

INTERCONEXÕES DA LITERATURA E DO CINEMA EM DALTON TREVISAN E JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

José Luiz Matias
Doutorado/UFF
Orientadora: Ângela Maria Dias

Esta tese tem a finalidade principal de abordar as influências recíprocas entre a literatura e o cinema, tendo como parâmetro as obras de Dalton Trevisan e de Joaquim Pedro de Andrade, enquanto manifestações artísticas que servem como modelo para demonstrar a simbiose enriquecedora dos diversos aspectos envolvidos nos respectivos processos de criação, tais como: a enunciação das tramas; a concepção das imagens; a caracterização dos personagens; a montagem da narrativa; a construção dos diálogos; o simbolismo da linguagem e os demais fatores que contribuem para confirmar as inter-relações das duas vertentes artísticas.

Reconhece-se como característica do mundo das artes contemporâneo o rompimento das fronteiras que delimitariam os diversos campos artísticos, contribuindo assim para o intercâmbio cada vez mais fecundo para além do existente entre a literatura e o cinema, como constata Ângela Maria Dias:

Cada vez mais, as escrituras acolhem imagens e são por elas plasmadas. Não apenas pela mera iconicidade descritiva, mas, sobretudo, nos melhores momentos, pela densidade plástica da paisagem que, mesmo distante do olhar, renasce, a cada vez, inscrita na espessura da letra (DIAS, 2007: 22).

Some-se a esta condição de prestígio das imagens durante o fazer literário a reprodutibilidade técnica da obra de arte que atrofia sua aura sacralizante, permitindo o acesso exponencial a ela por uma recepção numerosa e tornando sua difusão inerente ao próprio processo de criação (BENJAMIN, 1994: 171-172). Por sua vez, Ana Cláudia Viegas observa que a imagem vem se destacando na discussão estética contemporânea, tendo em vista a predominância dos efeitos da visualidade na cultura de massa (VIEGAS, 2003: 11). Esta predominância teve precursores entre os autores brasileiros,

como João do Rio, que reuniu suas crônicas extraídas da *Gazeta de Notícias* no livro *Cinematógrafo* (1909). Entre outros exemplos desta influência nos primórdios do cinema, Renato Cordeiro Gomes identifica que Alcântara Machado, no seu relato de viagem intitulado *Pathé-Baby* (1926), apresenta uma prosa dinâmica e sugestiva, mimetizando as tomadas da câmera cinematográfica, a ponto de inspirar o *story-board* criado pelo ilustrador Antônio Paim Vieira (GOMES, 2002: 101). Semelhante abordagem cabe aos textos de Oswald de Andrade que, desde o *Manifesto Antropófago* (1928), já apelava por “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Roteiros” (ANDRADE, 1973a: 228). Oswald foi um dos primeiros a se apropriarem desta interlocução da literatura e do cinema, nas suas *Memórias sentimentais de João Miramar*, conforme se constata no seguinte segmento, no qual o narrador fragmenta o texto em sucessivas imagens, como estivesse operando uma câmera:

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância do litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga (ANDRADE, 1973b: 35).

Mais recentemente, é significativo o registro de uma situação *sui generis* da interseção entre literatura e cinema feito por Vera Lúcia Follain de Figueiredo a respeito de *O invasor*, de Marçal Aquino, que interrompeu a escrita do romance a pedido do cineasta Beto Brant, a fim de escrever o roteiro do filme baseado no argumento da narrativa literária. Somente depois de o filme estar concluído é que Marçal Aquino deu continuidade ao romance, que foi publicado com o texto do roteiro e ilustrado por fotos de algumas cenas do filme. Tal constatação vem ao encontro do conceito da autora sobre “narrativas migrantes”, como aquelas obras que ultrapassam as linhas de demarcação entre os territórios disciplinares, expandindo as fronteiras dos campos artísticos da literatura e do cinema, dando nova configuração ao horizonte cultural (FIGUEIREDO, 2010: 31; 62).

No front da Guerra conjugal

Foram estes meandros entre as fronteiras da literatura e do cinema que Joaquim Pedro de Andrade percorreu para a realização do filme *Guerra conjugal*, em sintonia com os 16 contos de Dalton Trevisan, garimpados nos livros *A guerra conjugal*, *O Rei da Terra*, *Desastres de amor*, *Novelas nada exemplares*, *Cemitério de elefantes* e *O vampiro de Curitiba*. A parceria com Dalton Trevisan, desde a elaboração do roteiro, não poderia ser melhor. O autor adota como método de trabalho a reescritura incondicional de seus textos para a forma de expressão mais sintética possível, revelando uma obsessiva inquietude diante de sua produção, à medida que entende não dever considerá-la definitiva em nenhum momento. Daí, a releitura cinematográfica ser mais uma oportunidade de exercitar a reformatação dos diálogos e da cenarização de algumas histórias. A parceria entre o cineasta e o contista resultou o seguinte plano esquemático dentro dos seus eixos narrativos, mediante os quais se estruturaram o roteiro e a realização do filme:

Quadro 1: Contos selecionados por Joaquim Pedro de Andrade para o filme *Guerra conjugal*

PERSONAGENS LIVROS (1ª edição)	JOÃOZINHO & AMÁLIA	OSÍRIS	NELSINHO
Novelas nada exemplares (1959)	A sopa		A velha querida
Cemitério de Elefantes (1964)	Dia de matar porco		O roupão
O vampiro de Curitiba (1965)		Menino caçando passarinho Cafezinho com sonho	Na pontinha da orelha As uvas
Desastres do amor (1968)	Alegrias de cego		Chapeuzinho vermelho
A guerra conjugal (1969)	Cena doméstica	O anjo da perdição Os mil olhos do cego	
O Rei da Terra (1972)	Sonho de velha Eis a primavera	Minha querida madrasta	

Tomando por base esta estruturação, Joaquim Pedro pôde fragmentar os contos e articular a ação dos personagens ao longo da narrativa cinematográfica, dando-lhe uma

consistência sintática com a alternância dos episódios. Com a interposição dos fragmentos realizou uma fusão bem-sucedida dos contos, criando uma disposição apropriada para a sequenciação dos planos, por meio de uma “cadeia de representações” (EISENSTEIN, 2002: 22), na qual a ação dos personagens constrói a percepção dos espectadores a partir da representação dos atores, no desvelamento dos diálogos, no seu jogo de cena, na gesticulação e em outros aspectos que o inscrevem também no papel de narrador. Já a câmera exerce função narrativa, quando “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 1970: 31).

A propósito da diferença entre o linguístico e o cinematográfico, Adalberto Müller discute a questão da adaptação, revelando que, em muitas oportunidades, o assunto tem sido tratado de maneira extremamente superficial. Alguns críticos partem do pressuposto de que é preciso conhecer antes a obra literária e que a adaptação sempre será inferior ao filme. Trata-se de um preconceito muitas vezes gerado pela falta de preparo de quem esteja muito obcecado pela pureza incontestada do texto literário (MÜLLER, 2008: 50). O preconceito ainda mais se agrava quando se pretende que o filme seja considerado à imagem e semelhança do livro que o originou.

O mal-estar da vida conjugal: Joãozinho e Amália

Os clichês constituem um dos recursos mais presentes na obra de Dalton Trevisan e dentre eles desponta com significativa frequência a convivência tempestuosa de casais cuja morbidez de relacionamento os deixa no limiar do ódio recíproco, da mágoa constante e da infelicidade crônica, manifestados nas escaramuças diárias encenadas em mútuas agressões. O uso sistemático de clichês, que reduz a subjetividade do narrador, é um desses traços, trazendo no bojo das experiências relatadas um travo de *déjà vu* para conquistar a cumplicidade do leitor, pois muitas delas são identificáveis no cotidiano. Terão sido um motivo a mais para que Joaquim Pedro resolvesse selecionar os contos do autor para compor os episódios dos infáveis Joãozinho e Amália, personagens de seu filme *Guerra conjugal*.

Na transmutação realizada para a criação deste eixo narrativo se reconhece a sensibilidade de Joaquim Pedro no aproveitamento dos lances mais pungentes no sentido de dar à narrativa fílmica o viés melodramático evidenciado nos contos. Assim,

os personagens cinematográficos de *Guerra conjugal* nada mais são que a síntese dos personagens dos contos dos quais foram pinçados, com as vilanias e os heroísmos veiculados na ambiência literária.

O cineasta incorpora a ironia trevisaniana no tratamento do confronto entre marido e mulher, numa dicção acessível para o grande público. A saga de Joãozinho e Amália proporciona, então, uma sintonia melodramática na qual os contos (no reino da literatura) e o filme (na nação da cinematografia) se desvelam numa relação simbiótica para equacionar a moralidade avessa ao comumente consolidado na sociedade patriarcal. A corrosão da virilidade desencadeia a derrocada moral do macho afogado nas próprias angústias e eternas dúvidas, diante do vezo cultural criado e acalentado por ele próprio – o medo da infidelidade conjugal e da impotência, em todos os sentidos. A desmoralização masculina descamba para a perda da hegemonia doméstica, uma das obsessões mais reiteradas nos contos de Dalton Trevisan e inteiramente captada por Joaquim Pedro de Andrade neste eixo narrativo.

O direito de corromper: Dr. Osíris

Na leitura de Joaquim Pedro, o personagem representado pelo Dr. Osíris expressa a idiossincrasia do bacharelismo brasileiro. Da configuração do advogado corrupto e corruptor emana a crítica ao conhecimento jurídico distorcido intencionalmente para viabilizar intenções escusas. Paradoxalmente, o imaginário coletivo devota uma quase sacralização ao saber jurídico, diante do emaranhado de leis, dispositivos herméticos, processos extremamente burocratizados etc., que o torna acessível apenas para os iniciados. A dificuldade de entendimento dos complexos princípios da ciência jurídica pela maior parte das pessoas proporciona a muitos profissionais do Direito seu exercício de maneira inescrupulosa nos casos sob sua responsabilidade.

No direito de corromper consubstanciado por meio da figura prototípica do Dr. Osíris, o literato e o cineasta se unem simbioticamente no esboço caricatural do bacharelismo aético que, em situações muito frequentes, serve apenas para atender quase exclusivamente os próprios interesses. O comportamento do personagem desperta uma postulação crítica quando se vale da profissão para aventuras amorosas, tornando o escritório de advocacia uma *garçonnière*. Paradoxalmente, o escritório é o

local destinado a se ordenar pelo senso da Justiça, mas na visão do Dr. Osiris acaba se destinando a outras utilidades bem aquém do seu real propósito. O espaço diegético do cenário, confinado ao ambiente fechado do escritório, vai revelar uma conotação intimista, clarificando ao espectador as intenções do advogado. Assim, a enunciação fílmica vai ao encontro da imagística trevisaniana: o advogado corrupto anseia por criar intimidade com sua presa, por meio de investidas diretas ou simuladas, sempre através de um convencimento verborrágico, tão habitual à lide jurídica.

Ao longo da maior parte deste eixo narrativo, verifica-se a atuação do Dr. Osiris no sentido de assediar suas vítimas. Porém, no último episódio, há uma reviravolta na caracterização do personagem, quando João, seu ex-colega de faculdade, parte para seduzir o advogado, o chamando de “bicha louca” (TREVISAN, 1987: 139). Em vez de agente sedutor, o advogado torna-se objeto de assédio, numa reversão de expectativas alinhada ao modo melodramático. Antes, o advogado buscava corromper suas potenciais vítimas com um discurso untuoso, dissimulando os valores profissionais fundamentados na Ciência Jurídica e na Ética: a moça ofendida querendo vingar-se do ex-noivo, a copeira subalterna que vive com o marido alcoólatra e desempregado, a esposa ferosa e sexualmente insatisfeita na busca de amores extraconjugais (GARCIA, 2013). Em todas estas oportunidades, o advogado identificava as carências afetivas das interlocutoras e desenvolvia estratégias para supri-las com sua competência sexual. O até então machão latino-americano acaba por ser desmitificado, com o depreciativo de “bicha louca”, fazendo ruir por terra toda a imagem construída até então.

A queda da fama do Dr. Osiris representa simbolicamente o desmascaramento da burguesia, imersa no mundo do cultivo fácil das aparências, em que figurantes envergando ternos bem talhados e ocupando posições ambiciosas em postos estratégicos da sociedade são campeões da corrupção desvairada, sob a capa de uma pretensa respeitabilidade. Terá sido este o *drive* adotado por Joaquim Pedro para pinçar estas histórias picarescas do Dr. Osiris no universo trevisaniano e redimensioná-las para a intermedialidade cinematográfica. Sem se preocupar especificamente com a fidelidade ao texto – impossível na linguagem cinematográfica –, Joaquim Pedro pôde, com maestria, hibridizar, neste eixo narrativo, o conteúdo dos contos com o argumento fílmico, ao reportar a ascensão e a derrocada de um sedutor/corruptor, representante incedível das relações de poder que marcam a cultura brasileira.

As peripécias de um amante inveterado: Nelsinho

Neste eixo narrativo, Nelsinho desponta como o protagonista mediante o qual se constrói o Vampiro de Curitiba, expoente da obra trevisaniana. O vampiro é um ser híbrido, concebido entre a vida e a morte, entre o sobrenatural e o demoníaco. Ao mesmo tempo em que se mostra aterrorizante, é um irresistível sedutor. Precisa sugar a energia das vítimas para manter a própria sobrevivência. Para Dalton Trevisan, esta energia vem justamente dos personagens que povoam suas histórias entrecortadas de ironia e sarcasmo. É nestas entrelinhas que se perfaz a leitura de Nelsinho, sempre envolvido em rocambolescas aventuras, nas quais a performance sexual é o elemento desencadeador de múltiplas peripécias.

Percebe-se na obra trevisaniana a disposição de mostrar, com a construção dos personagens, a nudez e a crueza das relações humanas, completamente apartadas de quaisquer resquícios de sentimentalismo. É neste paradigma que emerge Nelsinho, um conquistador barato, de presença vulgarizada, porém vampiresco na volúpia com que se lança ao encontro das mulheres, sejam jovens ou idosas, belas ou repulsivas, indistinção generalizada ainda mais reveladora de sua voracidade por sexo. Entretanto, esta busca insaciável pelo prazer poderá ser sua própria perdição, quando se deparar com alguém cujo erotismo antropofágico suplante o desempenho do herói, inibindo sua impetuosidade. Berta Waldman caracteriza com felicidade a galeria de personagens à qual pertence Nelsinho:

Pássaro de cinco asas quebradas, os vampiros de D.T. constituem-se numa multidão de funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas de casa, domésticas, profissionais liberais, trabalhadores da terra, que se contentam em sugar o outro, transformando-o à sua imagem e semelhança. Sugar o outro remete, no caso, à impossibilidade do convívio com a diferença, à existência confinada a um cerco em que só é admitido o *eu*. Como falta sempre o *outro*, possibilidade única de fornecer ao eu o parâmetro para sua individualidade, rompe-se a dialética do existir que é sempre coexistir, onde a diferença é condição primeira, e instaura-se o universo dos espelhos vazios, universo dos vampiros (WALDMAN, 2013 – grifos do original).

A situação conflituosa deste vampiro de cinco asas¹, portanto interdito de alcançar voos na altura almejada pela disparidade da própria anatomia, é uma fonte consistente para iluminar a imaginação de Joaquim Pedro na montagem dos episódios protagonizados por Nelsinho. O vampirismo trevisaniano transmutado para *Guerra conjugal* ganha também ingredientes da visão antropofágica, à medida que os personagens se entredevoram nos conflitos, no convívio tensionado, nas relações sociais e sexuais. Ocorre sobretudo com Nelsinho, por ser “um sujeito que se alimenta de uma mitologia erótica e é justamente através dela que sua fantasia sexual se move” (WALDMAN, 1982: 69). Em seu vagar angustiado para superar o horror da solidão, este vampiro antropofágico suga sadicamente a paixão de Neusa, levando-a à exaustão do desejo; é devorado pela morbidez untuosa da mãe de Maria; sucumbe na dissimulação antropofágica de Lúcia; é absorvido pelo êxtase na comunhão ilusória com a velha prostituta Sofia.

O momento mais definitivo desta devoração generalizada está na cena em que Lúcia o atrai para a cama cujo formato simula uma gigantesca boa aberta parecendo engolir o herói. Anteriormente, a metáfora da comilança se desliza também para a mãe de Maria, comendo compulsivamente bombons sobre a cama onde logo depois iria devorar Nelsinho, quando a câmera flagra, em *close*, o herói sendo engolfado pelas carnes fartas da mulher sensualmente obesa.

À proporção que se empenha na busca das mulheres que lhe deem prazer, o herói se oferece indiscriminadamente em holocausto, se entregando àquelas que, por serem repulsivas, não teriam mais os atrativos da carne. Assim, o Nelsinho cinematográfico vive um duplo: é o amante hedonista e o personagem mítico consubstanciado em vampiro, que transgride os princípios do bom-mocismo para continuar sobrevivendo neste mundo híbrido criado no avesso do sublime com as profundezas do pecado.

Outras fronteiras da intermedialidade na obra de Dalton Trevisan

¹ Expressão inspirada no título do livro TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974 que, entretanto, não faz parte da presente pesquisa. Neste livro o autor radicaliza sua capacidade de reduzir a narrativa a minúsculos haicais.

Adalberto Müller reitera, em seus estudos no campo da literatura e do cinema, a necessidade de a pesquisa acadêmica se voltar para uma abordagem transdisciplinar, em que se leve em conta o conceito da intermedialidade, considerado de maneira abrangente:

A intermedialidade se define, *grosso modo*, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc., ressaltando a *medialidade* de sua constituição e do seu sentido (MÜLLER, 2012: 170 – grifo do original).

Dentro deste princípio, a pesquisa se deparou com outros “produtos midiáticos” que contribuem para reforçar ainda mais o escopo da tese, ao aportar as interconexões dos textos de Dalton Trevisan com outras manifestações artísticas, além do cinema. Daí a oportunidade de investigar mais duas produções cinematográficas e três encenações teatrais criativas que também receberam aprovação do autor, portanto dignas de constar neste trabalho, como amostragem da teatralidade dos seus textos.

A primeira produção cinematográfica é *Um uísque antes... e um cigarro depois* (1970), de Flávio Tambellini, composta de três episódios, cujo segundo – *Mocinha de luto* – foi baseado no conto de mesmo título. O episódio filmado por Flávio Tambellini precedeu e trouxe uma mensagem diferente da performance alcançada em *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro. Esta diferença mostra quão importante é o texto do contista, por sua capacidade de possibilitar mais de uma criação sobre o mesmo tema, abrindo-o para múltiplas e válidas leituras.

Já a segunda produção, *Penélope*, de Estevan Silvera, é um curta-metragem baseado no conto com o mesmo título. A narrativa mostra a habilidade de Dalton Trevisan em parodiar até mesmo um cânone da literatura clássica como a *Odisseia*, de Homero, ambientando-o no subúrbio de Curitiba. Trata-se de um deslocamento inusitado que traz a epopeia para esfera das tragédias policiais. Além do soturno conto trevisaniano, o argumento se prestou para a realização do filme, no qual o cineasta se apropria do teor enigmático da história para revelar uma faceta intrigante: em vez do mito da Penélope enquanto paradigma de esposa fiel, Dalton Trevisan traça o melodrama da mulher levada ao suicídio pelo ciúme obsessivo do marido.

Estevan Silvera utiliza em *Penélope* a tensão melodramática do clichê “homem com ciúme lava a honra justificando a mulher” para mostrar a prevalência da estupidez da

violência: o marido considera recuperar a dignidade com o extermínio da mulher, em função de uma improvável desconfiança. Com esta linha de abordagem, seu curta-metragem opera “como um contradiscurso que se insurge, por exemplo, contra o princípio de realidade que força o pensamento social dominante na sociedade”² (MURPHY, 1999: 144), que no cenário brasileiro desponta com a efetiva predominância do ranço patriarcal.

Por outro lado, a obra trevisaniana tem sido apropriada pelos encenadores, por oferecer uma grande diversidade de perspectivas para a interpretação na cena teatral. Na coletânea *Mistérios de Curitiba*, por exemplo, encenada por Ademar Guerra, há um deslizamento do horizonte limitado pelas adjacências de sua cidade e extrapola seu voo literário para um radical estranhamento do provincianismo curitibano, materializando Curitiba bem distante da fama de Cidade Humana com a qual costuma ser conhecida. A cartografia da cidade não se restringe a funcionar como pano de fundo para o enunciado dos contos, mas dele participa em constante tensão com o autor e sua escrita, como ocorre nos versos irônicos de *Curitiba revisitada*, para depois lançá-la num caos amaldiçoado com as *Lamentações de Curitiba* e, por fim, mediar uma leitura nostálgica com *Em busca da Curitiba perdida*.

Marcelo Marchioro encenou *No ventre do Minotauro* selecionando 40 contos de Dalton Trevisan, dos quais foram retirados pequenos textos ou segmentos, e os organizou em forma de esquetes, representados com a destacada participação de Mário Schoemberger. Este ator foi fundamental para o sucesso do espetáculo durante cerca de um ano e meio nos teatros paranaenses, pois soube mais que ninguém captar o verdadeiro sentido a ser transmitido ao público durante a temporada: “Os contos se situam sempre no registro entre Eros e Tântatos. Essa dualidade aparece o tempo todo em seus contos” (ESTADÃO DIGITAL, 2014).

Ao encenar *Pico na veia*, Marcelo Marchioro se propõe a exibir manifestamente o teor dramático dos textos trevisanianos, com sua consistência compacta, resumida, enxuta, porém impressa com cores indeléveis, trazendo as marcas de uma representação que questionam a indecidibilidade das relações humanas no seio da sociedade. Para isso, o encenador atribui a seus atores o papel de narradores-protagonistas de suas histórias e, ao mesmo tempo, a função de espectadores. Embora tenha intitulado o

² Tradução livre.

espetáculo com o nome de um dos livros mais pungentes de Dalton Trevisan, Marchioro se valeu de outros textos do autor, proporcionando uma performance convincente de seu elenco: “São os atores que dão corpo e voz às micronarrativas de Trevisan, formando a ponte entre o texto e o olhar através do jogo, tornando visível o universo verbal do contista, transposto para uma nova experiência estética coletiva” (CAMATI, 2006: 61; 63).

Considerações finais

Os estudos das imbricações existentes entre a literatura e o cinema ganham mais importância no cenário das artes contemporâneas, cuja manifestação vem ocorrendo mediante performances instauradas num crescente hibridismo. Cada vez mais o resultado da produção artística torna-se objeto não identificável, caso queiram enquadrá-lo em parâmetros tradicionais de fixação de gênero e forma, tal é o amálgama de linguagens que concorrem para sua criação e posterior apresentação ao público, sob o olhar veemente dos críticos. Por outro lado, vivencia-se uma realidade avassalada pelo império das imagens e paira no ambiente a compulsão de um exibicionismo irresistível sem limites: os *smartphones* radicalizam a geração de imagens e textos, além de acariciar o narcisismo criativo dos autores, por meio de *selfies* e mensagens reproduzidas em escala exponencial nas redes sociais.

Para além dos recursos midiáticos através dos quais se reproduzem imagens, o cinema se expande há mais de um século numa indústria cultural cujos tentáculos têm alcance mundial. Daí sua convivência interativa com outras artes, a ponto de influenciá-las e delas receber influências. No caso da literatura, a cinematografia é uma das responsáveis pelo que ficou denominado de “ficção impura” (BARBIERI, 2003: 21), na qual a narrativa surge saudavelmente hibridizada com a forma jornalística, a representação dramaturgica, o figurativismo simbólico, a concretude das artes plásticas e outras expressões que vêm contribuindo para a polifonia da obra literária.

Todas estas influências são significativamente benéficas, pois ampliam o campo de visão dos produtores e desafiam seu processo de criação, pois o repertório inesgotável de imagens se reflete na coparticipação do receptor. De uma forma ou de outra, são imagens que vão convergir para o quadro de referências do receptor,

inaugurando uma maneira diferenciada de fruição estética, antes vinculada apenas ao modo de interpretação mais impressionista e que agora se abre a múltiplas percepções.

Na plethora das aproximações que seus contos proporcionam para a releitura mediada por outras artes, destaca-se a forte propensão à dramaticidade, conforme se constata ao longo do presente trabalho, no qual as análises sobre a obra trevisaniana fizeram notar sua vocação para a transmutação fílmica e dramatúrgica, amplamente reconhecidas nos lances tragicômicos e melodramáticos captados nas tramas. Contribui para esta aproximação auspiciosa dos palcos e das telas a estética de Dalton Trevisan erigida em alicerces que dão sustentação à intermedialidade de sua prosa com a linguagem cinematográfica. Relevante é notar que alguns destes aspectos têm sido paradoxalmente condenados nas diatribes de críticos mais acerbos, cujo purismo embota uma percepção mais compreensiva do padrão estético que está sendo avaliado, levando-os a mal-entendidos devastadores.

A pesquisa acadêmica da obra de Dalton Trevisan associada à cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, de Flávio Tambellini e de Estevan Silvera, incluindo também a dramaturgia de Ademar Guerra e de Marcelo Marchioro, representa uma contribuição valiosa a ser agregada aos estudos que envolvem as interconexões da literatura com outras artes. São consubstanciadas e abordadas as possibilidades de se concretizarem realizações criativas, contando com manifestações artísticas que confluem para produtos cada vez mais hibridizados, nos quais é ampliada a expressividade estética. Nestas interconexões, nas quais fica identificado principalmente o entrelaçamento entre a literatura e o cinema, se consegue desvelar, como paradigma da presente tese, o processo delineado por José Carlos Avellar

(...) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007: 8).

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973a, p. 226-232.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973b.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração, 2002.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARBIERI, Therezinha. Proposições. In _____. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, P. 11-26.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESTADÃO Digital. No palco, 40 contos de Dalton Trevisan. Disponível em: <<http://www.cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nopalco-40-contos-de-dalton-trevisan,20010406.p.6882>>. Acesso em: 31 maio 2014.

FARINACCIO, Pascoal. As representações indesejadas: a Guerra Conjugal na literatura e no cinema. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 237- 247, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 7Letras, 2010.

GARCIA, Estevão. As aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas. *Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In KRIEGER, Heidrun; SCHOLLHAMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 91-111.

GUERRA Conjugal. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro adaptado de contos de Dalton Trevisan. Produção: Aloysio Salles, Walter Clark, Luiz Carlos Barreto. Intérpretes: Lima Duarte, Joffre Soares, Carmem Silva, Carlos Gregório, Ítala Nandi, Analu Prestes, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lucia Dahl, Oswaldo Louzada, Lutero Luís, Wilza Carla, Zélia Zamir e outros. Música: Ian Guest. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, c1975. 1 DVD (88 min), color. Produzido pela Videofilmes Produções Artísticas.

MACHADO, António de Alcântara. *Pathé-Baby*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2002.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In _____. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 168-177.

_____. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *Outra Travessia*, Florianópolis, v. 0, n. 7, p. 47-53, 2008.

MURPHY, Richard. The poetics of hysteria: expressionist drama and the melodramatic imagination. In _____. *Theorizing the avant-garde: modernism, expressionism, and the problem of postmodernity*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 142-179.

PENÉLOPE. Direção e Produção: Estevan Silvera. Roteiro: Dalton Trevisan. Intérpretes: Adolfo Pimentel; Yara Marçal. Curitiba: Making Off Produções, c2004. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9JV5FH2btmc>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 9-49.

TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Cemitério de elefantes*. 18. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

_____. *Continhos galantes*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

_____. *Desastres do amor*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Dinorá*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2007.

_____. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1979a.

_____. *O Rei da Terra*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *O vampiro de Curitiba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

_____. *Pico na veia*. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.

UM UÍSQUE antes... e um cigarro depois. Direção, roteiro e produção: Flávio Tambellini. Roteiro adaptado de contos de Orígenes Lessa e de Dalton Trevisan. Intérpretes: 1º episódio – Mário Benvenuti (Carlos), Ary Fontoura (Otávio), Samantha (Márcia), Iara Stein (Clara), Marina Montini (florista); 2º episódio – Geraldo D’El Rey (João), Murilo Nery (Dr. Claudino), Neila Tavares (Maria), Lícia Magna (mãe), Fregolente (pai); 3º episódio: Flávio Ramos (Robertinho), Sônia Calmon (Ivone), Murilo Nery (pai), Wilma Regina (mãe). São Paulo: Flávio Tambellini Produções Cinematográficas, Rank Filmes do Brasil, c1970. 1 DVD (111 min), color. Produzido pelo Clube do Colecionador (<http://www.clubedocolecionador.com>).

VIEGAS, Ana Cláudia. Miramar e Rosalina vão ao cinema. In ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 11-20.

WALDMAN, Berta. Dalton Trevisan: a linguagem roubada. *Revista Iberoamericana*. Disponível em: <<http://www.revistas-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/.../>>. Acesso em: 3 maio 2013.

_____. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1982.