ações, mas também seu modo de pensar.

Segundo os autores Eder, Jannidis e Schneider (2010), em *Characters in fictional worlds: an introduction*, o leitor é capaz de engajar-se com seres humanos ficcionais, animais e criaturas fantásticas de todos os tipos. Os diferentes tipos de reações dos leitores são com frequência agrupados sob noções globais, como “identificação”, “simpatia” ou “empatia”. Porém, tais definições podem ser redutivas. Os leitores não reagem somente aos protagonistas simpáticos, mas também aos adversários antipáticos ou a personagens menores; as reações mudam entre os diferentes habitantes do mundo ficcional. Um leitor pode não se identificar com uma personagem cujas ações são hediondas, mas é capaz de compreender as razões emocionais e o modo de ver o mundo dessa personagem, se a mesmo for descrita com detalhes pelo narrador da obra.

Eder, Jannidis e Schneider (2010) indicam que a análise das personagens pode ser feita em narrativas presentes nas mais diferentes mídias – dos romances aos *vídeo games*. Acredita-se que tal análise auxiliará a perceber a razão pela qual os protagonistas de *O Quatrilho* causam engajamento do público leitor, a ponto de a obra ser considerada adequada para uma adaptação cinematográfica e ter sido bem-sucedida na carreira do cinema. A presença de personagens que provoquem conexão forte com os espectadores é uma das características já indicadas para escolha de obras literárias para adaptação cinematográfica, uma vez que, sendo o cinema uma *mass media*, torna-se importante cativar um grande público e atingir o maior número possível de pessoas.

Conforme Eder, Jannidis e Schneider (2010), o leitor, quando assume a perspectiva de um observador externo, pode engajar-se com personagens isoladas, mesmo que não “identifique-se” com elas em nenhum sentido da palavra. Por exemplo, se “identificação” for entendida como uma relação de personagens que sejam parecidos com o receptor, não seria possível afirmar que os receptores se identificam com qualquer personagem. Em *O Quatrilho*, o leitor pode não se identificar com uma personagem como Pierina, por ser mais séria e pessimista do que a prima Teresa. Pierina é realista e não se envolve nas situações normalmente vistas como mais românticas e simpáticas a todos. Porém, a partir da visão de mundo de Pierina, apresentada pelo autor em determinados pontos da obra, o leitor pode sim engajar-se com o modo dela e compreender suas motivações. À medida que a história evolui e ela fica sozinha com Ângelo, para cuidar da propriedade que antes pertencia aos dois casais, a personagem

mostra-se mais carismática e alegre e pode, talvez, ser identificada como mais “simpática”. Porém, isso não quer dizer que o leitor vá entendê-la e reagir positivamente em relação a ela só porque a vê com mais simpatia.

Outro exemplo: a diferença em termos de gênero, idade, nacionalidade e classe não impede que os leitores de hoje tenham simpatia pelo amor de personagens do passado, como Máximo e Teresa. Ou ainda, pela paixão tardia de Pierina e Ângelo. Não que eles sejam *role models*, termo costumeiramente usado no ensino de literatura, mas são indivíduos que estão experimentando sentimentos humanos, comuns a todos os povos, como ciúme, rejeição, paixão, etc. Pelos exemplos apresentados, foi considerado mais provável nesta tese, seguir a perspectiva dos autores Edder, Jannidis e Schneider (2010), e trocar a palavra “identificação” por termos como “engajamento”, “envolvimento” e “interação parassocial”. Engajamento foi o termo escolhido para uso nesta pesquisa.

A compreensão das reações dos leitores/espectadores às personagens representa um desafio quanto a mudanças históricas, diferenças culturais, as várias mídias e a relação geral entre textos das mídias e a recepção desses. No caso de *O Quatrilho*, por exemplo, tem-se uma reação provocada pelas personagens Ângelo e Pierina, quando conhecidos pelo leitor por meio do livro, e outra reação para aqueles que contataram esses personagens por meio do filme. Enquanto a leitura do romance exige do leitor a necessidade de abstrair e criar mentalmente essas personagens, o filme sugere um corpo (do ator), uma voz, um olhar, e mesmo expressões não verbais que, combinadas aos atos e falas das personagens, compõem o *passe-partout* por meio do qual o espectador compreende e se engaja, ou não, com aquela personagem. Ângelo Gardone, por exemplo, é descrito na obra como uma personagem de feições repletas de sardas e que tinha a tendência de suar e tremer em momentos de nervosismo, por ser muito tímido: “Sentiu um formigamento por todo o corpo e um fio de suor escorrendo pelas costas[...]” (POZENATO, 1996, p. 27). A partir dessa moldura, o leitor do romance pode imaginá-lo com as feições que desejar: “Sim, ela recebia o sardento Ângelo Gardone como seu esposo [...] Agora finalmente ele colocava, atrapalhado e nervoso, o anel em sua mão esquerda” (POZENATO, 1996, p. 28). São trechos do texto da obra que permitem entrever, mesmo sem um detalhamento direto, como seria Ângelo Gardone. O restante, cabe à imaginação do leitor. Já, no filme, Ângelo Gardone ganha as feições do ator Alexandre Paternost e colocadas como base para a imagem que o espectador terá da personagem. Os roteiros de cinema, nesse aspecto, estão mais alinhados aos romances, pois, textualmente, dão indicações acerca das personagens, mas não as definem de modo completo.

Foi preciso perguntar-se, ainda, qual a visão que os leitores de diferentes culturas têm das personagens? Segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010), para formar hipótese sobre as diferentes culturas das personagens e para recriar a intenção dos autores, podem ser usados diversos modelos teóricos que partem do texto em si mesmo. São informações sobre produção e recepção; ou estudos experimentais, como medição da atividade cerebral. Caberia, talvez, realizar esse tipo de pesquisa para a obra *O Quatrilho*, entre públicos de culturas diferentes. Seria interessante verificar como os diferentes povos relacionados a essa obra – brasileiros e italianos – conseguem perceber esses personagens. Seria interessante ainda verificar a perspectiva que se tem das personagens, quando apresentadas em diferentes mídias. É provável que eles evoquem variados tipos de reação no público: “[...] as personagens literárias emergem da imaginação do leitor; enquanto personagens em pinturas, quadrinhos, filmes e TV podem ser visualmente ou acusticamente percebidos e podem influenciar seus espectadores” (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010, p. 49, nossa tradução⁴³).

Cada uma das mídias provoca possibilidades específicas de reação, as quais vão levar o leitor ou o público a reações afetivas diferentes. A combinação dessas mídias também poderá fazer a diferença na imaginação do indivíduo. Para entender o que se deseja expressar ao falar em combinação de mídias, apresenta-se o seguinte exemplo: na edição comemorativa da obra *O Quatrilho*, foram inclusas fotografias de cenas do filme que induzem o leitor a construir uma imagem mental das personagens que é fisicamente igual à do filme (Figura 12).

Figura 12 - (a) Capa da edição comemorativa do romance *O Quatrilho*, publicada no ano seguinte ao do lançamento do filme. Em (b), a foto da família de Ângelo e Pierina presente no filme e retirada dessa edição do romance.

(a)



Fonte: POZENATO, 1996.

(b)



41 [...] literary characters emerge from the reader's imagination, while characters in paintings, comics, film and TV can be visually or acoustically perceived and may influence their viewers' bodily reactions more directly.

As personagens, segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010), serão, portanto, avaliadas pelo público a partir da mídia em que são conhecidas: baseado em medidas variáveis históricas e culturais de apreciação estéticas. Reações do público podem se dar, por exemplo, com base na *persona* do próprio ator que interpreta uma personagem. Usando um jargão do meio dramaturgico, a “máscara facial” de atores como Glória Pires e Alexandre Paternost, respectivamente responsáveis pela interpretação de Pierina e Ângelo, no filme *O Quatrilho*, é um elemento com o qual o espectador pode se emocionar durante a experiência de assistir ao filme. Esse recurso não está disponível na leitura da obra.

Outro paradoxo na relação com as personagens é observar se são indivíduos que agem, em seus mundos ficcionais, contra os códigos morais sociais. Caso o façam, cabe verificar se, mesmo assim, são capazes de despertar admiração dos leitores. Por exemplo, em relação à ética religiosa de uma época, a situação de casal entre Pierina e Ângelo pode ser vista como indecorosa pela comunidade em que estavam inseridos. Porém, é muito difícil que o público não simpatize com Pierina e seus três filhos pequenos ao ler, na narrativa, o trecho em que eles entram em uma igreja da colônia, repleta de fiéis, no domingo de manhã, para contrapor ao tratamento que a família têm recebido dos vizinhos e do restante da comunidade, por orientação do próprio padre Gentile. Pierina fala a todos: “Não sou uma cadela, como ele pensa. Sou mãe de três filhos, e tenho mais um aqui dentro. Padre Gentile – disse num urro – o senhor vai para o inferno. O senhor é que é o demônio. Só porque eu sou mulher, eu não sou demônio, como o senhor disse” (POZENATO, 1996, p. 282). Em termos de contexto, para melhor compreensão dessa cena, a personagem de Pierina diz ao padre que aqueles são seus filhos com Ângelo, e que são todos seres humanos e que devem ser tratados como tal, ao contrário do que vem orientando na comunidade. Segundo a ética social e a moral religiosa daquele tempo, o casal Pierina e Ângelo estava vivendo em pecado, porém, a fala da personagem Pierina apela para um sentimento bem mais atemporal do que a moral religiosa: fala sobre a necessidade de um tratamento respeitoso e igualitário a todos os seres humanos. Nesse sentido, dificilmente não desperta admiração até mesmo do mais religioso leitor.

Para Eder, Jannidis e Schneider (2010), deve-se perceber ainda entre as personagens as relações estabelecidas. São relações de diferentes níveis de proximidade ou distância em muitos aspectos: espaço temporal, compreensão e tomada de perspectiva, familiaridade e similaridade, interação e engajamento efetivo. Essa relação entre personagens também influenciará o leitor a interagir com mais emoção nos momentos em que é descrito o mundo interior daquela personagem. Em certo sentido, momentos como esse da obra são como escutar as confissões de um conhecido ou um amigo na vida real.

Quanto ao elemento do narrador, buscou-se uma definição em Genette (1995). Para o autor, a perspectiva narrativa trata da escolha ou não de um “ponto de vista” descritivo. É possível compreender, por vezes, em *O Quatrilho*, qual é “a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa” (GENETTE, 1995, p. 184). Por exemplo, quando Pierina, ainda casada com Máximo, está sozinha na cozinha da casa dos dois casais e pensa sobre seu trabalho, compreende-se melhor o seu modo de relação com as demais personagens e, principalmente, com a imagem que tem de si mesma frente à sociedade. O narrador, seguindo a distinção apresentada por Genette (1995), neste caso, está como uma personagem ausente da ação:

Pierina suave na boca do forno. Ter uma boa mão para os temperos e assados trazia também desvantagens. Não bastasse o dia sufocante, não podia respirar. [...] Espiou, orgulhosa, o pequeno no cesto. [...] Estava na hora de vir o padre para fazer o batizado. O padre Giobbe nunca deixava passar mais de dois meses sem rezar missa em Santa Corona. Mas esse padre Gentile, Pierina não gostava dele. Ela só o vira duas vezes, em quase um ano em que estavam em San Giuseppe. Ele interrompera o sermão, na missa da festa, porque o Lorenzo chorava no colo dela. E a mandou sair da Igreja. Pierina morria de vergonha só de pensar. Na outra vez, o padre Gentile parou a missa e mandou sair uma que tinha aberto o vestido para dar o peito à criança. Sem se dar conta, Pierina fechava agora o botão da blusa. Esse padre Gentile não era muito certo. Até parece que não teve mãe, que nunca pegou num seio” (POZENATO, 1996, p. 207).

Mesmo com a ideia de uma voz externa que narra a situação, é Pierina “quem pensa” a situação narrada nesse trecho da obra. Em outros momentos, o mesmo recurso é utilizado para demonstrar o modo de ser das outras personagens protagonistas. O trecho utilizado como exemplo traz aspectos da relação de Pierina com o Padre Gentile, afastando o leitor dele, pois provoca, talvez, uma postura similar àquela vivida pela personagem protagonista. O senso crítico e a visão mais livre da posição de mulher no mundo, que Pierina tem, mostram que, no lado oposto, está uma sociedade de forte caráter religioso e assombrada pelo estigma do pecado. Esses aspectos aproximam, de certo modo, o leitor dos dias de hoje dessa personagem. Não são características da personagem que ficam evidenciadas em suas ações e modos de falar com as demais personagens, mas vêm do íntimo de Pierina e, a partir daí, passam a estar presentes no imaginário do leitor.

A reação do leitor à personagem será sempre fruto do contexto histórico pessoal do leitor. Conforme Moisés (1997), enquanto os seres humanos são pessoas reais, as personagens – por mais símile que venham a ser aos homens reais, são “‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador” (p. 396). Personagens são, portanto, construídos de certo modo “entre

olhares” a partir do olhar que o autor tem do mundo e de seu contexto histórico e social, ele constrói seus personagens e, esses, ao serem percebidos pelo público leitor, formar-se-ão a partir de um novo olhar, que é o do leitor inserido em seu próprio contexto histórico e social.

Por isso, qualquer modelo teórico sobre reações às personagens precisará, segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010), de molduras conceituais de trabalho levando em conta (1) as reações possíveis do receptor, (2) as estruturas relevantes textuais, (3) as conexões entre esses dois. Para os autores, diferentes disciplinas trazem as competências para analisar cada uma dessas áreas: (1) psicologia e filosofia da mente, emoção e personificação; (2) estudos literários, da imagem e midiáticos; (3) uma vasta gama de ciências e humanidades desde Biologia à Sociologia e Estudos Culturais.

Portanto, no campo dos estudos da narrativa, a personagem é melhor analisada caso seja estudada a partir da perspectiva interdisciplinar. Reis (2006) também defende que a narratologia ou os estudos narrativos contemporâneos devem visar à interdisciplinaridade:

Nota-se que a revitalização interdisciplinar de que presentemente beneficiam os estudos narrativos [...] é também o efeito de injunções epistemológicas muito interessantes e não menos sintomáticas, mostrando que a chamada ‘narratologia clássica’ deixara de corresponder às solicitações operatórias de certas abordagens, entretanto emergentes. (REIS, 2006, p. 29).

A obra *O Quatrilho* pode ser um exemplo. Hoje ela é estudada na Literatura, no Cinema, no Turismo - pois há turistas que realizam roteiros para visitar os cenários da obra na região de Caxias do Sul -, na Sociologia - enquanto estudo da visão da mulher e das relações de casamento e reprodução transmitidas pela obra - e na História, no que tange ao narrar da cultura e história do Sul do Brasil. Conforme Reis (2006), o interesse por trazer diferentes olhares sobre os estudos narrativos tem levado várias disciplinas a contribuírem com o processo de pesquisa do tema. Como, por exemplo, o uso das ciências cognitivas como uma das mais fortes bases para o conhecimento de aspectos da produção de narrativas. Isso porque, segundo Reis (2006), a produção narrativa tem relação direta com o modo como se percebe o mundo. “Isso para além de se saber que a narrativa constitui um fenômeno humano que atravessa todas as culturas em todos os tempos na sua condição de “estratégia humana básica para resolver o conflito com o tempo, o processo e a mudança”⁴⁴ (REIS, 2006, p. 30, nossa).

Se a narrativa é um fenômeno humano, é possível apresentar outra questão: como seriam as reações emocionais às personagens nas diferentes especificidades culturais? O diretor Fábio Barreto, responsável pela direção da adaptação de *O Quatrilho* para o cinema, concedeu o

⁴⁴ basic human strategy for coming to terms with time, process and change

depoimento já citado nesta pesquisa sobre a dimensão da obra superar o aspecto regional, uma vez que mostra a capacidade de transgressão dos indivíduos, levando para frente toda uma sociedade, o que é um aspecto universal dessa história. Nesse ensejo, Eder, Jannidi e Schneider (2010) tratam da ideia de que as emoções podem superar as diferenças de culturas. “Algumas situações poderiam parecer ser bastante universais nas emoções que elas evocam, tais como o sofrimento de uma criança (pena talvez combinada a um sentimento de ninguém que o ajude)” (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010, p. 48, nossa⁴⁵). Os autores percebem que existe um espaço entre a resposta emocional culturalmente esperada e o sentimento individual – a cultura pode provocar sensações comuns em pessoas da mesma origem; já o sentimento individual estaria mais ligado ao que são as emoções e os modos de perceber do ser humano. Nesse sentido, talvez seja possível falar da universalidade de determinadas narrativas consideradas universais, pelas emoções que evocam. Um exemplo seria *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, visto de modo diferente nas diversas culturas, mas com senso comum quanto ao pesar pela morte do jovem casal.

Segundo a pesquisa conduzida por Jens Eder, as personagens em diferentes mídias têm potenciais bastante diferentes de evocar essas reações emocionais. Nos *vídeo games*, a exemplo, existe o aspecto interativo e lúdico; nas pinturas, está presente a característica estática das personagens que evoca outras reações nos espectadores. As reações do público às personagens não são apenas concernentes ao mundo ficcional: avaliações estéticas, críticas à forma estereotipada, apreciação da elegância do desenvolvimento de suas trajetórias podem ser critérios para avaliação da personagem a partir do olhar de um público mais atento.

Segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010), as relações de perspectiva entre personagens e seus públicos são a base, caso se queira entender o engajamento afetivo como uma ferramenta para a criação literária. São recursos textuais que funcionam como “disparadores de sentimentos, humores e emoções”. Conforme dito, o leitor se envolve de modos diversos, tem reações às personagens e às situações; reações aos sentimentos de uma personagem em relação à outra personagem. É possível ainda ter diferentes sentidos de engajamento com as personagens, segundo níveis de proximidade emanados pelo texto, proximidade espaço-temporal, compreensão e tomada de perspectiva, familiaridade e similaridade, interação e engajamento afetivo. São todas características que pesam na sensação de proximidade ou não que o leitor terá com determinado indivíduo fictício.

⁴⁵ Some situations would appear to be fairly universal in the emotions they evoke, such as the suffering of a child (pity, perhaps coupled with a feeling of helplessness)

Encerrando o estudo acerca da personagem, partiu-se para a compreensão do tempo como outro elemento da narrativa, que deveria constar do protocolo de análise. Quando se trata de tempo da narrativa, é preciso levar em conta diferentes níveis. O primeiro é a época em que se passa a história e diz respeito ao pano de fundo do enredo, não sendo coincidente com o tempo em que a história foi publicada. A duração da história ou tempo-época diz respeito ao período que o enredo dura. Por exemplo, existem histórias inteiras passadas em apenas um dia, enquanto outras trazem enredos que se estendem por gerações de uma mesma família. O tempo cronológico é o nome dado ao tempo transcorrido, podendo ser contado de modo mensurável, em meses, anos, dias, horas – diz respeito ao enredo linear. O tempo psicológico é aquele determinado pelo desejo ou pela imaginação das personagens. Tem ligação com o enredo não linear e um exemplo de sua aplicação é a técnica do *flashback*.

Conforme Genette (1995), a narrativa vai trazer o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa, que também podem ser identificados como o tempo do significado e o tempo do significante. As relações entre o tempo da história e o tempo da narrativa podem ajudar na compreensão, por exemplo, de *O Quatrilho*, tanto do romance quanto dos roteiros adaptados. O romance narra a trajetória das personagens protagonistas ao longo de, pelo menos, vinte anos, enquanto se casam e constituem família. O tempo da narrativa, no entanto, fica restrito às cenas que são descritas seja no romance seja nos roteiros. Trata-se das “[...]relações entre a ordem temporal de sucesso dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa [...]” (GENETTE, 1995, p. 33). Há ainda que se considerar a duração variável que os acontecimentos podem ter e a pseudoduração deles ou extensão do texto. Essa relativização do tempo foi importante, portanto, na compreensão dos romances e dos roteiros adaptados em estudo. Pesquisou-se ainda Osman Lins, na obra *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), em que o autor afirma que o tempo, o espaço, as personagens são elementos indissociáveis, fios enlaçados. O tempo é pilar da literatura, “[...] especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação, não se devendo esquecer a importância do chamado tempo psicológico” (LINS, 1976, p. 64). Percebeu-se que, no romance *O Quatrilho*, o ritmo é mais lento do que nos roteiros adaptados, tendo em vista que o roteiro cinematográfico se dá em torno de 120 páginas, cerca de um minuto por página, como é o tempo de um filme, e o romance não tem essa limitação. No romance, encontram-se pausas descritivas; nos roteiros, encontram-se elipses e cortes. Os saltos entre períodos da vida das personagens, no entanto, são bastante similares entre o romance e os roteiros. Da época de recém-casados dos protagonistas, transcorrem anos em que

as famílias moram juntas e convivem assim por algum tempo. Depois da fuga de Teresa e Máximo, um salto temporal se dá até o momento em que se encontram ambas as famílias já reestruturadas.

Outro elemento da narrativa que foi estudado para ser incluso no protocolo de análise foi o espaço; o lugar “onde se passa a ação numa narrativa [...] se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços” (GANCHO, 2002, p. 23). É por meio do espaço que são situadas as ações das personagens. Em *O Quatrilho*, por exemplo, a ação das personagens, no início da trama, é localizada na vila Nova Vicenza. Mais ao final, uma caracterização apurada de Caxias do Sul situa as personagens. Outros espaços, no entanto, são importantes para a narrativa: a casa em que os casais convivem e o espaço do moinho que constroem juntos são exemplos de cenários de momentos fortes da narrativa. Para Lins (1976), “alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso” (p. 65). O espaço poderá ser apresentado na narrativa em trechos voltados especificamente a ele, ou ainda, poderá ter sua descrição pincelada ao longo dos acontecimentos. Nesse segundo caso, foi onde mais se percebeu a presença do elemento espaço em *O Quatrilho*.

É claro que a exposição do espaço em um romance e em um roteiro é feita de modos diferentes. Enquanto no romance se podem ter parágrafos ou capítulos inteiros dedicados à descrição espacial, no roteiro, normalmente, a descrição do espaço faz parte do texto didascálico. Para alguns autores, o termo espaço, em si, é determinante apenas para lugares físicos. Quando se refere ao espaço psicológico ou espaço social de uma determinada situação, por exemplo, emprega-se o termo ambiente. Porém, em autores como Lins (1976), o termo espaço vai ser aplicado também ao espaço social e psicológico das personagens. Ao se questionar sobre a compreensão do espaço, Lins apresenta inquietações que auxiliaram na percepção acerca do romance *O Quatrilho*: “onde acaba a personagem e começa o seu espaço?”. Essa é uma questão difícil quando se percebe que “tudo na ficção sugere a existência de um espaço” (p. 69). Alguns autores não creem que as experiências de percepção, lembranças, desejos e sensações possam ser consideradas espaciais. Para Lins, no entanto, é possível pensar de outro modo, um pouco mais amplo e ousado: “A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*: e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...]” (1976, p. 69). Assim, no início de *O Quatrilho*, o espaço seria a vila Nova Vicenza e nela as personagens enfrentariam um espaço social específico.

Respondendo a sua inquietação sobre onde acaba a personagem e onde começa o seu espaço, Lins (1976) esclarece que o espaço cumpre a função de apoiar as figuras das personagens, definido socialmente, o espaço seria “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então, coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero” (p. 76). Essa visão sobre o espaço levou à reflexão acerca do quanto a realidade do espaço das personagens de *O Quatrilho* conduzem-nas para que organizem suas vidas do modo como o fizeram. Afinal de contas, é por causa da forte cultura católica e italiana que Ângelo precisa sair da casa da família, quando o irmão mais novo se casa, ganhando o direito a todas as posses do pai, Aurélio. Mais tarde, é por conta da presença católica forte no interior da Serra Gaúcha que Ângelo é obrigado a vender seus produtos aos fazendeiros brasileiros, criadores de gado gaúchos, em outras paragens, distante de sua casa, apenas porque a sua união com Pierina é considerada ilegal e, por isso, os moradores param de comprar os produtos de sua venda. É por conta da lógica de mercado já presente em Caxias do Sul que a personagem de Ângelo aprende a fazer negócios e, assim, consegue aprender a viver em uma sociedade capitalista, mesmo tendo saído de uma realidade eminentemente rural. O espaço social dessas personagens determina, portanto, muitos pontos de passagem da trama.

Na presente tese, entendeu-se o espaço social como sinônimo de ambiente, que é um elemento da ação narrativa (o ambiente). Para Gancho (2002), o ambiente é o elemento da narrativa que diz respeito ao espaço quando “carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem as personagens. [...] ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois fatores referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 2002, p. 23). Cabe ao espaço social, ao ambiente, situar as personagens no grupo social, na cultura que frequentam. O ambiente reflete os conflitos vividos pelas personagens. Compõem esse ambiente as condições socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas. Segundo Lins (1976), é preciso tomar cuidado para entender que o espaço social “não se confunde com a *atmosfera*. Estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, *o ar que respiramos* tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência” (p. 75). Por exemplo, em *O Quatrilho*, pode-se indicar que os casais vivem em um espaço social de moral religiosa forte e, ao mesmo tempo, o clima psicológico (a atmosfera) que cerca as personagens de Teresa e Máximo, é o desejo de transgredir a ordem moral ali estabelecida.

Além dos elementos da narrativa, resta abordar um último tópico importante para a construção do protocolo de análise, sendo esse o uso do diálogo em cada um dos textos estudados. Segundo Moises (1997), o diálogo, ou discurso indireto livre, é “espécime híbrido, em que se fundem a terceira pessoa, usada pelo ficcionista para narrar a história, e a primeira pessoa, com que a personagem exprime seus pensamentos” (p. 144). O diálogo é de importância fundamental para o roteiro cinematográfico adaptado. Percebe-se de que, por vezes, a descrição de uma ação presente no romance em forma de narrativa é transformada em diálogo no roteiro. Tal recurso foi visto no estudo comparativo dos excertos do romance e roteiros de *O quatrilho* apresentados nas seções anteriores. Por conta dessa relevância percebida, decide-se por incluir uma questão no protocolo que seja relativa ao uso dos diálogos em ambos os textos.

Tendo em vista o esclarecimento desses elementos, tornou-se possível sugerir um protocolo com questões que podem orientar a comparação entre o romance *O Quatrilho* e os dois roteiros elaborados a partir dele. Esse protocolo foi um resultado de pesquisa desta tese, estruturado para atender às necessidades de análise comparativa entre romance e roteiro adaptado. As questões presentes no formulário, conforme já dito, foram criadas a partir da Teoria da Adaptação, de McFarlane (1996), e sua aplicação nas obras de Diniz (2005) e de Zeni (2005). O detalhamento das funções em estudo foi elaborado a partir dos conceitos pesquisados para os termos enredo, personagem, narrador, tempo e espaço, segundo explicados anteriormente. O protocolo (Quadro 10) com as questões que servem de guia para o estudo comparado dos textos, que constituem o *corpus* desta pesquisa, foi uma elaboração da autora com vistas a facilitar a uniformidade da análise dos dois roteiros.

Quadro 10 - Protocolo para a análise comparada de romance e roteiro adaptado

(continua)

1. Funções Distribucionais

1.1 Funções cardiais

- a) Quanto ao enredo, são mantidos os eventos da história?
- b) Algum conflito é suprimido ou acrescentado?
- c) Há diferença em termos de exposição, desenvolvimento, clímax e fechamento dos conflitos mais importantes apresentados?
- d) Quais personagens são mantidos entre os sistemas?
- e) Qual a caracterização das personagens mantidas em cada um dos sistemas?
- f) As personagens planas são mantidas (nomes, profissões e relações formais)?

- g) A complexidade das personagens redondas é alterada?
- h) A estrutura de protagonistas e antagonistas é mantida?
- i) Em termos de tempo, como podem ser analisados a época, a duração e o tempo cronológico em cada uma das narrativas?
- j) Quanto ao espaço, em cada um dos sistemas, o enredo transcorre em quais espaços?
- k) Os principais diálogos são mantidos entre sistemas?

1.2 Funções catalisadoras

- l) As cenas consideradas como “enchimentos” no hipotexto aparecem adaptadas de algum modo no hipertexto?
- m) Os detalhes que não afetam os eventos, mas que são associados a personagens em particular são mantidos?

2 Funções Integracionais

2.1 Funções índice

- a) Como é adaptado no roteiro os espaços psicológico, social e moral presentes no romance?
- b) O tempo psicológico das personagens passa ao roteiro adaptado de algum modo?
- c) Como os sentimentos expressos pelas personagens no romance estão presentes no roteiro?
- d) Características de personalidade e temperamento das personagens são mantidas entre romance e roteiro?

Quadro 10 - Protocolo para a análise comparada de romance e roteiro adaptado

(continuação)

2.2 Funções informação

- e) Em termos de linguagem, cenário, trilha sonora, há indicações desses aspectos no roteiro para auxiliar em sua ambiência psicológica?
- f) Quanto à linguagem não verbal das personagens, existem indicações desse aspecto no roteiro para que o ator possa construir sua personagem quanto ao seu espaço psicológico?

Fonte: Miranda (2018)

As questões apresentadas no Quadro 10 foram elaboradas com base na pesquisa realizada para a construção deste capítulo e também dos capítulos anteriores. As questões pertinentes, por exemplo, às funções catalisadoras resgatam a compreensão de encontros da narrativa, conforme apresentado por Moretti (2003) no Capítulo IV. A própria ideia de narrativa, como ponto em comum entre o romance e o roteiro adaptado, a qual permite a elaboração do presente protocolo, é abordada com mais profundidade no Capítulo II, principalmente, segundo Vieira (2005, 2007a, 2007b, 2010), Viswanathan (1986, 1993) e McFarlane (1996).

5 ANÁLISES COMPARADAS ENTRE O ROMANCE E OS ROTEIROS ADAPTADOS

Este capítulo apresenta as análises comparadas entre o romance *O Quatrilho*, a adaptação escrita por Antonio Calmon (roteiro A) e o roteiro de Leopoldo Serran (roteiro B). Realiza-se, ainda, uma comparação entre os dois roteiros resultantes da mesma obra.

Para esta análise, foram escolhidas cenas-chaves da narrativa do romance que estão adaptadas nos roteiros, seguindo as “contagens” utilizadas por Pozenato no romance. Assim, tem-se quatro contagens com diferente número de capítulos em cada uma delas. A primeira contagem é iniciada pelo casamento de Ângelo Gardone e Teresa e vai até a mudança de Ângelo e Teresa para a colônia de Caxias do Sul, sendo composta por dezesseis capítulos. Essa contagem é analisada em comparação ao roteiro adaptado por Antonio Calmon. A segunda contagem narra a vida em comum dos casais até a fuga de Máximo e Teresa, composta por 21 capítulos. Essa é analisada em relação ao roteiro preparado por Leopoldo Serran. A terceira contagem, formada por nove capítulos, acompanha a trajetória de Ângelo e Pierina depois da fuga de seus cônjuges. Essa contagem é analisada em relação ao roteiro elaborado por Antonio Calmon. A última e menor contagem, com apenas dois capítulos, mostra o desfecho dos casais, anos depois, já com suas novas famílias constituídas. Essa contagem é comparada ao roteiro de Leopoldo Serran. Ao fim, é realizada a comparação dos dois roteiros e do romance em relação aos dois roteiros simultaneamente. Para facilitar a organização do conteúdo da tese, as contagens que se comparam ao argumento de Antonio Calmon são reunidas no subcapítulo 5.1 e as contagens que se comparam ao argumento de Leopoldo Serran são reunidas no subcapítulo 5.2. A comparação entre os dois roteiros e entre os dois roteiros e o romance é realizada nos subcapítulos 5.3 e 5.4, respectivamente, com vistas a chegar a uma análise mais conclusiva do *corpus* delimitado para a pesquisa.

5.1 COMPARAÇÃO ENTRE O ROMANCE *O QUATRILHO* E O ROTEIRO ADAPTADO POR ANTONIO CALMON

O roteiro adaptado por Antonio Calmon tem, ao todo, 146 páginas, nas quais constam 145 seqüências. O livro *O Quatrilho* tem 309 páginas, na edição comemorativa de 1996, e tem 263 páginas, na edição lançada pela Editora Maneco, como uma parte do box, de 2008, contendo a trilogia de José Clemente Pozenato sobre a imigração italiana no RS. Analisa-se,

nesta seção, esse roteiro em comparação ao romance, segundo o protocolo de questões elaborado para esta tese.

No aspecto das Funções Cardeais, o enredo é construído de modo mais sintético no roteiro adaptado do que no livro. Um dos primeiros aspectos interessantes de se observar, em termos de enredo, é que a escolha quanto ao ponto de partida da narrativa no livro é diferente daquela do roteiro adaptado. O romance tem seu início *in media res*, mostrando o casamento de Ângelo e Teresa e, a partir daí, vai apresentando, em momentos de analepse, ou *flashback*, das personagens, os passos que os levaram até aquela situação. Enquanto escutam o sermão do padre durante a cerimônia de casamento, os noivos se recordam de como foi o andamento de sua relação até chegarem àquela cerimônia. Os demais protagonistas, Máximo e Pierina, são citados, pela primeira vez, na página 54 do romance, enquanto Teresa conversa com a Tia Gema (mãe de Pierina) e, depois, na página 56, quando começa a aparecer o interesse de Teresa por Máximo.

Já no roteiro de Antonio Calmon, o enredo inicia por uma cena que retrocede na história e está colocada antes do casamento de Teresa e Ângelo. É a sequência do velório da mãe de Ângelo. A escolha feita pelo roteirista confere outro ritmo à narrativa. A partir dessa cena, o leitor consegue compreender antecipadamente os motivos que levam Ângelo Gardone a, desde os quatorze anos de idade, assumir a liderança econômica da família (seu pai, Aurélio, fica abalado pela morte da esposa Rosa e se ausenta do trabalho). Também está nessa passagem a razão pela qual Ângelo e Teresa levam quase cinco anos, entre namoro e noivado, até se casarem, pois Ângelo queria que os irmãos fossem autônomos antes de ele construir uma nova família. O casamento de Ângelo e Teresa, no roteiro adaptado, ocorre logo antes de serem introduzidos na trama os outros dois protagonistas, Máximo e Pierina, cuja apresentação é feita de modo diverso entre romance e roteiro. Na primeira sequência do roteiro em que aparecem (a sequência 14 – ver Quadro 11), ambos têm um diálogo com padre Giobbe, responsável pela paróquia da vila em que moram e também tio de Máximo. Nesse diálogo, é possível notar a falta de entusiasmo de Máximo em relação à esposa, bem como a aceitação de padre Giobbe em relação à Pierina, como esposa de seu sobrinho, que havia se aventurado pelo mundo e, agora, por causa de Pierina, voltara para aquela pequena comunidade (Quadro 11). Essa cena entre padre Giobbe, Máximo e Pierina não aparece no romance.

Quadro 11 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Máximo, são apresentados em cada narrativa.

(continua)

<p>POZENATO, 1996, p. 54-58</p>	<p>CALMON, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 14 e 30.</p>
<p>[...] – Eu sei, tia, eu sei – esforçou-se Teresa em sorrir. – A senhora é muito prática. Nunca vou saber governar a casa como a senhora. A prima Pierina tem por quem puxar.</p> <p>Teresa tinha diante dos olhos a imagem do dia do casamento: a prima Pierina, sentada a seu lado, devorando ruidosamente o prato de sopa. Os braços fortes e roliços, a cintura grossa. Pierina casara antes do Natal, já deveria estar esperando o primeiro filho. Gorda como era, não dava para perceber.</p> <p>- Por falar na Pierina – perguntou -, ela não está esperando?</p> <p>- Aquela? – fez tia Gema. – Se ela puxou mesmo por mim não vai ser tão cedo. Eu só não queria que ela casasse com o Máximo. Onde já se viu, aqui na colônia, andar com aquelas polainas brancas? Vai ver é um vagabundo, eu pensava. Ele é sobrinho do padre Giobbe, mas isso não quer dizer nada. Mas a Pierina se engraçou por ele.</p> <p>Acho que o padre Giobbe deu também uma mãozinha, para se ver livre do sobrinho. Deus me perdoe. O Máximo é muito instruído. Ele lê o almanaque, sabe. Sabe fazer todas as contas. Escreve cada desenho que só vendo, parece de verdade. Foi o Máximo que fez a casa deles, os móveis, tudo ele fez. Parece que está dando certo, ao</p>	<p>SEQUÊNCIA 14 – IGREJINHA DE SANTA CORONA – INT/DIA</p> <p>Padre Giobbe está sozinho na igreja. Desfaz-se da estola e da sobrepeliz e apaga as velas. Começa a enfiar os objetos de celebrar a missa na sua mala de viagem. Vê um casal entrando na igreja. Sorri...</p> <p>PADRE GIOBBE</p> <p>Ah, Máximo...</p> <p>MÁSSIMO</p> <p>(BEIJANDO A MÃO DO PADRE) A benção, tio.</p> <p><i>PADRE GIOBBE</i></p> <p>Deus te abençoe. (E PARA A MULHER QUE TAMBÉM BEIJA-LHE A MÃO) E a você também, Pierina.</p> <p>PIERINA</p> <p>(NÃO DIZ NADA, ENVERGONHADA)</p> <p>PADRE GIOBBE</p> <p>E então, sobrinho? Como está a vida? Sossegou enfim?</p> <p>MÁSSIMO</p> <p>O que se vai fazer? Já vi que meu destino é levar a vida do jeito que der...O senhor sabe que eu tinha outros sonhos...</p>

Quadro 11 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Mássimo, são apresentados em cada narrativa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 54-58	CALMON, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 14; 30.
<p>menos por enquanto. Queira Deus que continue. [...] Durante a conversa, sem se dar conta, a imagem que vinha aos olhos de Teresa era a de Mássimo, de polainas brancas, lendo o almanaque. De repente, viu-se imaginando se as mãos dele estariam sempre molhadas de suor como as do marido. Era uma coisa de que não gostava. Baixou os olhos, envergonhada, com medo de ficar vermelha. Tia Gema cortou o silêncio:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Pensando no maridinho? Teresa estremeceu.</p> <p style="padding-left: 40px;">- Como é que a tia adivinhou? - No começo são todas assim. Todas estúpidas. Se preocupam por nada. Deixa de pensar nele, senão vais ficar como a Giulieta, com aquela cara triste de cachorro magro.</p> <p style="padding-left: 40px;">Teresa sentiu uma onda de calor no rosto. Levantou-se, abriu a porta da cozinha e respirou fundo. Sentiu a comida do almoço ainda a pesar-lhe no estômago. A conversa com a tia Gema, ao contrário do que tinha esperado, lhe fizera mal. Não era aquilo que teria gostado de ouvir. Então não existia o amor? Mas até o padre falava dele! E se o desejo do corpo não existisse, por que o padre falava contra essas tentações? [...]</p> <p style="padding-left: 40px;">- A Teresa não tem nada que engordar. Está muito bonita assim.</p>	<p>PADRE GIOBBE (INTERROMPENDO) Bobagem. Os sonhos não levam a nada. Tem que ter paciência, Mássimo, conforme-se com o destino que Deus te reservou. Estás aí, bem cansado. A Pierina é boa esposa, trabalhadeira... do que reclamas?</p> <p>MÁSSIMO (ABAIXA A CABEÇA E NÃO DIZ NADA)</p> <p>PADRE GIOBBE (PARA PIERINA) E o bambino? Nasce quando?</p> <p>PIERINA (MORTA DE VERGONHA) Daqui a seis meses, padre...</p> <p>PADRE GIOBBE Bom. Muito bom. Fico muito feliz.</p> <p>MÁSSIMO (OLHA EM SILÊNCIO, NADA FELIZ) [...]</p> <p>SEQUÊNCIA 30 – CASA DO BEPE – COZINHA/SALA – INT/DIA Pierina devora ruidosamente seu prato de sopa. Os braços fortes e roliços, a cintura grossa, ela nem ergue a cabeça de sua tigela de sopa.</p>

Quadro 11 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Máximo, são apresentados em cada narrativa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 54-58	CALMON, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 14; 30.
<p>Era o Máximo falando. O Máximo, os dentes bonitos, o bigode bem cortado. O coração de Teresa deu um salto. Pierina deu uma cotovelada no marido, a boca cheia de pão: “Não mete o nariz onde não é o teu cocho”. Máximo deu uma risada. Essa Pierina é mesmo estúpida, pensou Teresa, o que é que o Máximo viu nela? Mas ficou com medo de que ele falasse de novo. Seria capaz de morrer de vergonha. Por isso, encostou a cabeça no ombro do marido, rindo, e disse com o tanto de segurança que conseguiu juntar:</p> <p>- O Ângelo também gosta de mim assim, magra. Dou menos despesa. [...]</p>	<p>TERESA (OFF) A Pierina?</p> <p>TIA GEMA (OFF) Ela mesma. Casou antes do Natal e já está esperando o primeiro filho. A Pierina não tem cintura, Teresa. Os homens gostam das mulheres gordas e fortes.</p> <p>Teresa está olhando a prima. Depois olha o marido dela. Ele não morde o pão, parte-o em pequenos pedaços que leva à boca. Não faz ruído ao beber da tigela. O bigode é muito bem cuidado.</p> <p>TIA GEMA (OFF) E eu não queria que ela casasse com o Máximo... Onde já se viu, aqui na colônia, andar com aquelas polainas brancas? Vai ver é um vagabundo, eu pensava. Mas a Pierina se engraçou por ele...</p> <p>Teresa está absorta, contemplando o casal. Tia Gema vem por mais comida na mesa e brinca com ela.</p> <p>TIA GEMA O que foi, Teresa? Não gostou da minha comida?</p>

Quadro 11 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Máximo, são apresentados em cada narrativa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 54-58	CALMON, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 14; 30.
	<p>Teresa como que acorda. Dá-se conta de que na mesa também estão Ângelo e o tio Bepe, conversando animadamente. Todos olham para ela.</p> <p>TERESA (Embaraçada) Não, tia, é que não estou com muita fome.</p> <p>TIA GEMA Come, tens que comer. Precisa ficar mais gorda. Ei, Ângelo, a Teresa está muito magra. O que andas fazendo?</p> <p>ÂNGELO (SORRI SEM GRAÇA E FICA DE ROSTO VERMELHO)</p> <p>MÁSSIMO A Teresa não tem nada que engordar. Está muito bonita assim.</p> <p>TERESA (SEU CORAÇÃO DÁ UM SALTO)</p> <p>PIERINA (DÁ UMA COTOVELADA NO MARIDO, A BOCA CHEIA DE PÃO) Não mete o nariz onde não é teu cocho.</p> <p>MÁSSIMO (DÁ UMA RISADA)</p>

Quadro 11 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon, mostrando o momento em que os protagonistas, Pierina e Mássimo, são apresentados em cada narrativa.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 54-58	CALMON, [199-], roteiro sem número de páginas, sequência 14; 30.
	TERESA (ENVERGONHADA, ENCOSTA A CABEÇA NO OMBRO DE ÂNGELO E DIZ, RINDO) O Ângelo também gosta de mim assim, magra. Dou menos despesa.

Fonte: Miranda (2018).

No enredo do roteiro adaptado, portanto, a apresentação das personagens de Mássimo e Pierina ao leitor é feita de modo diferente daquela realizada no romance (Quadro 11). A cena em que os casais dialogam à mesa, mostrada no Quadro 11, aparece nos dois enredos, porém em momentos diversos. A cumplicidade entre Teresa e Tia Gema também sofre uma mudança. Enquanto, no romance, Teresa imagina que Pierina possa estar grávida, e pergunta à tia sobre isso, no roteiro adaptado, Tia Gema adianta a informação para Teresa. Esse movimento de adaptação pode indicar a necessidade de sintetizar a história. A conversa de Teresa e Tia Gema ocorre de modo mais curto no roteiro adaptado e tem trechos em *off* sobrepostos à cena seguinte, já com a presença de Pierina e Mássimo. No romance, toda a conversa, inclusive a parte que fala de Pierina e Mássimo, dá-se em cômodo separado.

No que tange à transferência de personagens, o roteiro mantém todos os protagonistas do romance na primeira contagem. Quanto aos personagens secundários citados na primeira contagem do romance, todos eles são mencionados no roteiro adaptado, mas aparecem em menos ocasiões no roteiro adaptado do que no romance. Por exemplo, as personagens de Bambina (irmã de Ângelo), Metilde (irmã de Teresa), Giulietta (mãe de Teresa), Cósimo (amigo da família), Matilda (esposa de Cósimo) e Bepe (marido de Tia Gema e pai de Pierina) são figurantes nas cenas do casamento e na cena em que há um *filó* na casa dos Gardone, organizado por Teresa. Padre Giobbe tem sua importância acentuada no enredo do roteiro em relação ao do romance, porque o roteiro inclui a cena do diálogo dele com Mássimo e Pierina (Quadro 11). Dosolina e Agostinho (irmãos de Ângelo), o Pupà Aurélio (pai de Ângelo), Tia Gema (mãe de Pierina, tia e conselheira de Teresa) são as personagens secundárias presentes em mais cenas do roteiro. Porém, há diálogos e passagens de sua participação na narrativa do romance que são

cortados no roteiro. A personagem de Aurélio, por exemplo, ganha toda uma seção no romance, a qual é dedicada a mostrar o seu ponto de vista sobre a vida que mantém e sobre a morte da esposa, Rosa. No roteiro adaptado, tal profundidade e motivações são suprimidas. Alguns conflitos menores da trama também são sintetizados em sua passagem para o roteiro adaptado. O fato de Ângelo esperar cinco anos para desposar Teresa, tempo bem maior do que o normal da época, e que ele procede assim para que seus irmãos possam se cuidar antes de ele constituir uma nova família, não é contado no roteiro.

Em relação ao tempo da narrativa, tanto o romance como o roteiro adaptado por Antonio Calmon se passam no mesmo período histórico na primeira contagem e nas demais. As narrativas de ambos não identificam, de início, que aquela é a década de 1910, no interior gaúcho, período da imigração dos italianos para o Rio Grande do Sul, mas esse é um fato que se conhece, graças à entrevista concedida por José Clemente Pozenato, em 2016, para esta tese. Porém, a caracterização de figurino e cenário do romance e do roteiro remete, com acuracidade, a esse período histórico. Segundo José Clemente Pozenato, fotos de Caxias do Sul, na década de 1910, ajudaram-lhe a compor o espaço apresentado no romance e aproveitada no roteiro. O argumento adaptado, no entanto, traz uma marcação de tempo que não se vê no romance. Na sua primeira página, antes do início das sequências propriamente ditas, o roteiro de Antonio Calmon apresenta o seguinte recurso:

LETREIRO. Em silêncio, vai surgindo na tela escura, de baixo para cima, o letreiro: “Deixando sua pátria em busca de melhores dias, grandes levas de emigrantes italianos dirigiram-se à distante América na segunda metade do século passado. Uma considerável parcela desses aventureiros aportou ao extremo sul do Brasil, onde eles, seus filhos e netos, submetidos às injunções do tempo e do meio, construíram uma sociedade próspera e relativamente igualitária, baseada na pequena propriedade rural e, posteriormente, sobre o comércio e a indústria. ‘O Quatrilho’ narra esta saga através da trajetória de um certo Ângelo Gardone...” (CALMON, [199-], p. 1, grifos e aspas do autor).

Esse letreiro, criado por Calmon, conduz o leitor ao período das imigrações italianas na América do Sul, facilitando a delimitação de tempo histórico dos fatos narrados no roteiro cinematográfico. Ainda em termos do elemento “tempo”, é interessante notar como há variação de velocidade e de duração de determinadas cenas entre o romance e o roteiro, cujo aspecto confere intensidade dramática ao enredo do roteiro. Tal verificação pode ser feita quando se compara a descrição presente no romance para o *filó*, organizado por Teresa, e o modo como essa passagem é adaptada ao roteiro por Antonio Calmon (Quadro 12).

Quadro 12 - Comparação entre a cena do filó, conforme o romance e o roteiro, de Antonio Calmon.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 50 e 51	CALMON, [199-], sequência 35 – 36.
<p>O vestido limpo, os cabelos cuidadosamente penteados para cima, Teresa começava a ficar nervosa. Pacientemente, durante um mês, estivera convencendo o marido, desfazendo as objeções da Dosolina, obtendo o apoio do <i>pupà</i> Aurélio para esta reunião de vizinhos. Era uma vitória, ela sabia disso. Os bichos daquela toca selvagem começavam a se amansar. <i>Pupà</i> fizera uma única exigência: queria ter parceiros para um jogo de cartas. Enquanto tomava chimarrão – pois Teresa lhe fazia companhia todas as manhãs – ele mesmo escolhera quem devia ser convidado para o jogo. Não queria jogar com crianças.</p> <p>Aflita, Teresa afinal percebeu, da janela da cozinha, uma lanterna se aproximando. Abriu a porta e, antes mesmo de distinguir os vultos, reconheceu a voz da tia Gema vociferando contra a escuridão. Dosolina chegou também à porta. Estava um pouco preocupada, tinha medo de que fosse faltar lugar. Logo apareceu tia Gema, lenço amarrado na cabeça, o nariz vermelho, bufando: <i>Madona, che fredo!</i> Atrás dela o tio Bepe, com a lanterna acesa. Mais atrás, Pierina e Mássimo, ele calçando umas botas lustrosas que lhe iam até os joelhos.</p> <p>- Nunca vi uma coisa assim – bradava a tia Gema, de olhos espantados – Tudo que foi cachorro veio para a estrada. O que será que eles têm, eu disse, parece que querem comer a gente. Aí eu vi o que era. Eles vinham por causa do sebo das botas do Mássimo. Um quilo de sebo.</p>	<p>SEQUÊNCIA 35 – ESTRADINHA – EXT./NOITE</p> <p>Ao som de uma canção, um pequeno cortejo atravessa a noite escura, com apenas uma lanterna iluminando o caminho. São: Tia Gema, Tio Bepe, Pierina e Mássimo.</p> <p>SEQUÊNCIA 36 – CABANA DE AURÉLIO – INT/NOITE</p> <p>Teresa, de vestido limpo e cabelos cuidadosamente penteados para cima, olha aflita pela janela da cozinha. Sorri ao distinguir a lanterna na escuridão.</p> <p>TERESA (PARA AURÉLIO, QUE ESTÁ AO FUNDO) Estão começando a chegar...</p> <p>AURÉLIO (OLHA PARA A NORA COM EVIDENTE TERNURA) Sabe, Teresa, esse é o primeiro <i>filó</i> que se faz nessa casa, desde a morte da minha Rosa, a pobrezinha.</p> <p>TERESA (SORRI E BEIJA-LHE A BOCHECHA) Eu sei, <i>pupà</i>. Foi por isso que fiz tanta questão. (E CORRE PARA ABRIR A PORTA)</p> <p>TIA GEMA (ENTRANDO) <i>Madona, che fredo.</i> (RI) Nunca vi uma coisa assim. Tudo que foi</p>

Quadro 12 - Comparação entre a cena do *filó*, conforme o romance e o roteiro, de Antonio Calmon.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 50 e 51	CALMON, [199-], sequência 35 - 36
<p>Dosolina solicita providenciava bancos para todos. Teresa cruzou com <i>pupà</i> e piscou o olho. Aurélio sorriu satisfeito. Era o primeiro <i>filó</i> que se fazia naquela casa, desde a morte de Rosa, a pobrezinha.</p> <p>Bateram na porta e Teresa correu para abrir: era mamãe Julieta e o pai. Teresa o abraçou demoradamente, elogiando a capa nova de feltro. Quando se desprende do pai, viu a irmã Metilde com o marido:</p> <p>- <i>Putana</i>, só agora aprendeu o caminho?</p> <p>- E tu, vaca! Também não aparece na minha casa – retrucou jovialmente Metilde, fazendo logo a seguir ar de mistério: - Sabe da novidade? Estou esperando.</p> <p>Teresa abriu os braços para a irmã e gritou:</p> <p>- Gente, a Metilde está esperando!</p> <p>- O Giácomo não perde tempo – disse tia Gema abraçando a Metilde. – Para quando é?</p> <p>Nesse momento o velho Cósimo entrava porta adentro aos brados:</p> <p>- Que barulheira é essa, não têm vergonha? Não tem ninguém para me mandar entrar? Me deixam lá fora morrendo de frio.</p> <p>Ruidosamente cumprimentou na mão um por um e logo foi gritando:</p>	<p>cachorro veio para a estrada. Parecia que queriam comer a gente. Aí eu vi o que era. Eles vinham por causa do sebo das botas de Máximo. Um quilo de sebo.</p> <p>TERESA (RI E OLHA AS BOTAS LUSTROSAS DE MÁSSIMO QUE LHE VÃO ATÉ OS JOELHOS)</p> <p>Ao fundo todos se cumprimentam. Estão também Ângelo, Dosolina, Bambina, Agostinho. O velho Cósimo entra porta adentro aos brados.</p> <p>COSIMO Que barulheira é essa, não têm vergonha? Não tem ninguém para me mandar entrar? Me deixam lá fora morrendo de frio. (E VAI CUMPRIMENTANDO RUIDOSAMENTE A TODOS) Aurélio, onde é que está o baralho? Foi prometido que ia ter um joguinho. Senão daqui mesmo eu vou para casa. Não me dou nem o trabalho de sentar.</p> <p>AURELIO (PEGA O BARALHO NO ALTO DA PRATELEIRA) Calma, Cósimo. Está aqui.</p> <p>CÓSIMO E o que é que se joga?</p> <p>AURELIO</p>

Quadro 12 - Comparação entre a cena do *filó* conforme o romance e o roteiro, de Antonio Calmon.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 50 e 51	CALMON, [199-], sequência 35 – 36
<p>- Aurélio, onde é que está o baralho? Foi prometido que ia ter um joguinho. Senão daqui mesmo eu vou para casa. Não me dou nem o trabalho de sentar.</p> <p>Aurélio apanhou o baralho no alto da prateleira. Fazia bem dez anos que não era usado. Ainda cheirava um pouco a querosene que passara nas cartas, à tarde, para tirar o mofo. Abancou-se na mesa com o velho Cósimo, o Bepe e o pai de Teresa.</p> <p>- Os mais novos vão jogar cartas – brincou o velho Cósimo. – Os velhos vão esquentar o reumatismo perto do fogo. O que é que se joga?</p> <p>- O quatrilho – propôs Aurélio.</p> <p>Ângelo e Máximo, mais o Giacomino e o Agostinho, ficaram por ali, para apreciar o jogo. As mulheres se acomodaram nos bancos em roda do <i>fogolar</i>. Tia Gema tirou da cesta um crochê iniciado e começou a discutir o ponto com a Giulietta, que fazia pouco do trabalho da irmã: com aqueles pontos ela devia fazer um baixeiro para a mula. [...]</p>	<p>O quatrilho.</p> <p>Abre no detalhe das cartas sobre a mesa ou na mão dos jogadores. Estão jogando Aurélio, o velho Cósimo, o Bepe e o pai de Teresa. Ângelo, Máximo, Giacomino (marido de Metilde, irmã de Teresa) e Agostinho estão por ali, apreciando o jogo. As mulheres (Teresa, Pierina, Tia Gema, Dosolina, Bambina, Metilde e Giulietta, a mãe de Teresa) acomodaram-se em bancos, em roda do fogo. Em cortes descontínuos, vemos a alegria daquela gente simples, em seu serão singelo. A música até aqui encobre os diálogos. Tia Gema tirou da cesta um crochê iniciado e está discutindo com Giulietta o ponto dele. Dosolina também pegou o seu crochê. Metilde e Bambina estão juntas trançando palha de trigo. Teresa, sorridente, olha com satisfação a animação crescente. Tia Gema faz um sinal para que Teresa se aproxime. Teresa vem e senta-se ao lado dela.</p> <p>TIA GEMA</p> <p>Então a Dosolina e a Bambina casam-se no mesmo dia? Ah, vai ser uma linda festa, com as duas irmãs vestidas de noiva...</p> <p>TERESA</p> <p>(BAIXO) Essa não é a opinião delas, tia. Aceitaram de nariz torcido a decisão do Ângelo. Mas ele tem razão. Já que se tem que</p>

Quadro 12 - Comparação entre a cena do *filó*, conforme o romance e o roteiro, de Antonio Calmon.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 50 e 51	CALMON, [199-], sequência 35 - 36
	<p>fazer gastos, que se faça tudo de uma vez só... (CORTA O ASSUNTO E LEVANTA A VOZ). Quem quer comer pipocas? Tem também batata doce assando.</p> <p>TIA GEMA (SENTENCIOSA) Primo, a batata doce. Dopo, as pipocas.</p>

Fonte: Miranda (2018)

No Quadro 12, demonstram-se os diferentes recursos que podem ser utilizados na adaptação do romance para outorgar maior intensidade dramática ao roteiro. Segundo Reis e Lopes (1988), a velocidade na narrativa está na relação entre a duração da história, conforme essa é mensurada em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e a extensão do texto, a qual é mensurada em linhas e em páginas: “a *velocidade* da narrativa [...] decorre da interação de fatores de natureza diversa: a componente propriamente cronológica inerente a toda a história (ou seja, o tempo da história – v. *tempo*) e a componente discursiva que a modeliza numa sintagmática narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 297). No Quadro 12, mostra-se como, na narrativa de ambos os sistemas, a duração do fato narrado é a de uma noite de *filó* na casa da família Gardone. Porém, a extensão de texto dedicada a tal situação, em cada um dos enredos, é bastante diversa. No roteiro, são duas sequências e sete páginas de diálogos. No romance, são oito páginas plenas de descrição. A velocidade é maior no roteiro, porque são suprimidos detalhes da narrativa que estão presentes no romance.

Na comparação entre o capítulo 9 da contagem 1 do romance (que narra o *filó*) e as sequências que o traduzem no roteiro adaptado, pode-se verificar, por exemplo, que não está presente, no roteiro, a chegada da família de Teresa à festa. Enquanto, no romance, há um trecho de dois parágrafos acerca da sensação de Teresa ao esperar, na janela, pelos convidados do *filó* que ela organizou, no roteiro, o olhar de Teresa é substituído pela Sequência 35 que explica, em texto didascálico, a vinda do cortejo da família de tia Gema e tio Bepe até a casa dos Gardone, em meio ao frio do fim da tarde. Após mostrar Teresa recebendo todos na porta, o romance toma algum tempo narrando a dinâmica entre os convidados, até que se concentra sobre a roda de mulheres e o que elas discutem. No roteiro, após a chegada da família de tio

Bepe, com Máximo, a ação parte diretamente para um diálogo entre Tia Gema e Teresa, o que não está no romance. Esse diálogo é importante para anunciar o casamento conjunto de Dosolina (irmã mais velha de Ângelo) e Bambina (irmã mais nova dele). No romance, Dosolina se casa primeiro - em uma festa separada de Bambina. O movimento, feito por Calmon, de unir o casamento de Dosolina e de Bambina em um só agiliza a velocidade da narrativa em relação ao romance, pois, após se casarem as irmãs, o irmão mais novo de Ângelo, Agostinho, casa-se também mais rapidamente. O casamento dele, conforme já explicado, determina a saída obrigatória de Ângelo e Teresa da propriedade da família. Detalhes da narrativa no romance sobre a chegada dos convidados de Teresa são encontrados nos diálogos da sequência 36 do romance, como o comentário de Tia Gema sobre as botas de Máximo, as quais atraíam os cachorros de tanto sebo passado nelas. Esse breve comentário, feito no roteiro, tem, no romance, o espaço de algumas frases para ser explicado. O mesmo ocorre em relação à cumplicidade entre Teresa e o sogro Aurélio, o qual ela carinhosamente chama de *pupà*. A relação de amizade entre os dois é mais clara no romance do que no roteiro. No romance, é descrito como Teresa convence o sogro à realização do *filó* em sua casa. No roteiro, ela apenas troca algumas palavras com o sogro, que manifesta, em um diálogo inexistente no romance, a sua satisfação pela realização daquele encontro em sua casa.

Os diálogos, *a priori*, dão a impressão de serem recursos aproveitados pelo roteirista para promover a síntese da narrativa proposta pelo romance e, assim, intensificar o seu ritmo para que fique adequada à característica do roteiro cinematográfico. São mantidos os diálogos principais, tanto no Quadro 11, como no Quadro 12, porém, no roteiro, o modo das falas é mais rápido e menos entrecortado por descrições. A atmosfera entre as personagens das sequências mostradas no Quadro 12 são as mesmas da seção 9 do romance, porém a velocidade entre duração da noite de *filó* e o tamanho do texto utilizado para narrar tal momento, nos dois sistemas, é diferente. O roteiro, é claro, é mais rápido. Pode-se falar em ritmo narrativa, porque, conforme Reios e Lopes (1988), “a narrativa é facilmente assimilável à música, também ela projetando-se numa cadeira temporal que enquadra o seu desenvolvimento sintagmático; daí falar-se em *ritmo narrativo*, efeito que diretamente provém das velocidades incutidas no relato” (p. 298).

A participação das diferentes personagens também é bastante alterada. Algumas delas, como Metilde, irmã de Teresa, que têm falas no romance, não ganham esse espaço e são referidas bastante superficialmente no roteiro.

Quanto ao elemento espaço, no roteiro A, as cenas da contagem 1 do romance, que foram selecionadas por Calmon para serem adaptadas, têm os mesmos espaços do que tinham

seus equivalentes no romance. As primeiras seções das duas narrativas transcorrem no espaço da terra dos Gardone, a Igrejinha de Santa Corona e a casa de Máximo e Pierina. Há diferença, no entanto, no modo de introdução desses espaços em cada uma das narrativas. Enquanto, no romance, os espaços são descritos ao longo das cenas narradas, no roteiro adaptado, os locais são indicados com caracterização ainda que breve no cabeçalho de cada sequência (texto didascálico), para localizar onde a cena deverá ser gravada, seguindo o linguajar técnico da prática dos roteiristas.

Quanto às funções catalisadoras, considera-se que algumas das passagens, que poderiam ser classificadas como “enchimentos” no romance, foram mantidas no roteiro adaptado. Nas seções iniciais do romance e do roteiro aqui escolhidas para análise, entre as principais cenas de enchimento, estaria a conversa entre Tia Gema e Teresa após esta ter iniciado sua vida de casada. O diálogo (Quatro 13) é marcante para a compreensão da personagem Teresa, pois retrata o momento em que começa a se perguntar se é possível ou não viver um amor dentro do casamento. A inquietação ali iniciada demonstra a leitura de mundo dessa personagem em todo o restante da narrativa, mesmo não sendo uma cena central à mesma. A descrição sobre o pensamento de Teresa não aparece, quando se adapta a cena do romance para o roteiro, mas pode ser percebida no texto de Calmon mesmo assim, pelo diálogo entre ambas as personagens, conferindo importância vital para entender o caráter e a personalidade de Teresa. A cena é bastante sintetizada entre o romance e o roteiro adaptado, mas parece importante, pois foi mantida pelo roteirista Antonio Calmon, enquanto outros capítulos da contagem 1 foram por ele cortados.

Quadro 13 - Comparação entre romance e roteiro na conversa entre Tia Gema e Teresa, realizada na contagem 1 do romance.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 33-34	CALMON, [199-], sequências 28 e 29
Tia Gema trancou a porta da cozinha, com exagerado ar de precaução. Puxou um banquinho para a frente de Teresa e prendeu-lhe as duas mãos entre as suas:	SEQUÊNCIA 28 – CABANA DE BEPE – EXT/DIA
- Agora, que estamos sozinhas, me conta, me conta.	Um plano da colônia de Bepe, marido da tia Gema e pai de Pierina.
- Contar o quê, tia?	SEQUÊNCIA 29 – CABANA DE BEPE – QUARTO – INT/DIA

Quadro13 – Comparação entre romance e roteiro na conversa entre Tia Gema e Teresa, realizada na contagem 1 do romance.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 33-34	CALMON, [199-], sequências 28 e 29
<p>- Contar o quê! Ora, não te faz de boba. Tudo, quero saber tudo. Me conta do teu maridinho. Que lindo frango pegaste! Teresa sorriu. Sentia-se meio entorpecida depois daquele farto almoço. A massa de <i>taiadèle</i> da tia Gema, a galinha gorda no molho, o copo de vinho, o riso e a alegria da grande mesa tinham-lhe melhorado o ânimo. Para isso são bons os domingos. E as palavras da tia Gema, as suas maneiras envolventes criavam-lhe um clima de confiança. Se abrisse a boca para falar, com certeza despejaria tudo o que estava sentindo. Estava mesmo precisando falar. Nunca se sentira tão sozinha como naqueles dois primeiros meses de casada. Coisas que não podia dizer a ninguém, muito menos ao marido. Dosolina? Dosolina estava se tornando sua amiga. Mas não era casada, não ia entender essas coisas. <i>Mamma</i> Giulietta? A mãe sempre a proibira de tocar em certos assuntos, como se tivesse vergonha deles. E entre ela e a mãe haveria sempre uma barreira. Felizmente havia a tia Gema. Por isso tinha arrastado o marido para fazer-lhe essa visita. Por isso tinha esperado com ânsia a hora de ficar a sós com a tia. Num último gesto de defesa, olhou pela janela, como se temesse alguma presença indiscreta. Fazia um sol gostoso e dourado de outono. Tia Gema acompanhou-lhe o olhar.</p>	<p>Tia Gema entra no quarto com Teresa. Tranca a porta com exagerado ar de precaução. Senta-se na cama ao lado de Teresa e prende-lhe as duas mãos entre as suas.</p>
<p>- Não precisa ter medo, ninguém vai escutar. Os homens estão vendo os porcos, a roça de milho. Não voltam tão cedo. E a</p>	<p>TIA GEMA Agora que estamos sozinhas, me conta, me conta.</p> <p>TERESA Contar o que, tia?</p> <p>TIA GEMA Contar o quê! Ora, não te faz de boba. Tudo, quero saber tudo. Me conta do teu maridinho. Que belo frango pegaste!</p> <p>TERESA (SORRI SEM GRAÇA E NÃO DIZ NADA)</p> <p>TIA GEMA Não precisa ter medo. Ninguém vai escutar. Os homens estão vendo os porcos, a roça de milho. Não voltam tão cedo. E a Pierina está ocupada na cozinha. Vamos, me conte tudo. Não me esconde nada. (COCHICHA) Gosto de ouvir segredos de mulher nova. E então, como vai essa vida?</p> <p>TERESA (SUSPIRA) Così, cosi, come dona senza mari..</p>

Quadro13 - Comparação entre romance e roteiro na conversa entre Tia Gema e Teresa, realizada na contagem 1 do romance.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 33-34	CALMON, [199-], sequências 28 e 29
<p>Pierina ficou na sala com as outras e têm muito o que fazer, não vão meter o nariz aqui. Vamos, me conta tudo. Não me esconde nada.</p> <p>– Arregalou os olhos com ar divertido e cochichou: - Gosto de ouvir os segredos de mulher nova. E então, como vai essa vida?</p> <p>Teresa deixou fugir um suspiro e disse, quase sem pensar:</p> <p>- <i>Cosi, cosi, come dona senza mari.</i></p> <p>Era uma frase feita. O velho Cósimo sempre a usava, com ar de malícia, quando alguém lhe perguntava como estava passando. Mas tia Gema fingiu levá-la a sério, com espanto exagerado:</p> <p>- Não me diga, Teresa. O Ângelo, com todo aquele tamanho, não é de nada?</p> <p>Teresa deu uma gargalhada: - Não é nada disso, tia. É um modo de dizer.</p> <p>- Mas tu não estás contente. Teus olhos estão contando. Não adianta esconder. Conta tudo para a tia Gema. Ela só se faz de louca para poder dizer aquilo que quer. Digo tudo o que vem na cabeça. Os outros acham graça, mas eu digo as minhas verdades.</p> <p>- Eu sei, tia.</p> <p>- E então, me conta – sussurrou tia Gema. - Como é que é na cama? Não me olha assim. Entre mulheres se pode falar. Nem todas têm sorte.</p> <p>- Eu pensava que fosse diferente – suspirou Teresa. – Não só isso. Tudo é diferente do que eu pensava.</p> <p>- Todas pensam. Todas pensam.</p>	<p>TIA GEMA</p> <p>(COM ESPANTO EXAGERADO) Não me diga, Teresa. O Ângelo, com todo aquele tamanho, não é de nada?</p> <p>TERESA</p> <p>(DÁ UMA GARGALHADA) Não é nada disso, tia. É um modo de dizer.</p> <p>TIA GEMA</p> <p>Mas tu não estás contente. Teus olhos estão contando. Não adianta esconder. Conta tudo pra tia Gema (SUSSURRA). Como é que é na cama?</p> <p>TERESA</p> <p>(REAGE CHOCADA)</p> <p>TIA GEMA</p> <p>Não me olha assim. Entre mulheres se pode falar. Nem todas têm sorte.</p> <p>TERESA</p> <p>(DEPOIS DE UM TEMPO) Eu pensava que fosse diferente. Não só isso. Tudo é diferente do que eu pensava.</p> <p>TIA GEMA</p> <p>(BAIXINHO) Todas pensam. Todas pensam.</p> <p>TERESA</p> <p>(FICA CALADA) [...]</p>

Fonte: Miranda (2018).

Observando o Quadro 13, é possível verificar outra diferença na relação entre a duração do momento da narrativa e o tamanho do texto utilizado para contar essa passagem no romance e no roteiro. O tamanho do texto do romance é maior do que o do roteiro e tal característica implica uma alteração no ritmo narrativo. Além disso, os momentos reflexivos das personagens, como a ansiedade de Teresa em ficar sozinha com a tia Gema, são todos substituídos por cenas em que predominam os diálogos e os textos didascálicos (no roteiro A). Observa-se que os principais diálogos são mantidos entre sistemas e que as frases desses são, muitas vezes, idênticas entre o romance e o roteiro. Nesse último, no entanto, os diálogos tratam de menos temas do que no romance. Dessa forma, não é mais possível compreender o modo como Teresa pensa, a não ser pelas marcações didascálicas relacionadas brevemente às suas emoções. Essa não é uma passagem de grande ação dos protagonistas do romance e do roteiro, porém é a primeira vez que Teresa expressa verbalmente o estranhamento em relação ao casamento. Nas passagens anteriores, tanto do romance quanto do roteiro, essa insatisfação é insinuada, mas nunca tão clara como neste momento. Por isso, considera-se tal passagem importante no cumprimento da função catalisadora no texto. É possível considerar ainda que detalhes que não afetam o encontro das duas personagens, mas que são associados, especialmente, a uma das personagens – neste caso, à Teresa – são mantidos no roteiro. Isso porque a atmosfera de acanhamento da personagem mais jovem em relação a sua vida amorosa, mesmo que fosse para contar à tia de sua confiança, é mantida, no roteiro, por meio de expressões como “sorri sem graça e não diz nada”, “suspira”, “reage chocada”.

Outra cena importante que também poderia ser considerada catalisadora do ritmo da narrativa é quando Agostinho, irmão de Ângelo, aborda Teresa, na cozinha, tentando demonstrar seu desejo por ela. No Quadro 5, pode-se observar a cena no romance em comparação ao roteiro B, de Leopoldo Serran. O quadro não retrata o roteiro em análise nesta seção da tese, porém é interessante para uma melhor compreensão de como este simplifica as referências às emoções das personagens. Quando Agostinho é rejeitado por Teresa e motivado por ela a pedir a mão da namorada em casamento, esse anúncio poderia ter sido feito no roteiro sem incluir a cena do assédio, porém ela é mantida e traz detalhes importantes sobre o modo como os familiares se relacionavam à época e também sobre a personalidade de Teresa, no sentido de advertir a respeito da necessidade de se mudarem para outro ambiente. É uma cena de enchimento, mas é também um aspecto fundamental da compreensão do modo como são construídas as personalidades dessas personagens. Como consequência do anúncio sobre o casamento de Agostinho, vem um dos pontos de virada na história: a obrigatoriedade de um novo local para morarem.

Uma última sequência de função catalisadora identificada na primeira contagem do romance e adaptada ao roteiro narra a visita de Teresa à casa de Pierina e Máximo. É importante, porque, nela, fica evidente o interesse mútuo de Teresa em relação a Máximo e a já presente afinidade entre os dois que, mais tarde, vai determinar a principal virada da narrativa. É, nesta sequência, que ela encomenda uma cômoda a ele. No Quadro 14, é possível verificar esse início. Enquanto o romance permite que a voz de Teresa se sobressaia em relação aos fatos que estão se passando, no roteiro de Calmon, é a ação e o diálogo entre as duas primas o que prevalece. A cômoda, feita por Máximo à Teresa, permite ainda uma visita do casal Máximo e Pierina ao casal Ângelo e Teresa para entregá-la. E, por fim, quando mais tarde Máximo e Teresa fogem juntos, a cômoda será queimada no jardim da casa por Ângelo, como um símbolo da sua raiva pela traição da esposa.

Quanto às funções integracionais, a contagem 1 do romance traz passagens relativamente longas de texto que narram a voz interior das personagens acerca das situações naquele momento. Há trechos para os quatro protagonistas, além de padre Giobbe e Aurélio. Essas passagens, no entanto, não estão presentes no roteiro adaptado por Antonio Calmon. O que se percebe, quanto ao âmbito das funções índice, é que o texto didascálico, presente antes de alguns diálogos no roteiro - a exemplo (envergonhada), (em silêncio), (baixinho), (está calada e pensativa), etc. – dá a orientação para o tom psicológico que as personagens adotam diante de algumas situações. Por meio desse tipo de marcações, o roteirista traduz trechos que, no romance, são dedicados plenamente ao ambiente interior das personagens, tais como:

Enrolada no chalé, os pés quebrando o gelo que já se formara àquela hora da noite, Pierina continuava desconfiada. Por que aquela atenção toda de Teresa? A outra podia disfarçar o quanto quisesse. Ela não era burra para não perceber. Estava sendo invejada, só podia ser isso. Encheu os pulmões de ar frio e acelerou o passo, feliz com a descoberta. Por acaso, ela não sabia que as primas zombavam dela, e a Teresa mais que as outras? Ela pouco se preocupava com isso. Beleza não põe a mesa. O pai cansava de dizer que os homens namoram as bonitas, mas casam com as que sabem governar a casa. Em todo o caso, ela rogara algumas pragas. Um dia as primas ainda iam ter inveja dela. A cara de Teresa não enganava. Invejava o seu marido bonito, a sua casa. A prima não tinha até se oferecido para fazer uma visita? É isso, pensou triunfante. [...] (POZENATO, 1996, p. 76).

Essa passagem não aparece no roteiro, mas está colocada no enredo do romance logo após o *filó*, organizado na casa dos Gardone. No entanto, pode-se dizer que Pierina, desejando não ser considerada burra, e satisfeita por ser invejada pela prima, aparece nas descrições que o roteirista acrescenta antes das suas falas, as quais dão sequência ao *filó*, e quando Teresa

visita a casa da prima Pierina. São marcações como esta que podem ser vistas no seguinte trecho do roteiro:

[...]TERESA

Ainda não fui ver a tua casa. Estou até com vergonha. Já faz mais de meio ano que eu devia ter ido. Todos dizem que é tão bonita...

PIERINA

(SORRI LISONJEADA)

Corta para

SEQUÊNCIA 38 – CABANA DE MÁSSIMO – INT/DIA

As duas primas entram na cozinha imaculada de Pierina.

PIERINA

(COM ORGULHO EVIDENTE) Não repare, Teresa. Isso é casa de pobre.

[...]

TERESA

(LEMBRANDO-SE DA CESTA QUE ESQUECEU SÔBRE A MESA) Ah, trouxe-te um presente. Desculpe, mas não achei nada melhor para trazer.

PIERINA

(EXAMINANDO A CESTA SATISFEITA) Ora, não precisava se incomodar. Mas que ovos graúdos! Estes eu não vou comer. Tenho uma galinha querendo chocar. É bom ter pintos de outro galo.

TERESA

Fico contente que tu gostaste. Eu não sabia mesmo o que trazer. (ACRESCENTA COM ALGUM ESFORÇO) Tu já tens tudo, e melhor do que eu...

PIERINA

(DESCONCERTADA, MAS GOSTANDO) Ora, não fala assim. Quem te ouve pensa que somos ricos. Bem que eu gostaria. (E SORRI)

(CALMON, [199-], seqüências 36 e 38).

Quanto ao aspecto dos diálogos, ressalta-se que no roteiro adaptado, os diálogos são bastante similares àqueles do romance. Isso se deve talvez pelo fato de que Pozenato escreve diálogos semelhantes ao estilo cinematográfico, conforme indica uma das entrevistas realizadas com ele para esta pesquisa (2014). Calmon inclui marcações no roteiro antes das falas, dando o tom aos diálogos e auxiliando o leitor a imaginar o estado de espírito da personagem, quando enuncia tais palavras. O ambiente psicológico de Pierina é ainda construído, no romance, por meio da indicação dos resultados de suas atividades domésticas: o orgulho da limpeza, a organização e beleza de sua casa. No roteiro, essa impressão do ambiente interno da personagem está presente na fala dela e de Teresa, ao visitarem os diferentes cômodos da casa, conforme mostra o Quadro 14. A voz interior da personagem Teresa permeia toda a narração do romance, quando da visita dela à Pierina. Ela se posiciona, do modo como o faz na maioria dos diálogos, tentando esconder da prima o quanto a casa toda lembra Máximo. Teresa questiona a si mesma sobre o pecado de desejar o marido da prima. O romance se preocupa ainda em fazer uma detalhada descrição do espaço físico da casa de Máximo e Pierina que, para o leitor, parece apontar novamente para o apurado senso estético e o valor que

Mássimo dá à beleza, em oposição ao senso econômico de sua esposa, Pierina. Teresa se mostra, no romance, mais alinhada ao modo de ser e de pensar de Máximo, do que ao modo de pensar da própria prima, custando a compreender por que motivo ela gostaria de vender os móveis que Máximo fizera para a casa deles (e com os quais ele não fizera questão de economizar). No roteiro, não se vê a presença da narrativa acerca do detalhamento da interioridade de Teresa como aparece no romance, porémé indicado que a personagem está procurando esconder algo de Pierina, quando as duas entram no quarto do casal. Também aparece no roteiro uma breve descrição dos móveis, que permitem ao leitor uma noção da atmosfera daquele ambiente. Os diálogos são mantidos de forma similar ao romance, aproveitando-se, inclusive, a questão do presente que Teresa trouxe - uma cesta com ovos graúdos, o qual agrada à Pierina. A referência à satisfação de Pierina em sentir o ciúme de Teresa, pelo que ela pensa ser os seus móveis e a casa, é mais clara no texto do romance, mas está presente ainda no roteiro, nas didascálias que indicam que a personagem saboreou a inveja da outra em relação aos seus móveis.

Quadro 14 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro, adaptado por Antonio Calmon, na cena em que Teresa visita a casa de Máximo e Pierina.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 82-83	CALMON, [199-], sequência 39
<p>- O Máximo foi cortar pasto para a vaca, não demora ele chega – disse Pierina, ao que parecia, sem segunda intenção. – Enquanto isso, vou te mostrar a casa.</p> <p>Teresa acompanhou-a. A casa não era grande, mas via-se que era bem construída. Tinha até mesmo janelas com vidraças. Atravessaram o pequeno corredor que ligava a cozinha ao corpo da casa e entraram na sala. Era uma peça bastante espaçosa, com três portas dando para os quartos. No centro, a mesa, de pés torneados. Na parede maior, um</p>	<p><u>SEQUÊNCIA 39 – CABANA DE MÁSSIMO</u> <u>– SALA – INT/DIA</u></p> <p>As duas entraram na sala. Teresa admira a mesa, de pés torneados, um armário com pontas de vidro, deixando ver nas prateleiras alguns copos e tigelas floreadas.</p> <p>TERESA Mas que lindo! Como é bonita a tua sala!</p> <p>PIERINA Os móveis foram todos feitos pelo Máximo. Olha estas cadeiras.</p>

Quadro 14 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro, adaptado por Antonio Calmon, na cena em que Teresa visita a casa de Máximo e Pierina.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 82-83	CALMON, [199-], sequência 39
<p>armário com portas de vidro, deixando ver nas prateleiras alguns copos e tigelas floreados.</p> <p>- Os móveis foram todos feitos pelo Máximo. Olha estas cadeiras – exibiu Pierina.</p> <p>Teresa estava realmente encantada. Nunca tinha visto uma sala tão bonita. Pierina de mãos na cintura, saboreava ostensivamente os seus olhos admirados. Teresa não fez questão de esconder o seu encantamento. E não era apenas para se tornar agradável. Mais do que o orgulho da prima, o que ela via naqueles móveis era a mão de Máximo. Que coisas lindas ele era capaz de fazer. Como seria bom morar numa casa assim.</p> <p>- Ainda não viste nada – disse Pierina, orgulhosa. – Precisa ver o nosso quarto.</p> <p>Teresa entrou no quarto e prendeu a respiração. Antes que pudesse ver qualquer coisa, foi atingida em cheio por uma nuvem cheirosa. Era um cheiro forte, penetrante, diferente de todos os que até então sentira. Parecia perfume, mas não era só perfume. O cheiro dele, pensou. Abriu as narinas e respirou fundo. Sabia que pelo resto da vida não ia esquecer aquele lugar. Sentia-se</p>	<p>TERESA (ACARICIA O ESPALDAR DE UMA CADEIRA) São lindas.</p> <p>PIERINA (ORGULHOSA, DE MÃOS NA CINTURA, SABOREANDO O DESLUMBRAMENTO DA PRIMA) Ainda não viste nada. Precisas ver o nosso quarto.</p> <p><u>Corta para</u> <u>SEQUÊNCIA 40 – CABANA DE MÁSSIMO – QUARTO – INT/DIA</u></p> <p>O quarto, no ponto de vista de Teresa. Ela está parada na porta, tomada por súbito enleio. Entra, seguida de Pierina e admira tudo em silêncio.</p> <p>PIERINA (SEMPRE SABOREANDO A ADMIRAÇÃO DE TERESA) Eu te disse que não tinhas visto nada. Olha os trabalhos na madeira da cama. É puro cedro. Olha a cômoda. Cabe tudo nas gavetas e ainda sobra lugar. O espelho veio especialmente de Porto Alegre. Máximo não disse, mas custou um dinheirão. Tudo aqui,</p>

Quadro 14 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro, adaptado por Antonio Calmon, na cena em que Teresa visita a casa de Máximo e Pierina.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 82-83	CALMON, [199-], sequência 39
<p>mesmo um pouco tonta, como depois de um copo de vinho. A prima saboreou seu ar embevecido.</p> <p>- Eu te disse que não tinhas visto nada. Olha os trabalhos na madeira da cama. Olha a cômoda. Cabe tudo nas gavetas e ainda sobra lugar. O espelho veio especialmente de Porto Alegre. O Máximo não disse, mas custou um dinheirão. Tudo aqui, se fosse vender, dava um bom dinheiro. Mas gosto é gosto.</p> <p>Teresa olhou a prima e não disse nada. Que ideia mais tola essa de pensar em vender. De repente, estava imaginando que aquele era o seu quarto, ela se arrumando ao espelho, Máximo chegando por trás. Sacudiu a cabeça, espantando a ideia. Era um pecado feio estar pensando nisso. [...] Viu seu rosto no espelho e teve vergonha de ver a felicidade estampada nele. [...]</p> <p>- Se a inveja não fosse pecada, eu ia ficar com inveja dos teus móveis – falou, com receio de que a voz lhe tremesse.</p> <p>- Ia ficar com inveja? Pela cara já está – disse Pierina, com um ar tão triunfante que Teresa se perguntou se acaso a prima não sabia das troças dela e das irmãs.</p>	<p>se fosse vender, dava um bom dinheiro. Mas gosto é gosto.</p> <p>TERESA (NÃO RESPONDE LOGO. VÊ-SE NO ESPELHO E PERCEBE A EXPRESSÃO ESTASIADA NO SEU ROSTO. TEME QUE A PRIMA PERCEBA A VERDADEIRA RAZÃO DE SUA PERTURBAÇÃO).</p> <p>Se não fosse pecado, eu ia ficar com inveja dos teus móveis.</p> <p>PIERINA (TRIUNFANTE E COM AR DE QUEM TIRA UMA DESFORRA)</p> <p>Ia ficar com inveja? Pela cara já está. [...]</p>

Fonte: Miranda (2018).;

O espaço psicológico das personagens é respeitado no roteiro adaptado, pois os momentos em que Teresa e Máximo vão, aos poucos, entendendo e assimilando o sentimento que têm um pelo outro estão aparentes no roteiro: o jantar na casa de Tia Gema, o *filó*, o encontro na casa de Máximo, e assim por diante. Porém, não é evidente no roteiro a voz interior dessas personagens. Por não trazer o ponto de vista psíquico que o romance descreve em

passagens importantes, tal sentimento precisa ser mostrado por diálogos. Mais tarde, é claro, quando o filme é criado a partir do roteiro, a atuação dos atores comunicará essa voz interior das personagens de outro modo. Nesta tese, no entanto, a proposta é a consideração sempre do roteiro adaptado individualmente. Para o leitor do roteiro, como uma obra literária acabada em si mesma, as indicações de expressões das personagens são essenciais na compreensão da atmosfera da narrativa.

Ainda no aspecto das funções integracionais, no que tange ao subgrupo das funções de informação, compreende-se que sejam elementos transferidos da contagem um do romance para o roteiro adaptado, de Antonio Calmon. A descrição dos sons, cheiros e linguagem das personagens são alguns dos aspectos mantidos de um sistema para outro, permitindo uma recriação mais ágil do espaço psíquico das personagens do roteiro. São informações que podem ser transferidas diretamente do romance para o roteiro adaptado, cuja natureza reflete a ambiência interior das personagens da obra, apesar de serem também elementos importantes na construção de funções cardeais, como é o caso da elaboração das personagens. A linguagem talvez seja o ponto de maior destaque nesse aspecto em *O Quatrilho*.

Todas as personagens usam um forte sotaque italiano. Segundo Pozenato (2014), foi proposital a criação dos diálogos do romance, inspirados no sotaque das pessoas de origem italiana que ele conheceu quando, na infância, chegou para morar e estudar em Caxias do Sul. O idioma pode ser o português, mas a sintaxe presente nas frases é, por vezes, inspirada no italiano. Como o roteiro adaptado por Calmon aproveita, praticamente na íntegra, muitos dos diálogos criados por Pozenato, essa ambiência de um falar com sotaque específico local aparece com clareza, marcada, às vezes, pelo uso de itálico nas falas. É uma característica que deixa, no leitor, a sensação ainda mais forte de que as personagens são parte de uma comunidade que vive entre dois mundos: de sua origem europeia, passam à nova realidade, como desbravadores de uma terra ainda virgem na América. Em decorrência dessa atmosfera de imigração que é reconstituída no roteiro, é possível imaginar ainda que, na sequência do casamento, é citada a existência de fogos de artifício e música, a melodia a que essa cena se refere seja aquela de origem italiana, conforme cantada pelos imigrantes. O romance e o roteiro não trazem essa informação (o tipo de música tocada), mas ela está implícita no contexto. O mesmo se dá ao citar, no romance e no roteiro, as roupas do figurino das personagens. Quando o romance menciona Ângelo vendo Teresa pela primeira vez, ainda menina, com um vestido azul, ou no traje que Ângelo usa no dia de seu casamento, o leitor que já tiver alguma familiaridade com fotos da época da imigração italiana, ou que tenha visto trajes que essa comunidade usava em

regiões como o Rio Grande do Sul, poderá associar o vestuário das personagens a essas imagens.

Por fim, está presente a informação do ambiente moral e social da época, principalmente, quanto à força da Igreja, como centro do poder dessas comunidades. Na primeira contagem, tal presença pode ser indicada pela personagem do padre Giobbe, enquanto, na segunda contagem, serão outros os motivos pelos quais essa ambiência religiosa da época migra do romance para o roteiro. Além do destaque que o padre Giobbe têm em ambos os sistemas narrativos, tanto na primeira contagem do romance como no início do roteiro adaptado por Antonio Calmon, está presente ainda o fato de que, em diversos diálogos do início dos dois textos, alude-se a termos religiosos, como “pecado”, “vontade de Deus”, “rogar pragas”, “orar as preces antes de dormir”, evidenciando a força que a religião tinha na vida desses personagens. Os dois sistemas mantêm, entre si, uma semelhança maior do que aquela entre o roteiro de Leopoldo Serran e o romance. O filme, caso tivesse sido realizado, segundo esse roteiro, seria mais longo.

5.1.1 Comparação entre a terceira contagem do romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Antonio Calmon

A terceira contagem do romance inicia, precisamente, a partir do capítulo que mostra a chegada de Stchopa, da cidade de Caxias, com a notícia para Ângelo sobre a fuga de Teresa e Máximo. Analisando as funções cardeais, nas sequências do roteiro que representam essa contagem, são mantidos os eventos da história. No roteiro de Antonio Calmon, todos os capítulos dessa contagem são retratados: a chegada da notícia da fuga de Teresa e Máximo, a decisão conjunta de Ângelo e Pierina de continuarem a viver na mesma casa, contra a moral da época, a retomada de seus negócios depois da fuga da esposa, a carta de Máximo que chega para padre Giobbe, o início do romance entre Pierina e Ângelo, a rejeição de padre Gentile à vida do casal, a ideia de Ângelo e Scariot de expandirem os negócios da venda para outras regiões, a fim de fugir do boicote dos moradores locais a Ângelo e Pierina, a decisão de Stchopa em continuar sócio de Ângelo e a de Scariot contribuir com as atividades do moinho, a briga de Pierina com o padre Gentile por conta do modo como ele trata seus filhos, a ela e ao Ângelo e, por fim, um último capítulo, o qual não aparece no roteiro, porém tem o seu principal diálogo extraído para tal. Há sequências inclusas no roteiro que não estão presentes no romance,

mas que não trazem novos conflitos para a narrativa e, por isso, considera-se que há respeito ao enredo da contagem três, nesse trecho do roteiro de Calmon.

Mantém-se, no roteiro, de modo semelhante ao romance e exposição, desenvolvimento, clímax e fechamento dos conflitos mais importantes apresentados. As personagens estão todas mantidas e essa é a contagem em que se dá maior destaque para as personagens de Ângelo e Pierina, mantidas do modo como o romance as apresenta, mas em ambos os sistemas há mudança em algumas personagens que, de antagonistas, passam a colaborar com os protagonistas (Quadro 15).

Quadro 15 - Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 237-239	CALMON, [199-], sequência 126 – 127
<p>[...]</p> <p>Scariot e Natalie estavam na venda, com seu copo de cachaça. Gardone não se importou de contar ao Stchopa, na frente deles, o que acabava de descobrir. Era até bom que soubessem. De conversa em conversa, chegaria tudo aos ouvidos do padre Gentile. Por isso, fez questão de repetir:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vou mostrar quem é que pode mais. - Tem algum plano? – quis saber o Stchopa. - Por enquanto, não – admitiu Gardone. – Mas vou descobrir. - Só tem um jeito – repetiu Scariot. – Se não dá para negociar 	<p>SEQUÊNCIA 126 – VENDA DE STCHOPA – INT/DIA</p> <p>ÂNGELO dá um murro no balcão.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Vou mostrar quem pode mais.</p> <p>STCHOPA</p> <p>Tem algum plano?</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(MOVE-SE COMO UM ANIMAL ENJAULADO) Por enquanto, não. Mas vou descobrir.</p> <p>SCARIOT</p> <p>(AO LADO DE NATALE, SENTADO A ALGUMA DISTÂNCIA, OLHA ÂNGELO) Só tem um jeito.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(VOLTA-SE PARA OUVIR)</p>

Quadro 15 – Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo Padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 237-239	CALMON, [199-], sequência 126 – 127
<p>aqui, vai ter que negociar fora.</p> <p>- Mas eu não quero ir embora daqui. Quero ficar na cara do padre Gentile – disse Gardone, ainda desconfiado de que o Scariot estivesse brincando com ele.</p> <p>- Mas é isso que eu quero dizer – tornou o Scariot, - Fica morando aqui e procura negócios fora. Afinal de contas, que tipo de capitalista tu és? Todo capitalista é imperialista, quer sempre voar mais longe.</p> <p>Gardone calou para pensar. Não lhe passou despercebido que o Scariot não o chamara de porco capitalista. Também não sabia o que era imperialista, mas isso era o de menos. A ideia de arriscar em negócios maiores, fora de San Giuseppe, o atraía. Era uma boa ideia, mesmo vindo do Scariot. E então, sem que se esforçasse para isso, surgiu-lhe na mete uma velha lembrança. Os fazendeiros! A imagem estava diante dele, nítida: o café, os vidros embaciados, os dois brasileiros barbudos, o rapaz de avental até os pés. Os fazendeiros criavam vacas e ovelhas. Não plantavam um pé de coisa nenhuma. Sentiu-se excitado mas, como já aprendera, procurou não dar demonstração do que estava pensando.</p>	<p>SCARIOT</p> <p>Se não dá para negociar aqui, vai ter que negociar fora.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(MEIO DESCONFIADO) Mas eu não quero ir embora daqui. Quero ficar na cara do Padre Gentile.</p> <p>SCARIOT</p> <p>Mas é isso que eu quero dizer. Fica morando aqui e procura negócios fora. Afinal de contas, que tipo de capitalista tu és? Todo capitalista é imperialista, quer sempre voar mais longe.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(OUVE E FICA PENSATIVO. DÁ UNS PASSOS, DISTRAÍDO. PARA DIANTE DE STCHOPA)</p> <p>Stchopa, ainda não te perguntei, mas é bom saber antes. Continuas meu sócio?</p> <p>STCHOPA</p> <p>(QUASE OFENDIDO) Mas é claro. Não vou morrer de fome por causa do padre.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(JÁ COM O SEU TOM OBJETIVO)</p>

Quadro 15 – Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo Padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 237-239	CALMON, [199-], sequência 126 – 127
<p>Voltou-se para o Stchopa.</p> <p>- Stchopa ainda não te perguntei, mas é bom saber antes. Continuas meu sócio?</p> <p>- Mas é claro – retrucou o Stchopa, surpreso fingindo-se ofendido. – Não vou morrer de fome por causa do padre.</p> <p>- Então vamos comprar mais uma carreta anunciou Gardone, empolgado. – E vamos fechar essa bodega.</p> <p>- Empa! – reagiu o Scariot. – E a nossa cachaça?</p> <p>- Guerra é guerra – sorriu o Stchopa com os dentes amarelos, o olho saltando de excitação. – Isto vai ser uma guerra.</p> <p>- Vamos fechar também o moinho – disse Gardone -, ao menos até achar alguém que mexa com aquilo. Desmanchamos o acordo com o Bastiton...</p> <p>- Eu sei lidar com o moinho – atalhou o Scariot. – Só preciso do compadre Natalie para carregar os sacos. Sou doente da espinha, não posso carregar isso.</p> <p>Gardone não conseguiu esconder o espanto.</p> <p>- Scariot – brincou -, tu vais trabalhar para um porco capitalista?</p>	<p>Então vamos comprar mais uma carreta. E vamos fechar essa bodega.</p> <p>SCARIOT</p> <p>Epa! E a nossa cachaça?</p> <p>STCHOPA</p> <p>(SEM ENTENDER) Mas Ângelo...</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(COMO SE NÃO OUVISSE) Vamos fechar também o moinho, ao menos até achar alguém que mexa naquilo. Desmanchamos o acordo com o Batiston...</p> <p>STCHOPA</p> <p>(OLHA ÂNGELO, COMO SE O SÓCIO TIVESSE ENLOUQUECIDO)</p> <p>SCARIOT</p> <p>(ACOMPANHA A CONVERSA COM INTERESSE) Eu sei lidar com o moinho. Só preciso do compadre Natale para carregar os sacos. Sou doente da espinha, não posso carregar isso.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>(COM ESPANTO E IRONIA) Scariot, tu vais trabalhar para um porco capitalista?</p>

Quadro 15 – Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo Padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 237-239	CALMON, [199-], sequência 126 – 127
<p>- Epa, Gardone. Não vem cantar vitória. Vamos colocar os pontos nos is. Vou fazer contigo uma aliança tática. Não sabe o que é isso? Eu explico. Por uns tempos eu ficou do teu lado, até derrubar o padre. A igreja é a escora do capitalismo, é ou não é verdade? [...] O que acontece mesmo é que fiquei com pena de ti. Tenho uma queda para ficar do lado dos perseguidos. [...]</p>	<p>SCARIOT Por uns tempos eu fico do teu lado até derrubar o padre. A igreja é a escora do capitalismo, é ou não é verdade? Depois de desmoralizar o padre, eu e o povo de San Giuseppe acabamos contigo.</p> <p>ÂNGELO Olha para ele e sorri.</p> <p>SCARIOT Bom, mas isso são bobagens. O que acontece mesmo é que fiquei com pena de ti. Tenho uma queda para ficar do lado dos perseguidos. E se é um padre que faz perseguição, então nem se fala. (FAZ UM BRINDE) Todos unidos contra o padre! [...]</p> <p><u>Corta para</u> <u>SEQUÊNCIA 127 – OS PAMPAS –</u> <u>EXT/DIA</u> Os pampas. O gado. Vaqueiros gaúchos a caráter. Na estradinha paralela surge uma carreta carregada de mercadorias. Nela estão Ângelo e Stchopa, esse um pouco intimidado pela grande quantidade de gado, pelo barulho, pela poeira, pelos gritos dos vaqueiros. Ângelo berra do meio da confusão toda:</p>

Quadro 15 – Comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon na sequência em que Ângelo e Stchopa decidem como continuar os negócios, apesar do boicote imposto pelo Padre Gentile aos negócios de Gardone na comunidade.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 237-239	CALMON, [199-], sequência 126 – 127
	<p>ÂNGELO</p> <p>Os fazendeiros brasileiros, Stchopa, criam gado e ovelha. Mas não plantam coisa alguma. E nós plantamos! (E RI, VITORIOSO)</p>

Fonte: Miranda (2018)

A personagem de Scariot (melhor amigo de Máximo), conforme mostra o Quadro 15, deixa de ser antagonista de Ângelo, passando a cooperar para a manutenção dos negócios da venda e do moinho. A personagem de Stchopa, tanto no romance como no roteiro, mantém-se sempre como parceiro de Ângelo. Porém, é interessante observar, no Quadro 15, que, no romance, Stchopa logo apoia a ideia de Scariot em investir em outras regiões para burlar o boicote imposto pelo padre Gentile, em relação ao casal Ângelo e Pierina. No roteiro, por outro lado, ele primeiro se espanta com a ideia, para só vir a concordar com ela na sequência seguinte. É possível acompanhar a linearidade das duas narrativas pela manutenção dos principais diálogos entre as personagens nestas cenas.

Neste ponto da comparação, mostrada no Quadro 15, pode ser observada uma diferença no tempo da narrativa dos dois sistemas. No romance, Ângelo tem a ideia de abordar fazendeiros brasileiros como seus novos clientes, enquanto ainda está conversando com Stchopa e Scariot. Por isso, uma conversa, durante uma tarde, na venda, é decisivo para que se definam os rumos dos dois negócios principais de Ângelo, naquele momento da narrativa. Já no roteiro, o assunto do futuro dos negócios é dividido em, pelo menos, dois dias. No primeiro momento, numa tarde, Ângelo conversa com Stchopa e Scariot na venda. Stchopa fica curioso sobre as intenções do sócio, e acorda que continuarão com a sociedade. Na sequência seguinte, em outro dia, Ângelo e Stchopa estão em meio aos fazendeiros brasileiros fazendo negócios. Esse parece ser um dos poucos momentos de comparação entre os dois sistemas no qual a velocidade do romance se torna mais rápida do que a do roteiro. No roteiro, é preciso a chegada da sequência em que Ângelo e Stchopa estão com fazendeiros brasileiros para se ter certeza de que eles adotaram essa estratégia. É como se, caso a ideia de Ângelo fosse mantida, como é

apresentada no romance, sendo pensada por ele em silêncio, tal fato não estaria de acordo com a técnica de escrita do roteiro. Afinal, para que o romance se torne um filme, a maior parte das reflexões silenciosas da personagem precisam ser traduzidas em diálogos, para que possam ser desfrutadas pelo espectador.

Quanto à passagem do tempo, também há uma diferença entre o romance e o roteiro no final dessa terceira contagem. Na sequência 143 do roteiro, Ângelo e Pierina já estão mais velhos, sentados à noite na mansão Gardone, como identifica o texto didascálico da sequência. Chegou uma carta da irmã de Ângelo, Dosolina, avisando do falecimento do pai dele e o casal conversa a respeito. O texto acompanha, então, um diálogo que traz a reflexão de Ângelo sobre tudo o que mudou em sua vida desde que saiu de Santa Corona, onde viveu com o pai e os irmãos, quando era ainda recém-casado. Ao final dessa reflexão, ele pergunta à Pierina, quando ela soube que os dois ficariam juntos, e ela diz que foi desde o dia em que Máximo e Teresa foram embora. Essa cena está no romance como sendo a última da terceira contagem e antecede a passagem de tempo que avança para o período em que Ângelo e Pierina são retratados ainda mais velhos e ricos. No roteiro, essa sequência é inserida após a visita do padre Gentile à mansão Gardone. No romance, ela vem logo antes. O diálogo final dessa passagem, em que Pierina conta que já imaginava que os dois ficariam juntos há mais tempo do que Ângelo, corta para a sequência final do roteiro. Esse extrato da contagem três do romance é utilizado, possivelmente, pela característica desse diálogo de revelação sobre as personagens, na passagem final do roteiro.

Os protagonistas que são alvo de atenção na contagem três do romance, Ângelo e Pierina, precisam enfrentar o trauma de terem sido deixados por seus cônjuges em uma sociedade extremamente católica, o que vai mudar a concepção de certo e errado e sua atitude para com os desígnios da Igreja e da comunidade local. Essa atmosfera - primeiro de perseguição e, depois, de redenção das personagens em relação a alguns valores que, antes da traição, talvez fossem inabaláveis para eles - é mantida no roteiro principalmente por sequências de função catalisadora que são adaptadas do romance. Além da sequência que tem a venda como cenário (Quadro 15), que inicia com Ângelo sendo rechaçado por seus amigos de outrora, há sequências que trazem Pierina, já grávida de Ângelo, tentando cumprimentar os vizinhos na estrada e recebendo o silêncio deles como resposta. O roteiro traz ainda a sequência em que Ângelo chega em casa, após um dia de trabalho, e encontra Pierina e Joanino como seus companheiros de final do dia, em uma espécie de família não organizada (neste caso, antes de Pierina e Ângelo ficarem juntos).

Em relação ao romance, o roteiro mantém a complexidade das personagens redondas e parece buscar formas de retratar, de modo mais profundo, a crise em que se encontram. Para auxiliar na contextualização do estado interior das personagens de Ângelo e Pierina, envolvendo as funções integracionais, e, mais especificamente, as funções índices, os espaços psicológicos das personagens são retratados com sequências criadas especialmente para o roteiro, momentos em que se pode entender a voz interior dessas personagens:

SEQUÊNCIA 96 – COLÔNIA DOS CASAIS – PÁTIO E ESTÁBULO –
EXT/AMANHECER

Pierina alimenta as galinhas e outros animais. Ordenha a vaca e vai com o leite para dentro de casa.

PIERINA

(OFF) Estúpida! Eu devia ter desconfiado! Mas como podia imaginar uma coisa tão ruim? Nem quero pensar no que andaram fazendo, aqueles dois porcos sem-vergonha. (SUSPIRA) E agora? (MUDA O TOM) Agora não adianta querer tirar leite da orelha da vaca. A casa caiu e pronto. O jeito é erguer tudo de novo. O Máximo quis ir ao diabo, que fosse! Para mim, ele está morto e enterrado. (CALMON, [199-], sequência 96)

Tal passagem existe no romance, porém faz parte de um momento em que Pierina está rezando no altar de casa, após ter perdido a conta de quantos terços rezou, por conta da fuga de Máximo e Teresa. No roteiro, o espaço da narrativa muda e ela se integra à rotina de trabalho de Pierina, permitindo que a personagem esteja em ação cotidiana, enquanto conversa consigo mesma sobre o que aconteceu. Tal esforço de traduzir para o roteiro os capítulos do romance, em que o autor trabalhou a voz interior dos protagonistas, não apareceu na adaptação da contagem um do romance, mas aparece na adaptação dessa terceira contagem, porque, talvez, seja também o momento em que dois dos protagonistas, que mostraram, durante toda a narrativa, serem mais introspectivos do que os outros, precisam extravasar sentimentos até então não experimentados.

Uma das sequências que mais demonstra as funções índice, quanto ao espaço social e moral da vida dos protagonistas, está contida nesta parte do roteiro e nesta contagem do romance. No romance, é o oitavo capítulo da terceira contagem. O texto literário é bastante rico em termos de funções informação, detalhando cenário e apetrechos utilizados por Pierina para ir de mula até a igreja. Esse detalhamento é mais sintético no roteiro. A linguagem e a ambiência psicológica do episódio, no entanto, são indicadas com ênfase pelo roteiro, mantendo todos os xingamentos utilizados nesta ocasião pela personagem Pierina em relação ao padre Gentile e à situação que ele provocou para sua família em meio à comunidade. Essa talvez seja a passagem, tanto do romance como do roteiro adaptado, em que mais se mostra o preconceito vivido pelos

protagonistas, depois que decidem ficar juntos, enfrentando hábitos e costumes preconceituosos daquele tempo.

SEQUÊNCIA 129 – IGREJA DE SANT GIUSEPE – INT/DIA

A missa ainda não começou. Os fiéis esperam, sentados. O padre Gentile conversa a um canto da sacristia com Giacomo, o sacristão. Pierina entra na Igreja e avança com a filha no colo, os outros dois atrás, e a barriga empurrando o vestido de riscado. Não olha para os lados. Sabe que ninguém dentro da Igreja está despregando os olhos dela. Pierina para na porta da sacristia. O padre Gentile a vê e assusta-se.

PADRE GENTILE

O que foi, Pierina?

PIERINA

(JÁ GRITANDO) O senhor me conhece? Pensei que não conhecesse. Podia achar que estava chegando uma porca do chiqueiro. Trouxe as crianças para o senhor ver que não são porcos. São gente, padre, gente como os outros.

PADRE GENTILE

(ESTÁ PÁLIDO) Pierina, não estou entendendo.

GIACOMO

Calma, Pierina, vamos com calma.

PIERINA

(GRITANDO) O padre Gentile está entendendo, sim. Não sou uma cadela, como ele pensa. Sou mãe de três filhos, e tenho mais um aqui dentro. (URRA) Padre Gentile, o senhor vai para o inferno. O senhor é que é o demônio. Só porque eu sou mulher eu não sou o demônio, como o senhor disse. [...]

(CALMON, [199-], sequência 129)

A sequência 129 mostra as características de personalidade e de temperamento da personagem de Pierina. No romance, é possível compreender que, neste momento, ela buscava um acerto de contas com o padre Gentile. Sabendo que poderia se mudar para Caxias do Sul, em breve, ela decidiu que não sairia de San Giuseppe sem erguer a cabeça e enfrentar a comunidade de frente. Até então, desde que engravidara de Ângelo, começara a se isolar em casa por conta do preconceito alheio. No roteiro, o enfrentamento entre ela e o padre Gentile, no dia da missa de domingo, não conta com essa explicação sobre a intenção da personagem. Porém, o diálogo é tão explícito em relação a essa intenção (se mantendo quase idêntico ao romance) que é possível ao leitor do roteiro ter também a compreensão do que Pierina estava buscando para si naquele momento.

Outra passagem importante da narrativa, levada da terceira contagem do romance para o roteiro, é o capítulo 5, quando Pierina enfrenta Ângelo sobre o interesse dele por uma viúva da comunidade, chamada Rosalba. Nesta passagem, Ângelo e Pierina ainda não ficaram juntos e é a atitude dela que conduz para que eles possam se aproximar. No romance, esse capítulo é narrado com a voz de Pierina. Ela vê Ângelo calado uma noite e imagina que ele esteja pensando em Rosalba, viúva com quem ela o viu conversando em um *filó* na casa de Nane Mondo. Pierina, então, afirma saber que ele pensa em Rosalba e diz a ele que, se está buscando uma mulher, ela - Pierina - também é. Toda essa narrativa se passa no tempo de uma noite, no

espaço da cozinha da casa deles, e permite compreender o contexto em que Ângelo encontrou Rosalba, por meio do *flashback* do contexto que Pierina cita. No roteiro adaptado por Antonio Calmon, tal encadeamento se dá por conta de três sequências (113, 114 e 115). Na primeira, retrata-se de fato o *filó* na casa de Nane Mondo. Não há diálogos na sequência 113. Ela é apenas feita por indicações de como os personagens se comportam naquele ambiente e a trilha sonora encobrindo as vozes das pessoas: “Pierina também está afastada do círculo das mulheres. Faz seu tricô sozinha. Vê quando Rosalba, uma bela viúva já madura, aproxima-se de Ângelo oferecendo-lhe vinho. Vê Ângelo sorrir e aceitar. Vê os olhares que os dois trocam. Fecha a cara.” (CALMON, [199-], sequência 113). A sequência 113 tem a predominância da trilha sonora de música típica italiana, como função informação, para adaptar a orientação do romance de que se trata de uma festa, com ambiência de uma comemoração típica dos imigrantes italianos daquele tempo. Na sequência seguinte (114), os dois protagonistas são mostrados na casa deles em silêncio. Por fim, na sequência 115, acontece a série de fatos que levam os dois protagonistas a ficarem juntos como um novo casal. O diálogo é mantido como o do romance.

A diferença nos momentos iniciais dessas sequências em relação ao romance é um exemplo das características próprias de linguagem do romance e do roteiro cinematográfico. No romance, o espaço de tais momentos é a ambiência interna da personagem Pierina e, depois, o espaço da cozinha da casa dos casais; no roteiro, primeiro é mostrado o *filó*, em que Ângelo e Rosalba se encontram, e o ciúme de Pierina, descrito nas ações das personagens para, só então, evidenciar a ação que Pierina toma em função da sensação de perder Ângelo para Rosalba. Vale lembrar que, segundo Reis e Lopes (1988), o espaço psicológico se constitui por conta de uma necessidade de o autor “evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (p. 205). Essa confusão de emoções é descrita por Pierina, no início do capítulo 5 do romance, o mesmo que retrata a ocasião em que ela e Ângelo ficam juntos pela primeira vez: “A tigela de louça se fez em pedaços no chão. ‘Será que estou com o demônio?’, pensou Pierina.” (POZENATO, 2006, p. 236). A passagem retrata o modo como Pierina via a ela mesma, durante aquele momento em que seus pensamentos não estavam tão ordenados como de costume.

A ambientação psicológica que é feita para a personagem Pierina coincide em ambos os sistemas, porém o modo de fazer o leitor chegar a essa conclusão é específico de cada um deles. Não é possível falar, nessa diferença, sem lembrar a tensão existente no texto de roteiro que se tornará filme. Para a produção cinematográfica, o pensamento de uma personagem não é fácil de ser retratado. Uma opção é traduzi-lo em diálogos entre duas ou mais personagens; outra ideia seria fazer com que a personagem falasse consigo mesma, como é o caso de Pierina,

enquanto trabalha no galinheiro, na sequência 96; outra ainda seria transformar esse “sonhar acordado da personagem” em uma cena à parte. Esse último caso é o mostrado nas sequências 113, 114 e 115, quando Pierina pensa no encontro de Ângelo com Rosalba, cujo momento é transformado em uma cena específica. De modo geral, a contagem três é traduzida com mais apelo à ambiência psíquica das personagens do que a contagem um, já analisada em sua adaptação para o roteiro de Antonio Calmon.

5.2 COMPARAÇÃO ENTRE O ROMANCE *O QUATRILHO* E O ROTEIRO ADAPTADO POR LEOPOLDO SERRAN

Nesta seção, é realizada a análise comparativa entre o roteiro adaptado escrito por Leopoldo Serran e o romance de José Clemente Pozenato. O roteiro de Leopoldo Serran tem 124 sequências e não possui numeração de páginas. O romance de José Clemente Pozenato, conforme já dito, tem 309 páginas, na edição de 1996 (edição comemorativa ao filme) e 263 páginas na edição de 2008, também utilizada nesta tese. O roteiro adaptado por Serran utilizou, como referência, também a primeira adaptação realizada por Antonio Calmon. Foi esse roteiro, de Leopoldo Serra, a que originou o filme realizado por Fábio Barreto.

Inicia-se a seguir a análise orientada pelo protocolo elaborado para comparação do romance e do roteiro adaptado. Conforme já citado, nesta seção, serão analisadas a adaptação da contagem dois e da última e quarta contagem do romance para o roteiro de Leopoldo Serran. No entanto, como a última contagem é composta de apenas dois capítulos, traduzidos aqui como uma sequência, será feita uma análise breve também de aspectos que são próprios dessa adaptação, no que toca à contagem três do romance.

A contagem dois é a maior das contagens em número de capítulos. Alguns dos capítulos foram suprimidos, quando adaptadas ao roteiro, enquanto alguns capítulos foram combinados a outros e transformados em uma só sequência no roteiro de Leopoldo Serran. Em termos de funções distribucionais, mais especificamente de funções cardeais, a adaptação da contagem dois para roteiro altera um pouco os eventos do enredo. No romance, essa contagem se inicia com a mudança de Ângelo e Teresa da Vila de Santa Corona para a cidade de Caxias do Sul, após o anúncio do casamento do irmão de Ângelo, Agostinho, que ganha o direito às terras da família. A partir dessa mudança, Ângelo começa a procurar terras, enquanto trabalha nas obras de construção das vias da cidade. Nesse meio tempo, Teresa, que já estava grávida, volta para a colônia dos pais de Ângelo e fica lá enquanto espera o nascimento da filha. Ali, recebe a visita

de Máximo e Pierina, que lhe entregam a sua cômoda. Ângelo fica na cidade e busca terras com o auxílio do dono da pensão, de nome Roco. Procura terras à venda na intendência de Caxias do Sul, mas não as encontra, depois, é indicado a falar com Ambrósio Batiston, com quem acaba negociando a colônia. Mas precisa de um sócio para poder tocar os negócios. Volta para a casa dos pais, sabendo que sua filha já nasceu. Visita com Teresa a casa de Máximo e Pierina e consegue o aceite do casal para irem morar com eles na colônia nova que comprou e, juntos, montarem um moinho. A contagem dois continua com a mudança dos dois casais para a nova colônia. Em São Giuseppe, eles conhecem a venda de Stchopa, com quem Ângelo primeiro negocia a compra de uma mula e a venda para ele da produção de milho da colônia dos casais. Mais tarde, quando eles já têm o moinho, tornam-se sócios na venda. No meio tempo, Ângelo encontra um modo de pagar toda a colônia à Batiston, adiantando dinheiro junto aos colonos da região e pagando a eles com um juro mais baixo do que o que devia a Batiston. Durante as obras para construção do moinho, Máximo fica amigo de Scariot, um anarquista italiano que percebe o interesse de Teresa por Máximo, e começa a conversar com ele sobre a possibilidade de os dois um dia ficarem juntos. Em dois capítulos, Teresa visita Máximo, até que os dois, após um almoço de Natal, ficam juntos e decidem fugir. A fuga deles marca o final dessa contagem.

No roteiro adaptado por Leopoldo Serran, essa sequência de eventos é um pouco alterada, no que parece ser um esforço para sintetizar a narrativa e trazer maior intensidade e atenção para o romance entre Teresa e Máximo. No roteiro adaptado, Teresa não chega a se mudar com Ângelo para Caxias. Ele vai sozinho e Teresa, grávida, fica na colônia dos pais de Ângelo, em que recebe a visita de Máximo e Pierina, para entrega da cômoda que ela havia encomendado na primeira contagem do romance. Quando Ângelo está de volta, ele fecha a negociação com Máximo para irem morar juntos e os casais se mudam. Ângelo vai a Caxias do Sul para pagar Batiston e a estratégia dele, para quitar a nova colônia, causa uma impressão forte em Pierina, que admira a capacidade de Ângelo em resolver logo as dívidas. No roteiro adaptado, as duas passagens, em que Teresa visita Máximo no moinho e nas quais os dois conversam, são sintetizadas em apenas uma e, na continuidade, chega a ocasião do almoço de Natal em que o novo casal acaba se formando.

Mesmo com essas alterações em termos de sucessão de eventos da história, os conflitos não são suprimidos ou acrescentados. Eles estão apenas alterados de lugar no enredo. Se observados em uma visão geral, os conflitos aparecem em intervalos mais curtos, pois a narrativa do romance se prolonga em número mais amplo de páginas e de passagens do que no roteiro. A velocidade da narrativa é mais rápida no roteiro, conforme mostra o Quadro 16. Nesse

sentido, há diferença em termos de tempo de exposição, desenvolvimento, clímax e fechamento de alguns dos conflitos mais importantes apresentados. A busca de Máximo e Teresa por uma solução para o que sentiam um pelo outro pode ser o exemplo mais claro. Enquanto no romance os dois ganham capítulos específicos, em que refletem sobre a confusão interior que experimentavam acerca dos sentimentos que viviam (capítulos 6, 11, 12, 14 e 17, além de comentários presentes em outros capítulos da contagem 2), no roteiro, tais reflexões não são retratadas. Pode-se dizer que o desenvolvimento mais claro do conflito no romance está presente nos trechos em que as duas personagens refletem sobre o que sentem. Esse aspecto é retratado, no roteiro, em sequências curtas, sem diálogos, de trocas de olhares entre as personagens e em três sequências mais longas (sequência 71, 75 e 77). O Quadro 16 mostra uma dessas sequências mais marcantes.

Quadro 16 - comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Máximo e Teresa conversam no moinho.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 156 – 160	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>Teresa andava aflita. O que estava acontecendo com o Máximo? Calado, triste. No começo pensou que era cansaço. Não passava ele o dia todo, da madrugada à noite, nas obras do moinho? Por isso não se importou muito quando ele não quis ir à festa de San Giusepe. Mas o moinho estava pronto, funcionando como um relógio, e ele não mudava a cara. Ela chegara a propor, para vê-lo animado, que fizessem uma festa de inauguração. Ele alegou que precisavam fazer economia. Estava fingendo, é claro. Não quis dizer que estava sem vontade para festas. Ela não podia esquecer o modo com</p>	<p>71. MOINHO EXT/INT. DIA</p> <p>Máximo está trabalhando no moinho. Ouve passos. Volta-se. É Teresa que se aproxima.</p> <p>TERESA (preocupada) Estás doente?</p> <p>MÁSSIMO Eu? Doente?</p> <p>TERESA O Scariot disse que estavas doente.</p>

Quadro 16 – comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Máximo e Teresa conversam no moinho.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 156 – 160	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>que a olhou, ficou lembrando a cena, excitada. Agora, porém, nas raras vezes que a olhava, parecia acusa-la de alguma coisa. Ela se sentia culpada, mas não conseguia descobrir onde havia errado. O único que poderia dizer era ele mesmo. Por isso descia agora na direção do moinho, disposta a saber o que estava acontecendo.</p> <p>- A minha moagem está pronta? – perguntou, brincando, assim que chegou à porta.</p> <p>Ele se voltou surpreso. Por um instante ela julgou ver um brilho de alegria em seus olhos, mas logo voltou a ser acusador. Estava coberto de farinha da cabeça aos pés.</p> <p>- Não sabia que tinhas encomendado – disse ele, levando-a a sério.</p> <p>- Bobo – retrucou ela. – Tu é que estás virado num saco de farinha.</p> <p>- Então, a que devo a visita? – perguntou cerimonioso.</p> <p>Mas Teresa estava resolvida a dar as cartas e sair jogando.</p> <p>- Vamos lá fora – convidou. – Aqui está muito barulhento.</p> <p>Máximo pareceu indeciso, talvez inventando um pretexto para não sair. Ela aguardou, tensa.</p> <p>- Está bem – sorriu ele. – Só espera para eu encher as moegas.</p> <p>Sentaram à beira da água. Fazia um sol morno, de outono. O ruído do moinho chegava surdo e macio.</p>	<p>MÁSSIMO (desviando o olhar) Não tenho nada.</p> <p>TERESA Então, que brincadeira bobá foi essa?</p> <p>MÁSSIMO (seco) Não sei. Estou bem, já disse.</p> <p>TERESA Por que estás com raiva de mim?</p> <p>MÁSSIMO Com raiva? Que ideia! Levanta-se e caminha embaraçado. Teresa olha e espera.</p> <p>MÁSSIMO (voltando-se para ela) O Scariot é boa pessoa. Não é o que dizem. Ele gosta muito de ti.</p> <p>TERESA (surpresa) De mim? Mas por quê?</p> <p>MÁSSIMO Porque és inteligente. Não és burra como a Pierina.</p>

Quadro 16 – comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Máximo e Teresa conversam no moinho.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 156 – 160	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>- Agora me conta – começou ela, diretamente. – Por que estás com raiva de mim? - Com raiva? – fez ele, surpreso, como Teresa esperava. – Que ideia. Quem te contou? - Não me respondeste – insistiu ela. – Por que estás com raiva de mim? - Máximo atirou no rio a pedra que tinha nas mãos e deu uma risada estranha: - Efeito da propaganda – disse. Propaganda? O que era isso? Ela nunca ouvira essa palavra. Esperava que não fosse uma doença, nenhuma coisa ruim. Máximo olhou para ela, parecendo mais à vontade: - Não é nada – disse. – Estava me lembrando de uma conversa com o Scariot. O que ela sabia do Scariot era o que Ângelo lhe contara. Beberrão, barbudo, assassino do rei da Itália. Não acreditava em Deus e, por cima de tudo, tinha visto o diabo. Sobre que assunto poderia esse demônio conversar com o Máximo? Ele pareceu adivinhar seu pensamento: - O Scariot é boa pessoa – disse. – Não é o que dizem. Ele gosta muito de ti. - De mim?- surpreendeu-se ela. – Mas por quê? - Porque és inteligente. Não és burra como a Pierina. [...] - Aquele velho de Caxias, que tu querias que eu conhecesse, nunca falou se era anarquista?</p>	<p>TERESA Ah... Máximo volta-lhe as costas, tímido. TERESA O que mais ele disse? MÁSSIMO (sempre de costas) Que o casamento é uma invenção dos padres. O que achas? TERESA (perturbada) Os padres dizem que é um mandamento, um sacramento, não sei direito. Em todo caso, uma lei de Deus. (uma pausa) Não me pergunta essas coisas. Fico toda atrapalhada. Máximo não responde, volta-se novamente e a encara com um olhar intenso. TERESA (desvia o olhar) Eu também tenho minhas ideias. Mas promete que não vais rir de mim. [...]</p>

Quadro 16 – comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Máximo e Teresa conversam no moinho.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 156 – 160	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>- Engraçado – disse ela. – Estava mesmo pensando nele. O que é que tu perguntaste?</p> <p>- Do que é que falava o velho?</p> <p>- Se lá – riu ela. – Faz tanto tempo. Me lembrei dele porque também dizia que eu era uma menina inteligente. Mas isso é porque ele simpatizou comigo – acrescentou, modesta.</p> <p>- E outras coisas. Disseste que ele tinha ideias diferentes.</p> <p>- Ah, sim. Ele é contra os padres, mas é a favor da religião. Disse que não ia à Igreja, porque o evangelho diz que é para rezar escondido. Os padres inventaram muita coisa que não está no evangelho.</p> <p>- Por exemplo – interrompeu Máximo.</p> <p>- Por exemplo? - Ela se esforçava para lembrar. – O casamento. Ele disse que era uma invenção dos padres. [...]</p>	

Fonte: Miranda (2018).

O Quadro 16 mostra o exercício de síntese feito pelo roteiro adaptado por Leopoldo Serran em relação ao romance. A sequência 71 é, na realidade, uma síntese dos capítulos 12 e 14 do romance. É suprimido um conflito, para que essas duas passagens possam ser combinadas. No romance, no capítulo 12, Teresa coloca para Máximo a questão – levantada pela personagem de Roco, em Caxias do Sul - a respeito de o casamento ser uma invenção dos padres e afirma acreditar que o amor é possível. Máximo pergunta o que acontece quando o amor ocorre fora do casamento e Teresa diz que ainda não sabe responder isso. Máximo concorda com ela que também não sabe responder essa pergunta. No capítulo 14, os dois se reencontram e Teresa pergunta a Máximo se ele está doente, pois Scariot disse a ela sobre essa possibilidade. Ele diz que não, mas a conversa ali iniciada retoma esse conflito, sobre se ela conseguiu a resposta para tal pergunta. A resolução desse questionamento entre os dois acaba vindo após o almoço de Natal, quando conseguem liberdade para passear juntos perto do rio e

Mássimo percebe que Teresa já escolhera a tempo uma clareira na mata em que eles poderiam estar juntos. No roteiro, os dois encontros de Máximo e Teresa perto do moinho são transformados em um só. A afirmação de que o casamento é uma invenção dos padres é colocada por Máximo e atribuída a Scariot e não mais a Roco. Tal mudança de atribuição desse argumento é necessária, porque, no roteiro adaptado por Leopoldo Serran, Teresa não chega a se mudar para Caxias do Sul junto com Ângelo e não conhece Roco, uma vez que fica na casa do pai de Ângelo, Aurélio, até sua filha Rosa nascer. Por isso, no roteiro, Teresa apenas dá continuidade ao diálogo iniciado por Máximo e não pode ser ela quem lança tal argumento na conversa dos dois. A pergunta que fica no ar sobre o que se pode fazer quando o amor ocorre fora do casamento não é retomada entre os dois. O romance também traz um capítulo dedicado à conversa entre Scariot e Máximo sobre a primeira conversa dele com Teresa no moinho. Scariot desempenha um papel importante, como uma espécie de conselheiro de Máximo sobre o assunto. Essa cena não aparece no roteiro. O Quadro 16 é um dos que mais mostram alterações no que cabe aos diálogos entre as personagens. Acredita-se que essas alterações podem ser atribuídas, principalmente, à necessidade de se sintetizar mais de um capítulo do romance em uma cena do roteiro.

A síntese feita pelo roteiro vai alterar ainda a complexidade das personagens redondas. Enquanto, no romance, a personagem de Teresa é quem busca Máximo pela primeira vez, para iniciar o diálogo e saber o motivo pelo qual ele alterou o seu modo de tratá-la, no roteiro, o encontro é mais casual e a conversa parece não ter sido intencionada por ela do mesmo modo. Ela pergunta se ele está doente, motivada pela brincadeira de Scariot e, depois, parece que, de improviso, pergunta se Máximo está com raiva dela. No romance, ela já sai da casa em direção ao moinho com a intenção de inquirir Máximo a respeito da raiva que acha que ele sente dela. Ela coloca a questão do casamento e abre espaço para uma conversa sobre o amor que vai acabar soando como uma declaração de seus sentimentos. Máximo assim a entende e, a partir daí, cresce a oportunidade para um segundo encontro no moinho, em que ambos tentam resolver o conflito, resultante de sua primeira conversa. A personagem de Teresa, no romance, é mostrada como mais consciente de todo esse processo de aproximação. No roteiro, a impressão é um pouco de que as coisas acontecem por improviso.

Em termos de personagens planas, essas são mantidas, na maioria, entre os dois sistemas. Porém, a esposa de Roco, que mora na pensão em Caxias do Sul e que, no romance, faz oposição à Teresa, por ela estar grávida e logo não poder ajudar nos cuidados com a casa, acaba por não ser citada no roteiro, uma vez que Teresa não vai para Caxias do Sul com Ângelo, enquanto esse procura uma nova colônia e, sim, fica em Santa Corona, esperando seu bebê

nascer. De modo geral, as demais personagens não são alteradas, mas há mudança no nome de Scariot (como aparece no romance) para Iscariot (como é usado no roteiro). Talvez essa mudança se dê, por conta de a segunda opção ser mais adequada para a pronúncia em português, do que o “S” mudo da primeira opção. A estrutura de protagonistas e antagonistas é mantida entre a contagem dois do romance e o roteiro adaptado. A presença de algumas personagens planas em algumas partes do enredo é alterada entre um sistema e outro. A personagem do velho Aurélio (pai de Ângelo), por exemplo, não está presente no romance quando Teresa recebe de Máximo a cômoda que encomendou dele. No roteiro, é inclusa uma sequência em que o velho Aurélio observa de longe, enquanto Teresa, grávida, recebe Máximo e Pierina. Ele faz uma cara de desgosto, entra no galpão e mexe em um berço que está produzindo para a neta, ainda não nascida. A sequência parece indicar uma intuição de Aurélio em relação ao fato de que a proximidade de Máximo e Teresa poderia significar mais do que só amizade. Essa passagem não aparece no romance e, de certo modo, confere mais complexidade à personagem de Aurélio no roteiro, uma vez que ele parece fazer uma reflexão acerca da relação da nora – que ele adora – com Máximo.

Quanto ao tempo da narrativa, a época em que ambos os sistemas se passam é a mesma. Porém, a velocidade das narrativas é diferente, conforme já explicado. O tempo cronológico entre a mudança dos casais para a mesma casa e a fuga de Teresa e Máximo é reduzido no roteiro. A aproximação dos dois até que realmente fiquem juntos dura menos sequências, é mais rápida, e isso provoca um ritmo mais intenso na narrativa. A atenção do leitor parece mais direcionada ao encontro entre essas duas personagens, do que às novas frentes de negócios que Ângelo está abrindo, em paralelo, neste ponto do enredo. No romance, é mais difusa a atenção entre o encontro amoroso das duas personagens que se tornam amantes e o desenvolvimento de Ângelo enquanto empresário.

Os espaços da segunda contagem do romance são traduzidos para o roteiro adaptado de modo bastante semelhante: a pensão de Roco, em Caxias do Sul, as obras nas estradas de Caxias do Sul, o armazém de Batiston, a casa dos pais de Ângelo, a nova casa dos dois casais, a venda de Stchopa, a Igreja do padre Gentile e o moinho em construção. As duas já citadas conversas entre Máximo e Teresa é que ocorrem em espaços um pouco diferentes do que aqueles elencados no romance. No romance, na primeira conversa dos dois (Quadro 16), eles se encontram dentro do moinho e ela o convida para ir para fora sentar perto do rio. Na segunda conversa, Teresa encontra Máximo dentro do moinho. Já no roteiro, há uma sequência em que Teresa apenas leva o almoço para Máximo, no moinho em obras, e os dois trocam olhares. A

conversa entre eles se dá, mais tarde, em frente ao moinho já construído, enquanto Máximo parece descansar no horário de almoço, intervalo das atividades.

Quanto às funções distribucionais, no âmbito das funções catalisadoras, algumas das cenas consideradas “enchimentos” do romance são adaptadas para o roteiro e auxiliam a compreender melhor o modo de ser das personagens. No romance, Ângelo passa por dificuldades em Caxias do Sul até encontrar uma colônia que possa comprar para ir morar com Teresa. Ele precisa trabalhar em obras de rua, operando picaretas, para conseguir se manter, hospedado na pensão de Roco. Ângelo não suporta ser funcionário nas obras e a ideia de poder voltar a trabalhar, tendo apenas a si mesmo como chefe, lhe persegue. Porém, a busca por uma colônia em que possa voltar a ser agricultor vai obrigá-lo a superar aspectos de sua personalidade, que até então não tinham sido colocados em questão. O acanhamento e a impressão de que não sabe lidar com pessoas da cidade o atrapalham para fechamento de negócios. Uma das passagens, que retrata bem a personalidade introspectiva de Ângelo, é mantida no roteiro adaptado (Quadro 17).

Quadro 17 - comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, quando Ângelo fica sabendo da existência de uma nova colônia que está à venda.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 123	SERRAN, [199-], sequência 48
<p>Ângelo Gardone aceitou o copo de vinha que Roco lhe oferecia. Tinha motivos para essa extravagância. Acabava de receber duas importantes notícias. Uma, vinda de Santa Corona, dizia que nascera a criança, uma menina. Não era de todo bom. Preferia que viesse antes um homem. A outra, Roco acabava de dar, antes de oferecer o vinho, Gardone devia procurar um certo Batiston, de nome Ambrósio, com casa de comércio para os lados de Caipora Roco tivera informação segura de que Batiston tinha uma colônia à venda. Gardone que se apressasse. Eram muitos os interessados.</p> <p>- Devagar com esse vinho – brincou Roco.. - Não precisa também sair correndo. Quero antes te dizer uma coisa. O Ambrósio</p>	<p>48. PENSÃO DE ROCO INT. DIA</p> <p>Recostado na cadeira, Ângelo bebe vinho. Tem o ar cansado e está meio desesperançado. Roco entra e senta-se à sua frente.</p> <p>ROCO</p> <p>Tenho notícias.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>O que?</p> <p>ROCO</p> <p>Deves procurar o Batiston, de nome Ambrósio, com casa de comércio para os lados de Caipora. Tive informação segura de que esse Batiston tem uma colônia a venda. Tu deves ir logo procura-lo. Tem muita gente interessada.</p>

Quadro 17 – comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, quando Ângelo fica sabendo da existência de uma nova colônia que está à venda.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 123	SERRAN, [199-], sequência 48
<p>Batiston não é brincadeira. Vai devagar, escuta o que ele tem para dizer, e não promete nada. Não é o primeiro que ele passa a perna.</p> <p>- Sim – fez Gardone, de repente assustado.</p> <p>- Essa colônia que ele tem para vender – prosseguiu Roco – o Batiston arrancou de um colono. Sabe como é. Vai emprestando, vai adiantando o dinheiro para uma doença e, nhac!, passa a mão nas terras. Não é o primeiro, estou dizendo. Por nada ele está gordo e rico.</p> <p>Gardone sentia-se em pânico. Se a mulher estivesse aí... Precisava de ajuda, de alguém que fosse com ele enfrentar aquele demônio. O Roco? É claro. Roco conhecia o homem, e era da cidade. Engoliu o resto do vinho e ouviu-se perguntando:</p> <p>- O senhor não vai comigo?</p> <p>O olho de Roco pareceu atravessá-lo de lado a lado:</p> <p>- Isso são coisas que um homem resolve sozinho. Para isso, o homem usa calças.</p> <p>Ângelo sentiu fugir-lhe todo o sangue. Roco não gostava dele? Por que falava assim? Parecia o capataz da Intendência. Precisava dar uma resposta e lhe veio, de dentro, nem ele sabia de onde, com toda a força, a ofensa:</p> <p>- <i>Orco fiol d'um can!</i></p> <p>E antes de se dar conta da gravidade do que havia feito, pegara já o chapéu e achava-se na rua, com a gargalhada de Roco doendo</p>	<p>Ângelo não sabe o que dizer. Mais nervoso ainda, emboca o segundo copo de vinho.</p> <p>ROCO (brinca)</p> <p>Devagar com esse vinho. Não precisa também sair correndo. Quero antes te dizer uma coisa. O Ambrósio Batiston não é brincadeira. Vai devagar, escuta o que ele tem para dizer, e não promete nada. Não vais ser o primeiro em quem ele passa a perna.</p> <p>ÂNGELO (assustado)</p> <p>Sim.</p> <p>ROCO</p> <p>Essa colônia que ele tem para vender, o Batiston arrancou de um colono. Sabe como é, vai emprestando, vai adiantando dinheiro para uma doença e, nhac! Passa a mão nas terras. Não é o primeiro, estou dizendo. Por nada, ele está gordo e rico.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>O senhor não vai comigo?</p> <p>ROCO (seco)</p> <p>Isso são coisas que homem resolve sozinho. Para isso o homem usa calças.</p>

Quadro 17 – comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran, quando Ângelo fica sabendo da existência de uma nova colônia que está à venda.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 123	SERRAN, [199-], sequência 48
nos ouvidos. Andou sem rumo atordoado. [...]	ÂNGELO
Sentia que devia voltar e pedir desculpas. Mas a vergonha era maior do que tudo. Nunca, nunca mais teria coragem de olhar o Roco.	(Ofendido)
Amanhã, pensou, amanhã vou pedir desculpas. Caminhou de volta para a pensão.	Orco fiol d'un can.
[...]	Roco dá uma gargalhada.
	Ângelo levanta-se furioso e sai da sala.
	Roco fica às gargalhadas.

Fonte: Miranda (2018).

No Quadro 17, é possível compreender as emoções retraídas de Ângelo e o quanto se acanha, quando extravasa um pouco seus sentimentos. O pensamento acerca dessa irritação, em que xinga o compadre Roco, vai ser lembrada pela personagem já no final do romance, no capítulo nove da contagem três, quando Ângelo reflete sobre como havia mudado sua vida e seu modo de perceber o mundo desde a fuga da esposa. O pensamento sobre o modo como falou com Roco o acanha, mesmo anos depois, mas, por outro modo, considera que seu xingamento fora merecido pelo amigo caxiense: “Não esqueceria pelo resto da vida aquele *orco fiol d'un can* que gritara para o velho Roco. Ali é que tudo tinha começado. Foi ali que descobriu que podia erguer a cabeça, falar alto, bater forte. Quase morrera de vergonha, aquele dia” (POZENATO, 2008, p. 249). O roteiro adaptado por Leopoldo Serran mantém a passagem do diálogo entre Ângelo e Roco que está no romance, embora não seja um evento crucial do enredo. A informação de que havia uma colônia à venda talvez pudesse ter sido enunciada no roteiro de outro modo, porém essa sequência é mantida. Ela permite observar melhor a personalidade acanhada de Ângelo, que preferiria ir acompanhado para negociar com Batiston. Mesmo que a voz interior da personagem não seja transferida do romance para o roteiro, é possível notar, pelo diálogo com Roco, como é forte para Ângelo o medo de enfrentar sozinho essa situação e o orgulho ferido pelo comentário irônico do dono da pensão, a ponto de Ângelo se permitir ofender o outro com um xingamento em italiano. Talvez, a própria risada de Roco, ao final, ao ouvir o xingamento, tenha tornado aquele momento ainda pior e mais indecifrável para Ângelo. São mantidos no roteiro, como se vê, no Quadro 17, os eventos de ação dessa

passagem, mas não aqueles conexos à confusão mental de Ângelo, que se segue ao diálogo com Roco.

Por parte de Teresa, uma sequência de “enchimento” é inclusa pelo roteirista. Quando Teresa recebe a cômoda, no capítulo seis, da contagem dois do romance, essa entrega é feita por meio de uma visita da prima Pierina com o marido. Ambos chegam para a visita e todo o capítulo é narrado pelo ponto de vista de Máximo. Porém, no roteiro, ao final da sequência 44, que mostra a entrega da cômoda à Teresa, duas sequências são inclusas pelo roteirista para, ao que parece, permitir entrever o estado de espírito de duas personagens dessas cenas. A primeira é a já citada sequência 45, em que o velho Aurélio, pai de Ângelo, segue para o paiol, após ver o encontro entre Máximo e Teresa. Ali, ele estava fabricando um berço para a neta Rosa e parece estar intuindo uma possível mudança no futuro de Teresa. A sequência 46 traz Teresa envolta em pensamentos, que dão a entender também o seu interesse por Máximo:

46. CABANA DE AURÉLIO (QUARTO ÂNGELO) INT. DIA

Sentada na cama, Teresa admira embevecida sua nova cômoda, que está com as gavetas abertas.

Após um tempo ela ergue e começa a colocar suas roupas íntimas (calças e camisolas) com toda a delicadeza dentro de uma gaveta. Seu rosto sorri um sorriso enigmático. (SERRAN, [199-], sequência 46)

O espaço psicológico, social e moral dos protagonistas é adaptado por meio de passagens como a citada, abrangendo as funções integracionais índice. Em termos de espaço psicológico das personagens, é possível notar que o espaço físico se associa ao espaço psicológico de dois dos protagonistas, em capítulos da contagem dois, que estão presentes no roteiro. Para Teresa, segundo Pozenato (2014), o elemento água sempre está perto quando ocorre alguma mudança crucial em sua vida, simbolizando, talvez, a fluidez e a leveza dos sentimentos dessa personagem. No romance, as conversas que ela tem com Máximo, em que deixa a entender que o ama, são realizadas sempre perto do rio que passa na propriedade. E, no momento em que eles ficam juntos pela primeira vez, a travessia do rio marca a hora a partir da qual Máximo começa a entender a intenção de Teresa. No roteiro, o córrego não está presente na sequência da conversa entre os dois, porém o rio (uma cachoeira) é mantido como espaço físico, quando eles ficam juntos pela primeira vez. Segundo Pozenato (2014), os charutos são uma imagem sempre forte para Ângelo, com os quais ele identifica os momentos em que obteve sucesso em uma negociação. Na contagem dois do romance e também no roteiro, quando Ângelo visita pela primeira vez a venda de Stchopa (da qual depois será sócio), ele pede um charuto, como forma de imposição sobre os demais homens ali presentes.

Momentos, como a sequência em que Teresa organiza as roupas na cômoda, são exemplos de como os sentimentos das personagens são levados do romance para o roteiro. Algumas sequências de passagem do tempo no roteiro são inclusas e mostram essa relação da personagem consigo própria. Em termos de funções índice, é interessante observar que, mesmo em uma sequência que não tem diálogos, os sentimentos expressos pelas personagens no romance estão quase que absolutamente expressos no roteiro (Quadro 18).

Quadro 18 - Comparação entre o romance e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Máximo e Teresa ficam juntos pela primeira vez.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 177	SERRAN, [199-], sequência 77
<p>[...] Caminharam até o rio em silêncio. Teresa parecia estranha. Na beira da água, descalçou os sapatos, arregaçou o vestido e, sem nada a dizer, começou a atravessar o rio, raso, sobre a laje de pedra. Ela alcançara já o meio da corrente quando Máximo, atordoado com o que via, descalçou-se também, arregaçou a calça e a seguiu. Teresa saiu do outro lado, tornou a calçar os sapatos e, sem olhar para trás, embrenhou-se no mato, curvada, afastando os ramos baixos com as mãos. Máximo surgiu atrás dela, com o coração aos saltos. Finalmente ela parou, numa pequena clareira, onde as folhas secas estalavam debaixo dos pés. Compreendeu então que Teresa escolhera aquele lugar há mais tempo. Ela premeditara o que estava fazendo e o esperava, de pé, ofegante. Sem desviar dele os olhos, começou a desabotoar o vestido. [...]</p>	<p>77. RIO EXT. DIA</p> <p>Máximo segue Teresa em silêncio. Ela parece estranha. Na beira da água, descalça os sapatos, arregaç o vestido e, sem dizer nada, começa a atravessar o rio, raso, sobre a laje de pedra. Máximo, atordoado com o que vê, descalça-se também, arregaç a calça e a segue. Teresa sai do outro lado, torna a calçar os sapatos e, sem olhar para trás, embrenha-se no mato, curvada, afastando os ramos baixos com as mãos. Máximo segue atrás dela com o coração aos saltos. Finalmente, ela para, numa pequena clareira, onde as folhas secas estalam debaixo dos pés dos dois. Máximo para e olha Teresa. Compreende que ela escolhera aquele lugar há mais tempo. Que premeditara o que estava fazendo e agora o espera, de pé, ofegante. Sem desviar os olhos dele, começa a desabotoar o vestido. [...]</p>

Fonte: Miranda (2018).

Conforme mostra o Quadro 18, em uma das sequências que, talvez, tenha o maior apelo emocional ao leitor, tanto no romance quanto no roteiro, a opção do roteirista é por manter o texto praticamente igual àquele do romance. Observa-se que esse evento no romance não é marcado pela presença de diálogos. A forma como o roteirista expressa os sentimentos das

personagens, de nervosismo e ansiedade, diante do que está prestes a acontecer, bem como as características de ousadia da personalidade de Teresa e de comportamento passional de Máximo, são transparecidas pelos dois sistemas, neste momento, apenas pelo uso do texto descritivo. Enquanto, em outros momentos de forte emoção, os sentimentos descritos no romance parecem chegar ao roteiro sempre na forma de diálogos, nessa sequência, o texto didascálico basta para a compreensão do ato transgressor que as ações das duas personagens estão comunicando. Talvez por se tratar de uma ação de virada no enredo e de completa transgressão da moral da época, exposta até então pelo roteiro e pelo romance, o caminho já estava bem construído para a chegada dessa passagem, sem diálogos, em que o simples ato dos dois comunica todo o sentimento que possuem um pelo outro.

Em termos de função informação, a contagem dois tem passagens como a linguagem típica dos imigrantes italianos do início do século XX. Pozenato (2014) conta que, ao se mudar para Caxias do Sul, ainda jovem, chamou-lhe atenção o sotaque “italianado” dos descendentes que ali moravam. Esse estranhamento fez com que se apercebesse do modo de falar dos muitos filhos de agricultores que estudavam com ele no colégio interno, trazendo-o para as personagens de *O Quatrilho*. O roteiro mostra um pouco menos as marcações de dialeto que aparecem no romance, mas, no Quadro 17, vê-se uma dessas ocasiões, em que Ângelo, após ter se sentido ofendido por Roco, xinga-o em seu dialeto: “*orco fio d’un can*”. Em uma tradução livre, seria algo como “porco filho de um cão”.

O cenário da casa dos casais, do armazém de Batiston, da venda de Stchopa e do moinho são transferidos descritivamente para o roteiro adaptado. Todos esses elementos auxiliam na construção da ambiência psicológica do enredo. A riqueza de Ambrósio Batiston está subentendida na caracterização do cenário, mas também na linguagem não verbal dele ao receber, em seu escritório, e pela primeira vez, Ângelo:

50. ARMAZÉM DE BATISTON (SALETA) INT. DIA

Uma saleta quase escura, atulhada de livros nas prateleiras e de papéis na mesa. Ambrósio Batiston está sentado na única cadeira, atrás da mesa. Ângelo está de pé diante dele. Batiston, em silêncio, está aparando um charuto coma ponta do canivete. Ângelo espera. Batiston acende o charuto e expele a primeira baforada. Ângelo olha. Só então Batiston parece tomar conhecimento da presença dele (SERRAN, [199-], sequência 50).

Livros e papelada são elementos estranhos ao dia a dia de Ângelo. Estar em uma sala de escritório já é por si só assustador para ele. No entanto, a atitude não verbal de Batiston auxilia na ambiência de intimidação em que a personagem protagonista se encontra, especialmente, quando se lê no roteiro sobre sua chegada, pela primeira vez, a Caxias do Sul, lembrando que,

no roteiro, diferente do romance, essa chegada ocorre com ele sozinho, sem a companhia de Teresa:

38. CAXIAS DO SUL (RUA PRINCIPAL) EXT. DIA

Neblina. Uma chuvinha miúda. Barro e lama. Muitas casas, algumas em construção. Ângelo percorre a rua montado numa mula. Está muito impressionado com o que vê. O barulho, a gritaria, homens com chapéus de feltro e capas, mulheres “elegantes” com guarda-chuvas.

O movimento incessante de cavalos e carroças.

Ângelo olha as suas roupas e parece se sentir inadequado. Enterra o chapéu na cabeça, abaixa o rosto e segue caminho, como se estivesse bastante intimidado. (SERRAN, [199-], sequência 38)

Ambas as sequências dão a entender, assim como definido nas funções informação, que a presença de elementos de cenário e de linguagem não verbal das personagens conferem ambiência psicológica importante ao enredo. Não são as mesmas características que tais ambientações ganham no romance, sempre mais descritivo. Porém, esses trechos do roteiro mostram a força que o texto didascálico pode ter, como representante do espaço psicológico das personagens.

5.2.1 Comparação entre a última (e quarta) contagem e fragmentos da terceira contagem do romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado, por Leopoldo Serran

Para melhor analisar a adaptação da última contagem do romance ao roteiro de Leopoldo Serran, é feita uma breve análise também da adaptação do final da contagem três do romance para esse roteiro. São considerados principalmente, os capítulos oito e nove e algumas sequências anteriores, escolhidas por ilustrarem cenas de enchimento e passagens de ambientação psíquica das personagens.

Quanto ao enredo, a sequência de eventos é mantida entre o romance e o roteiro, mas alguns eventos são excluídos quando adaptados para o roteiro. No capítulo oito da terceira contagem, está o enfrentamento entre Pierina e padre Gentile, na frente de toda comunidade, em uma missa de domingo. Tal trecho, no roteiro de Leopoldo Serran, foi mantido bastante semelhante à adaptação feita por Antonio Calmon e bem mais curto do que no romance. No mesmo capítulo oito, é citada a visita de Nane Mondo e sua esposa Santina à Pierina, trazendo a notícia de que o padre Gentile dissera que, agora, a comunidade já poderia se aproximar do casal. Esse evento, que talvez possa ser considerado como uma cena de enchimento, foi excluído da adaptação para roteiro. Em seguida, o capítulo nove mostra a chegada de uma carta

da irmã de Ângelo, Dosolina, contando da morte do pai. Essa passagem também foi excluída da adaptação para o roteiro. Porém, é mantida a volta de Ângelo para casa, depois de uma viagem em que foi vender seus produtos aos fazendeiros brasileiros. Ele chega com a notícia de que conseguiu vender a colônia do casal e que já tem uma propriedade em Caxias do Sul, em que eles podem se instalar. Desse ponto, passa-se para a adaptação da quarta contagem do romance. No capítulo um dessa contagem, Pierina está mais velha e recebe na Mansão Gardone o padre Gentile, que era antes seu antagonista. Esse evento do enredo é excluído do roteiro, apesar de ser uma cena de enchimento interessante para compreender o desenlace do conflito entre o casal e o padre Gentile. O último capítulo do romance e segundo capítulo da contagem quatro apresenta a chegada da carta de Teresa, endereçada ao padre Giobbe, mas que era, na verdade, destinada à mãe dela. Esse evento do enredo do romance é alterado no roteiro de Leopoldo Serran. A carta que chega, no final do roteiro, é uma carta de Teresa para Pierina, pedindo a ela e Ângelo que perdoem Teresa e Máximo pela traição. Tal comparação entre os finais diferentes dos dois sistemas é mostrado no Quadro 3. O encadeamento de eventos nos dois sistemas é, portanto, diferente em relação ao final criado.

São suprimidos, do roteiro adaptado de Leopoldo Serran, dois conflitos marcantes da terceira contagem: a dúvida de Pierina em desculpar ou não os amigos Nane Mondo e Santina, quando eles a visitam após a discussão na missa com padre Gentile, e o conflito presente no diálogo entre Pierina e padre Gentile, quando ele os visita na mansão. É acrescentado, no roteiro, o conflito da chegada da carta de Teresa para Pierina. Foram considerados, para tal análise, tanto os conflitos maiores como os menores da narrativa do romance e do roteiro, tendo em consideração que o conflito, segundo Moisés (1997), diz respeito ao atrito, choque, combate, empregado como a oposição entre duas forças ou personagens. Essa análise é importante, porque, tanto para o romance como para o roteiro, o conflito será um elemento fundamental, uma vez que, por meio dele, a ação se organiza e progride até o desfecho. Normalmente, o conflito se dá entre o protagonista, como nos exemplos acima, em que Pierina sempre participa, e uma outra personagem, seja a família, a sociedade, uma força da natureza, etc..

O principal conflito da trama (a troca entre casais) terá seu desfecho alterado quando for transferido ao roteiro de Leopoldo Serran (conforme mostra o Quadro 3). Uma versão alternativa para o desfecho do roteiro foi escrita, como sugestão, pelo próprio José Clemente Pozenato. Essa alteração está registrada em folhas datilografadas anexas à cópia do roteiro de Leopoldo Serran, recuperada junto a Pozenato. Como sugestão ao diretor e ao roteirista, para que se mantivesse o enredo mais fiel à personalidade imaginada pelo autor, para Pierina, Pozenato elaborou um novo final, descrito no Quadro 19. O trecho acabou não sendo adotado

na última versão do roteiro, porém nota-se que Pozenato procurou, nesse novo desfecho, reescrever as cenas disponíveis no roteiro para ser mais próximo ao romance em si. Trata-se, portanto, de sugestão de novo desfecho para o roteiro, porém sem ser igual ao romance, uma releitura do próprio autor de *O Quatrilho* sobre um trecho do roteiro. Segundo José Clemente Pozenato (2014), em entrevista concedida para esta tese, o final escolhido por Serran não era coerente à personagem de Pierina. Para o autor, uma personagem como Pierina não iria perdoar Teresa e Máximo. Por isso, Pozenato faz uma adaptação desse roteiro, respeitando as particularidades da linguagem cinematográfica. No Quadro 19, elabora-se uma comparação entre o término proposto por José Clemente Pozenato e o término proposto por Leopoldo Serran.

Quadro 19 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no desenlace da história.

(continua)

SERRAN, [199-], sequência 122 - 124	POZENATO, [199-], roteiro, sequência 120 - 124. In: SERRAN, [199-].
<p>123. Uma foto de época. Máximo está sentado ao lado de Teresa. No rosto dele, os olhos penetrantes de sempre e ainda um pouco de sonho. Teresa está tranquila. Vestem belas roupas e aparentam alguma prosperidade. Atrás dos dois, uma linda moça – Rosa – ladeada por três rapazotes. Sobre esta foto ouvimos a voz de Teresa.</p> <p>VOZ DE TERESA</p> <p>Cara Pierina. Tomei a liberdade de enviar-te esta fotografia da família Boschini. Sei que foi grande o mal que causamos a ti e ao Ângelo, mas espero que compreendas que às vezes a vida nos obriga a escolhas terríveis. Tu podes</p>	<p>123. Uma foto de época. Máximo está sentado ao lado de Teresa. No rosto dele, os olhos penetrantes de sempre e ainda um pouco de sonho. Teresa está tranquila. Vestem belas roupas e aparentam alguma prosperidade. Atrás dos dois uma linda moça – Rosa – ladeada por três rapazotes. Sobre esta foto, ouvimos a voz de Teresa.</p> <p>VOZ DE TERESA</p> <p>Cara Pierina. Tomei a liberdade de enviar-te esta fotografia da família Boschini. Na nossa última conversa – lembrás? - eu disse que era tua amiga. E continuo sendo. Espero que estejas feliz, como estou. Tenho certeza de que te acertaste com o Ângelo. Vocês foram</p>

Quadro 19 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no desenlace da história.

(continuação)

<p>SERRAN, [199-], sequência 122 - 124</p>	<p>POZENATO, [199-], roteiro, sequência 120 - 124. In: SERRAN, [199-].</p>
<p>queimá-las se algum ódio ainda morar no teu coração; mas se o tempo te tiver trazido serenidade e paz, peço que me envies uma fotografia da família Gardone como prova do teu perdão. Da tua amiga, Teresa Boschini.</p> <p>124. MANSÃO GARDONE EXT. DIA</p> <p>O carro encosta na frente de uma grande casa com um lindo jardim. A família Gardone está reunida no jardim em trajes de gala e um fotógrafo com seu grande equipamento está pronto para a fotografia.</p> <p>Ângelo deixa o carro, atravessa o portão de ferro. Pierina, mais gorda e idosa, vem recebê-lo com um sorriso. Trocam palavras amáveis que não ouvimos.</p> <p>Passagem de tempo. A família Gardone reunida para a fotografia. Os dois filhos Boschini de Pierina já são homens e os outros sete Gardone formam uma escadinha de idades.</p> <p>Todos ficam estáticos. Ângelo e Pierina não sorriem. A foto é batida e se congela.</p> <p>Sobre isso ouvimos a voz de Pierina.</p> <p>VOZ E PIERINA</p> <p>Teresa. Tu o disseste muito bem, não foi pequeno o mal que nos foi causado. Não posso, como tu, te chamar amiga, pois isso não seria verdadeiro. Mas ao ver a pequena Rosa transformada em moça tão linda,</p>	<p>feitos um para o outro. Vamos esquecer as diferenças. Eu ficaria contente em receber fotografias de vocês. Da tua amiga, Teresa.</p> <p>124. MANSÃO GARDONE EXT. DIA</p> <p>O carro encosta na frente de uma grande casa com um lindo jardim. A família Gardone está reunida no jardim em trajes de gala e um fotógrafo com seu grande equipamento está pronto para a fotografia.</p> <p>Ângelo deixa o carro, atravessa o portão de ferro. Pierina, mais gorda e idosa, vem recebê-lo com um sorriso. Um passo atrás dela vem o padre Gentile, cortês, um pouco em excesso. Ângelo e o padre cumprimentam-se, cerimoniosos.</p> <p>PIERINA</p> <p>O padre Gentile veio almoçar conosco. Mas antes vamos fazer a fotografia.</p> <p>Passagem de tempo. A família Gardone reunida para a fotografia. Os dois filhos Boschini de Pierina já são homens e os outros sete Gardone formam uma escadinha de idades. O padre Gentile olha a cena à distância, compenetrado. Pierina olha o padre com certo desafio e aponta os filhos.</p> <p>PIERINA</p>

Quadro 19 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no desenlace da história.

(continuação)

SERRAN, [199-], sequência 122 – 124	POZENATO, [199-], roteiro, sequência 120 - 124. In: SERRAN, [199-].
concluímos o Ângelo e eu, que não temos em nossos corações nenhum sentimento ruim por vocês. Segue assim a fotografia da família como prova de nosso perdão. Atenciosamente, Pierina Gardone.	Padre. Estes dois menores são Boschini. Estes sete são Gardone. Os meus sete pecados mortais.
Corte. As duas fotos lado a lado. A família Boschini e a família Gardone. Uma canção lírica e nostálgica dos imigrantes começa a subir sobre elas. E começam a correr os letreiros finais.	Todos ficam estáticos. Ângelo e Pierina não sorriem. A foto é batida e se congela. A foto recua na tela e entra, a seu lado, a foto da família Boschini. Uma canção lírica e nostálgica dos imigrantes começa a subir sobre elas. E começam a correr os letreiros finais.
FIM	FIM

Fonte: Miranda (2018).

A versão do final encontrada em páginas soltas e exposta no Quadro 19 foi apresentada pelo próprio José Clemente Pozenato, quando cedeu, para esta tese, as duas versões de roteiros adaptados a partir de *O Quatrilho*. Pozenato explicou que os produtores solicitaram a revisão dele nos roteiros e sua opinião sobre a adaptação do filme. Assim, ele orientou para que o final fosse reescrito para aquele sugerido por ele. Porém, os produtores acabaram optando pela versão do final proposto pelo roteirista, por considerar, conforme afirmado anteriormente, que essa era, nas palavras do próprio Pozenato, “mais ‘up’” (POZENATO, 2014, entrevista gravada em gravador digital) e adequada aos padrões de grande público:

Essa questão do final do filme foi a única parte que eu discuti com o diretor do filme quando li o roteiro e disse: “esse final aqui é impensável dentro desse contexto, jamais as duas fariam as pazes”. O Fábio me disse para escrever outro final, para ficar mais fiel. Eu escrevi e entreguei, mas eles ficaram com o deles. Como é um filme que eles queriam voltado para o grande público, queriam um final *up*. O meu final termina de uma maneira machadiana, meus finais são ambíguos (POZENATO, 2016, entrevista registrada em gravador digital).

A diferença entre os desfechos escolhidos avança sobre a questão de autoria e de ponto de vista de cada artista numa tradução intersemiótica. Segundo Reis e Lopes (1988), o autor

“dificilmente pode eximir-se às suas solicitações e injunções; a criação literária que elabora responde, de forma mais ou menos explícita, às dominantes desse contexto, transparecendo nela, de forma mediata, as suas coordenadas históricas, sociais e ideológicas” (p. 15). O autor do romance parece ter se guiado, na escolha de um final, em que os dois casais jamais voltam a se falar, por uma visão pessoal sua acerca da personalidade dos seus protagonistas. Para Reis e Lopes (1988), a personagem redonda, como é o caso dos quatro protagonistas de *O Quatrilho*, torna-se de tal modo complexa que forma uma “personalidade bem vincada” (p. 219). A representação psicológica das personagens protagonistas parece levar o autor do romance a afastar-se de um final mais próximo aos dos filmes, em que é comum o desfecho do tipo “final feliz” para todos os protagonistas. Reis e Lopes (1988), ao descreverem o romance, lembram que o problema fundamental do romancista não é o princípio, mas o desfecho da obra. “Por isso as páginas introdutórias de um romance podem transcorrer num ritmo algo pausado, lento, como a servir de preparação ao drama que se montará logo adiante. [...] o problema reside no desfecho, que deve justificar todo o seu desenvolvimento” (p. 455). Observa-se que a finalização do romance opta por um capítulo que conta, como desfecho, a trajetória de Pierina e Ângelo, e um outro que conta a chegada da carta de Teresa para o padre Giobbe, narrando como ela e Máximo estavam, de modo que a notícia pudesse chegar à nona Julieta, mãe de Teresa. No roteiro, Leopoldo Serran opta por reconciliar os quatro protagonistas, em um tipo final feliz, que lembra o das novelas ou filmes em que todos acabam bem as suas trajetórias. Faz-se presente, assim, na construção do roteiro, a influência da indústria do cinema.

Em termos de tempo, a velocidade da narrativa do roteiro, novamente, é mais intensa do que a do romance. Nota-se significativa diferença entre um sistema e outro. Uma das relevantes adaptações feitas, além da exclusão de cenas do romance para o roteiro, parece ser o modo como os dois sistemas fazem diferença entre o anúncio de que Pierina e Ângelo conseguiram vender as terras e se mudam para Caxias do Sul. No romance, tal anúncio se dá na mesma passagem em que há o desenlace do conflito entre Pierina e Ângelo e seus vizinhos, Nane Mondo e Santina, cena que não aparece no roteiro. Após o desabafo de Pierina na igreja em relação à conduta do padre Gentile, quando ela desafia o pároco em frente aos fiéis da missa de domingo, o padre retira a proibição de que a comunidade conviva com Ângelo e Pierina. Os vizinhos, então, procuram Pierina para fazer as pazes e oferecer de novo sua amizade. Pierina os recebe, mas conta que ficou ofendida com a postura dos dois em relação a ela e Ângelo. Conta também que já está planejada a mudança deles para a cidade de Caxias do Sul. Na obra original, é nesta ocasião que o leitor sabe que Ângelo e Pierina conseguiram prosperar nos negócios em Caxias, a ponto de se mudarem para lá. O capítulo seguinte traz Ângelo e Pierina

conversando sobre a carta que chega da irmã dele, Dosolina, contando que o pai Aurélio faleceu. Após essa passagem, inicia a quarta contagem e os dois capítulos de desfecho do enredo do romance. No roteiro, a visita de Nane Mondo e Santina à Pierina, bem como a chegada da carta de Dosolina para Ângelo são suprimidas. Da sequência 117, em que Pierina enfrenta o padre Gentile diante de toda a comunidade na Igreja, parte-se para a sequência 118, que a mostra saindo da igreja e, finalmente, chorando de medo da situação. Na sequência 119, Ângelo negocia mercadorias com os fazendeiros brasileiros e, em seguida, chega em casa para conversar com Pierina a respeito da venda das terras e a consequente compra da casa em Caxias.

Quadro 20 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no anúncio de que o casal conseguiu vender as terras e se mudar para Caxias do Sul.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 289-293	SERRAN, [199-], sequência 119 - 124.
<p>A carta era da Dosolina. Ângelo reconheceu, no sobrescrito, a letra da irmã. Mesmo, era a única da família que tinha aprendido a escrever. Abriu o envelope, receoso. Só podiam ser más notícias. Ninguém ia se dar ao trabalho de escrever se tudo estivesse correndo bem. É o que Dosolina dizia nas primeiras linhas: “Aqui vai tudo bem com a graça de Deus só com muitas saudades de ti”. Ela escrevera “vocês” e riscara. E logo vinha a notícia: “Escrevo para te dizer que o nosso pai morreu anteontem de ataque e por isso não deu para te avisar, já está enterrado”. Era mais ou menos o que Ângelo esperava, tanto que não chegou a ficar surpreso. Olhou a data: “23 de</p>	<p>119. OS PAMPAS EXT. DIA Os pampas e nele uma grande manada sendo tocada por cavaleiros gaúchos vestidos a caráter. Numa estradinha paralela, surge uma carreta carregada de mercadorias. Nela estão Ângelo e Stchopa, este um pouco intimidado pela grande quantidade de gado, pelo barulho, pela poeira e pelos gritos dos vaqueiros. Ângelo para a carroça e acena com o braço para os vaqueiros. Um deles se destaca do grupo e vem até eles conversar. Vamos Ângelo apertar a mão do vaqueiro e começar a entabular conversa. Lenta fusão para 120. COLÔNIA DOS CASAIS EXT. NOITE As mulas e a carroça, cobertas de lama, estão paradas em frente à casa.</p>

Quadro 20 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no anúncio de que o casal conseguiu vender as terras e se mudar para Caxias do Sul.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 289-293	SERRAN, [199-], sequência 119 - 124
<p>novembro”. Fazia mais de um mês, portanto. A carta prosseguia: “Acho que ele andava muito triste com o que aconteceu com vocês, eu não sei se tu sabes mas eu acho que ele só gostava da Teresa e ficou contente que ela levou a Rosa junto. Acho que ele não estava muito bom da cabeça porque ele dizia sempre que tu levaste os outros junto porque não gostavas mais dela e querias dar um jeito de ficar com a Pierina, e não é verdade porque tu nem ficaste com a Pierina, enfim acho que ele descansou”. Por que Dosolina resolvera escrever aquilo? Também ela estaria com essas dúvidas? O resto da carta não o interessou: “Acho que logo vamos ter um casamento, é o Guilherme, ele já está com vinte anos e o Agostinho vai ter que sair de casa, ainda não sabe para onde vai. Estamos todos com saúde graças a Deus e o meu marido te manda lembranças e junto vai um abraço da tua irmã Dosolina”. Ângelo tornou a dobrar a carta e guardou-a no envelope. De qualquer forma, Pierina não sabia ler.</p> <p>- O pai morreu – disse, erguendo os olhos. - <i>Poareto!</i> – fez Pierina, entristecida, e fazendo o sinal-da-cruz: - <i>Resquiescat in pace.</i> Quando foi? - Mais de um mês. Vinte e um de novembro. - <i>Poareto</i>, descansou. Não diz do que morreu?</p>	<p>121. COLÔNIA DOS CASAIS (COZINHA) INT. NOITE</p> <p>Ângelo está sentado à mesa, também ainda um pouco salpicado de lama, tomando um vinho quente. Parece muito cansado. Ele olha por um tempo Pierina, que esquentava alguma comida no fogão. Depois fala:</p> <p>ÂNGELO Vem sentar, Pierina. Preciso falar contigo.</p> <p>Pierina se volta, enxuga as mãos e vem sentar frente a ele.</p> <p>ÂNGELO Tenho grandes novidades... Acertei a venda das nossas terras.</p> <p>Pierina olha Ângelo com o rosto neutro por alguns segundos.</p> <p>PIERINA Por quanto?</p> <p>ÂNGELO (um discreto sorriso) Cinquenta mil a mais que a nossa melhor expectativa.</p> <p>Pierina sorri também, mas logo o sorriso se apaga.</p>

Quadro 20 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no anúncio de que o casal conseguiu vender as terras e se mudar para Caxias do Sul.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 289-293	SERRAN, [199-], sequência 119 - 124
<p>- Ataque – resumiu Ângelo, para encerrar a conversa.</p> <p>Sentia a morte do pai. Mas o que mais doía, na carta, era a observação da irmã. Que o Scariot pensasse daquela forma, tudo bem; tinha uma aduela a menos na cabeça. Que o pai tivesse essas suspeitas, vá lá, entendia. O velho, depois que a mãe morreu, nunca mais foi o mesmo. Podia até não estar mais regulando, quando falou aquilo. O que o machucava, era a Dosolina ter falado nisso. Haviam, ele e a irmã, carregado a família nas costas, a bem dizer sozinhos, durante dez anos. Conhecia bem a irmã. A intenção dela, na carta, não era dizer o que o pai pensava. Era dizer que ela mesma tinha suas dúvidas. No entanto, ele poderia jurar que jamais pensara antes em ficar com a Pierina. Devia estar tão certo disso? Também não era verdade o que ouvira o Scariot dizer na venda, no dia seguinte da fuga: que ele, Ângelo, percebera o que estava acontecendo entre a mulher e o outro. Não era verdade. Não tinha percebido nada. Fora apanhado de surpresa. A não ser que essas suspeitas quisessem dizer que ele era esperto. Nos negócios, não havia dúvida, ninguém o passava para trás. A não ser no primeiro, com o Ambrósio Batiston. Mas isso porque era um estúpido. Acreditava na cara e na palavra dos outros. Tinha acreditado nela. Ficara esperto nos negócios, mas não no resto. Mesmo com Pierina. Por acaso não tinha sido</p>	<p>PIERINA</p> <p>Não vai dar certo. Quando ele souber da nossa situação aqui, vai querer baixar o preço.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Não vai saber. É gente de longe. Marquei de encontra-lo fora de San Giuseppe. Vou trazê-lo direto para cá, para conhecer as terras. E daqui direto para o cartório, onde a escritura já vai estar pronta para assinar. O pessoal do cartório vai comentar...</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Não. Um bom dinheiro compra o silêncio do escrivão... O comprador só vai ficar sabendo da nossa situação por aqui depois de ter assinado. E aí já será tarde...</p> <p>Pierina torna sorri, agora com confiança. Ela pega as mãos de Ângelo entre as suas. Diz com ternura:</p> <p>PIERINA</p> <p>Nós dois juntos vamos longe.</p> <p>Ângelo sorri terno para ela também. Após um tempo, fala:</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Me diz uma coisa, Pierina: quando foi que você soube que ia ficar comigo?</p>

Quadro 20 - Comparação entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran no anúncio de que o casal conseguiu vender as terras e se mudar para Caxias do Sul.

(continuação)

<p>POZENATO, 1996, p. 289-293</p>	<p>SERRAN, [199-], sequência 119 - 124</p>
<p>ela a armar tudo, para pegá-lo? [...]</p> <p>Só não poderia completar o resto de seu plano: voltar a Santa Corona para mostrar que ele era, agora. Se até Dosolina duvidava, o que pensariam os outros? Eram até capazes de achar que os dois que fugiram eram inocentes da história. Se ao menos não estivesse com a Pierina! A irmã, na carta, deixa claro que não sabe disso. Desconfia, apenas. Era, então, tão fácil imaginar que os dois se juntariam? Era engraçado, porque para ele tinha sido bem difícil. Só se decidira quando a Pierina a apareceu grávida dele. E, no entanto, o Scariot, o pai, a Dosolina, quem sabe quantos mais quem sabe o padre Gentile, quem sabe todos, sabiam, antes dele, que isso é que iria acontecer. Então, era apenas ele que não via. E ninguém parecia disposto a acreditar que ele fosse tão cego. Voltou-se para Pierina, que tricotava em silêncio.</p> <p>- Pierina, me diz uma coisa. Com toda a franqueza. Quando é que tu tiveste certeza de que ias ficar comigo?</p> <p>- Quando? No dia em que eles fugiram. Por quê?</p> <p>Realmente, pensou Ângelo, devia convencer-se de que era um estúpido.</p>	<p>PIERINA</p> <p>(um sorriso)</p> <p>No dia em que eles fugiram.</p>

Fonte: Miranda (2018).

Esse encadeamento de sequências, com a supressão de momentos que fazem parte do enredo do romance e a opção por mostrar Ângelo na negociação com os fazendeiros brasileiros e, logo depois, avisando Pierina de que já conseguiu a venda da colônia e que podem se mudar

pra Caxias, faz com que o leitor associe esses fatos e conclua sobre a mudança do casal. Essa lógica não dita fica subentendida e faz recordar o fato de que a escrita do roteiro adaptado será marcada pela noção de montagem cinematográfica, na qual o “não dito”, explicitamente pela cena do filme ou pela sequência do roteiro, é, por vezes, complementado na imaginação de quem recebe a narrativa. Contando com essa participação do leitor, o roteiro se constrói deixando margem para a imaginação. Conforme Barnwell, (2013), a montagem seria “a junção de dois planos para produzir um significado maior que o dos planos individuais. [...] O objetivo não é imitar a realidade, mas sim atrair atenção para ideias ao justapor planos e criar um significado mais profundo” (p. 179). Portanto, confere-se um ritmo mais intenso ao roteiro, suprimindo cenas e pequenos conflitos para reforçar o conflito maior: a saída de Pierina e Ângelo da colônia, apesar do boicote local. Na sequência, com a visita de Pierina à igreja, o trabalho de Ângelo entre os fazendeiros brasileiros e uma sequência em que o casal conversa sobre a venda da colônia, o roteirista é capaz de sintetizar o conteúdo de dois capítulos inteiros do romance e confere força para a narrativa. A comparação entre um desses capítulos e as sequências do roteiro que a ele equivalem está no Quadro 20, demonstrando uma nova narrativa que inclui o diálogo das duas personagens. Nesse quadro, se vê também a criação de diálogos com distinção pelo roteirista em relação ao original do romance. Novamente, os diálogos diferentes criados na cena do roteiro cinematográfico parecem conexos à necessidade de síntese de passagens da história em relação a como elas transcorrem no romance.

Como parte das funções distribucionais e, dentre essas, das funções cardeais desta análise, no que tange às personagens, os dois sistemas mantêm os protagonistas, Ângelo e Pierina, como destaques dos momentos finais da narrativa. Porém, uma das caracterizações de Pierina é alterada de um sistema para outro. No romance, no capítulo 8 da contagem 3, Ângelo menciona que Pierina não sabe ler e, por isso, é ele quem lê a carta de Dosolina para ela. Essa informação é ocultada no roteiro, sendo que o desfecho, do roteiro de Leopoldo Serran, é justamente uma sequência em que Pierina lê a carta enviada por Teresa, contando que ela e Máximo estão bem. É também Pierina quem assina e, portanto, pode-se entender que ela também escreveu a carta de resposta para Teresa, em que envia a foto da família Gardone. Tal mudança acerca da caracterização das personagens parece ser fruto da vontade de mostrar, no roteiro, uma personagem feminina com mais estudo e condições do que é a Pierina do romance.

O Quadro 20 mostra a evolução da personagem de Ângelo quanto à malícia para os negócios, por meio do modo como ele propôs a negociação. Em parte, a reflexão interior da personagem, mostrada no romance, no capítulo apresentado no Quadro 20, parece traduzida no roteiro por esse diálogo – não existente no romance – e o modo como Ângelo enfrenta qualquer

adversidade, inclusive, por esconder de todos a sua saída da colônia, a fim de garantir um preço adequado.

Algumas personagens secundárias perdem espaço na adaptação do romance para o roteiro, como Santina (esposa de Nane Mondo, o roteiro chamada de Marieta) e Joanin (filho de Nane Mondo e de Santina, que vai morar na casa de Ângelo após a fuga do outro casal, para ser testemunha da idoneidade do casal que ficou). Essas personagens chegam a fazer parte de diálogos no romance, mas aparecem apenas como figurantes em cenas do roteiro. A importância da personagem do padre Giobbe, entre o romance e o roteiro, é diminuída. No romance, no capítulo quatro da contagem três, o padre Giobbe recebe do velho Cósimo uma carta deixada por Máximo, na pensão de Roco, antes de fugir para São Paulo com Teresa. Anos mais tarde, é o padre Giobbe quem recebe a carta de Teresa, destinada à mãe, nona Giulietta, e a lê para a sua destinatária. No roteiro, a sequência em que padre Giobbe recebe a primeira carta de Máximo é mantida, porém a sequência em que Giobbe lê uma carta de Teresa para nona Giulietta foi excluída. A presença da mãe de Teresa, Giulietta, no desfecho da narrativa do romance é cortada no desfecho do roteiro. Talvez, dessa forma, o roteiro apresente um desfecho mais intenso e novelesco, enquanto o romance tenha um desfecho mais próximo do que seria possível, sobre os descendentes italianos daquela época.

A complexidade das personagens redondas é mantida no roteiro. Porém, nesse, novamente, não é aberto espaço equivalente ao do romance para as passagens que trazem a voz interior dos protagonistas. Por essa ausência, são diminuídas as possibilidades de compreensão que o leitor do roteiro tem quanto ao caráter daquelas personagens. Enquanto, no romance, é por meio de uma reflexão que Ângelo percebe que muitas pessoas, antes dele próprio, já tinham entendido que ele e Pierina ficariam juntos (Quadro 20), no roteiro, isso é apenas presente em um diálogo entre ele e Pierina. Ângelo, no romance, mostra-se bastante irritado pela presença dos rumores de que ele tenha, de algum modo, antevisto a fuga de Máximo e Teresa.

A estrutura de protagonistas e antagonistas é mantida entre o romance e roteiro, no entanto, como alguns conflitos menores da narrativa são excluídos do roteiro, não é tão perceptível o antagonismo entre personagens, como Santina e Pierina, no período em que o padre Gentile impõe à comunidade, de San Giuseppe que não deem atenção ao novo casal, pois estariam vivendo em pecado.

Em termos de tempo cronológico da narrativa, tanto o romance como o roteiro não especificam o tempo entre a ida de Ângelo para a cidade à procura de novas terras, após o casamento de seu irmão Agostinho, o dia em que ele decide propor a sociedade a Máximo, a mudança dos casais para a nova colônia e a fuga de Máximo e Teresa. Porém, há uma marcação

no romance afirmando que se passaram cerca de três meses entre a fuga dos dois amantes e a primeira noite de Ângelo e Pierina. Essa marcação de tempo aparece na voz interior de Pierina e, talvez por isso, fique fora do roteiro: “Apesar de toda a raiva, de vez em quando se surpreendia com saudades dela, e principalmente do Mássimo. Ainda mais agora, com o inverno forte chegando e tendo que deitar sozinha na cama gelada. Há quanto tempo fora aquilo? Não muito mais do que três meses” (POZENATO, 2008, p. 226). Essa marcação de tempo, de que a fuga de Teresa e Mássimo ocorrera logo após a festa de San Giusepe, em março, não aparece no roteiro. Isso talvez porque faça parte das reflexões do universo interior da personagem. Nas sequências seguintes, no roteiro, é possível perceber outra passagem de tempo sendo demarcada. Quando Pierina sai para discutir com o padre Gentile na igreja, ela está grávida de oito meses e leva ainda no colo a primeira filha que teve com Ângelo. Nessa sequência, é possível calcular que se passaram cerca de dois anos, até o enfrentamento que ela teve com o padre. Essa marcação de tempo, apesar de ser presente nos dois sistemas, não é evidente para o leitor, certificada apenas pelos que fizerem as contas a partir desses dados. O tempo que transcorre até que Ângelo retorne e conte a Pierina sobre a venda da colônia foi provavelmente curto, porque parece ocorrer, no roteiro, logo após a briga de Pierina com o padre na igreja.

A caracterização da época histórica retratada no romance é mantida e ampliada no roteiro adaptado. Só neste segundo sistema é que se identifica, com clareza, de qual período histórico se trata. Nas sequências finais do roteiro, mais exatamente na sequência 122, está colocada a marcação do tempo no qual Ângelo e Pierina desfrutam uma velhice próspera em Caxias do Sul: “122. CAXIAS DO SUL EXT. DIA Abre em lenta fusão para a rua principal de Caxias. Surge o letreiro: CAXIAS DO SUL, 1930.” (SERRAN, [199-], sequência 122). No romance, essa passagem de tempo e a chegada a um novo período da vida de Ângelo e Pierina é marcada pelo início do capítulo um, da última contagem, com a descrição de Pierina vestindo uma roupa de seda, que já lhe custa a entrar no corpo, e refletindo com orgulho sobre os novos bens que ela e Ângelo possuíam, como a mansão em Caxias do Sul. O período em que a narrativa se passa pode ser notado, no roteiro, ainda por meio das descrições de espaços que as personagens frequentam, tecnologias que utilizam, modos de vestir, etc.

No que diz respeito aos espaços, a narrativa de ambos os sistemas, em geral, passa em espaços semelhantes. Em algumas passagens do roteiro, há troca do ambiente em que uma determinada informação é passada, como é demonstrado no Quadro 20, pois, no romance, o leitor fica sabendo da mudança de Pierina e Ângelo para Caxias do Sul no momento da visita de Nane Mondo e Santina a casa deles. Já, no roteiro, essa informação é o próprio Ângelo quem dá a Pierina. O roteiro insere um novo espaço na narrativa desse trecho, que é o que ocorre na

sequência 119, mostrada no Quadro 20, em que Ângelo cavalga entre os fazendeiros brasileiros. Essa escrita sobre o espaço dos pampas gaúchos leva o leitor a uma época em que os homens do campo (tropeiros) viajavam praticamente só a cavalo, ou em carros puxados por bois, vestiam-se a caráter, como gaúchos, para levar o gado e encontravam-se para falar de negócios no meio do campo, sem conseguir agendar reuniões por telefone ou carta. É uma descrição presente apenas no roteiro e ambienta o leitor quanto à passagem de tempo durante a qual Ângelo consegue enriquecer e organizar seus negócios, para mudar-se de cidade, mesmo sem ter mais clientes em sua comunidade.

Uma marcação explícita do ano em que se passa uma das cenas (conforme já citado) está presente somente no roteiro. É utilizada para indicar quando, passados alguns anos, Ângelo e Pierina estão estabelecidos como um dos casais mais ricos de Caxias do Sul. Conforme mostra o trecho a seguir:

122. CAXIAS DO SUL EXT. DIA

Abre em lenta fusão para a rua principal de Caxias.

Surge o letreiro: CAXIAS DO SUL, 1930.

Pela rua movimentada, vemos automóveis último tipo.

Uma panorâmica nos leva até o antigo armazém de Batiston.

Ele agora está modernizado e mostra um grande cartaz no alto, onde se lê: GARDONE COMÉRCIO, EXPORTAÇÃO E IMPORTAÇÃO.

Ângelo Gardone surge na porta. Mais velho, mais gordo, terno, colete, corrente de ouro do relógio.

Ele para um tempo na porta, olha a rua com ar sereno de vitorioso proprietário. Tira o relógio de ouro do bolso do colete e consulta as horas. Depois, se dirige para um carro novinho em folha parado na porta. O chofer está parado ao lado do carro, abre a porta traseira para que ele entre

(SERRAN, [199-], sequência 122).

No citado trecho, o ano de 1930 é explicitado pelo roteiro, levando o leitor a situar-se exatamente quanto à época histórica referida. A mesma especificação não aparece no romance e, nesse sentido, o roteiro traz uma novidade em relação ao outro sistema. O ano de 1930, interessante notar, marcou a economia brasileira por ser o ano em que Getúlio Vargas chega à Presidência e insere uma série de mudanças em um movimento que a história chamará de revolução de 1930. Houve uma política de intervenção governamental, com a desvalorização cambial, expansão de oferta monetária, retenção e queima de estoques de café, além do estabelecimento da legislação trabalhista. As alterações incitam uma transformação estrutural na economia, deslocando “o seu ‘centro dinâmico’ para a indústria e para o mercado interno, com o investimento privado e os gastos governamentais substituindo as exportações como variáveis determinantes da demanda agregada” (FONSECA, 2012, p. 844). Em paralelo, nos Estados Unidos, 1929 é o ano da Grande Depressão que atinge duramente a América Latina, inclusive o Brasil, por conta da economia primária exportadora da região. Os países da América

Latina, segundo Cano (2015), sofreram fortes pressões dos EUA e da Inglaterra, com a elevação tarifária sobre as exportações. “A todos atingiu a forte redução da capacidade de importar, a exaustão das reservas e o drástico constrangimento das finanças públicas, o que impediu, de fato, a continuidade da condução de uma política econômica liberal” (p. 446). A crise leva o Brasil de Getúlio Vargas a uma política estatal da defesa da renda e do emprego, a construção de uma política de industrialização, adentrando formas econômicas urbanas mais modernas e progressistas. É marcado, neste período, a troca de um modelo econômico agroexportador para um processo de substituição das importações. Coincidência ou não em relação à obra *O Quatrilho*, o ano de 1930, o início de uma época de reformulação econômica para o país, marca também o ano escolhido pelo roteirista Leopoldo Serran para mostrar Ângelo e sua família, atingindo relevante sucesso em Caxias do Sul. Ele se torna dono de comércio e de indústria de processamento de milho. Assim como é percebido, no Brasil, um forte esforço para substituir a economia predominantemente agrícola pela indústria e a exportação de bens com mais valor agregado, o empresário Ângelo procurou enriquecer o produto agrícola que ele cultivava, o milho, beneficiá-lo, transformando-o em farinha e, em decorrência, fazendo fortuna a partir dessa iniciativa. A mesma sequência 122 do roteiro, na qual se lê que o ano da narrativa é 1930, apresenta o antigo armazém de Batiston modernizado e com um grande cartaz em que se lê “Gardone Comércio, Exportação e Importação”. Entende-se por esse letreiro que o alvo de trabalho de Ângelo Gardone, além da industrialização, está em exportar os seus produtos, ou seja, demonstra mais um ponto de crescimento. Mesmo sem que a realidade política do país na época esteja citada na obra *O Quatrilho*, o enredo parece em harmonia com as mudanças vividas pelo país na época.

O tempo psicológico das personagens protagonistas da narrativa é mantido entre os dois sistemas. Percebe-se, no entanto, que, no roteiro, quase não aparecem os trechos de reflexão pessoal das personagens que são frequentes no romance na terceira contagem. Um exemplo, em que o tempo psicológico da personagem é similar no romance e no roteiro, é a cena em que Ângelo pergunta à Pierina quando ela soube que eles ficariam juntos e ela responde que sabia desde o momento em que o outro casal foi embora. Porém, no roteiro, é excluída dessa cena uma reflexão de Ângelo presente no romance, em que ele se dá conta de que muitas mudanças ocorreram em sua vida desde que saiu da colônia de seu pai. A vida o tornou uma pessoa diferente, menos ingênua. Esse pensamento, claramente colocado no romance, não aparece no roteiro (Quadro 21).

A narrativa é plena de descrições de espaços, tanto no roteiro de Leopoldo Serran, como no romance, mas os dois sistemas não dão igual quantidade de informações acerca desses

espaços em que se passam as ações finais da narrativa. Alguns cenários são importantes nos dois sistemas, tais como: a vila de San Giuseppe, a igreja do padre Gentile, os pampas, a cidade de Caxias do Sul e a casa que Ângelo e Pierina constroem, após a prosperidade em seus primeiros anos. Os espaços tendem a ser expostos com menos detalhes no roteiro em relação ao romance. A casa em que as personagens moram no final do enredo, por exemplo, é descrita de modo bem mais detalhado no romance (ver Quadro 21).

Quadro 21 - Comparação entre a descrição de espaço em O Quatrilho e no roteiro adaptado por Leopoldo Serran.

POZENATO, 1996, p. 297-298	SERRAN, [199-], sequência 124.
<p>O vestido de seda custou a entrar no corpo. Tinha ficado mais gorda, constatou Pierina, satisfeita. Pena que não fosse um vestido longo, como se usava antigamente. Não se acostumara ainda com essa moda de vestido pelo joelho, mas era o que todas usavam na cidade. Penteou os cabelos em bandós, para os brincos ficarem bem à vista, e colocou o colar de pérolas e o bracelete de ouro. Não dava muito valor a esses luxos, mas o Ângelo achava que não deviam parecer miseráveis. Afinal de contas, tinham construído uma das melhores casas de Caxias. Toda de pedra e tijolo, com dois andares, portão de ferro trabalhado, enfeites em cima da porta e das janelas. Ela mesma gostava de parar na frente, do outro lado da rua, para ficar admirando. E era a sua casa, que todos olhavam com inveja.</p>	<p>124. MANSÃO GARDONE EXT. DIA</p> <p>O carro encosta na frente de uma grande casa com um lindo jardim. A família Gardone está reunida no jardim em trajes de gala e um fotógrafo com seu grande equipamento está pronto para a fotografia.</p> <p>Ângelo deixa o carro, atravessa o portão de ferro. [...]</p>

Fonte: Miranda (2018).

Como se vê, o espaço é descrito de modo que, nos dois sistemas, o leitor é informado de que se trata de uma casa vistosa, símbolo do bem-estar econômico da família Gardone, porém o detalhamento é mais aprofundado no romance. Acerca do elemento espaço, um dos pontos de diferença entre a última contagem do romance e o roteiro adaptado por Serran é que, no romance, o último capítulo, passa-se na igreja do padre Giobbe, em que Nona Julieta vem para se confessar e recebe a carta da filha. Esse espaço não é utilizado nas sequências finais do roteiro, uma vez que, conforme já demonstrado no Quadro 4, há diferença entre os desfechos

dos dois sistemas. Dois outros espaços são descritos apenas no roteiro e não no romance: os pampas gaúchos, citados na sequência 119, conforme mostra o Quadro 20, e o armazém de Batiston reformado, após ter sido comprado por Ângelo Gardone, conforme mostra o Quadro 21.

Quanto às funções catalisadoras, a narrativa do hipotexto traz algumas passagens consideradas como “enchimentos”, as quais aparecem também na tradução dessa narrativa para hipertexto. Um exemplo resgatado da comparação do início da contagem três do romance com o roteiro de Leopoldo Serran é a ida de Ângelo Gardone até o seu armazém, no dia seguinte ao da fuga de Máximo e Teresa. Ao entrar, acanhado, ele é recebido com calorosa acolhida pelos outros que estão na venda. Chega a ser aplaudido por aqueles que ali estão no sentido de lhe darem força para superar o momento difícil que está vivendo. Ele bebe demais e acaba caindo no sono em um quarto que fica atrás do bar. Quando acorda, escuta, sem que os outros percebam, uma conversa entre Scariot, Stchopa e Nane Mondo. Essa cena não é fundamental à narrativa, porém é importante para que o leitor possa contextualizar a visão de San Giuseppe sobre a fuga de Teresa e Máximo e o fato de que Ângelo e Pierina ainda moram juntos, conforme mostra o Quadro 22.

Quadro 22 - Comparação entre O Quatrilho e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran em cena de “enchimento”.

(continua)

POZENATO, 1996, p. 252	SERRAN, [199-], sequência 99.
<p>[...] Gardone ergueu a mão, agradecendo os aplausos. Sentindo-se quebrado, vazio, retornou apressadamente para a cozinha. Nane Mondo e Stchopa conseguiram ampará-lo antes que caísse no chão.</p> <p>Quando deu acordo de si, estava deitado na cama do Stchopa. Através da</p>	<p>99. VENDA DE STCHOPA (SALINHA) INT. DIA</p> <p>Ângelo está jogado na cama de Stchopa, ainda desmaiado. Começa a voltar a si. Ouve a conversa animada na venda.</p> <p>SCARIOT (off)</p>

Quadro 22 - Comparação entre *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran em cena de “enchimento”.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 252	SERRAN, [199-], sequência 99.
<p>parede de madeira, ouvia claramente o ruído da venda. Era uma conversa animada, tinidos de copos, gargalhadas. Faziam festa em cima da sua desgraça, pensou. Mas uma coisa o deixava tranquilo: estavam todos do lado dele, contra os dois desavergonhados. De repente, surpreso, ouviu fazer-se um silêncio. O que teria acontecido? Um homem falava sozinho, e os outros certamente ouviam. Curioso, Gardone sentou no colchão e encostou o ouvido na parede. Reconheceu, de imediato, a voz de Scariot:</p> <p style="padding-left: 40px;">- ... é um porco capitalista – ouviu.</p> <p style="padding-left: 40px;">- Foi ele que organizou tudo. Me digam uma coisa. Quem é que saiu ganhando? Se vocês não sabem, quando acontece um crime, a primeira pergunta da polícia é esta: quem é que sai ganhando? Hein? O Gardone é que saiu ganhando. Ficou, sozinho, com tudo: bodega, moinho, colônia.</p> <p style="padding-left: 40px;">- O Boschini levou um conto de réis – ouviu Stchopa dizendo.</p> <p style="padding-left: 40px;">- Um conto de réis? – riu Scariot. – Um conto de réis é uma bosta de galinha, comparado com o que o Gardone guardou para ele. O meu amigo Boschini teve consciência demais. Devia ter arruinado de vez esse porco capitalista. Então, como eu digo, o Gardone é que arrumou toda essa história, para ficar sozinho com tudo.</p> <p style="padding-left: 40px;">- Sim, mas tem a Pierina – retrucou alguém.</p>	<p>Quem é que saiu ganhando? Hein? O Gardone é que saiu ganhando. Ficou sozinho, com tudo: bodega, moinho, colônia...</p> <p>Ângelo ouve, prestando atenção.</p> <p>STCHOPA (off) O Máximo levou um conto de réis.</p> <p>SCARIOT (off) Um conto de réis? Um conto de réis é uma bosta de galinha comparado com o que o Gardone guardou com ele. Como eu digo, o Gardone é que arrumou toda essa história, para ficar sozinho com tudo.</p> <p>COLONO (off) Sim, mas tem a Pierina.</p> <p>SCARIOT (off) Se vê que és uma mula. Vê se me entende. O Gardone queria ficar com a Pierina... Mais trabalhadeira, mais econômica. A Teresa, vocês sabem, gostava de uns luxos. Aí, o que faz o Gardone? Monta um plano. Começa a ficar fora de casa, a deixar a mulher sozinha com o Máximo. Ele pensou: não vou botar fora esse negócio. Vou deixar eles namorarem à vontade. Um dia eles resolvem ir embora. Aí eu caso com a Pierina...</p> <p>Ângelo ouve e sofre.</p>

Quadro 22 - Comparação entre *O Quatrilho* e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran em cena de “enchimento”.

(continuação)

POZENATO, 1996, p. 252	SERRAN, [199-], sequência 99.
<p>- Se vê que és uma mula – continuava o Scariot. – Vê se me entende. O Gardone queria ficar com a Pierina...</p> <p>Houve um murmúrio de reprovação.</p> <p>Scariot gritava:</p> <p>- Me deixam falar? Me deixam falar? Pensei um pouco comigo. O Gardone queria ficar com a Pierina. Mais trabalhadeira, mais econômica. A Teresa, vocês sabem, gostava de uns luxos. Aí o que faz o Gardone? Monta um plano. Começa a ficar fora de casa, a deixar a mulher sozinha com o Boschini. E a coisa começa a dar certo [...]</p>	<p>[...]</p>

Fonte: Miranda (2018).

A sequência mostrada no Quadro 22 pode não ser fundamental para o transcorrer da narrativa, mas é importante para que se possa compreender a moral da época e os diferentes pontos de vista presentes na pequena comunidade de San Giuseppe. É com ela também que o leitor pode entender um pouco mais sobre personagens secundários como Scariot e Stchopa e ainda sobre os motivos pelos quais Ângelo, anos depois, torna-se um homem menos ingênuo em relação ao que os outros pensam dele e o modo como as coisas transcorrem. O diálogo entreouvido por Ângelo nessa passagem é fundamental para o entendimento do mundo interior da personagem, mesmo que no roteiro ele apareça mais curto do que no romance. Desse modo, o leitor consegue entrever o contexto que leva o casal Ângelo e Pierina a se sentirem censurados pela sociedade local e, mais tarde, pela Igreja. Outro exemplo de situação de enchimento, adaptada entre os dois sistemas, é a visita de Pierina à igreja do padre Gentile para enfrentá-lo sobre o preconceito que ela e Ângelo estão sofrendo na comunidade. Essa pode não ser uma passagem determinante para a vida de Ângelo e Pierina, mas é por meio dela que se pode entender como é forte a personalidade de Pierina e como é ela quem consegue reverter a proibição da Igreja local, para que os moradores convivam com os dois. A adaptação de situações de “enchimento”, como a evidenciada no Quadro 22, realçam o ambiente moral e social presentes em torno das personagens da obra, entrando, assim também, nas funções integracionais, mais especificamente, nas funções índice.

Tratando das funções integracionais índice, o ambiente psicológico das personagens é traduzido para o roteiro por meio de recursos peculiares da linguagem cinematográfica. Recuando um pouco no trecho escolhido para essa análise comparativa entre o romance *O Quatrilho* e o roteiro adaptado de Leopoldo Serran, voltando-se para o início da contagem três do romance, há uma passagem em que a ambiência psicológica é bastante importante para o transcorrer da história. É preciso transpor para o roteiro cinematográfico o espaço psicológico dos dois protagonistas após a fuga de seus cônjuges. Enquanto, no romance, são cerca de seis páginas de reflexões de Pierina, entrecortadas por diálogos entre ela e Ângelo, fazendo a transição entre o momento em que recebem a notícia da fuga, o nascer de um novo dia, o café da manhã e a primeira saída de Ângelo até a venda, depois do ocorrido; no roteiro de Leopoldo Serran, essa mesma transição é feita pelas sequências 91, 92, 93 e 94 em que eles recebem a notícia da fuga, dialogam entre si, Ângelo vê a cômoda que Teresa encomendou com Máximo, a retira do quarto e leva para o jardim, corta o móvel em pedaços e põe fogo nela, enquanto Pierina o observa. Um ato de revolta, uma cena que simboliza a dor emocional de Ângelo, traduzida em uma ação física, solitária e coadjuvante nesse cenário novo na colônia. No romance, a cômoda não é queimada, mas existem recursos literários à disposição do autor para que ele possa descrever o modo como a personagem de Ângelo está se sentindo. Como no roteiro cinematográfico, de modo geral, só podem ser escritas as situações que podem ser filmadas, não é possível abrir grandes textos para descrever o mundo emocional da personagem. A ação de queimar a cômoda parece traduzir toda a ambiência de pensamentos de raiva e medo que Ângelo tem diante da situação. Já Pierina, tanto no romance como no roteiro, passa a noite rezando após saber da notícia, mas, no roteiro, ela também observa Ângelo queimar a cômoda (Quadro 23). No dia seguinte, em passagem que só o roteiro traz, o espírito prático de Pierina prevalece quando ela dialoga com Ângelo e diz que ele não deveria ter posto fogo no móvel, pois poderiam ter ganho um bom dinheiro vendendo-o.

Quadro 23 - Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.

(continua)

POZENATO, 2008, p. 202 – 207 (trechos selecionados)	SERRAN, [199-], sequências 91 – 95
[...] - O que foi? Que gritaria é essa? – quis saber, assustada.	[...] PIERINA O que foi? Que gritaria é essa?

Quadro 23 – Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 202 – 207 (trechos selecionados)	SERRAN, [199-], sequências 91 – 95
<p>- Vai dormir tu também, <i>arco can!</i> – berrou Ângelo – Não pode me deixar em paz?</p> <p>Mas lembrou-se em tempo de que Pierina estava na mesma situação dele. Se Teresa se fora, Máximo também tinha ido. Chamou-a de volta:</p> <p>- <i>Scusi</i>, Pierina. Perdi a cabeça. Tu precisas saber.</p> <p>Parou de repente, esmurrando a cabeça com os dois punhos, e desandou num choro ruidoso, como se tivesse morrido alguém.</p> <p>- Quem é que morreu? – perguntou Pierina, atônita com o que via.</p> <p>- Não morreu ninguém! – gritou Ângelo fechando os olhos com os punhos. – Eles foram embora! O Máximo roubou a Teresa. Foram embora. Fugiram. O Stchopa viu tudo. Se beijaram na boca. Na boca! Pierina não se movia, apatetada.</p> <p>- Tu não falas?! – esbravejou Ângelo. – Tu não tens nada para dizer?! Te arreentam os cornos e ficas aí parada. Que nem, que nem um dois de paus. – Riu. – Que nem um dois de paus!</p> <p>E, assim como tinha chorado, desandou a rir. Ouviu as risadas ecoando dentro de casa. E viu Pierina correr, apavorada, de volta para o quarto. Ele continuava a rir enquanto, do quarto, vinham os soluços, fortes, mais fortes que as suas risadas.</p>	<p>ÂNGELO (berra)</p> <p>Vai dormir tu também, orco can! Não pode me deixar em paz?</p> <p>Pierina fica chocada. Olha para ele sem entender. Ângelo lembra-se de que ela está na mesma situação dele.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Scusi. Perdi a cabeça. Tu precisas saber.</p> <p>Ângelo esmurra a cabeça com os dois punhos. Desanda num choro ruidoso, como se tivesse morrido alguém.</p> <p>PIERINA (atônita)</p> <p>Quem é que morreu?</p> <p>ÂNGELO (grita)</p> <p>Não morreu ninguém! Eles foram embora! O Máximo roubou a Teresa. Foram embora, fugiram. O Stchopa viu tudo. Se beijaram na boa. Na boca!</p> <p>Pierina não se move, apatetada.</p> <p>ÂNGELO (esbraveja)</p> <p>Tu não falas? Tu não tens nada para dizer?!</p>

Quadro 23 – Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 202 – 207 (trechos selecionados)	SERRAN, [199-], seqüências 91 – 95
<p>- <i>Porco Dio!</i> – arrancou Ângelo, a blasfêmia do fundo de si. Sentiu-se arrepiar. Juntou toda a sua raiva e tornou a expelir, fora de si. – <i>Porca Madona!</i></p> <p>Pierina parou de chorar. No silêncio, Ângelo chegou a temer que a casa, em castigo, caísse por cima dele. Acabava de desafiar o céu, a santa Mãe de Deus. Para seu espanto, nada aconteceu. Debruçou-se então sobre a mesa, como se tivesse ficado, de repente, vazio, e começou a chorar. Um choro calmo, silencioso. Ouviu que Pierina retornava à sala e se sentava à sua frente, do outro lado da mesa.</p> <p>- O que é que vamos fazer? – ouviu que ela perguntava.</p> <p>Ângelo ergueu a cabeça. Ela estava com os olhos inchados, e parecia envergonhada.</p> <p>- O que é que vamos fazer – repetiu ele. – Bela pergunta. Bela pergunta. Agora vamos dormir. Eles não estão dormindo? Vamos dormir.</p> <p>Empunhou a lanterna e rumou para o seu quarto. Pareceu-lhe vazio, como se recém houvessem tirado dali um morto. Estendeu-se na capa e abraçou-se ao travesseiro de Teresa. Começou depois a esmurrá-lo, repetindo por quê?, por quê?, por quê? – como se o travesseiro devesse dar uma resposta. Jogou-o afinal no chão e colocou o dele no centro da cabeceira da cama. Baixou</p>	<p>Te arrebetam os cornos e ficas aí parada? Que nem, que nem um dois de paus.</p> <p>(ri)</p> <p>Que nem um dois de paus.</p> <p>Ângelo começa a rir como um insano. Pierina corre apavorada de volta ao quarto. Ângelo ainda ri m pouco. Depois cala-se. Ouve os soluços de Pierina no quarto dela.</p> <p>ÂNGELO</p> <p>Porco Dio! Porca Madona!</p> <p>Passagem de tempo. Ângelo está em choque, imóvel e pensativo. Pierina surge vinda do quarto. Está de olhos inchados e envergonhada. Vem sentar-se diante de Ângelo. Tempo. Os dois, um diante do outro.</p> <p>PIERINA</p> <p>O que é que nós vamos fazer?</p> <p>ÂNGELO</p> <p>O que é que nós vamos fazer. Bela pergunta. Agora vamos dormir. Eles não estão dormindo? Vamos dormir.</p> <p>Ângelo empunha a lanterna e ruma para o seu quarto. Pierina fica ali, desamparada.</p> <p>92. CASA DOS CASAIS (QUARTO DE</p>

Quadro 23 – Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 202 – 207 (trechos selecionados)	SERRAN, [199-], sequências 91 – 95
<p>a luz da lanterna, sem apagá-la, e deitou. Em que embrulho estava metido. A mulher lhe botara os cornos. Pareceu-lhe ver o Scariot com os dois dedos na testa, o riso de demônio. Perderia o respeito de todos. De que adiantara tanto esforço. Se beijando na boca. Quem sabe quantas vezes tinham feito isso, pelos cantos da casa. Talvez ali mesmo, no quarto dele. Esmurrou o colchão, com raiva. Não ia se atormentar com esses pensamentos. Tinha ele alguma culpa nisso tudo? Fora estúpido. Ficara dias inteiros fora de casa, em viagens, negócios. Tinha deixado a rédea muito solta, essa era a sua culpa. Mas como podia imaginar? Ela era casada. Sabia muito bem das suas obrigações. Por acaso ele pensava em sem-vergonhice? Depois que um casa, não existe mais outra mulher, nem outro homem. Ela não tinha medo do inferno? Claro que não, já devia estar com o diabo no corpo. Uma boa surra lhe teria tirado o <i>morbin</i> do corpo. Muito bonito! O marido trabalhando, se matando para pôr a comida na mesa e ela, sem nenhum respeito, levantando a asa para o outro. Talvez ali mesmo, na cama dele. “<i>Putana</i>”, pensou. E logo, para ele mesmo ouvir, em voz alta: - <i>Putana!</i></p> <p>Acordou vendo a claridade fraca da lanterna. Quanto tempo dormira? Abriu uma fresta da janela. Ainda estava escuro. Tivera um pesadelo? A lanterna acesa, lembrou-se</p>	<p>ÂNGELO) INT. NOITE</p> <p>Ângelo entra no quarto. Fica parado de pé na porta. Olha a cama. O travesseiro de Teresa. E então seus olhos batem na cômoda que Máximo fez para Teresa.</p> <p>O ódio toma conta de seu rosto. Avança para a cômoda e começa a arrastá-la com força descomunal.</p> <p>93. CASA DOS CASAIS (CASA) EXT. NOITE</p> <p>A cômoda está postada frente à casa na escuridão. Ângelo a destrói com fortes golpes de machado. O trabalho parece estar lhe fazendo um bem incrível.</p> <p>Ângelo atea fogo aos destroços de madeira. O fogo começa a subir. O rosto de Ângelo iluminado pelas chamas.</p> <p>94. CASA DOS CASAIS (QUARTO DE MÁSSIMO) INT. NOITE</p> <p>O rosto de Pierina, junto à janela, também iluminado pelas labaredas. Sua expressão é de total perplexidade. Ela fala sozinha, como se argumentasse consigo mesma com total naturalidade.</p> <p>PIERINA</p> <p>Foi no dia de Natal. Os canalhas escolheram o dia de Natal... Oh, Deus, no dia de Natal...</p> <p>95. CASA DOS CASAIS (CASA) EXT.</p>

Quadro 23 – Comparação entre o romance e o roteiro adaptado por Leopoldo Serran na sequência em que Ângelo e Pierina ficam sabendo da fuga de seus cônjuges.

(continuação)

POZENATO, 2008, p. 202 – 207 (trechos selecionados)	SERRAN, [199-], sequências 91 – 95
<p>de novo do Stchopa, de pé na sala, apavorado. [...]</p> <p>O primeiro galo cantou e Pierina continuou ajoelhada. Perdera a conta de quantos rosários tinha rezado durante a noite. Sabia que a vela, que agora chegava ao fim, diante da estampa da <i>Madona</i>, era a terceira que queimava. Cansada, beijou com devoção o crucifixo do rosário e sentou-se na cama com um gemido. “Pobre de mim”, repetiu pela milésima vez, “sem marido, com dois filhos para criar”. Sentia-se realmente viúva. Máximo, para ela, estava morto e enterrado. [...] Ah, aquele dia do Natal, pensou com um estremecimento, em que os dois voltaram quase no escuro, com a roupa ainda molhada! [...]</p>	<p>AMANHECER</p> <p>Ângelo está sentado no chão com os olhos fixos nas cinzas da extinta fogueira.</p>

Fonte: Miranda (2018).

No Quadro 23, pode-se observar a perspectiva narrativa utilizada nos dois capítulos iniciais da contagem três, os quais marcam o momento em que Pierina e Ângelo sabem da fuga de Máximo e Teresa. A visão de mundo das duas personagens sobressai à ação física nesses capítulos. Eles mudam de cômodos dentro da casa, mas é a narrativa acerca dos pensamentos deles quanto ao que estão vivendo é o que prepondera. No roteiro adaptado por Leopoldo Serran, tal perspectiva narrativa não está presente. Ela é limitada ao observável e aos diálogos (esses mantidos com bastante proximidade em relação ao romance), como uma focalização externa. Aparece, neste caso, a sensação de um narrador heterodiegético, que, conforme Reis e Lopes (1988), “relata uma história a qual é estranha, uma vez que não integra nem integrou, coma personagem, o universo diegético em questão” (p. 121). A dor de ambos, no roteiro, é visível mais por suas ações do que por suas reflexões. O texto didascálico do roteiro dá indicações de linguagem não verbal das personagens, denotando o sentimento de perda e de rejeição (fixidez, socos e reações agressivas, risos e choros sem controle). Ambos os sistemas marcam, de forma bastante clara, neste momento, a complexidade dessas personagens. Em se

tratando de Ângelo e Pierina, como protagonistas, personagens redondas da narrativa, conforme Reis e Lopes (1988), eles têm uma condição de imprevisibilidade, em que acontece uma “revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões” (p. 219). Até o momento dessa passagem, o leitor do romance ou do roteiro não sabia que Ângelo ou Pierina eram capazes de emoções tão fortes. Mas diante de uma situação que contraria todo um modo de vida para o qual foram educados, os dois se tornam menos introspectivos sobre suas emoções. Ângelo, no romance, blasfema a própria existência, chora e ri, em expressões que são pouco vistas nos momentos anteriores dessa narrativa. Pierina fica com pena de si mesma, procura apoio nas orações e chora, uma reação que também não é previsível em momentos anteriores. Já no roteiro, a raiva de Ângelo é menos introspectiva. Conforme já dito, ela se traduz em uma ação física, a de destruir a cômoda e queimá-la. Pierina, por sua vez, no roteiro, também é menos introspectiva em suas reações, interagindo com o sofrimento de Ângelo, ao aparecer na janela e vê-lo queimando o móvel. As reflexões de ambos acerca do ocorrido não aparecem na narrativa do roteiro. Estão presentes apenas os diálogos semelhantes aos do romance e a síntese da emoção na cena da cômoda. As duas situações podem ser consideradas surpreendentes para os leitores de cada um dos sistemas, porém são também coerentes pelo que se conhece do contexto de suas realidades.

Conforme Reis e Lopes (1988), a construção da coerência textual abarca uma “progressão temática, isto é, progressão de informação no interior do texto” (p. 153). No momento em que Pierina e Ângelo sabem da fuga de seus cônjuges, é como se a narrativa de ambos os sistemas desse ao leitor uma oportunidade para conhecer um outro lado da personalidade das duas personagens, que permaneceria, provavelmente, escondido caso essa situação nunca tivesse ocorrido.

Nas passagens do roteiro, retratadas no Quadro 23, o ambiente psicológico das personagens e seus sentimentos estão presentes ainda nas indicações que são deixadas logo abaixo dos nomes de cada protagonista (“esbraveja”, “atônita”, “grita”, “berra” etc.). Por meio dessas expressões, colocadas entre parênteses ou soltas antes do diálogo, o roteirista comunica o leitor a respeito do estado de espírito da personagem, a qual, no romance, em geral, pode ser notado nas reflexões e pensamentos narrados de cada um dos protagonistas e personagens secundários, como pode ser visto no Quadro 23. A combinação desse texto didascálico e das ações dos personagens no roteiro permite compreender melhor a personalidade e o temperamento dos personagens.

Em termos de funções informação, a linguagem das personagens segue no roteiro a lógica do romance no sentido em que, em momentos de emoção mais forte, eles esbravejam em

dialeto italiano. É possível observar isso nas expressões do diálogo entre Pierina e Ângelo, descritos no Quadro 23: *orco can, porco Dio, porca Madona, putana*. Nem todas essas expressões constam no romance, aparecendo em alguns casos só no roteiro, mas elas seguem a ideia de que o protagonista recorre a seu sotaque mais original quando está nervoso. Conforme Reis e Lopes (1988), o diálogo, “além de permitir a dramatização da narrativa, pode funcionar também como núcleo diegético importante, na medida em que os atos verbais fazem muitas vezes progredir a história” (p. 237). Percebe-se que, no texto do roteiro cinematográfico, esse caráter do diálogo faz com que a narrativa avance de forma ainda mais forte. Por conta disso e por ter menos oportunidade de fazer o encadeamento do enredo por meio de reflexões, voz interior, caracterização de ambientes ou mesmo de um narrador mais presente, o texto do roteiro de uma obra, como *O Quatrilho*, vale-se do diálogo como força maior. Enquanto no romance é mais fácil aproximar a narrativa do tempo psicológico das personagens, o roteiro cinematográfico de *O Quatrilho* tem cenas calcadas no diálogo entre as personagens e, por isso, são exemplos precisos de “dramatização da narrativa que constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no plano do discurso, da duração dos eventos diegéticos” (REIS, LOPES, 1988, p. 236). A importância do diálogo foi destacada pelo próprio autor do romance *O Quatrilho* em entrevista concedida para a realização desta tese. Segundo Pozenato (2016), a facilidade em traduzir os diálogos do romance para o roteiro foi um dos pontos destacados pela equipe de produção, quando da escolha de *O Quatrilho* para filmagem. Eram diálogos considerados “cinematográficos”, segundo Pozenato. Talvez, por isso, a maioria dos diálogos do roteiro se mantém igual ou similar aos do romance. Apesar de o trecho do romance, descrito no Quadro 23, ser um pouco anterior àquele que, nesta seção, propunha-se a estudar, a riqueza possível da análise comparativa desse episódio do enredo (quando Ângelo e Pierina sabem da fuga de Teresa e Máximo) levou à decisão de também analisar-se essa passagem nesta seção.

O cenário descrito no roteiro de Leopoldo Serran é, em alguns momentos, mais detalhado do que aquele do romance. Por exemplo, quando, no Quadro 20, é mostrada a sequência 119 com a descrição do cenário do pampa gaúcho, pode-se entender que os negócios de Ângelo prosperaram mesmo com o embargo dos moradores de San Giuseppe, porque ele decide expandir e buscar outros mercados – seguindo o conselho de Scariot. No romance, esse momento de Ângelo, enquanto cavalga nos pampas, não é narrado, ele vê os fazendeiros brasileiros negociando em Caxias do Sul logo que chega à cidade com Teresa, no início da segunda contagem do romance, e, mais tarde, na terceira contagem, quando Scariot sugere ampliar os negócios para outras terras, a fim de fugir da rejeição da comunidade; vem à mente de Ângelo novamente a imagem daqueles fazendeiros negociadores. Por aí, o leitor do romance

é deixado para imaginar como se deu a expansão dos negócios de Ângelo. A apresentação desse cenário dos pampas no roteiro, além de dar a entender a força de expansão desse protagonista, parece passar também um senso de maior liberdade que as personagens terão ao saírem para negociar em outras regiões: enquanto boa parte das cenas do romance se passa no ambiente fechado da casa dos casais, a bonança do casal Ângelo e Pierina parece nascer a partir do momento em que eles decidem sair em busca de suas ambições.

Ainda no que cabe às funções de informação, isto é, verificar se há indicações em termos de linguagem, cenário e trilha sonora no roteiro, para auxiliar na ambiência psicológica, parece importante retomar um pouco, na contagem três, o início da vida de Ângelo e Pierina, após a fuga dos seus cônjuges. Em uma sequência que pode ser dita de “enchimento” no roteiro, e que não está presente no romance, é justamente a caracterização do cenário e da trilha sonora, que passa a sensação de uma necessidade de convivência entre os dois protagonistas, que vivem agora sozinhos na casa. A sensação de ordem e limpeza dentro do lar são sinônimo de orgulho para Pierina e aparecem, em diferentes momentos, tanto no romance como no roteiro. Quando Ângelo começa a sentir-se em casa ao lado de Pierina, antes mesmo de os dois ficarem juntos, ele também passa a notar essa organização da casa e a vive como um sentimento de acolhimento. Conforme mostra o trecho do roteiro, Leopoldo Serran se preocupa em descrever o espaço e a sensação das personagens:

105. COLÔNIA DOS CASAIS (CASA E COZINHA) INT. NOITE

Em cortes descontínuos, ainda com a música prevalecendo e sem que se ouçam os diálogos. Ângelo chega em casa e imediatamente o calor, a limpeza impecável, o cheiro da comida o envolvem. Bem ou mal, ele está em casa. Os dois filhos de Pierina vêm tomar a benção. Ela, sempre ocupada no fogão, fala alguma coisa para ele. Joanin entra, vindo do moinho, sujo de trigo e exausto. Ângelo o cumprimenta (SERRAN, [199-], sequência 105).

O trecho demonstra que não só a ordem do espaço físico, mas a presença dos cheiros e gestos daqueles que estão na casa fazem com que Ângelo se sinta bem recebido ali, mesmo sem a esposa. Trata-se de um encaminhamento para a situação que se sucederá, bem seja, o envolvimento entre Pierina e Ângelo.

A linguagem não verbal, último aspecto analisado no roteiro de Leopoldo Serran, é um importante elemento para a construção de sequências, principalmente, aquelas em que as personagens se mostram mais emotivas, conforme é possível visualizar no Quadro 23. A perplexidade de Ângelo e Pierina, nessa passagem, é mostrada pelo diálogo entre ambos, é claro, mas as sequências ali citadas parecem refletir esse desespero bem mais pelas indicações de fixidez dos personagens, olhares perdidos, ações corpóreas motivadas por ódio (como

colocar fogo na cômoda e socar a mesa). São essas expressões, os olhares e todo o conjunto de movimento dos dois, detalhados principalmente pelo texto didascálico, que fazem presença neste momento particular do roteiro e tem destaque mais do que os diálogos ali descritos, uma prevalência do não verbal em relação ao verbal, que é um pouco rara neste roteiro, segundo o estudo conduzido nesta tese.

5.3 ANÁLISE COMPARADA DOS DOIS ROTEIROS ADAPTADOS

Para compreender melhor a adaptação feita entre o romance *O Quatrilho* e os roteiros em estudo, parece necessária ainda uma comparação entre os dois roteiros. Conforme já afirmado, quando a obra foi lançada como filme, a empresa produtora responsável perguntou a Antonio Calmon (2016), conforme entrevista concedida, sobre a forma como ele gostaria de ser apresentado nos créditos do filme. Ele pediu que o seu nome aparecesse como adaptação e o roteiro fosse atribuído a Leopoldo Serran. As nomenclaturas aí citadas têm relação com os diferentes tratamentos dados a um roteiro durante o processo de produção de um filme. A primeira nomenclatura diz respeito, nesse caso, ao primeiro exercício de adaptação do texto do romance para roteiro. A segunda é a chegada ao roteiro, considerado final, para dar início à produção cinematográfica.

Calmon (2016) afirma que sempre procurou ser o mais próximo possível do romance: “[...] seleciono os trechos que rendam cenas de cinema. Evito ao máximo criar cenas que não pertençam ao livro. Procuo também usar somente os diálogos do livro e só os adapto quando for muito necessário” (entrevista concedida por e-mail). O depoimento do autor se mostra coerente ao que é encontrado de fato no roteiro adaptado por ele, quando comparado ao romance. Para que se possa realizar a comparação aqui sugerida, optou-se por estudar os dois roteiros de modo exclusivo, neste momento, definindo o roteiro adaptado por Antonio Calmon, como hipotexto, e o tratamento de roteiro de Leopoldo Serran, como hipertexto. Sabe-se que, em seu trabalho, Serran contou com o romance como base, mas também foi influenciado pela escrita que Calmon já havia feito para a primeira versão do roteiro. Tal fato motiva a realização da presente análise. O protocolo de análise, desenvolvido para comparar romance e roteiro adaptado, é aplicado neste caso para verificar as principais alterações entre as duas versões do roteiro. Tal comparação é feita por conta dos pontos de divergência entre os dois roteiros, bem seja, dividindo a comparação, segundo as diferentes contagens do romance para perceber, apenas, os principais pontos de diferença entre os dois roteiros. Também é dada prioridade para

a análise comparada entre os trechos dos roteiros, que correspondem às contagens um e dois do romance, pois essas são as partes em que se identificou maior número de diferentes estratégias narrativas, adotadas entre os dois roteiros. A contagem três é a mais semelhante em termos de encadeamento de eventos. A adaptação da última contagem do romance é estudada no ponto 5.4 desta tese, quando se comparam os dois roteiros à narrativa do romance.

O roteiro de Antonio Calmon tem 145 sequências, enquanto o de Leopoldo Serran tem 124. A diferença de um roteiro para o outro não é dada apenas por um simples corte, em termos de número de cenas. Há sequências que são propriamente diferentes e estratégias narrativas que, em alguns momentos, divergem. Para facilitar a identificação dos dois roteiros, ao longo desta seção, o roteiro de Antonio Calmon será identificado como roteiro A e o roteiro de Leopoldo Serran, como roteiro B, nomenclatura já utilizada em outros momentos da tese.

Levando em conta o período da narrativa correspondente à contagem um do romance, quanto às funções distribucionais, entre os dois roteiros, há diferença entre os eventos do enredo. No roteiro A, a primeira parte é mais longa do que no roteiro B. O início da narrativa, nos dois roteiros é diferente, conforme mostra o Quadro 24.

Quadro 24 - Comparação do início da narrativa entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran.

(continua)

CALMON, [199-], letreiros iniciais e primeiras sequências do roteiro	SERRAN, [199-], letreiros iniciais e primeiras sequências do roteiro
<p>LETREIRO</p> <p>Em silêncio, vai surgindo na tela escura, de baixo para cima, o letreiro:</p> <p>“Deixando sua pátria em busca de melhores dias, grandes levadas de emigrantes italianos dirigiram-se à distante América na segunda metade do século passado. Uma considerável parcela desses aventureiros aportou ao extremo sul do Brasil, onde eles, seus filhos e netos, submetidos às injunções do tempo do medo</p>	<p>LETREIROS DE APRESENTAÇÃO</p> <p>Sucedem-se na tela, em fusões, imagens (fotos e/ou pinturas) dos imigrantes italianos quando de sua chegada ao Brasil, ao som das músicas que cantavam. São retratos das famílias que aqui aportavam e do país que encontraram. Sobre essas imagens vêm os letreiros iniciais do filme.</p> <p>1.SERRA GAÚCHA EXT. DIA</p> <p>A serra gaúcha, num desolado dia de inverno. O silêncio, cortado apenas pelo ruído do vento. Por</p>

Quadro 24 - Comparação do início da narrativa entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran.

(continuação)

CALMON, [199-], letreiros iniciais e primeiras sequências do roteiro	SERRAN, [199-], letreiros iniciais e primeiras sequências do roteiro
<p>construíram uma sociedade próspera e relativamente igualitária baseada na pequena propriedade rural e, posteriormente, sobre o comércio e a indústria.</p> <p>‘O Quatrilho’ narra esta saga através da trajetória de um certo Ângelo Gardone...”</p> <p>LETREIROS DE APRESENTAÇÃO</p> <p>Sucedem-se na tela, em fusões, imagens (fotos e/ou pinturas) dos imigrantes quando de sua chegada no Brasil, ao som das músicas que cantavam. São retratos das famílias que aqui aportavam e do país que encontraram. Sobre essas imagens vêm os letreiros iniciais do filme.</p> <p>SEQUÊNCIA 1 – SERRA GAÚCHA – EXT/ENTARDECER</p> <p>A serra gaúcha, num desolado dia de inverno. Osilêncio cortado apenas pelo barulho do vento. No meio da natureza quase intocada, veem-se as instalações rústicas de uma colônia, uma pequena propriedade de imigrante italiano. Anoitece. Corta.</p> <p>SEQUÊNCIA 2 – CABANA DE AURELIO – COZINHA – INT/ENTARDECER</p> <p>Um caixão tosco está em cima da mesa de refeições. Dentro dele, muito branca, de olhos fechados, jaz Rosa Gardone [...]</p>	<p>uma pequena estrada de terra avança o padre Giobbe montado numa mula.</p> <p>A mula aperta o passo e o padre se curva, bate no pescoço do animal, numa carícia:</p> <p>PADRE GIOBBE</p> <p>Devagar, minha filha, assim vão perceber que estamos mortos de fome...</p> <p>Os dois seguem o caminho. No horizonte, uma pequena construção rústica com fumaça saindo pela chaminé. Surge o letreiro:</p> <p>SANTA CORONA, RIO GRANDE DO SUL, 1910.</p> <p>1. IGREJINHA DE SANTA CORONA INT. DIA</p> <p>Música. A mão de Ângelo segura a mão de Teresa, entre as duas pontadas da estola e as mãos do padre. [...]</p>

Fonte: Miranda (2018).

A escolha por um início diferente para o enredo vai determinar uma sequência de eventos própria para cada um dos dois roteiros. O roteiro A leva os leitores a entenderem o contexto histórico da época, enxergarem a região da colônia de Santa Corona e adentrarem no enterro da mãe de Ângelo, chamada Rosa. Essa passagem não consta do roteiro B, o qual vai diretamente iniciar no casamento de Ângelo e Teresa, que está mais para frente na narrativa do roteiro A.

A partir desse começo diferente, todas as 11 sequências iniciais, escritas no roteiro A, e os conflitos pertinentes a elas, não aparecem no roteiro B. Essas sequências dizem respeito ao período em que Ângelo é levado a assumir os negócios da família, porque o pai, Aurélio, entra em uma profunda tristeza depois da morte de Rosa. Depois do casamento de Ângelo e Teresa, é possível fazer uma comparação, cena por cena, das duas narrativas e observar que, em menos sequências, o roteiro B conta os mesmos conflitos principais que o roteiro A. Em certo sentido, o roteiro A concede uma introdução e uma preparação maior, para que o leitor acompanhe a narrativa que vem a seguir.

As personagens são as mesmas presentes em ambos os roteiros e também a sua caracterização, porém a participação das personagens secundários diminui no roteiro B. Além dos quatro protagonistas, recebem destaque, nesta parte da narrativa, as seguintes personagens secundárias: Aurélio, Dosolina, Bambina, Agostinho, padre Giobbe, Tia Gema, Tio Bepe e Milton. A complexidade das personagens redondas é colhida com mais clareza no roteiro A, porque, há mais sequências em que se pode mostrar o dia a dia dessas personagens e perceber assim diferentes camadas de sua personalidade. A estrutura de protagonistas e antagonistas é mantida em ambos os roteiros.

Em termos de tempo, talvez se dê um dos pontos de maior destaque na comparação entre os roteiros. A época é a mesma em ambos, bem como o tempo cronológico. Porém, a duração da narrativa é menor no roteiro B e os cortes elaborados para as sequências imprimem a esse texto um ritmo mais intenso do que o roteiro A. Algumas estratégias parecem ter sido utilizadas pelo autor do roteiro B para tal finalidade. Caso se desenvolva um passo a passo de momentos de cada roteiro, é possível identificar encontros e desencontros no encadeamento de cenas das narrativas. Após o casamento de Ângelo e Teresa na igreja de Santa Corona, o roteiro A mostra Máximo apresentando Pierina ao seu tio, o padre Giobbe; Teresa sendo recebida pela primeira vez na casa de Ângelo, como membro da família, e, então, padre Giobbe conversa com Cósimo sobre a tristeza que sente ao celebrar casamentos. Já o roteiro B traz a celebração do casamento de Ângelo e Teresa, a conversa entre o padre Giobbe e Cósimo e, em seguida, a festa de casamento celebrada na propriedade da família Gardone. O roteiro A mostra também essa festa

e a conta em mais sequências do que o B. Enquanto este faz a festa se passar em cinco sequências, o roteiro A o faz em seis, entrecortadas por duas sequências com outros temas, conforme já apresentado.

As sequências que retratam o casamento são um bom exemplo das estratégias narrativas que se mostram frequentes quando se observa, de modo comparado, o roteiro A e o B. Sequências do roteiro A são condensadas no roteiro B e aproveitadas em momentos sutilmente diferentes da narrativa. Tal recurso altera a velocidade da narrativa, isto é, a relação entre a duração da história em si e a duração do texto em linhas e em páginas. A velocidade do roteiro B é sempre maior, bem como sua intensidade. Ou seja, o ritmo da narrativa no roteiro B tende a ser marcadamente mais rápido em todas as cenas, quando comparado ao roteiro A. A dinâmica temporal dos dois roteiros, portanto, mostra-se diferente (Quadro 25).

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas sequências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continua)

CALMON, [199-], sequência 18 a 27 (com interrupções)	SERRAN, [199-], sequência 4 a 8
<p>SEQUÊNCIA 18 – CABANA DE AURÉLIO – SALA INT/DIA</p> <p>O vinho corre solto entre o grupo de homens. Um deles puxa uma canção maliciosa, falando de casamento e dos seus prazeres. Ângelo sorri contrafeito, envergonhado, ao lado do pai. Aurélio procura com o olhar e vê Teresa vindo do quarto. Ela sorri de volta para ele e vai para a cozinha. Aurélio acompanha-a com os olhos.</p> <p><u>Corta para.</u></p> <p>SEQUÊNCIA 19 – CABANA DE AURÉLIO – COZINHA – INT/DIA</p> <p>Tia Gema está comandando as mulheres na cozinha. Grita ao ver Teresa entrar.</p> <p>TIA GEMA</p> <p>Fora, fora daqui, aqui mando eu. Estou no lugar</p>	<p>4. CABADA DE AURÉLIO (SALA) INT. DIA</p> <p>O vinho corre solto entre o grupo de homens. Um deles puxa uma canção maliciosa, falando de casamento e dos seus prazeres. Ângelo sorri contrafeito, envergonhado, ao lado do pai. Aurélio procura com o olhar e vê Teresa vindo do quarto. Ela sorri de volta para ele e vai para a cozinha. Aurélio a acompanha com os olhos.</p> <p>5. CABANA DE AURÉLIO (COZINHA) INT. DIA</p> <p>Tia Gema está comandando as mulheres na cozinha. Grita ao ver Teresa entrar.</p> <p>TIA GEMA</p> <p>Fora, fora daqui, aqui mando eu. Vai cuidar do</p>

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas seqüências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continuação)

	SERRAN, [199-], seqüência 4 a 8
da mãe do noivo, a nossa querida Rosa, que Deus levou. E tu Teresa, vai cuidar d teu marido. Amanhã e depois não vai te faltar trabalho. Descansa para hoje de noite...	teu marido, Teresa. Descansa para hoje de noite...
AS MULHERES (RIEM COM MALÍCIA)	As mulheres riem com malícia.
TERESA (RI TAMBÉM)	Fusão para
<u>Fusão para</u> SEQUÊNCIA 20 – CABANA DE AURÉLIO –COZINHA – INT/DIA	6. CABANA DE AURÉLIO (COZINHA) INT. DIA
A mesa posta com as comidas do casamento e o vinho. Tia Gema está arrastando Aurélio pelo braço.	A mesa posta com as comidas do casamento e o vinho. Tia Gema está arrastando Aurélio pelo braço.
TIA GEMA	TIA GEMA
Vem cá, vem cá, senta aqui. O pai do noivo tem que ficar aqui. Não tem lugar para todos, vamos fazer duas mesadas. Primo i ómini, os homens não têm paciência para esperar. Depois as mulheres....	Vem cá, vem cá, senta aqui. O pai do noivo tem que ficar aqui. Não tem lugar para todos, vamos fazer duas mesadas. Primo, i ómini, os homens não têm paciência de esperar. Depois as mulheres...
AURELIO (OBEDECE CONTRAFEITO E SENTA-SE AO LADO DE ÂNGELO E DO COMPADRE COSIMO)	Aurélio obedece contrafeito e senta-se ao lado de Ângelo, do compadre Cósimo e de Agostinho, o filho mais moço. [...]
COSIMO (ESTENDENDO CANECA DE VINHO	CÓSIMO (para Teresa, que serve) E tu, Teresa, faz o Ângelo tomar vinho. Ele precisa de sangue para ter força de homem... [...]
	7. CABANA DE AURÉLIO EXT. DIA
	Teresa pôs um chapéu de grandes abas, para proteger o rosto do sol. Olha os animais

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas seqüências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continuação)

CALMON, [199-], seqüência 18 a 27 (com interrupções)	SERRAN, [199-], seqüência 4 a 8
PARA AURELIO) Beve compare, che¹ vinho fa mal. Hoje é festa.	enquanto Ângelo enumera.
AURELIO (CONSEGUE SORRIR E BEBE, ESVAZIANDO O COPO DE UMA VEZ)	ÂNGELO A mula é minha. A junta de bois é da família. Uma das vacas de leite é minha, a outra é da Dosolina...
COSIMO (PARA TERESA, QUE COLOCA UM PRATO DE COMIDA NA MESA) E tu, Teresa, faz o Ângelo tomar vinho. De manhã, de meio dia, de noite. Êle precisa de sangue para ter força de homem... [...]	TERESA (sorrindo) E as galinhas são dela e do Agostinho. Não é assim?
SEQUÊNCIA 21 – CABANA DE AURÉLIO E PAILO – EXT/ANOITECER Crianças correm e brincam em frente à cabana. De dentro ouve-se outra canção [...]	Ângelo olha para ela, surpreso. TERESA Falamos tanto disso durante o noivado... [...]
SEQUÊNCIA 22 – PAIOL DE AURÉLIO – INT/NOITE Aurélio entra no paiol. Senta-se entre as palhas de milho. Tira a tampa do garrafão e enche a caneca. Bebe. Ouve um tempo as vozes que, cada vez mais fortes, cantam:	TERESA (depois de um tempo) Não vamos pensar nisso agora. Hoje é o primeiro dia do nosso casamento. (puxa-o pela mão) Vem.
VOZES (OFF) Sul ponte di Bassano Noi ci darem la mano... [...]	ÂNGELO Aonde? TERESA Quero conhecer o resto das terras. Tu nunca quis me mostrar.

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas seqüências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continuação)

CALMON, [199-], seqüência 18 a 27 (com interrupções)	SERRAN, [199-], seqüência 4 a 8
<p>SEQUÊNCIA 23 – CABANA DE AURÉLIO - QUARTO DE TERESA – INT/DIA/AMANHECER</p> <p>Teresa está acordando. Esfrega os olhos sonolenta. Vê que está sozinha na cama. Murmura:</p> <p>TERESA (PARA SI MESMA) Meu Deus. Dormi demais. Vão me achar preguiçosa. Levanta-se de um pulo e começa a vestir-se. <u>Corta para.</u></p> <p>SEQUÊNCIA 24 – CABANA DE AURÉLIO – COZINHA – INT/DIA/AMANHECER</p> <p>Aurélio está sentado no banco alto, ao lado do fogo. Prepara o chimarrão. Teresa entra e saúda alegremente. [...]</p> <p>Dosolina entra com o balde de leite, ainda desgrenhada. Vai despejar o leite numa panela. Olha Teresa com um ar malicioso.</p> <p>DOSOLINA Dormiu bem? (DÁ UM PEQUENO RISO)</p> <p>TERESA (TRANQUILA) Dormi demais. Mas amanhã garanto levantar antes de todos. [...]</p> <p>TERESA (NÃO DESISTE) O que é que vamos fazer hoje?</p>	<p>ÂNGELO</p> <p>A maior parte não serve para plantar. E eu nunca te levei porque podiam falar mal da gente...</p> <p>TERESA (rindo)</p> <p>Mas agora estamos casados. Ninguém pode falar nada. (puxa-o de novo). Vem. Vamos passear. O sol está tão bonito...</p> <p>E arrasta-o.</p> <p>8. ARROIO EXT. DIA</p> <p>Um arroio de águas claras. Tersa vem com Ângelo, cantarolando feliz. Ao ver o riacho tira rapidamente os tamancos e entra na água. Dá risadas de felicidade. Ângelo olha. Ela ergue um pouco o vestido para andar dentro d'água. Ângelo vira a cabeça e olha em volta, nervoso.</p> <p>TERESA (rindo)</p> <p>Vem, Ângelo. A água está quentinha.</p> <p>[...]</p>

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas seqüências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continuação)

<p>CALMON, [199-], seqüência 18 a 27 (com interrupções)</p>	<p>SERRAN, [199-], seqüência 4 a 8</p>
<p>ÂNGELO (MASTIGANDO) Hoje não se trabalha. [...]</p> <p>SEQUÊNCIA 25 – CABANA DE AURÉLIO GARDONE – EXT/DIA Teresa pôs um chapéu de grandes abas, para proteger o rosto do sol. Olha os animais enquanto Ângelo enumera:</p> <p>ÂNGELO A mula é minha. A junta de bois é da família. Uma das vacas de leite é minha, a outra é da Dosolina...</p> <p>TERESA (SORRINDO) E as galinhas são dela e da Bambina. Não é assim? [...]</p> <p>SEQUÊNCIA 26 – MILHARAL – EXT/DIA Emenda na fala anterior de Ângelo.</p> <p>ÂNGELO ... e a plantação de milho um terço é minha e dois terços da família...</p> <p>TERESA (OLHA O MILHARAL, FELIZ, DE MÃOS DADAS COM O MARIDO) [...]</p> <p>ÂNGELO A maior parte não serve para plantar. E eu</p>	

Quadro 25 - Comparação entre o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran nas sequências que mostram a festa de casamento de Teresa e Ângelo.

(continuação)

CALMON, [199-], sequência 18 a 27 (com interrupções)	SERRAN, [199-], sequência 4 a 8
<p>nunca te levei porque as pessoas podiam falar mal da gente...</p> <p>TERESA</p> <p>(RI) Mas agora estamos casados. Ninguém pode falar nada. (PUXA-O DE NOVO) Vem. Vamos passear. O sol está tão bonito...</p> <p>E arrasta-o. <u>Corta para.</u></p> <p>SEQUÊNCIA 27 – ARROIO – EXT/DIA</p> <p>Um arroio de águas claras. Teresa vem com Ângelo, cantarolando feliz. Ao ver o riacho, tira rapidamente os tamancos e entra na água. Dá risadas de felicidade. Ângelo olha. [...]</p>	

Fonte: Miranda (2018)

No Quadro 25, mostra-se o modo como o roteiro B se utiliza do roteiro A. As cenas, quando aproveitadas, são muito parecidas. Os diálogos são quase idênticos, quando as cenas são transferidas de um sistema para outro,; o mesmo se dá em relação ao espaço da narrativa. No entanto, o roteiro B utiliza a lógica de montagem cinematográfica para dar mais agilidade à narrativa. Sequências que descrevem a passagem entre a festa de casamento de Ângelo e Teresa e seu primeiro dia de casados são cortadas. O encadeamento de eventos entre esses dois momentos, em linhas gerais, deixa subentendidas, no roteiro B, algumas informações para que o leitor ajude a construir o enredo da passagem de um dia entre o casamento e o passeio que Ângelo e Teresa fazem pela propriedade da família.

O passeio é realizado, em ambos os textos, no primeiro dia de casados. No roteiro A, compreende-se essa temporalidade, porque a ordem das sequências (o entardecer, a festa, o casal acordando, o café da manhã e o passeio) leva a entender que um dia se passou e que Ângelo decide que o primeiro dia de casado não será um dia de trabalho e, sim, um dia para passeio, para conhecer a propriedade e apresentar à Teresa os seus bens, embora ela já os

conhecesse quando ainda eram noivos. No roteiro B, essa série de sequências que dão contexto à passagem de tempo são excluídas. Mantém-se, no entanto, o passeio do casal pela propriedade. Em uma das falas de Teresa (que também estava presente no roteiro A), ela convida Ângelo a passear com ela por lados da propriedade em que nunca tinham caminhado e, quando ele diz que nunca a levou ali, porque poderiam falar mal deles, ela contesta dizendo que agora ninguém mais pode falar nada, porque estão casados. . Nesse momento, o leitor fica sabendo que houve uma passagem de tempo e que o casal está vivendo um dia diferente daquele da festa, porém a economia da narrativa aqui, em termos de número de sequências para contar tal passagem de tempo, é marcante.

Após as sequências relacionadas ao casamento, seguem-se eventos importantes da história como a conversa entre Teresa e tia Gema sobre o casamento, um almoço organizado na casa do tio Bepe e de tia Gema, pais de Pierina, sendo esse o primeiro momento da narrativa de ambos os roteiros em que os casais, Máximo e Pierina e Ângelo e Teresa, interagem. Em seguida ao almoço, Pierina pergunta a Máximo, no caminho para casa, o motivo pelo qual ele olhava tanto para Teresa, e ele desconversa. Após esse ponto, o roteiro A escolhe mostrar sequências em que Ângelo trabalha na roça com sua irmã mais moça, Bambina, e essa conta a ele que quer casar, irritando o irmão. Já o roteiro B opta por uma série de pequenas sequências (treze ao todo) que mostram a família Gardone realizando diferentes atividades em sua colônia e trabalhando duro para manter a produção de milho, trigo e uva na propriedade. Em seguida a essa passagem de tempo, o roteiro traz a sequência em que Agostinho, irmão mais novo de Ângelo, tenta assediar Teresa na cozinha e ela diz a ele que deve se casar logo. Essa passagem é importante na história, porque é, a partir dela, que Agostinho decide casar com sua namorada, Adelaide, levando Ângelo a ter que deixar a colônia do pai, Aurélio, para ele. Porém, antes dessa notícia do casamento chegar à família, o roteiro B traz as sequências que mostram o *filó*, organizado na casa dos Gardone, por Teresa, reunindo todos os amigos da família. Esse é um segundo momento em que os dois casais protagonistas da narrativa interagem. Esse evento do *filó* também ganha o tom de síntese no roteiro B em relação ao roteiro A, assim como a festa de casamento. Porém, no roteiro A, após Ângelo ter a conversa com Bambina sobre casamento e dizer a Teresa que não está satisfeito com essa situação, já inicia a série de sequências que vai retratar o *filó*.

Ambos os roteiros, após o *filó*, optam por mostrar a visita de Teresa à casa de Pierina e Máximo, ocasião em que ela encomenda uma cômoda a Máximo. Nesta passagem, o roteiro B também utiliza o recurso de sintetizar os diálogos e as sequências presentes no roteiro A. Enquanto no roteiro A são seis sequências e seis páginas para mostrar a visita, no roteiro B são

quatro sequências e quatro páginas para o fato. Porém, mais uma vez, o encadeamento de ações dentro da narrativa é mantido. Primeiro, Teresa entrega o presente que trouxe para a prima; depois, conhece as áreas de uso comum da casa, na sequência, o quarto, onde vê a cômoda de Pierina e, só então, chega Máximo, para quem encomenda o móvel; no final, o casal se despede da prima Teresa.

No roteiro B, neste momento, a ordem dos fatos já traz Ângelo marcando com o padre Giobbe o casamento do irmão mais novo, Agostinho. O roteiro A vai ainda trazer algumas sequências em que se mostra a decisão de Agostinho em casar. Primeiro ele e Ângelo aparecem trabalhando juntos; depois, Agostinho assedia, na cozinha, a cunhada. Teresa lhe diz que deve se casar e, na sequência seguinte, Ângelo aparece agendando o casamento do irmão com o padre Giobbe, para quem conta sobre a pressa do casamento e o padre comenta que, talvez, Adelaide esteja grávida, por isso, a urgência. Ângelo ainda confia ao padre sobre o medo de ter de deixar a colônia e procurar novas terras em outro lugar. Em ambos os roteiros, o agendamento do casamento de Agostinho é seguido pela ida de Ângelo à venda de Miro, para perguntar sobre a existência de novas colônias. O assédio à Teresa se dá em momento anterior, no roteiro B, o que confere maior tensão a esse texto do que ao roteiro A, porque, antes mesmo de o *filó* começar naquela narrativa, já se sabe que algo vai acontecer para mudar a lógica da família Gardone, uma vez que Agostinho agora deseja se casar.

No roteiro A, a visita de Ângelo à venda faz com que ele tome a decisão de ir para Caxias do Sul com Teresa, para tentar a vida por lá, enquanto não se decide se compra uma colônia ou se fica na cidade. A sequência seguinte traz a despedida do casal em relação à família e a saída para Caxias do Sul. Por outro lado, no roteiro B, Ângelo decide ir sozinho para Caxias do Sul e deixa Teresa em casa com a família. Nesse ponto, de ambos os textos, chega-se ao momento em que terminaria a contagem um do romance.

Quanto às funções catalisadoras, nos dois roteiros, há cenas consideradas de enchimento, que compõem as sequências da festa de casamento de Ângelo e Teresa, conforme mostra o Quadro 25. A saudade que o velho Aurélio tem de sua Rosa e o modo como ele, aos poucos, identifica em Teresa maneiras parecidas com os de sua falecida esposa são apresentados para o leitor por meio dessas passagens consideradas de enchimento: “Aurélio procura com o olhar e vê Teresa vindo do quarto. Ela sorri de volta para ele e vai para a cozinha. Aurélio acompanha-a com os olhos”. O jeito de falar da tia Gema durante o casamento, os usos e costumes dos outros convidados, que cantam e fazem piadas sobre a noite de núpcias, é apresentado – principalmente no roteiro A – entre as sequências dessas narrativas, dando detalhes que não irão, necessariamente, alterar o enredo principal, mas que são associados às personagens.

Há ainda os momentos em que os Gardone aparecem trabalhando na colônia deles e essas são sequências de enchimento, em que se podem observar os detalhes da vida do dia a dia dos protagonistas. Porém, tais cenas aparecem em momentos diferentes em ambos os roteiros. No roteiro B, as sequências estão entre o almoço do casal na casa do tio Bepe e o assédio de Agostinho à Teresa. As seguintes sequências são exemplos: “24. PARREIRAL EXT. TARDE – Ângelo e Agostinho podam as vinhas sob a luz do sol do poente. 25. GALINHEIRO EXT. ENTARDECER – Teresa e Dosolina recolhem ovos numa cesta. Depois, cercam e apanham duas galinhas com bom instinto de sobrevivência” (SERRAN, [199-]). Essas sequências dão a noção da passagem de tempo entre os primeiros momentos do casamento de Ângelo e Teresa e a hora em que eles precisam começar a pensar em sair de casa, porque Agostinho quer se casar. Porém, são também sequências importantes por mostrarem as particularidades do dia a dia dos colonos italianos, que tinham a vida rural na Serra Gaúcha. Dão o contexto do muito trabalho que os colonos tiveram para poder manter sua produção em terras ainda selvagens. Especificamente na família Gardone, além do muito trabalho, havia também uma cultura de pouca conversa desde que a mãe, Rosa, falecera. Em uma reflexão mais ampla, sequências como essa permitem entender que, quando Teresa se aproxima de Máximo e percebe que ele é capaz de conversar sobre diferentes assuntos, ele a impressiona. O silêncio dos Gardone incomoda. As sequências de enchimento que mostram o dia a dia da vida dos Gardone aparecem também no roteiro A, porém estão concentradas em grande medida antes do casamento de Teresa com Ângelo, como, por exemplo: “SEQUÊNCIA 6 – TRIGAL – EXT/DIA, Ângelo e Dosolina trabalham arduamente na plantação do trigo, protegidos contra o frio de julho. Música.” (CALMON, [199-]). Entre essas passagens, Ângelo vê Teresa pela primeira vez e se apaixona por ela. Logo em seguida, o roteiro A traz uma marcação temporal que não aparece no roteiro B: “SEQUÊNCIA 11 – CABANA DE AURELIO – COZINHA – INT/NOITE, Aurélio Gardone está sentado junto ao fogo. Dez anos se passaram e ele está prematuramente envelhecido. Mas a dor ainda é a mesma.” (CALMON, [199-]). Essa sequência leva a entender que a tristeza de Aurélio, pai de Ângelo, fez com que parasse de trabalhar normalmente, após o falecimento da esposa.. As sequências, anteriores a esse momento podem ser consideradas de enchimento, mas mostram também que Ângelo e Dosolina precisaram assumir a família após a morte da mãe e isso mudou a vida desses personagens.

Depois do casamento, as cenas de enchimento no roteiro A, que mostram o trabalho conjunto da família, são um pouco menos frequentes, porém, ainda estão lá, tais como, a sequência 43, que ocorre no mesmo dia em que Agostinho assedia Teresa: “COLÔNIA DE AURELIO – PARREIRAL E CABANA – EXT/DIA, Ângelo e Agostinho trabalham no

parreiral, no fim do inverno. Avançam lentamente pela encosta, os braços erguidos, podando e amarrando as parreiras. A música continua. Agostinho olha.” (CALMON, [199-]). A sequência prepara o momento seguinte, quando Agostinho entra na cozinha e assedia Teresa, mas também mostra que o contexto da atração pela cunhada se deu no dia a dia de trabalho da família na fazenda. Por fim, a passagem em que, no roteiro de Calmon, Ângelo conversa na roça com Bambina e essa conta que quer se casar, pode ser considerada de enchimento. O casamento de Bambina não chega a alterar os fatos da narrativa principal, porém a passagem sobre a irritação de Ângelo é por conta da notícia do possível casamento do irmão, porque, aí, ele precisará deixar a propriedade caso, de fato, isso aconteça. Em termos de funções integracionais, as funções índice aparecem de modo similar entre os dois roteiros. Como o roteiro A usa mais sequências para contar eventos importantes da narrativa, como o casamento e o *filó*, esse texto dá mais evidência para que se possa perceber o espaço psicológico, social e moral presentes na história. O modo de festejar os casamentos nas colônias de imigração italiana, por exemplo, fica mais claro no roteiro A, uma vez que esse abre o tema em mais sequências. Porém, o roteiro B, nas sequências que tratam de tal ocasião (Quadro 25), também abre lugar para mostrar os usos e costumes da época. O espaço psicológico de uma personagem, como Aurélio, por exemplo, é evidenciado em ambos os roteiros. Enquanto, no roteiro A, a sequência 22 (Quadro 25) mostra a tristeza de Aurélio em relação à saudade que sente de Rosa, no roteiro B, é possível perceber o jeito silencioso e acanhado de Aurélio, na sequência 6, quando a tia Gema quer colocá-lo em posição de destaque na mesa de casamento. As características de personalidade e temperamento dos protagonistas e das personagens secundários são, portanto, mantidas entre os dois textos, porém o roteiro A possibilita mais condições para que o leitor entenda os motivos que levam a tais características, enquanto que o roteiro B é menos explícito.

Em termos de funções informação, os dois roteiros, nesse trecho inicial do enredo, reforçam bastante elementos como a linguagem, cenário e trilha sonora para constituir a ambiência que cerca os protagonistas da história, inclusive, a ambiência psicológica. No roteiro A, o letreiro de abertura (Quadro 24) é uma demonstração desse esforço de contextualização. Quanto ao cenário e à trilha sonora (Quadro 24), um bom exemplo é que os dois roteiros iniciam com a indicação de um letreiro que não é composto por texto e sim por fotos de época da imigração italiana: “Sucedem-se na tela, em fusões, imagens (fotos e/ou pinturas) dos imigrantes italianos quando de sua chegada ao Brasil, ao som das músicas que cantavam. São retratos das famílias que aqui aportavam e do país que encontraram. Sobre essas imagens vêm os letreiros iniciais do filme” (SERRAN, [199-], LETREIRO DE ABERTURA). O contexto dado pelas fotos é ampliado pela trilha sonora típica das famílias italianas antigas da região. Na

primeira sequência, ambos os roteiros (Quadro 24) apelam também à contextualização do cenário em que se passará o início do filme. A sequência 1, do roteiro B, mostra a chegada do padre Giobbe a Santa Corona em uma mula. Em seguida, ele celebrará o casamento de Ângelo e Teresa: “1. SERRA GAÚCHA EXT. DIA, A serra gaúcha, num desolado dia de inverno. O silêncio, cortado apenas pelo ruído do vento. Por uma pequena estrada de terra avança o padre Giobbe montado numa mula.” (SERRAN, [199-], sequência 1). Já o roteiro A opta por, na sequência 1, expor apenas o cenário local antes de dar início à situação do velório da mãe de Ângelo:

SEQUÊNCIA 1 – SERRA GAÚCHA – EXT/ENTARDECER. A serra gaúcha, num desolado dia de inverno. O silêncio cortado apenas pelo barulho do vento. No meio da natureza quase intocada, veem-se as instalações rústicas de uma colônia, uma pequena propriedade de imigrante italiano. Anoitece. Corta. (CALMON, [199-], sequência 1).

Mesmo que essas sequências iniciais de cada roteiro apresentem diferenças, elas são capazes de levar ao leitor a ideia do quanto as personagens, que serão apresentadas na sequência, viviam em isolamento em relação ao mundo mais urbano. Trata-se de uma ambiência de interiorização e de isolamento social, que faz diferença na compreensão do mundo interior dessas personagens. Acostumados a desbravar uma terra antes intocada e a conviver em comunidades muito pequenas, em que as casas ficavam distantes umas das outras, são pessoas que terão usos e costumes diferentes daqueles das grandes cidades da época, como Caxias do Sul. Talvez, para eles, as aparências quanto a roupas e bens materiais não fossem tão importantes quanto à praticidade desses itens, uma vez que, estando isolados das cidades, a moda e os meios de comunicação demoravam para chegar por ali. A educação, escolas, igrejas, tudo era menor e de mais difícil acesso. O modo de falar, a linguagem desses grupos de habitantes era mais próxima a dos primeiros imigrantes, uma vez que, como não estavam em constante contato com outros povos, como já ocorria nas cidades, eles falavam muito mais entre si. Daí a manutenção de trechos de falas provenientes do idioma italiano, especialmente usados para fazer piadas, xingamentos ou demonstrar emoção, como aparece, no Quadro 25, na festa de casamento, presente em ambos os textos. O modo de falar dos imigrantes acaba misturando o português a um italiano já adaptado para as regiões brasileiras, quase um dialeto, com particularidades que imitam o som das palavras advindas do italiano. Os roteiros marcam bem esse modo de falar que não é perfeitamente correto em italiano, mas é compreensível para quem conhece o idioma. São expressões como: “*Primo i ómini*” (os homens não têm paciência para esperar), falada por tia Gema durante a festa de casamento; ou “*Beve compare, che l vin no fa mal.*” (Hoje é festa), usada por Cosimo durante a festa de casamento. A trilha sonora desses momentos de festa e também da cobertura das sequências de enchimento do início dos roteiros auxilia o leitor a imaginar o contexto histórico em que a narrativa se passa. Outro aspecto psicológico que o tipo de vida imprime nos colonos é uma espécie de acanhamento quando passam

por situações fora do seu cotidiano de trabalho. Por exemplo, o casamento para Ângelo foi um desafio em termos de exposição pública. A linguagem não verbal da personagem na hora do casamento está presente em ambos os roteiros e mostra bem a sua timidez. Conforme está no roteiro A: “SEQUÊNCIA 12 – IGREJINHA DE SANTA CORONA – INT/DIA, Música. A mão de Ângelo segura a mão de Teresa, entre as duas pontas da estola e as mãos do padre. Ela, feliz e excitada, faz força para não rir. Olha para Ângelo coberto de suor, apertado na roupa de casamento, nervoso e atrapalhado” (CALMON, [199-], sequência 12). As descrições da linguagem não verbal neste momento dão a entender a grande diferença de temperamento entre Ângelo e Teresa e, talvez, o quanto Teresa era mais extrovertida e diferente das demais mulheres da região. A mesma impressão é possível de se ter no roteiro B: “2. IGREJINHA DE SANTA CORONA INT/DIA, Música. A mão de Ângelo segura a mão de Teresa entre as duas pontas da estola e as mãos do padre. Ela, feliz, e excitada, faz força para não rir. Olha para Ângelo, coberto de suor, apertado na roupa do casamento, nervoso e atrapalhado.” (SERRAN, [199-], sequência 2). Por ser mais tímido, Ângelo encara aquele momento com seriedade e nervosismo, enquanto para Teresa, mesmo na igreja, a festa de casamento já tinha começado. Essas sensações que os dois sentem são transmitidas ao leitor por meio da linguagem não verbal que marca bastante as sequências do casamento. Nos demais momentos desse trecho inicial da história, a reação não verbal dos personagens aos diálogos e às diferentes situações é alvo de atenção do texto didascálico, colocado logo abaixo do nome da personagem antes das falas dos diálogos. Tal como na sequência em que Agostinho assedia Teresa, ela reage conseguindo perdooá-lo; tal ação está presente nas descrições da linguagem não verbal usada pelos personagens: (*maternal, não leva a sério a paixão de adolescente do rapaz. fala com doçura*), (*finalmente descobre o rosto. fala ríspido*), (*resmungo e dá-lhe as costas*), (*volta-se e encara novamente Teresa, novamente atrevido*), (*voltou a ocupar-se da colassion. continua falando secamente*), (*baixa a cabeça, rubro de vergonha. murmura*). Essas são todas as marcações de linguagem não verbal que estão presentes no roteiro A. No roteiro B, a sequência que conta a mesma situação é também rica em marcações de linguagem não verbal, porém essas são mais sintéticas (algumas aparecem entre parênteses e outras não): (*medo de ser tocado*), (*sorri com pena*), (*Agostinho finalmente descobre o rosto*), (*Fala ríspido*), (*encara Teresa*), (*áspera e severa*), (*rubro de vergonha*), (*enternecida*). Ambas as sequências do roteiro A e do roteiro B procuram transmitir a ambiência psicológica da situação de desejo vivenciada por Agostinho, em um espaço social muito pequeno, em que acaba sendo foco por conta de sua atração pela cunhada. No roteiro A, no entanto, nota-se a presença de um recurso trazido para dar ambiência psicológica da situação, mas que não está no roteiro B. Logo no início da sequência 44, no roteiro A, antes de Agostinho entrar na cozinha, Teresa está distraída fazendo o café da manhã e pensando. Uma voz *off* é utilizada para mostrar em que Teresa está pensando. O roteiro indica a voz de tia Gema enquanto a cena continua com Teresa cozinhando: “O Máximo é muito instruído. Ele lê o almanaque, sabe. Sabe fazer todas as contas. Escreve cada desenho que só vendo, parece de verdade. Foi o Máximo que fez a casa deles, os móveis, tudo ele fez...” (CALMON, [199-], sequência 44). A voz *off* não é um recurso que apareça mais vezes no texto. Neste momento em

que ela é utilizada, altera um pouco a ordem dos fatos na narrativa, porque mostra o que tia Gema dissera a Teresa sobre Máximo e o encanto dessa protagonista em conhecer um homem por quem se sentia atraída e que tinha um perfil tão diferente de todos os homens que já conhecera em sua comunidade.

5.3.1 Análise comparada dos dois roteiros adaptados em relação ao período equivalente à contagem dois do romance

O roteiro A tem 48 sequências em 62 páginas (não numeradas) para adaptar o trecho da história do romance que está compreendido na contagem dois. O roteiro B tem 52 (não numeradas) sequências em 43 páginas para adaptar o mesmo trecho da história. A análise do enredo dos dois roteiros (A e B) mostra que os eventos da história são alterados em alguns momentos dos trechos desses textos que equivalem à contagem dois do romance. Conforme já apontado, no roteiro A, Teresa segue para Caxias do Sul com Ângelo e fica morando e ajudando nos serviços da casa na pensão de Roco, enquanto seu marido procura por oportunidades para que eles possam recomeçar a vida longe de Santa Corona. No roteiro B, Teresa fica na casa da família de Ângelo, enquanto ele segue para Caxias do Sul em busca de oportunidades de negócios.

A partir dessa mudança, são excluídas do roteiro B todas as sequências de interação entre Teresa e Roco ou entre Teresa e Marieta, esposa de Roco, bem como as sequências em que Ângelo e Teresa convivem em Caxias do Sul. São mantidas no roteiro B as sequências presentes no roteiro A em que Ângelo encontra os meios para adquirir sua nova colônia. Nos dois roteiros, Ângelo procura o órgão da Intendência em Caxias do Sul [aqui se faz referência à Intendência Municipal de Caxias, entidade que existiu de 1892 a 1930, administrando os lotes e terras da colônia], em que não encontra terras à venda; vai até um café, onde vê, pela primeira vez, os fazendeiros gaúchos que, mais tarde no enredo, serão seus clientes. Em ambos os roteiros, Ângelo recebe notícia de Roco de que havia uma colônia para vender no armazém de Batiston, com quem, sozinho, negocia a compra da colônia e, por fim, retorna para a pensão. Apenas no roteiro A, Teresa conhece Roco, de quem se torna amiga e com quem mantém conversas sobre política e realidade do seu tempo; passeia sozinha por Caxias do Sul e fica brava, quando as moças da cidade a chamam de colona. Quando, no roteiro A, Marieta (esposa de Roco) reclama para o marido que Teresa está grávida e logo não poderá mais ajudar nas funções da pensão, Ângelo e Teresa decidem que ela deve voltar para Nova Vicenza e ficar com a família dele. Ela é recebida calorosamente pelo sogro Aurélio. A partir desse retorno, a trajetória de Teresa volta a ser igual à do roteiro B, momento em que recebe uma visita de

Mássimo e Pierina para entrega da cômoda encomendada. Essa exclusão de eventos confere ao roteiro B, principalmente, um ritmo de narrativa mais rápido que o do roteiro A. A partir do momento em que Ângelo retorna para Nova Vicenza, para propor à Mássimo a parceira na construção de uma casa e de um moinho na nova colônia, que ele tinha adquirido, os dois roteiros mantêm os eventos mais importantes do enredo do mesmo modo.

Alguns conflitos do início dessa parte da narrativa são suprimidos no roteiro B em relação ao roteiro A. O modo como Teresa é maltratada pelas moças da cidade, por exemplo, faz parte dos conflitos que ela vivencia diante do contraste cultural, bem como seu desentendimento com a esposa de Roco, Marieta. As três sequências do roteiro A, que mostram conversas entre Mássimo e Scariot, acerca dos sentimentos por Teresa, são adaptadas em apenas duas sequências no roteiro B. O conflito interior de Mássimo, não excluído mas suavizado, não é mantido no roteiro B. Quanto aos momentos mais importantes, a exposição e o desenvolvimento de dois conflitos principais desse trecho da narrativa são sintetizados, quando adaptados do roteiro A para o roteiro B. É o caso do encadeamento de sequências que leva à traição de Teresa e Mássimo e também o encadeamento que leva Ângelo a pagar a colônia para Batiston, antes do que esperava.

No que diz respeito às personagens, os roteiros A e B mantêm quase todos do mesmo modo. Porém, em termos das personagens planas, no roteiro A, o casal de vizinhos, que recebe os casais quando chegam para morar na colônia, são Nane Mondo e Santina, pais de Joanin. Há também a citação a Natale, amigo de Scariot. No roteiro B, Nane Mondo tem, como esposa, Marieta, e são eles os pais de Joanin. Natale aparece em apenas duas sequências sem fala no roteiro B. Marieta é o nome da esposa de Roco, que tem destaque enquanto Teresa mora lá, no roteiro A, mas que não aparece no roteiro B. A complexidade das personagens redondas não é alterada entre os dois textos, mantida também a estrutura de protagonistas e antagonistas.

Em termos de tempo, a comparação entre os dois roteiros confirma a impressão obtida na seção 5.3, no que concerne à adaptação do período que corresponde à contagem um do romance: o roteiro B equivale ao roteiro A e narra os mesmos fatos que esse, porém em um número menor de sequências, com menos cenas de enchimento e, por consequência, imprimindo um ritmo mais rápido à narrativa. As sequências mantidas no roteiro B são, por vezes, também, sintetizadas, quando se observam as mesmas no roteiro A, conforme mostra o Quadro 26.

Quadro 26 - comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Scariot, Máximo e Teresa convivem no moinho.

(continua)

CALMON, [199-], sequência 88	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>SEQUÊNCIA 88 – MOINHO – EXT/INT/DIA</p> <p>Abre num embrulho sendo desfeito. É uma edição de “As mil e uma noites”. Está sovada, suja, com folhas já descosturadas. Máximo folheia rapidamente: estampas coloridas de sultões, mesquitas, mulheres de véus transparentes, com o corpo todo à mostra.</p> <p>ISCARIOT</p> <p>Comprei para ler no navio, quando saída da Itália. Trouxe para ti. Uma coisinha para matar o tempo.</p> <p>MASSIMO (SORRI PARA O OUTRO, AGRADECIDO)</p> <p>SCARIOT (RI) Nenhuma dessas aí é casada. Pode-se olhar à vontade.</p>	<p>71. MOINHO EXT/INT DIA</p> <p>Máximo está trabalhando no moinho. Ouve passos. Volta-se. É Teresa que se aproxima.</p> <p>TERESA (preocupada) Estás doente?</p> <p>MÁSSIMO Eu? Doente?</p> <p>TERESA O Scariot disse que estavas doente.</p> <p>MÁSSIMO (desviando o olhar) Não tenho nada.</p> <p>TERESA Então, que brincadeira boba foi essa?</p> <p>MÁSSIMO</p>

Quadro 26 – comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Scariot, Máximo e Teresa convivem no moinho.

(continuação)

CALMON, [199-], sequência 88	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>MASSIMO (RI TAMBÉM)</p>	<p>(seco) Não sei. Estou bem, já disse.</p>
<p>SCARIOT E a Teresa?</p>	<p>TERESA Por que estás com raiva de mim? [...]</p>
<p>MASSIMO (TITUBEIA) Acho que tens razão sobre o ...interesse dela.</p>	<p>MÁSSIMO Com raiva? Que ideia!</p>
<p>SCARIOT E daí?</p>	<p>Levanta-se e caminha embaraçado. Teresa olha e espera.</p>
<p>MASSIMO E daí? E daí? Daí que eu não sei o que fazer?</p>	<p>MÁSSIMO (voltando-se para ela) O Scariot é boa pessoa. Não é o que dizem. Ele gosta muito de ti.</p>
<p>SCARIOT É a propaganda. É a propaganda. Se tu não estás conseguindo, imagina ela, que nunca viajou, nunca viu nada. As mulheres têm mais dificuldades de se livrar da propaganda. Tu vai ter que ajudar. Ela é inteligente, vai acabar achando o caminho da liberdade. E tu também. Basta ter paciência. Com paciência e palha até as nêspersas amadurecem...</p>	<p>TERESA (surpresa) De mim? Mas por quê?</p>
<p>MÁSSIMO</p>	<p>MÁSSIMO Porque és inteligente. Não és burra como a Pierina.</p>
	<p>TERESA Ah...</p>
	<p>Máximo volta-lhe as costas, tímido.</p>

Quadro 26 – comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Scariot, Máximo e Teresa convivem no moinho.

(continuação)

CALMON, [199-], sequência 88	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>Estou quase brigado com o Ângelo. Só faltava mais isso para complicar tudo.</p> <p>SCARIOT</p> <p>Não assina, é claro. Assim tu ficas livre.</p> <p>MASSIMO</p> <p>Mas tem a Pierina. Tem os direitos dela.</p> <p>SCARIOT</p> <p>(COÇA A CABEÇA) É complicado, muito complicado. Vou pensar no assunto.</p> <p>(OUVE UM RUÍDO LÁ FORA E OLHA. SORRI) Adivinha quem vem chegando?</p> <p>(E DESAPARECE, AOS PULOS, NA ESCADA)</p> <p>MASSIMO</p> <p>(SENTADO NO CHÃO, COM O LIVRO NA MÃO, ESPERA, OUVINDO RUÍDOS DE PASSOS QUE SE APROXIMAM)</p> <p>TERESA</p> <p>(ENTRA PREOCUPADA) Estás doente?</p> <p>MASSIMO</p> <p>Eu? Doente?</p> <p>TERESA</p>	<p>TERESA</p> <p>O que mais ele disse?</p> <p>MÁSSIMO (sempre de costas)</p> <p>Que o casamento é uma invenção dos padres. O que achas? [...]</p>

Quadro 26 – comparação entre o romance e o roteiro de Antonio Calmon e o roteiro de Leopoldo Serran na sequência em que Scariot, Máximo e Teresa convivem no moinho.

(continuação)

CALMON, [199-], sequência 88	SERRAN, [199-], sequência 71
<p>Sim. O Scariot disse que estavas doente.</p> <p>MASSIMO (SECO, DESVIANDO O OLHAR) Não é nada. Não tenho nada.</p> <p>TERESA</p> <p>Por que estás com raiva de mim? [...]</p>	

Fonte: Miranda (2018).

A comparação entre as duas sequências, mostrada, no Quadro 26, expõe o corte expressivo, nas conversas entre Máximo e Scariot sobre Teresa, do roteiro A para o roteiro B. Em diálogos anteriores, quando adaptados para o roteiro B, os cortes são feitos, porém, são menores: os diálogos entre as duas personagens se tornam apenas mais sintéticos. Porém, no momento específico da narrativa, Quadro 26, a própria presença de Scariot é excluída da cena. Ele é apenas referenciado na fala por Teresa e Máximo. Esse corte diminui a compreensão do leitor acerca da cumplicidade que existe entre Máximo e Scariot. Porém, é possível observar que o roteiro B se aproveita do próprio diálogo entre Teresa e Máximo, para retomar os aspectos que Scariot havia levantado em sua fala no roteiro A, mas que não estão mais presentes nesta versão da narrativa. Quando Máximo conta a Teresa que Scariot pensa que o casamento é uma invenção dos padres, ele expõe uma conexão com a questão da propaganda, feita com base no casamento e que fora, na verdade, idealizada por Scariot no diálogo do roteiro A. A retomada das falas de Scariot durante o diálogo entre Máximo e Teresa está presente também no roteiro A, mas ela é feita contando com a existência prévia da cena em que Scariot e Máximo conversam até a chegada de Teresa. No roteiro B, a fala “o casamento é uma invenção dos padres” é pronunciada por Máximo para Teresa, como sendo uma das ideias de Scariot. Essa é a única referência às ideias discutidas pelos dois amigos e acaba sendo um encadeamento para o que Teresa falará na sequência, isto é, sobre ela também acreditar que é possível o amor fora do casamento, declaração que leva Máximo a considerar, seriamente, a possibilidade de os dois ficarem juntos.

Um outro exemplo, de como a duração do enredo é alterada de um roteiro para outro, mostra Ângelo e Máximo se preparando para a abertura do moinho. O roteiro A traz sequências em que Máximo projeta os desenhos do moinho, quando mostra o desenho para Ângelo, sobre a chegada dos funcionários para trabalharem ali, sobre a amizade entre Máximo e Scariot, quando Teresa traz a comida para os trabalhadores, sobre Máximo trabalhando no moinho já pronto com Scariot. No roteiro B, Máximo e Ângelo visitam juntos o terreno em que serão feitas as obras, olham os desenhos da planta do moinho, veem os trabalhadores quando chegam para as obras e, então, Máximo e Scariot apertam a mão pela primeira vez. Na próxima sequência, o moinho aparece já finalizado.

Quanto ao espaço, as sequências dos dois roteiros se passam nos mesmos lugares. Vale lembrar que esse é o trecho da história em que mais espaços diferentes de convivência entre os personagens são apresentados: Caxias do Sul, a pensão de Roco, a Intendência, o armazém de Batiston, a casa de Aurélio, a casa de Pierina e Máximo, a colônia dos casais, a igreja de San Giusepe, o moinho, a venda de Stchopa, a mata em torno do terreno da casa, o celeiro, o hotel em Caxias do Sul onde Teresa espera por Máximo, a estação de trem. Um ponto importante de se observar é que algumas personagens não estão presentes na mesma cena nos dois roteiros, mesmo que sejam sequências de eventos semelhantes. Por exemplo, no roteiro B, Teresa não chega a se mudar com Ângelo para Caxias do Sul, por isso, tal espaço não fará parte do repertório dessa personagem no roteiro B, mas fará parte do roteiro A. Quando Ângelo vai até a casa de Máximo para falar sobre a ideia de os quatro morarem juntos, e construir o moinho, no roteiro A, Teresa não está presente. Só estão ali Ângelo, Máximo e Pierina. No roteiro B, quando essa visita ocorre, Teresa acompanha Ângelo. Assim, o repertório de espaços percorridos pelos personagens muda um pouco entre os textos. Pode-se perceber um direcionamento do roteiro B por um maior número possível de momentos em que Máximo e Teresa apareçam juntos, premeditando o romance entre os dois.

Sobre as funções catalisadoras, algumas cenas de enchimento são encontradas tanto no roteiro A quanto no roteiro B. Essas cenas são importantes para constituir passagens de compreensão sobre aspectos que não afetam diretamente os eventos principais da narrativa, mas são elementos que fundamentam as ações principais dos protagonistas. Como na sequência 69, do roteiro B, equivalente à sequência 86, do roteiro A, Máximo e Scariot conversam ao trabalharem juntos no moinho. No roteiro A, nessa sequência, Scariot fala um pouco de Teresa com Máximo, mas, depois, começa a contar como aconteceu a sua vinda da Itália, onde atuava como um revolucionário contra o governo do rei Umberto. Enquanto estava na Itália, próximo ao ano em que o rei foi assassinado, casou-se e teve um filho, o que o obrigou a sair

do seu país rumo às colônias que nações da América do Sul estavam oferecendo, porque a crise econômica na Itália não lhe permitiu sustentar a família. Porém, ele se arrependia por ter traído a causa revolucionária. “Sou um traidor da revolução. Um Judas, não é verdade? Esses idiotas me chamam de Scariot, porque me acham parecido com o Judas. (ri amargo) Sou o Judas Scariot da revolução” (SERRAN, [199-], sequência 69).

Essa informação é importante para compreender o comportamento de Scariot durante a narrativa – ele bebia para esquecer o que considerava ser o seu pior erro e, bêbado, costumava discutir com os capitalistas na venda de Stchopa. Mas, em Máximo, ele conheceu um amigo e alguém com quem podia debater intelectualmente. Essa sequência, mesmo reconhecida como enchimento, ajuda a situar historicamente o período em que se passa a narrativa de *O Quatrilho*. Se Scariot fazia parte da leva de imigrantes que, provavelmente, trouxe também a família Gardone para a região, pode-se entender que eles tenham deixado a Itália nos últimos anos de 1890. Isso porque Umberto I, nascido em 1844, tornou-se rei em 1878. Ele presidiu a aliança entre o Império Austro-Húngaro, Alemanha e Itália. Foi popular enquanto líder militar, mas criou políticas nacionalistas e imperialistas que fomentaram o espírito anti-monarquista já existente no país. Ele procurou colonizar a África, porém perdeu batalhas na Etiópia, e as despesas de suas empreitadas deixaram o país em crise. Para conter o movimento revolucionário, impôs lei marcial e enfrentou os revolucionários com violência, especialmente em Milão. Um anarquista, chamado Gaetano Bresci, assassinou o rei em 1900. Fruto da crise deixada por ele, Scariot conta ter saído da Itália, buscando trabalho no Brasil. Assim, compreende-se melhor o tempo da narrativa em termos de período histórico.

O roteiro A é mais pleno em cenas de enchimento sobre a contagem dois do que o roteiro B. Elas estão presentes para ajudar a fomentar as duas trajetórias mais importantes dessas páginas, bem seja, o fortalecimento do clima de romance entre Teresa e Máximo e as negociações e o sucesso de Ângelo, enquanto dono do moinho. Para cada uma dessas linhas guias da história, é possível identificar cenas de enchimento específicas, com a troca de olhares entre Teresa e Máximo, em momentos diferentes, e Ângelo avançando nas negociações de seus produtos junto à comunidade. Essas cenas, no roteiro B, são bastante minimizadas.

As funções integracionias índice, que dizem respeito ao espaço psicológico, social e moral, estão presentes nos dois roteiros e as características de personalidade e temperamento das personagens são mantidas. Porém, as cenas de enchimento, localizadas no roteiro A, com mais frequência do que no roteiro B, ajudam a passar a noção mais clara de qual é o espaço psicológico, social e moral em que as personagens se encontram. Por meio delas, é possível deduzir o espaço psicológico das personagens, como, por exemplo, o crescimento da amizade

entre Máximo e Scariot, o romance que começa a existir entre Máximo e Teresa e o modo de ser de Ângelo e Pierina. Uma das sequências, que aparece nos dois roteiros, pode ser reconhecida como de enchimento e traz um pouco dos sentimentos expressos por Pierina em seu dia a dia; embora não tenha diálogos, é bastante significativa, a ponto de o leitor compreender a personalidade dessa protagonista. O trecho é a sequência 80, no roteiro A, e a sequência 64, no roteiro B:

64. CASA DOS CASAIS (COZINHA) INT. DIA

Pierina acaba de preparar a refeição que Teresa deverá levar aos trabalhadores do moinho. Esta ajuda-a a encher as marmitas (ou similares). Está tomada por uma mistura de pressa e excitação.

Sai com a comida. Pierina então vai dar comida às duas crianças que esperam sentadas à mesa. Enquanto lhes dá a comida, admira a cozinha, que já está limpa e arrumada do jeito que ela gosta (SERRAN, [199-], sequência 64).

O trecho é importante, porque mostra os diferentes espaços psicológicos ocupados pelas primas nesse momento do enredo. Enquanto Teresa está eufórica com a possibilidade de encontrar Máximo, e a descoberta do amor que sente por ele, Pierina está tranquila, cumprindo suas obrigações e comemorando interiormente o talento que tem para cuidar da casa. São perspectivas diferentes em relação à vida: uma personagem mais realista e determinada quanto à sua vida, e outra mais sonhadora, sempre na expectativa de um futuro que considera incerto, mas ao qual se entrega com emoção.

Algumas das sequências principais dos dois roteiros auxiliam também na percepção do espaço social e moral em que se encontram as personagens. Ângelo e Máximo discutem, nos dois roteiros, sobre a ideia de Ângelo emprestar dinheiro dos colonos da região, a um juro mais baixo, e pagar, assim que fosse possível, o valor devido a Batiston (que cobra juros de 12%). Para Máximo, tal ideia é imoral, e diz a Ângelo que, para ser honesto, deveria pagar o mesmo montante de juro aos colonos, porque esse tipo de negociação é capitalismo. Nesse momento, fala em capitalismo como algo nefasto, em tom de ofensa. Ângelo atribui a censura de Máximo às conversas que tem com Scariot. Essa passagem auxilia no entendimento sobre a diversidade de crenças e de ideais que tinham os imigrantes italianos. Enquanto alguns trouxeram ideais políticos, como é o caso de Scariot e Máximo, e tinham educação para compreender as leituras que vinham por meio dos esparsos meios de comunicação, outros eram menos educados na política, como é o caso de Ângelo, tinham ampla fé na Igreja e não entendiam bem a questão do comunismo ou capitalismo, como ideais a serem adotados, mas sim, como conceitos difíceis de uma realidade presente. No caso de Ângelo, que prospera e se torna de fato um agente de sucesso em meio à economia capitalista, atribui-se o seu talento ao tino natural para os negócios e pela experiência com o trabalho e a segurança econômica com valores. É interessante

observar que, no roteiro B, no dia do Natal, em que Máximo e Teresa se encontram pela primeira vez na mata, próximo à casa deles, Ângelo sai para negociar a compra da venda de Stchopa, de quem, a partir dessa sequência, torna-se sócio. Essa comparação mostra, novamente, a diferença quanto a valores e interesses entre dois protagonistas da história.

As indicações de funções informação, como a linguagem, o cenário e a trilha sonora, adotam estratégias parecidas nos dois roteiros, nas sequências que adaptam a contagem dois do romance. Ambos mantêm a linguagem e o falar com sotaque italiano, especialmente, em momentos quando os personagens se emocionam. As indicações de trilha sonora não aparecem nesse trecho da narrativa com a mesma frequência do que no trecho anterior, em ambos os roteiros. Talvez porque a passagem em questão não tenha festas ou celebrações tão marcantes quanto o casamento e o *filó* do primeiro trecho analisado. O cenário, no entanto, é descrito em diferentes cenas e confere aspectos importantes da ambiência psicológica da narrativa nos roteiros. Como, por exemplo, os ambientes que são cenário para os encontros amorosos de Teresa e Máximo:

SEQUÊNCIA 76 – CASA DOS CASAIS – COZINHA INT/EXT/NOITE

É tarde. A cozinha está escura e silenciosa. Teresa surge de seu quarto. Descalça, pé ante pé, vai beber uma concha d'água. Depois vai sentar-se no degrau da casa, olhando as estrelas. Ouve os barulhos da noite. Depois fecha os olhos. Um hálito morno sopra em sua orelha.

MÁSSIMO

Estou sem sono. [...] (CALMON, [199-], sequência 76)

Essa sequência que está presente nos dois roteiros é um exemplo de como o ambiente da casa se torna acolhedor e excitante para o novo casal. A apresentação feita do cenário permite imaginar um ambiente isolado da cidade, sem a chegada da luz elétrica, em que os sons da mata ainda se escutam. Uma casa de pedra antiga, onde os dois conseguem circular sem ser vistos por Ângelo e Pierina. A linguagem não verbal também auxilia na construção de um ambiente psicológico ligado ao encontro deles com o amor que tanto buscavam. Na sequência, ela fecha os olhos para sentir os barulhos da noite. Uma expressão de calma e alegria que aparece em outras sequências, depois que Teresa consegue aproximar-se de Máximo. Ela passa a cantarolar, tem os olhos brilhantes, faz força para disfarçar o que está sentindo, tentando simular uma expressão facial sisuda, quando está na frente de Pierina. São todas indicações presentes nos roteiros e que auxiliam a compor a ideia do que era o espaço psicológico dessa personagem, a partir do momento em que as mudanças começam a acontecer em sua vida.

5.4 ANÁLISE COMPARADA DOS DOIS ROTEIROS ADAPTADOS E DO ROMANCE

Nessa seção, é feito um exercício final de análise comparativa entre os três textos estudados nesta tese: o romance do José Clemente Pozenato, o roteiro de Antonio Calmon (roteiro A) e o roteiro de Leopoldo Serran (roteiro B). O propósito não é o de realizar uma análise de todos os momentos da narrativa até agora estudados, mas, sim, o de utilizar os conhecimentos adquiridos nas seções anteriores e concluir, com uma análise simultânea dos três textos, o que não fora possível nos subcapítulos precedentes. São relatadas observações gerais sobre o enredo de toda a história, feitas a partir das comparações precedentes. Maior atenção é dedicada à comparação entre a abertura dos três textos (o primeiro capítulo do romance e as primeiras sequências dos roteiros) e a última contagem do romance, de número quatro, a mesma que equivale ao desfecho dos roteiros, em que está presente o desenlace do principal conflito da narrativa: a troca dos casais. Segundo Reis e Lopes (1988), está no desenlace o evento ou conjunto concentrado de eventos que “no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história” (p. 200).

Percebe-se, nos três textos estudados, que o desenlace e a abertura das três narrativas são momentos determinantes e têm peculiaridades em cada um dos sistemas pesquisados, por isso são escolhidos como objeto de estudo neste momento. Para análise desses trechos, é utilizado o protocolo de análise comparada, previamente, apresentado.

Dando início à análise das cenas de abertura de cada texto, o romance de José Clemente Pozenato inicia *in media res* ou “no meio dos acontecimentos” (REIS, LOPES, 1988, p. 258). Tal recurso, primeiro utilizado pelas epopeias, é identificado quando “o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da *ação*, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma *analepse*” (REIS, LOPES, 1988, p. 259, grifo do autor). Em *O Quatrilho*, o primeiro capítulo é iniciado com o casamento de Ângelo e Teresa:

Sentiu um formigamento por todo o corpo e um fio e suor escorrendo pelas costas. Fazia um calor fora do comum para o mês de março, às dez horas da manhã. Com toda a certeza viria um aguaceiro para estragar a festa. As mesas, debaixo das árvores, não poderiam ser usadas. Um transtorno a mais, num dia em que as coisas não deveriam sair erradas. A começar pela mula, que não se deixara apanhar, fazendo atrasar o cortejo e deixando o padre furioso. ‘Os senhores condes ficaram se enfeitando’, foi o que ele teve de ouvir e engolir (POZENATO, 2008, p. 11).

O capítulo transcorre contando, do ponto de vista de Ângelo, as sensações ligadas à cerimônia de casamento. No discorrer dos próximos capítulos da primeira contagem do

romance, ocorrerão as analepses ou, como o conceito também é designado, *flashbacks*, bem seja, “movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS E LOPES, 1988, p. 230).

É assim que o romance vai apresentando, após o primeiro capítulo, as memórias das personagens relacionadas ao fato, isto é, quando Aurélio recorda os seus primeiros dias de casado com Rosa e a vinda deles para o Brasil, as memórias de Máximo sobre o seminário em Buenos Aires, as lembranças de Ângelo sobre quando era criança e quando passou frio e fome com os pais nas terras ainda não cultivadas de Nova Vicenza, quando lembrou do dia em que viu Teresa pela primeira vez, ainda menina. O autor não segue, assim sendo, uma ordem cronológica dos fatos da narrativa e, sim, cria uma nova ordem temporal no discurso. Ou seja, a ordem de disposição dos eventos no discurso narrativo não é idêntica à sucessão desses segmentos temporais na história.

O roteiro A, por sua vez, inicia com um letreiro, conforme mostrado no Quadro 24, em que se vê que a sequência 1 situa a narrativa na Serra Gaúcha. Porém, a sequência 2 conduz o leitor para o velório de Rosa, mãe de Ângelo, e, até a sequência 11, o tema das sequências são os dez anos que se sucedem desde a morte da mãe e o casamento dele com Teresa. Assim, essa narrativa opta por seguir uma ordem mais cronológica do que aquela do romance. As sequências iniciais desse texto são todas criadas especialmente para ele, não existindo no romance, como a primeira sequência sobre a perda da mãe:

SEQUÊNCIA 2 – CABANA DE AURÉLIO – COZINHA – INT/ENTARDECER

Um caixão tosco está em cima da mesa de refeições. Dentro dele, muito branca, de olhos fechados, jaz Rosa Gardone. Quatro velas estão acesas em volta do caixão. Ângelo Gardone, no início da adolescência, olha a mãe morta. Depois olha o pai, Aurélio Gardone, que esmagado pela dor contempla em silêncio a esposa no caixão. Os irmãozinhos de Ângelo, Agostinho e Bambina, de olhos arregalados, olham tudo sem entender nada. Agarram-se a Dosolina, a irmã mais velha, que chora em silêncio. Aurélio murmura:

AURELIO
A mama nunca mais vai voltar. Requiesca in pace. Todos devem daqui por diante obedecer a Dosolina como se fosse a mãe.
Ângelo, segurando as lágrimas, faz que sim com a cabeça. Dosolina, com os olhos grandes de medo, abraça os irmãos menores. [...]

AURELIO
Ângelo, já és homem. Tens quatorze anos. Vais me ajudar a criar os teus irmãos.

ÂNGELO
(COM NÓ NA GARGANTA) Si, pupà.

O pai, o filho e o caixão. (CALMON, [199-], sequência 2)

O roteiro B, de Leopoldo Serran, trará, do roteiro A, a ideia de um letreiro inicial que mostra fotos e ou pinturas de imigrantes italianos, quando de sua chegada ao Brasil. Também

se aproxima do roteiro A ao ter, na primeira sequência, uma abertura descrevendo o cenário de desalento da serra num dia de inverno. Porém, no que tange à ação retratada nas primeiras sequências, esse roteiro se aproxima mais do romance, pois narra a chegada do padre Giobbe à Igreja de Santa Corona, para celebrar o casamento de Ângelo e Teresa. A sequência dois desse roteiro já mostra o casamento de fato acontecendo. O roteiro B faz, portanto, uma mescla entre elementos do roteiro A e elementos do romance, cuja ação, como “processo de desenvolvimento de eventos singulares” (REIS, LOPES, 1988, p. 190), é um particular na abertura desse roteiro em relação à abertura dos dois hipotextos antecessores a ele. A ideia dos letreiros parece vir do roteiro A e o início, mostrando o casamento entre Ângelo e Teresa, advém do romance, mas a ação da sequência 1, do roteiro B, é exclusiva dele, uma sequência criada especialmente para esse sistema:

1. SERRA GAÚCHA EXT. DIA

A serra gaúcha, num desolado dia de inverno. O silêncio cortado apenas pelo ruído do vento. Por uma pequena estrada de terra, avança o padre Giobbe montado numa mula. A mula aperta o passo e o padre se curva, bate no pescoço do animal, numa carícia:
PADRE GIOBBE

Devagar, minha filha. Assim vão perceber que estamos mortos de fome...

Os dois seguem o caminho. No horizonte, uma pequena construção rústica com fumaça saindo pela chaminé. Surge o letreiro: SANTA CORONA, RIO GRANDE DO SUL, 1910 (SERRAN, [199-], sequência 1).

Tendo iniciado *in media res*, o roteiro B também vai precisar contextualizar fatos anteriores da história por meio de analepses percebidas no romance, porém de modo sintético, tendo sempre referência ao passado que antecede o casamento de Ângelo e Teresa. Por *flashback*, o leitor do roteiro B é apresentado ao fato de que Aurélio é triste por ter perdido sua esposa Rosa, de que Ângelo deixou de se casar com Teresa, ao longo de cinco anos, para cuidar de seus irmãos, que ainda eram muito jovens e não podiam contar com o pai, e pelo fato de que Máximo vivera em Buenos Aires. Porém, no roteiro, tais informações estão presentes, de modo geral, no diálogo entre as personagens ou no texto didascálico.

As primeiras cenas de cada um dos textos utilizam algumas das personagens de modo igual. O romance opta por ter Ângelo Gardone, Teresa e o padre Giobbe como sujeitos da sequência inicial. O roteiro A opta por trazer, como foco dessa abertura, o velho Aurélio e Ângelo. Já o roteiro B traz o padre Giobbe como iniciador da sequência de abertura e, no encadeamento das ações apresentadas nesta sequência, ele celebrando o casamento de Ângelo e Teresa, no momento da troca de alianças. As personagens redondas mostradas nessas cenas (Ângelo e Teresa) mantêm a mesma caracterização e complexidade nos três textos.

Em termos de tempo da narrativa, quando se trata de período histórico em que as aberturas são narradas, o roteiro B é o único que identifica, de algum modo, o exato ano desta sequência: “SANTA CORONA, RIO GRANDE DO SUL, 1910” (SERRAN, [199-], sequência 1). No romance, é preciso evoluir alguns capítulos, para encontrar, na página 83, uma reflexão do padre Giobbe acerca da realidade das colônias e da necessidade de talvez escrever essa história. Nesse, que é o capítulo 14, há uma marcação acerca do ano em que a ação está transcorrendo: “Podia já perceber, entre os colonos, uma outra animação. E quantos anos fazia que tinham chegado os primeiros, de machado no ombro? Sua memória mais uma vez o traía. Precisava fazer os cálculos. De 1883 até hoje eram exatos vinte e seis anos. Uma geração” (POZENATO, 2008, p. 83). Já no roteiro A, não foi encontrada uma marcação nas sequências do início acerca do ano exato em que se passa a narrativa. Porém, no letreiro de abertura, há uma marcação quanto à época histórica: “Deixando sua pátria em busca de melhores dias, grandes levas de imigrantes italianos dirigiram-se à distante América na segunda metade do século passado” (CALMON, [199-], letreiro). Portanto, esse letreiro dá uma ideia do período em que os pais de Ângelo se mudam para o Brasil. Sabe-se que Ângelo tem quatorze anos quando a mãe morre. E, mais adiante, na sequência 11, há uma frase que indica que já se passaram dez anos desde que Rosa faleceu: “Aurélio Gardone está sentado junto ao fogo. Dez anos se passaram e ele está prematuramente envelhecido” (CALMON, [199-], sequência 11). Assim sendo, é possível se estimar, por essas marcações de texto no roteiro, que os anos iniciais se passam por volta de 1910.

A questão da ordem cronológica dos fatos em cada um dos três textos foi analisada previamente. Apesar do roteiro B ser o mais próximo do romance, no que diz respeito ao início da narrativa, depois da passagem do casamento de Teresa e Ângelo, é o roteiro A o que estará mais perto da ordem dos eventos do enredo, proposta pelo romance. O roteiro B, conforme visto na seção precedente, fará trocas em relação à ordem dos eventos e chegará mesmo a excluir passagens do romance, provavelmente, com o intuito de dar mais intensidade ao ritmo da narrativa.

Quanto aos espaços mostrados nas cenas iniciais dos três textos, vê-se que o roteiro B e o romance identificam esse espaço por meio da vila de Nova Vicenza, igreja de Santa Corona, no dia do casamento de Ângelo e Teresa. Já, no roteiro A, tem um espaço diferente nessa abertura: mostra especificamente o ambiente interno escolhido para as primeiras sequências, a colônia dos Gardone, no dia do velório de Rosa Gardone.

No que diz respeito às funções catalisadoras, o início das narrativas não chega a apresentar passagens que possam ser identificadas como cenas de enchimento, pois trazem

eventos muito importantes para a história, como o velório de Rosa, a conversa de Aurélio com seus filhos e o casamento de Ângelo com Teresa. Porém, observa-se, em todas essas situações, uma riqueza de detalhes que não afetam o evento principal que ocorria, mas que estão associados às personagens. Um exemplo são as mãos de Ângelo que suam durante a cerimônia de casamento e as roupas apertadas e mofadas que Ângelo usa, tanto no romance quanto no roteiro B.

As funções integracionais, no tangente às funções índice, estão presentes nos três textos de modos diversos. O romance traz o ponto de vista de cada um dos dois protagonistas ali mostrados acerca da cerimônia de casamento. Pode ser compreendido o espaço psicológico, mas também o espaço social e moral em que essas personagens foram educadas e onde desenvolveram seus valores na vida adulta. A visão de Ângelo sobre o dia do casamento, por exemplo, é bastante cética e introvertida: “Não ouviu o padre dizer que sentasse para o sermão. A noiva deu-lhe um puxão na jaqueta e, vendo-a sentada e sorridente, tratou de se acomodar na cadeira de palhinha. Levou as duas mãos por baixo, para ter certeza de que não iria errar de novo. Pôde então respirar fundo” (POZENATO, 2008, p. 12). Ângelo faz parte de uma comunidade extremamente católica e o cerimonial da missa não era desconhecido nem para ele nem para Teresa. Porém, o fato de estar se casando, o nervosismo e a seriedade do momento fazem-no errar. No roteiro B, que também utiliza a abertura com a cena de casamento, a mesma sensação psicológica de Ângelo aparece traduzida, porém, em um espaço de texto bem mais curto: “Olha para Ângelo, coberto de suor, apertado na roupa de casamento, nervoso e atrapalhado. O padre Giobbe está em meio ao sermão. [...] PADRE GIOBBE: A aliança. Coloca a aliança, áseno... Ângelo esfrega a mão úmida na calça e coloca o anel na mão esquerda de Teresa” (SERRAN, [199-], sequência 2). O roteiro A, que opta por abrir a história com o velório de Rosa Gardone, também vai apresentar Ângelo, seu espaço psicológico, com a sensação de acanhamento e necessidade de esconder as próprias emoções, pois o ambiente social e moral em que cresceu não permite grandes demonstrações sobre o que pensa. Mesmo que aqui o protagonista seja retratado ainda adolescente, a ambiência psicológica dele é semelhante à caracterização que se dá no dia do casamento: “Ângelo, segurando as lágrimas, faz que sim com a cabeça. [...] AURELIO: Ângelo, já és homem. Tens quatorze anos. Vais me ajudar a criar os teus irmãos. ÂNGELO (COM NÓ NA GARGANTA): Si, pupà” (CALMON, [199-], sequência 2). Assim, entre os três textos, nos seus inícios de narrativa, as características de personalidade e de temperamento dos protagonistas são mantidas e o mesmo vai se observar no encadeamento dos eventos ao longo do restante do enredo.

Sobre as funções informação, a linguagem das personagens nos três textos segue a ideia de que, em momentos de irritação ou emoção, por vezes, são usadas as palavras em italiano para auxiliar a construção do ambiente psicológico daquela situação, complementando o português falado entre os imigrantes e seus descendentes. Expressões aparecem logo na primeira página do roteiro B (em palavras usadas pelo padre Giobbe, como *áseno*, por exemplo), na segunda página do romance (nas memórias que Ângelo tem durante o casamento sobre o velório da mãe, há também o acréscimo da influência do latim: *mamma* e *requiescat in pace*) e na segunda página do roteiro A (nas palavras de Aurélio aos seus filhos: *mamma*, *requiasce in pace* e *pupà*). São termos que lembram o trabalho do romance em resgatar o dialeto falado pelos imigrantes italianos na serra gaúcha e que, por escolha dos autores dos roteiros, são mantidos também nesses textos.

Quanto ao cenário, esse aspecto ganha mais atenção nos trechos de abertura dos dois roteiros. Ambos contam com uma sequência inicial em que se mostra a paisagem da Serra Gaúcha, conforme já descrito. Essa sequência passa ao leitor a ambiência de pessoas que vivem isoladas em suas terras, formando pequenas comunidades, convivendo com o frio e a neblina da serra. No romance, a abertura parece ter intensa preocupação com a caracterização dos personagens e sua linguagem não verbal. É essa a impressão que se tem com os gestos e pensamentos de Ângelo sobre sua roupa e sobre o humor do padre, todos registrados durante a cerimônia de casamento: “Sentiu um formigamento por todo o corpo e um fio de suor escorrendo pelas costas” (POZENATO, 2008, p. 11). Essa passagem, já citada, de abertura do romance, consegue, ao mesmo tempo em que prende a atenção do leitor, criar uma ambiência psicológica de alguém que está nervoso por algo que está acontecendo naquele momento, como clara característica de aspectos da linguagem não verbal.

A trilha sonora, por fim, é um recurso que aparece para auxiliar a ambiência psicológica apenas nos roteiros. Em ambos, nos letreiros de apresentação, a descrição prevê imagens dos imigrantes, quando de sua chegada ao Brasil e está presente a indicação: “ao som das músicas que cantavam”. Essa é a primeira indicação de trilha sonora nos roteiros e está ali para transportar o leitor ao tempo dos imigrantes, assim como as fotos sugeridas pelos roteiros para esse trecho. No romance, a primeira indicação de música aparece no capítulo 4, quando é narrada a festa de casamento de Teresa e Ângelo, e faz ambiência a uma típica festa italiana.

5.4.1 Análise comparada dos dois roteiros adaptados e do romance na última contagem

A última contagem do romance é aquela cuja adaptação mais varia entre os três textos e, por isso, foi escolhida para essa análise final. No romance, essa contagem tem dois capítulos. Cada um deles parece destinado a dar um desfecho para a trama de um dos novos casais formados. O primeiro mostra Ângelo e Pierina, essa com quarenta e cinco anos e nove filhos (dois de Máximo e sete de Ângelo), na mansão Gardone, recebendo o padre Gentile e desfrutando do sentimento de realização em vê-lo crer no modo de vida dos Gardone e no sucesso que os dois tiveram juntos, mesmo a contragosto da Igreja. O segundo capítulo da contagem narra o padre Giobbe com Nona Giuleta na confissão, momento em que conta a ela sobre a carta de Teresa, dizendo como estavam ela, Máximo e seus três filhos (Rosa do casamento com Ângelo e os dois filhos que os dois tiveram juntos).

No roteiro A, são incluídas cenas no enredo, mas os eventos ainda equivalem àqueles que se encontram no romance. A partir do momento em que o leitor é conduzido para o ano de 1930, as sequências retratam o armazém de Batiston agora com o nome de Gardone; Stchopa trabalhando no armazém com Ângelo; Pierina se preparando para receber o padre Gentile e a visita dele ao casal. Na noite daquele dia, Ângelo lê para Pierina a carta da irmã dele, Dosolina, comunicando a morte do pai Aurélio. Esse evento está, no romance, na contagem três e se passa ainda quando o casal mora em San Giuseppe. O roteiro finaliza com as duas sequências que mostram o padre Giobbe lendo para Nona Giulietta a carta de Teresa, na igrejinha de Santa Corona.

O roteiro B é o que traz a finalização mais diferente entre todos os sistemas, sendo composto por três sequências. A primeira delas mostra o armazém de Batiston com os letreiros indicando Gardone Comércio, Exportação e Importação. Ângelo deixa o prédio em um carro com chofer e dá indicação de que devem ir para casa. A segunda sequência mostra uma foto de Teresa, ao lado de Máximo e dos filhos, com a voz em *off* da personagem, enquanto lê uma carta endereçada à Pierina, mandando notícias deles e com um pedido de perdão. A próxima sequência, última do roteiro, mostra o carro de Ângelo quando chega em casa e encontra a família toda pronta para a fotografia. São nove filhos. A sequência também conta com uma voz *off*, dessa vez de Pierina lendo a carta que escrevera para Teresa, em resposta. A carta traz o perdão dela e de Ângelo, conforme Teresa havia pedido. A imagem final dessa sequência são as duas fotos lado a lado, acompanhadas por uma canção lírica e nostálgica dos imigrantes.

Entre o romance e o roteiro A, não há acréscimo de conflito no desenlace. Porém, entre o romance, o roteiro A e o roteiro B, há o acréscimo de um conflito que é a chegada da carta de

Teresa para Pierina e a decisão que esta precisa tomar quanto a responder ou não a carta. Existe também a supressão de um conflito, pois, no roteiro B, nenhuma carta chega para a mãe de Teresa, por meio do padre Giobbe, e ela acaba não confessando que Teresa fora concebida fora do casamento. No roteiro B, também é suprimida a visita de padre Gentile à mansão Gardone e a sua conseqüente constatação de uma família bem formada, apesar da oposição da Igreja. Entre o romance e o roteiro A, na finalização, as personagens são todas mantidas. Porém, no romance, a carta de Dosolina não chega nesse tempo da narrativa e essa personagem, portanto, é retomada em um momento anterior, no capítulo final da contagem três. Quando se compara o romance e o roteiro A em relação ao roteiro B, as personagens de Stchopa, padre Gentile, padre Giobbe e Nona Giulietta são excluídas dessa última adaptação. Todas as personagens planas contidas nas versões anteriores, portanto, são cortadas. Ficam apenas os protagonistas que aparecem de algum modo (Mássimo só participa na foto). Há uma alteração na complexidade das personagens redondas. No romance, quando o padre Gentile pergunta se Pierina e Ângelo tiveram notícias de Teresa e Máximo, Pierina responde: “Aqueles não morrem tão cedo [...] Dizem que peste ruim não morre” (POZENATO, 2008, p. 255). No roteiro B, Pierina recebe a carta de Teresa e responde, perdendo os dois. No entanto, a própria Pierina, no dia em que eles fogem, diz para si mesma que, naquele dia, Máximo morrera para ela. Por isso, aparece, fora do modo de ser da personagem, uma suavização de seu julgamento em relação ao ex-marido e à prima. A caracterização da personagem de Pierina é alterada no roteiro B em relação ao romance e ao roteiro A. No romance, conforme já dito, Ângelo lê a carta de Dosolina para Pierina, porque essa não sabe ler. No entanto, no roteiro B, Pierina aparece lendo a carta de Teresa e como autora de uma resposta; a produção da carta, portanto, deixa subentendido que ela era alfabetizada. Em termos de tempo, o romance, na sua última contagem, não deixa claro se a visita do padre Gentile à mansão Gardone se dá antes ou depois da confissão de Nona Giulietta. Porém, como essas ações não são encadeadas, essa dúvida não parece se criar na mente do leitor. Também não há, no romance, marcação quanto à época em que a última contagem toma lugar. É possível saber apenas que Pierina, a essa altura, tem 45 anos e nove filhos, que criou com Ângelo. Quando a terceira contagem terminou no romance, ela tinha dois filhos com Ângelo e dois de Máximo. Por isso, sabe-se que alguns anos se passaram, pelo menos dez, pois tinha cinco outros filhos, e todos já crescidos, a ponto de virem cumprimentar padre Gentile no momento de sua visita à mansão.

No roteiro A, não está presente também uma marcação formal de qual ano seria aquele em que se passam as seqüências do desenlace. A seqüência 134 mostra a visita de Nane Mondo e Santina à Pierina, ainda na casa dos casais em San Giuseppe. A passagem de tempo marcada

na sequência 135, pela descrição do armazém de Batiston, agora, de Ângelo, e da cidade de Caxias do Sul, mais evoluída, traz apenas uma pista temporal em relação à sequência anterior: “SEQUÊNCIA 135 – CAXIAS DO SUL – ARMAZÉM – EXT/DIA, O armazém agora tem o letreiro encimado pelo nome Gardone. Dez anos se passaram e dá para ver isso no movimento das ruas, nas roupas etc...” (CALMON, [199-], sequência 135). Esse roteiro tem uma alteração no tempo cronológico de uma ação que, no romance, é anterior, da contagem três. A conversa entre Ângelo e Pierina, em que ele pergunta a ela quando soube que eles ficariam juntos, e ela diz que foi desde que o outro casal fugiu, ocorre, no roteiro A, na noite depois de o padre Gentile visitar a mansão, na sequência 143. Esse recurso utilizado no roteiro faz com que esse diálogo e essa fala de Pierina sejam a última vez em que o casal aparece na narrativa, ou seja, fica como desenlace da trajetória deles. Também, nessa sequência, Ângelo lê para Pierina a carta da irmã Dosolina. Porém, no romance, a carta deixa explícita a dúvida de Dosolina sobre a união de Ângelo e Pierina, após a fuga de Teresa e Máximo, e esse conflito é excluído da narrativa no roteiro A, ficando apenas a notícia da morte do pai, Aurélio, que a carta traz.

Por fim, o roteiro B traz uma marcação clara sobre o tempo em que ocorrem as sequências finais do roteiro. A sequência 122 descreve um letreiro que indica esse período: “122. CAXIAS DO SUL EXT. DIA, Abre em lenta fusão para a rua principal de Caxias. Surge o letreiro: CAXIAS DO SUL, 1930” (SERRAN, [199-], sequência 122). Como as demais sequências, presentes no desenlace desse roteiro, mostram passagens que não estão nos demais textos, não é possível a comparação em termos de tempo da narrativa. Porém, a sequência anterior às cenas, que se passam em 1930, mostra a conversa entre Ângelo e Pierina, após a leitura da carta de Dosolina; por isso, nesse roteiro, mantém-se a ordem cronológica das passagens que introduzem o final do romance, sem, no entanto, manter o final proposto pelo hipotexto.

A diferença entre os três textos evidencia o aspecto de que uma adaptação cinematográfica, de fato, não deve fidelidade à obra original que lhe inspirou. Ela é uma nova obra literária e fará uso dos elementos do hipotexto que considerar interessantes. Porém, os três autores têm visões diferentes desse final e, conforme mostrado no Quadro 19, Pozenato sugeriu uma nova escrita para o final preparado por Serran.

Em termos de funções catalisadoras, no romance, a última contagem não contém cenas de enchimento que possam ser identificadas, porém, nos roteiros, essas sequências acontecem. No roteiro B, que é mais sintético em sua finalização, apenas a cena que mostra Ângelo e o motorista saindo do antigo armazém de Batiston poderia ser considerada uma passagem que

não modifica o evento principal da narrativa, mas que está associada a personagem de Ângelo, de modo a demonstrar o poder que ele conquistou nesta comunidade.

No roteiro A, essas sequências aparecem um pouco mais. A sequência 137 mostra a chegada de padre Gentile à mansão Gardone, em que ele admira a beleza da casa, antecipando o diálogo e a tentativa de reatar a proximidade com o casal, que vai visitar em seguida:

SEQUÊNCIA 137 – CAXIAS DO SUL – RUA – MANSÃO GARDONE – EXT/DIA, O padre Gentile, também aparentando os efeitos da idade, vem andando pela elegante rua de mansões. Para diante de uma delas, toda de pedra e tijolo, com dois andares, portão de ferro trabalhado, com enfeites em cima das portas e janelas. Isso tudo ele admira, enquanto toca a campainha. (CALMON, [199-], sequência 137).

Essa sequência dá conta de expor, de modo não explícito no discurso, o valor que o padre Gentile dava à fortuna dos Gardone, desculpando-se pelo passado. Ali há um claro interesse do padre em trazê-los de volta a sua igreja, considerando-se o prestígio que os Gardone hoje possuem na comunidade. A sequência 140 não chega a afetar os eventos principais da narrativa, mas permite ver ainda uma demonstração da autoridade de Pierina em relação aos seus nove filhos. Todos estavam em frente ao padre para a bênção. O roteiro poderia continuar com o diálogo entre o padre, Pierina e Ângelo, mas a seguinte sequência vem antes: “O cortejo, em cortes descontínuos, segue pela casa, com o padre sempre aspergindo água benta. As crianças menores riem, mas um olhar severo de Pierina logo os controla. Cortes descontínuos. Música.” (CALMON, [199-], sequência 140). Essa sequência traz a força de Pierina em coordenar o seu pequeno exército de filhos. Mostra ainda o respeito pela bênção do padre, mesmo que já tivesse assumido para si que tinha dúvidas sobre o pecado de sua união com Ângelo, mantendo-se sempre coerente com a sua opinião: não é contra a Igreja e, sim, contra o padre Gentile.

No que diz respeito às funções integracionais, especialmente às funções índice, o romance traz, de forma clara, o espaço psicológico de Pierina no momento em que recebe o padre Gentile em sua mansão e o qual tenta conscientizá-los de não seguirem vivendo em pecado. Mas Pierina é franca consigo mesma: “Por ela – é claro que respeitaria a vontade de Ângelo – estava tudo decidido. Continuariam como tinham feito até aquele momento.” (POZENATO, 2008, p. 257). O padre Giobbe, que protagoniza o capítulo final no romance e no roteiro A, também tem o seu espaço psicológico demonstrado. Ele não gosta de ver os fiéis chorando, e tenta evitar que Nona Giulieta o faça enquanto ele lê a carta de Teresa: “A pobre mulher pareceu levar um susto. Olhou para ele, olhou a carta sobre a mesa, e os lábios tremeram.

Padre Giobbe adivinhou o choro prestes a romper e tratou de impedi-lo. Nunca aprendera a lidar com alguém que estivesse chorando.” (POZENATO, 2008, p. 259).

O espaço social e moral em que as personagens convivem tem vez nessa contagem do romance. A conversa entre o padre Gentile, Ângelo e Pierina mostra bem o dilema da Igreja que precisou se adaptar a novas formas de relacionamento, diferentes daquela do sagrado casamento que estava previsto por suas leis. A moral sugerida pelo padre e as sugestões que ele tenta dar para que os dois possam voltar a tomar a hóstia do sacramento também são evidentes nessa conversa. O roteiro A traz essas propostas do padre Gentile e oferece, assim, esse espaço social e moral ao leitor. Ao mesmo tempo em que as mudanças de costume demandam certa modernização da Igreja da época, o medo de Nona Julieta em confessar ao padre Giobbe que Teresa foi concebida fora do casamento, por exemplo, mostra a moral antiga, e ainda predominante, dos imigrantes em considerar que tais atos eram pecados mortais e que tinham consequências. O espaço psicológico das personagens não tem tanto destaque no roteiro A. Aparecem em pequenas observações acerca do modo de ser das personagens: “Pierina, majestosa, desce a escada de sua casa. Vê o padre Gentile, vermelho, atrapalhado, cumprimentando Ângelo. Aproxima-se dele, muito senhora de si.” (CALMON, [199-], sequência 139). Todo o sentimento de bem-estar de Pierina em relação a sua realização pessoal e a sua casa que, no romance, aparecem abrindo o capítulo um da última contagem, são adaptados, no roteiro A, para observações assim mais curtas.

No roteiro B, poucas são as cenas que se assemelham àquelas do encerramento do romance e do roteiro A. Porém, nas sequências constantes neste trecho, o espaço psíquico e os sentimentos das personagens Ângelo e Pierina são os mais destacados: “Ângelo deixa o carro, atravessa o portão de ferro. Pierina, mais gorda e idosa, vem recebê-lo com um sorriso. Trocam palavras amáveis que não ouvimos.” (SERRAN, [199-], sequência 124). A satisfação provada por eles pela boa relação que mantém e o orgulho do que conseguiram parece estar sintetizada em pequenas indicações, como essa no roteiro B.

De fato, em todos os três textos, o tempo trouxe serenidade para as personagens de Ângelo e Pierina. Também a foto e a carta de Teresa, nos três textos, traz a ideia de felicidade dela ao lado de Máximo. Em termos de personalidade e temperamento dos protagonistas, os três sistemas têm esse ponto em comum, o de que, apesar de tudo o que ocorreu, todos terminam bem. Em termos de funções informação, a linguagem, o cenário, a trilha e as indicações de linguagem não verbal presentes nos dois roteiros auxiliam a constituir a ambiência psicológica que, no romance, é facilitada pela possibilidade de simplesmente se descrever os sentimentos dos personagens com mais liberdade.

A linguagem do casal Ângelo e Pierina, no roteiro A, ao receberem o padre Gentile, é muito polida e mostra o esforço dos dois em terem uma linguagem adequada à posição que agora ocupam. O cenário da cidade de Caxias do Sul é mais moderna, o armazém comprado por Ângelo de Batiston e de toda a mansão Gardone são descritos em detalhes no roteiro A, de modo a criar uma sensação de prosperidade em torno do casal. A trilha sonora não é um elemento citado nesse momento do roteiro A, para dar a ambiência psicológica das sequências mostradas. A linguagem não verbal das personagens, no entanto, continua a ser indicada no roteiro e auxilia a mostrar que a personalidade dos protagonistas pode ter suavizado com os anos, mas não se alterou por completo. É o caso da cumplicidade entre Ângelo e Pierina, reforçada pelas indicações entre parênteses, na sequência 141 do roteiro A:

[...] ÂNGELO
 (SUA EXPRESSÃO E DE QUE É ELA QUEM DEVE FALAR)
 PIERINA
 (PARA O PADRE) Mas e as crianças? O que é que vão dizer, com os pais dormindo separados?
 PADRE GENTILE
 É só explicar. Sei que vai ser difícil. Mas se os senhores assumem o compromisso comigo, posso dar os sacramentos. Essa alegria, acredito, vai compensar os sacrifícios. Conversem os dois, com calma, e vejam o que decidem.
 PIERINA
 Mas mesmo em quartos separados, o senhor sabe, não é? O senhor sabe como é a natureza, mesmo depois da idade.
 PADRE GENTILE
 (PISCA O OLHO, CÚMPLICE) Uma escorregada ou outra não faz mal. Para isso existe a confissão.
 PIERINA
 (NÃO SE CONTÉM E DÁ UMA RISADA)
 ÂNGELO
 (DE EMBARAÇADO QUE ESTAVA, NÃO CONSEGUE REPRIMIR UM SORRISO)
 (CALMON, [199-], SEQUÊNCIA 141)

Por meio da sequência citada, é possível ver que Ângelo, sempre meio tímido, procura o apoio de Pierina para enfrentar o padre. Como ele mesmo reflete ao longo do romance, foi Pierina quem o ensinou que é possível enfrentar os padres. Nessa sequência, Ângelo não tem nenhuma participação verbal, apenas o uso de indicações não verbais mostram como é que ele se propõe a participar, de modo silencioso e com o apoio de Pierina, sobre assuntos que não são os negócios. Sua postura é coerente com toda a trajetória da personagem, isto é, forte nos negócios, mais tímido na vida pessoal.

As funções informação do roteiro B são um pouco mais reduzidas, tendo em vista que ele é mais sucinto e tem uma outra velocidade do que o roteiro A. Com os cortes e mudanças realizados no roteiro B, em relação aos eventos da última contagem do romance, tem-se um

ritmo de narrativa mais intenso e surpreende o leitor com o desenlace do conflito principal da narrativa, mostrando que os dois casais voltaram a se comunicar. Segundo Reis e Lopes (1988), a representação do desenlace depende “dos termos em que o narrador gere a economia da narrativa, de modo a fazer confluir diversos veios de ação nesse momento culminante” (p. 200). Elementos como tempo, focalizações e caracterização da narrativa serão influentes para o desenlace proposto. Pode-se observar que, a partir do encadeamento de eventos semelhantes seguidos pelos três textos estudados (o romance e os dois roteiros), três desenlaces foram possíveis para o conflito entre os casais. Quando se analisa essa diferença entre as últimas partes dos roteiros, em comparação ao final do romance, a questão autoral parece vir à tona. A finalização encontrada para *O Quatrilho*, nos três textos, é coerente com a definição de desenlace:

[...] o desenlace ocorre com propriedade fundamentalmente naqueles relatos em que se estrutura uma *intriga* bem articulada: manifestando uma *composição* fechada, tais relatos permitem localizar com certa nitidez as *funções cardinais* que instituem entre si relações de causalidade e configuram uma intriga que evolui até o *desenlace*, envolvendo nele normalmente as personagens mais destacadas (REIS, LOPES, 1988, p. 201, grifo do autor).

No roteiro B, o autor faz, no entanto, opções por eventos que levam a diferentes saídas para a intriga da troca de casais. Ajudam a compor a ambiência psicológica dessas sequências as descrições detalhadas do armazém que Ângelo comprou de Batiston, e que agora trabalha com comércio, importação e exportação; a caracterização da vestimenta de Ângelo Gardone, de seu carro com motorista e de seu relógio de ouro; e o cenário da mansão Gardone. Em termos de linguagem, a seriedade da escrita de Pierina na resposta que manda à carta de Teresa é coerente com o modo de ser da personagem, apresentada durante todo o roteiro: “Teresa, tu o disseste muito bem, não foi pequeno o mal que nos foi causado. Não posso, como tu, te chamar de amiga, pois isso não seria verdadeiro” (SERRAN, [199-], sequência 124). Pierina se mostra assim sóbria, como sempre foi, enquanto Teresa, na carta, também é coerente com seu modo mais passional de ser, que aparece durante todo o roteiro: “Sei que o mal que causamos foi grande a ti e ao Ângelo, mas espero que compreendas que às vezes a vida nos obriga a escolhas terríveis. Tu podes queimá-la se algum ódio ainda morar no teu coração [...]” (SERRAN, [199-], sequência 124).

A linguagem não verbal também é coerente no roteiro para reforçar o desenlace escolhido: “A família Gardone reunida para a fotografia. Os dois filhos Brochini de Pierina já são homens e os outros sete Gardone formam uma escadinha de idades. Todos ficam estáticos. Ângelo e Pierina não sorriem.” (SERRAN, [199-], sequência 124). Enquanto o casal Gardone

demonstra, na fotografia, a mesma seriedade da carta de Pierina, a imagem de Teresa e Máximo, na foto, é descrita com mais serenidade: “No rosto dele, os olhos penetrantes de sempre e ainda um pouco de sonho. Teresa está tranquila” (SERRAN, [199-], sequência 124). A linguagem não verbal presente nesses trechos auxilia no ambiente psicológico que dá coerência entre o desenlace criado, especialmente para esse roteiro, e os eventos do enredo que foram adaptados do romance. Entende-se, assim, de uma maneira um pouco mais clara e empírica, a possibilidade criativa existente em uma adaptação, conforme afirmado pelos autores estudados para a presente tese.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*, Brian McFarlane (1996) expressa que, quanto mais é crescente o fenômeno da adaptação do romance para filme, maior é a importância da narrativa para ambos. O acesso do público ao roteiro cinematográfico é cada vez mais frequente, cuja busca por roteiros parece se dar em função do desejo de poder ler, reler e aprofundar o conhecimento acerca da narrativa que, de algum modo, encantou, seja a narrativa acessada, pela primeira vez, por meio de um romance ou de um filme. O intercâmbio de influências entre a literatura e o cinema é uma constante, desde a criação da sétima arte, e parece inevitável que ocorra o que identifica Vieira (2005):

Do mesmo modo como se afirma perigosamente que certos textos parecem ter nascido para converter-se em películas, ou que têm um potencial cinematográfico, também pode-se pensar o raciocínio inverso, interrogando-nos sobre a possibilidade de certa literatura ter nascido com efeito da linguagem cinematográfica (p. 215).

Tendo em vista tal contexto, mostra-se emergente a ocasião para que pesquisadores considerem os roteiros cinematográficos como textos autônomos, suficientes em si mesmos, e dignos de análise individualizada, uma vez que o fenômeno social de publicação desses textos já é corrente. Compreende-se, é claro, que é difícil a sua classificação. Pode ser arriscado nomeá-los como um novo gênero literário, uma vez que a questão dos gêneros literários está entre as mais complexas da nomenclatura literária. Porém, o roteiro cinematográfico talvez compartilhe da mesma dificuldade de classificação que atinge o texto teatral. Moisés (1997) lembra que o teatro em si se dá em cima do palco, porém o texto teatral pode ser enquadrado no âmbito literário. Seguindo essa lógica, o texto dramático poderia, portanto, ser incluso num dos gêneros literários: “situá-lo no capítulo de manifestações híbridas” (MOISES, 1997, p. 250). Acredita-se que o roteiro cinematográfico possa desfrutar da mesma consideração, como manifestação híbrida. Respondendo ao problema de pesquisa levantado no início desta tese, os roteiros de *O Quatrilho* podem ser identificados como textos autônomos, suficientes em si mesmos para análise, constituindo o que McFarlane (1996) define como *adaptation proper* ou adaptação criativa. Desse modo, foi possível chegar a tal constatação por meio do protocolo de análise comparada desenvolvido neste estudo. Este protocolo pode ser considerado como um dos resultados desta pesquisa e poderá ser utilizado em futuros estudos com abordagem semelhante. Os objetivos específicos também foram alcançados, uma vez que se analisou a

contribuição histórica da obra *O Quatrilho* e seus roteiros, bem como foi desenvolvido o protocolo de análise comparada para uso no alcance do objetivo geral. Foram identificadas, também, funções distribucionais (cardeais e catalisadoras) e integracionais (índice e informação) na análise dos textos (romance *O Quatrilho* e roteiros adaptados), tendo como fundamento teórico as pesquisas sobre tradução intersemiótica.

A consideração como uma obra literária - com sua linguagem, sintaxe e gramática próprias - permite analisar a obra roteiro como autônoma. Para o leitor, é um novo desafio desfrutar da leitura de um roteiro: com terminologia técnica, indicações de expressões das personagens, diálogos realistas, etc. Traz todos os elementos narrativos necessários à compreensão da história, bastando que o fruidor esteja aberto à percepção de tais particularidades, aceitando-as.

No mundo da produção cinematográfica, a busca por grandes histórias da literatura para serem adaptadas como é enorme. Conforme Hutcheon (2013), é natural o gosto pela repetição (não replicação), trazendo prazer, memória, mudança, surpresa, variação. Considerando-se os precedentes de transtextualidade descritos por Genette (2006), na presente tese, tratou-se do fenômeno da adaptação por meio do conceito da tradução intersemiótica. Segundo Hutcheon (2013), são recodificações, transposições de um sistema de signos para outro. Sendo o romance e o roteiro textos de natureza diferente, é possível falar de uma tradução entre eles, mas sempre considerando a liberdade criativa dos autores das obras quanto ao hipotexto e hipertexto. Estudar a adaptação cinematográfica é, portanto, atuar, conforme indica Stam (2008), e procurar perceber “*quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (p. 23). Foi essa experiência que se procurou realizar ao longo da presente tese.

Chegando, portanto, ao roteiro como obra literária, digna de um estudo particular, a tese foi desenvolvida a partir do *corpus* formado pelo romance *O Quatrilho* e os dois roteiros dele adaptados. Nessa análise, não se considerou o filme resultante desses textos. Acredita-se ter alcançado o resultado desejado na presente análise comparada e contribui-se, assim, para demonstrar que o roteiro cinematográfico pode ser afirmado como *corpus* autônomo em si mesmo. Procurando identificar as particularidades presentes no roteiro, advindas do fazer cinematográfico, desponta, como um dos elementos mais relevantes a ser considerado, o aspecto da montagem. Tal ponto auxilia o roteirista a deixar subentendidos eventos da narrativa que podem ser imaginados pelo leitor, por meio das imagens sugeridas nas didascálias.

Escolheu-se, para embasar teoricamente a presente tese, a tradução intersemiótica, lembrando, é claro, que todo o texto se constrói a partir de outro texto. São considerados os

aspectos da polifonia, da transtextualidade, da intertextualidade, da hipertextualidade, que dão conta da presença de um texto em outro. Na transformação de um romance em roteiro, a ação narrativa aparece como ponto de união entre os dois sistemas, auxiliando e tornando possível a consideração de ambos os textos em um patamar equilibrado para comparação. Foram essenciais, nesse ponto, os trabalhos de Vieira (2007a e 2007b), Hutcheon (2013), Stam (2008), Brian McFarlane (1996), Diniz (2006 e 2005), Viswanathan (1986 e 1993) e Van Nypelseer (1991).

Considerar o aspecto histórico no romance *O Quatrilho* e também nos roteiros dele provenientes é sublinhar a importância que tal contexto tem na compreensão acerca dessa particular obra. Principalmente, por meio da personagem de Ângelo, *O Quatrilho* mostra a realidade de crescimento econômico que a região da Serra Gaúcha teve com a vinda dos imigrantes italianos. Mesmo sem ser um romance histórico, a obra honra a história do Estado em que foi escrita e valoriza, na sociedade de hoje, uma série de costumes, valores e hábitos dos imigrantes que, para sempre, estarão presentes na gênese da sociedade do sul do país. Com a intenção de depois conservar esse traço histórico para a obra cinematográfica, ambos os roteiros analisados mantêm, como característica, o aproveitamento do contexto histórico presente no romance. Rosenstone (2010) lembra, com propriedade, a importância que o cinema tem em “ensinar” para a população de hoje a história de sua própria sociedade. Algumas sequências dos roteiros foram identificadas como momentos dispersos criados para dar conta da história em pequenos aspectos, cenas identificadas como “enchimentos” (Moretti, 2003), um conceito que se tornou importante na análise comparativa das obras escolhidas.

O desenvolvimento do protocolo para análise comparada do romance e dos roteiros adaptados foi realizado para conferir uniformidade ao estudo dos textos escolhidos e se tornou um resultado nesta pesquisa. Identificar funções distribucionais (cardeais e catalisadoras) e integracionais (índice e informação) foi possível graças ao desenvolvimento de questões que guiaram a análise dos textos. Entre eles, estratégias comuns foram distinguidas como parte da estratégia narrativa dos dois roteiristas. As funções cardeais, por exemplo, embasam a relação causal da narrativa e cabem a essas funções as principais mudanças notadas entre o romance e os roteiros. Cortes de cenas, supressão de conflitos, ausência de personagens secundários são recursos em comum entre os dois roteiros com o intuito de dar ritmo mais rápido e intensidade à narrativa, como é característico da linguagem cinematográfica, levando sempre em conta que um filme deverá ter, em média, duas horas de duração, o que é calculado em cerca de 120 páginas de roteiro. As exclusões em termos de eventos do enredo, as alterações no tempo cronológico dos eventos, a síntese no número das personagens que participam dos diálogos, o

uso de diálogos para expor o espaço psíquico das personagens são estratégias recorrentemente encontradas nas diferentes análises comparadas nos roteiros.

Com a análise comparada entre cada um dos roteiros e o romance, entre os dois roteiros e entre os dois roteiros e o romance, mostraram-se presentes frequentemente escolhas que são relativas às preferências de cada autor e, também, à necessidade de estarem atentos às demandas dos meios para os quais escrevem. O romance permite um aprofundamento da ambiência psicológica da personagem, idas e vindas no tempo cronológico, que o roteiro não pode se permitir. A lógica de montagem cinematográfica implica suprimir cenas de enchimento, reforçar a participação das personagens protagonistas e dispensar diálogos entre personagens planas de modo a encadear momentos da narrativa que não podem ser tão acelerados no romance.

A proposta de pesquisar mais a fundo o tema do contexto histórico, assumida no capítulo três da presente tese, permitiu perceber a exatidão dos elementos de cenário histórico, músicas da época, linguagem verbal e não verbal que estão no repertório do romance e dos roteiros. São detalhes que aparecem no modo de ser dos protagonistas e das personagens secundárias de *O Quatrilho*, cumprem o papel de elementos pertencentes às funções índice e às funções de informação e permitem o desenvolvimento, entre outros, da necessária ambiência psicológica dos personagens.

O trabalho com os roteiros e o romance oferece clareza quanto à existência de um processo criativo próprio do autor de cada uma das adaptações da obra em roteiro, reafirmando o que já se havia considerado teoricamente, de que cada adaptação é um processo de criação novo. Não é possível falar ou exigir fidelidade entre os diferentes textos, mas, apenas, perceber que grandes histórias sempre serão procuradas e se tornarão eterno fruto de atenção, independente do sistema semiótico por meio do qual chegam ao público. Percebe-se, por exemplo, na análise feita dos três textos, que Leopoldo Serran provavelmente se baseou tanto na adaptação feita por Antonio Calmon quanto no romance de José Clemente Pozenato, para preparar o seu tratamento do roteiro, o qual é considerado o tratamento final. Não foi fiel, portanto, a nenhum deles. Desempenhou a função do autor, do escrevente, conforme Moisés (1997), combinando os aspectos das normas técnicas de composição e de gênero a que se dedicam – neste caso, os roteiros – as normas artesanais, de paciência, de correição, de perfeição. Traduziu da semiótica do romance para o roteiro o que lhe pareceu inspirador e adequado para a linguagem cinematográfica, excluiu passagens, criou um novo desenlace para o conflito dos casais e assina, assim, um roteiro que é texto autônomo em si mesmo.

A partir desses resultados, acredita-se ter alcançado também os objetivos específicos propostos para esta tese e observa-se o protocolo de análise desenvolvido como ferramenta apta para a finalidade à qual foi criado. Apesar dos resultados, identificou-se como limitação do estudo o fato de que não foram localizadas amplamente pesquisas em que se comparem romances aos roteiros adaptados e deles advindos e, por isso, não foi possível uma comparação entre metodologias utilizadas. Seria preciso, ainda, aplicar o protocolo de análise desenvolvido a uma outra obra, quando em comparação ao roteiro adaptado dela advindo, de modo a confirmar a funcionalidade do mesmo. Um avanço no protocolo de análise seria incluir nele questões para que se estude o eixo narrativo escolhido por cada texto – romance e roteiro – como estratégia na construção desses textos e um dos elementos de análise.

Além dessa possibilidade, sugerem-se como futuras pesquisas a verificação de como a obra *O Quatrilho* é recebida por diferentes audiências, em culturas diversas. Seria interessante pesquisar como os diferentes povos relacionados a essa obra – brasileiros e italianos – conseguem perceber as personagens. Visualiza-se a possibilidade de pesquisar diferentes romances adaptados para o cinema e considerar se há elementos em comum entre eles que levam essas obras a serem consideradas mais próprias do que outras para adaptação. Também poderia ser pesquisada a viabilidade de se adaptar o protocolo de análise comparada, desenvolvido para a presente tese, para auxiliar roteiristas na escolha dos elementos que podem transferir entre um determinado romance e o roteiro adaptado que precisem, por ventura, produzir. Por fim, tendo em vista a recente adaptação de *O Quatrilho* para libreto de ópera realizada, em 2017, pelo próprio José Clemente Pozenato, poderia ser investigado o processo de tradução intersemiótica ocorrido entre romance e libreto.

Mesmo sabendo que outros aspectos poderiam ser explorados no futuro quanto à comparação entre os textos e que há subsídio para novas pesquisas acerca do tema, aproxima-se a conclusão da presente tese. Coloca-se, como último aspecto conclusivo, a observação realizada por meio do presente estudo de que a questão da adaptação perpassa, de modo importante, o prazer sentido pelo autor do hipertexto em sua relação como fruidor do hipotexto adaptado. Calmon (2016) conta como foi para ele conhecer a obra *O Quatrilho*, quando a leu pela primeira vez: “O livro me deslumbrou. Estava diante de uma obra prima. A clareza e simplicidade do estilo, a verdade dos personagens, a emoção contida, mas sempre presente, tudo mexeu comigo”. Coloca-se, portanto, a hipótese de que é possível considerar o fruir do autor do hipertexto (nesse caso, o roteiro) em relação ao hipotexto (nesse caso, o romance), quando se imaginam as causas que levam à tradução de determinados elementos da narrativa para o roteiro. Esse aspecto subjetivo abala, é claro, a afirmação de que é possível formalizar a

análise do processo por meio do qual um romance é adaptado para roteiro. Neste sentido, torna-se importante considerar, inspirado em McFarlane (1996) e Hutcheon (2013), que, por mais que se desenvolva uma metodologia para análise mais formal das adaptações de romances para roteiros de cinema, não é possível traçar, por meio desta, uma receita que garanta o sucesso de uma adaptação, cujo êxito vai sempre depender de elementos intangíveis, como o talento e a sensibilidade dos autores e, é claro, o prazer que o público colhe em reencontrar aquela história de tantos e diferentes modos quantos são os sistemas de signos existentes. Registra-se, ao fim, a percepção de que *O Quatrilho* venceu o desafio de tocar o público, seja como romance, roteiro ou filme.

REFERÊNCIAS

ABRUZZESE, A. Cinema e romance: do visível ao sensível. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 919-948.

ALFARO, M. J. M. Intertextuality: origins and development of the concept. **Atlantis**, Madri,, v. 18, n. 1/2, p. 268-285, jun./dez. 1996. AEDEAN: Asociación española de estudios anglo-americanos Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41054827>>. Acesso em: 14 out. 2017.

ARAÚJO, N. S. Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização? **Littera Online**, São Luís (MA): DELER/UFMA, n. 3, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/449/272>>. Acesso em: 12 de set. de 2017

BALDICK, C. **Oxford Dictionary of Literary Terms**. 3. ed. Oxford (Reino Unido): Oxford University Press, 2008. On-line. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100335937>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARNWELL, J. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R., GREIMAS, A. J., BREMOND, C., ECO, U., GRITTI, J., MORIN, V., METZ, C., TODOROV, T., GENETTE, G. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

BOURDIEU, P. Social Space and Symbolic Power. **Sociological Theory**, Wisconsin (EUA): University of Wisconsin-Madison, v. 7, n. 1., p. 14-25, 1989. American Sociological Association. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0735-2751%28198921%297%3A1%3C14%3ASSASP%3E2.0.CO%3B2-T>>. Acesso em: 10 set. de 2017.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BRITO, J. B. B. de. Literatura, cinema, adaptação. **Revista Graphos**, João Pessoa: UFPB, v. 1, n. 2., 1996. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9179/4874>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

CALMON, A. **O Quatrilho**. Roteiro para um filme de Fábio Barreto. [199-]. Rio de Janeiro, [146-]. Datilografado. [199-].

CALMON, A. **Solicitação de entrevista para tese de doutorado sobre "O Quatrilho"** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <miranda.clarissa@gmail.com> em 27 de novembro de 2016.

CAMPOS, F. Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, A. Timidez do romance. **Alfa**: revista de linguística, São Paulo: UNESP, vol. 18 - 19, p. 61-80, 1972.

CANO, W. Crise e industrialização no Brasil entre 1929 e 1954: a reconstrução do Estado Nacional e a política nacional de desenvolvimento. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 444-460, set. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31572015000300444&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 out. 2017.

CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. **Adaptations**: from text to screen, screen to text. Londres (Reino Unido): Routledge, 1999.

CHÂTEAUVERT, J. Focalisation et structure du texte scénarique. **Études Littéraires**: Le Scénario de Film, Québec (Canadá): Université Laval, v. 26, n. 2, p. 19-25, 1993.

CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**: Blackwell Reference Online. Blackwell Publishing, 2013. Disponível em: <http://www.blackwellreference.com/public/book.html?id=g9781444333275_9781444333275>. Acesso em: 01 set. 2017.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letra da UFMG, 2005.

ECO, U. **A definição da arte**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. **Characters in fictional worlds**: understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlim: Walter de Gruyter, 2010.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIGUEIREDO, V. L. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 26-36.

FONSECA, P. C. D. A Revolução de 1930 e a Economia Brasileira. **Economia**, Brasília(DF), v.13, n. 3b, p.843–866, set/dez 2012. Disponível em: <http://www.anpec.org.br/revista/vol13/vol13n3bp843_866.pdf>. Acesso em 20 jun. 2018.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. Mariner Books, 1956.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. São Paulo: Veja, 1995.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HEATH, C.; HEATH, D. **Ideias que colam: por que algumas ideias pegam e outras não**. Os 6 princípios das ideias que dão certo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

HONORATO DE OLIVEIRA, F. R. C. H. O “herói-malandro” Latino Salathiel. **Itinerários: revista de literatura**, Araraquara, n. 12, 1998. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107366>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Instituto Houaiss da Língua Portuguesa, 2007. CD-ROM.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix; Editora Universidade de São Paulo, 1969.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 77, 2007.

LIMA, T. M. S. **A construção de sentido no gênero roteiro como enfoque sobre a referenciação**. 2007. 113 f. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2007.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MALCUZYNSKI, M. P. Polyphonic Theory and Contemporary Literary Practices. **Studies in 20th Century Literature**, Kansas (EUA), v. 9, n. 1, p. 75-87, 1984. Disponível em: <<http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1153&context=stcl>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

McFARLANE, B. **Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation**. Oxford (Reino Unido): Clarendon Press, 1996.

MESQUITA, S. N. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

MOBBS, D., WEISKOPF, N., LAU, H. C., FEATHERSTONE, E., DOLAN, R. J., & FRITH, C. D. The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions. **Social Cognitive and Affective Neuroscience**, Kansas (EUA), v. 1, n. 2, p. 95-106, set. 2006. Disponível em: <<http://doi.org/10.1093/scan/nsl014>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORETTI, F. O século sério. **Novos Estudos**, São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), n. 65, 2003.

PARENT-ALTIER, D. **O argumento cinematográfico**. Lisboa: Edições Textos & Grafias, 2009.

PASOLINI, P. P. **Empirismo herege**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim – Cooperativa Editora e Livreira, 1982.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, M. V. **A adaptação do romance *O Invasor* para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais**. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

POULIOT, C. **Le scénario: cinema ou literature?** Suivi de Malebouge. 1987. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculty of Graduate Studies and Research - Department of French Language and Literature - McGill University, Montreal, 1987.

POZENATO, J. C. **O quatrilha**. 12. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

POZENATO, J. C. **O quatrilha**. Caxias do Sul (RS): Maneco, 2008.

POZENATO, J. C. **José Clemente Pozenato: depoimento** [set. 2014]. Entrevistador: C. Miranda. Caxias do Sul: 2014. 1 gravação de áudio em gravador digital. Entrevista concedida para projeto de pesquisa.

POZENATO, J. C. **José Clemente Pozenato: depoimento** [ago. 2016]. Entrevistador: C. Miranda. Caxias do Sul: 2016. 1 gravação de áudio em gravador digital. Entrevista concedida para tese.

REIS, C. Narratologia (s) e teoria da personagem. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, 2006.

REIS, C., LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** (Tomo I). Campinas: Papirus, 1995.

ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes. Os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANFILIPPO, M. V. Luchino Visconti e Giovanni Verga: fedeltà e autonomia tra cinema e letteratura. In: MELLO, A. M. L. et al. **Literatura e cinema: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 196 – 207.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SANTOS, P. B. Ficção, guerra e identidade. **Letras: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM**, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 205–217, 2009. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/issue/view/659>>. Acesso em: 15 de jul. de 2015.

SCHAEFER, S. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. **Bakhtiniana: Rev. Estud. Discurso** [online], São Paulo, vol.6, n.1, pp.194-209, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732011000200013>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

SEMENZA, G. M. C.; HASENFRATZ, B. **The History of British Literature through Film: 1895 – 2015**. Londres (Reino Unido): Bloomsbury, 2017.

SERRAN, L. **O Quatrilho**. Roteiro para um filme de Fábio Barreto. [199-]. Rio de Janeiro. Não paginado, datilografado. [199-]. Sem número de páginas.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. **New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-Structuralism and beyond**. Londres e Nova York: Routledge – Taylor & Francis Group, 1999.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis: EDUFSC, nº 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 12 set. 2017.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUBAHI, A. A. Mise-En-Page: an introduction to screenplay style & form. **Master thesis in film & media production** (90 páginas). Centre for Languages and Literature of Lunds Universitet, Lunds (Suécia), 2012. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOid=3049516&fileOid=3049517>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

VAN NYPELSEER, J. La Littérature de scénario. **Revue Cinémas: revue d'études cinématographiques**, Montreal (Canadá): Université de Montréal, vol. 2, n. 1, p. 93-119, 1991. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/1001053ar>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

VIEIRA, A. **Lendo o filme do texto: a poética dos roteiros fictícios em Marguerite Duras**,

Hubert Aquin e Manuel Puig. 2005. 235 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2005.

VIEIRA, A. S. Literatura e roteiro: leitor ou espectador. **Revista Letras: Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias**, Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras UFSM, n. 34, p. 55-71, 2007a. Disponível em: < <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11940>>. Acesso em: 10 out. 2014.

VIEIRA, A. **Escrituras do visual**: o cinema no romance. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007b.

VIEIRA, A. S. Do filme ao romance: aspectos do processo de adaptação romaneada. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte (MG): Universidade Federal de Minas Gerais, v. 15, n. 1, p. 143-156, 2010. Disponível em <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/156>>. Acesso em: 10 out. 2014.

VISWANATHAN, J. Une histoire racontée en images? **Études françaises**, Montreal (Canadá): Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 22, n. 3, p. 71-81, 1986. Disponível em: < <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1986-v22-n3-etudfr1667/036902ar/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

VISWANATHAN, J. Une écriture cinématographique?. **Revue Études Littéraires**, Quebec (Canadá): Département de littérature, théâtre et cinéma, Université Laval, vol. 26, n. 2, p. 9-18, 1993. Disponível em: < <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1993-v26-n2-etudlitt2250/501040ar/>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, T., et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61 – 89.

ZANJANI, A. S. **Screenplay**: movie script or literature?. 2006. 172 f. Tese de Doutorado (Doctorat Études et Pratiques des Arts) - Université du Québec. Montréal, 2006.

ZENI, L. **A metamorfose da linguagem**: análise de ‘A metamorfose’ em quadrinhos. 2007. 160 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

ZILBERMAN, R. O espelho da literatura. **Portuguese Cultural Studies**, Utrecht (Holanda):, vol. 1, p. 22-32, 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEONEPAPERS/P1ZILBERMAN.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2014.