

DIÁLOGOS DA ARTE LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA EM “CHUVAS E TROVOADAS”, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS

DIALOGUES BETWEEN LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC ART IN “CHUVAS E TROVOADAS”, BY MARIA LÚCIA MEDEIROS

Francisco Pereira Smith Júnior

Doutor em Ciências pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestre em Letras pela UFPA.

E-mail: fransmithj@gmail.com

Claudia Valeria França Vidal

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

E-mail: claudiavidal35@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise do filme de curta-metragem *Chuvas e trovoadas*, da diretora Flávia Alfinito que, em 1994, adaptou para a linguagem audiovisual o conto homônimo da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros. A adaptação é tomada aqui como uma tradução intersemiótica, e são analisados os procedimentos empregados no processo. O objetivo principal é investigar de que maneira os elementos que compõem o enredo são modificados para que uma narrativa seja ressignificada de uma linguagem artística para a outra. Os objetivos específicos são: 1. descrever os procedimentos de tradução do roteiro em termos de constâncias e modificações; 2. observar de que forma os elementos verbais são traduzidos de forma não verbal; 3. refletir sobre relações de autoria e recriação a partir do filme; 4. refletir sobre a entrevista que Maria Lúcia Medeiros deu ao professor Arthur Bogéa sobre sua história de inspiração poética. A abordagem adotada é a comparatista, e o aporte teórico principal diz respeito a estudos que envolvem a tradução intersemiótica a partir de Jakobson (1989), teorias da adaptação propostas por Stam (2000) e Hutcheon (2006), e a taxonomia acerca de adaptação fílmica proposta por Perdikaki (2017), além de estudos relacionados à tradução de Ricoeur (2011).

Palavras-chave: Literatura. Arte. Tradução intersemiótica. Adaptação fílmica. Amazônia.

Abstract: This article presents an analysis of the short film *Chuvas e trovoadas*, by director Flávia Alfinito, who in 1994 adapted the short story of the same name by Maria Lúcia Medeiros, a writer from Pará, into audiovisual language. The adaptation is seen here as an intersemiotic translation and the procedures used in the process are analyzed. The main

objective is to investigate how the elements that make up the plot are modified so that a narrative is re-signified from one artistic language to another. The specific objectives are: 1. to describe the script's translation procedures in terms of constancies and modifications; 2. to observe how verbal elements are translated non-verbally; 3. to reflect on relationships of authorship and re-creation based on the film; 4. to reflect on the interview that Maria Lúcia Medeiros gave to professor Arthur Bogéa about her story of poetic inspiration. The approach adopted is comparative and the main theoretical contribution concerns studies involving intersemiotic translation based on Jakobson (1989), theories of adaptation proposed by Stam (2000) and Hutcheon (2006), and the taxonomy on film adaptation proposed by Perdikaki (2017), as well as studies related to translation by Ricoeur (2011).

Keywords: Literature. Art. Intersemiotic translation. Film adaptation. Amazon .

INTRODUÇÃO

Em seu ensaio “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, originalmente publicado em 1952, Bazin (2018) discorre sobre os trânsitos entre o cinema em suas primeiras seis décadas de existência e outras linguagens artísticas, sobretudo a literatura e o teatro. O ensaísta parte da constatação de que, da mesma forma como ocorre na história de toda nova forma de arte, as adaptações existem desde o início do fazer cinematográfico. Bazin (2018) defende que nem todo texto literário é inerentemente superior em qualidades intelectuais nem estéticas a uma obra fílmica que o adapta, mas que se trata de linguagens diferentes que se servem de recursos e estruturas semióticas diferentes para significar. Ainda que estabeleça a adaptação como obra com méritos artísticos próprios, ao afirmar que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito” (Bazin, 2018, p. 138), o teórico acaba direcionando a discussão ao encontro de uma noção de fidelidade que subordina o filme, se não às palavras do texto-fonte – o mais antigo e que é adaptado –, ao menos à sua essência, que poderia e deveria ser apreendida e mantida no processo de tradução para a linguagem audiovisual.

Discussões hierárquicas desse tipo compõem uma longa tradição de estudos que tomam a literatura como uma forma de arte superior por sua antiguidade, à qual o cinema recorreria como fonte de matéria-prima e à qual deveria uma inviolável fidelidade. A inviabilidade aqui posta se dá porque, como defende Jakobson (1989), qualquer que seja o tipo de tradução – intralingual, interlínguas ou intersemiótica –, ela nunca é perfeita. No caso da tradução intersemiótica, a que mais importa para fins deste artigo, ainda que uma adaptação mantenha a estrutura de seu enredo muito próxima à do texto-fonte, há especificidades inerentes ao descrever que o diferenciam do mostrar na linguagem audiovisual, o qual envolve imagens (cenários, iluminação, enquadramentos,

ângulos, figurino, maquiagem e atuações), sons (diálogos, ruídos, música e silêncio) e montagem de cenas. Apesar de saber que são linguagens que se completam, como dizia Ricoeur (2011, p. 15), ao afirmar que produzir semelhanças implica identificar o mesmo no outro e o outro no mesmo, o semelhante surge então da possibilidade de perceber a identidade na diferença e a diferença na identidade.

Assim, optamos pela abordagem comparatista, cujo foco está não em uma hierarquia entre linguagens, mas nos processos como ocorrem os diálogos entre elas como mais produtiva e adequada para a nossa proposta de analisar a adaptação fílmica do conto “Chuvas e trovoadas”, de Maria Lúcia Medeiros, pela diretora Flávia Alfinito. Apresentamos a seguir uma breve revisão de teorias da adaptação e do modelo de análise para, na sequência, passarmos ao estudo da obra supracitada.

ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

Stam (2000) destaca que, enquanto na obra literária geralmente tudo é construído com palavras e por uma única pessoa, a obra fílmica requer um conjunto de vários profissionais trabalhando com diferentes camadas de significação – fotografia, cenografia, figurino, maquiagem, atuação e sonorização – sob o comando de um diretor que responde pela autoria da obra. Com isso, o teórico estabelece que as duas linguagens são constitutivamente diferentes e que, portanto, constroem suas narrativas diferentemente. Ademais, o teórico enfatiza que tais diferenças não tornam uma nem mais particularmente eficiente nem ineficiente do que a outra no ato de criar um senso de coesão ou disjunção em enredos e, ainda, de proporcionar momentos de contemplação e reflexividade a seus apreciadores.

Ao discutir a questão da fidelidade na adaptação de um livro para a linguagem audiovisual, Stam (2000) também questiona a própria possibilidade de uma adaptação plenamente equivalente. Segundo o teórico, para isso seria necessário que houvesse uma essência do romance para além do texto, a qual seria passível de ser simplesmente transferida de uma mídia para a outra, o que se mostra impossível, uma vez que o texto literário é plurissignificativo, isto é, aberto a múltiplas leituras e interpretações. Assim, defende Stam (2000), é mais apropriado falar em intertextualidade do que em fidelidade nos estudos de adaptação. Da mesma forma, Ricoeur (2011, p. 17) nos faz refletir que a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação.

Outro aspecto problemático na discussão da fidelidade, acrescenta Stam (2000), é que seria necessário estabelecer quais aspectos da obra o diretor poderia sacrificar e com quais teria de se comprometer, os quais incluem: descrições dos personagens, temas tratados, o estilo de composição da obra e as presumíveis intenções do autor.

Cabe também ressaltar que, além da interpretação e do gosto pessoal do roteirista e do diretor (funções por vezes exercidas pela mesma pessoa), a adaptação é atravessada, entre outros fatores, pelo seu nível de autonomia em relação ao estúdio, pelo orçamento disponível para a realização do filme, por padrões morais da época etc.

Ao encontro dessas considerações, Hutcheon (2006, p. 8) enfatiza que, “como um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve ambos (re)interpretação e então (re)criação”, ou seja, trata-se de uma apropriação criativa que pode tanto subtrair quanto expandir elementos do texto-fonte. Por esse motivo, defende a teórica, “talvez um modo de pensar sobre uma adaptação malsucedida não seja em termos de infidelidade, mas em termos de falta de criatividade e habilidade em apropriar-se do texto e, portanto, torná-lo autônomo” (Hutcheon, 2006, p. 20). A teórica ressalta ainda que o ato de apropriação inclui uma tomada de posição em relação ao texto-fonte, que pode se refletir, entre outras formas, como um alinhamento reverente ou um comentário crítico acerca de seu enredo, temas e personagens.

A partir de então, surgiram diferentes abordagens da arte cinematográfica, e uma delas envereda para o campo dos estudos culturais, considerando os processos que vão além do cinema propriamente dito, mas analisam todos os elementos que o envolvem (produção, divulgação, recepção), além dos significados sociais gerados pela cultura (Jangoux; Alcantara; Amador, 2010, p. 275).

Quanto aos processos envolvidos na adaptação de um texto literário para o roteiro de um filme, explica Stam (2000, p. 68), eles consistem em uma série de transformações que podem se dar na forma de: “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, analogização, popularização e reculturalização” de aspectos da obra. Assim, por exemplo, o tempo em que uma ação decorre no texto-fonte pode ser encurtado ou ampliado na adaptação, um personagem pode passar por modificações grandes ou sutis, ou, ainda, ser totalmente eliminado, e vários personagens podem ser condensados em um único já existente no texto-fonte ou em um novo criado para o filme. Cabe destacar que, além dos personagens, os acontecimentos do enredo também podem ser adicionados, ampliados, deslocados, reduzidos ou simplesmente eliminados.

Nesse mesmo sentido, Perdikaki (2017), após reiterar a existência de mudanças obrigatórias, dada a natureza de cada linguagem, e outras opcionais, decorrentes de escolhas criativas do diretor, apresenta uma revisão de metodologias empregadas para analisar adaptações como traduções intersemióticas e propõe um modelo sintético de categorias descritivas. De acordo com esse modelo, o processo de adaptação envolve:

modulação, “uma troca que diz respeito ao aumento ou à diminuição de ênfase em aspectos da narrativa (isto é, estrutura do enredo, técnicas de narrativa, caracterização e ambiente)” (Perdikaki, 2017, p. 6) e se concretiza na forma de amplificações ou simplificações nesses aspectos; modificações, que consistem em alterações mais radicais na adaptação do enredo ou do cenário; e mutações, que consistem em acréscimos ou eliminações de aspectos na adaptação. Essas três categorias podem ser empregadas, segundo a teórica, para a análise da estrutura do enredo, das técnicas narrativas (sequência temporal e modo de apresentação, ou seja, dizer ou mostrar), da caracterização de personagens e de ambientes (caracterização espaçotemporal em que a narrativa se desenrola).

Na próxima seção, apresentamos brevemente o texto-fonte e sua autora, para, em seguida, passarmos à análise da adaptação. Neste estudo, a investigação se concentra na estrutura do enredo e nas técnicas narrativas.

“CHUVAS E TROVOADAS”

Maria Lúcia Medeiros¹, mulher e escritora amazônica, embora seja pouco conhecida por leitores no restante do país, foi uma das poucas escritoras paraenses cuja produção é reconhecida em suas qualidades literárias pelo público e pela recepção da crítica local, como demonstra o estudo no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (Coelho, 2002).

¹ Escritora nascida na cidade de Bragança, no estado do Pará, em 1942. No começo de sua adolescência, mudou-se para Belém, onde viveu a maior parte da vida. Profissionalmente, trabalhou como professora da Universidade Federal do Pará por muitos anos, tendo a literatura infantojuvenil como um de seus focos, e também colaborou com a Casa da Linguagem da Fundação Curro Velho. Sua produção como escritora concentra-se no gênero conto, tendo publicado seu primeiro livro individual, *Zeus ou a menina e os óculos*, em 1988. A este seguiram-se mais quatro títulos: *Velas por quem?* (1990), *Quarto de hora* (1994), *Horizonte silencioso* (2000) e *Céu caótico*, este último tendo sido lançado postumamente pouco após seu falecimento em 2005.

Figura 1: Maria Lúcia Medeiros



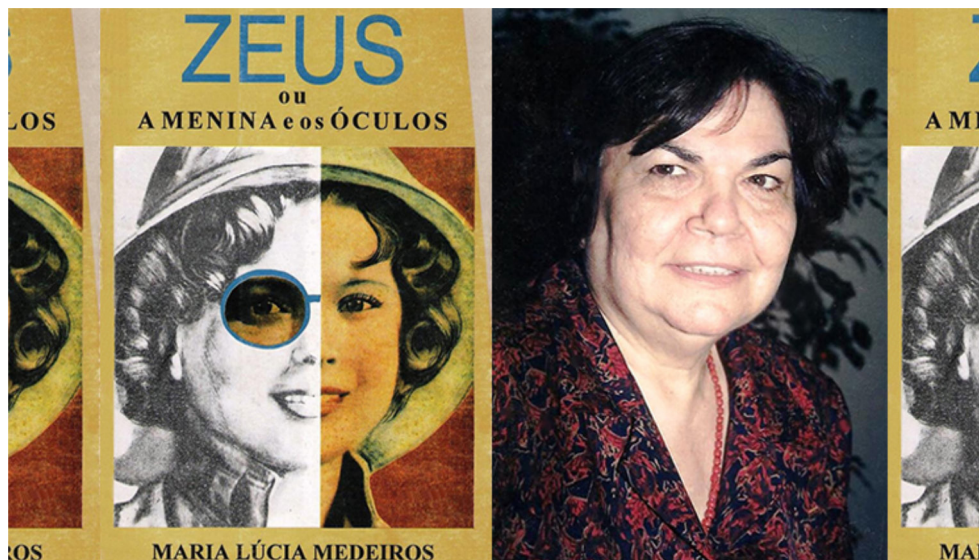
Fonte: Disponível em: <https://dol.com.br/entretenimento/cultura/697390/o-ano-de-comemoracao-de-lucinha?d=1>. Acesso em: 13 mar. 2024.

Sua relevância no cenário amazônico foi atestada como professora, pesquisadora e organizadora de colóquios locais voltados para o estudo de suas obras, como aquele realizado na Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, no ano de 2022, em comemoração ao seu 80º aniversário de nascimento.

Formada em Letras (pela Universidade Federal do Pará), “meu primeiro trabalho foi com adolescentes numa escola particular, onde experimentei tudo o que quis e sempre acreditei com relação à Literatura. Cinema, Teatro, Música. Um trabalho arrojado naqueles tempos (74, 75, 76 etc...) trabalho limpo, honesto, equipe mesmo, meu primeiro orgulho profissional” – é assim que MLM inicia sua auto-apresentação para o livro organizado por Fanny Abramovich, *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência* (São Paulo, Summus, 1985). Era a estréia literária. O conto incluído, corpo inteiro, apareceria três anos depois no livro solo *Zeus ou a meninas e os óculos*. Prossegue MLM: “Trabalho pra mim tem que ser sinônimo de prazer” (Bogéa, 1991, p. 3).

O conto “Chuvras e trovoadas” provém de seu primeiro livro, mas a edição a que tivemos acesso faz parte de uma coletânea de textos seus publicada pela Editora Amazônia em 2009.

Figura 2: Capa de uma das edições de *Zeus ou a menina e os óculos*



Fonte: Disponível em: <https://portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/728-projeto-da-casa-de-estudos-germanicos-promove-minicurso-sobre-obra-de-escritora-paraense>. Acesso em: 13 mar. 2024.

A narrativa conta a história de uma menina que se interessa mais por leitura do que pelas aulas de costura que é obrigada a frequentar no período das quatro às cinco e meia da tarde. Seu descontentamento, demonstrado em pequenos gestos repetidos durante as aulas, culmina no ato de rebeldia de lançar ao ar suas agulhas e os demais instrumentos de trabalho ao mesmo tempo que fala a palavra “merda” em frente às colegas e à professora em uma tarde chuvosa. Como na maioria dos contos da autora, embora não esteja definido, há indícios, como no trecho a seguir, que sugerem o ambiente no qual a história se desenrola.

E a professora sonhava. Sonhava e as transformava em futuras jovens senhoras, “mãos de fada”, orgulho dos maridos, da família. Proibido falar em mundo perdido. Vislumbrava-o inteiro naquelas meninas tão meninas, tão delicadas, louças, gentis.

E telefonavam as mães ao fim de cada quinzena, mães e professora que falavam de um mundo arrumado, costurado, cerzido, consertado (Medeiros, 2009, p. 155).

Os temas dos papéis tradicionais de gênero e da resistência a mudanças nos costumes reforçam o que o artefato tecnológico mencionado (o telefone) por si só já

indica, que o período histórico da narrativa se localiza em algum momento entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, e que as personagens fazem parte da classe social média ou alta do meio urbano. Esse trecho também evidencia outros dois traços recorrentes no conjunto da obra de Maria Lúcia Medeiros: personagens sem nomes próprios – a professora, as meninas, as mães – e o protagonismo feminino, que, nesse conto, é exercido pela menina de cabelos encaracolados, tendo a professora como antagonista.

Chuva – Assim como o verde, a chuva desempenha um papel importante na obra de MLM. A “menina de cabelo encaracolado” de *Chuvas e Trovoadas* se liberta de “um mundo comportado” das aulas de costura quando “desabou a chuva (...) ligeira, atirou caixas e agulhas e linhas e dedal para cima, pro alto bem pro alto, esparramando pela sala dezenas de pedacinhos de renda que foram alojar, num vôo doido, por cima das meninas costureiras (ZM, 52). O crítico Benedito Nunes assinala na apresentação do livro de MLM, esse “sentir na chuva o apelo da liberdade” (A quem interessar possa, 5). Outros escritores paraenses também estão sob o signo destas águas. Anna Maria Barbosa Rodrigues fixa a passagem do tempo, também, por esse fenômeno: “Quando as primeiras chuvas chegarem/eu não estarei mais aqui” (*Inamuru III*) e em contracanto Gengis Freire diz: “Voltarás em sonho e chuva” (*A cidade*); Alonso Rocha não escapa a esse fascínio: “Delator de mim mesmo grito que amo/e o sêmen sem mistério que derramo/mancha-te o ventre de veludo e chuva” (*Pássaro em cio*). É interessante assinalar que “Nas línguas maia-quichés, a palavra *Quic* significa ao mesmo tempo sangue, resina, seiva, bem como toda excreção (...) que se assemelhe a chuva” (*Chevalier*, 236) (Bogéa, 1991, p. 5).

Acrescentamos que, embora não esteja evidente nesse trecho, outros aspectos frequentes na obra da autora e presentes em “*Chuvas e trovoadas*” são: a narrativa breve contada em poucas páginas (cerca de três e meia nesse conto), a predominância de parágrafos curtos, a (quase) ausência de diálogos e o tema da importância da leitura.

Por sua vez, o filme homônimo foi produzido em 1994, ou seja, com um intervalo de apenas seis anos da publicação do texto-fonte. O filme é dirigido pela paraense Flávia Alfinito, que também assina o roteiro, e trata-se de um curta-metragem de 13 minutos de duração que tem no elenco principal Patrícia França como a menina de cabelos encaracolados, Suzana Faini como a professora e José Mayer como o narrador por meio do recurso de voz *over*. Os créditos do filme informam ainda que a própria

autora do conto cedeu alguns elementos cenográficos usados na produção. Assim, é possível que Maria Lúcia Medeiros tenha participado da adaptação, embora não se possa afirmar em que medida.

Há muito que explorar no que diz respeito à comparação entre literatura e cinema. Ícones, índices, símbolos, além de uma vasta gama de interpretações que podem ser inferidas em ambas as formas expressão. Fala-se em adaptação, em releitura, em transposição de uma obra literária para o cinema. Mas o certo é que ambas, apesar de próximas, são distintas. Não se pode esperar extrema fidelidade de uma à outra, pois elas dispõem de recursos distintos. No caso de “Chuvas e Trovoadas”, uma se relaciona à outra, até mesmo porque tratam da mesma trama. Mas estão longe de poderem ser configuradas como o mesmo objeto e a mesma obra. Flávia Alfinito fez uma releitura e deu sua interpretação à obra de Maria Lúcia Medeiros. Adicionou paisagens, cenários, atores, figurinos, música a uma obra escrita (Jangoux; Alcantara; Amador, 2010, p. 287).

Adotando a taxonomia de Gaudreault e Jost (2009) para a linguagem audiovisual, em termos de enquadramento, a cena inicial abre com uma sequência de planos detalhe da protagonista lambendo um pedaço de linha e tentando inseri-la numa agulha, sugerindo a sensualidade sutil da entrada na puberdade. Uma outra sequência de planos detalhe de botões, agulhas e rendas também é observada, a qual mostra o detalhismo da atividade realizada pelas meninas. Em seguida, alguns planos abertos e planos de conjunto apresentam o ambiente e as personagens aos espectadores. Ao longo do filme, a prevalência é do emprego de planos médios e fechados em ângulos frontal e $\frac{3}{4}$, o que privilegia a observação das expressões faciais das personagens.

Ainda no que concerne à fotografia, observamos a aplicação de filtro amarelado à imagem, somente eliminado durante a cena da chuva, já no segmento final da narrativa. A narrativa é linear e construída por meio da clássica técnica da montagem paralela para gerar o efeito de simultaneidade de ações, como na cena em que a menina reitadamente arrasta a cadeira em resposta ao som do galo cantando no quintal. Nessa sequência, a cada corte observamos a alternância de enquadramento entre a menina e a professora, as alterações no figurino das personagens que geram o efeito de elipse temporal e o gestual das atrizes indicando uma tensão crescente entre protagonista e antagonista.

Quanto à trilha sonora, é composta pela voz *over* do narrador, por alguns ruídos do ambiente – o miado do gato, o som do leque da professora sendo aberto, o galo cantando no quintal e sons provenientes da rua – e por uma quase onipresente música

instrumental. As personagens não têm falas audíveis,² a comunicação ocorre inteiramente por olhares e gestos. À exceção da voz do narrador, a única outra voz que se escuta no filme é a da protagonista na cena em que ela cantarola (sem palavras compreensíveis) no banheiro.

Em termos de caracterizações de personagens e do ambiente, e da estrutura de enredo, destacamos que essa adaptação se mantém muito próxima ao texto-fonte. Os penteados e o figurino, assim como o cenário, situam a narrativa temporalmente na virada do século XX, ainda no período da *belle époque* amazônica. Esses aspectos, juntamente com o já mencionado filtro amarelado na fotografia, consistem no que Perdikaki (2017) denomina modulações de aumento de ênfase, reforçando na adaptação algo existente no texto-fonte.

Nesse sentido, destacamos que a linguagem corporal das atrizes acrescenta camadas de significação somente sugeridas pelo texto-fonte. Assim, ainda que vista roupas semelhantes às das demais meninas e frequente aulas de costura como elas, o que indica um pertencimento à mesma classe social, a protagonista porta-se de modo distinto durante todo o mostrar. O deslocamento da “ovelha meio desgarrada” (Medeiros, 2009, p. 154) em relação ao que é esperado dela é evidenciado nas cenas em que ela se distrai com os sons que lhe chegam ao longe e com o gato deitado a seus pés, enquanto as demais estão concentradas na costura, assim como no modo dançante como movimenta o corpo ao vir da rua e para ela voltar ao fim das aulas, e no fato de ser a única das meninas a olhar para a empregada ao entrar na sala. Em cada um desses gestos, podemos observar uma menina ativamente recusando o papel de adulta que lhe tentam impor e ao qual as demais já aderiram.

No tocante às técnicas narrativas, o filme³ emprega simultaneamente o contar e o mostrar, pois as cenas são narradas por uma voz *over* que exerce a função de narrador onipresente e onisciente que, à exceção de quatro linhas, lê o conto na íntegra. Seguindo o supracitado modelo de Perdikaki (2017), ressaltamos que a opção por uma voz *over* masculina pode ser vista como uma modificação, pois, embora não haja no texto-fonte qualquer indicação do gênero do narrador, a autoria feminina sugere uma narração feminina.

Também foi possível observar a presença de mutações e modulações na adaptação. O oitavo parágrafo do conto descreve o seguinte:

2 A única fala no texto-fonte é a interjeição “Merda!” gritada pela menina de cabelos encaracolados em seu ato de insurgência no clímax da narrativa. Na adaptação, podemos observar que a personagem verbaliza a referida palavra, mas a voz que se ouve é a do narrador.

3 Direção, roteiro e direção de arte: Flávia Alfinito; produção: Flávia Alfinito e Alvarina Souza Silva; fotografia: Guy Gonçalves; edição: Sarah Yakhni e Carlos Cox; som direto: Carlos Cox; música: Marco André, Paulino Chaves e Meneleu Campos; e produção: Osga Produções.

Difícil era fugir à tentação das janelas abertas mas muito altas. Penoso era olhar a um canto o piano sempre fechado, negro, lustroso. Doloroso era ficar tão longe do quintal que se adivinhava lá pro fim do corredor comprido, tábuas corridas enceradas, passadeira colorida, de tão poucos passantes (Medeiros, 2009, p. 153).

Esse quintal somente adivinhado no conto é mostrado no filme em uma breve cena, na qual também são exibidos o galo que as personagens só ouvem e os empregados que nem são mencionados no texto-fonte, consistindo, portanto, na ocorrência de mutação na forma de acréscimos. Ainda sobre esse trecho, pode-se observar uma modulação na forma de aumento de ênfase nas mencionadas “tábuas corridas”, mostradas na Figura 3.

Figura 3: A sala da professora



Fonte: *Chuvvas e trovoadas* (2009).

Como se pode ver, o piso que é mostrado alterna tábuas amarelo-claras e marrom-escuras (provavelmente de acapu e pau-amarelo), num padrão comum em sobrados antigos da região amazônica, enfatizando, dessa forma, o poder aquisitivo das personagens. Ao mesmo tempo, essa alternância de cores cria um efeito visual que remete às grades de uma prisão, refletindo os sentimentos da protagonista em relação à situação de opressão em que se encontra.

Cabe ressaltar que as meninas do texto-fonte e da adaptação não frequentam aulas somente para aprender a costurar, mas para serem disciplinadas e preparadas

para futuramente ocuparem o papel social de esposas burguesas. Esse poder que é exercido sobre elas por suas famílias em conjunto com a professora visa adequá-las a uma função por meio do adestramento de suas mentes e seus corpos, sobre os quais são exercidas pressões e interdições, o que Foucault (2004) denomina exercício de biopoder. Ocorre que, como aponta Foucault (2004), onde há poder há também resistências, e que as pequenas recompensas oferecidas pelo sistema para manipular a vontade dos indivíduos nunca são plenamente satisfatórias, e nessa insatisfação dos desejos reside a gênese da insurgência. Nesse sentido, os adjetivos "difícil", "penoso" e "doloroso", no trecho supracitado do texto-fonte, que se repetem na adaptação e ressoam na postura corporal da menina e em seus pequenos gestos de resistência, sobretudo em fazer ruído arrastando a cadeira, prenunciam seu rompante no clímax da narrativa.

Outra ocorrência de mutação no enredo está relacionada ao trecho do conto apresentado a seguir.

Não pediam para ir ao banheiro as meninas? Não sentiam sede? Sim e não. Em meio a aula, às quatro e 45, entrava na sala, tangida por um estranho relógio a empregada de avental branco e na bandeja redonda, cinco copos d'água.

Neste momento descansava-se a costura ao lado e, pelo ar, sentia-se a permissão para ir ao banheiro, se precisassem. Ia sempre a menina de cabelos encaracolados, ovelha meio desgarrada que procurava antes o sapato debaixo da mesa. Era dela o pezinho vestido com meia branca rendada, adivinharam? (Medeiros, 2009, p. 154).

A ordem em que os acontecimentos são mostrados é basicamente a mesma na adaptação. Porém, observamos o acréscimo da cena da menina no banheiro, mostrando-a cantarolando sentada no vaso enquanto olha o conteúdo de uma bolsinha que mantinha oculta sob a blusa.

Figura 4: A menina de cabelos encaracolados no banheiro



Fonte: *Chuvras e trovoadas* (2009).

Figura 5: Fotografias de escritores



Fonte: *Chuvras e trovoadas* (2009).

O plano detalhe da Figura 5 revela tratar-se de fotografias de escritores, sendo possível identificar Gonçalves Dias, Machado de Assis e a própria Maria Lúcia Medeiros. Essa cena reforça a caracterização da menina como rebelde, visto que sua ida ao banheiro parece ter como principal objetivo reduzir o seu tempo em aula. Adicionalmente, embora não desloque a ordem dos episódios do enredo, serve como antecipação do

último parágrafo, no qual o narrador relata: “Contam, por fim, que a menina, filha de um professor de filosofia, passa as tardes devorando livros de aventuras, contos de fadas, lendas e mitos, sonhando com terras distantes... e que (já ia me esquecendo) anda apaixonada por um tal de Robinson Crusoé” (Medeiros, 2009, p. 156).

Entre várias propostas para aumentar e dinamizar as competências do leitor, oferecendo-lhes condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração de linguagens, destaca-se o dialogismo, entre literatura e cinema. O legado da arte literária é construção cultural sólida, rica; este saber acumulado das expressões humanas através do tempo não se degrada, nem se banaliza ao ser tomado como objeto de leitura dialógica (Palma, 2004, p. 9).

Na adaptação, esse momento final do contar ocorre enquanto a menina é mostrada dançando na chuva. Porém, qualquer que seja a ordem, a relevância da cena está no papel da leitura literária como abertura de outro horizonte de possibilidades para a protagonista e como rota de fuga às supracitadas opressões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar na obra de Maria Lúcia Medeiros é perceber a naturalidade de um texto que investe em sentimentos comuns na vida das pessoas, como a nostalgia, a memória afetiva, a imaginação e o mistério. São narrativas em movimento que trazem tramas a partir de personagens comuns em cenários e ambientes que parecem repetir o cotidiano e a complexidade da vida amazônica.

A narrativa de “Chuvras e trovoadas” é atual e dinâmica, pois consegue trazer técnicas cinematográficas, como *flashback* – *flashforward*, com investidas na memória de infância da menina/mulher escritora, como um jogo de reflexos no espelho. O tema da infância associado a outros elementos, como o mistério, e simbolismo e figuras de linguagem (metáforas) demonstram quanto a escrita de Maria Lúcia Medeiros é amadurecida, arrojada e inteligente.

Mas a abordagem de Maria Lúcia Medeiros está para além de qualquer classificação, pois consegue ser inovadora na sua produção literária, utilizando-se de uma escrita diversa que permite à sua obra ser viva e contemporânea. Segundo Arthur Bogéa (1991), os contos de Maria Lúcia Medeiros devem ser lidos como um romance fragmentado, que tem por tema a evocação da ciência, como uma leitura de caleidoscópio, armadilhas de leitura tramadas numa ficção que aprisiona.

A obra de Maria Lúcia Medeiros traz cenários comuns da realidade amazônica, como a chuva. O uso desse fenômeno comum nas cidades amazônicas nada mais é que uma estratégia narrativa que desvela fragmentos de uma ficção misteriosa a partir de metáforas. A água metaforizada se apresenta em detalhes, principalmente na obra literária quando traduzida ao cinema, como a saliva da protagonista que, ao lamber um pedaço de linha, tenta inseri-la numa agulha, a chuva que cai no telhado e outras formas que revelam a liquidez da água.

A inserção da obra literária de Maria Lúcia Medeiros em novas tecnologias de acesso é reflexo de uma geração digital de leitores que se apropriam de mutações do texto literário e que entendem as novas mídias como as várias possibilidades de compreender a ficção da escritora que fez do cotidiano amazônico sua inspiração de escrita. Nesse sentido, literatura e cinema inserem-se nessa perspectiva dialógica em que os gêneros não mais se repelem, pelo contrário, constroem “pontes” de significação e leituras.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu, 2018. p. 122-147.
- BOGÉA, J. A. *ABC de Maria Lúcia Medeiros*. Belém: UFGPA, 1991. (Coleção Xumucuí – Série Literatura).
- CHUVAS e trovoadas. Direção e roteiro: Flavia Alfinito. Osga Produções, Belém, Rio de Janeiro, 1994. (13 min.), widescreen, color.
- COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- FOUCAULT, M. Sexualidade e poder. In: FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 259-280.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989.
- JANGOUX, I. A.; ALCANTARA, L. C.; AMADOR, M. de F. C. Entre chuvas e trovoadas: a obra e sua recriação. *Revista Travessias*, v. 4, n. 2, 2010.
- MEDEIROS, M. L. *A máscara do Zorro*. Bauru: Edusc, 2004.
- MEDEIROS, M. L. *Antologia de contos*. 2. ed. Belém: Amazônia, 2009.
- PALMA, G. M. *Literatura e cinema. A demanda do Santo Graal & Matrix/ Eurico, o Presbítero & A máscara do Zorro*. Bauru: Edusc, 2004.

PERDIKAKI, K. Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *Intralinea*, Special Issue, 2017. Disponível em: <https://www.intralinea.org/specials/article/2246>. Acesso em: 20 out. 2023.

RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavele. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers, 2000. p. 54-76.

Recebido em: agosto de 2024.

Aprovado em: agosto de 2024.