

# NÃO DEVORE MEU CORAÇÃO UMA QUESTÃO DE ENCAIXE ESTRUTURAL

# NÃO DEVORE MEU CORAÇÃO UNA CUESTIÓN DE ENCAJE ESTRUTURAL

Rute Pereira da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** O propósito desse artigo é realizar um estudo crítico entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, com base nos pressupostos teóricos sobre o processo de *transcrição* de Haroldo de Campos a fim de demonstrar o processo ocorrido na obra fílmica *Não Devore Meu Coração*, do diretor brasileiro Felipe Bragança (2017) ocorrido na estrutura linear de dois contos da obra *Curva de Rio Sujo* (2003), do escritor Joca Reiners Terron. A obra cinematográfica é dividida em cinco capítulos e trata, em uma narrativa maior, das relações conflituosas entre brasileiros e paraguaios, na fronteira entre os dois países. Nela o cineasta ‘encaixa’, de forma descontinuada, os dois contos de Terron. Estudando o processo de tradução/transcrição da narrativa literária para a linguagem cinematográfica estabeleceu-se uma relação entre literatura e cinema; possíveis diálogos entre ambas as linguagens, assim como suas especificidades. A investigação revela que a tradução/transcrição audiovisual transporta a trama para espaço e época diversos, fazendo-se necessárias algumas mudanças temáticas e de conflitos, porém a essência permanece a mesma da obra do escritor cuiabano Joca Reiners Terron. Para tal leitura tomamos por base, para além dos conceitos críticos e literários, relacionados à estética literária, também nos servirão como aporte estudos referentes à literatura e cinema, tais como Haroldo de Campos (2013), André Bazin (1991), Roman Jakobson (1999), Robert Stam (2006), Jacques Aumont (1995, 2003, 2010), Gérard Genette (2006), Joca Reiners Terron (2013), Ismael Xavier (2003)

**PALAVRAS-CHAVE:** Transcrição; Haroldo de Campos; Não Devore Meu Coração; Curva de Rio Sujo.

**RESUMEN:** El propósito de este artículo es realizar un estudio crítico entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario, basado en los supuestos teóricos sobre el proceso de transcreación de Haroldo de Campos con el fin de demostrar el proceso ocurrido en la obra

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3553-4139>. E-mail: [ruteeloisio@gmail.com](mailto:ruteeloisio@gmail.com).

cinematográfica *Não Devore Meu Coração*, del director brasileño Felipe Bragança (2017) ocurrió en la estructura lineal de dos cuentos de la obra *Curva de Rio Sujo* (2003), de la escritora Joca Reiners Terron. La obra cinematográfica se divide en cinco capítulos y trata, en una narrativa más amplia, de las conflictivo relaciones entre brasileños y paraguayos, en la frontera entre ambos países. En ella el cineasta 'encaja', de forma descontinuada, los dos cuentos de Terrón. Estudiando el proceso de traducción/transcreación de la narrativa literaria al lenguaje cinematográfico, se estableció una relación entre literatura y cine; posibles diálogos entre ambos idiomas, así como sus especificidades. La investigación revela que la traducción/transcreación audiovisual transporta la trama a diversos espacios y épocas, haciendo necesarios algunos cambios temáticos y conflictos, pero la esencia sigue siendo la misma que la obra de la escritora cuiabano Joca Reiners Terron. Para tal lectura tomamos la base, además de los conceptos críticos y literarios, relacionados con la estética literaria, también nos servirán de aportación estudios relacionados con la literatura y el cine, como Haroldo de Campos (2013), André Bazin (1991), Roman Jakobson (1999), Robert Stam (2006), Jacques Aumont (1995, 2003, 2010), Gérard Genette (2006), Joca Reiners Terron (2013), Ismael Xavier (2003).

**PALABRAS CLAVE:** Transcreación; Harald de Campos; No devores Mi Corazón; Curva del río sucio.

## 1 INTRODUÇÃO

A adaptação, tradução e a transcrição (CAMPOS, 2015) de textos literários para outros meios de comunicação, não é algo recente. No entanto, atualmente tem se favorecido pelos meios de comunicação de massa. Para Bazin os textos romanescos e dramáticos se deixam, de alguma maneira, se “violentar” pelo cinema (BAZIN, 1991, p. 83). Seguindo esse raciocínio, vale ressaltar que os textos literários servem como inspiração na composição de novos entretenimentos e, assim, retroalimentam a relação literatura e cinema.

Tanto a literatura quanto os meios audiovisuais possuem a capacidade de narração e a necessidade de narrativas, o que permite a proximidade entre ambas as áreas. Contudo, cada linguagem tem suas especificidades e, ao abordarmos a reciprocidade de influência entre as duas linguagens, faz-se necessário a consideração daquilo que caracteriza cada uma das obras, o que as diferenciam das outras, visto que as produções têm formas próprias de se expressarem e de se apropriar de significados.

Qualquer narrativa, seja ela literária, fílmica ou televisiva, conta uma história com personagens que se localizam no espaço e no tempo, sendo esses elementos indissociáveis na construção do significado textual como um todo. Para Xavier (2003) o filme narrativo-dramático, a peça teatral, o romance e o conto comungam da mesma forma no que tange as ações das personagens e aos acontecimentos. Segundo o autor aquele quem narra:

[...] escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. (XAVIER, 2003, p. 64).

Estabelecidas as devidas relações entre literatura e audiovisual através da presença da narrativa e da necessidade de enredos, pretendemos delinear nesse artigo uma discussão crítica sobre a temática da transcrição. Seguindo por conceitos correlatos, como adaptação, transposição, tradução e transcrição, nos servirão como corpus para esse estudo e análise a produção fílmica *Não Devore Meu Coração*, do diretor brasileiro Felipe Bragança (2017) e dois contos do texto literário *Curva do Rio Sujo*, de Joca Reiners Terron (2003).

Buscando entender como a história de amor entre um jovem brasileiro e uma jovem índia guarani e uma gangue de motoqueiros, transcrita, pelo cineasta Felipe Bragança, como 'gangue do calendário', passa a figurar como parte da história de 'rixas e intrigas' na fronteira entre Brasil e Paraguai.

Primeiramente buscaremos compreender os conceitos norteadores desse trabalho, como os diversos conceitos de tradução e adaptação, percorrendo modelos com critérios mais fechados de "fidelidade" ao dito como "original", para em seguida chegarmos ao conceito de *transcrição* de Haroldo de Campos, o qual nos servirá como norte, a fim de demonstrar como o 'encaixe' dos contos dentro da obra fílmica ocorreu e de que forma o cineasta transcreveu a estrutura linear ocorrida dentro desse tipo de texto literário. Dentro dessa

perspectiva, o texto de “partida”, para análise, será o cinematográfico e o de “chegada” o literário.

## 2 TRADUÇÃO: UMA NOVA ROUPAGEM

Sobre a temática da tradução ressaltaremos as contribuições de Jakobson (1999), Benjamin (2008) e Campos (2015), por trazerem uma abordagem sobre tradução diferente da tradicional. Para esses autores o texto surge como recriação, com novos sentidos sendo-lhe atribuído. Partindo do conceito de *transcrição* (CAMPOS, 2015) como norteador do nosso trabalho, tencionamos analisar as sequências fílmicas, para tal utilizaremos conceitos e abordagens próprias da linguagem cinematográfica, como enquadramentos e movimentos de câmera, frames, planos de filmagem etc., a fim de auxiliar nos apontamentos entre semelhanças e divergências entre os dois tipos de textos/linguagens e compreender, de forma mais clara, os tipos de transposição entre um texto fílmico e um texto literário.

Desde o começo da cinematografia os textos literários têm mostrado relações grandiosas com os meios de comunicação, com grande relevância para os cinematográficos. Cabendo salientar que cada linguagem possui forma própria de se expressar, e faz uso de recursos que lhes são únicos para “contar uma história”, recursos, como enquadramentos, movimentos de câmera e montagem.

A montagem, segundo definição de Bazin é “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que provém unicamente de suas relações” (BAZIN, 1991, p.68). Seguindo essa perspectiva, a montagem se preocupa, além do conteúdo narrativo, com a organização do filme. Em geral, tanto pelo conteúdo da imagem, quanto pelo recurso da montagem, o cinema propõe ao espectador uma versão peculiar da narrativa representada.

O papel criador da câmera no texto cinematográfico também é algo a ser ressaltado por sua relevância na constituição do todo, pois, como observamos a descrição feita em um texto literário, ela escolhe, no caso da transcrição, o que será narrado, como será feito os acréscimos, as supressões, a valorização de personagens menos relevantes entre outras. Conforme visto nas imagens fílmicas do amor entre os dois jovens.



01 – Beijo no Apa (Joca e Basano) <sup>2</sup>



02 – Beijo no Apa (Joca e Basano) <sup>3</sup>



03 – Carinho entre Joca e Basano<sup>4</sup>



04 – Descanso (Joca e Basano)<sup>5</sup>

O certo é que a produção de um roteiro cinematográfico, não é apenas uma filmagem de um texto literário, mas uma transcrição em linguagem, formato e gênero diferente.

---

<sup>2</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 54'13"

<sup>3</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 54'23"

<sup>4</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 55'11"

<sup>5</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 55'25"

### 3 ADAPTAÇÃO: UMA DICOTOMIA A SER DESMISTIFICADA

Uma série de “preconceitos” sobre adaptações surgiu em relação aos produtos originados da fidelidade a um suposto texto “original”. O que acabava por legitimar o discurso de arte superior da literatura em detrimento ao cinema. Preconceitos esses elencados por Stam:

[...] Pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema pressupõe perdas para a literatura); [...] logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada dos textos escritos); [...] anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; [...] a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque é uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”. (STAM, 2006, p. 21).

Apesar de alguns desses preconceitos ainda persistirem nos dias atuais, teóricos contemporâneos como Kristeva, com o termo intertextualidade (1974, p. 68), passando por diversos outros, e chegando às contribuições de Genette, o qual define a intertextualidade como uma categoria de um espectro muito mais amplo de derivação entre os textos (2006, p.8), têm se debruçado sobre essas questões a fim de extingui-las, conjecturando as especificidades de cada obra. Considerando o atual contexto Xavier ressalta que “a fidelidade deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como uma nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgando seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p.62). Assim sendo, a adaptação realizada em outra contextualização, que não o da literatura, levanta diversos outros questionamentos inicialmente pretendidos.

Ressaltando a intertextualidade e a independência da obra a qual se faz a adaptação, Hutcheon aponta em seus estudos:

[...] vista como *uma entidade formal ou produto*, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia [...] ou gênero [...], ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. [...] como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação. (HUTCHEON, 2011, p.29).

A definição retro mencionada nos mostra que o texto literário é uma das fontes de adaptação mais confiável. Sendo a adaptação elencada como uma criação, ou recriação de outro texto.

Nesse contexto, adaptação e tradução são conceitos que se confundem, sendo ambos um processo de transcodificação de um meio de comunicação para outro, tendo alterados o sentido e o significado cultural do texto a que deu origem em um novo ambiente. A história sofrerá alterações, cortes, acréscimos de personagens, em relação ao texto ‘original’, necessárias ao meio a que será reproduzida.

A fim de exemplificar o uso de alguns recursos distintos para suportes diferentes, trazemos a cena do desaparecimento/morte dos motoqueiros da gangue de brasileiros, intitulada no filme como “gangue do calendário”. No livro, a narrativa privilegia a ordem e a sucessão dos acontecimentos:

E no verão daquele ano nenhum deles havia restado. Um a um, a cidade foi testemunhando seu desaparecimento, como pássaros ou animais previamente destinados à extinção.

Os anos transcorreram, e a cidade cresceu. Como as estradas ao seu redor não tinham mais utilidades, iniciaram as obras de uma rodovia. [...] Telecatch, meu irmão e sua turma se afastaram do centro e podiam ser vistos no trevo na entrada da cidade, [...]

Então as mortes começaram. No mormaço duma noite de janeiro, Telecatch voava a duzentos por hora entre os canteiros da estrada nova em obras e, num deslize qualquer – talvez uma coruja lhe tenha distraído, ou então o luar intenso entrou no seu olho -, um caminhão o pegou de jeito, bem na altura do trevo.

Na clara manhã de sol do dia seguinte, a única coisa escura a se mover era a procissão fúnebre do caixão com Telecatch dentro, erguido no alto por cordas amarradas às motocicletas [...]



No começo de fevereiro, Cãozinho, o mais novo de todos, [...] após atingir 140 quilômetros por hora em 50 metros, teve a cabeça coroadada pela porta da frente de um opala que atravessava a rodovia [...]

Os acidentes continuaram nos meses seguintes. Em março, chegou a vez de Oi [...]. Outros garotos foram sumindo no retrovisor – em março, abril, maio, junho – cada um mês com um motoqueiro anotado na folhinha – e em julho e agosto. Ninguém mais lembrava do nome deles [...]. Foi então que alguém inventou de identifica-los pelos meses [...]. Até chegar dezembro, onze do bando haviam morrido, sempre no mesmo trevo, e só restou meu irmão. (TERRON, 2003, p. 57 - 60).

No filme, a sequência inteira não apresenta nenhuma fala. O diretor utilizou-se dos recursos cinematográficos (motos acelerando e zigzagueando, troca de chutes entre os motoqueiros – brasileiros e paraguaios) e da sonorização para marcar os momentos de alta dramaticidade, como a tensão da disputa e a morte de Telecatch, e optou por não mostrar a cena da batida entre a moto e o caminhão. No momento da colisão entre os veículos, a música fica mais forte e somente o som da freada do caminhão e a iluminação forte dos faróis das motocicletas são apresentados aos espectadores. O ato final é marcado pelo suspiro profundo do acidentado e pelo silêncio, quando Fernando pega o corpo de Telecatch e o carrega embora. Na transposição da palavra para a imagem, o diretor prioriza a ação, eliminando dela a descrição feita em pormenores.



05 – Motoqueiros na rodovia<sup>6</sup>



06 – Aproximação do acidente<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 49'14"

<sup>7</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 49'36"





08 – Momento da frenagem (acidente)<sup>8</sup>



09 – Momento exato do acidente <sup>9</sup>



10 – Fernando socorre Telecatch<sup>10</sup>



11 – Fernando socorre Telecatch<sup>11</sup>



12 – Fernando carregando Telecatch<sup>12</sup>

Analisando as características do modo como cada meio narra os fatos, percebemos que existem semelhanças entre o livro e o roteiro no que se refere às descrições da morte da personagem. Isso deixa claro que, independentemente das diferenças da narrativa e da escolha do diretor, um

<sup>8</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 49'37"

<sup>9</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 49'39"

<sup>10</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 49'42"

<sup>11</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 51'03"

<sup>12</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 51'11"

diálogo intertextual é estabelecido com o ‘original’, o qual Genette (2006) aponta estar presente nas adaptações.

#### 4 PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO: NÃO DEVORE MEU CORAÇÃO X CONTOS DE CURVA DO RIO SUJO

A diversidade de termos cunhados por Haroldo de Campos na tentativa de delimitar um conceito para *transcrição* se apresenta como dificuldade para o crítico literário, pois *transcrição* não se trata de um conceito, o autor a designou como um *processo* de tradução, o qual se caracterizava por sua *re(criação)*. Tratando-se, dessa forma, mais de uma prática do que, realmente, de uma teoria:

[...] sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução [...] foi sendo submetida a uma progressiva reelaboração [...]. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação*, [...] *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação* [...] (CAMPOS, 2013, p.78).

Para Campos a tradução é muito mais que transportar um texto de uma língua para outra. Outros elementos são muitas vezes mais importantes do que a semântica das palavras. Por isso, não basta só recriar o texto, restituir a estrutura original do idioma de origem, ao tradutor cabendo o papel de *transcrição*.

Na cinematografia, a montagem é realizada de forma linear unindo planos visuais, que envolve o trabalho de iluminação, enquadramento e movimentação de câmeras, a fim de auxiliar no papel ‘transcriador’ do cineasta.

O filme *Não Devore Meu Coração*, de Felipe Bragança, é uma obra cinematográfica dividida em cinco capítulos (capítulo I – Meninos de peito vazio; capítulo 2 – A guerra das lágrimas; capítulo 3 – Porque esse nosso amor quebrou meu peito ao meio; capítulo 4 – A fuga do cowboy covarde e Capítulo

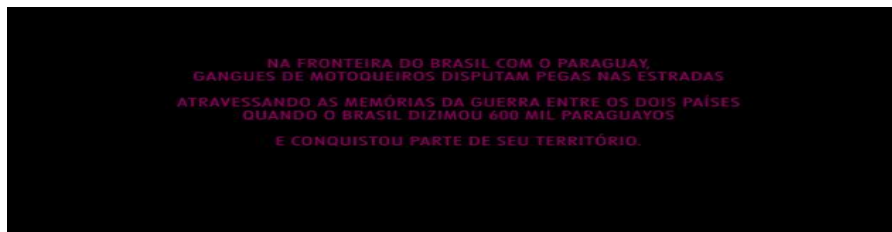
Final – Batalha de Ñande Pa (As lágrimas da menina-jacaré)) em que o roteirista, encaixa dois contos, *Monarks que atravessam o Apa* e *Fantasmagoria de Motores Mortos*, do livro *Curva de Rio Sujo*, de Joca Reiners Terron, dentro de uma estrutura narrativa maior, a qual enfoca as relações conflituosas entre brasileiros e paraguaios, na fronteira entre os dois países, trazendo no contexto memórias da Batalha de Ñandipá, ocorrida durante a Guerra do ‘Paraguay’.

O encaixe realizado por Felipe Bragança ocorre de forma descontinuada, dando à obra uma nova roupagem. Entretanto, as alterações realizadas no processo de transcrição dos contos para o filme ocorre com o intuito de tornar a produção fílmica mais próxima ao viés realista, estabelecendo um diálogo com os elementos históricos sem se distanciar das ideologias transpostas na obra literária.

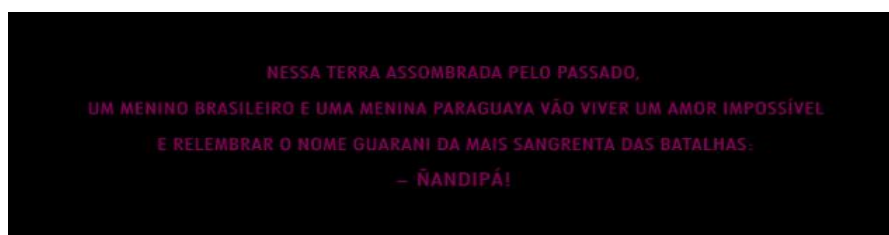
Os cenários da obra fílmica, assim como nos contos trabalhados, centram-se na região fronteira entre Brasil e Paraguai, tendo a cidade de “Bella Vista do Norte” como palco central de desenvolvimento do enredo.

No enfoque principal de *Não Devore Meu Coração*, já se percebe os traços de transcrição feita pelo cineasta, uma vez que este privilegia os conflitos entre brasileiros e guaranis, enquanto os contos *Monarks que atravessam o Apa* e *Fantasmagoria de Motores Mortos*, trazem como foco principal, o romance não correspondido entre a personagem João Carlos e a índia guarani Basano La Tatuada; e as gangues de motoqueiros.

No início do filme já podemos perceber traços de *transcrição* feita pelo cineasta, na estrutura dos contos de Joca Reiners Terron. Inicialmente o telespectador se depara com imagens contendo frases escritas com letras rosas em um fundo preto, evidenciando o que os contos mostram ao longo de sua linearidade.



13 – Frase do início do filme<sup>13</sup>



14 – Frase do início do filme<sup>14</sup>

Por sua vez o conto *Monarks que atravessam o Apa* começa descrevendo o ambiente em que se encontra a personagem Joca, o narrador do conto: “Meu coração jaz no piso úmido do barracão num terreno baldio as margens do Apa, sepultado por Basano La Tatuada, líder da gangue paraguaya de Bella Vista do Norte” (TERRON, 2003,p.33); já em *Fantasmagoria de Motores Mortos* o conto se inicia com: “E no verão daquele ano nenhum deles havia restado. Um a um a cidade foi testemunhando seu desaparecimento, como pássaros ou animais previamente destinados a extinção”(TERRON, 2003, p.57).

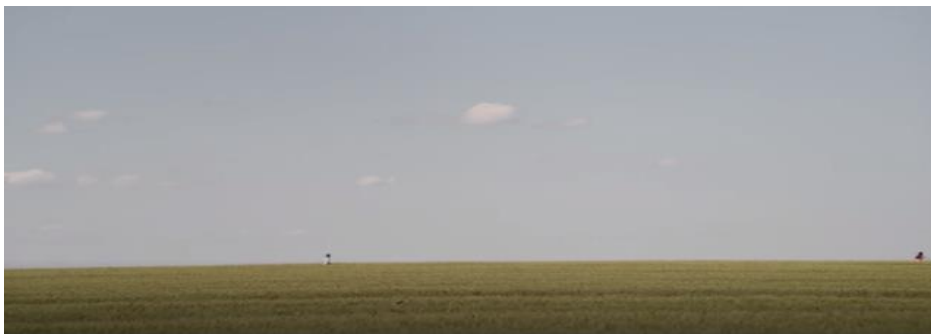
A estrutura narrativa do filme também ocorre de forma distinta aos contos. Enquanto nestes todos os episódios são narrados através da fala da personagem Joca, naquele a voz em *off* - recurso diegésico utilizado para registrar sonoramente a voz de uma personagem “invisível, mas presente na

<sup>13</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 1'23”

<sup>14</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 2'07”

cena” (AUMONT, 2003, p. 214) -, somente aparece no final do terceiro capítulo, com a índia Basano La Tatuda.

Na sequência do filme, em plano geral e utilizando a filmagem panorâmica, o cineasta apresenta ao expectador o ambiente em que desenvolve os conflitos, acrescentando um ambiente atrativo não descrito nos contos.



15 – Cena inicial (Joca e Basano La Tatuada)<sup>15</sup>

Outro ‘encaixe’, de parte dos contos feito, através do processo de transcrição pelo diretor, é a retirada do coração de Joca pela índia Basano La Tatuada, feita em primeiro plano, a fim de atrair a atenção para essa passagem da cena.



16 – Cena inicial da tatuagem (Joca e Basano La Tatuada)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 3’17”

<sup>16</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 4’23”

O mesmo relato se dá no conto *Monarks atravessam o Apa* com a narrativa da personagem Joca relatando sua história de amor pela índia guarani, “Basano La tatuada, líder da gangue paraguaya” (TERRON, 2003, p.33).

Sem se distanciar da obra literária, porém utilizando dos recursos da cinematografia, Felipe Bragança narra o surgimento e o fim da gangue de motoqueiros brasileiros. No conto os membros da gangue só são nomeados após a morte de seus componentes e o esquecimento dos nomes dos seus integrantes. Assim, considerando que os motoqueiros morriam em meses sequenciados, na obra literária seriam atribuídos nomes dos meses correspondentes ao óbito:

Então as mortes começaram. No mormaço de uma noite de janeiro, Telecatch [...]. No começo de fevereiro, Caozinho [...]. Os acidentes continuaram nos meses seguintes [...]. Foi então que alguém inventou de identifica-los pelos meses. Setembro morreu em setembro, outubro no mês seguinte e novembro no mês mais quente em muitos e muitos anos. Até chegar dezembro, onze do bando havia morrido, sempre no mesmo trevo, e só restou meu irmão. (TERRON, 2003, p. 59-60).

Por sua vez o cineasta encaixa, no capítulo dois, a designação dos membros, facilitando a identificação pelo expectador e mantendo a estrutura linear do capítulo.

Percebemos ainda outra quebra de linearidade na estrutura do conto literário. No filme, Felipe Bragança, usando do recurso de corte de câmera, intercala a cena de amor, ocorrida a noite no Apa, entre Joca e Basano La Tatuada; a morte de Telecatch, primeiro motoqueiro a morrer – denominado de janeiro – e seu enterro, acontecimentos que ocorrem linearmente no conto de Terron.



17 - Fernando carregando Telecatch<sup>17</sup>



18 - Beijo no Apa (Joca e Basano)<sup>18</sup>



19 - Velório de Telecatch<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 51'11"

<sup>18</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 54'23"

<sup>19</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 59'42"



Fazendo uso ainda dos recursos das câmeras a morte dos motoqueiros, da gangue brasileira, é encenada pelo sumiço de um por um na mesma rodovia até chegar no mês de novembro.



21 - Beijo no Apa (Joca e Basano)<sup>20</sup>

A morte do último motoqueiro da “gangue do calendário”, Fernando – nomeado por dezembro - é mais um processo de *transcrição* (encaixe) estrutural feito por Bragança do conto de Terron, percebemos que essa cena só ocorre no capítulo final do filme, após a inserção de vários outros acontecimentos. Diferente do conto quem mata o dezembro é a índia Luzia, que não é citada no conto (uso do recurso de valorização de personagens menos relevantes permitido ao cineasta, na linguagem cinematográfica).



22 – Morte de Dezembro<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 1h14'10"

<sup>21</sup> Frame retirado do filme *Não Devore Meu Coração* – 1h34'22"

Em *Curva do Rio Sujo* essa cena acontece logo após a descrição da morte dos outros companheiros (lembrados pelo nome de cada mês em que morreram) de dezembro:

[...] janeiro, Telecatch [...]. [...] fevereiro, Cãozinho, o mais novo de todos, [...]. Os acidentes continuaram nos meses seguintes. Em março, chegou a vez de Oi, [...]. Outros garotos foram sumindo o retrovisor – em março, abril, maio, junho -, cada mês com um motoqueiro anotado na folhinha – e em julho e agosto. Ninguém mais lembrava do nome deles, de tanto tempo que tinham virado apenas sombras velozes. [...] Até chegar dezembro, [...], e só restou o meu irmão. [...] Eu assistia a sua ronda, sem que nunca o tripé de sua moto tocasse o solo. Não sabia mais dizer se ele estava vivo ou morto. Seu fantasma apareceu numa manhã abafada. [...] Depois de restabelecido, voltei ao quarto. No calendário da parede, a fotografia de meu irmão, sentado na moto, seu sorriso brilhante como o Verão cravado numa curva do passado, soando no ar a canção vinda de alguma rádio de flashbacks. Preso na folhinha – finalmente dobrado – meu irmão, o mês de Dezembro. (TERRON, 2003, p. 59-62).

Nesse trecho do conto de Terron fica claro uma sequência linear própria do conto. Percebemos com isso que cada linguagem, de formas convergentes, possui espaço, tempo, personagens distintos.

Ao final da trama, Felipe Bragança estabelece uma interseção entre a obra fílmica e o desfecho dos contos de Joca Terron, ao encenar a batalha final entre os meninos das *monarks*, tendo como seu líder João Carlos (Joca), e a gangue da índia guarani, Basano La Tatuada. O amor não correspondido entre Joca e a índia guarani, bem como a extinção da ‘gangue do calendário’, pelos inimigos guaranis, reforçam o enfoque da obra cinematográfica em relação aos ressentimentos existentes entre brasileiros e paraguaios na região de fronteira. Deixando, de forma genial, transparecer o processo de transcrição como tradutor da obra literária.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos realizar nesse artigo uma sucinta análise dos recursos da linguagem cinematográfica utilizados na *transcrição* audiovisual de *Não Devore Meu Coração*, de Felipe Bragança e de dois contos de *Curva de Rio*, de Joca Reiners Terron. A fim de chegarmos ao momento de análise, fez-se necessário definir conceitos relevantes de convergência entre literatura e cinema. Para tal, a compreensão sobre concepções de adaptação e tradução foram apresentadas a fim de chegarmos ao conceito de transcrição de Haroldo de Campos (2013), processo chave para esse trabalho.

Campos salienta que cada obra originada de outra anterior será uma nova obra, independente desta, embora, de certa forma, semelhante a ela. É através da crítica, de Haroldo de Campos, que lançaremos um olhar de possibilidades de enxergar os dois tipos de textos produzidos em linguagem cinematográfica e literária.

Por fim, buscamos entender como a história de amor entre um jovem brasileiro e uma jovem índia guarani e uma gangue de motoqueiros, transcriada, pelo cineasta Felipe Brangança, como ‘gangue do calendário’, passa a figurar como parte da história de ‘rixas e intrigas’ na fronteira entre Brasil e Paraguai. Buscamos entender a interseção estabelecida por Bragança entre a obra fílmica e o desfecho dos contos como processo de *transcrição*, quando ocorre a batalha final entre os meninos das *monarks* e a gangue da índia guaranai, o amor não correspondido entre João Carlos (Joca) e a índia, assim como a extinção da ‘gangue do calendário’ pelos inimigos guaranis, reforçando o enfoque da obra cinematográfica em relação aos ressentimentos entre brasileiros e paraguaios.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2010.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – Campinas. SP: Papyrus, 2003. Disponível em <https://cineartesantoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

AUMONT, Jacques...*et ai* tradução Marina Appenzeller; revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. *A estética do filme*. - Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª ed., São Paulo: Cultrix, 1999.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, 2006, p.19-53.

TERRON, Joca Reiners. *Curva de Rio Sujo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

### *REFERÊNCIA FÍLMICA*

NÃO DEVORE MEU CORAÇÃO. Direção de Felipe Bragança. Duas Mariolas Filmes. Coprodução: Globo Filmes/Canal Brasil/Revolver Amsterdam. Damned Films/Mutuca Filmes, 2017. 108 min. Sonoro e colorido.

Recebido em 10/11/2021.

Aceito em 15/02/2022.