

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**  
**ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA E HISTÓRIA NACIONAL**  
**DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**

**INDAIANA APARECIDA DE ALMEIDA**

**LITERATURA E CINEMA:  
O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM *ESTORVO***

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**CURITIBA**

**2013**

**INDAIANA APARECIDA DE ALMEIDA**

**LITERATURA E CINEMA:  
O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM *ESTORVO***

Monografia apresentada ao curso de Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito para obtenção do título de Especialista.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Fernandes da Silva Mandaji.

**CURITIBA**

**2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à professora Dra. Carolina Fernandes da Silva Mandaji, que orientou este trabalho, pela sua dedicação, comprometimento e responsabilidade em nossas orientações, pelas ideias e críticas construtivas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos familiares: meus pais, Dráuzio e Terezinha, pelo apoio e por acreditarem em mim. Dráuzio e Rita, irmão e cunhada, pelo entusiasmo, pelos gestos de carinho e por serem, acima de tudo, grandes amigos. Márcio Jarek, pelo estímulo, apoio e incentivo em sempre continuar a jornada acadêmica.

Aos amigos: da vida pessoal, de infância, da especialização, do trabalho minha gratidão pela força, pelo apoio, pela compreensão. Em especial, à minha grande amiga, Elisiane Regina Albuquerque Alves, que faleceu no período da produção de minha monografia, obrigada imensamente por sempre ter estado ao meu lado, me incentivando e encorajando, e, apesar desta perda incomensurável, pude obter força e seguir em frente em duas pequenas e indefesas criaturas que ela deixou neste mundo, Leonardo e Eduardo.

É preciso ter pra ser ou não ser... eis a questão?  
Ter direito ao corpo e ao proceder... sem inquisição!  
A impostura cega, absurda, imunda... a quem convém?  
Essa hetero-intolerância-branca... te faz refém!  
Esse mundo não vale o mundo meu bem!  
Grita a terra mãe que nos pariu: -parou!  
Beleza de natureza vã e vil... cegou!  
Ser indiferente ao ser diferente... é sem senso!  
Agoniza um povo estatisticamente, seu tempo!  
(MÁGICO, O Teatro. Esse mundo não vale o mundo. *In*: **A**  
**Sociedade do Espetáculo**, 2011).

## RESUMO

ALMEIDA, Indaiana Aparecida de. **Literatura e cinema**: o fluxo de consciência em *Estorvo*. 2013. 44 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a obra literária *Estorvo*, do escritor carioca Chico Buarque, em comparação com a adaptação cinematográfica homônima *Estorvo*, do diretor Ruy Guerra. Trata-se de uma investigação sobre o fluxo de consciência do narrador-protagonista na obra literária e em sua versão cinematográfica. A análise partiu das referências sobre o fluxo de consciência, relacionando sua abordagem nas obras com um apanhado histórico do autor Chico Buarque e do cineasta Ruy Guerra. Tal proposta teve como objetivo estabelecer um comparativo entre o personagem e seus pensamentos e a maneira como cada uma das obras, livro e filme, respectivamente, representaram essa consciência.

**Palavras-chave:** Literatura. Adaptação. Fluxo de Consciência. Narrador.

## ABSTRACT

ALMEIDA, Indaiana Aparecida de. **Literatura e cinema**: o fluxo de consciência em *Estorvo*. 2013. 44 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

The purpose of the present research is to analyze the literary work *Estorvo*, by the carioca author Chico Buarque, comparing that one with the homonymous cinematographic adaptation *Estorvo*, by the director Ruy Guerra. The research deals with the investigation about the narrator – protagonist's stream of consciousness in the literary work and in its cinematographic adaptation. The analysis was based on references about the stream of consciousness, approaching it in the works with a historical study from the Chico Buarque and the filmmaker, Ruy Guerra. The propose was to set up one comparative between the character end his thoughts and the way how each one of the pieces of art, book and film, respectively, represented this conscience.

**Key-words:** Literature. Adaptation. Stream of Consciousness. Narrator.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>07</b>
<b>2 <i>ESTORVO</i>: ROMANCE E FILME .....</b>	<b>09</b>
2.1 ESTORVO, DE CHICO BUARQUE.....	09
2.2 ESTORVO, DE RUY GUERRA .....	13
<b>3 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA .....</b>	<b>19</b>
3.1 ORIGEM, DEFINIÇÕES E TÉCNICAS.....	19
<b>4 LITERATURA E CINEMA: UMA ANÁLISE DE <i>ESTORVO</i> .....</b>	<b>24</b>
4.1 CAPÍTULO 1 – OLHO MÁGICO.....	24
4.2 CAPÍTULO 2 – RODOVIÁRIA E SÍTIO .....	28
4.3 CAPÍTULO 3 – EX-MULHER .....	33
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>39</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>41</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta a análise da obra literária *Estorvo*, do escritor carioca Chico Buarque, em comparação com a adaptação cinematográfica homônima *Estorvo*, do diretor Ruy Guerra. Não foi analisada a obra toda, mas somente três dos 11 capítulos, visto que uma análise mais aprofundada da obra poderá ser feita em uma outra pesquisa. Foi comparado especificamente como é retratado, na obra literária e na transposição fílmica, o fluxo de consciência do narrador-protagonista que, tanto na obra literária como no filme, não foi intitulado, quer dizer, não recebeu um nome.

O tema adaptação literária para o cinema foi escolhido para dar continuidade a pesquisas realizadas anteriormente, bem como com o intuito de contribuir para estudos literários a fim de analisar a relação entre o romance e a adaptação cinematográfica, visto que é um dos estudos precursores no que se refere à pesquisa de fluxo de consciência na passagem entre linguagem literária e linguagem cinematográfica. Verificou-se que há poucas pesquisas que se referem à relação entre a obra literária *Estorvo*, de Chico Buarque, e o filme *Estorvo*, de Ruy Guerra. Foram encontradas mais pesquisas voltadas somente para o romance, ou pesquisa voltada para a questão do existencialismo do personagem protagonista no filme.

O escritor e compositor carioca Chico Buarque é conhecido pelas suas belas canções, embora também tenha começado a explorar o cenário literário a partir da obra *Estorvo*, publicada em 1991, pela Companhia das Letras, que foi seu primeiro trabalho como romancista. Em seguida, escreveu e publicou outros romances como *Benjamin* (1994), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009). *Estorvo* é uma narrativa breve, porém densa, complexa, confusa, pois apresenta a história de um personagem e suas alucinações, tentando fugir de alguém, ou, até mesmo, de si. Esse personagem é um homem cuja família é rica, mas ele não trabalha e vive perambulando pelas ruas e pelo sítio da família como um andarilho. A narrativa perpassa por meio da visão e consciência do personagem, fazendo com que a ação dos fatos não seja linear, pois há momentos em que ele lembra de sua infância, em



outros de quando ele fora casado, apresentando, assim, vários *flashbacks*<sup>1</sup>. Desse modo, essa narrativa simples, mas ao mesmo tempo difícil, vai se desenvolvendo a partir do olhar do narrador-protagonista.

O cineasta moçambicano radicado no Brasil, Ruy Guerra, e também amigo de Chico Buarque, dirigiu o filme *Estorvo*, lançado em 2000, baseado na obra literária homônima. O filme apresenta a mesma narrativa do livro, mas por se tratar de uma outra linguagem, a audiovisual, há elementos que as diferem. Essa adaptação fílmica foi produzida no Brasil, Portugal e Cuba, pela Europa Filmes e tem 95 minutos de duração.

Diante do exposto, o objetivo desta pesquisa é responder às seguintes questões: como é representada a técnica do fluxo de consciência do narrador-protagonista na adaptação cinematográfica? Quais os recursos utilizados nessa transposição para que essa técnica se assemelha ou se difere ao romance? Autores como Alfredo Leme Coelho de Carvalho, Robert Humphrey, Ismail Xavier, Robert Stam, entre outros compõem o referencial teórico deste trabalho.

---

<sup>1</sup> Segundo Robert Stam, a sequência não linear em um texto “gera anacronias”, ou seja, “*flashbacks*, ou memória repentina do passado” e prolepses, que são “*flashforwards*, ou premonições” (STAM, 2006, p. 37).

## 2 ESTORVO: ROMANCE E FILME

Antes da análise entre obra literária e adaptação fílmica, faz-se necessário apresentar as duas obras, os momentos históricos e políticos em que elas foram escritas e produzidas, um pouco da história do autor do romance e do diretor do filme, e também como se dá a construção das duas narrativas. É importante destacar que não é o objetivo desta pesquisa se desdobrar em um trabalho histórico, mas é relevante esboçar os acontecimentos das épocas dessas obras com a finalidade de contextualização. Para isso, os dois subcapítulos a seguir consistem nesse apanhado geral sobre o romance e a película cinematográfica.

### 2.1 ESTORVO, DE CHICO BUARQUE

Os anos 80, no Brasil, foram marcados pelo fim da Ditadura Militar. As pressões por eleições resultaram no movimento “Diretas Já”, em 1984, que tinha como objetivo a redemocratização do país, onde a sociedade pudesse participar na escolha de seus governantes. Em 1985, Tancredo Neves, eleito presidente do Brasil de forma indireta, morreu e não chegou a assumir a presidência, em consequência disso, José Sarney, o então vice-presidente, assumiu o cargo. Também em 1985, foi aprovada a eleição direta para presidente e a ditadura teve seu fim. Ainda nos anos 80, ocorreram fatos como a Fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e a Constituição Federal Brasileira, que foi promulgada em 1988. Os anos 90, no Brasil, também foram marcados por vários acontecimentos, dentre eles o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor, o congelamento dos salários, o alto índice de inflação, os movimentos estudantis, o início do Plano Real, a desvalorização do real, entre outros fatos marcantes para a história do país. Foi nesse mesmo período, entre os anos 70 e 90, que ocorreram fatos importantes na vida e carreira de Chico Buarque, que serão apresentados no parágrafo a seguir.

Chico Buarque nasceu no Rio de Janeiro, em 1944, começou a compor suas músicas em meados da década de 50, entrou para a faculdade de Arquitetura na Universidade de São Paulo, em 1963 (que não concluiu), e escreveu sua primeira

peça, *Roda Viva*, em 1967. A seguir, constam alguns fatos que ocorreram na vida e carreira de Chico Buarque e que foram marcantes: em 1968, ele participa da “Passeata dos Cem Mil Contra o Regime Militar”; em 1969, exila-se na Itália e, segundo Perez (2011), o autor sofre o seu estorvo: “a angústia e a solidão de viver longe dos amigos, longe de sua própria terra. Vivenciou a sensação de desterritorialização tão presente em seus textos através de seus personagens ficcionais como marcas de uma experiência de vida”; em 1970, retorna ao Brasil e compõe a música *Apesar de você*, que é “uma resposta crítica ao regime ditatorial no qual o país ainda estava imerso”<sup>2</sup>, a canção foi um sucesso, mas foi censurada.

[...] o disco é retirado das lojas e até a fábrica [sic] da gravadora é fechada. Para o público, não havia dúvidas: o “você” da música era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo foram cometidas as maiores atrocidades contra os opositores do regime. Ao ser interrogado sobre quem era o “você” da canção, Chico responde: “É uma mulher muito autoritária”. Após este episódio, o cerco às suas composições endurece<sup>3</sup>.

Outro fato que marcou o cenário cultural brasileiro, na era da Ditadura e na vida de Chico Buarque, foi em 1967. O Comando de Caça aos Comunistas, o CCC, invadiu o Teatro Galpão, em São Paulo, depredou o cenário e espancou os artistas, cuja peça que encenavam, *Roda Viva*, era autoria de Buarque, escrita em 1967. Após o ocorrido, começaram movimentos contra a censura nos palcos brasileiros. Buarque era contra o regime militar e contra qualquer tipo de censura, ele participou

[...] do Circuito Universitário, com shows promovidos pelos centros acadêmicos das universidades por artistas com dificuldades em mostrar seu trabalho nos meios de comunicação. Ao lado, entre outros nomes, do arquiteto Oscar Niemeyer, do editor Ênio Silveira, e de seu próprio pai, participa do Conselho do Cebrade – Centro Brasil Democrático – organização de intelectuais publicamente comprometidos com a luta contra a ditadura. A aproximação com o Cebrade lhe valeria, durante bom tempo, o rótulo de membro da “linha auxiliar” de um dos dois partidos comunistas brasileiros, o PCB, pró-Moscou<sup>4</sup>.

Em 1973, Chico escreveu sua segunda peça, em companhia com o amigo e diretor Ruy Guerra, chamada *Calabar*. Em 1974, escreveu a “novela pecuária” intitulada *Fazenda Modelo*, na qual “os bois e outros animais compõem uma alegoria

<sup>2</sup> CHICO Buarque. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/vida/dir\\_top\\_70.htm#1](http://www.chicobuarque.com.br/vida/dir_top_70.htm#1)>. Acesso em: 15 fev. 2013.

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

do Brasil da censura, da ditadura, das maravilhas e mazelas do milagre econômico”<sup>5</sup>. Em 1979, publicou seu primeiro livro infantojuvenil, *Chapeuzinho Amarelo*, que apresenta uma releitura do clássico *Chapeuzinho Vermelho*, mas que trata de uma forma lúdica a questão do medo. Em 1991, publicou seu primeiro romance, *Estorvo*, pela Companhia das Letras, com o qual ganhou o prêmio Jabuti de Literatura; em 1995, publicou seu segundo romance, *Benjamin*, que também foi adaptado para o cinema; em 2003, publicou o terceiro romance, *Budapeste*, que também foi adaptado para o cinema; e em 2009, seu quarto romance, *Leite Derramado*. Além das peças *Roda Viva* e *Calabar*, Buarque também escreveu *Gota D'Água*, em 1975; *Ópera do Malandro*, em 1978; e *O Grande Circo Místico*, em 1983.

Buarque é uma celebridade que não costuma dar muitas entrevistas, tampouco aparece nas mídias televisivas. Esse sujeito recatado, que vivenciou um dos períodos mais terríveis da história do Brasil, expressou em suas canções o momento histórico e político no qual o país se encontrava.

Pode-se verificar que seu primeiro romance, a obra *Estorvo*, que é o objeto de estudo desta pesquisa, também apresenta resquícios de um passado opressor e a consequência de uma contemporaneidade capitalista.

Na década de 90, quando [Chico Buarque] inicia oficialmente sua produção ficcional, o país respira outros ares, já se encontra democratizado, porém continua mantendo as abissais desigualdades sociais ao lado dos avanços tecnológicos da modernidade, que ainda hoje, se presencia (PEREZ, 2011).

Para remeter-nos ao romance, foi necessário fazer esse breve apanhado histórico e político e também sobre a vida do autor, com o objetivo de situar o momento em que a obra foi escrita. O romance *Estorvo* é dividido em 11 capítulos<sup>6</sup> e narrado em primeira pessoa. Apresenta-se como uma narrativa não linear, ou seja, não há uma ordem consecutiva dos fatos, pois o personagem, em vários momentos, retorna à sua infância (*flashback*) e imagina possíveis acontecimentos futuros (*flashforward*). Exemplificando essa “fragmentação”, fatos que ocorreram no primeiro capítulo são retomados somente no capítulo cinco do livro. E não há linearidade

<sup>5</sup> CHICO Buarque. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/construcao/lit\\_fazenda.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/lit_fazenda.htm)>. Acesso em: 07 fev. 2013.

<sup>6</sup> Para esta pesquisa, foi utilizada a 2ª edição, 3ª reimpressão do ano de 2004, publicada pela Editora Companhia das Letras.

somente entre os capítulos, mas também dentro deles, pois o personagem apresenta várias divagações, devaneios e lembranças que retomam outros tempos.

Antes do primeiro capítulo, o romance apresenta uma espécie de “prefácio-epígrafe”, com alguns significados e sinônimos da palavra *estorvo*. Segundo Perez (2011), “trata-se, portanto, da questão da linguagem, da palavra, do desejo de comunicação do escritor”.

*estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, esturpor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo* (BUARQUE, 2004, p. 5).

*Estorvo* tem uma narrativa breve, porém densa, complexa, confusa, pois apresenta a história de um personagem e suas alucinações. A história é sobre um indivíduo, que não tem nome, e que foge de algo, ou de si mesmo, que vaga pelas ruas e pelo sítio da família, como um sujeito sem destino. Esse personagem é o protagonista e advém de uma família rica, mas mesmo sendo de uma família “mais favorecida”, ele não trabalha, é um sujeito ocioso, que se envolve em um universo violento e marginal, ele é

um herói às avessas, pervertido, cuja errância sem rumo nos remete ao sujeito melancólico do barroco em diálogo com o homem em desassossego do mundo contemporâneo. E, também, do eu-pessoano do início do século XX.

A narrativa do andarilho segue mediante uma tessitura tênue, fragmentada, sem linearidade, através de um relato oscilante entre realismo e delírio, como se o personagem-narrador vivesse em uma “espécie de onirismo desperto” (PEREZ, 2011).

O personagem apresenta uma espécie de “onirismo”, que corresponde à consciência caracterizada por uma sensação de irrealidade, como se ele estivesse em um “sonho real”. Isso pode ser verificado na seguinte passagem: “Quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar ‘ei’” (BUARQUE, 2004, p. 30).

O primeiro capítulo começa com um sujeito que toca a campainha e o narrador-personagem se vê em um conflito diante do outro em sua porta. Ele vai até a porta, vê o indivíduo, mas não abre. Ele descreve a pessoa e fica muito incomodado com sua presença, acredita que, até mesmo, esteja sendo perseguido:

“O terno e a gravata também me incomodam.” [...] “Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo” (BUARQUE, 2004, p. 7-8).

Essa sensação de perseguição, perturbação e de insanidade que acomete o personagem é a “marca do olhar do protagonista, um narrador-anônimo, cuja visão se amplia a partir do objeto – ‘olho mágico’” (PEREZ, 2011). Esse episódio da campanha, do “olho mágico”, é o primeiro da obra. Em seguida, sucedem vários outros acontecimentos no decorrer dos capítulos, como a visita até a casa de sua irmã, a cena da rodoviária, a chegada ao sítio, a ligação para sua mãe, encontro com a ex-mulher, assassinato no prédio, o banho no apartamento da ex-mulher, o roubo das joias da irmã, o *trailer* e os rapazes, a maconha, a loja que sua ex-mulher trabalha, o delegado, e, por fim, o personagem protagonista é esfaqueado.

Além da incerteza, o anonimato é também uma marca em *Estorvo*, pois, além do protagonista, todos os personagens que figuram no texto são despersonalizados, constituem apenas tipos representativos da família e da sociedade: pai, mãe, irmã, ex-mulher, amigo, cunhado, caseiro, crianças do sítio, detetive e bandidos. Tais tipos são descritos pelas roupas que vestem, ou por caracteres como brincos e anéis (PEREZ, 2011).

A obra apresenta uma crise identitária do personagem e “pontua o estilhaçamento dos ideais e a dificuldade da relação do *eu* com o *mundo*” (REBELLO, 2007, p. 177). E esse mundo no qual estamos inseridos representa a era dos avanços tecnológicos, do consumismo frenético, da desigualdade social, da cibernética, do sensacionalismo, das informações em massa, da internet, das terapias psicológicas, e isso tudo reflete no indivíduo. O narrador-personagem de *Estorvo* é um sujeito que sofre com todos esses elementos, mas que não são explicitados na obra, porém, pode-se perceber uma crise existencial do protagonista, que é consequência desse mundo capitalista e conturbado; segundo Perez, ele age por impulsos e está sempre voltado para si próprio, e isso também representa o caráter individualista e materialista do mundo contemporâneo (PEREZ, 2011).

## 2.2 ESTORVO, DE RUY GUERRA

Os anos 2000 foram marcados pela comemoração dos 500 anos do Brasil, o

fim do mandato de Fernando Henrique Cardoso, a transição do governo “tucano” para o petista, pois Luiz Inácio Lula da Silva venceu a eleição para presidência, em 2002, sendo reeleito em 2006; em 2010, o Brasil elegeu sua primeira presidente mulher, Dilma Rousseff. O início do século XXI foi um período turbulento, onde alguns acontecimentos foram marcantes, como o “apagão elétrico”, que ocorreu em 2001, em alguns estados brasileiros e foi também quando começaram os escândalos políticos, bem como as CPIs (Comissão Parlamentar de Inquérito), entre outros fatos.

E no ano 2000 que o filme *Estorvo* foi lançado, sob direção do cineasta, e também amigo de Chico Buarque, Ruy Guerra. A película apresenta a mesma narrativa do livro, mas por se tratar de outra linguagem, a audiovisual, há elementos que diferem no modo como são representados. Os problemas vivenciados pelo personagem, tanto no romance quanto no filme, são processos em contextos diferentes, sofrendo, portanto, um distanciamento no tempo, mas mesmo com esses contextos históricos e políticos sendo diferentes e terem mudado em 10 anos (entre 1990, quando o romance foi publicado, e 2000, quando o filme estreou), o narrador-protagonista apresenta os mesmos conflitos e perturbações.

Ruy Guerra nasceu em Moçambique, em 1931, mas radicou-se no Brasil, em 1958. Foi montador, assistente de direção, fotógrafo e ator<sup>7</sup>. Em 1961, dirigiu seu primeiro longa-metragem, chamado *Os Cafajestes*; em 1964, lançou *Os Fuzis*, um filme brasileiro e argentino, que recebeu o prêmio Urso de Prata no Festival em Berlim; em 1969, lançou o filme *Sweet Hunters*, produzido no Panamá, e recebeu Medalha de Ouro no Festival de Veneza. Em 1970, lançou *Os Deuses e Os Mortos* e em 1978 a comédia *A Queda*. Em 1986, lançou o filme *Ópera dos Malandros*, baseado na obra *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht e em 1989 o filme *Kuarup*, baseado na obra de Antônio Callado.

Com 60 anos de carreira no cinema, [Ruy Guerra] acumula 60 prêmios por seus filmes ou pelo conjunto de sua obra.

Em 2008, foi homenageado pelo Ministério da Cultura, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Ordem do Mérito Cultural e em 2009 recebeu o troféu Kikito de Cristal pelo conjunto de sua obra no Festival de Gramado. Ainda é escritor, poeta e cronista; tem publicado os livros *As Mãos dos Pretos* e *Vinte Navios*, e foi cronista na Coluna Semanal do Jornal O Estado de São Paulo. Foi produtor e diretor teatral, escreveu *O Homem de La*

---

<sup>7</sup> Ruy Guerra ganhou vários prêmios e dirigiu outros filmes que não foram citados.

*Mancha e Calabar, Elogio da Traição* em parceria com Chico Buarque, e *Dom Quixote de Lugar Nenhum* [...]<sup>8</sup>.

Dentre os filmes de Guerra, o longa *Estorvo*, objeto de análise desta pesquisa, recebeu vários prêmios, são eles: o Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2000; melhor fotografia e música no Festival de Gramado, em 2001, entre outras premiações. *Estorvo* é uma coprodução entre Brasil, Cuba e Portugal<sup>9</sup>. Segundo o produtor Bruno Stropiana, em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, no ano 2000, a produção do filme *Estorvo*

custou cerca de R\$ 3 milhões” [...] a participação lusa e a cubana foram muito limitadas. Com base no acordo de co-produção Brasil-Portugal, os portugueses entraram com US\$ 150 mil, dados em conta-gotas. Pagaram também o técnico de som, e o filme foi mixado lá. A participação cubana, por sua vez, limitou-se aos serviços do instituto cubano de cinema, que foram pagos pela produção, mas com desconto. Eles forneceram equipamento e parte da equipe e do elenco.<sup>10</sup>

O produtor ainda acrescenta:

*Estorvo* foi rodado em Havana em fevereiro e março de 98 e em abril do mesmo ano no Rio. [...] O filme foi montado e mixado em Portugal em 99. Poderíamos ter o filme pronto na metade do ano passado, se não fosse a falta de dinheiro. Fomos fazendo conforme os recursos foram pingando.<sup>11</sup>

A seguir, consta a tabela com a ficha técnica do filme:

TABELA 1 – FICHA TÉCNICA DO FILME ESTORVO

Direção e Roteiro:	Ruy Guerra
Fotografia e Câmera:	Marcelo Durst
Montagem/Edição:	Mair Tavares
Direção de Arte:	Raúl Oliva, Cláudio Amaral Peixoto, Tony de Castro
Figurino:	Bia Salgado, Carlos Urdanívia
Som:	Carlos Alberto Lopes
Mixagem:	Branko Neskov

<sup>8</sup> HISTÓRIA do cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ruy-guerra>>. Acesso em: 07 fev. 2013.

<sup>9</sup> As informações apresentadas no terceiro e quarto parágrafo deste subcapítulo foram obtidas por meio do *site*: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ruy-guerra/>>. Acesso em: 07 fev. 2013.

<sup>10</sup> Entrevista para o jornal Folha de São Paulo: STROPIANA, Bruno. Filme estreia em maio ou junho de forma modesta. **Folha**, 27 abr. 2000. Entrevista. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200016.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

<sup>11</sup> Idem.



Assistente de Direção:	Fernando Serzedelo, Janaína Guerra, Tessa Hernández
Direção de Produção:	Fernando Zagallo
Produção Executiva:	Jom Tob Azulay, Miguel Mendoza
Produção:	Sky Light Cinema
Empresas Coprodutoras:	Icaic (Cuba), D&B (Portugal), TV Cultura, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Riofilme, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, Bigdeni Filmes do Brasil. Filmes da Serra
Coprodutores:	Ruy Guerra, Buza Ferraz, Daniel D'Olivier, Donald Ranvaud, Renato Padovani

FONTE: contracapa do filme *Estorvo*, Direção de Ruy Guerra.

Guerra é um diretor que se preocupa e se interessa pela linguagem cinematográfica.

A busca de linguagem é uma constante em meus filmes e tenho uma formação bastante voltada para isso. Algo fundamental para mim é encontrar estruturas que rompem com os conceitos padrões, basicamente da dramaturgia hegemônica norte-americana, que acredito serem redutores da realidade e não servirem para a nossa cultura (MININE, 2003).<sup>12</sup>

Esse “rompimento” com a hegemonia norte-americana, conforme afirmado anteriormente por Minine, pode ser verificado em *Estorvo*, pois Guerra procurou retratar a vida miserável de um indivíduo em busca da sobrevivência, apresentando uma linguagem completamente diferente. A película expressa a realidade da “falta de horizonte e perspectiva profissional”, segundo o diretor. O cineasta acredita que os jovens estão passando por um período sem ideais, aspirações, angustiados, vivendo o seu *estorvo* neste mundo.

Ainda nesta entrevista para o periódico eletrônico *A Nova Democracia*, Guerra aborda a questão do cinema nacional, que o Brasil, nesse aspecto, regrediu. Na década de 60, o país tinha mais de 5 mil salas de cinema, e hoje existem apenas um sétimo disso. Ele afirma que “mesmo naquela época, e hoje com muito mais intensidade, existia um certo bloqueio para os filmes nacionais, porque as casas de distribuição já estavam vinculadas à produção americana”<sup>13</sup>. E nos anos 90, o

<sup>12</sup> Entrevista realizada pelo Periódico Eletrônico *A Nova Democracia*: MININE, Rosa. Ruy Guerra – a autenticidade do cinema brasileiro, **A Nova Democracia**, n. 7, março/2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-7/1223-ruy-guerra-a-autenticidade-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

<sup>13</sup> Idem.

governo Collor extinguiu a Embrafilmes, não que o cineasta considerava uma excelente produtora para os filmes nacionais, mas, segundo ele, acreditava que a Empresa Brasileira de Filmes não deveria ter fechado as portas, mas sim ter sido substituída. O cineasta acredita que “todo esse estrangulamento da produção no Brasil afetou o povo quanto ao hábito de ver filmes brasileiros” e que “não é com um único filme que se recupera isso, mas, sim, com uma série deles”. De acordo com Bernardet (*apud* BALLERINI, 2012, p. 29), neste período entre os anos 60 e 70 “a produção cinematográfica brasileira ainda sofria com a questão econômica”, pois “até aquele momento não havia uma legislação clara que garantisse uma cota de exibição para o produto nacional, e sim uma lei que beneficiava apenas as distribuidoras estrangeiras”. Segundo Glauber Rocha, alguns fatores propiciavam o subdesenvolvimento econômico do cinema brasileiro, entre esses fatores

estão a falência dos financiadores e dos grandes estúdios nacionais e a não transformação de relatórios federais em leis de proteção à indústria nacional. Como soluções, Glauber propôs: a limitação da importação de filmes estrangeiros [...]; taxas mais amenas para a produção nacional; uma melhor distribuição dos lucros advindos das produções [...] (ROCHA *apud* BALLERINI, 2012, p. 30).

Mas não cabe a esta pesquisa se aprofundar nos aspectos políticos e históricos sobre o cinema brasileiro, mas apenas situar o leitor a respeito deste período, no que concerne à cinematografia. Com relação ao filme *Estorvo*, em uma outra entrevista para a Revista Agulha, Ruy Guerra é questionado do porquê o filme “incomoda”, ele responde:

Incomoda porque é profundamente existencialista, porque critica a *práxis* brutal da sobrevivência humana, porque reflete nitidamente o mal-estar real da sociedade prática. Como estágio de cultura, o filme não é monolítico, ao contrário, conota a inabalável recusa em omitir as decisivas questões suscitadas pelo discurso pós-moderno. O que propomos lá no fundo é uma discussão mais clara sobre a utilidade e validade do cinema como arte, e não só como entretenimento vulgar.<sup>14</sup>

Assim como Chico Buarque expôs em suas canções e romances seu pensamento sobre períodos históricos e políticos que vivenciou, de forma acrônica, ou seja, acontecimentos que ultrapassam o seu tempo, Guerra também apresenta

<sup>14</sup> CÂMARA, Ruy. O estorvo segundo Ruy Guerra. **Revista Agulha**, n. 6, Fortaleza/São Paulo, ago./set. 2000. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/agulha6guerra.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

uma marca política em seus filmes, visto que ele nasceu e passou sua infância em uma colônia portuguesa, vivenciando a opressão fascista. “[...] Digo que tenho um olhar político sobre a realidade, em um ponto de vista cultural”<sup>15</sup>.

Chico Buarque e Ruy Guerra são amigos desde a década de 70, quando escreveram juntos a peça *Calabar*, conforme citado anteriormente, que foi proibida pela censura, pois tratava de questões sobre lealdade e patriotismo. Juntos também escreveram as canções para *Calabar*, chamadas *Tatuagem* e *Fado Tropical*, e trabalharam na adaptação de *Ópera do Malandro*, baseada no livro de Bertold Brecht<sup>16</sup>. Em uma entrevista para a Revista Agulha, em 2000, é perguntado para o cineasta o que significa para ele estar ao lado de Chico Buarque em Cannes, mostrando *Estorvo*, ele responde dizendo:

[...] para mim é uma honra estar nessa com um parceiro de muitas empreitadas. Isso decorre de uma longa amizade que começou há muitos anos e que aos poucos foi se transformando em colaboração. Essa colaboração resulta da visão de uma identidade de pontos de vista que temos sobre a vida, sobre o mundo, sobre a arte em geral, e que nos permite de vez em quando um encontro nesse terreno onde fazemos alguma coisa em conjunto, na base dessa amizade em que a nossa ótica é a mesma.<sup>17</sup>

E por eles terem essa mesma “ótica”, a adaptação de Guerra captou a essência do romance, essa individualidade humana, a subjetividade e a luta pela sobrevivência em meio à sociedade. A arte, segundo o diretor, é um “meio que dispomos para desvelar aquilo que cotidianamente nos tornam ocultos em nós próprios [...] nada melhor do que a serena meditação filosófica para instaurar uma nova dimensão crítica em que vivemos”<sup>18</sup>. Após esse apanhado sobre Chico Buarque e Ruy Guerra, o próximo capítulo constará o referencial teórico sobre o fluxo de consciência, elemento que será analisado nas duas obras, livro e filme.

<sup>15</sup> Entrevista realizada pelo Periódico Eletrônico A Nova Democracia: MININE, Rosa. Ruy Guerra – a autenticidade do cinema brasileiro, **A Nova Democracia**, n. 7, março/2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-7/1223-ruy-guerra-a-autenticidade-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

<sup>16</sup> Parceria com Chico Buarque é antig[a]. **Folha**, 27 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200017.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

<sup>17</sup> CÂMARA, Ruy. O estorvo segundo Ruy Guerra. **Revista Agulha**, n. 6, Fortaleza/São Paulo, ago./set. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/agulha6guerra.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

<sup>18</sup> Idem nota 17.

### 3 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Para fundamentar a análise desta pesquisa, que tem por objetivo verificar quais elementos diferem ou se assemelham entre obra literária e adaptação cinematográfica do personagem protagonista, no que se refere ao fluxo de consciência, faz-se necessário apresentar um referencial teórico sobre o elemento que será analisado, no caso, o fluxo de consciência. Para isso, no subcapítulo a seguir serão abordadas as teorias dos autores Alfredo Leme Coelho de Carvalho, Robert Humphrey, entre outros.

#### 3.1 ORIGEM, DEFINIÇÕES E TÉCNICAS

O estudo da origem dessa técnica literária ainda é discutido e definido de várias maneiras, com pontos de vista divergentes. Em virtude disso, não são encontradas muitas obras em língua portuguesa sobre o tema, encontram-se mais teorias em inglês e na área da Psicologia, pois o fluxo de consciência era um termo utilizado somente nesse ramo, mas na busca de “representar o livre movimento interno da consciência, chegou-se à expressão fluxo de consciência, conforme Humphrey (1975, p. 1), apropriando-se do conceito [...] para aplicá-lo à crítica literária” (SILVA, 2009, p. 25). Por isso, foram utilizados para esta pesquisa alguns artigos que tratam do fluxo de consciência, uma Dissertação de Mestrado, de Alexandre Nascimento Mograbi e duas obras, uma de Alfredo Leme Coelho de Carvalho, chamada *Foco narrativo e fluxo da consciência*, e *O fluxo da consciência*, de Robert Humphrey.

O termo *stream of consciousness* foi criado pelo psicólogo William James, em 1890<sup>19</sup>, para “indicar um sistema para a apresentação de aspectos *psicológicos* do personagem na ficção” (HUMPHREY, 1976, p. 1). Segundo Mograbi, a

---

<sup>19</sup> A primeira apresentação desse termo está em *The Principles of Psychology*, Nova York, Henry Holt, 1890.

[...] crítica literária apropriou-se da frase *stream of consciousness* ou ainda *stream of thought* ou *stream of subjective life*, criada pelo psicólogo William James. O primeiro uso do termo pelo americano ocorreu em sua publicação **The principles of psychology** (1890) e visava exprimir a continuidade dos processos mentais expressos na narrativa. Na verdade, James queria indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, pois não há junturas, mas sim um fluxo contínuo (MOGRABI, 2006).

Essa técnica, na literatura, foi desenvolvida para os romancistas “disporem à inspeção dos leitores o que seria impossível na vida real, isto é, engendrariam vias que revelassem as imaginações das vidas íntimas das personagens ficcionais” (MOGRABI, 2006) e também para “exprimir a continuidade dos processos mentais” (CARVALHO, 2012, p. 57) do personagem. James criou esse termo para mostrar que a consciência não é dividida em pedaços contínuos, mas sim um fluxo contínuo. Segundo Carvalho (2012, p. 57), essa técnica pode ser definida como “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”.

[...] trata-se, na arte literária, de uma técnica – mais precisamente um conjunto de técnicas – que registra uma grande variedade de pensamentos e sentimentos de uma personagem sem apresentar amarras restritivas a qualquer argumento lógico ou sequência narrativa. Esse tipo de escritor tenta, através desse método narrativo, refletir todas as forças internas e externas que influenciam a psicologia de uma personagem em um momento singular (MOGRABI, 2006).

Verifica-se que o fluxo de consciência explora os níveis de consciência que antecedem a fala do personagem, revelando, portanto, o estado psíquico dele. Humphrey acredita que o intuito de incorporar a consciência humana na ficção é uma tentativa para analisar a natureza humana (1976, p. 6), pois ele considera que essa técnica deve ser estudada no nível em que Psicologia se mescla à Epistemologia, à Filosofia. Ainda segundo Humphrey, o fluxo de consciência pode ser considerado uma experiência mental e espiritual, tanto “que” quanto “como”, ou seja, “o ‘que’ inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções, intuições. O ‘como’ inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação” (HUMPHREY, 1976, p. 7). Portanto, quando um romancista escreve uma obra utilizando o fluxo de consciência, ele está

ampliando a arte da ficção, descrevendo os estados interiores de seus personagens<sup>20</sup>.

Segundo Silva (2009, p. 25), o conteúdo da consciência consiste no “pensamento, que se desdobra num fluxo, ainda segundo James, saltitando de ideia em ideia, movimento causado pelas percepções dos objetos externos, de onde as ideias se constroem e se originam”.

Há vários escritores que utilizaram esta técnica literária em suas obras, tais como James Joyce, Virgínia Woolf, Clarice Lispector, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Dorothy Richardson, William Faulkner, entre outros. De acordo com Humphrey, alguns autores do século XX

estavam mais ou menos familiarizados com as teorias psicanalíticas e com a recrudescência do personalismo [...] e foram, direta ou indiretamente, influenciados por elas. Podemos estar mais certos ainda de que esses escritores sofreram a influência dos mais amplos conceitos de uma “nova psicologia” e “nova filosofia” (HUMPHREY, 1976, p. 7-8).

Humphrey, em sua obra *O fluxo da consciência*, explicita e faz uma análise de alguns trechos de obras e personagens de alguns escritores do século XX, mas como esses autores não são o foco desta pesquisa, foram citados apenas alguns para exemplificar como existiam e existem escritores fazendo uso desse método.

Mograbi (2006), partindo da concepção de Humphrey, afirma que “o fluxo de consciência por si só – apesar de sua dependência aos procedimentos técnicos – não constitui uma técnica propriamente dita, e sim um método irrigado por técnicas”. Essa “irrigação” foi classificada por Robert Humphrey em quatro técnicas para a apresentação do fluxo de consciência, são elas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Carvalho (2012, p. 60-66) apresenta essa classificação, entretanto, com algumas alterações. Ele mantém algumas delas, como a descrição por autor onisciente e o solilóquio, mas ao invés de monólogo interior indireto, ele utiliza o termo monólogo interior orientado, pois, para ele, “indireto” é menos preciso e sujeito a objeções. Substitui o monólogo interior direto por monólogo interior livre e acrescenta a técnica da impressão sensorial. Para apresentar o significado de cada técnica, serão utilizados os dois autores, Humphrey e Carvalho, de maneira que um complemente o outro.

---

<sup>20</sup> Idem.

- **Monólogo interior direto (livre):** é apresentado com pouca interferência do autor e, geralmente, em primeira pessoa. “[...] apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente da página com suas guias de “ele disse” e “ele pensou” e com comentários explicativos” (DUJARDIN *apud* HUMPHREY, 1976, p. 22). Este monólogo é apresentado como se não houvesse nenhum leitor. Com relação ao papel do autor na ficção, Humphrey (1976, p. 25) afirma que “o aparecimento do autor é mais frequente e necessário em monólogos de personagens psicologicamente complexos ou naqueles que descrevem um nível mais profundo de consciência”.
- **Monólogo interior indireto (orientado):** há a presença constante do autor onisciente<sup>21</sup>, em que ele apresenta um material “não pronunciado, como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor [...]” (HUMPHREY, 1976, p. 27).
- **Descrição por autor onisciente:** essa técnica consiste na apresentação dos pensamentos do personagem “por meio da descrição do autor onisciente que, ao fazê-lo, usa a sua própria linguagem, e não o estilo peculiar do personagem” (CARVALHO, 2012, p. 66). Acrescentando, Humphrey afirma que essa técnica também é utilizada para “representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem no qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição” (1976, p. 30).
- **Solilóquio:** é a técnica “de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Complementando, segundo Carvalho (2012, p. 65), “os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos”.
- **Impressão sensorial:** essa técnica ocorre de forma passiva, “com registro apenas das expressões verbais correspondentes às impressões

---

<sup>21</sup> O autor onisciente é aquele que conhece o enredo e os personagens. “O autor penetra na mente dos personagens e nos desvenda os seus pensamentos e sentimentos” (CARVALHO, 2012, p. 6). O autor onisciente pode apenas relatar os pensamentos, fatos, como também tecer comentários sobre eles (CARVALHO, 2012, p. 6).

psíquicas trazidas pelos sentidos” (BOWLING *apud* CARVALHO, 2012, p. 65).

De acordo com Humphrey,

o monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio em prosa provaram ser, nas mãos dos escritores mais habilidosos, capazes de levar o estranho e complicado fardo da consciência humana aos domínios da legítima ficção em prosa (1976, p. 37).

Humphrey afirma que “a atividade da consciência deve ter conteúdo”, esse conteúdo é fornecido “pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades [...]” (1976, p. 38). Existem três fatores, segundo Humphrey, que controlam essa associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade. O autor afirma que toda a ficção do fluxo de consciência depende dos princípios da livre associação, pois essa associação é utilizada pelos escritores para “orientar a direção dos fluxos de seus personagens” (1976, p. 44).

Para finalizar este subcapítulo, há uma citação de Silva que sintetiza o fluxo de consciência nesta pesquisa.

[...] o propósito de sugerir uma reflexão sobre a literatura de fluxo da consciência na esteira das teorias sobre o romance, compreende-se diacrônica e sincronicamente que se trata de um tipo do fazer literário condizente com o recuo em direção ao **eu**, mas também de uma maneira da criação literária visando **dar forma ao eu sitiado em face da ameaça da catástrofe total e da alienação do mundo produzido** (SILVA, 2009, p. 34, grifos do autor).

O próximo capítulo apresenta a análise entre obra literária e adaptação cinematográfica, e pretende-se responder a seguinte questão: o personagem protagonista apresenta características de um sujeito isolado, tentando sobreviver ao caos do mundo, sofrendo uma crise existencial? Para responder a essa questão, serão utilizadas técnicas do fluxo da consciência para expressar o pensamento do personagem.



## 4 LITERATURA E CINEMA: UMA ANÁLISE DE *ESTORVO*

Partindo da contextualização histórica das épocas em que romance e filme foram escritos/produzidos, para a vida do escritor Chico Buarque e do cineasta Ruy Guerra e também sobre fluxo de consciência – cujas teorias fundamentam esta pesquisa – na seção a seguir consta a análise de três capítulos da obra literária em comparação com a adaptação cinematográfica, que tem por objetivo verificar como é representada a técnica do fluxo de consciência do narrador-protagonista no filme e quais os recursos utilizados nessa transposição para identificar como essa técnica se assemelha ou se difere ao romance. Para embasar esta análise, serão retomados os conceitos e definições dos autores citados no capítulo 3 desta pesquisa. O romance é dividido em 11 capítulos<sup>22</sup>, dos quais serão analisados somente os capítulos 1, 2 e 3, visto que uma análise da obra completa compete a uma pesquisa mais aprofundada. Esses capítulos não têm nome no romance, são apresentados somente por números, mas, para esta pesquisa, foram colocados nomes após o número do capítulo para que o leitor possa se situar sobre o acontecimento principal ou relevante de cada divisão.

### 4.1 CAPÍTULO 1 – OLHO MÁGICO

O romance *Estorvo* é narrado em primeira pessoa, ou seja, o narrador também se torna um personagem<sup>23</sup>, assumindo a condição de narrador-protagonista. O primeiro capítulo do livro, na adaptação cinematográfica, inicia com a campainha tocando duas vezes e, logo em seguida, a câmera foca (*close up*) no olho do personagem protagonista, que é interpretado pelo ator Jorge Peruggorría, como se esse olhar fosse uma abertura do enredo da película para o espectador. Esse olhar torna-se desfocado e o protagonista aparenta estar semiacordado, e é

---

<sup>22</sup> Para esta pesquisa, foi utilizada a 2ª edição, 3ª reimpressão do ano de 2004, publicada pela Editora Companhia das Letras.

<sup>23</sup> O personagem protagonista, tanto no romance quanto na adaptação cinematográfica, não há nome, por isso, nesta pesquisa, para citá-lo, serão utilizados os termos “personagem”, “personagem protagonista”, ou somente “protagonista”.

quando a câmera focaliza seus pés, e, com essa imagem, é possível observar um quarto um pouco escurecido e distorcido. Ele levanta e vai até a porta, seus passos parecem ser inseguros e frouxos. Os movimentos da câmera são rápidos, trêmulos, muitas vezes, desfocados, ou seja, ela representa a subjetividade do narrador, a interiorização do pensamento do narrador protagonista. A película apresenta as falas do protagonista, porém, essas falas não são diretas, quer dizer, elas não saem da boca do personagem enquanto as cenas vão se desenvolvendo. A voz narrativa na adaptação é verificada pela utilização do recurso da voz-off que, segundo Ismail Xavier:

No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) voz-off, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) voz-over, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista (1983, p. 459).

A voz-off é compreendida como a “presença” da voz do personagem na diegese, ou seja, em um espaço “existente”, mas o qual a câmera não mostra. O personagem protagonista em *Estorvo* está diante da trama por meio das sequências de ações e contextos apresentados anteriormente, porém, além do limite do quadro, ultrapassando a dimensão da imagem. A voz-off é sempre “submetida ao destino do corpo” porque pertence a um personagem que está dentro do espaço da narrativa, quando não ao espaço visível da tela. Em *Estorvo* (filme), o personagem está na diegese, é visível na tela, mas sua fala não é direta, pois é por meio do recurso da voz-off que ele pronuncia:

*Estou zozzo. Deve ser coisa importante. Ouvi a campainha tocar várias vezes. Para mim é muito cedo. Acho que conheço esse rosto. De um tempo distante e confuso. Quando ele pertencia ao sonho. Mas não entendo. É inútil, eu não abro mesmo. Sou capaz de morrer aqui em silêncio. Virar um esqueleto em pé, diante do esqueleto dele. Voltarei para a cama e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. Mas agora me parece claro, que ele está me vendo o tempo todo. Desconto a deformação do olho mágico, e sempre há alguém conhecido, mas muito difícil de reconhecer. E alguém que um dia abanou a cabeça, coçou o nariz e saiu do meu campo de visão. Sei que é alguém que há muito tempo*

*esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto. E eu não precisava rever.* (ESTORVO, 2000, 2'09"-4'12").

As falas, nesta cena, representam a consciência do personagem. De acordo com Humphrey, o fluxo de consciência explora os níveis de consciência que antecedem a fala do personagem, revelando, portanto, o estado psíquico dele. No romance, essa consciência pode ser verificada por meio da técnica monólogo interior livre, pois não há interferência do autor, e também, por meio da técnica solilóquio, pois além de não ter interferência do autor, “os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos”, segundo Carvalho (2012, p. 65).

Para a adaptação cinematográfica, os pensamentos do personagem foram “reduzidos” para algumas “falas” em voz-off, devido ser uma linguagem audiovisual, pois muitas das descrições feitas pelo narrador protagonista, no romance, são detalhadas e extensas. O autor Robert Stam (2008, p. 20) afirma que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”. E acrescentando, segundo Pellegrini (2003, p. 16), “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor”. No romance *Estorvo*, o pensamento do personagem no início pode ser constatado pela escrita:

Estou zozzo [...]. Deve ser coisa importante, pois ouvi a campainha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. [...] O terno e a gravata também me incomodam. [...] E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. [...] Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. Escorregarei de volta para a cama, e creio que o sujeito acabará desistindo, convencido de que não há ninguém em casa. [...] Não posso dormir com a imagem daquele homem fixo na minha porta. Volto ao olho mágico (BUARQUE, 2004, p. 7-8).

Verifica-se que o personagem, na cena inicial do filme, é afásico, ou seja, não há um discurso direto, mas ele “fala” por meio do recurso da voz-off, pois sua “fala” é “ouvida” na cena, mas como se ela estivesse saindo de seu pensamento, revelando, portanto, seu estado de consciência. O que se pode verificar também é que o olhar do protagonista, no começo da cena, através do olho mágico da porta, mostra “**o que e como ele vê** o que está do outro lado. O olho que se abre é, ao mesmo tempo, cena visível e agente condutor do modo de ver sugerido pela câmera” (REIS, 2010, p. 66, grifos do autor). Esse “o que” e o “como” o personagem

vê é, segundo Humphrey, “uma experiência mental e espiritual, pois ‘o que’ inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções, intuições; e o ‘como’ inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação” (HUMPHREY, 1976, p. 7).

Após esta cena do olho mágico, o protagonista se veste e tenta “fugir” do sujeito que estava a sua porta, pois ele acredita que está sendo perseguido. Ele corre pelas escadas do edifício, até que, finalmente, consegue “escapar” quando entra dentro de um túnel: “*Agora escapei. Pensei que ele não ia deixar de me perseguir*” (ESTORVO, 2000, 5’25”). Novamente, o que o personagem pensa é transmitido ao espectador por meio de sua voz, no caso, a voz-off.

A cena seguinte é a do porteiro da casa de sua irmã, que diz “*Casa 6, tem um cidadão aqui dizendo que é irmão da dona da casa*” e imediatamente aparece a imagem do protagonista na câmera de vigilância, como se ele realmente estivesse sendo perseguido, vigiado, e o porteiro diz ao interfone “*ok, tá bom*”. O protagonista entra na casa, sua irmã está sentada no jardim, tomando café. A câmera faz um tipo de “zigue-zague” nesta cena, pois focaliza, de maneira rápida, a irmã, as torradas que ela está passando geleia, as fotos que estão desfocadas, em seguida, as mãos do protagonista, representando uma certa ansiedade ao fazer movimentos repetitivos batendo nos talheres.

A irmã fala da mãe, e o indivíduo lá, sentado, sem dizer uma palavra, de repente, ela assina uma folha de cheque em branco, e ele, ao pegar o cheque, toca a mão dela. A irmã diz que precisa sair, pois tem compromisso, e ele a olha, ela diz “*não esquece da mamãe*”. O protagonista, lá, sentado, e a voz-off de seu pensamento diz: “*Mamãe é um corpo assim, dissimulado. O que as mãos têm o maior desejo de tocar, não de encontrar a carne, mas para apalpar o próprio movimento*” (ESTORVO, 2000, 9’08”). Ele “diz” isso quando vê sua irmã saindo da mesa. Talvez, nessa fala, ele queria expressar, para o espectador, sua libido, suas vontades sexuais. Logo após, o mordomo traz o telefone e ele liga para sua mãe. Sua mãe atende o telefone, e, pela primeira vez no filme, aparece seu discurso direto, ele diz ao telefone “*Mamãe (pausa). Não se preocupe mamãe, está tudo bem comigo*” (ESTORVO, 2000, 10’10”). Mas, após ele dizer o primeiro “mamãe”, ela desliga o telefone e ele continua falando, mas sozinho. E, assim, o primeiro capítulo do romance, na adaptação fílmica, termina.

No romance, por se tratar de outra linguagem, a verbal escrita, é possível

verificar o estado psíquico do personagem, pois *ele mesmo revela ao leitor*, por meio do uso da técnica solilóquio, ele fala como se houvesse um “ouvinte”. Na adaptação fílmica, diferentemente do que é demonstrado no romance, também por se tratar de outra linguagem, a audiovisual, as imagens – além do que é dito pela voz-off do personagem – representam o estado psicológico do personagem. Por exemplo, na cena em que ele senta com sua irmã e toma café com ela, no romance ele diz: “**Fico desequilibrado**, sozinho naquela mesa oval, olhando o mel, o queijo de cabra, o chá de rosas, pensando na minha mãe” (BUARQUE, 2004, p. 18, grifos do autor), porém, no filme, a imagem mostrada pela câmera é de um sujeito inerte, taciturno, apresentando sim momentos de ansiedade, mas há um momento em que a câmera focaliza nele e não se movimenta, e isso não dá a entender que, neste momento em que ele fica sozinho na mesa, ele esteja “desequilibrado”, e sim reflexivo.

Verifica-se neste capítulo inicial do romance, na adaptação cinematográfica, que os movimentos da câmera, a sonoplastia, a tonalidade de sombra, luz das cenas contribuem para a “atmosfera” desse personagem, esses elementos em conjunto representam a confusão mental, a sensação de perseguição que o protagonista sente. Neste primeiro capítulo do filme, percebe-se que as “falas” do personagem não são muitas, mas as poucas que têm indicam, de acordo com Humphrey, “a apresentação de aspectos *psicológicos* do personagem na ficção” (1976, p. 1) por meio do recurso da voz-off. Essa voz revela seu estado mental, o que ele pensa, as suas vontades, sua agitação e os conflitos consigo mesmo.

#### 4.2 CAPÍTULO 2 – RODOVIÁRIA E SÍTIO

No início do segundo capítulo, na adaptação cinematográfica, aparece um letreiro com fundo preto e escrito em branco: “Chego à rodoviária com dois tijolos de notas miúdas, que o caixa do banco cismou de me trocar o cheque assim...” (ESTORVO, 2000, 10’13”); no romance não há esse letreiro, nem existe uma imagem figurativa impressa, mas essa frase é “mostrada” no livro por meio do *pensamento* do personagem, ou seja, por meio da técnica do monólogo interior direto, ou livre, pois, segundo Dujardin *apud* Humphrey (1976, p. 22), essa técnica “apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor”.

Esse letreiro, que em outros momentos do filme também aparece com outras mensagens, pode representar um “outro nível de fala do narrador”, segundo Reis (2006, p. 30). O letreiro pode representar, na transposição, o

[...] tom opressivo que a fuga e a instabilidade subjetiva impõem à narrativa do romance. As cores e formas (difusas, borradas, deformadas) são alcançadas a partir de uma filmagem à contra-luz, que diminui a coloração da película, deixando-a, em determinadas sequências, num tom próximo ao preto-e-branco. O hiper-close é outro recurso que acentua a perspectiva centrada na subjetividade confusa e absurda do narrador, sobretudo quando ele se defronta com situações-limite, que vão se agravando no decorrer do enredo (REIS, 2006, p. 30).

Após a tela do letreiro, o personagem vai a um guichê e compra um bilhete de passagem, quando vai pagar, tira um maço de notas do bolso. Após comprar a passagem, a câmera focaliza seu rosto, e ele olha para algumas pessoas que estão ao seu redor. Ele enxerga aquelas pessoas que estão fora do seu círculo, como família, amigos, ex-mulher. A câmera focaliza cada uma dessas pessoas que estão próximas a ele na rodoviária, uma por uma é mostrada olhando fixamente para ele, parecendo persegui-lo ainda mais que o homem do olho mágico. A câmera gira quase que em 360 graus, e a imagem ao redor do personagem (como as pessoas e a rodoviária) é desfocada, quando a câmera focaliza apenas o seu rosto. No romance, o personagem somente *pensa*: “Ando no meio do povo em linha reta, mas parece que cruzo sempre com as mesmas pessoas. E essas pessoas também parecem se admirar, me vendo passar tão repetido.” (BUARQUE, 2000, p. 21). O filme não representa esse estado psíquico do protagonista, em que ele acha que encontra as mesmas pessoas, ou que elas admiram vê-lo, pelo contrário, no filme, essas pessoas o veem com um olhar estranho, talvez de perseguição mesmo.

Em seguida, ele vai ao banheiro e aguarda lá até o horário do ônibus. “Volto ao banheiro, e trancado espero a hora do ônibus” (BUARQUE, 2004, p. 21). No filme, não é tão perceptível que ele esteja apenas esperando o ônibus, pois ele senta em um sanitário, e tira do bolso o relógio, conferindo com as horas do relógio do banheiro. Nessa cena, no filme, ele parece estar incomodado, atormentado. Quando ele escolhe um sanitário, há um foco de luz branca que atinge justo a porta que ele abre para sentar no sanitário, e a câmera mostra um ambiente escurecido, como se essa escuridão fosse o reflexo de uma desordem psíquica do protagonista.

A próxima cena, no filme, é ele dentro do ônibus. A câmera mostra um sujeito contando com os dedos e ela focaliza suas mãos; no romance,

Posso ver suas mãos, mas são mãos de homens iguais a todas as mãos sujas e cruzadas. Com o pormenor que de quando em quando ele abre os dedos da mão direita, um de cada vez, dando a impressão de calcular alguma coisa, e fecha-os todos ao mesmo tempo (BUARQUE, 2004, p. 22).

O protagonista aparece como se estivesse olhando para as mãos do indivíduo e, novamente, aparece o letreiro, como se fosse um outro nível da voz do personagem, informando: “Vejo agora que as mãos são do homem da camisa quadriculada que estava na rodoviária...” (ESTORVO, 2000, 13’15”). Ele desce do ônibus, e o sujeito de camisa quadriculada também desce. O protagonista olha para trás, pois acredita que o homem possa estar o perseguindo. Em seguida, ele vai rumo ao sítio da família, em uma estrada de terra, e se trata de uma das poucas vezes no filme na qual a câmera mostra o protagonista de longe, e não focalizando seu rosto. A voz-off diz:

*Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta, e nunca mais vi ninguém fechar. Isso me perturba. Esse portão escancarado, por um instante, me parece impenetrável. Não estou entrando em lugar nenhum, mas saindo de todos os outros. É como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse do lado de fora.* (ESTORVO, 2000, 15’15”, grifos do autor).

No romance, a cena é descrita da seguinte forma:

Encontrar a cancela aberta do sítio me perturba, Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. **Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros.** Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora (BUARQUE, 2004, p. 23, grifos do autor).

É importante observar que os trechos grifados, tanto na citação da cena do filme quanto na do romance, revelam novamente o pensamento do personagem. O estado psíquico dele pode ser verificado pelo uso, no romance, dos verbos em primeira pessoa, como “*sinto*”, “*não estarei*”. Como não há interferência de um autor, ou seja, não há um autor mediador entre a psique do personagem e o leitor, pode-se classificar esse trecho como monólogo interior direto (livre), e também como um solilóquio, devido essa técnica também ser direta entre personagem e leitor, e

também por esse personagem expressar suas emoções e ideias, como na passagem “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros” (BUARQUE, 2004, p. 23).

Após o protagonista entrar no sítio, no filme, ele senta em uma pedra e observa a paisagem verde. No romance:

Ainda há sol no alto das montanhas, e a noite vem subindo pelas vertentes como um óleo. Sento-me na pedra redonda onde eu me sentava quando era pequeno, quando pensava que a noite primeiro enchia o vale, depois é que transbordava para a terra e o céu. Quando a noite se consuma perfeita, sem lua nem estrelas, sem encantos, sem nada, salto da pedra e vou descendo a estradinha de terra batida sítio adentro (BUARQUE, 2004, p. 23).

Em seguida, a câmera focaliza seu rosto, apresentando somente luz na metade de sua face, pois já havia anoitecido, e ouve-se um barulho irritante de latidos de cachorros. O protagonista olha para os lados, verificando se alguém estava observando-o, e corre para dentro da casa do sítio. Ele tenta entrar por uma porta, mas ela está fechada, corre para outra porta, e entra dentro da cozinha, onde encontra o velho, que é caseiro do sítio. O velho, um sujeito sujo, vestido aos trapos, com uma garrafa de bebida nos braços, olha para o protagonista e vai rapidamente dizer: “*Deus te abençoe meu menino, Deus te abençoe. Se seu pai estivesse agora aqui, ele tava soltado na gargalhada*” (ESTORVO, 2000, 16’22”). No romance, os sentimentos do personagem, ao reencontrar o velho, podem ser verificados no trecho: “Penso em lhe dar um tapa nas costas e dizer ‘há quantos anos, meu tio’, mas a intimidade soaria falsa. [...] Eu, se disser ‘há quantos anos, meu tio’, pode ser que ofenda, porque é outro idioma.” (BUARQUE, 2004, p. 25); já na adaptação cinematográfica, este sentimento de querer cumprimentar o velho não é transmitido, o personagem age como se fosse indiferente ao velho.

Ainda no filme, o velho continua dizendo algumas coisas sobre o pai do protagonista, eles sentam-se à mesa e, de repente, a câmera focaliza o pé do personagem, seu pé está trêmulo, ele o mexe sem parar, demonstrando uma certa ansiedade. Ele deixa cair uma colher no chão, e pega-a. Coloca em cima da mesa um maço de dinheiro e diz (diretamente ao velho, sem utilizar o recurso da voz-off): “*Vou passar aqui uma temporada*” (ESTORVO, 2000, 19’05”). O velho pergunta a ele “*o que é isso menino?*”, referindo-se ao dinheiro, e diz: “*vou tirar os meninos do quarto*”, e o protagonista responde: “*eles não me incomodam*” (ESTORVO, 2000,



19'14"). O protagonista vai ao quarto e encontra as duas crianças, que estão jogando videogame.

No romance, o personagem revela: "não me importei com as crianças porque pensei que fosse [sic] deitar e dormir, mas as minhas pestanas tremelicam com o reflexo do videogame." (BUARQUE, 2004, p. 27). No filme, a câmera focaliza os olhos fechados dele, e eles são distorcidos, em seguida, aparecem algumas imagens estranhas, confusas, rápidas, como se fossem o reflexo da televisão no sonho do personagem. Neste momento, a menina olha para o rosto dele e, logo após, pega todo o dinheiro que está nos bolsos de sua calça e sai correndo do quarto. No romance:

Agora a menina se levanta do colchonete, vem andando em pêndulo, aproxima-se devagarinho, essa criança vai querer deitar comigo, ajoelha-se chega o rosto ao meu, vai me beijar, pensa que estou dormindo, desliza seu hálito sobre meu corpo inteiro, desce ao pé da cama, apanha minha calça e esvazia os bolsos. **Quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar 'ei'** (BUARQUE, 2004, p. 30, grifos do autor).

O trecho grifado, no romance, revela o desejo do personagem semiacordado, ou seja, ao mesmo tempo dormindo e, ao mesmo tempo, consciente do que está acontecendo; no filme, este sentimento de 'querer reagir, mas não poder' não é transposto. Segundo Carvalho (2012, p. 57), o fluxo de consciência é "a apresentação idealmente exata [...] do que se passa na consciência de um ou mais personagens". E neste trecho, pode ser verificada a técnica utilizada, pelo narrador, que é monólogo interior direto (livre), pois não há nenhum comentário do autor, e também, solilóquio, visto que o protagonista apresenta o *seu ponto de vista*, o que *ele* está sentindo e pensando.

Depois desta cena, no filme, aparece um letreiro informando "Segundo dia", como já citado, o letreiro é como se fosse outra "voz" do narrador. A câmera novamente focaliza o rosto do protagonista, e ele está acordando ao barulho de motos rangendo e crianças brincando. Ele vai à varanda da casa e encontra os motoqueiros, um deles pergunta: "*Quem é você? O que que você está fazendo por aqui? Você tem cinco minutos pra sumir do mapa!*" (ESTORVO, 2000, 21'15"). E assim termina o segundo capítulo do romance, na adaptação cinematográfica.

### 4.3 CAPÍTULO 3 – EX-MULHER

O terceiro capítulo, na adaptação cinematográfica, inicia com a câmera mostrando a imagem de um ônibus e, em seguida, a ex-mulher do protagonista na loja em que trabalha. Ele, por meio da voz-off, diz: “Desde a descida da serra algum impulso me dizia que eu ia acabar procurando minha ex-mulher” (ESTORVO, 2000, 22’10”). Ele bate na porta da loja em que sua ex-mulher trabalha, ela pega sua bolsa e diz olhando para o protagonista: “Aqui não, vamo lá no café. Volto já.” (ESTORVO, 2000, 22’23”). Ele a observa saindo da loja por alguns segundos e a chefe de sua ex-mulher os observa também. Logo após, aparece a cena em que os dois sentam em um café do *shopping*, e eles conversam:

– Não dá varizes isso de passar o dia em pé? Ele pergunta.

– Quê que você quer? A ex-mulher também pergunta.

– Acho que quero uma pizza, ele responde.

– Quê que você quer de mim? Ela pergunta novamente.

– Tô metido numa encrenca séria, ele responde.

– Sei, ela diz.

– Tem gente me seguindo. O protagonista diz isso olhando para os lados, observando se alguém não está perseguindo-o, nesse momento, a câmera mostra, de maneira desfocada e rápida, algumas pessoas ao redor, como se elas estivessem efetivamente observando ele, e também, a câmera está representando o estado psicológico dele, ou seja, perturbado, desnortado.

– E daí? Diz a ex-mulher sendo indiferente.

– Podem me matar. Ele diz com a cabeça abaixada. A câmera foca no rosto da ex-mulher e ela não diz mais nada (ESTORVO, 2000, 22’50”-23’32”).

No romance, o protagonista *pensa* durante o diálogo que tem com a ex-mulher: “Se eu lhe dissesse tudo o que estou pensando neste instante, ela ia gostar de ouvir [...]” (BUARQUE, 2004, p. 37). No filme, essa passagem não é descrita, o protagonista está ansioso para falar com a esposa sobre seus problemas, de suas aflições. Verifica-se que, neste capítulo, o personagem também utiliza as técnicas de fluxo de consciência monólogo interior direto (livre) e solilóquio, pois podem ser constatados os pensamentos, o estado psíquico dele em vários trechos:

Invejo um pouco as cabeças que despontam no vão, que sobem curiosas uma atrás da outra na escada rolante, cabeças que esticam o pescoço, e vão criando corpo, e criam pés que saltam na sobreloja, e viram pessoas que agitam cabeças que falam, piscam, riem e mastigam triângulos de pizzas por ali (BUARQUE, 2004, p. 38).

Finalmente minha ex-mulher estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar. O “sinto muito” vem com a pronúncia do coração, e é um coração instável, o dela. Agora está quase pedindo para me ajudar (BUARQUE, 2004, p. 38).

Nas duas citações, é possível observar o que o protagonista sente e pensa com relação às pessoas e à situação ao seu redor. Na primeira citação, no romance, ele observa as pessoas e expressa aquilo que ele está sentindo, isso pode ser verificado na passagem: “invejo um pouco as cabeças que despontam no vão”. Na segunda citação acontece o mesmo, na passagem “O ‘sinto muito’ vem com a pronúncia do coração, e é um coração instável”, ele demonstra a sua percepção com relação à voz da ex-mulher. Essas expressões de sentimento, impressões, percepções são um exemplo da técnica de fluxo de consciência do monólogo interior direto (livre), pois, segundo Humphrey (1976, p. 7), as categorias de experiências mentais incluem as sensações, lembranças, imaginações, concepções, intuições do personagem. Essas duas citações não são representadas no filme, pois, no que se refere à primeira citação, a câmera mostra apenas as pessoas ao redor do protagonista, mas ela não revela esse estado psíquico dele. A segunda citação também não é representada na adaptação, pois a conversa que ele tem com sua ex-mulher é direta, e não são revelados os seus pensamentos, exceto quando as narrativas fílmica e literária apresentam o *flashback*, a memória dele retomando o passado.

A cena seguinte apresenta as lembranças do protagonista dentro do apartamento da ex-mulher, quando eles eram casados. Aparece ele de calça *jeans*, sem camisa, com uma garrafa e um copo de cerveja na mão. A voz-off diz:

*Quatro anos e meio vivi com essa mulher. Mas vivi de me trancar com ela, de café na cama, de telefone fora do gancho, de não dar as caras na rua. Entrei nuns empregos que ela me arrumou, na segunda semana eu caía doente e casa. No último ano foi ela quem começou a trabalhar fora (ESTORVO, 2000, 24'30").*

A voz-off do protagonista diz isso enquanto ele deita no sofá da sala, bebendo cerveja e comendo algo, a esposa, naquela época, chega, senta-se ao seu

lado e beija sua mão. É um pensamento de nostalgia para ele. A esposa diz: “*Tô grávida*”. A câmera focaliza a televisão, em seguida, o protagonista, de maneira rápida, como se estivesse expressando o que o personagem sentiu ao receber essa notícia. Ele aperta o controle e desliga a televisão. O filme mostra a indiferença do protagonista ao receber a notícia de que seria pai, assim como no romance:

Não compreendi. Eu nem sabia que ela fora ao médico. E ter um filho, no meu cérebro, era notícia que entrava, mexia lá dentro, e não conseguia formar uma ideia. Não imagino qual tenha sido a minha reação naquele momento, nem lembro se falei alguma coisa. Só lembro que o rosto dela empalideceu com uma rapidez que nunca vi nada igual, como se todo o sangue tivesse caído por um buraco. Ela perguntou se eu era um monstro sem sentimentos (BUARQUE, 2004, p. 38-39).

No romance, pode ser verificado o que o protagonista *sente* a respeito de seu casamento na seguinte passagem: “Já gostava mais da casa sem minha mulher. Sozinho em casa eu tinha mais espaço para pensar na minha mulher, e era nela fora de casa que eu mais pensava.” (BUARQUE, 2004, p. 41). Esse trecho revela o *sentimento*, por meio do monólogo interior direto (livre), que o personagem tinha com relação ao seu casamento e com relação à sua esposa, pois ele preferia ela fora de casa do que dentro dela. Já no filme, ele lembra de um casamento perfeito, de “café na cama”, “de se trancar com ela”, não demonstrando um matrimônio ruim.

A seguir, volta a cena do café no *shopping*, a ex-mulher diz: “*Você desceu mais baixo do que eu pensava. Sinto muito, mas não vejo como te ajudar*”. Volta-se novamente à memória do protagonista, ele dentro do apartamento com sua esposa, e a voz-off dele diz: “*Uns dias acabei me acostumando com a ideia do filho, melhor ainda, uma filha, que dizem que é mais ligada ao pai. Cheguei mesmo a pensar em dar à menina o nome de minha irmã*”. A câmera percorre pelos cômodos da casa, como se estivesse procurando algo, ela focaliza o corredor e aparece a esposa entrando no quarto e o protagonista, de calça *jeans*, sem camisa e de avental, enxugando um prato. Ele vai ao quarto, e a esposa diz: “*Tirei o filho. Tá satisfeito, não está? Tá satisfeito? Tá satisfeito, tá? Tá satisfeito? Tá satisfeito, tá? Tá satisfeito? Tá satisfeito?*”. Ao aparecer a cena dela sentada na cama, observa-se um quarto escuro, com a janela fechada, lençóis amassados, como se esses elementos representassem uma desordem familiar. Ela repete várias vezes a ele se “está

satisfeito” por ela ter tirado o filho, e a câmera vai se aproximando de seu rosto, até focalizar a sua boca gritando.

A câmera focaliza os lábios da esposa, ela gritando, e sua imagem ficando desfocada, a voz-off do protagonista diz: *“Acho que foi daí que ela deixou de me amar mais que tudo, como ela costumava a dizer”*. Em seguida, volta os dois no café do shopping, ele diz a ex-mulher: *“Preciso encontrar um lugar para me esconder”*, ela responde: *“se”*, ele: *“acho que vou para um aparthotel”*, ela: *“acho bom”*, ele: *“minha roupa ficou na sua casa”*, ela: *“já enfiei tudo numa mala, o boy depois te leva”*, ele: *“não posso me registrar sem bagagem”*, ela: *“pega logo a mala, põe a chave debaixo do capacho”*, e nisso ela deixa a chave em cima da mesa para ele.

A cena seguinte é ele na rua, batendo a chave na mão, olhando para trás, a câmera focalizando as pessoas, de maneira rápida, confusa, focaliza também as chaves que ele bate nas mãos, mostrando sua inquietude, ansiedade, e ele corre, como se estivesse fugindo de algo ou de alguém. Ele pula um muro e desce em um terreno, olha para um edifício e a voz-off diz: *“Ali no Edifício Continental vivia meu único amigo, se eu subisse, nem sei se ele falaria comigo”*. Logo após, aparece a cena do amigo abrindo a porta do apartamento, a câmera focaliza sua calça jeans e sua camisa, e a voz-off do protagonista diz: *“me surpreende encontrá-lo igualzinho, a mesma camisa para fora da calça, a mesma mancha de café no colarinho, o mesmo tique de morder a língua quando não gosta de alguma coisa”*.

Após a cena do amigo, aparece o letreiro, como se fosse outro nível de fala do protagonista, informando o que ele pensa: *“Não seria meu amigo, e sim uma cópia, o que me enerva...”*. Em seguida, a câmera mostra o nome do edifício Continental, sem as letras “T, I e N” e outra letra N caída. Em frente ao edifício, o personagem verifica que há um tumulto e a mídia também está presente. Um homem foi assassinado dentro de um apartamento.

Os repórteres fazem muitas perguntas para um sujeito que parece ser o porteiro do prédio, em meio à confusão e o caos. Em seguida, os repórteres focalizam a mãe do sujeito que é preso por ter assassinado o indivíduo do prédio, e ela tenta defendê-lo. A câmera focaliza o rosto da mulher, a lente da câmera do repórter, as pessoas ao redor, de forma inquieta, rápida, representando o caos daquele momento. Logo após, o sujeito que matou o morador do prédio sai do edifício algemado. A câmera mostra os pés do cadáver, de forma desfocada, e novamente o letreiro, uma espécie de representação do pensamento do

protagonista, aparece: “*Aqueles pés, enormes, serão os pés de meu amigo?*” (ESTORVO, 2000, 31’28”).

Em seguida, aparece o personagem protagonista dentro de um edifício, ele sobe as escadas rapidamente, pois está com vontade de ir ao banheiro. Ele abre a porta e não consegue entrar no banheiro para urinar e acaba urinando na pia da cozinha. Logo após, abre a geladeira e bebe água direto da jarra. No romance, verifica-se a intensidade do desespero dele em ir ao banheiro e seu estado psicológico:

No trajeto para a casa de minha ex-mulher, a sede que eu tinha foi suplantada por atroz urgência urinária. O tanque bebido em pensamento por pouco me explode a bexiga, enquanto forço inutilmente a chave na porta que já foi minha. [...] Atravesso a sala correndo, baixando o zíper, entro no banheiro e não é, é a cozinha, mas a esta altura não dá mais para conter a grossa mijada no mármore da pia e em sua cuba de aço inoxidável repleta de louças de ontem e copos com restos de vinho tinto. ao doloroso alívio segue a náusea. Abro a geladeira atrás de água, e sobe-me um cheiro doce de goiaba. Volto à sala com tonturas, e tenho a impressão de que ela está invertida (BUARQUE, 2004, p. 49-50).

Após urinar, ele vai ao banheiro e toma um banho. O letreiro aparece novamente com os dizeres: “*Eu, por mim, levava no vapor o resto da existência...*”. No romance, a profundidade do pensamento do protagonista é revelada na passagem:

Tensa, a água do chuveiro cai na minha pele e não escorre, ricocheteia. Com paciência, consigo regular o temperamento da água, e então **começamos a nos reconhecer**, meu chuveiro e eu. **Recomeçam a coincidir as irregularidades deles e as do meu corpo**. Fecho a cortina do box, **e o vapor mais me comendo**. Vou perdendo de vista meu corpo e o resto (BUARQUE, 2004, p. 50, grifos do autor).

Após o letreiro, a câmera mostra o centro urbano de maneira rápida, totalmente desfocada, novamente como se estivesse girando em 360 graus. A cena seguinte volta à cena do personagem tomando banho. Ele sai do banheiro e vai ao quarto onde está sua mala, retira alguns pertences lá de dentro, senta na cama, e observa um cinzeiro com um cigarro apagado dentro. Alguém toca a campainha do apartamento, ele abre a porta e é sua ex-mulher. Ela chega ao corredor e vê o apartamento inundado. Ela deita no sofá e começa a chorar e diz a ele: “*Sai daqui!*”. No romance, verifica-se o desespero do personagem em sair do apartamento de sua ex-mulher, quando ele vê os cômodos inundados:

Desligo o chuveiro, deixo desanuviar, e constato que o chão do box é uma poça de água preta. Deve ter entupido tudo. Vejo a água marrom no ladrilho do banheiro, amarelastra invadindo a sala. Saio do box passo a passo. Há duas toalhas no cabide do banheiro. [...] Calculo que, com cinco ou seis toalhas, eu possa montar uma barragem na sala e evitar a calamidade. [...] Ela vai pensar que foi de propósito. **Preciso ir embora. Não posso ficar aqui parado.** [...] Ela só pode pensar que foi de propósito (BUARQUE, 2004, p. 51, grifos do autor).

No filme, esse desespero do protagonista não é verificado, ele olha para os cômodos inundados, mas parece não entrar em pânico, talvez seja até indiferente com o ocorrido.

Este capítulo, no romance, apresenta o fluxo de consciência do protagonista por meio das técnicas monólogo interior direto (livre) e solilóquio, pois são revelados os pensamentos, sentimentos e impressões dele sobre os fatos ocorridos. De acordo com Humphrey, o fluxo de consciência representa o estado psíquico do personagem, portanto, este capítulo, no romance, revela todos esses elementos. Na adaptação cinematográfica, verifica-se que esses pensamentos, sentimentos são demonstrados por meio da voz-off, mas de maneira mais reduzida, devido à composição das imagens, e também por meio dos movimentos da câmera, que são rápidos, confusos e trêmulos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptar uma obra literária para o cinema implica em várias mudanças, devido aos elementos e recursos que compõem essa transposição. Esses elementos, muitas vezes, substituem o texto escrito. Pellegrini afirma que “a imagem tem [...] seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (2003, p. 16). Esses códigos que são estabelecidos com o espectador podem ser verificados por meio dos recursos utilizados no cinema, tais como: som, áudio, luz, movimento da câmera, cenografia, fotografia, montagem, espaço, técnicas, produção, projeção, etc. A composição do texto narrativo acontece por meio do narrador, do foco narrativo, do enredo, do gênero, das personagens, do espaço, do tempo, do discurso narrativo, do leitor, a forma como o texto está disposto, conjugação dos verbos, descrição dos fatos, etc. No cinema, o leitor acaba por ser espectador, e o narrador, a câmera; o espaço e o tempo são heterogêneos, devido ao movimento e à velocidade conduzida pela câmera.

Além desses elementos que diferem entre adaptação cinematográfica e obra literária, a obra original “é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra”, segundo Silva (2009, qual página). Desse modo, o texto narrativo e a cinematografia podem sofrer um distanciamento no tempo devido às mudanças políticas, sociais, históricas e culturais que o autor da obra e o cineasta vivenciaram. E não apenas por essas mudanças, mas também pelo *olhar* de cada autor, no caso, escritor e cineasta, para com a obra, pois cada produção, seja literária ou fílmica, insere uma identificação com os valores de seu tempo.

Algumas adaptações oriundas de obras literárias fazem uma releitura do texto, transformando-o de modo que se diferencie do texto original, ao passo que outras adaptações procuram estar próximas do texto de partida. A adaptação do texto narrativo para o cinema provoca modificações, e com relação ao fluxo de consciência no filme *Estorvo*, em comparação com o romance de Chico Buarque, é possível verificar que o diretor Ruy Guerra utilizou o recurso da voz-*off* para mostrar o pensamento do personagem protagonista. A voz-*off* é compreendida como a



“presença” da voz do personagem que está dentro do espaço da narrativa fílmica, quando não ao espaço visível da tela. Em *Estorvo* (filme), o personagem está na diegese, é visível na tela, mas sua fala não é direta, pois é por meio do recurso da voz-*off* que ele pronuncia seus pensamentos, revelando, portanto, seu estado psíquico, seus sentimentos e impressões.

No filme, os movimentos da câmera são rápidos, trêmulos, muitas vezes, desfocados, ou seja, a câmera representou a subjetividade do narrador, a interiorização do pensamento do narrador protagonista. Nos três capítulos analisados do romance, verificou-se que foi por meio das técnicas monólogo interior direto (livre) e solilóquio que o autor apresentou o fluxo de consciência do personagem protagonista, pois a obra não apresenta um narrador onisciente, que apresenta os personagens e que relata os fatos. Os capítulos analisados são revelados sob o “olhar” do personagem protagonista, que assume também papel de narrador, e também, esse personagem “fala” como se houvesse um ouvinte, um interlocutor.

Para a transposição fílmica, foi necessário “reduzir” os pensamentos expressos no romance do personagem protagonista, e também, em alguns momentos, os pensamentos e sentimentos dele diferem da obra original, ou então, não expressam, na película, aquilo que está no romance. Mas alguns elementos diferem não somente por se tratar de outra linguagem, a audiovisual, mas pelo *olhar* do diretor para determinado trecho do texto. É importante observar que essa “redução” dos pensamentos do personagem protagonista foi feita, pois, em muitos momentos, a imagem traduz aquilo que algumas páginas do romance expressa, e também, essa interação entre obra literária e filme permite ao cineasta uma “interpretação livre do romance [...] e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor uma outra forma de entender certas passagens” (XAVIER, 2003, p. 61). Assim, o diretor tem essa possibilidade de transformar o texto original com recursos e elementos específicos do cinema.

## REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CÂMARA, Ruy. O estorvo segundo Ruy Guerra. **Revista Agulha**, n. 6, Fortaleza/São Paulo, ago./set. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/agulha6guerra.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHICO Buarque. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/construcao/lit\\_fazenda.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/lit_fazenda.htm)>. Acesso em: 07 fev. 2013.

ESTORVO. Direção de Ruy Guerra. Brasil: Europa Filmes, 2000. 1 DVD (95 minutos), color.

HISTÓRIA do cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/ruy-guerra/>>. Acesso em: 07 fev. 2013.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MININE, Rosa. Ruy Guerra – a autenticidade do cinema brasileiro, **A Nova Democracia**, n. 7, março/2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-7/1223-ruy-guerra-a-autenticidade-do-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. **A travessia de A barca dos homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência**. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006. Disponível em:

<[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&o\\_obra=108225](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=108225)>. Acesso em: 07 fev. 2013.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual**: possíveis aproximações. *In*: Literatura, cinema e televisão. Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PEREZ, Tânia Maria de Mattos. *Estorvo*, de Chico Buarque: uma leitura alegórica. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralic, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0623-1.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2013.

REBELLO, Ilma da Silva. Identidades em ruínas: uma leitura de *Estorvo*, de Chico Buarque. **Soletras**, São Gonçalo, n. 14, p. 177-183, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/14/15.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2013.

REIS, Mírian Sumica Carneiro. **Náusea e absurdo**: o existencialismo em *Estorvo*. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&o\\_obra=191651](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=191651)>. Acesso em: 13 fev. 2013.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopéia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. **Revista Investigações**, Recife, v. 22, n. 1, p. 11-35, jan./2009. Disponível em: <<http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias** e-ISSN: 1982-677X, 2009. São Paulo: Midiato – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (ECA-USP). Disponível em: <[http://www3.usp.br/rumores/visu\\_art2.asp?cod\\_atual=10](http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=10)>. Acesso em: 16 mar. 2013.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STROPIANA, Bruno. Filme estreia em maio ou junho de forma modesta. **Folha**, 27 abr. 2000. Entrevista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200016.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2013.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: **Literatura, Cinema e Televisão**. Instituto Itaú Cultural. São Paulo: Editora Senac, 2003.