

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

Cruzando fronteiras entre literatura e cinema: os dois lados de *A superfície da sombra*

Luciane Oliveira de Souza Sinott da Silva

Pelotas, 2023

Luciane Oliveira de Souza Sinott da Silva

Cruzando fronteiras entre literatura e cinema: os dois lados de *A superfície da sombra*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann
Coorientadora: Profa. Dra. Rosângela Fachel de Madeiros

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

S586c Silva, Luciane Oliveira de Souza Sinott da

Cruzando fronteiras entre literatura e cinema [recurso eletrônico] : os dois lados de *A superfície da sombra* / Luciane Oliveira de Souza Sinott da Silva ; Andrea Cristiane Kahmann, orientadora ; Rosângela Fachel de Medeiros, coorientadora. — Pelotas, 2023.

121 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Literatura e Cinema. 2. Adaptação. 3. Fronteira. 4. Tailor Diniz. 5. A superfície da sombra. I. Kahmann, Andrea Cristiane, orient. II. Medeiros, Rosângela Fachel de, coorient. III. Título.

CDD 469.5

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Luciane Oliveira de Souza Sinott da Silva

Cruzando fronteiras entre literatura e cinema: os dois lados de *A superfície da sombra*

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 14 de setembro de 2023

Banca examinadora:

Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann (Orientadora)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (Coorientadora)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Milena Hoffmann Kunrath (Examinadora UFPel)

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão (Examinadora Externa)

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho aos meus queridos pais,
Arlete (*in memoriam*) e Orani,
ao meu esposo Júlio e à minha família.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, por me permitir chegar até aqui, algo que, para mim, era, há um tempo atrás, inimaginável.

À minha família: minha mãe, irmãos, sobrinhos e sogra, por entenderem as minhas ausências nesse período. Obrigada pela compreensão.

Ao meu marido, pelo apoio incondicional, por ter acreditado em mim, até mesmo quando nem eu mesma acreditava. Obrigada pelo teu amor, incentivo e companheirismo.

Aos amigos que se alegraram com meus progressos.

À Universidade Federal de Pelotas, ao Programa de Pós Graduação em Letras, e aos colegas pela convivência, ensinamentos e contribuição para este trabalho, assim como aos professores que ministraram aulas incríveis e inesquecíveis.

Aos membros da banca, Profa. Dra. Milena Hoffmann Kunrath, Profa. Dra. Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão, que aceitaram o convite para integrar a banca examinadora. Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

Um especial agradecimento ao autor da obra literária aqui analisada, o escritor Tailor Diniz, por meio da qual foi possível explorar os aspectos da adaptação de um texto literário para o meio audiovisual e desenvolver uma compreensão mais rica e complexa sobre esse campo.

E, em particular, às minhas queridas orientadoras, Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann e Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros, pelas orientações, paciência e permanente entusiasmo.

RESUMO

SILVA, Luciane Oliveira de Souza Sinott da. Cruzando fronteiras entre literatura e cinema: os dois lados de **A superfície da sombra**: Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann. Coorientadora: Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros. 2023 121 f. Dissertação de (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

Este trabalho objetiva apresentar um estudo comparativo entre a obra literária **A superfície da sombra** (2012), do escritor gaúcho Tailor Diniz, e o filme homônimo dirigido por Paulo Nascimento, de 2017. Para tanto, propõe uma análise das obras (literária e cinematográfica), procurando demonstrar que o filme, baseando-se na obra literária, constrói novos significados através de sua linguagem. Em função disso, a narrativa fílmica deve ser estudada como uma obra autônoma, não podendo ser julgada em busca da suposta fidelidade devida à obra literária. Apresenta-se uma comparação entre trechos selecionados das obras literária e cinematográfica, a partir da qual se pretende observar os processos de (re)criação da narrativa literária para o cinema, uma vez que, para a realização desse processo, utilizam-se sistemas semióticos distintos e que se deve levar em conta a interpretação subjetiva do adaptador. Faz-se também uma discussão sobre as fronteiras presentes nessas obras, assim entendidas as fronteiras entre artes, as fronteiras entre obras e a fronteira como espaço físico. Este trabalho se constrói a partir de metodologia qualitativa e aportes do comparativismo literário, para o que se vale de revisões bibliográficas e consultas a fontes primárias, tais como contato com o autor da obra literária, além de buscas em acervos de jornais impressos (como Zero Hora) e conteúdos esparsos pela internet, o que se explica pela contemporaneidade do tema e pela escassez de materiais acadêmicos já produzidos sobre os temas destacados

Palavras-chave: Literatura e Cinema. Adaptação. Fronteira. Tailor Diniz. **A superfície da sombra**.

ABSTRACT

SILVA, Luciane Oliveira de Souza Sinott da. Cruzando fronteiras entre literatura e cinema: os dois lados de **A superfície da sombra**: Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristiane Kahmann. Coorientadora: Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros. 2023 121 f. Dissertação de (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

This dissertation presents a comparative study between **A superfície da sombra** (2012), a literary work by the southern Brazilian writer Tailor Diniz, and the 2017 film of the same name, directed by Paulo Nascimento. This study proposes an analysis of both pieces, aiming to demonstrate that the film, while based on the book, constructs new meaning through its own language. Therefore, the cinematic narrative must be considered autonomously and cannot be evaluated in terms of a fidelity supposedly owed to the literary work. Comparisons between selected passages of both works are presented, from which the processes involved in (re)creating the literary narrative for the film can be observed, since, in the carrying out of these processes, distinct semiotic systems are used, and the adapter's own subjective interpretation must be examined. Considerations are made on the boundaries present in these works, understood here as the boundaries between arts, the boundaries between works and the boundary as a physical space. This study employs qualitative methodology and contributions from literary comparativism, making use of existing bibliography as well as primary sources, such as correspondence with the author of the book, reviews of print news archives (e.g., Zero Hora) and scattered online content, justified by the scarcity of academic production on the theme and its novelty.

Keywords: Literature & Cinema. Adaptation. Boundaries. Tailor Diniz. **A superfície da sombra**.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Capas dos livros escritos por Tailor Diniz.....	17
Figura 2 Cartazes dos principais trabalhos (filmes, séries e documentários) do diretor Paulo Nascimento (em ordem cronológica, organizada pela autora).....	20
Figura 3 QRCode para o trailer oficial acessível do filme <i>A superfície da sombra</i>	44
Figura 4 QRCode para a entrevista do diretor Paulo Nascimento ao telejornal Jornal do Almoço.....	45
Figura 5 Marco de Fronteira no Chuí-Chuy.....	102
Figura 6 Sinalização da estrada contida no frame do filme.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 SUPERFÍCIE DA SOMBRA - LIVRO E FILME	16
1.1 Tailor Diniz – autor do livro A superfície da Sombra	16
1.2 Paulo Nascimento – diretor de A superfície da Sombra.....	19
1.3 A superfície da sombra no livro	22
1.4 A superfície da sombra no filme	43
2 FRONTEIRAS	71
2.1 Fronteira entre artes	71
2.2 Fronteira entre mídias - intermedialidade.....	80
2.3 Fronteira entre obras - intertextualidade	83
2.3.1 Fronteira como lugar do fantástico.....	87
2.4 Fronteira como espaço.....	98
2.5 As fronteiras geográficas de A superfície da sombra.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Esta dissertação dedica-se a duas paixões: livros e filmes. Foi a partir delas que se escolheu o tema deste trabalho, que buscava, antes que tudo, reunir reflexões em torno dessas duas manifestações artísticas, distintas em sua forma e linguagem. O primeiro escopo deste trabalho era, portanto, discutir sobre a literatura, fazendo uso da palavra escrita, e o cinema a partir de imagem e sons, conforme Hutcheon, para quem “[...] contar não é o mesmo que mostrar” (2013, p. 73). A adaptação de uma obra literária para o cinema é um tema que geralmente motiva comparações entre as formas como são narradas as histórias e fomenta muitos debates acerca do assunto. Procurou-se fazer isso também nesta empreitada.

Sucedeu-se, então, a possibilidade de versar sobre a adaptação fílmica de uma obra literária. Somada ao desejo de aprofundar e conhecer mais sobre o tema, elegeu-se a obra literária **A superfície da sombra**, de Tailor Diniz, que recebeu uma versão cinematográfica. Essa escolha considera ser relevante trazer para o debate a produção dos autores gaúchos, que são pouco debatidos na academia e que, portanto, carecem de fortuna crítica. Ademais, essa obra aborda o tema da “fronteira”, sempre instigante, pois traz uma busca por identidades, pelas travessias, pelas paisagens que unem e separam, pela ânsia de compreender o *modus vivendi* de quem mora no entre-lugar de nações. A fronteira, no caso, é a do Brasil com países platinos, como se discutirá ao longo deste trabalho, que assume peculiaridades linguísticas, pois ora se fala em português, ora em espanhol e, na maioria das vezes, o *portunhol*. A fronteira, geográfica ou simbólica, é um espaço que sempre merece a difusão de mais pesquisas e atenção.

Serão, então, objetos de nossa análise a obra literária **A superfície da sombra** (2012), de Tailor Diniz, e o filme homônimo dirigido por Paulo Nascimento, cuja estreia nacional ocorreu no final de maio de 2017 e também foi veiculado pelo canal de *streaming Paramount*. Orientado pelo protagonismo da fronteira na trama de ambas as narrativas por meio da análise comparatista, este trabalho focará nas representações da fronteira física entre Brasil e Uruguai, e em suas personagens e elementos fronteiriços.

Buscam-se, assim, pontos de contato e de convergência que permeiam as representações da fronteira seca entre Brasil e Uruguai e incluem os influxos que

estas nações recebem uma da outra em função disso, a fronteira como marco "fictício" que separa as nações, suas línguas, suas culturas, suas literaturas de referência, suas tradições, suas histórias e suas geografias - humanas, físicas e políticas, mas não completamente.

Nosso olhar tem especial interesse em relação à forma como o enredo e a caracterização da paisagem e das personagens foram tratadas quando da conversão da trama literária para a linguagem audiovisual, seja em função de decisões artísticas, seja por conta das diferenças entre as linguagens de cada mídia. Interessam, sobretudo, a transposição dos elementos fronteiriços e as questões relacionadas à fronteira em seu amplo espectro.

Nesse sentido, busca-se colocar em evidência a representação da fronteira – termo que se emprega em seu sentido amplo, nas narrativas escrita e cinematográfica, e em como se dá a passagem da representação literária da fronteira para a representação fílmica. Este trabalho insere-se na análise da adaptação fílmica de uma obra literária e da literatura de/sobre a fronteira e da fronteira na literatura e no cinema.

A metodologia empregada é a qualitativa, através da qual se propõem análises comparadas embasadas em pesquisas bibliográficas, bem como em acervos de jornais (como *Zero Hora*), o que se explica pela contemporaneidade do tema e pela escassez de materiais acadêmicos já produzidos sobre os temas destacados. Ao pesquisar a respeito da fortuna crítica das obras em questão e, sobretudo, acerca da produção de Tailor Diniz e de Paulo Nascimento, percebeu-se que, conforme indicado anteriormente, ainda há uma carência de referências sobre o autor e o cineasta aqui citados. Por isso, este trabalho recorreu a contatos com o próprio autor da obra literária, Tailor Diniz, para validar interpretações, acessar materiais, verificar dados e poder trazer contribuições relevantes para o arcabouço teórico desta pesquisa.

Com foco nesses interesses de análise, este trabalho divide-se em quatro momentos, que correspondem à introdução, aos dois capítulos que serão apresentados a seguir e às considerações finais.

No primeiro capítulo, apresentam-se as obras eleitas para análise: a literária, **A superfície da sombra** (2012), de Tailor Diniz, e sua adaptação fílmica homônima, roteirizada por Diniz em parceria com Paulo Nascimento, que é também o diretor do filme lançado em 2017. Em seguida, propõe-se uma comparação entre as versões

literárias e cinematográficas de uma mesma trama, de modo a se refletir acerca do próprio processo de adaptação entre linguagens.

No segundo capítulo, apresentam-se algumas questões teóricas que fundamentam a análise do livro e do filme. Revisam-se discussões teóricas acerca dos processos de adaptação, da transposição da narrativa escrita para o campo audiovisual. São trazidos conceitos teóricos na seara da intertextualidade para embasar esta proposta de trabalho. Também será abordada a questão da “fronteira”, que, no plano geopolítico, nos limites do pampa, é um espaço transfronteiriço, englobando territórios do Sul do Brasil, Uruguai e Argentina, que, por muitas vezes, se (con)fundem. A semelhança entre as paisagens e a cultura compartilhada contribuem para este amálgama entre os países.

Este segundo capítulo estrutura-se a partir dos seguintes pontos: apresentação do autor do livro, Tailor Diniz, suas produções literárias e suas contribuições como roteirista em algumas produções para o cinema e para a televisão; apresentação do diretor da obra homônima para o cinema, Paulo Nascimento, demonstrando também sua trajetória no cinema, na televisão e no *streaming*. Nesse capítulo será descrito um resumo da obra literária assim como da obra fílmica, trazendo aspectos comparativos das aproximações e dos distanciamentos entre as obras.

Por fim, nas considerações finais serão trazidas reflexões sobre o processo empreendido, bem como apontadas novas possibilidades de pesquisas em complementaridade a esta.

1 SUPERFÍCIE DA SOMBRA - LIVRO E FILME

1.1 Tailor Diniz – autor do livro *A superfície da Sombra*

O autor de **A superfície da sombra** é Tailor Diniz. Escritor e roteirista de cinema e televisão, ele é também membro do Conselho Estadual de Cultura desde 2003. Gaúcho, natural de Júlio de Castilhos, atualmente reside em Porto Alegre, onde orienta oficinas de contos. Tailor é graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria e, na orelha do livro **Mistério no Centro Histórico**, publicado pela Dublinense, em 2016, é apresentado como sendo autor de mais de 15 livros publicados.

Em 1979, ganhou o primeiro lugar em Crônica no Concurso Literário Felipe de Oliveira, de Santa Maria. Seu primeiro livro, **Armadilha do Destino**, foi escrito em 1986 e publicado pela editora Mercado Aberto em 1988. O romance **O assassino usava batom** recebeu o prêmio Destaque em Narrativa Longa na edição de 1998 (RASCUNHO, 2024). Em 1999, ele ganhou o segundo lugar no Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães (ESCAVADOR, 2020). Em 2000, assinou a coautoria de **Éticas**, histórias de líderes e vencedores, publicado pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e Federasul, como parte do Prêmio Líderes e Vencedores. Em 2002, foi finalista do mesmo prêmio, na categoria crônica, com o livro **As 19 plásticas da miss e outras histórias** (ESCAVADOR, 2024). Com **Transversais do tempo - Sete histórias para todas as horas principalmente as más**, publicado pela Bertrand Brasil, em 2007, Diniz ganhou o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria Contos (GRUA LIVROS, 2024) e o Prêmio Associação Gaúcha de Escritores 2007 como Melhor Livro de Contos (GRUA LIVROS, 2024). Sua obra **Crime na Feira do Livro**, publicada pela Dublinense, em 2011, foi finalista do Prêmio Açorianos de Literatura (edição 2011) na categoria Narrativa Longa (GRUA LIVROS, 2024). Posteriormente, foi traduzido e lançado em alemão na Feira do Livro de Frankfurt de 2013 (GRUA LIVROS, 2024).

A superfície da sombra, publicado pela editora Grua em 2012, obra que analisaremos neste trabalho, é o primeiro livro de um tríptico literário, do qual também fazem parte **Em linha reta** (editado pela GRUA LIVROS, em 2014 – semifinalista do Prêmio Oceanos de Literatura) e **Noite adentro** (GRUA LIVROS, 2017). É considerado um tríptico porque as três obras abordam o mesmo tema: fronteira e

mistério; porém, são tramas autônomas, com personagens e histórias independentes. A obra **A superfície da sombra** foi traduzida e lançada na Bulgária e, também, foi adaptada para o cinema no Brasil com a participação de Diniz como roteirista (LITERATURA RS, 2021). Na figura 1 é possível verificar as capas dos livros de autoria de Tailor Diniz.



Figura 1 - Capas dos livros escritos por Tailor Diniz

Fonte: Google, com organização da autora do trabalho (2023).

Contudo, essa não foi a primeira incursão de Diniz no cinema. Ele é coautor do roteiro de **Terra Prometida**, escrito a partir de seu livro **Trégua para o silêncio** (1996) (COLETIVA.NET, 2006), que resultou em um filme ganhador do Kikito de Melhor Filme Curta Metragem em 16mm do Festival de Cinema de Gramado, edição 2006 (PORTAL O TEMPO, 2006), e do Candango de Melhor Filme no Festival de Cinema de Brasília (GUILHERME CASTRO, 2024). Além disso, Diniz é também autor do roteiro do curta **Rolex de Ouro**, baseado em seu livro **Transversais do tempo** (2006), rodado em Porto Alegre, sob a direção de Beto Rodrigues, com Zé Victor Castiel, Tarcísio Filho e Ingra Liberato no elenco (PORTAL DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2007). A obra **Só os diamantes são eternos** já está sendo roteirizada e, em breve, também será adaptada para o cinema, com os direitos adquiridos pela Filmes de Junho

Produtora e direção de Luiz Alberto Cassol (SÃO PAULO REVIEW, 2024). Sua obra **Os Canibais da Rua do Arvoredo**, ainda no prelo, já tem os direitos comprados pela Accorde Filmes e ganhará uma adaptação para o *streaming*. O livro retrata um famoso caso porto-alegrense, de 150 anos atrás. Segundo anunciado por Giovanna Camiotto (2023) para o canal Terra, a trama será baseada “na releitura sobre o casal que comercializava carne humana em um açougue da cidade”. É voz corrente na cidade que o brasileiro José Ramos, açougueiro, valia-se da beleza de sua esposa, a húngara Catarina Palse, para atrair vítimas, matá-las e transformá-las em linguças. Isso teria acontecido na rua que hoje se chama Fernando Machado, mas que, à época dos crimes, designava-se Rua do Arvoredo. A adaptação, segundo o canal de entretenimento do Terra, será roteirizada pelo próprio Diniz, com direção de Paulo Nascimento, e o projeto será distribuído pela Paris Filmes (CAMIOTTO, 2023). Tailor também é roteirista da série **Chuteira Preta** (LITERATURA RS, 2021), disponível no *streaming* da Amazon Prime, cuja sua segunda temporada, **Jogos Ilegais**, tem previsão de lançamento em julho de 2023 (ACCORDE COMPANY, 2022).

É importante destacar que, embora Diniz tenha mais de 20 obras publicadas, entre livros e contos, tenha realizado adaptações e roteiros para o cinema, e seja ganhador de diversos prêmios, sua produção literária e cinematográfica ainda é pouco estudada no âmbito acadêmico. Não foram encontradas teses e dissertações anteriores acerca do autor e de suas obras em plataformas, como Domínio Público, BDTD (Biblioteca Acadêmica de Tese e Traduções), Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e repositórios institucionais de universidades como UFRGS, UFPel, UFSM até a data da propositura deste projeto. Tampouco foram encontrados resultados em buscas por artigos acadêmicos pelas bases SciELO Brasil e Google Acadêmico. As referidas buscas foram realizadas entre agosto de 2018 e julho de 2023, utilizando termos como “Tailor Diniz”, “superfície”, “superfície da sombra” e “fronteira”. Embora se tenha chegado a outros vários resultados com as palavras referidas, de fato não foram identificados trabalhos relativos às obras desse autor.

Diniz é um autor que se destaca no gênero policial *noir*, tendo como um de seus personagens mais conhecidos Walter Jacquet, um detetive alegretense que já morou nos Estados Unidos, o qual aparece com frequência em suas obras. Os mistérios narrados por Diniz são marcados pelo tom local, pois costumeiramente são ambientados em Porto Alegre ou paisagens gaúchas. Outra obra sua, intitulada **Um terrorista no pampa** (2004), apresenta uma história regional, em que é imprescindível

a referência aos símbolos do Rio Grande do Sul. Essa marca desafia a tradução, porque é constante a presença de itens culturais específicos, termo que uso conforme Franco Aixelá (2013), ou seja, itens lexicais que são marcadamente de uma cultura determinada, como comidas, nomes próprios, expressões idiomáticas etc. Mesmo assim, Tailor é um autor traduzido. **Crime na feira do livro** (2011), por exemplo, protagonizado pelo personagem Walter Jacquet e ambientado na Feira do Livro de Porto Alegre, foi traduzido para o alemão.

É fundamental conhecer Tailor Diniz, o autor da obra literária que será analisada, assim como também o diretor da obra fílmica, que também será abordada neste trabalho, o cineasta e roteirista Paulo Nascimento.

1.2 Paulo Nascimento – diretor de **A superfície da Sombra**

Paulo Nascimento nasceu em Tupanciretã, no Rio Grande do Sul, em 1964, e é produtor, diretor e roteirista. De acordo com as informações disponíveis na plataforma Filme B, assim como Diniz, ele é formado pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) em Jornalismo Logo após a formatura, mudou-se para Porto Alegre e, atualmente, é sócio da Accorde Filmes. Nascimento conta com diversos trabalhos em longas e curtas-metragens, séries de televisão, documentários e também com adaptações de obras literárias (JM DIGITAL,2023).

Sua carreira no cinema teve início em 1996 com o curta-metragem **O chapéu** (FILME B, 2024). No mesmo ano, ele dirigiu a série **A hora do louva-a-deus** (CINEMATECA PAULO AMORIM, 2024), que foi transmitida em outros países, como Portugal e Cuba e, em 1997, dirigiu o curta-metragem **Dedos de pianista**, baseado na obra homônima do escritor gaúcho Charles Kiefer (REVISTA ENTRELACE, 2020). O filme **Diário de um novo mundo** foi seu primeiro longa-metragem, lançado em 2005, no Festival de Cinema de Gramado (PORTAL DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 2007). Esse roteiro foi baseado no romance **Um Quarto de Légua em Quadro**, do escritor gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil, e o elenco contou com nomes como Edson Celulari, Daniela Escobar e Zé Victor Castiel. Essa obra foi indicada no Festival de Gramado na categoria Melhor Filme e premiada com o Troféu do Público. Em 2007, no mesmo Festival, Nascimento estreou outro longa-metragem **Valsa para Bruno Stein**, adaptação do romance homônimo de Charles Kiefer (REVISTA ENTRELACE, 2020), que tinha no elenco Walmor Chagas e Ingra Liberato,

quem foi agraciada com o Kikito de Melhor Atriz (FILME B, s.d.). Entre outros trabalhos como diretor, estão **A casa verde** (2008); **Em teu nome** (2009), em que o ator Leonardo Machado ganhou o Kikito de Melhor Ator, no Festival de Gramado (GAZETA DO POVO, 2009); **A oeste do fim do mundo** (2013), coprodução realizada na fronteira entre Argentina e Chile, com elenco e equipe composta por brasileiros, argentinos, uruguaios e chilenos, recebeu os Prêmios de melhor filme e melhor atriz para Fernanda Moro no Festival de Cinema Brasileiro em Toronto/Canadá e o Prêmio especial de direção e filme no Festival de Cinema de Piriápolis/Uruguai (PANDA FILMES, 2013); **Janeiro 27** (2014), documentário/longa-metragem sobre o Incêndio na Boate Kiss em Santa Maria/RS); **Teu mundo não cabe nos meus olhos** (2016) (ACORDE COMPANY, 2018) e **A superfície da sombra** (2017). Em 2021, **Sem fôlego** e **Distrito 666**, filmes nos quais Nascimento trabalhou como diretor e roteirista (PLANETA TELA, 2024). Na figura 2, é possível conferir os cartazes de alguns trabalhos de Paulo Nascimento.

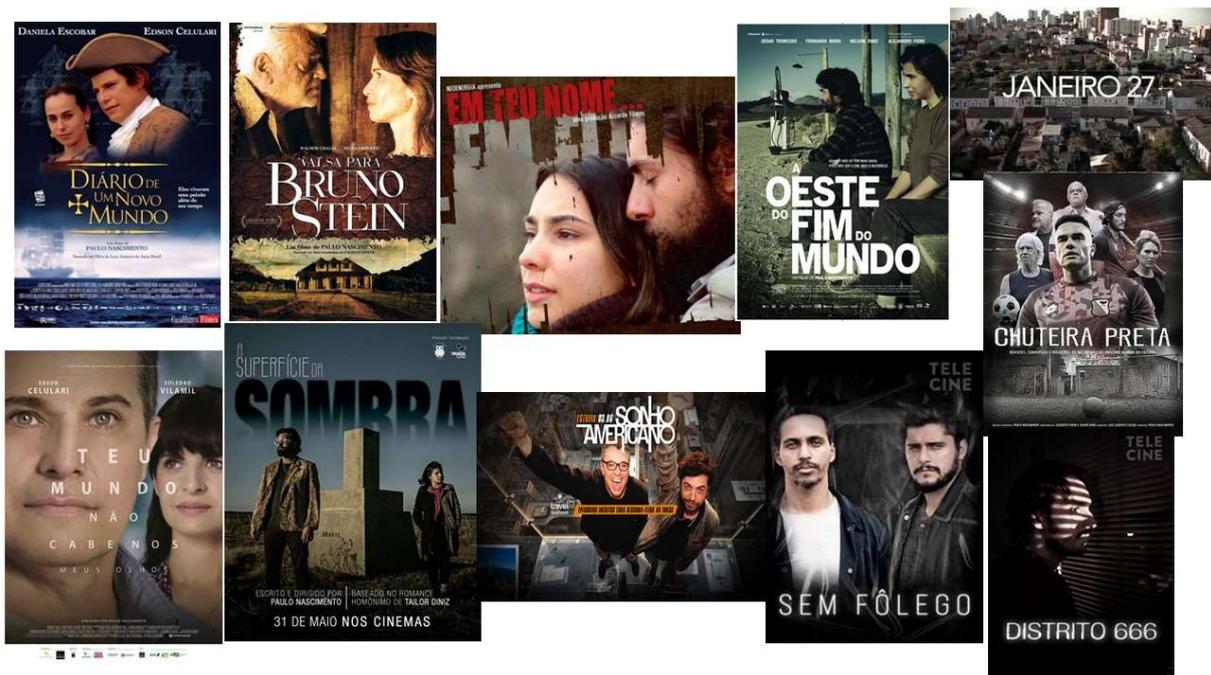


Figura 2 - Cartazes dos principais trabalhos (filmes, séries e documentários) do diretor Paulo Nascimento (em ordem cronológica, organizada pela autora).

Fonte: Google, com organização da autora do trabalho (2023).

Como diretor e roteirista de televisão, Paulo Nascimento desenvolveu diversos trabalhos para o Canal Brasil, RBS TV e Canal GNT (Wikipédia, 2014). Também

produziu uma série documental de 12 episódios, intitulada **Sonho Americano**, gravada em 2017, que teve sua estreia em 2019 pelo canal *Travel Box Brazil*. Nessa série, ele próprio e o ator Leonardo Machado (falecido em 2018) percorrem de motocicleta a famosa Rota 66, de Nova York a Santa Mônica, na Califórnia. A série televisiva **Chuteira Preta**, dirigida por Nascimento, foi seu primeiro trabalho com temática esportiva e foi ao ar pela primeira vez em 2019, pelo Canal *Prime Box Brazil*. A série tem previsão de segunda temporada, intitulada de **Jogos Ilegais**, e a produção será também dirigida por Paulo Nascimento; sua exibição acontecerá no **Prime Box Brazil**, canal de TV por assinatura depois para o *streaming* e a trama vai mostrar jogos armados por uma máfia durante a pandemia. A ideia da produção é mostrar apostadores sendo atraídos para essas armadilhas e se enrolando no mercado de apostas. Mesmo com o lançamento previsto para acontecer ainda em 2023, as gravações foram realizadas aqui no Sul em 2021.

Nascimento não se prende a um único gênero ou estilo em seus trabalhos; ele transita da animação ao documentário, da televisão ao cinema, do épico ou romântico. Enquanto esta dissertação é finalizada, ele está trabalhando em uma produção de ação infanto-juvenil intitulada **Chama a Bebel** (TELA VIVA, 2023). Esse projeto é rodado em Porto Alegre e tem como protagonista uma garota cadeirante, de 14 anos, que se muda do interior para a cidade grande e precisa enfrentar o ambiente escolar. A trama envolve temáticas como diversidade, superação e meio ambiente. O filme é produzido pela Accorde Filmes, com distribuição da Paris Filmes e tem a estreia nos cinemas prevista ainda para 2023.

Do trabalho conjunto de Tailor Diniz e Paulo Nascimento, foi possível levar às telas a adaptação de **A superfície da sombra**, antes apenas escrita, e assim ampliar o leque de interpretações possíveis à narrativa. Por essa razão, entende-se que tanto obra escrita quanto obra fílmica devem ser consideradas em igual medida para as análises que se propõem a seguir.

1.3 A superfície da sombra no livro

Para entender melhor a questão da transposição da obra literária para a mídia visual e sonora, de como podemos experimentar a literatura no cinema, traz-se um resumo de ambas as obras, o que visa a facilitar a observação das aproximações ou distanciamentos em cada manifestação artística sob a perspectiva da adaptação.

O romance *A superfície da sombra*, de autoria de Tailor Diniz, possui 159 páginas e foi lançado pela editora Grua Livros em 2012. Na sequência, tem-se um resumo da narrativa apresentada nesta obra escrita.

A superfície da sombra (2012) tem início com um narrador em terceira pessoa que indica que um personagem chamado Antônio está em viagem e chegará ao seu destino na manhã seguinte. Isso é o que se deduz da sequência que se transcreve a seguir: “Antônio chegaria a Poblado Oriental no dia seguinte, bem cedo, quando as nuvens e uma chuva apenas anunciada se abriam aos poucos para permitir a passagem das primeiras luzes do sol” (DINIZ, 2012, p. 7).

A voz narrativa oscila durante todo o livro entre a primeira e a terceira pessoas. A primeira pessoa é narrada sob a voz de Antônio. Por meio dessa voz, ficamos sabendo de seus pensamentos, seus desejos e, sobretudo, o que ele percebe, o que ele vê. A compreensão dos limites, dos “pontos cegos” dessa percepção de Antônio é dada pelo narrador onisciente, em terceira pessoa, que se intercala com a primeira pessoa ao longo de toda a narrativa. Esse jogo entre narrador em primeira pessoa e narrador onisciente enriquece a história e confere a quem lê uma real dimensão dos segredos, das tramas, das pequenas traições que acontecem ao longo da narrativa e que Antônio, o protagonista e narrador de quase metade do romance, não consegue enxergar.

Este narrador-onisciente menciona uma cidade chamada Poblado Oriental. Antônio, ao chegar à cidade, procura um lugar para descansar e tomar café. É cedo ainda, grande parte da cidade ainda dorme, Antônio tem dificuldade em encontrar um lugar que estivesse com as portas abertas aos clientes. Enquanto passeia de carro pela Avenida Internacional, a qual “delimita não apenas as margens de duas cidades, mas a que também demarca a fronteira entre dois países, o Brasil e o Uruguai” (DINIZ, 2012, p. 7), finalmente encontra um restaurante que está aberto e no qual se vê uma placa a referir: “*Hoy asado de pollo al carbón o vacío al horno com papas*” (DINIZ, 2012, p. 8). Sabe-se, por meio deste narrador, que Antônio está indo ao encontro de duas mulheres, pois ele menciona que Adèle e Blanca Lucía moravam na Avenida Internacional. Antônio pede um café a um atendente que, segundo o narrador onisciente, tem um sotaque bastante carregado, típico da fronteira:

- *¿Le gustaría algo, señor?*
- Um café, por favor.

- Ah, é brasileiro?
- Sim – Antônio sorriu
- Quando chega alguém de fora nunca se sabe – observou o homem, um forte sotaque de fronteira. (DINIZ, 2012, p. 8).

Após fazer seu pedido, enquanto o protagonista aguardava, o narrador em terceira pessoa afirma que Antônio “cometeu um pecado que, por ser recém-chegado, ainda não podia ser considerado grave” (DINIZ, 2012, p. 9). Este pecado, segundo o narrador onisciente, teria sido o de descuidar-se da prudência: “Uma cidade onde os moradores têm além de olhos e ouvidos para ver e ouvir é preciso estar sempre alerta, e Antônio acabava de se distrair olhando para fora” (DINIZ, 2012, p. 9). Esses acúmulos de descuidos e pecados reiteram-se ao longo de toda a narrativa. Enquanto toma seu café, Antônio está alheio à conversa dos homens que estão junto ao balcão, os quais, segundo o narrador em terceira pessoa, “tinham aparência de traiçoeiros, conversavam em voz baixa, em castelhano, um diálogo vindo à mesa de Antônio de forma entrecortada” (DINIZ, 2012, p. 9). Antônio está distraído, olhando para fora, e não percebe que eles falam do funeral de Adèle. Ele sabia que se tratava de uma *chica* que havia acabado de perder sua mãe, mas não relaciona essa informação com a Adèle e Blanca, pois ainda não sabia da morte de sua antiga amiga. Essa abstração fica evidente ao leitor, e é certificada pela seguinte passagem, na voz de Antônio:

Talvez a viagem fantástica pelo pampa na noite anterior, talvez o estranhamento diante de uma realidade desconhecida, talvez a densidade daquela atmosfera de idiomas misturados, de fronteiras e limites, de países e culturas que se encontram e se fundem, tenham-me causado certo bloqueio para ver o óbvio. E não relacionei o motivo e minha improvisada viagem até Poblado Oriental com aquele que parecia ser o assunto da cidade. Ainda não me havia dado conta de que a superfície da sombra é superfície das coisas. Tomei o café um tanto alheio aos comentários e saí para a rua para cumprir minha nova e extraordinária missão (DINIZ, 2012, p. 11).

Antônio chega à casa de Adèle e, antes mesmo de acionar a aldrava, a porta se abre, como se alguém o espreitasse de dentro da casa. Ele é recebido por uma jovem que se identifica como Blanca. Quando ela pergunta se ele é o Antônio, ele apenas responde “sim” (DINIZ, 2012, p. 13). A jovem o convida para entrar, e antes de a porta se fechar atrás dele, Antônio percebe que, da calçada oposta, no outro lado da fronteira, as pessoas o observam com curiosidade. Blanca comunica, com naturalidade, que Adèle havia falecido. Ela diz que Adèle (Blanca sempre se refere à

sua mãe pelo nome), disse-lhe que gostaria de ver seu antigo amigo Antônio antes de *morir*.

Adèle andava *muy agotada, aflicta*, en los últimos dias. Disse-me que *le gustaria* chamá-lo antes de *morir*. pediu-me que providenciasse... Demorei a localizá-lo. [...] naquele dia, contou-me sua história, chorou muito e só *no lo digo* que bebeu mais do que dos outros dias porque era impossível beber mais do que bebia. Bebeu como *siempre*. Desde que *no me olvido*...(DINIZ, 2012, p.15).

Blanca diz que estava apenas aguardando a chegada de Antônio para realizar o funeral. Eles entram no carro de Antônio e, durante o percurso até o cemitério, ele observa que a cidade é pequena, que seu maior movimento se dá na avenida central. No entanto, “seu tamanho era irrelevante se comparado às grandes sombras que se esgueiravam, sem emitir ruídos, sobre a superfície de pedras e terra batida de suas vias e prédios” (DINIZ, 2012, p. 16).

Em terceira pessoa, o narrador conta que, ao chegarem ao cemitério para o enterro de Adèle, Blanca e Antônio são recebidos por um homem que sai de dentro de uma guarita e os cumprimenta com um *buenas*. O homem comunica que, como não havia aparecido ninguém à noite, a capela estava trancada. “Blanca Lucía mirou-o por trás de Antônio, sem que ele visse, em sinal de aprovação” (DINIZ, 2012, p. 17). Após abrir a capela, Antônio e Blanca adentram o lugar. Antônio se sente desconfortável com o que vê, Adèle deitada em um caixão, com dois tufo de algodão no nariz; ele sente como se suas lembranças dela estivessem sendo maculadas. Depois de um breve momento, o homem da guarita pergunta se Blanca estava esperando mais alguém. Blanca responde ao coveiro: “*solamente nosotros*” (DINIZ, 2012, p. 18). Na cerimônia fúnebre estão presentes somente Blanca, Antônio e o coveiro. Antônio nota que os olhos de Blanca estão enxutos enquanto se despedem de Adèle, porém o que ele não percebe são as trocas de olhares dissimulados entre Blanca e o coveiro às suas costas. Essas trocas de olhares suspeitas, narradas em terceira pessoa, entre Blanca e o coveiro apresentada no livro, não são perceptíveis no filme. Trata-se de uma ocorrência que aparece apenas no romance.

Ao saírem do cemitério, Antônio observa de longe as duas cidades, Poblado Oriental e Passo do Cati. Tem-se aí a narrativa em primeira pessoa, sob a ótica de Antônio, por meio da qual se conhece a sua percepção sobre a fronteira:

Duas cidades nascidas lado a lado, tocando-se nas margens, não como um espelho, fato que as caracterizaria como inverso uma da outra. Mas como duas gêmeas, duas siamesas que, embora com o mesmo sangue circulando nas veias, deviam guardar alguma diferença mínima de personalidade entre si e seus habitantes (DINIZ, 2012, p. 21).

Antônio convida Blanca para almoçar em um dos restaurantes da cidade; eles param em um que serve *parrillada*, uma iguaria típica da gastronomia uruguaia. Ele diz que está disposto a fazer uma extravagância e quer comer uma *parrillada* inteira, pois há muito não come esse prato. Quis saber se Blanca o acompanha, e ela, rindo, responde que até gostava, mas apesar de morar na cidade, tinham sido poucas as vezes em que se sentara em um restaurante para comer *parrilla*. Antônio duvida que isso seja verdade, mas naquele momento pensa que não tem importância se for mentira.

Eles bebem vinho enquanto não chega o pedido e Blanca, após duas taças, está bastante loquaz. Ela conta histórias da cidade, inclusive das Sete Viúvas *da Calle de los Desengaños*, as mulheres que andam vestidas de preto. Antônio diz que não se lembra de ter visto nenhuma mulher de preto no caminho.

Entre as histórias que Blanca conta está a de uma mulher, Alfonsina Tereza, filha do dono do restaurante onde almoçam. Para poder contar a história sem ser ouvida, a jovem aproxima-se muito de Antônio e, dessa maneira, ele pode observar os lábios dela. “Blanca Lucía espichava o pescoço em direção a Antônio para não ser ouvida por terceiros, e ele podia observar que os lábios dela, por causa do vinho, haviam adquirido um tom rosado além do natural” (DINIZ, 2012, p. 28). Assim, ela conta que o marido de Alfonsina um dia chegara em casa para almoçar, mas o almoço ainda não estava pronto. A mulher na cozinha fazia de tudo para se apressar, “mas sabe como é, a comida não se queda pronta só porque se quer ou tem pressa. Quem cozinha é o fogo, não é a vontade de nós outros” (DINIZ, 2012, p. 28). O marido de Alfonsina Tereza estaria sentado na sala, ansioso pela comida. E quando já estava quase explodindo de raiva, o gato da casa pulou no colo do homem, para lhe fazer um agrado. Conforme a narrativa de Blanca para Antônio: “Ele [o marido de Alfonsina Tereza] então, segurou o animal pelas patas e pegou uma faca de cima da mesa, pois a mesa estava servida para o almoço, degolou o gato e jogou-o, com toda a força, na parede branca da casa. O gato ainda esperneou, ele segurou-o outra vez e voltou a jogá-lo contra a parede mais cinco vezes [...]” (DINIZ, 2012, p. 28-29). Blanca diz que foi a sorte dela, pois enquanto o animal não morria, ele ficou jogando-o contra a

parede, e Alfonsina conseguiu fugir para nunca mais voltar. Ela termina a história, dizendo: “isso é Poblado, meu amigo... – disse Blanca Lucía, os efeitos do vinho parecendo lhe acentuar ainda mais a sensualidade do sotaque espanhol” (DINIZ, 2012, p. 29).

Após o almoço, Blanca e Antônio caminham sem pressa de volta à casa que foi de Adèle. As pessoas saem à porta para olhá-los, como no exemplo da passagem a seguir: “na alfaiataria *El Fino Corte*, um homem saiu à porta para vê-los passar. Quando se afastaram, voltou para dentro” (DINIZ, 2012, p. 29).

Ao chegarem, a jovem apenas empurra a porta da frente, que havia ficado destrancada. Blanca reforça o convite para que Antônio pernoite em sua casa, e lhe mostra a *habitación* onde ele pode ficar. Em primeira pessoa, Antônio narra que se sente sonolento, provavelmente o peso da *parrilla* estava fazendo efeito; também se sentia cansado por ter dirigido a noite toda sem dormir. Por isso, ele aceita o convite. Antes de deitar-se, abre uma veneziana do quarto e confere a visão que a janela lhe proporciona. O quarto dele fica no segundo andar da casa, e dali é possível ver uma das janelas da parte de baixo, na qual ele consegue visualizar os pés de uma cama. Também lhe chama a atenção um gato enorme, sentado sobre o muro, observando Antônio com curiosidade “como se quisesse compreender os motivos da presença de um estranho na casa, a poucos metros do lugar onde estava” (DINIZ, 2012, p. 31). Quando Antônio está quase adormecendo, ouve o barulho de uma moto se aproximando. São poucos minutos, mas de vez em quando, a moto acelerava e parecia muito próxima. Ele cogita que talvez fosse em alguma casa da vizinhança.

Ainda em primeira pessoa, Antônio conta que após dormir por “três horas e meia” (DINIZ, 2012, p. 33), lembrara que havia ouvido o barulho do motor de uma motocicleta antes de adormecer. Ele vai até a janela do seu quarto e, sem abri-la completamente, olha para fora e percebe que a janela do cômodo do andar térreo está aberta e que ali é o quarto de Blanca, pois não demorou muito para ela aparecer e estender-se sobre a cama: “jogou-se como se alguém a tivesse empurrado. E, pela expressão do rosto, não havia contrariedade àquele gesto de ser jogada [...]” (DINIZ, 2012, p.35). Antônio, para visualizar melhor, abre um pouco mais sua janela. Do seu ângulo de visão, ele relata em primeira pessoa o que vê: “vi duas mãos alcançarem seus quadris, o limite a partir do qual aquela posição de cima para baixo me permitia ver. Subiram as mãos, lentas, vagarosas, até o interior da regata de algodão. A mesma regata com a qual estivera no enterro da mãe [...]” (DINIZ, 2012, p. 35).

Depois de observar os momentos de intimidade de Blanca com o desconhecido, Antônio retorna à sua cama e volta a adormecer, acordando “horas depois, com o barulho da moto sendo religada muito próximo ao quarto” (DINIZ, 2012, p. 38).

Troca para terceira pessoa. Antônio entra no banho e, depois disso, desce ao andar de baixo da casa, e Blanca o está esperando com um sorriso de boas-vindas. Ela pergunta se ele conseguira descansar, conforme podemos conferir no trecho a seguir:

- Conseguiu descansar? – perguntou ela, os cabelos molhados, caídos nos ombros, como se também acabasse de sair do banho.
- Sim, até demais - respondeu ele, olhando por cima do ombro dela, à procura de mais alguém na casa.
- Aqui me dediquei a reorganizar a vida – ela deu dois passos à frente e fez sinal para Antônio a acompanhar. Esvaziei armários, separei roupas, algumas até já distribuí a pessoas necessitadas que moram aqui perto” (DINIZ, 2012, p. 38-39).

Blanca diz a Antônio que, se ele não pensasse em partir logo, precisaria da sua ajuda, pois gostaria de levar as roupas para doação ao asilo do Beneditos. Ele responde que pretende ir embora, porém não tem hora certa. “Não quero vos aborrecer – interrompeu ela, ajeitando os cabelos molhados sobre os ombros. Depois riu ao perceber que ele demorava a compreendê-la. – Desculpe meu sotaque... Não quero incomodá-lo” (DINIZ, 2012, p. 39).

Ela comentou que o vinho a tinha deixado um pouco *tontita*. Antônio comentou que a ele também, “caí na cama e apaguei – continuou Antônio, procurando o rosto dela. - O mundo podia ter desabado em cima de mim que eu nada teria visto... - Fez uma pausa: - Nem escutado...” (DINIZ, 2012, p. 41). Blanca, ao ouvir seu comentário, “não mudou sua expressão, estava segura e nem vacilou” (DINIZ, 2012, p. 41), caminhando até o sofá, jogou-se, apanhando uma das almofadas. Disse que a despeito do vinho ter dado um *poquitos* de sono, não se entregou. Organizou as coisas sem perder tempo. “Antônio concordou com a cabeça, mas nada disse. Blanca Lucía também se calou. Brincava com uma almofada sobre o colo, procurava nas costuras algum fio solto e com ele ocupar-se enquanto a conversa não seguia seu fluxo” (DINIZ, 2012, p. 41).

Antônio retoma o diálogo perguntando se o lugar onde ela quer ir é longe, e ela responde que não, “talvez uns cinco quilômetros, nem isso. Um pouco adiante do cemitério” (DINIZ, 2012, p. 41).

Agora, por intermédio da narrativa em primeira pessoa, tem-se conhecimento que, enquanto Antônio observa Blanca, está meditando a respeito do que vira pela janela do seu quarto, procurando alguma pista, em seus gestos ou palavras, qualquer revelação sobre sua tarde com o homem desconhecido. Segue o trecho:

Procurei nos gestos de Blanca, no olhar, no sorriso, na postura, nas pernas um pouco afastadas enquanto acariciava uma almofada colorida, no sotaque carregado do espanhol, nas misturas feitas com o português, na textura de cada palavra dita ou sugerida; em todos seus mínimos movimentos procurei algo mais revelador, algo capaz de denunciar ou trair, de alguma forma, sutil ou escancarada, os resquícios do prazer estampado no rosto, durante à tarde, quando recebia, em sua cama, um homem cujo rosto não pude ver [...]. Nada se revelava em seu semblante. Ou aquilo fora um sonho, ou Blanca era uma boa atriz [...]. (DINIZ, 2012, p. 43).

No capítulo seguinte, Blanca e Antônio já estão se preparando para sair de carro, ele a levará ao asilo para fazer a doação das roupas que pertenciam a Adèle. Blanca diz a Antônio que, se ele for ficar mais alguns dias, ela poderá pedir a garagem da vizinha. Ela diz que seria bom somente por causa do calor, pois “Poblado e Passo do Cati eram lugares tranquilos, ali ninguém roubava, ninguém matava [...]” (DINIZ, 2012, p. 43 - 44).

Pelo relato em terceira pessoa, enquanto organizam as bolsas no porta-malas, Antônio ouve o barulho de uma moto se aproximando. Antônio vira-se e repara que o condutor usa capacete, mas através da viseira, consegue perceber que ele os observa, passando em baixa velocidade. Aparentemente, Blanca Lucía estava alheia a esse evento, preocupada em arrumar as sacolas no veículo, como é possível averiguar no seguinte excerto: “Blanca Lucía prosseguiu o trabalho de acomodar as malas e sacolas, firme no propósito de tirar as roupas da mãe de dentro de casa o mais rápido possível” (DINIZ, 2012, p. 44).

Os dois chegam ao mosteiro. A descrição do local, que continua sendo narrada em terceira pessoa, é de “uma construção imponente e sóbria, de pedras grandes, bem talhadas, e a ela se tinha acesso por um caminho estreito, sem curvas, a superfície coberta de seixos e margeada, nos dois lados, por uma extensa aleia de plátanos” (DINIZ, 2012, p. 49). De dentro do carro, Antônio vê Blanca acionar a aldrava. Após alguns minutos, ele nota um postigo da porta sendo aberto e que

alguém fala com Blanca, pois ela gesticula e aponta para o carro. Contudo, ele não consegue distinguir quem é a pessoa. Um vão da porta se abre, e Blanca corre até o carro, falando a Antônio que poderiam deixar ali as bolsas, que mais tarde alguém viria recolhê-las, porque naquele momento os monges estavam orando.

Quando retornam para casa, Blanca pergunta a Antônio se ele se incomodaria de levá-la a outro lugar; à casa de uma bordadeira a quem Blanca havia encomendado um trabalho. O lugar não é longe e, quando passam por uma porteira, aberta por Blanca, Antônio se pergunta de que lado da fronteira estão. “Ela mirou-o meio sério, meio rindo, como se a pergunta fosse o motivo de divertimento que lhe faltava ao final de um dia tão cheio de atribulações, entre elas a de sepultar a mãe e receber um homem na cama poucas horas depois. Respondeu com outra pergunta: - E isso importa?” (DINIZ, 2012, p. 51).

A narrativa segue em primeira pessoa: “depois de passar pela porteira, andamos mais um pouco, aos solavancos mesmo em baixa velocidade. Não continuei o assunto fronteiras” (DINIZ, 2012, p. 51). Os dois personagens, enfim, chegam à casa, “era uma velha casa de madeira, um tanto inclinada para a esquerda, talvez empurrada por uma forte tempestade vinda do Sul” (DINIZ, 2012, p. 51). Ali, avistam um homem de chapéu de palha que, ao notá-los, para seu trabalho. Ele “segurava dois pedaços de pau unidos nas pontas por uma argola de arame, um pouco maiores que dois tacos de beisebol. Sob os pés, no terreiro de terra batida, um tapete de vagens secas se estendia até onde se iniciava a grama” (DINIZ, 2012, p. 51). Blanca explica a Antônio que o homem está batendo feijão, e conta que ele se chama Juca Damiano e é o marido da Cotinha Leiria, a bordadeira. Diz também que “aquilo que ele traz *en la mano* es um manguá. Para bater feijão...” (DINIZ, 2012, p. 52). Dois cachorros vão ao encontro do carro, parecem enfurecidos até que reconhecem Blanca. Ela pergunta a Juca como está, ao que ele responde “como Deus quer” (DINIZ, 2012, p. 52). Em seguida, ela quer saber de Cotinha, ao que ele responde: “no baú...*Aburrida*” (DINIZ, 2012, p. 52). Blanca pergunta se fazia já muito tempo que Cotinha estava no baú, ao que ele responde que “vai para *siete* dias”. A jovem vira-se para Antônio e pede-lhe para descer do carro. Voltando-se novamente para Juca, ela afirma “*mirá, intentaré* dissuadi-la...[...] *siete* dias já é demais... *¡Vámanos!*” (DINIZ, 2012, p. 53).

Juca leva-os para dentro de sua casa, e Blanca caminha para o outro cômodo, onde está Cotinha. No romance, não fica claro em que espaço da casa Antônio e Juca

permanecem enquanto a moça vai falar com a costureira. Sabe-se apenas que Antônio é convidado a sentar-se em uma cadeira de palha, e que dali é possível ouvir a voz de Blanca, embora não seja possível definir o que ela diz. Logo depois, Blanca reaparece com o semblante sério, e diz a Juca que “Cotinha não havia falado nada, mas concordara com a cabeça de que já era hora de sair do baú, sete dias era demais, ia acabar morrendo” (DINIZ, 2012, p. 54). Juca Damiano nada responde. Blanca acrescenta que pretende voltar no dia seguinte e, se caso Cotinha continuasse no baú, seria necessária uma providência. Estendendo a mão a Juca, para se despedir, ela diz:

- Nos vemos – ela disse.
- Nos vemos.
- *Cuidate!* (DINIZ, 2012, p. 54).

Antes de entrarem no carro e voltarem para casa, Juca Damiano, que apresentava a fisionomia “menos ensombrecida” (DINIZ, 2012, p. 54), diz à Blanca para aparecer com mais tempo, para tomar mate e comer uma “cozinhada de feijão novo [...]” (DINIZ, 2012, p. 54). A jovem afirma que voltará no dia seguinte.

Antônio e Blanca retornam da casa de Juca e Cotinha quando começa a cair a noite. O comércio encerrava suas atividades nos dois lados da fronteira. Enquanto dirige o carro, a caminho da casa de Blanca, Antônio observa que há um circo armado em um terreno baldio, em frente ao estabelecimento que vende facas. Em primeira pessoa, Antônio descreve o que vê: “Amarrado a uma corrente, um elefante mantinha um embalo coordenado de pernas e corpo, para a frente e para trás, enquanto, com a tromba, ia enfiando na boca as pequenas porções de alfafa arrancadas de um fardo estendido no chão” (DINIZ, 2012, p. 62). Ele sente prazer, e até uma certa tranquilidade, em dirigir naquela cidade, mas não sabe explicar o porquê. No entanto, nesta passagem narrada agora em terceira pessoa, “alguma coisa o espreitava por trás daquela aparente tranquilidade” (DINIZ, 2012, p. 63). De repente, um motociclista se alinha junto ao carro e, sem fazer qualquer esforço para disfarçar, olha para dentro do veículo, diretamente para ele, de tal maneira que aquele quase perde o controle da moto.

- Tive a impressão de que ele me encarou... – comentou Antônio.
- Ele quem? – ela quis saber, com surpresa.
- O motoqueiro.

Ela virou-se, depois olhou para os lados e para a avenida. Apenas alguns carros transitavam, a moto havia desaparecido.

- Que motoqueiro?

- Você não viu? Quase caiu da moto olhando para dentro do carro, enquanto me ultrapassava.

- Não, não vi – respondeu ela, empenhada em dar pouca importância ao fato.

- Acho que foi o mesmo que passou também nos olhando, quando saímos com as malas, à tarde.

Blanca Lucía não fez comentários, parecia cansada. (DINIZ, 2012, p. 63-64).

Nessa passagem da trama, podemos verificar, pela percepção do narrador-personagem, que aparentemente Blanca Lucía ou estava mesmo distraída a ponto de não perceber o motoqueiro, ou realmente apenas Antônio é capaz de enxergar o motoqueiro.

Ao chegarem em casa, Antônio anuncia que quer tomar um banho e sair para conhecer a cidade. Porém, antes do banho, resolve se deitar para descansar um pouco, e acaba pegando no sono, o que não estava nos seus planos. “Antônio olhou o relógio e deu um pulo na cama” (DINIZ, 2012, p. 68). Depois de terminar de se vestir, Antônio desce as escadas e não encontra Blanca; a porta do quarto dela está fechada. Mas, “ao passar, Antônio parou um instante, aproximou o ouvido, tudo muito quieto. Apenas da rua vinha o som de uma buzina ou do motor de um carro passando muito próximo, o canto de um galo, já que ali os galos pareciam não ter hora pra cantar” (DINIZ, 2012, p. 69).

Ao sair de casa, Antônio percebe, pelo prisma do narrador em terceira pessoa, que do outro lado da rua há uma moto estacionada e, ao lado dela, uma gaiola com um galo de rinha em seu interior. Antônio segue em frente, “atento aos movimentos da rua e calçada. Começava, por instinto, a se precaver contra alguma coisa, algo desconhecido, embora, de forma consciente, não tenha ainda pensado na possibilidade de estar sendo observado” (DINIZ, 2012, p. 70).

Antônio encontra o circo que havia avistado mais cedo no trajeto de volta para casa e resolve parar em frente. Um homem, de terno preto e cartola, cuida da entrada e, ao ver Antônio, pergunta-lhe se este não gostaria de assistir ao espetáculo, as atrações apresentadas, segundo ele, são de nível internacional, como por exemplo o globo da morte e o cego atirador de facas. Antônio agradece e promete voltar no dia seguinte, pois havia ficado curioso com o número do cego atirador de facas. Assim, despede-se. Porém, não percebe que está sendo observado, conforme a passagem que segue: “de trás de um *trailer*, um vulto saiu para a rua e, esgueirando-se entre as

sombras, continuou a seguir Antônio a distância, sem perdê-lo de vista” (DINIZ, 2012, p. 71).

No fim da avenida, Antônio avista um neon em uma construção antiga, que informa o nome do local: *Café La Confesión*. Da porta, é possível ouvir que ali se toca um tango. A narrativa a seguir se passa em primeira pessoa: “As mesas estavam quase todas ocupadas. Preferi o balcão [...]” (DINIZ, 2012, p. 73). Antônio pediu ao *barman* um uísque. Após um tempo, o cantor larga o microfone e segue em direção a Antônio, estendendo-lhe a mão, perguntando e afirmando ao mesmo tempo, “Senhor Antônio? Sim, respondi. E ele: *mucho gusto!* [...] O senhor *no me* está a *reconocer?* Encontramo-nos hoje, de manhãzinha... [...] O zelador *del cementério*. Chamo-me Domiciano Milagros. E eu, surpreso: Ah, claro. Ele ria: meus desafiantes, que *no son pocos*, dizem que *soy* dublé de *cantante* e coveiro... Engraçado! eu disse” (DINIZ, 2012, p. 75).

Domiciano, que parece gostar muito de falar, logo profere: “aquela *chica* se despregou da cruz. Desde pequena levou uma vida desfeita de muitas tragédias” (DINIZ, 2012, p. 75). Conta que a mãe da garota, Adèle, bebia e o pai batia na mãe, e que o pai teve “*Una muerte muy* estranha” (DINIZ, 2012, p. 76). O homem, que era militar, havia morrido com um tiro, acidentalmente. Isso era o que a Polícia havia apurado na época, segundo diz Domiciano. “Estava *limpiando* a arma, um único disparo, no lugar certo. *Corazón...* [...] Perdoe-me! No lugar errado, *sí?*” (DINIZ, 2012, p. 76). Domiciano informou que Blanca Lucía estava presente no momento do acidente, e que os moradores falaram muito no assunto, na época “se uma filha fosse capaz de aquilo...De *asesinar* seu próprio pai. A não ser que estivesse repartida em duas” (DINIZ, 2012, p. 76). Antônio procura saber o que ele quer dizer com “repartida em duas”, e Domiciano explica que há pessoas que têm a alma repartida em duas, e que “a desparte de fora às vezes faz coisas que a desparte de dentro não vê. Só fica sabendo *despues* do estrago feito... Aí a criatura tem que quebrar os ossos das costelas para desfazer a firma com o demônio” (DINIZ, 2012, p. 76).

Antônio pergunta, então, ao coveiro/cantor se existem outros lugares como aquele em que estão ali na cidade. Domiciano responde que “*las hay...*na banda de cá e na desbanda de lá...” (DINIZ, 2012, p. 79) e continua dizendo que se Antônio quiser *conocer* uma tradição do local de *muy lejos*, séculos até, no dia seguinte seria a Noite das Mascaradas.

Nesse instante, um homem saindo do bar com o capacete embaixo do braço chama a atenção de Antônio. Domiciano percebe o interesse de Antônio pelo sujeito e diz que esse homem se chama Tuco Albarrazín, que ele tem suas “desvirtudes”, como má bebida, mulher e rinha de galo. Inclusive, comenta que a mulher dele saíra de casa após ele degolar um gato e atirá-lo na parede.

Antônio, então, volta ao assunto anterior, perguntando sobre a festa das mascaradas. Domiciano explica que é um ritual que se repete no primeiro dia sete de cada ano; as prostitutas de Poblado Oriental e Passo do Cati se reúnem no mesmo local, usando máscaras no rosto, para celebrar a vida, rogar por boas safras e fartura. Uma das lendas conta que a tradição surge com o assassinato de uma mulher adúltera, pelo marido; as prostitutas da cidade começam a acreditar que o espírito da morta fazia milagres e, em sua homenagem, começam a organizar orgias com os homens da cidade. Domiciano diz-lhe que se Antônio tem interesse em participar da festa, pode passar no cemitério no dia seguinte que ele lhe ensina o caminho.

Depois de ter regressado do *Café La Confesión*, Antônio, que já está dormindo no quarto, ouve um barulho vindo da parte térrea da casa, despertando-o, como uma gaveta de talheres caindo, ou uma cadeira sendo empurrada. Ele desce as escadas, lentamente, e percebe que a porta do quarto de Blanca está aberta e ela parece ter companhia. Mais uma vez, não consegue vislumbrar o rosto do homem, apenas seu dorso nu. De repente, ouve um estrondo forte vindo da rua: “não era um trovão, talvez acidente, um carro contra um poste, um transformador queimado” (DINIZ, 2012, p. 87). Então, a casa fica às escuras. Antônio procura regressar ao quarto, mas não encontra as escadas e, quanto mais se debate para encontrar o caminho de volta, mais fica sem ter noção de onde se encontra. Ele desiste de voltar para o quarto e decide ficar onde está, até a energia se restabelecer. Contudo, depois da quantidade de uísque que tinha bebido no bar, acaba dormindo ali mesmo, sobre um tapete. Depois de um tempo, ele se acorda com Blanca agachada ao seu lado, vestida; rindo, falando para ele subir e deitar-se no quarto.

Pela manhã, depois de saborear um farto desjejum que Blanca tinha deixado preparado para ele, Antônio sai de casa para andar pela cidade e decide entrar na Casa das Facas. Antônio diz ao atendente que gostaria de olhar uma faca. O homem, rindo, aponta para a parede e o balcão, onde havia várias facas, e comenta:

- No nos há de faltar, señor.

Achei-o engraçado.
 - Que tipo de faca *le gusta?* ele perguntou.
 E eu, surpreso com a pergunta: - Uma faca... uma faca não muito grande.
 - *Sí, sí!* Não *muy* grande... *tenemos* de vários tipos.
 - Vamos ver...eu disse, ainda desorientado” (DINIZ, 2012, p. 94).

O homem começa a mostrar a Antônio os variados tipos de facas e suas serventias. Após a escolha da faca, começa a chover forte, e uma pessoa chega à porta, com uma sacola na cabeça. Quando Antônio se encaminhava para a saída da loja, o homem que estava na porta lhe estende rapidamente a mão e se apresenta como Tuco Albarrazín. Diz que está ali em nome do coveiro Domiciano. Antônio fica desconcertado com a súbita abordagem e, por impulso, estende-lhe a mão e o cumprimenta também. Tuco diz que Domiciano estava preocupado que talvez não pudesse cumprir com a palavra empenhada. Antônio não consegue saber do que se tratava, talvez pelo excesso de uísque da noite passada pudesse ter-se comprometido ou protagonizado algum um mal-entendido com o coveiro. Tuco prossegue: “Ele ficou de mostrar ao senhor o caminho da ruína das Mascaradas” (DINIZ, 2012, p. 97). Antônio, aliviado, assente.

Os dois homens embarcam no carro de Tuco, que depois de deixar o Corredor Internacional, atravessa a fronteira para o lado uruguaio. Ao chegarem ao local, as ruínas de um antigo povoado, Tuco recomenda-lhe que, se Antônio vier à noite, deve deixar o carro estacionado naquele ponto, e continuar em frente, na direção das duas torres, onde outrora havia sido erguida uma capela.

De volta à cidade, Tuco, a pedido de Antônio, para o carro para este descer pelo caminho. Despedem-se com um aperto de mão e, depois que Antônio já havia descido, Tuco chama-o de volta, pois Antônio esquecera a faca no carro.

- Sua faca, senhor!
 - Ah, muito obrigado! - disse Antônio, um meio sorriso, desconcertado. - Já ia esquecendo-me...
 - Não aconselho a esquecê-la uma segunda vez (DINIZ, 2012, p. 101).

Antes de regressar para casa, Antônio entra em uma livraria. Ele escolhe a edição de **Os Contos Fantásticos no Labirinto de Borges**. Antônio sai da livraria e, tão logo começa a caminhar, sente passos atrás dele. Quando finalmente se vira para conferir quem por ali vem, vê uma mulher, que lhe sorri. Ela diz:

- Não se esqueça da promessa que me fez.
 Fiquei surpreso: - Promessa?

E ela, ainda sorrindo: - Sim, ontem à noite.
 [...] Vendo que eu não lembrava, ela continuou:
 - Ontem à noite, no circo...
 Lembrei-me do circo [...]. Mas não a havia visto nem nada a ela prometido
 (DINIZ, 2012, p. 104).

A mulher explica que ele havia prometido ver o número do cego atirador de facas e que era a mulher deste. “Eu participo do número das facas. É um número muito tenso. Meu marido é cego mesmo. Às vezes tenho medo [...]” (DINIZ, 2012, p. 104). Antônio garante que irá vê-la à noite. “Então vou esperá-lo, ela disse. Não tenho por que duvidar de sua palavra” (DINIZ, 2012, p. 104).

De volta à casa de Blanca, ele se dirige ao quarto e encontra um bilhete dela sobre a cama, avisando que Cotinha precisara ser hospitalizada e ela estava dando apoio a Juca. Antônio, que havia se deitado para um cochilo, desperta com algumas vozes, que ele identifica virem do andar térreo. Blanca está reunida com algumas mulheres, na sala, e ela vem carregando uma capelinha de madeira. Ele reconhece uma das mulheres, Alfonsina Tereza, a filha do dono do restaurante onde haviam comido a *parrila* e que havia sido mulher do homem que degolou o gato. As mulheres ocupam os assentos, sofás, cadeiras e começam a rezar o terço. Neste trecho, quem está narrando é Antônio: “De repente as vozes silenciaram, mantive-me na cama [...]. Não sei quanto tempo teria passado desde a última reza vindo de baixo. É possível que eu tenha adormecido. Nenhum registro ficou desse período, nem real muito menos de sonho” (DINIZ, 2012, p. 110). Neste último trecho, em que o narrador é o personagem, ele afirma, após um período, apresentar um estado de incerteza sobre se adormeceu ou não, pois não lembra o que aconteceu após ele ter ouvido as mulheres do andar de baixo pararem de rezar, sem ter noção de quanto tempo havia se passado desde então.

Ele levanta da cama e sente um aroma de tempero invadindo o ambiente; desce as escadas e a mesa de jantar está posta. Enquanto jantam e bebem vinho, Blanca conta que Cotinha estava inconsciente, no hospital, e talvez não se salvasse. Antônio, em primeira pessoa, pergunta se Cotinha recorrera a alguma instituição, para saber sobre o destino do filho, que havia desaparecido há décadas, durante a ditadura, o que era o grande motivo de sua tristeza e a razão pela qual Cotinha se metia no baú, em depressão. Blanca revela que Juca e Cotinha haviam feito de tudo, e que ela mesma havia feito o possível para ajudá-los. “Nesse momento, quando me contava sobre suas tentativas de ajudar Cotinha Leiria e Juca Damiano, ela tomou um longo

gole de vinho e pareceu absorta” (DINIZ, 2012, p. 115). Ela permanece algum tempo assim, como se estivesse refletindo, então continua: “assim que soube da história de Cotinha Leiria, quando pude raciocinar sobre ela e ligar todas as tramas e fios, a sordidez de sua urdidura, *mi* vida se transformou *en una* guerra aqui *mismo*, dentro de casa” (DINIZ, 2012, p. 116). Antônio deixa-a falar, sem lhe fazer nenhuma pergunta. O olhar de Blanca, naquele momento, está carregado de ódio, e Antônio chega a sentir medo quando ela o olha de frente e continua o assunto. Ela afirma que, considerando que Antônio está na cidade há mais de 24 horas, já deve ter ouvido muitas histórias, e que, como uma pessoa esclarecida, “poderia tirar *una* conclusão adequada dos fatos” (DINIZ, 2012, p. 116). Ela parece falar do próprio pai, que é militar. Devido a uma falha sua, “um momento de raiva, de descontrole, mudou tudo. Queria-o vivo. Mas naquele dia ele teve a ideia de passar a mão em mim. Ainda mais essa! *La muerte* nunca será *la* pena mais justa...” (DINIZ, 2012, p. 116). A respiração de Blanca, aos poucos, vai se tornando mais serena, segundo a percepção de Antônio, e então ela profere as palavras “que passariam a martelar na minha cabeça: Menos mal que não era nada meu... Mas se fosse, por *alguna* desgraça, também não mudaria nada” (DINIZ, 2012, p. 117). Antônio não quer ser indiscreto e não tece nenhum comentário. A jovem, em pouco tempo, volta à sua calma anterior. Terminam de jantar, e Blanca diz a Antônio que vai ajeitar a louça na pia e dirigir-se ao hospital, para que Juca possa descansar.

Antônio toma caminho para o *La Confesión*; Domiciano, que ocupa seu posto de cantor, acena-lhe quando o vê. Os músicos fazem um intervalo e o duplê de cantor vem ao balcão. Pergunta a Antônio se ele desistira de ir à Noite da Mascaradas, ao que Antônio responde que não, que tenciona aparecer na festa mais tarde. Domiciano previne-o, “mas agora à noite vai ser desoportuno encontrar o lugar...” (DINIZ, 2012, p. 124). Antônio explica-lhe que tinha já decorado o caminho, que não parece difícil chegar ao local. O Coveiro/cantor, intrigado, pergunta: “o amigo, *entonces*, já esteve lá?” (DINIZ, 2012, p. 124). Antônio estranha a pergunta e responde: “Sim, na companhia de Tuco Albarrazín. Conforme sua própria orientação. E ele, agora surpreso: minha?” (DINIZ, 2012, p. 124). Domiciano responde a Antônio que “*no* falo *ni* desfalo com Tuco Albarrazín *hace más* de um mês” (DINIZ, 2012, p. 125). O homem fica preocupado com a mentira contada por Tuco, e diz que se Antônio pretende ir à festa, ele quer ir junto, pois se viu envolvido em uma história muito mal contada.

No caminho para a festa, Domiciano que, costumava ser muito falante, vem em silêncio, no carro. Quando já se aproximam do local, o coveiro diz a Antônio que, como conhece muito bem a área, vai na frente, pois isso é uma questão de honra, uma vez que Tuco usara seu nome para causar uma situação delicada, e que “*no me gusta que me tomem por tonto*” (DINIZ, 2012, p. 129). Fala a Antônio, como uma ordem, “*temprano* não saia daqui, aguarde uns quinze minutos. *Pero* antes disso pretendo estar de regresso” (DINIZ, 2012, p. 129).

Antônio, enquanto aguarda Domiciano regressar, relata, em primeira pessoa, o que se passa naquele momento: “tão logo desliguei o motor e baixei bem o vidro da janela, comecei a ouvir gemidos. Era algo para impressionar. Mulheres gemiam e sussurravam, num contraste com a quietude suspeita do campo” (DINIZ, 2012, p. 129). Entretanto, Domiciano não retorna. Antônio tenta buscá-lo com os olhos, mas não tem sucesso, pois está muito escuro. Decide descer do carro e procurá-lo. O único som que se pode ouvir é o dos gemidos, que por vezes se intensificam. Antônio caminha tateando as ruínas da velha cidade, parece preocupado com o que poderia ter acontecido ao coveiro. Se por acaso aquilo fosse uma emboscada para Antônio, era possível que o tivessem confundido com ele. De repente, sente a mão de alguém tocar em seu ombro, “não tive tempo de ter medo, o toque fora leve [...] A mão pousou macia, depois executou um brusco, mas delicado, movimento de empuxo, sugerindo que eu me virasse para trás. Ainda hesitei. Mas se era alguém tentando me matar, já o teria feito” (DINIZ, 2012, p. 132). Porém, aquela mão tinha outras intenções. Ela começa a acariciá-lo por baixo da camisa e depois Antônio é abraçado. Quando a mulher se afasta por um momento, Antônio tenta ver seu rosto. Ela usa uma máscara, “que lhe encobria da testa à altura do lábio superior” (DINIZ, 2012 p. 132). Ela também traz os cabelos presos; Antônio tenta soltá-los, mas ela o impede, “depois procurou minha boca. Seus lábios abriram-se molhados, e havia neles o gosto do vinho que antes ela havia bebido, talvez no jantar” (DINIZ, 2012, p. 133). Ato contínuo, após a cálida interação com a mascarada, enquanto Antônio puxa as calças para se recompor, pois estavam abaixadas até os pés, em questão de segundos a mulher some. Ele estica o braço, para tentar encontrá-la, mas é em vão. Com os olhos um pouco mais acostumados com a ausência de luz, Antônio decide retornar para o carro, pois àquela altura Domiciano provavelmente não regressaria mais.

No retorno para casa, Antônio para no cemitério, olha para dentro da guarita, mas nota não haver ninguém. Ao chegar à casa de Blanca, sobe para o quarto e avista

em cima da cama uma folha de caderno. Era outro bilhete de Blanca: “Cotinha Leiria morreu. Desculpe por não te dar atenção, hoje. Fui dar um apoio e uma ajuda a Juca Damiano. O enterro será às 16h. Abraços. Blanca” (DINIZ, 2012, p. 137). Antônio, que passara a noite sem dormir, tão logo se deita, adormece. “Quem o visse dormindo de barriga para cima, as mãos sobre o peito, por seis horas seguidas, sem mudar de posição, diria que não tivera forças nem para sonhar” (DINIZ, 2012, p. 137). Assim que acorda, Antônio vai até a janela do quarto e avista o mesmo gato da outra vez, sentado no muro, observando-o com curiosidade.

Quem conta a história agora é o personagem de Antônio. Este vai ao cemitério e, sem ser visto, avista Blanca, Juca Damiano e Domiciano, o que o deixa mais tranquilo, por constatar que nada acontecera ao coveiro na noite anterior. Enquanto Cotinha era enterrada, Antônio decide ir até as ruínas onde ocorreu a festa das mascaradas. Olhou em volta para se certificar que encontraria resquícios da noite anterior, mas não encontra nenhum sinal, “nada além de pedras, macegas, ervas daninhas e grama pisoteada” (DINIZ, 2012, p. 139). Ao passar pelo cemitério novamente, percebe que o enterro de Cotinha havia terminado, e Domiciano está em sua guarita, tomando mate. Ao identificar o carro de Antônio, caminha para dentro do cemitério. Antônio desce do carro correndo, chama-o pelo nome, mas o coveiro diz-lhe, em um tom menos amistoso que das outras vezes, que estava ocupado. Domiciano retorna à guarita e retira um embrulho de um armário. Entrega o volume para Antônio e sentencia: “*no* faça desmorrer mais fantasmas além dos que esta *ciudad* já tem, senhor. Vá-se! É só o que lhe posso sugerir” (DINIZ, 2012, p. 140). Antônio abre o pacote e dentro está sua faca. Junto a ela, uma máscara de cetim vermelho.

O coveiro diz que “*mientras* enterrávamos Cotinha Leiria, alguém deixou aqui, de sobre a mesa” (DINIZ, 2012, p. 140). Antônio quer saber o que acontecera na noite anterior, nas ruínas. “O senhor deve saber da missa mais rezas do que eu. *Además*, esteja seguro de *una cosa*: os entendimentos deste plano se descomeçam quando *hombres y mujeres* passam a viver *sus* sonhos, e esses sonhos se transformam em fantasmas. Vá-se, é o que lhe digo. Se o senhor desfizer o carrossel das fantasias que removem as engrenagens do mundo, sua vida perderá a graça. E ninguém mais à sua volta terá sossego... *No* haverá *mas diferencia entre los angeles y los demónios*. Não abra a caixa de Pandora, não levante a lápide de *las* catacumbas apenas por

curiosidade. Não desfaça o sono dos fantasmas, senhor. Vá-se!” (DINIZ, 2012, p. 140-141).

Depois de fechar sua guarita à chave, Domiciano entra novamente no cemitério. Antes de seguir caminho, vira-se para trás e alerta: “não se descuide da sua faca, senhor. Se se despossuir dela uma terceira vez, não terá mais como descrever o seu destino” (DINIZ, 2012, p. 141). Antônio pede para que ele explique melhor o que quer dizer com aquela afirmação, e Domiciano “no particular, digo-lhe tão somente que não desperdice de balde *sus* horas. Vá-se antes que sua alma se reparta em duas” (DINIZ, 2012, p. 141). Dando mais um passo para dentro do cemitério, volta-se para Antônio uma última vez, e alerta: “se sua alma se repartir em duas, uma delas estará *siempre* em descontrolado da outra” (DINIZ, 2012, p. 141). Depois, o coveiro e cantor de tangos, que parece conhecer Calvino¹, some entre túmulos e mausoléus.

Antônio embarca no carro, decidido a seguir os conselhos do coveiro. Entra na casa de Blanca e arruma seus pertences, sente como se estivesse envolvido demais com a intimidade daquela cidade. Sai apressado, quase atropelando um homem que carrega um galo de rinha na mão. Da porta do restaurante, Alfonsina Tereza observa seus movimentos. No decorrer da viagem, Antônio leva a mão na cintura, onde carrega a faca que havia derrubado à noite, nas ruínas, durante seu envolvimento com a mascarada. De súbito, algumas questões começam a lhe inquietar. Ele se pergunta quem poderia saber que aquela faca era dele, se apenas o vendedor de facas saberia da compra. A não ser que Tuco Albarrazín, enquanto esperava Antônio sair da loja, tenha visto sua faca. Lembrou-se do aviso de Tuco, para não esquecer a faca uma segunda vez. Teria Tuco juntado seus rastros na noite anterior e entregue a Domiciano, sabendo que este era amigo de Antônio? Ele julga que poderia ser o vendedor de facas, que estaria participando da festa e poderia ter avistado Antônio nas ruínas. Havia, entretanto, mais coisas que não faziam sentido: e a máscara? Teria sido a própria mulher com quem estivera na noite das mascaradas, que deixara o pacote com Domiciano? Ou, como diria o coveiro, “uma desparte de mim já andava

¹ Tailor Diniz faz referência a Italo Calvino (1923-1985), que foi um escritor e autor dos livros "O Cavaleiro Inexistente" e "O Visconde Partido ao Meio", obras que o consagraram como um dos maiores escritores italianos do século XX. Italo Calvino nasceu em Santiago de Las Vegas, Cuba. Filho de italianos, ainda menino, mudou-se com a família para a Itália. Disponível em: https://www.ebiografia.com/italo_calvino/. Acesso em: 28 ago. 2023.

pela cidade fazendo e desfazendo coisas sem o conhecimento da minha outra parte” (DINIZ, 2012, p. 145). Eram muitos enigmas, que deveriam ser deixados para trás, “sob as sombras de Poblado Oriental e Passo do Cati, entre as ruínas da cidade velha, embaixo de todas as cruzes e lápides dos mausoléus [...]” (DINIZ, 2012, p. 146).

Quando Antônio chega a Aceguá, uma cidade que também faz fronteira com o Uruguai, dividida por uma avenida, que representa o marco divisório entre os dois países, um pensamento lhe assalta: ele tinha um assunto pendente com Blanca, e precisa voltar para esclarecer. Era uma dúvida que agora não sabia como não tinha surgido antes. “Talvez o clima opressor da cidade, seus personagens estranhos, a sucessão de fatos desconcertantes tenha provocado em mim uma espécie de bloqueio para o estabelecimento de relações lógicas e de causa e efeito sobre o motivo principal de minha viagem até ali” (DINIZ, 2012, p. 147). Antônio faz o retorno mais próximo e prossegue o caminho de volta.

A narrativa está em terceira pessoa: ao voltar para casa de Blanca, quando vai subir as escadas, “sentiu a mão de alguém lhe pousar sobre o ombro, da mesma forma como foi tocado na noite anterior, na Noite das Mascaradas” (DINIZ, 2012, p. 149). Era a mão de Blanca Lucía. Eles conversam um pouco sobre o falecimento de Cotinha. Antônio quer falar com Blanca sobre o assunto pendente, ou seja, por que ele fora chamado até Poblado, mas sente que seria difícil tocar no assunto. Porém, começa: “a propósito, se Adèle pediu para me chamar - continuou Antônio, com dificuldade - devia ser porque tinha algo a me dizer...” (DINIZ, 2012, p. 151). Blanca responde, com naturalidade, que era desejo de Adèle ver o pai de Blanca Lucía uma última vez, antes de morrer, e que queria também que Blanca o conhecesse. A jovem diz que nunca fez questão de conhecê-lo, que para ela era indiferente, mas só o fez por Adèle, e porque ela morria. Antônio fica atônito com as palavras da jovem. Blanca logo o tranquiliza pedindo calma e diz que a única pessoa capaz de localizar o seu pai biológico era Antônio, pois era um amigo em comum de Adèle e Antônio. “Tenha calma. *No te aflijas*” (DINIZ, 2012, p. 152), diz ela a Antônio, depois de rir da reação de Antônio “ela ria ao ponto de não saber ao certo se falava a verdade ou se apenas se divertia com a mistura de tensão e desapontamento de Antônio. Ou se apenas queria confundir ainda mais a já embaçada urdidura dos fatos” (DINIZ, 2012, p. 152). Como ele não dá continuidade à conversa, Blanca levanta-se e diz que, se ele precisasse de algo, ela estaria em casa. Antes de sair, conta a Antônio que havia acontecido um crime na cidade. Mataram uma mulher a facadas, no circo. A vítima

era a mulher do atirador de facas. A Polícia já teria uma pista e que o vendedor de facas, “Candelário Terteja reconheceu a faca que estava cravada no peito da mulher” (DINIZ, 2012, p. 153).

Na sequência, contada em primeira pessoa, Antônio narra que Blanca está comentando algo, mas ele não escuta direito, tem apenas vagas lembranças do que ela lhe falara antes de ele subir ao quarto. Talvez tenha lhe contado sobre um crime ocorrido na cidade. Ele lembra que sua bagagem está no carro, mas decide deitar-se um pouco, alinhar os pensamentos antes de ir embora. “Não adormeci. Ou talvez tenha dormido um pouco. Outra vez lembro de Domiciano e sua última frase sobre o descontrole de uma desparte de minha alma dividida em duas” (DINIZ, 2012, p. 156). Novamente Antônio tem dúvidas se ele havia adormecido ou se ficara acordado.

Antônio tem a sensação de estar sendo observado e, ao olhar para o muro, lá está o gato, olhando-o como sempre, curioso. Antônio desce rápido as escadas e pensa que tem dois caminhos: “o do corredor, em direção à saída, caso duvide da parte da versão de Blanca sobre o motivo de Adèle tê-lo chamado até Poblado Oriental; e o do sentido contrário, para o interior da casa, se estiver certo de que Blanca falou a verdade ou, mesmo na dúvida, me proponha a transpor a fronteira de sombras que separa a fúria das tempestades da face de um abismo” (DINIZ, 2012, p. 158).

Neste último trecho, o narrador-onisciente descreve que, após refletir por algum tempo, Antônio decide tomar o caminho do corredor, trancar a porta por dentro, e retornar ao interior da casa. No entanto, se antes de descer as escadas ele tivesse olhado com mais cuidado para o muro, onde o gato lhe observava, teria notado outra presença além do felino, e mais uma vez Antônio havia cometido o pecado da distração: “a rápida decisão de descer [...] talvez tenha lhe ofuscado a lucidez, impedindo-o de avaliar o cenário com necessário cuidado. Se assim tivesse agido, haveria de ver, próximo ao gato, na parte mais sombreada do muro, entre os galhos da buganvília florida, a figura estática de Tuco Albarrazín” (DINIZ, 2012, p. 158). E de onde Tuco estava, era possível visualizar os dois quartos, de Antônio e Blanca. E, ao mesmo tempo, “na sombra projetada no assoalho pela escada de madeira, dentro da casa, ocultava-se o corpo esguio de Alfonsina Tereza, em parte iluminado pela vela acesa diante da padroeira da cidade. Estava nua, os cabelos negros caídos sobre os ombros, uma pequena máscara de cetim roxo a lhe encobrir a parte superior do rosto [...]” (DINIZ, 2012, p. 159). Alfonsina Tereza, nua, esgueirava-se pela casa de Blanca

e mantinha os olhos na porta do quarto da jovem, a qual Antônio não se preocupava em fechar.

Pelo lado de fora da casa, Tuco Albarrazín saltava do muro, sem fazer barulho, assim como o fazem os gatos. “E de suas casas escuras, a seguir, saíam as Sete Viúvas da *Calle de Los Desengaños*, uma a uma, para rezar junto à Cruz Mestra do Cemitério, pela próxima alma desamparada que estivesse para chegar” (DINIZ, 2012, p. 159).

Assim a história se encerra.

Retoma-se, agora, a questão da voz narrativa do livro, que alterna entre primeira e terceira pessoas durante toda a história. O narrador-personagem não é totalmente fiável, colocando o leitor em dúvida se o que está acontecendo na trama é real, sonho ou mesmo imaginação deste narrador, como, por exemplo, as sete viúvas que andam de preto e rezam no cemitério pelas almas que partiram; Antônio não as vê, mesmo Blanca Lucía afirmando que passaram ao lado delas na estrada. Ou o homem que visita Blanca Lucía no quarto da jovem, Antônio não distingue nunca seu rosto. O sujeito que dirige uma moto, parece que somente Antônio o enxerga. A faca que Antônio compra na Casa das Facas, desaparece misteriosamente de sua posse e reaparece em outro lugar, talvez no peito da mulher assassinada no circo. Esses acontecimentos muitas vezes são percebidos e contados pelo viés do narrador-personagem e lembremos que o narrador em primeira pessoa pode lembrar ou enfatizar certos eventos de maneira seletiva. O ponto de vista desse tipo de narrador é subjetivo, portanto, não pode ser tido como verdade absoluta, uma vez que não é imparcial.

Luís Miguel Cardoso afirma, sobre esse tema:

O narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando, dado que o seu discurso pode não ser verdadeiro, apresentando um ponto de vista duvidoso. O discurso da personagem pode não coincidir com os factos desse mundo e, por outro lado, sendo ao mesmo tempo narrador, não possui uma capacidade ilimitada de narração (2003, p. 63).

Diferentemente do narrador em primeira pessoa, o narrador em terceira pessoa é mais distante dos personagens e eventos, o que pode proporcionar uma visão mais objetiva e abrangente da história. Essa perspectiva narrativa permite que se tenha acesso às informações que o narrador em primeira pessoa não tem, e as compartilhe com o leitor. O narrador onisciente pode entrar na mente de diferentes personagens

e fornecer uma visão mais profunda de suas motivações e emoções, ele sabe sobre o passado e o futuro, e tem conhecimento sobre o visível e o invisível.

Essa alternância entre narradores enriquece a experiência da leitura, pois promove ao leitor um mistério sobre a falta de certeza dos fatos narrados. Podemos considerar essa viabilidade de trocas de narradores uma vantagem da literatura em relação ao cinema, pois esse deslocamento, *a priori*, não é factível pelo acompanhar de uma câmera. Há outros recursos, porém, que podem alterar a trama, como se passa a comentar.

1.4 A superfície da sombra no filme

O filme **A superfície da sombra**, dirigido por Paulo Nascimento, teve sua estreia no cinema em 31 de maio de 2018. A película tem 87 minutos de duração e é classificado como Drama, Suspense. No elenco estão Giovana Echeverria (Blanca Lucía), Leonardo Machado (Antônio), o ator uruguaio César Troncoso (Domiciano Milagros), Sirmar Antunes (o vendedor de facas, Candelário Terteja), Marcello Crawshaw (Tuco Albarrazín), Simone Telecchi (Alfonsina Tereza), entre outros nomes. A fotografia é de Renato Falcão e foi produzido pela Accorde Filmes. Segundo Paulo Nascimento, que costuma trabalhar com orçamentos limitados e prazos curtos, **A superfície da sombra** foi filmado em apenas dez dias ao custo de R\$1,3 milhão (LERINA, 2017). Após sua circulação no cinema, o filme foi transmitido pela *Paramount* Filmes.

Em entrevista à Arte Clube, Nascimento afirmou que o filme trata das fronteiras - geográfica e metafórica. Já em outra entrevista, realizada pela Gaúcha ZH, que traz como título “A Superfície da Sombra é um thriller onírico na fronteira com o Uruguai”, o diretor explica um pouco mais sobre a relação do filme com a fronteira: “gosto muito do ambiente de fronteira e de deserto, acho que fronteiras são parecidas em todo lugar, o povo tem um tipo de mentalidade específica. E o caminho foi traçado já pelo livro do Tailor, porque, em um clima de realismo fantástico, ele criou uma metáfora sobre como ficamos em dúvida sobre qual lado da fronteira estamos” (GAÚCHA ZH, 2018).

Paulo Nascimento afirma ainda que “as cidades pequenas são ambientes maravilhosos para os dramas, porque elas vivem numa aparente normalidade, mas escondem segredos que se podem revelar ao longo da história” (GAÚCHA ZH, 2018).

Na figura 3, é apresentado um código QR e, através desse código, é possível ter acesso ao trailer oficial do filme **A superfície da sombra**.



Figura 3 - QRCode para o *trailer* oficial acessível do filme **A superfície da sombra**

Fonte: gerado pela autora do texto (2020).

Ao ser questionado em outra entrevista a respeito da película **A superfície da sombra**, adaptação fílmica do romance de Taylor Diniz, Paulo Nascimento responde:

A superfície da sombra é impossível [...] é um filme muito doido, quem assiste não sabe se o que se passa é real ou não. Se fosse resumir em uma frase, diria que é um filme sobre as fronteiras. A real e a imaginária. A da vida, a física. De que lado estamos? E a resposta é: isso importa? (Papo de Cinema, 2018).

De acordo com Nascimento, **A superfície da sombra** é considerada “a primeira produção brasileira totalmente em Portunhol, mistura de Português e Espanhol falada em 17 mil quilômetros de divisas no continente sul-americano” (ARTE CLUBE - EBC Rádio, 2018), o que exige que o filme seja legendado em português, nas cenas em que os personagens falam em Portunhol. Em entrevista concedida ao telejornal *Jornal do Almoço*, a qual pode-se ter acesso ao conteúdo pelo código QR na Figura 4, o diretor reforça a originalidade do filme ser gravado inteiramente em Portunhol e de ser acessível a deficientes auditivos e visuais por meio de um aplicativo.



Figura 4 - QRCode para a entrevista do diretor Paulo Nascimento ao telejornal Jornal do Almoço.

Fonte: Gerado pela autora do trabalho (2020).

Essas especificidades linguísticas do filme chamam a atenção e é possível, inclusive, sugerir que trabalhos posteriores se detenham nesses aspectos da utilização do portunhol e na tradução para a acessibilidade. Neste trabalho, porém, buscamos nos deter na construção da narrativa, na sua transposição para a obra cinematográfica e em reflexões que possam ser construídas a partir disso.

A seguir, faremos a descrição do filme, já estabelecendo comparações entre as cenas do filme e a narrativa já descrita no ponto anterior, quando foi feita a apresentação da narrativa do livro.

A superfície da sombra começa com um personagem, cujo nome e apelido vamos saber em seguida, recebendo uma ligação. Esse personagem será o protagonista do filme, Antônio ou Tony, “que no livro é um escritor e no filme é um produtor musical, com direito a um casaco de couro de cobra saído direto dos anos 1980” (GAÚCHA ZH, 2018), remetendo-nos diretamente à emblemática jaqueta usada por Sailor, personagem interpretado por Nicolas Cage, em *Coração Selvagem* (1990), de David Lynch. Antônio viaja para a fronteira do Brasil com o Uruguai, onde, então, encontra a filha de Adèle, sua amiga, que se apresenta como Blanca Lucía, uma jovem de aparência bonita e enigmática, que o avisa do falecimento e do funeral.

A trama se passa na fronteira do Brasil com o Uruguai, nas cidades fictícias de Poblado Oriental e Passo do Cati: a primeira, no lado uruguaio, separa-se da segunda, a cidade brasileira, por apenas uma rua. É neste entre-lugar que se passa a trama do filme. Reproduzindo o cotidiano das cidades de fronteira do Brasil com o Uruguai, os personagens alternam os idiomas, misturam o português com o espanhol. A cidade é envolta por uma aura de mistério e povoada com tipos pitorescos, como o coveiro que

é cantor de tango à noite em um bar, o vendedor de facas, os artistas do circo, tal como um cego que atira facas em sua mulher como parte do espetáculo, e a própria Blanca, que recebe um visitante misterioso para encontros amorosos, o qual Antônio nunca consegue ver ou entender de quem se trata.

Esse clima de mistério da fronteira e de entre-lugar, se estende ao longo das tramas, do filme e do livro. Antônio resolve ficar um tempo na cidade após o funeral da amiga e se hospeda na casa da filha de Adèle. Ele dá carona a Blanca por diversas vezes, quando ela precisa se locomover pela cidade e arredores, e com frequência Antônio pergunta onde estão, de que lado da fronteira se encontram, se no Brasil ou no Uruguai, ao que ela sempre responde: “e isso importa?”.

A obra fílmica tem início com um telefone tocando, no entanto, o espectador não fica sabendo de imediato o teor da ligação, pois, na cena seguinte, tem-se a visão do interior de um carro: alguém está conduzindo o veículo, um carro conversível, e pode-se acompanhar o percurso da viagem, que tem início à noite e chega no seu destino quando o dia amanhece. A visão que se tem da paisagem durante o trajeto, primeiramente, é a do carro passando por um túnel com trânsito consideravelmente intenso, depois pela ponte do Guaíba (não mencionada, mas reconhecida pelo espectador que conhece a paisagem). Depois, avista-se uma paisagem tipicamente pampeana, a qual é muito similar à paisagem uruguaia.

Enquanto dirige, o condutor está aparentemente absorto nos seus pensamentos e, por um instante, se distrai da estrada e acaba atropelando um pequeno cão. Ele estaciona o carro no acostamento da estrada pouco movimentada e sai para verificar o animal, que agoniza em meio à via. No entanto, mesmo percebendo que o animal está machucado, porém ainda vivo, ele simplesmente olha para o animal e vira as costas, embarcando em seu veículo e partindo rapidamente, deixando o cachorro agonizando em meio à estrada.

A passagem do atropelamento, no livro, não existe e parece haver sido inserida no filme como que para sinalizar um mau agouro, um prenúncio de como a estada de Antônio em Poblado Oriental se daria, mas que fará sentido ao espectador no decurso do filme, quando situações estranhas começam a se revelar.

O espectador ainda não tem conhecimento da razão que faz com que aquele homem, após receber um telefonema, dirija por toda noite até amanhecer o dia.

Na narrativa literária é possível inferir que a viagem até a fronteira está sendo, de alguma maneira, agradável ao motorista, como, por exemplo, na passagem em

que se diz que, ao deixar para trás “os últimos cheiros da cidade enfumaçada, seu condutor experimentou um prazer quase estranho à sua memória recente” (DINIZ, 2012, p. 7). O Antônio do filme, porém, não sente essa emoção. Durante as cenas em que ele está dirigindo, vê-se apenas que ele está concentrado no percurso, aparentemente pensativo, o que não nos permite depreender se a viagem está sendo, ou não, prazerosa.

Quem lê e quem assiste ao filme, logo no início das obras, têm percepções diferentes da trama, uma vez que o leitor, diferentemente do espectador, tem ciência, através do narrador em terceira pessoa, que o homem que se chama Antônio tem como destino uma cidade chamada Poblado Oriental e que esta cidade se situa na fronteira. Também ficamos sabendo que há duas mulheres à sua espera: Adèle e Blanca Lucía, o que anuncia a forma como o diretor vai explorar as especificidades da linguagem cinematográfica para contar a sua versão audiovisual da trama.

Nesse sentido, cabe lembrar que cada linguagem - literatura e cinema - tem recursos de expressão específicos. Enquanto a obra literária conta, a narrativa fílmica mostra, perspectivas narrativas que, como nos lembra Hutcheon (2013), não são a mesma coisa. No cinema, enfrentam-se óbices quanto à questão das “vozes” e do “ponto de vista” no processo narrativo. Em um livro, como por exemplo a obra escolhida como objeto desta análise, é possível haver uma mescla de perspectivas narrativas, ou mesmo dois tipos de narradores: um em primeira pessoa, e outro onisciente, em terceira pessoa. Essa oscilação de narradores é pouco provável de acontecer em uma narrativa fílmica.

Existem casos de filmes em que uma voz narrativa é inserida em primeira pessoa, geralmente em *off*, enquanto outras imagens são projetadas na tela. Ou então, utiliza-se o recurso chamado de “quebra da quarta parede”, “técnica que tem como objetivo deixar a obra mais interativa, surpreendente ou envolver o público de maneira mais profunda na narrativa” (ABERJE, 2022). Contudo, de forma geral, encontram-se películas que não trazem voz narrativa na estrutura narrativa da história. No entanto, o mais comum é pensar-se a câmera similarmente à perspectiva de um foco narrativo em terceira pessoa.

David Bordwell, a propósito, afirma:

Al mismo tiempo, el observador invisible, encarnado en la cámara, puede identificarse con el narrador. Pudovkin había dicho también que la lente de la cámara era el ojo del director, y que los cortes expresaron la actitud emocional

del cineasta. Autores posteriores llegaron a ver la propia cámara como la narradora de la historia de la película, el «punto de vista» del narrador en la acción (1996, p. 9).

Em uma trama cinematográfica, o espectador tem conhecimento dos fatos apenas através da câmera que segue o personagem. Seus segredos, suas falsidades, suas pequenas mentiras são “mostradas” em cenas ou referidas por terceiros em diálogos. Exige muita criatividade e jogos de cena criar um recurso fílmico capaz de mostrar uma cena sob a perspectiva do protagonista e depois a mesma cena sob uma ideia de "realidade". Na narrativa visual, é difícil mostrar o que o protagonista não vê a fim de comparar com o que ele vê. Pode-se questionar até mesmo se é possível levar ao roteiro cinematográfico o narrador em primeira pessoa, o narrador da dúvida.

No caso desta trama específica, pode-se pensar, também, como seria levar à tela o que o protagonista não vê na trama. Talvez utilizar algumas estratégias com os recursos de câmera, como os movimentos de câmera ou enquadramento possam ser alguns dos caminhos encontrados. É o que acontece ao longo deste filme: cenas que se mostram às costas do personagem em primeiro plano, diálogos entrecortados, conclusões que se desdizem, cenas desfocadas para insinuar confusão.

No filme, sabemos que o homem que dirige chega à fronteira ao amanhecer, mas o espectador só toma conhecimento do seu nome quando ele chega à casa de Adèle e é recebido por Blanca Lucía. Ela pergunta se ele é o Antônio, e ele diz “Tony, sua mãe me chamava de Tony”.

No decorrer da obra, tem-se a informação de que Tony está entrando na fronteira do Brasil com Uruguai, pois se vê uma placa de sinalização informando-o. Ao chegar ao seu destino, ao amanhecer, o condutor estaciona em frente a um restaurante e, ao descer do veículo, a câmera filma somente suas botas de couro de cobra, caminhando em direção ao restaurante, onde uma placa escrita a giz informava o *plato del día*: - *pollo a las brasas e vacío al horno com papas*. Essa informação, que consta nas duas obras, serve de referencial, pois, de acordo com o idioma da placa, nos situamos sobre o lado da fronteira em que Antônio se encontra.

A sequência na narrativa a seguir apresenta traços importantes de diferenças entre as obras. O recém-chegado de viagem chega a um restaurante (que se sabe ser no lado uruguaio pelo idioma da placa), onde dois homens conversam junto ao balcão. O protagonista escuta um deles mencionar sobre um enterro e dizer que, se fosse, o faria somente pela menina, e não por Adèle. Percebemos, pela reação do

protagonista, que ele se dá conta de que se falava de Adèle e Blanca Lucía. Ele, que levava a xícara de café à boca, ao ouvir o nome de Adèle, deixa a xícara suspensa no ar, pensativo.

Em ambas as obras, quando Antônio chega ao destino, ele procura por um lugar para usar o banheiro e tomar um café. No entanto, há uma diferença perceptível no que é possível deduzir da personalidade de ambos os protagonistas. O Antônio literário parece ser um pouco mais gentil/simpático, pois além de cumprimentar o atendente do restaurante ao entrar, pede licença para usar o banheiro. O fílmico não o faz. Outro momento em que se observa um gesto de simpatia do Antônio do livro é quando o atendente pergunta se ele é brasileiro. O narrador em terceira pessoa afirma que ele sorri, ao responder que sim. É claro que é preciso ser levado em conta que a narrativa literária é perpassada entre terceira pessoa onisciente e primeira pessoa e que, portanto, parte significativa é vista sob a perspectiva do próprio Antônio, com suas percepções de forasteiro e narrador pouco confiável. Ainda assim, parece haver elementos suficientes para concluir que esse personagem, na trama literária, chega ao lugar novo com mais disponibilidade para os acontecimentos que se seguem.

O protagonista do filme, de quem até este momento o espectador ainda não tem ciência do nome nem a razão de ele ter viajado toda noite e parado ali naquela cidade, é um sujeito lacônico e reservado. Verificamos tal comportamento quando, ao adentrar o estabelecimento, ele sequer cumprimenta os homens que ali estão, indo direto ao assunto de interesse, perguntando apenas “Banheiro?”. Ao assistir a cena em que o funcionário vai atendê-lo, o homem, primeiramente, deseja-lhe um bom dia e pergunta o que quer, ao que Antônio responde somente “Café”. É possível pensar que ele está cansado da viagem e, portanto, não está muito disposto a conversar. No decorrer do filme, todavia, nota-se que de fato esse é um personagem cuja característica mais marcante não é a de distribuir muitos sorrisos.

Quando chega na casa da amiga, na película, o homem que conduz o carro é recebido por uma jovem de aparência atraente que pergunta se ele é o Antônio, e ele a corrige dizendo “Tony, sua mãe me chamava de Tony”. A jovem se apresenta como Blanca Lucía, filha de Adèle.

Eles adentram a casa e Blanca diz que “ela morreu no início da noite, tentei te avisar, mas não consegui”. Antônio está calado, pois já sabe do ocorrido. Enquanto Blanca fala, ele apenas pega um porta-retrato com a foto de Adèle, que está sobre um móvel próximo à porta de entrada, e fica olhando.

A jovem conta que Adèle teria dito que precisava ver *usted* antes de morrer. Diz que Adèle havia contado a história deles, que chorou, bebeu e que só não diria que Adèle teria bebido mais que normalmente porque isso era impossível. Durante esse discurso, a personagem de Blanca tem um forte sotaque, e ela fala em “portunhol”, misturando palavras em português e espanhol.

Há uma diferença na reação de Antônio nas obras, pois, no filme, quando ele chega à casa de Blanca, já sabe da notícia do falecimento, pois ouvira os homens no restaurante falando sobre o assunto. No romance, como ficara alheio à conversa, Antônio não associa que se falava do enterro da amiga; portanto, ele fica surpreso com a notícia da morte dela.

Na cena da chegada de Blanca e Tony ao cemitério, há um homem supostamente os esperando em frente ao local, que vai ao encontro de Blanca e, posteriormente, os guia até o interior do adro. O homem é o coveiro e ele abre a capela na qual no interior jaz o corpo de Adèle em um caixão, com as mãos cruzadas sobre o peito. Antônio entra na capela após uma breve relutância. A cena seguinte focaliza o rosto de Tony olhando para o corpo da amiga e, em seguida, troca para um plano fechado e focaliza o rosto de Adèle no caixão, deixando-o em um *big close-up*², expondo o rosto branco e macerado da falecida e os tufo de algodão no nariz. Somente os três estão no funeral, e a despedida, feita em silêncio, é breve.

Após o sepultamento, ao retornarem para casa, sete mulheres, todas vestidas de preto dos pés à cabeça, caminham em fila indiana, cada uma com um guarda-chuva preto aberto para se protegerem do sol, embora estejam com lenços negros envoltos nas cabeças. Elas estão caminhando fora da estrada, pelo lado de dentro da cerca de arame que divide o campo da estrada, e enquanto o carro passa ao lado delas, a imagem das viúvas some, como se fosse uma miragem. Depois, Antônio e Blanca param para almoçar em um restaurante que serve *parrila*. Antônio diz que está pensando em pedir uma *parrilla*, e Blanca, sorrindo, responde que o acompanha. Ele pede uma *parrillada para dos* e um vinho. O vinho chega, e Blanca propõe *un brindis*. Antônio demonstra espanto e pergunta: “quem diria que eu estaria em Poblado Oriental?” Blanca complementa: “é, o Poblado das Viúvas da *Calle de Los*

² Big Close-Up ou Primeiríssimo Plano (PPP) são termos utilizados no cinema para definir determinados tipos de filmagens e, nesse caso, é quando a figura humana é enquadrada dos ombros para cima. Fonte: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Desengaños, as sete mulheres de preto que te mostrei no caminho, que rezam pelas almas perdidas que estão chegando”. Tony olha para ela e diz: “não vi mulher nenhuma”, fato que causa espanto em Blanca. Ela, surpresa, diz: *no viste?* carregando no sotaque, e explica a ele que são as sete viúvas de preto, que rezam pelas almas perdidas que estão chegando ou que vão chegar logo no cemitério.

Enquanto aguardam o pedido, Blanca está muito falante, contando a história da filha do proprietário do restaurante, Alfonsina Tereza, que naquele momento se encontra junto ao caixa do estabelecimento e ali é focada pela câmera. Em tom de sussurro, Blanca conta a Antônio que, havia uns seis meses, a mulher fugira do marido, devido a uma cena de terror que esse protagonizara. O homem tivera um surto enquanto aguardava o almoço ser preparado, pois chegara em casa para almoçar e a comida ainda não estava pronta. O marido, então, sentou-se no sofá, e o gato da família pulou para seu colo. Irritado pela demora do almoço, o marido pegou uma faca da mesa, que estava servida para o almoço, degolou o animal e o atirou contra a parede branca, que se encheu de sangue. Como o gato não morria, ele simplesmente o jogou na parede tantas vezes foram necessárias até matar o pobre animal. Conforme Blanca: “Olha, foi a sorte de Alfonsina o bicho demorar pra morrer, ela catou as coisas dela, veio pra cá e nunca mais voltou”.

No filme, nota-se que, enquanto Blanca relata o ocorrido e bebe vinho, Antônio presta mais atenção em sua boca e seus gestos do que na história que ela conta. O movimento da câmera foca na boca da Blanca e, enquanto ela fala, veem-se apenas seus lábios se movimentando, em um enquadramento de câmera chamado Plano Detalhe³, com o intuito de dar destaque à boca de Blanca. Há as trocas de câmera, entre os lábios de Blanca e o rosto de Antônio, e por meio desses movimentos percebemos que o olhar dele está fixo, como hipnotizado, na boca da jovem.

O sotaque de Blanca é bastante acentuado, um portunhol, em que às vezes ela mistura palavras em português e espanhol na mesma frase, como por exemplo quando ela diz: “sabe como é, né? A comida *no se queda* pronta *así* quando a gente quer”. Mesmo as palavras ditas em português carregam o sotaque espanhol.

³ Plano de Detalhe (PD) – a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé etc.). Fonte: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

Essa passagem é expressiva se se observa que eles haviam acabado de sair de um funeral e, no caso de Blanca, o funeral em questão era de sua mãe. A cena da *parrilla* é muito forte no filme. Para algumas culturas, comer carne morta após a perda de alguém querido pode parecer ofensivo. Na fronteira, não se tem essa crença, é tradição comer muita carne sempre. De qualquer maneira, isso leva a pensar que o enterro daquele ente (supostamente) querido não alterou o apetite da filha, pois a dupla pede uma *parrillada* completa. Inclusive, pede-se um vinho e, para culminar, Blanca ainda propõe um brinde. Toda essa construção ajuda a criar uma ambientação festiva, tanto na obra escrita quanto na cinematográfica, apesar de os personagens terem saído de uma cerimônia fúnebre fazia pouco tempo.

É de observar, também, que o fato de Antônio não perceber as viúvas, que rezam pelas almas que estão chegando ou vão chegar ao cemitério, carrega algo de agouro. Esse clima agourento e que se opõe à festividade do brinde, do vinho e da *parrillada* completa no restaurante, volta a ser instaurado pela narrativa do gato morto, que Blanca conta depois.

No livro, tem-se a informação de que Alfonsina Tereza está no local ajudando a servir as mesas e, quando Blanca aponta discretamente para ela, para que Antônio saiba de quem ela está falando, ele mal consegue vê-la, pois ela está contra a claridade do fogo da *parrilla*, o que dificulta distinguir sua fisionomia. Porém, no filme, ela está no caixa do restaurante, bebendo uma taça de vinho, com o fogo da *parrilla* crepitando em suas costas. Quando Blanca fala dela para Tony, esse olha para Alfonsina e, por um breve momento, há uma troca de olhares entre os dois. Depois, enquanto Blanca narra a história da mulher, é possível distinguir Alfonsina em segundo plano na tela, fora de foco, como se soubesse, ou suspeitasse, que estavam falando dela, pois a mulher a todo momento lança olhares em direção dos dois, o que a câmera enfatiza.

Ao saírem do restaurante, Blanca e Antônio se dirigem ao carro e, antes de embarcar, três sujeitos que aparentemente estão se dirigindo ao restaurante, olham com interesse para os dois. Ao chegarem em casa, Antônio retira sua bagagem e um disco de vinil do porta-malas. Blanca apenas empurra a porta da frente, e Antônio pergunta “Sem chave?” ao que ela responde: “Ah, todo mundo faz isso *acá*, nem sei se tenho chave”. Depois que entram na casa, ele entrega o disco para a jovem, dizendo “era pra Adèle, nunca consegui entregar”. O Antônio do filme é produtor

musical, e esse disco é de uma banda a qual ele produziu chamada *Los Murchos*. Esta cena não consta da obra literária.

Blanca conduz seu hóspede para o quarto que ele ocupará, que fica no andar de cima da casa. Ele olha pela janela, e nesse momento se recorre à Câmera Subjetiva⁴: ele repara em um banco com muitas almofadas no andar de baixo. Antes de deitar-se, ele retira um frasco de remédios do interior do *blazer* e engole os comprimidos sem água.

Nesse trecho da trama, repara-se que existem algumas distinções. Quando os dois saem do restaurante, no livro, eles vão caminhando para casa, conforme observamos quando o homem da alfaiataria sai à porta para observá-los passando na rua. No filme, eles estão dentro do carro. Uma outra diferença é com relação à profissão do protagonista. No romance, fica sugerido que ele possa ser escritor (ou alguém que escreve rotineiramente e, por isso, leva um *laptop* e livros para a viagem que pretendia ser curta). Já no filme, Antônio é apresentado como produtor musical. Tampouco há referência no livro de que o personagem faz uso de medicamentos. Esta informação pode dar pistas de uma confusão do protagonista, de seus delírios, de seus distúrbios. Já o gato, que Antônio vê pela janela, sentado no muro olhando-o, não está presente nessa cena do filme.

Quando estava prestes a adormecer, Antônio ouve o barulho do motor de uma moto. Parece muito próximo, porque está alto, e alguém acelera repetidas vezes. Em seguida, ouve-se um barulho de porta batendo.

Ao ouvir o barulho, Antônio se levanta e olha pelo postigo da porta do seu quarto. Dali, enxerga uma parte do quarto de Blanca, que fica no térreo. A sua visão não contempla todo o cômodo, mas ele a vê deitada na cama, da cintura para cima e percebe que tem alguém com ela. Ele não consegue ver quem é, apenas vê umas mãos, que começam a tirar a blusa de Blanca, deixando-a com os seios à mostra.

Troca a cena e a imagem corta para Antônio, que está no banho. Ele ouve novamente o barulho da motocicleta, desta vez está sendo religada e o ronco do motor se afastando.

⁴ Plano subjetivo é a troca de lugar da câmera com algum personagem do filme, por exemplo, quando o público tende a entender que está vendo aquilo que o personagem está vendo naquele momento, nesse caso, o exterior da janela.

Fonte: <https://comlemma.wordpress.com/2011/05/23/camera-subjetiva-voce-dentro-do-filme/#:~:text=Isto%20%C3%A9%20quando%20um%20plano,filme%2C%20o%20exterior%20da%20janela>. Acesso em: 24 jul. 2020.

Quando ele desce para a parte baixa da casa, Blanca, de cabelos molhados, está dançando animadamente, ao som do disco que ele havia trazido para Adèle. Quando ela percebe sua presença, desliga a música e pergunta se ele havia conseguido descansar; ele responde que “sim, até demais. Caí na cama e apaguei, não vi e nem ouvi nada”, fala enfatizando o “não vi nem ouvi nada”. Blanca diz que se dedicou a organizar a vida e Antônio sorrindo a observa por um instante, talvez esperando que ela faça algum comentário sobre a visita que tivera no seu quarto, mais cedo. Ela se limita a dizer que “tem remédios que derrubam, mesmo”, com o semblante impassível, retirando alguns fios da almofada que tem em seu colo. Em seguida, ela diz que precisa pegar uma encomenda de bordados, pergunta se ele pode lhe dar uma carona até o local, “Não quero vos aborrecer”, complementa. Ele pergunta se o lugar onde ela quer ir é longe, ela responde que não, que está a uns cinco quilômetros do cemitério.

Já no carro, Blanca pergunta se ele vai ficar mais uns dias, pois ela pode pedir a garagem da vizinha “Não convém deixar um carro desses ao relento”. Antônio não responde nada, apenas dá partida no carro. Durante o percurso, uma moto os alcança e segue ao lado do carro. O condutor, que está de capacete, fica olhando para dentro do veículo, quando, de repente, acelerando, ultrapassa o carro.

Percebem-se semelhanças e distinções concernentes a essas passagens. As falas de Blanca são praticamente iguais no livro e filme. Notam-se diferenças no que tange à cena do filme e passagem no livro do encontro amoroso de Blanca. Enquanto no filme a cena se resume ao Antônio assistindo, do postigo da porta do quarto dele, Blanca deitando-se na cama e logo depois alguém lhe retirando a blusa, consecutivamente a cena se encerra; no livro, a cena que Antônio assiste da janela do seu quarto contém detalhes mais minuciosos do episódio íntimo entre Blanca e o desconhecido.

A questão da carona que a jovem pede a Antônio também tem propósitos e destinos diferentes: no romance, ela primeiramente quer levar as roupas da mãe para doar ao asilo dos Beneditos, enquanto no filme, ela precisa pegar umas encomendas de bordados.

O episódio da motocicleta existe em ambas as obras, porém acontece em momentos diferentes. Na obra fílmica, o condutor da moto passa por eles com o carro em movimento, quando já estão se dirigindo ao destino. No livro, eles ainda estão acomodando as bolsas no carro, se preparando para sair. Porém, nas duas situações,

Antônio não consegue vislumbrar o rosto do piloto, apenas nota que esse olha com interesse para eles.

Blanca e Antônio chegam no local no qual ela vai pegar as encomendas de bordados. A propriedade fica em uma zona rural, como pode-se perceber pela paisagem campestre ao redor. Não há residências nas proximidades. Antônio para o carro para Blanca descer e abrir a porteira que dá entrada à propriedade. Enquanto ela está abrindo a cancela, ele pergunta, de dentro do carro, de que lado da fronteira estão; Blanca responde “O que isso importa?”. Um homem está carneando uma ovelha, e, ao ouvir a voz de Blanca, interrompe sua atividade e vai ao encontro do carro, que já adentrou a propriedade. A câmera continua com o animal abatido, que está pendurado pelas patas traseiras com os órgãos internos expostos, em primeiro plano, enquanto o homem, que sabemos que se chama Juca, pois Blanca grita a ele do carro “*Buenas, Juca!*”, caminha ao encontro da moça. Na cena seguinte, Juca já está próximo ao carro, Blanca está em pé e Antônio continua sentado dentro do veículo. Ela pergunta como ele está e também por Cotinha, ao que o homem responde: “*En el baúl, aburrida*”. Juca olha para Antônio, e diz: “*Placer, no quieres entrar?*”. Antônio acena a cabeça em sinal de cumprimento e responde que vai esperar no carro. Blanca questiona há quanto tempo Cotinha está no baú, e Juca responde que a mulher está lá há “*siete días*”. Blanca reflete por um instante e fala “*Mira, vou tentar convencê-la a sair*”.

Juca, um senhor com aspecto simples e sofrido, caminha desanimado em direção à casa murmurando: *Siete días já é demás*. Blanca segue atrás de Juca, mas antes olha para Antônio, que está dentro do carro, e faz um meneio com a cabeça sugerindo que ele desça e a siga. Ele obedece e, ao sair, bate a porta do carro. Todos adentram a casa. Os três estão em uma sala e, enquanto Blanca sai de cena para ir falar com Cotinha em outro cômodo, Juca faz um gesto com a mão para Antônio sentar-se ao sofá. O homem fica em pé, olhando para Antônio. Eles não conversam. A sala, de mobília simples, está envolta em uma atmosfera sombria; a única luz que entra no ambiente, atinge o lugar em que Antônio está sentado. Blanca reaparece com o semblante carregado e anuncia que Cotinha não disse nada, mas concordou com a cabeça que estava na hora de sair do baú. Blanca diz a Juca que “*siete dias é demais, vai acabar morrendo*”. Enquanto Blanca fala, Antônio olha para ela e Juca e esse apenas concorda com a cabeça. A câmera desloca-se entre o rosto de Juca e de Blanca, que estão de pé, e o rosto de Antônio, que está sentado no sofá. A jovem

finaliza dizendo com firmeza que voltará amanhã e que “Se ela não sair do baú, *necesitamos hacer algo*”.

À primeira vista, já se percebe uma distinção entre as obras nessa passagem. Na película, não existe o episódio em que Blanca leva as roupas de Adèle para doação no mosteiro. Eles partem diretamente à casa da bordadeira. Quando chegam à casa da Cotinha, o trabalho que Juca está empreendendo no momento também é diverso nas obras: no filme, ele está carneando uma ovelha; no livro, ele aparentemente está batendo feijão, segundo Blanca informa a Antônio. Com relação ao exterior da casa, existem também diferenças: no filme, o imóvel é de alvenaria, e embora pareça ser uma residência modesta, não aparenta estar em condições precárias como a descrita no livro.

No filme, da mesma forma que no livro, Cotinha Leiria estaria há uma semana no baú. Até esse momento, nem o leitor e nem o espectador têm conhecimento do que se trata Cotinha “estar no baú”, o que contribui para a aura de mistério que permeia a história, visto que não se tem qualquer imagem ou descrição de Cotinha durante essa parte da trama.

Ao saírem da propriedade de Cotinha e Juca, Blanca fecha a porteira após o carro transpô-la, mas ela não entra de volta no veículo, sai caminhando e desaparece de cena. É possível ver-se somente Antônio, que está atrás do volante; ele abre a porta do carro, hesita por um instante e desce.

A cena corta para Blanca, que está caminhando e para junto ao marco de fronteira que estabelece simbolicamente o limite entre Brasil e Uruguai. Antônio está vindo logo atrás dela e para a seu lado. Vemos Antônio, Blanca e o marco, revelando-o como um terceiro personagem na cena. Blanca conta a Antônio a história sobre o filho do casal. Ela diz que o único filho deles, Joselino Damiano, foi preso e morto no final dos anos 1970. A narrativa de Blanca é contada em portunhol. O *muchacho*, segundo ela, era muito inteligente, tanto que foi cursar Direito na Universidade Federal em Porto Alegre. Antônio pergunta se ele havia sido morto em Porto Alegre, e Blanca responde que não, “ele se viu acuado e veio pra cá; numa hora dessas a gente procura os nossos, né?”. Mas os perseguidores vieram atrás dele, “e ele começou a correr pra cá”, continua ela, apontando com a mão para seu lado esquerdo, “e a Cotinha disse pra ele correr pra lá, do outro lado da fronteira”, agora ela aponta para a direita. No entanto, ela continua, dispararam contra ele daquele mesmo lugar em que ela agora contava a história, ao lado do marco, e acertaram Joselino: “Eles atiraram nele daqui,

e acertaram nele lá”. O rapaz ainda estava vivo quando os militares o levaram com eles, conforme Cotinha teria contado. “Depois disso, ela passou a procurar por ele o tempo todo, em todo lugar, durante *años, pero* nunca teve notícia”, prossegue Blanca. Assim, sempre que Cotinha quer ter lembranças do filho, senta-se em cima do baú, que é o lugar onde estão guardadas todas as memórias do filho, “é o único jeito, né, que ela encontrou de ficar um pouquinho pertinho do filho”, constata Blanca, e conclui a história dizendo: “*No hace* diferença entre este ou aquele lado pra quem vive aqui. *Nosotros* nem *percebiemos*”.

Disse isso como se estivesse respondendo à pergunta de Antônio, no momento que chegavam à casa de Cotinha e Juca, quando ele a questiona de que lado da fronteira estão. Antônio ouve a história em silêncio, não faz nenhum comentário e logo muda a cena.

Ao serem confrontadas as duas passagens, do livro e do filme, percebe-se que, na película, a informação de que Joselino Damiano foi perseguido e morto durante o regime militar fica implícita apenas, quando Blanca narra que o ocorrido se deu no final dos anos 1970, enquanto no livro o fato é contado pela jovem de forma explícita.

Os homens que perseguiram Joselino quando efetuaram os disparos contra ele, no filme, segundo o relato de Blanca, o fizeram justamente na linha divisória imaginária dos dois países, ao lado do marco de fronteira; no romance fica claro que Joselino fora alvejado quando os homens já haviam cruzado a fronteira.

Quando retornam da casa de Cotinha, já é noite. Antônio decide dar uma caminhada para conhecer a cidade. As ruas estão desertas e percebe-se que a noite está envolta em uma névoa. Por um instante, ele se detém e olha para trás, como se tivesse a impressão de estar sendo seguido. Avalia por alguns instantes, mas aparentemente não avista ninguém. Ele fica parado na esquina da *Calle De Los Desengaños*, como é possível notar na cena a placa fixada no poste e focada pela câmera. Antônio avista um circo armado em um terreno; dois homens estão parados em frente à entrada e um deles faz um gesto como convite. Ao aproximar-se, pode-se inferir que o homem que chamara Antônio é o mágico, pela cartola e terno, e o outro é o palhaço, que olha para Antônio de soslaio enquanto descasca uma laranja. O homem vestido de mágico convida Antônio a assistir ao espetáculo, o qual, segundo afirma, contém atrações de nível internacional, entre elas o globo da morte, o palhaço (e, ao dizê-lo, aponta para o outro homem ao seu lado), e o cego atirador de facas. Antônio responde que retornaria no dia seguinte, pois “um cego atirador de facas não

dava pra perder, se é que ele era cego, mesmo”. O mágico lhe garante que o atirador de facas era de fato cego, inclusive, “qualquer um da plateia podia conferir. E o cego, inclusive, não tem os dois olhos, só a fundura das pálpebras pra encobrir o oco das órbitas”. Antônio percebe então que alguém o espreita por uma fenda da lona do circo; é uma mulher, que lhe sorri antes de fechar a abertura.

Dando continuidade à sua caminhada, Antônio passa em frente a um prédio no qual o luminoso informa o nome do local como “*La Confesión*”. Um gato preto, em frente ao prédio, foge ao perceber a presença de Antônio. Da rua, pode-se ouvir o som que vem do local; é um tango. Antônio entra e vai diretamente ao bar. O homem que lhe atende pergunta, em espanhol, se ele gostaria de “*alguna cosa*”; Antônio pede um uísque. Nesse momento, o cantor faz uma pausa na cantoria e vai ao encontro de Antônio, no bar. Ele se apresenta, dizendo que já tinham se encontrado naquele dia pela manhã. O cantor de tango é o zelador do cemitério. Seu nome é Domiciano Milagros. Antônio só assente com a cabeça, repetindo “Domiciano” e tragando um gole do seu uísque. O coveiro e cantor senta-se ao lado de Antônio e entabula uma conversa com ele. Domiciano fala em portunhol, mesclando palavras em português e espanhol. Ele faz uma introdução dizendo que seus desafiantes o chamam de dublê de cantor e coveiro. Antônio nada diz, apenas lhe sorri. Então, Domiciano retoma a conversa e começa a falar de Blanca: “aquela *tica* se despregou da cruz”, e continuou contando que a mãe dela bebia e o pai batia na mãe, e que o pai, um militar, teve uma morte muito estranha: enquanto limpava sua arma, acidentalmente a disparou, “sendo atingido com um único disparo no lugar certo, no coração”. Blanca Lucía estava junto no momento, enquanto a mãe estava “se desencaminhando nas ruas”. Ele ainda conta que a cidade inteira falava do ocorrido, que Blanca precisara prestar depoimento à Polícia por diversas vezes, “como se alguém fosse capaz de fazer aquilo, *asesinar* o próprio pai”. No entanto, ele considera que para alguém ter capacidade de realizar algo desse tipo, a pessoa precisa ter a alma “repartida em duas”. Antônio demonstra curiosidade sobre o assunto e repete “repartida em duas?” Domiciano explica que “tem gente que tem a alma repartida em duas, a desparte de fora faz coisa que a desparte de dentro não vê, só fica sabendo depois que o estrago foi feito, aí, a criatura tem que quebrar os ossos das costelas pra desfazer a firma com o diabo”.

Antônio questiona Domiciano se existem outros lugares na cidade como o *La Confesión* e o homem responde que *hay*, que inclusive se Antônio quiser conhecer, existe uma tradição do local, que tem anos, séculos até, chama-se a Noite das

Mascaradas: “Um dia, do mês que antecede o plantio das sementes, as prostitutas de Poblado Oriental e Passo do Cati, todas mascaradas, fazem um ritual, uma celebração à vida”. O coveiro diz a Antônio que, caso queira conhecer a Noite das Mascaradas, deve passar no cemitério no dia seguinte, que lhe indicaria o caminho.

Ao retornar do bar *La Confesión*, Antônio deita-se na cama e logo em seguida ouve o barulho da moto se aproximando da casa e o motor sendo desligado. Ele se levanta e flagra, pelo postigo da porta do seu quarto, Blanca, seminua, se jogando nos braços de um homem do qual, novamente, ele não consegue distinguir o rosto.

Ao confrontarmos a passagem do livro e do filme correspondente a esse trecho, notamos algumas diferenças: no romance, Antônio vai para casa de Blanca, para descansar, antes de empreender sua caminhada pela cidade. No filme, eles não entram na casa. Antônio deixa-a lá e sai a caminhar.

A parte no romance, em que menciona que os galos ali costumam cantar em horários diferentes é emblemática, pois existe uma crença popular que diz que quando os galos cantam fora de horário significa mau agouro, pode ser o prenúncio de um acidente, alguém da casa ou um vizinho vai morrer.

No filme também não há menção ao elefante que, no livro, Antônio vê amarrado por uma perna no circo. Possivelmente por questões práticas, essa cena tenha sido subtraída da adaptação.

A passagem do motociclista, que fica encarando Antônio, foi exibida em um momento diferente no filme. No livro, quando Blanca Lucía e Antônio estão dentro do carro, se dirigindo à casa de Cotinha.

Quando o coveiro/cantor, Domiciano, relata como aconteceu a morte do pai de Blanca, e diz que o tiro fora disparado no lugar certo, no coração, no livro ele se corrige, pedindo perdão e dizendo que fora no lugar errado; porém, no filme, essa escusa não acontece.

O homem com o capacete embaixo do braço, no bar, Tuco Albarrazín, não é mencionado ainda na película e, quando Domiciano conta que uma das suas desvirtudes, entre outras, é a rinha de galo, fica sugerida uma conexão com a moto estacionada na rua da casa de Blanca, observada por Antônio ao sair para caminhar e mencionada no livro, e ao lado da qual havia um galo de rinha dentro de uma gaiola.

A título de curiosidade, no filme, o autor do livro, Tailor Diniz, aparece como figurante: ele é uma das pessoas que está no bar *La Confesión*, e está assistindo ao show de tango e bebendo, sentado em uma das mesas.

Ao amanhecer, depois da noite no bar *La Confesión*, Antônio vai à loja de facas. Antônio diz que quer dar uma olhada em uma faca e o atendente, falando em portunhol, pergunta “Que tipo de faca *le gusta?*” Antônio, sério e demonstrando pouca disposição para conversa, responde, sem olhar para o homem, “Uma faca, só isso”. O atendente mostra-me alguns tipos de facas e explica a finalidade de cada uma. Depois de a faca ser escolhida, um homem entra na loja e para ao lado de Antônio. Ele se apresenta como Tuco Albarrazín. Antônio mira-o de cima a baixo, e não expressa nenhuma palavra. Tuco diz que está ali em nome de Domiciano, e que este está preocupado, pois talvez não possa cumprir com a palavra empenhada. Antônio responde “Que palavra, cara, te conheço?”. O homem continua falando que o coveiro havia ficado de mostrar o caminho para a Noite das Mascaradas, mas como tinha mortos para enterrar, pedira a Tuco para indicar o caminho a Antônio.

Na cena subsequente, os dois estão no interior de um carro, eles seguem por uma estrada sem pavimentação e, durante a trajetória, o cenário é típico da campanha, avista-se somente campo de ambos os lados da via.

Tuco mostra a Antônio onde ele deve estacionar o carro à noite e recomenda que deixe os faróis desligados. Depois, é só passar por um cercado de madeira e seguir na direção das tochas. Ressalta que “as mulheres são as donas da festa, são elas que escolhem os acompanhantes”. Na volta, ao desembarcar do carro de Tuco, Antônio esquece a faca no veículo. Tuco o chama e devolve-lhe a peça, comunicando em tom de aviso “Cuide para não esquecer uma segunda vez”.

Comparando os trechos apresentados, verificamos que se encontram algumas diferenças na apresentação da trama. No livro, a parte em que Antônio desce as escadas e vê que Blanca tem companhia em seu quarto, logo em seguida acontece o estrondo na rua seguido do apagão da energia elétrica, e que Antônio acaba adormecendo no tapete, não vemos no filme.

Mais uma vez, podemos notar atitudes e diferenças na personalidade dos personagens de Antônio. Na loja de facas, o Antônio do livro, que nesse trecho é narrado em primeira pessoa, demonstra ser uma pessoa que está indecisa na escolha do item, porém bem disposto, pois acha graça quando o atendente brinca com ele, ao dizer que faca não há de faltar ali.

O Antônio do filme, como já comentado anteriormente, aparenta ser um sujeito circunspecto, que não tem propensão a distribuir sorrisos. Não aparenta que estivesse

apenas indeciso sobre qual faca escolher, mas com pouca paciência para tal, como se cumprisse um dever ou uma tarefa ingrata.

A reação à abordagem de Tuco também é diferente entre os dois Antônio. Ambos são pegos desprevenidos pelo forasteiro. No entanto, o literário diz que ficou desconcertado, e o Antônio do filme não é nem um pouco amistoso, perscrutando o sujeito com frieza de cima a baixo, movimento demonstrado pela câmera.

A volta para casa, quando Antônio entra na livraria e compra um livro, também não é mencionada na obra fílmica, assim como a reunião de mulheres na casa de Blanca para rezar o terço.

O local onde será realizada a festa das mascaradas apresenta diferenças: no livro, refere-se a ruínas de uma velha cidade, mas no filme, o local exibido é um campo, sem nenhum vestígio de ruínas.

Antônio entra na casa de Blanca e não a encontra; há somente um bilhete em sua cama que diz que Cotinha está hospitalizada e que Blanca está ajudando o casal. Ele toma um medicamento e dorme. Quando acorda, Blanca está com o jantar pronto. Após a janta, enquanto degustam um vinho, na varanda da casa, Blanca diz que, segundo os médicos, talvez Cotinha Leiria não se salve. Que ela vai morrer sem ter encontrado o corpo do filho. Porém, há algo que Blanca precisa contar e que trará algum conforto à Cotinha. Ela segue falando em “Um momento de raiva, descontrole, [que] mudou *todo*. Eu queria ele vivo, mas naquele dia, além de *todo*, inventou de passar a mão em mim. *La muerte* nunca será a pena *más* justa”. Antônio, que não havia falado nada até aquele momento, deixando Blanca contar a história sem interrupções, bebe um gole do vinho e responde: “Tô tentando ligar tudo o que você está falando”. Ela continua, sem olhar para o rosto de Antônio “menos mal que não era nada meu”. Logo troca de assunto, dizendo que ajeitaria as coisas na cozinha e, depois, conforme combinara com Juca, que iria ao hospital.

Antônio retorna ao bar *La Confesión*. Domiciano quando o vê, vai ao seu encontro no bar, como na noite passada. Ele questiona se Antônio desistiu de ir na Noite das Mascaradas. Antônio responde que pretende ir mais tarde, havia decorado o caminho quando Tuco o levou no lugar, conforme pedido por Domiciano. Esse se surpreende com a fala de Antônio, pois “havia mais de mês que não falo nem desfalo com Tuco Albarrazín”. Intrigado com a história, Domiciano diz que vai até a festa com Antônio. Os dois se dirigem ao local da festa e Antônio estaciona onde havia sido indicado por Tuco. Desliga os faróis e o lugar fica imerso na escuridão.

Domiciano diz que vai na frente, que Antônio espere 15 minutos até seu regresso; o coveiro desaparece na escuridão da noite. Antônio não atendeu ao seu pedido e, logo após, vai atrás dele. Ele pula o cercado de madeira e caminha pelo breu da noite. Ouve gemidos e sussurros, e segue em direção aos sons, que se tornam cada vez mais próximos. Antônio, então, vislumbra várias mulheres, que estão praticamente nuas, cobertas apenas com um véu transparente vermelho e vestem máscaras, dançando em volta de uma fogueira. Nesse instante, ele sente uma mão tocar seu ombro, pelas suas costas. Ele se vira e se depara com uma das mascaradas. Devido à máscara e à escuridão da noite, é possível divisar apenas parcialmente seu rosto. Antônio olha diretamente para os lábios da mulher; ela lhe sorri, se parecendo muito com Blanca Lucía. Mas, um instante depois, a mulher também tem a aparência de Alfonsina Tereza. Ela lhe arranca o casaco, tira o véu que lhe encobre seu corpo e pula para os braços de Antônio. A câmera alterna as cenas entre a mascarada e Antônio e entre as outras mulheres, que executam um bailado ritualístico em redor da fogueira.

Nessa parte da história, observam-se distinções sobre como se passou a festa das mascaradas no texto literário e no filme. No livro, Antônio chega ao local da festa e não há fogueira, ele apenas ouve os gemidos muito próximos, mas pela indefinição da paisagem sem luz e sem nenhuma luminosidade, ele não consegue distinguir ninguém, nenhum indício da presença dos amantes. Ele sabia que estavam próximos “talvez encobertos por uma parte da ruína. Nenhum movimento era perceptível sob o pesado breu da noite encoberta por nuvens” (DINIZ, 2012, p. 130-131). Outro aspecto a ser considerado é com relação à mascarada. No livro, Antônio não vê o rosto da mulher em nenhum momento devido à escuridão do lugar. Ele somente consegue notar que a máscara dela lhe encobria o rosto da testa ao lábio superior e aparentava ser vermelha ou de uma cor muito próxima. A mulher tinha os cabelos presos e usava um vestido de alças, diferentemente da mascarada do filme, que tinha apenas um véu lhe encobrindo o corpo.

Na cena seguinte, aparece Antônio sozinho, vestindo o casaco de pele de cobra, caminhando, com a fogueira ao fundo; não há mais ninguém, somente a fogueira acesa.

Quando troca a cena, o dia está amanhecendo e Antônio estaciona o carro em frente ao cemitério. O portão está fechado e ele vai para a casa de Blanca. Encontra outro bilhete da jovem, informando que Cotinha morrera e ela fora dar apoio a Juca

Damiano. O enterro será às 16 horas. Antônio estica-se na cama e, pelo rádio-relógio sobre a mesa de cabeceira ao lado da cama, acompanha-se o decorrer das horas para presumir que ele dormira, aproximadamente, das nove horas da manhã às 15 horas da tarde.

Antônio vai até o cemitério; ele vê Blanca, Juca Damiano, o coveiro Domiciano e mais algumas pessoas em volta do féretro. Ele vai embora e dirige até o local onde aconteceu na noite anterior a festa das mascaradas. Aparentemente não há sinal de que aconteceu ali uma festa; no entanto, Antônio encontra um pedaço do véu vermelho, o mesmo que as mascaradas usavam sobre seus corpos.

Ele retorna ao cemitério e encontra Domiciano sentado em frente, tomando mate. Assim que este vê Antônio, levanta-se e caminha, rapidamente, para o interior do cemitério. Antônio lhe cumprimenta, falando alto, e o coveiro diz, sem parar de caminhar, que está muito ocupado, e desaparece entre os túmulos. Antônio pergunta se Domiciano tem muitos mortos para enterrar e ele reaparece, com um embrulho nas mãos, e fala para Antônio: “não faça desmorrer mais fantasmas do que esta cidade já tem. Vá-se, é o que eu posso lhe dizer. Vá-se!” e empurrou o embrulho para as mãos de Antônio, dizendo que alguém deixara sobre uma mesa enquanto enterravam Cotinha. Antônio pergunta a Domiciano se ele não comentaria o que aconteceu na noite passada. O coveiro responde que Antônio deve saber da missa mais rezas do que ele, “*además*, esteja seguro de *una* coisa, quando *hombres y mujeres pasan* a viver seus sonhos e esse sonhos se transformam em fantasmas, é hora de partir. Vá-se! É o que lhe digo. Se o senhor *desfacer* o carrossel das fantasias, que movem as engrenagens do mundo, sua vida perderá a graça. *No* haverá *más diferencia* entre *angeles y demónios*. *No* levante as lápides das catacumbas só por curiosidade. *No* desfaça o sono dos fantasmas. Vá-se!” Durante essa fala de Domiciano, a câmera, em alternância, focava os rostos do coveiro e de Antônio, em um Big Close-Up.

Domiciano vira as costas e retira-se, mas interrompe a caminhada. Vira-se para Antônio e lhe adverte: “*No* se descuide de sua faca, senhor. Se se despossuir dela pela terceira vez *no* terá como *desescribir* seu destino”. Antônio questiona-o: o que o coveiro quer dizer com aquilo? Domiciano responde-lhe que ele não desperdice suas horas, “vá-se, antes que sua alma *se há* repartida em duas”. Ele caminha mais um pouco e para, novamente, complementando: “Se sua alma se repartir em duas, uma delas estará sempre em descontrola da outra”. Ao dizer isso, seguiu até desaparecer pelos corredores do cemitério.

Antônio sai a passos largos do cemitério, desembulhando o pacote que Domiciano lhe entregara. Em seu conteúdo, além da faca, há também uma máscara vermelha, idêntica às que as mulheres usavam na Noite das Mascaradas. Ele se dirige para a casa de Blanca, entra correndo e sobe para o quarto que ocupa. Pega sua bolsa de viagem e começa a juntar seus pertences. Desce as escadas rapidamente e entra no carro. Ele, então, avista Alfonsina Tereza do outro lado da rua, vestida de vermelho. Ela o encara por alguns instantes e segue seu caminho.

É conveniente destacar algumas diferenças nesses excertos das obras. Principalmente no que tange à Noite das Mascaradas. No filme, foi reproduzido um ritual estilo “Noite de Walpurgis” ou “Noite de Santa Valburga”⁵, com fogueira e pessoas dançando ao seu redor. De acordo com o autor Tailor Diniz, em entrevista concedida ao Livro Aberto (2012), para a criação da festa das mascaradas⁶, ele teria, eventualmente, se inspirado na obra **Máscaras Venecianas**⁷ (1994), (inclusive, a título de informação, a epígrafe do livro **A superfície da sombra** foi retirada de uma passagem dessa obra) e o autor comenta que algumas pessoas também lembraram do livro **Breve Romance de Sonho** (2003) (título original: **Traumnovelle**)⁸ e de sua adaptação para o cinema, intitulado **De olhos bem fechados** (1999), de Stanley Kubrick.

No romance, não há menção sobre uma fogueira, inclusive o leitor pode entender que não havia, de fato, pois, na narrativa, Antônio menciona a todo momento sobre a dificuldade de enxergar no escuro, devido à ausência de luminosidade.

⁵A Noite de Walpurgis é, na maioria dos países, uma festividade celebrada em honra de Santa Valburga, abadessa de Heidenheim na Baviera, nascida em Devonshire no século VIII. Santa Walpurgis foi uma monja anglo-saxônica, que no início do sec. VIII foi evangelizar a Alemanha, chamada por S. Bonifácio, sendo eleita em 754 abadessa do convento beneditino de Heidenheim, na Baviera. No entanto, devido ao fato de esta noite estar associada com diversos ritos pagãos relacionados à celebração da chegada da Primavera, as duas celebrações, com o tempo, acabaram confundindo-se, dando assim origem à moderna festividade que nos dias de hoje se celebra nesta noite. Durante os festejos é costume fazerem-se grandes fogueiras de modo a afugentar espíritos malignos e almas penadas, os quais segundo a crença popular, vagueiam nesta altura por entre os vivos. Fonte: Disponível em: <https://nefasto.com.br/noite-de-walpurgis-noite-de-santa-valburga/> Acesso em: 18 set. 2020.

⁶ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDAftCHPkBM> Acesso em: 18 set. 2020.

⁷ Conto de autoria do escritor argentino Adolfo Bioy Casares.

⁸ Romance originalmente escrito pelo autor austríaco Arthur Schnitzler e traduzido para o Português com o título de **Breve Romance de Sonho**. Foi adaptado para o cinema por Stanley Kubrick com título de **Eyes Wide Shut (De Olhos bem Fechados)**, no Brasil.)

A mulher mascarada que aborda Antônio, na obra literária, tece uma sugestão de quem pode ser, quando Antônio comenta que ela tem gosto de vinho nos lábios, que talvez o tenha bebido no jantar.

No filme, é possível reconhecer, apesar da máscara, que era o rosto de Blanca e/ou Alfonsina Tereza, como se fossem as duas mulheres em uma. O que não se consegue saber é se essas experiências que o personagem Antônio vivencia, ou supõe que vivencia, são sonho ou realidade.

Já na estrada, ele olha para o banco do carona no qual havia deixado a faca, mas ela não está lá, somente a máscara vermelha. Tem-se, então, na sequência, um quadro com imagens-lembranças, um *flashback*; a transição de imagens entre o tempo presente e o passado, em que se distingue o tempo passado com uma estética diferente: as imagens são apresentadas em preto e branco. Vem à lembrança de Antônio o dia em que esquecera a faca no carro de Tuco Albarrazín e esse previne-lhe para não a esquecer uma segunda vez. Logo após, quando Domiciano lhe adverte que, caso a esqueça pela terceira vez, não teria como “desescrever” seu destino.

Antônio estaciona o carro fora da estrada. Desce e acende um cigarro, enquanto tem um novo *flashback*. Agora, é de quando Blanca lhe diz que Adèle andava *muy* angustiada nos últimos dias, e que só falava que precisava vê-lo antes de morrer. Antônio entra no carro e retorna à casa de Blanca. Ele entra na casa, que, aparentemente, não tem ninguém, mas, de repente, ele sente uma mão em seu ombro. Ele vira e é Blanca, dizendo que sabia que ele voltaria. Ela está maquiada, de batom e vestido vermelho e trazia os cabelos presos.

Na cena subsequente, Blanca está sentada no sofá, com a almofada em suas pernas, a lareira está acesa e Antônio está de pé, em frente à jovem. Ela diz a Antônio que as últimas horas haviam sido difíceis. Cotinha havia morrido segurando sua mão. Blanca teria dito a ela que “nossas vidas não se findam *acá*”. Diz ainda que não poderia garantir que a fez morrer feliz, mas que foi com a certeza que o filho foi vingado.

Antônio olha para ela com atenção. Blanca continua: “*Mismo* não tendo encontrado o corpo do filho, ela foi com o alívio de saber que o desgraçado que o matou também se foi. Fiz a minha parte. Agora resta torcer para que exista mesmo um inferno”. Antônio absorve as palavras de Blanca e pergunta-lhe se o pai dela era militar brasileiro ou uruguaio, e ela respondeu: “E isso faz diferença?”

Ele se senta em uma cadeira em frente a ela, e porta-se como quem vai iniciar uma conversa que requer cuidado. Ele diz que quis respeitar o momento dela, mas havia algo de que eles não falaram. Se Adèle pedira para chamá-lo, é porque ela tinha algo para contar-lhe, e Blanca devia saber do que se tratava.

A jovem, calmamente, diz que era desejo de Adèle ver o pai de Blanca, uma última vez, antes de morrer, e queria que Blanca o conhecesse. Blanca diz que nunca fez questão de conhecer o pai, conhecê-lo, ou não, não faz diferença para ela, mas só o fez porque viu que Adèle sofria e estava morrendo. Antônio se levanta da cadeira, atônito, e lhe diz “O que você está me dizendo, garota?”

Blanca olha-o, sem nada dizer. Ele tem a expressão confusa, e fala que Adèle não podia ter sumido, que ele não sabia. E continua: “você está querendo me dizer que...”. Blanca, que o observa, representando não estar entendendo o motivo da confusão dele, interrompe-o dizendo: “*No, no Tony, no*. Tu era a única pessoa capaz de localizá-lo. *No te afliges*. Ela disse que era *una* pessoa de que *usted no* gostava. Um dono de bar, gerente, algo *así?*” Antônio, ainda aturdido, diz a Blanca que realmente tinha essa pessoa, era um homem mais velho, que vivia rondando Adèle, e como ela estava sem dinheiro, poderia ter acontecido. Depois disso, Adèle não quis mais falar com Antônio e desapareceu. Ele diz a Blanca “se você quiser conhecer esse cara...”. Ela agradece em espanhol e fala que nem sabe se ele é de fato seu pai. E continua “e um pai a mais e um pai a menos na minha vida no *hace diferencia*”. Eles ficam em silêncio por alguns instantes, enquanto Blanca mexe nos fios da almofada que tem em seu colo.

Antônio quebra o silêncio dizendo que vai descansar um pouco e logo vai “pegar a estrada”. Blanca levanta-se e diz que estará na cozinha, caso ele precise de algo. Antes, no entanto, ela comunica-lhe que houve um crime na cidade. Mataram a facadas uma mulher no circo. A Polícia já teria uma pista. Candelário Terteja teria reconhecido o tipo. Da faca. Disse que um homem estranho havia comprado dele, no dia anterior, por volta do meio-dia. E Candelário deu como testemunha Tuco Albarrazín. Blanca olha para Antônio, por alguns instantes, e regressa para a cozinha.

Antônio fica parado, aparentemente pensando no que Blanca contara, mas ele tem novo *flashback*, agora com Domiciano falando-lhe que não haverá diferença entre anjos e demônios, que não desfaça o sono dos fantasmas; os rostos maquiados do mágico e do palhaço do circo; a noite das mascaradas e o rosto da mulher que o abordara, que ora se parecia com Blanca Lucía, ora com Alfonsina Tereza; o vendedor

de facas, Candelário Terteja; a mulher do atirador de facas. Enquanto essas lembranças se passavam por sua cabeça, Antônio olha pela janela do seu quarto e vê Blanca deitada no banco do jardim. Ela veste um casaco que lhe cobre quase todo corpo. Ela abriu os olhos e olha diretamente para ele, que lhe sorri. Blanca se levanta do banco, lentamente, e começa a desabotoar o casaco. Antes de despi-lo, Blanca olha para Antônio, e retira a peça, jogando-a no chão. Está nua. Ela entra para dentro de casa. Nesse ínterim, uma sombra se move; não fica muito claro na cena, mas parece ter alguém em cima no muro.

Antônio olha pelo postigo da sua porta e vê Blanca deitada na cama, nua. Ela levanta os olhos e sabe que Antônio está a observando. Blanca Lucía abraça o travesseiro e rola para fora do campo de visão de Antônio.

Ele desce as escadas e fica parado em frente ao quarto dela, que está com a porta aberta. A câmera muda, agora vemos um homem saltando ao chão, como um gato, talvez estivesse pulando do muro. É Tuco Albarrazín.

Antônio vai até a sala e se depara com uma mulher saindo das sombras. Ela está de máscara, vestida com um casaco vermelho. Mesmo estando de máscara, podemos reconhecer que se trata de Alfonsina Tereza. A mulher passa por ele, encarando-o, e se dirige ao quarto de Blanca. Ela retira o casaco; está completamente nua. Antônio a segue. Ela entra no quarto e fica parada, de costas. Antônio entra logo atrás dela e fecha a porta.

A cena corta para as mulheres de preto, as Sete Viúvas da *Calle de Los Desengaños*, caminhando, à noite, pela rua.

Nesse último excerto, encontramos passagens análogas e divergentes, entre as obras. Inicialmente, vamos examinar o episódio em que Antônio retorna à casa de Blanca, depois de já ter saído da cidade. Quando ele sente alguém tocar-lhe o ombro e vira-se para Blanca, ela está vestida de maneira diversa nas obras. No livro, ela está vestida de maneira mais casual, jeans, regata e cabelo solto. No filme, a jovem se veste de forma mais sensual, vestido vermelho, está maquiada e cabelos presos. Na película, ela diz a Antônio que sabia que ele voltaria, enquanto no romance, ela comenta sobre a santa padroeira da cidade.

A próxima seção que é relevante observarmos é a que diz respeito ao verdadeiro pai de Blanca. No romance, ele era um ex-colega de faculdade de Adèle e Antônio; na ocasião, haviam marcado um encontro com o sujeito em Estocolmo. Na película, o homem era alguém ligado a um bar, mais velho que Adèle e que ela,

segundo Antônio, por estar precisando de dinheiro na época, provavelmente tenha se envolvido com essa pessoa.

Por fim, na penúltima cena que encerra as obras, há perceptíveis diferenças, principalmente no desfecho que envolve Alfonsina Tereza. Na obra literária, depreende-se, pela narrativa, que Alfonsina não se havia feito presente, que ela, de dentro da casa, estava apenas observando Blanca e Antônio, mas eles não perceberam sua presença. Na adaptação fílmica, Antônio encontra-a dentro da casa, e ela vai até o quarto de Blanca, adentra-o, e Antônio entra logo atrás dela.

Não é intenção aqui apresentar uma descrição exaustiva das cenas ou personagens, mas entende-se a importância de como o audiovisual encontra uma outra forma de comunicar as auras de mistério, mostrando e não narrando, pois não existe voz narrativa nesse filme.

Essa ideia de que pouco importa estar no Brasil ou no Uruguai, leva a refletir que pouco importa se se analisa filme ou livro. Em ambos, a fronteira impõe-se em outras interpretações para além da geográfica. Afinal, tudo faz sentido e, ao mesmo tempo, não faz, como se fosse um entre-lugar dos dois países, mas também um entre-lugar entre a consciência e a inconsciência.

O personagem principal, Antônio, após uma longa viagem, chega ao Poblado Orienta, e a forma como a câmera o acompanha nos sugere pensar se o que ele está vivenciando ali, naquele lugar, possa ser um sonho. Assim que ele se instala na casa de Blanca Lucía, ele dorme muito, “demais até”, segundo uma fala sua no filme. Ele aparece por diversas vezes tomando remédios. Em suas incursões pela cidade com Blanca, acontecem eventos estranhos, mas Antônio não os vê. Em uma cena, Blanca aponta umas mulheres vestidas de preto, andando à margem da estrada de terra e cruzam com o carro de Antônio. Blanca comenta que são as sete viúvas “de *la calle de los desengaños*”, que rezam pela alma dos desamparados. Blanca aponta para elas, que efetivamente aparecem na tela, mas Antônio não as enxerga. No entanto, o contrário também acontece, quando um motociclista por duas vezes passa por eles, Antônio pergunta se a jovem o conhece, e Blanca parece não o ter visto. Em vários momentos como este, temos a impressão de que Antônio e Blanca, os protagonistas deste filme, vivem em realidades distintas.

Ainda no que concerne apresentar análises sobre as convergências e divergências entre original e adaptação. O filme nos traz um jogo de câmeras na festa das mascaradas, com relação ao rosto da mulher que tem relações com Antônio. O

rosto alterna com o de Blanca Lucía e de Alfonsina Tereza. No livro, Antônio menciona que os lábios da mulher tinham gosto de vinho. Blanca bebeu vinho no jantar com Antônio e Alfonsina bebia vinho quando Antônio e Blanca foram comer a *parrilla*. Talvez essa oscilação entre os rostos de Blanca e Alfonsina que vemos no filme, pelo olhar de Antônio, possa ser uma maneira que o diretor encontrou de demonstrar com a câmera a confusão ou os desejos de Antônio.

Antônio demonstra durante a narrativa, desde que chegara à fronteira, estar em um estado de incerteza, desde não saber de que lado se encontra da fronteira, se está no Brasil ou Uruguai; quando ele se deita não tem certeza se de fato dormiu e sonhou ou é apenas uma sensação. No filme, Antônio faz uso de algo que, pela embalagem, parecem remédios, o que não é mencionado no livro. Talvez esse expediente tenha sido utilizado no filme com o intuito de apontar que o protagonista possa ter seu estado de consciência alterado pelo uso desses medicamentos, ou, quem sabe, até poderiam ser drogas ilícitas e não remédios.

No livro, cenas como a da reza do terço sugerem que Blanca poderia estar *despartida* em duas, ou seja, estar em dois lugares ao mesmo tempo, levando o leitor a pensar que poderia haver uma Blanca boa e outra Blanca má. Temos a Blanca que faz doação de roupas à caridade (as roupas que eram da mãe) e que se preocupa com uma idosa, a qual não tem notícias do filho há décadas e vive atormentada por isso. Por outro lado, temos a Blanca que quase assume ter matado o pai militar e ter dado um consolo à Cotinha.

O que será que acontecia quando Antônio “dormia” nas vezes em que se propunha a sair pela cidade? Ele tinha um plano e em seguida dormia. Antônio poderia estar *despartido* em dois: enquanto uma “desparte” dele dormia, a outra saía a andejar pela cidade.

Será que ele carregava consigo algo tão pesado que até o gato preto, símbolo do azar, correu quando ele chegou ao café? Ele poderia ser um símbolo de morte tão evidente que já no início da trama atropela um cachorro e não se abala pelo ocorrido.

Importante destacar como a linguagem cinematográfica se utiliza de diferentes recursos para lidar com esses símbolos, gerando dúvida, compensando aquilo que a literatura apenas narra e refletindo a forma como a narrativa vai ser materializada.

Embora não se observem diferenças discrepantes entre as tramas, algumas alterações são incontornáveis e, até mesmo, desejáveis, pois dessa maneira é possível experienciar a obra literária de maneira diferente, como por exemplo, a trilha

sonora presente no filme, que pode provocar o envolvimento emocional do espectador no decorrer das cenas, pode-se visualizar na tela a paisagem fronteiriça e as performances visuais, gestuais e ouvir o sotaque “portunhol” dos personagens. A passagem em que Antônio e Blanca estão no cemitério, próximos ao caixão de Adèle, no livro, narrando em primeira pessoa, Antônio descreve a cena em detalhes, inclusive fazendo comparações mentais da aparência física da falecida de quando a conheceu, há mais de vinte anos e agora, mais velha e dentro de um caixão; seu corpo crescido, com tufos de algodão no nariz e lábios inchados e brancos. Ele comenta o quanto isso causa desconforto a ele. Nesta cena, no filme, Antônio fica calado e, apesar de estar de óculos escuros, percebe-se que ele olha fixo para o corpo de Adèle no caixão. A câmera foca no rosto dele e troca para o rosto da falecida.

Como propõe Linda Hutcheon: “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (2013, p. 69).

Em ambas as tramas, há segredos. Em ambas, há símbolos que se repetem, como o sete: as sete viúvas, os sete dias em que Cotinha fica sentada no baú, a noite das mascaradas no primeiro dia sete do ano. Há também o número três: as três vezes em que se perde a faca, os triângulos amorosos, como parece ter ocorrido entre Adèle, Antônio e o verdadeiro pai de Blanca, ou com Blanca, Tuco e Tereza Alfonsina, e depois com Teresa Alfonsina, Antônio e Blanca. Em ambas, há o entre-lugar entre razão e sonho, entre vida e morte, entre leis e nações. Parece haver entre os personagens um estado intermediário entre a vida e a morte, uma desparte viva e uma desparte morta, que talvez necessitasse quebrar os ossos das costelas para “desfazer” a firma com o diabo, como diz o coveiro cantor de tangos, o Caronte fronteiriço dessa trama. O que se sabe é que pouco importa onde se está; está-se na fronteira de tudo, inclusive na fronteira entre contar e mostrar, entre artes, entre possibilidades narrativas. É preciso, pois, explorar essas fronteiras, razão pela qual se apresenta o próximo capítulo.

2 FRONTEIRAS

2.1 Fronteira entre artes

Neste capítulo, abordam-se as relações do cinema com a literatura e, por fim, contempla-se a obra de Taimuraz Diniz no intuito de revelar os pontos em que se afastam o “mostrar” e o “contar”. Antes, porém, é preciso tecer uma breve explicação teórica.

A literatura e o cinema são formas artísticas que têm um mesmo objetivo, que é o de contar histórias. É senso comum que a relação do cinema com a literatura, no que tange às adaptações dessa para a sétima arte, nem sempre foi vista com bons olhos. Alguns teóricos criticavam (e há os que ainda criticam) esse processo de transposição, alegando que as adaptações muitas vezes modificam, e até mesmo subvertem, a obra literária. Conforme nos traz Robert Stam, “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (2006, p. 19). Ainda há na comunidade acadêmica, assim como na crítica literária, quem se dirija às adaptações como obras menores, periféricas. Como observa Linda Hutcheon, “tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas” (2013, p. 22). Ou, como complementa Naremore na citação de Hutcheon, são, pior ainda, “tardias, convencionais, ou então culturalmente inferiores” (apud HUTCHEON, 2011, p. 22). Para Linda Seger, a adaptação fílmica de uma obra literária é “uma nova obra em que o adaptador busca o equilíbrio entre preservar a essência do texto o qual está adaptando e criar uma nova forma” (1992, p. 26).

Esses preconceitos atribuídos às adaptações, que as colocam em posição inferior ao texto em que estão baseadas, também por muitas vezes são oriundos de leitores de obras literárias que, ao verem as adaptações destas para o cinema, pretendem que não haja modificações, e utilizam como principais argumentos questões como a *fidelidade* ao texto literário, alegando, inclusive, em alguns casos, desprezo de sua *essência*. Esses argumentos são utilizados, na maior parte das vezes, por leitores apaixonados por um determinado escritor ou obra.

Não obstante, essas alegações são proposições que se tornam difíceis de cumprir, uma vez que se trata de diferentes interfaces, contexto em que é realizada a adaptação, e a interpretação livre do cineasta, tornando improvável a transposição exata de um texto verbal para o meio cinematográfico. De acordo com Robert Stam, “com o tempo, o romance e o filme fizeram uso de outros gêneros e mídias, sua essência é não ter essência, estar aberta a todas as formas culturais” (2000, p. 61). Denise Pessoa e Mariana Azevedo corroboram essa assertiva ao dizer que “em vez de ver uma adaptação como uma transposição da essência do texto adaptado, devemos aceitar que a essência não é representável, porque é elusiva e ambígua” (2019, p. 8). Também seria possível afirmar que:

A mudança de um meio unicamente verbal, como o romance, que "tem apenas palavras para brincar", para um meio multipista como o cinema, que pode atuar não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade - e eu sugeriria até mesmo a indesejabilidade - da fidelidade literal (STAM, 2000, p. 56. [grifos do autor]).

Stam (2000) propõe que, ao invés de avaliar a adaptação em termos de fidelidade, devemos considerar a qualidade da adaptação em relação aos seus próprios objetivos estéticos e narrativos. Isso significa avaliar a adaptação com base em sua capacidade de funcionar como um filme em si mesmo, e não apenas como uma representação visual do livro original. Stam ainda argumenta que a adaptação cinematográfica não deve ser vista como uma mera transposição literal do texto original para a tela. Ademais, enfatiza a importância da reinterpretação criativa em que o filme adaptado incorpora as características próprias do meio cinematográfico, como a linguagem visual, o movimento, o ritmo e a montagem. Dessa forma, a adaptação se torna uma obra independente, com suas próprias formas de expressão e significado. Ele ainda ressalta a influência do contexto cultural e histórico na produção e recepção das adaptações cinematográficas, argumentando que as mudanças feitas na adaptação muitas vezes refletem as condições sociais, políticas e culturais em que o filme é produzido. Portanto, a análise de uma adaptação deve avaliar o contexto em que ela foi feita, a fim de compreender plenamente suas escolhas e interpretações.

Essa abordagem da transposição de obras literárias para outros meios midiáticos, aproxima-se, também, dos Estudos da Tradução, pois assim como na tradução, na adaptação é necessário transmitir a essência e a mensagem original da

obra, seja ela escrita ou visual. Em ambos os casos, é preciso tomar decisões criativas para transpor os elementos de uma forma de linguagem para outra, mantendo o sentido e o estilo do original. Afinal, segundo Roberta Rego Rodrigues “a subserviência do(a) tradutor(a) ao texto fonte é [também] uma fronteira a ser transposta, uma vez que ele ou ela pode ter sua própria interpretação do original assim como sua própria intenção ao traduzir um texto” (2014, p. 11). A substituição do termo tradutor por roteirista não invalida a afirmação.

O texto cinematográfico, adaptado ou baseado em um texto literário, precisa ser olhado/apreciado tal como uma leitura transcriadora, levando em consideração sua especificidade estética ao ser transposto para o código do cinema. Do mesmo modo, na tradução de textos muitas vezes se vai além de passar de um idioma a outro; é necessário que se faça uma transcrição para a língua-cultura-alvo. Afinal, se apenas se transpor de um idioma a outro os códigos linguísticos, pode-se correr o risco de o produto (unidade lexical, sentença ou mesmo texto traduzido) não fazer sentido para a cultura de chegada. Isso também ocorre com a adaptação de diferentes mídias, como as que trazemos para este estudo.

Portanto, as relações entre literatura e cinema e as estratégias de transposição da narrativa literária para narrativa fílmica conforma um processo em que as margens exercem forças que desestabilizam o centro do sistema e reconfiguram a cultura dita “canonizada”. Trata-se do mesmo movimento que ocorre quando uma obra é traduzida para outra língua-cultura, inicialmente não prevista pelo original. A análise entre literatura e cinema tem muito a ganhar, pois, com as teorizações dos Estudos da Tradução. Pesquisas comparatistas e seus aportes como os conceitos de intertextualização também podem auxiliar nas análises sobre como esse conceito pode ser relacionado à transmidiação da obra literária para o cinema.

Toda essa discussão pode ser embasada nas teorizações de Itamar Even-Zohar e sua Teoria dos Polissistemas. Esse teórico israelense concebe a literatura como integrante de um polissistema pertencente a um sistema maior, que é a cultura. Para Even-Zohar,

Um sistema sociossemiótico pode ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea que se configura como um polissistema, ou seja, um sistema múltiplo composto de várias redes simultâneas de relações, um conglomerado de sistemas interdependentes estratificados hierarquicamente em função das relações intra- e inter-sistêmicas dos seus elementos (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12).

Even-Zohar traz, ainda, teorias sobre ideologia dominante e a cultura do cânone, em que ele analisa como as crenças e valores dominantes são perpetuados nas sociedades, enquanto a cultura do cânone refere-se à valorização de certas obras culturais em detrimento de outras. A cultura do cânone está associada à ideia de que certas obras ou expressões culturais são consideradas superiores, valiosas e dignas de reconhecimento e estudo. O cânone cultural é composto por um conjunto de obras consideradas clássicas ou canônicas em uma determinada área, como literatura, arte, música ou cinema. Ele designa de estratificação dinâmica as relações de tensão entre estratos de um sistema, assim como a luta permanente entre vários estratos:

As tensões entre a cultura canonizada e a não-canonizada são universais. Estão presentes em todas as culturas, uma vez que uma sociedade humana não-estratificada simplesmente não existe, nem mesmo utopicamente. Não há linguagem não-estratificada, mesmo quando a ideologia dominante que gere as normas do sistema não permite uma explícita consideração de qualquer outro estrato além do canonizado. O mesmo é verdade para a estrutura da sociedade e para tudo envolvido nesse complexo fenômeno (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 8).

Evocam-se também as contribuições de Karl Schøllhammer, o qual apresenta um olhar para a literatura através da imagem. Conforme Karl Erik Schøllhammer (2016), é inevitável ler-se a literatura hoje sem levar em conta a predominância da cultura da imagem:

Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura dos textos as adaptações das suas histórias para os meios audiovisuais. Às vezes, a influência é positiva – um bom filme pode estimular a leitura do livro adaptado –, outras vezes as imagens levam vantagem sobre a leitura, embora quase sempre a leitura se faça acompanhar de algum diálogo com as imagens (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 7).

Schøllhammer (2016) afirma que é possível formar uma imagem mental quando se lê um livro graças às vivências acumuladas durante a vida. No entanto, a cultura imagética seduz devido à presença do imediatismo.

Para além das abordagens já apresentadas, podem ser evocados os conceitos de sistema literário, de adaptação dos textos escritos para a mídia cinematográfica e de reescrita, de André Lefevere (2007). Entende-se que uma narrativa fílmica pode ser vista como uma reescritura, a qual leitores não profissionais, frequentemente, tendem a consumir como sendo a própria escrita original.

Da leitura de André Lefevere (2007), é possível depreender que a cultura do livro está sendo cada vez mais preterida à cultura do cinema e televisão, principalmente entre os leitores não profissionais. Esses seriam aquelas pessoas que estão fora da academia, as quais são expostas ao conteúdo de determinados textos de forma indireta, através de textos (originais) que foram reescritos, tais como resenhas em revistas especializadas ou blogs literários, excertos ou fragmentos de antologias utilizados nas salas de aula, e até mesmo montagem de peças de teatro e adaptação para o cinema e televisão. O conceito de reescritura, proposto por esse teórico, também pode ser empregado para a análise da adaptação fílmica de uma obra literária.

Segundo Lefevere, “o leitor não profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores” (2007, p. 18). Essa afirmação se aplica quando a reescrita de uma literatura é transposta para um roteiro adaptado para o cinema, por exemplo. As pessoas que veem um filme baseado em um livro parecem acreditar estarem “lendo” o livro.

Afinal, os roteiristas, como reescritores, precisam adequar o texto literário para uma linguagem que seja adaptável à narrativa fílmica. Quando é feita a reescrita, ou adaptação, de uma obra literária para o cinema, é comum o questionamento sobre a fidelidade dessa transposição. Porém, conforme afirma Lefevere, é preciso tomar em consideração que “reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológicas ou poetológicas dominantes da época” (2007, p. 23). Para quem já teve a oportunidade de assistir a um livro o qual tenha sido adaptado para o cinema, certamente percebeu que ocorreram mudanças no roteiro do filme com relação ao texto do livro.

Robert Stam (2016), a seu turno, alicerça seu entendimento dos processos de adaptação na ideia da intertextualidade, argumentando que as adaptações são influenciadas não apenas pelo texto original, mas também por outros textos e referências culturais. Além disso, as adaptações podem ocorrer entre diferentes mídias, como literatura, teatro, quadrinhos e cinema. Essas influências intertextuais e intermediárias desempenham um papel significativo na criação de significado nas adaptações cinematográficas, as quais podemos empregar em um estudo comparativo, tal como o que propõe o presente trabalho sobre a travessia da

linguagem literária para a cinematográfica. Stam aborda, inicialmente, a questão mencionada no início deste capítulo, sobre o preconceito que, com frequência, recai sobre as adaptações de romances para o cinema. O termo *infidelidade*, tomado talvez das críticas de tradução, é utilizado amiúde com relação às adaptações filmicas. A alegação principal dessa perspectiva está calcada em supostos “prejuízos” que a transposição da narrativa literária sofre ao ser recriada para a narrativa fílmica. O teórico afirma que “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhando’” (STAM, 2016, p. 21). No decorrer deste trabalho, foram seguidos os referenciais teóricos de Stam, mas também poder-se-ia evocar Kristeva (1974) e sua teoria de intertextualidade para explicar, contextualizar e procurar revogar a ideia da dicotomia de que, se há ganhos para o cinema, isso é imanente à perda para a literatura.

Cada teórico utilizado para embasar o tema da presente dissertação tem seu pensamento próprio e bastante particular. Porém, pode-se afirmar que suas abordagens têm bastante em comum e se correlacionam entre si, fundamentando as questões aqui propostas. Defende-se aqui a perspectiva de que na transposição de textos literários para o cinema (e o movimento inverso, que não seria impossível, embora menos frequente) forma-se um novo texto, um texto autônomo, relacionado com o primeiro por alusão, inspiração ou mesmo referência. Trata-se de uma autonomia na forma, mas uma conexão de conteúdo que permite vincular ambas as obras (original e tradução) entre si. Essa seria, pois, a essência de uma adaptação.

A adaptação, portanto, deve ser julgada como obra autônoma, e não como um espelho do original, ao que se aplicariam conceitos tais como o de fidelidade, já bastante criticado e até mesmo superado nas críticas em tradução. A adaptação é, portanto, um entre-lugar: nem o original, nem uma terceira obra, totalmente nova. A adaptação está na fronteira, a qual, neste caso, além de tudo, é a ambientação do filme. As temáticas abordadas nas respectivas obras, a fronteira e o espaço nominado entre-lugar, espaço esse situado entre o Brasil e nosso *hermano* vizinho, o Uruguai, vislumbram dar destaque e visibilidade ao tema da fronteira e, de algum modo, sugerir que se está entre dois mundos e, ao mesmo tempo, não se está em nenhum. Tal como nas adaptações.

Apesar disso, é preciso estudar o modo como as adaptações são feitas. Uma descrição detalhada das manipulações empreendidas no processo de adaptação pode enriquecer os debates sobre esse campo.

Segundo o diretor de cinema Stanley Kubrick (1999), “tudo o que pode ser escrito e pensado, pode ser filmado”. Embora se saiba que a relação entre literatura e cinema já é de longa data, é possível perceber que as adaptações de livros para o cinema na contemporaneidade são mais frequentes. De acordo com o site AdoroCinema (2019), somente em 2019, 21 obras literárias, entre nacionais e estrangeiras, foram adaptadas para o cinema. As narrativas literárias sempre foram fontes de inspiração para o cinema. Ao contrário do que muitos pensam, a narrativa literária não necessita seguir à risca a trama do livro, pois se trata de mídias diferentes, que possuem particularidades próprias. Com o romance **A superfície da sombra**, ao ter sua adaptação para o cinema, não foi diferente.

Assim, é possível dizer que este trabalho compactua com o referencial de Randal Johnson, quando afirma que:

Literatura e cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois no nível de comunicação denotativa. A imagem fílmica não como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma palavra ou sequência de palavras comunica principalmente através de uma relação simbólica com sua referente (1982, p. 28).

Ao ler um livro, é provável que o leitor crie imagens em sua cabeça; a narrativa, geralmente, fornece elementos para essa imaginação. Assim, por exemplo, ao ler uma história, quando o leitor se depara com a descrição de um personagem, imediatamente forma a imagem desse. Esta versão pessoal para a aparência do personagem é uma forma de interpretar a história de acordo com a perspectiva do leitor. Já no cinema, essa informação é dada ao espectador sem que seja necessário criar tal imagem em seu imaginário. O cinema apresenta uma experiência sensorial mais imediata, com imagens e sons já definidos.

Syd Field, roteirista estadunidense e conhecido como o “guru” dos roteiros cinematográficos, destaca que:

[...] um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem, que ocorrem dentro do cenário mental da ação dramática. O roteiro é o ponto de

partida em direção às exterioridades, já que o filme é uma história contada em imagens (1995, p. 174-175).

Ítalo Calvino (1990) defende que ambas as linguagens, verbal e visual, têm papéis importantes e fazem parte de processos imaginativos distintos: enquanto a linguagem literária representa a imagem, a linguagem cinematográfica reproduz a imagem. Ainda com o autor:

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto. No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma (CALVINO, 1990, p. 99 [grifos do autor]).

Para Randal Johnson, antes de se buscar a fidelização total, ou até mesmo a submissão de uma obra à outra, o mais importante nesse processo de adaptação (assim como acontece nos processos de tradução), seria buscar a correspondência semântica e estética entre ambas as obras. Johnson considera que “o filme deve desviar de um modelo preestabelecido (o livro), permanecendo dentro de seu espaço semântico geral” (1982, p. 10).

Portanto, a retórica pela busca de equivalência total entre as obras se torna improvável, uma vez que se trata de mídias e linguagens distintas. Nas palavras de Hutcheon, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente” (2013, p. 49). Para realizar a análise da transposição da obra literária à fílmica, é preciso verificar *se* e *quando* foram efetuadas alterações da linguagem literária para a audiovisual. Foi partindo dessas assertivas que se buscou descrever, mas não julgar, no capítulo anterior, as alterações promovidas entre as obras escolhidas por meio da seleção de algumas passagens da obra literária e da produção cinematográfica.

Cinema e literatura são produtos artístico-culturais que se apresentam de maneiras distintas, e cada um desses produtos é capaz de provocar uma nova leitura, contudo, não se distanciando do seu texto originário. Conforme Ismail Xavier:

Nas últimas décadas (...), passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (2003, p. 61-62).

Como já aludido anteriormente, encontram-se algumas diferenças entre o texto original e a representação para o meio audiovisual. Como por exemplo, a passagem no livro em que Antônio desce as escadas e percebe que Blanca tem companhia em seu quarto; logo em seguida ouve-se um barulho forte vindo da rua e a casa fica sem energia elétrica. Com isso Antônio não consegue voltar para seu quarto e acaba dormindo no tapete; não vemos essa cena no filme.

Com relação à personalidade de Antônio, o fílmico o apresenta como um sujeito sisudo, de pouca paciência. Um dos momentos que percebemos isso, entre outros, foi quando ele estava na Casa das Facas e foi abordado por Tuco Albarrazin. O rapaz aborda Antônio e este solta um “Vem cá, te conheço?”, de maneira rude. O Antônio literário, tanto pela narrativa em primeira pessoa quanto pela voz narrativa em terceira pessoa, indica ser um sujeito mais amistoso. Usando como base a mesma passagem do livro, quando abordado por Tuco Albarrazin, Antônio em princípio fica confuso por não saber de quem se tratava, mas, depois, quando entende a situação, apenas fica aliviado.

O local da festa das mascaradas apresenta diferenças; enquanto no livro, refere-se a ruínas de uma velha cidade, no filme, o local exibido é um campo aberto, sem vestígios de ruínas.

Observa-se também a cena do cão que é atropelado por Antônio no início do filme, não é mencionada na obra literária. É possível pensar que essa cena tenha como objetivo representar a passagem do gato que é degolado e jogado na parede várias vezes, porém, conforme a história narrada por Blanca Lucía, apesar da violência contra o animal, de ter muito sangue e estar agonizante, o gato não morria. Na cena do cachorro após o atropelamento, o espectador não vê o animal na íntegra, apenas uma parte do corpo deitado no solo. Apesar disso, compreende que se trata de um cão e que o animal está agonizando, pelo som que ele emite e pela quantidade de sangue que é exibida na estrada. Em ambas as obras, a história é narrada por

Blanca a Antônio antes deles degustarem a *parrilla*, após o funeral de Adèle. No entanto, o diretor pode ter escolhido introduzir essa cena para que o espectador pudesse ter a experiência visual do animal ferido, o sangue, a agonia, reforçando ainda mais a atmosfera sombria que permeia a trama, e mais uma vez assistir à reação do protagonista Antônio diante de uma situação que envolva morte, ou a proximidade desta, sua impassibilidade e distanciamento, o que se confirma em outras cenas com o mesmo contexto de morte, pois a despeito de ter parado o carro e descido para verificar o ocorrido, ele não toma nenhuma atitude, apenas olha e retorna ao veículo, dando partida e saindo em alta velocidade.

Essas alterações supracitadas, como a releitura da personalidade de Antônio, a cena em que ele adormece no tapete ou a falta de ruínas no lugar onde se passou a festa das mascaradas ou até mesmo a inserção da cena do atropelamento do cão, não comprometem em nada o sentido e não trazem prejuízo para a compreensão da história. Pode ser um caminho que o diretor elegeu para, como sustenta Lefevre (2007), fazer com que o texto seja adaptável à narrativa fílmica.

Contudo, é preciso entender essas duas formas de arte e como suas técnicas de linguagem específicas podem criar experiências únicas para o público. Acredita-se que a teoria de intermedialidade pode ser aplicada para explorar como obras literárias e cinematográficas dialogam entre si, influenciando-se mutuamente e criando uma rede de referências e significados cruzados. Passa-se a abordá-la no ponto que segue.

2.2 Fronteira entre mídias - intermedialidade

Neste ponto são trazidos alguns conceitos sobre a intermedialidade, pois ao versar-se sobre adaptação ou transposição de uma mídia a outra, como é o caso em questão deste trabalho, é importante entender a definição desse termo. A intermedialidade e a adaptação são conceitos relacionados que se referem à relação entre diferentes formas de mídia e à transformação de uma obra de arte de um meio para outro.

É muito comum deparar-se com formas artísticas diversas inspiradas umas nas outras. De acordo com Claus Clüver, professor especialista em estudos interartes e intermídia dos Estados Unidos, a intermedialidade pode ser vista como um cruzamento de fronteiras entre mídias. Segundo ainda Clüver, são destacadas três maneiras de

interação entre mídias: “a combinação de mídias, referências intermediáticas e a transposição midiática” (CLÜVER, 2007, p. 1). Como combinação de mídias, elementos culturais compostos por pelo menos duas mídias diferentes, ele traz como exemplo histórias em quadrinhos ou óperas; como referências intermediáticas, ele destaca o teatro ou a pintura, em filmes e, por fim, Clüver defende a adaptação de romances para o cinema como exemplo de transposição midiática.

Para compreender as interações dessas zonas fronteiriças entre as mídias, Lars Elleström, professor de literatura comparada, da Suécia, apresenta a noção de algumas das funções e limitações das fronteiras das mídias e como devem ser categorizadas. No entanto, segundo o professor, as fronteiras na área da comunicação também podem (e devem) ser sempre questionadas (2018, p. 14-15). Para Elleström, as relações intermediáticas podem ser compreendidas em dois tipos de fronteiras de mídias: as relações intermediáticas em sentido restrito e relações intermediáticas em sentido amplo. Para o estudioso, pensar nas relações intermediáticas nesses dois sentidos, ajuda a compreender a tarefa, muitas vezes complexa, de atravessar as fronteiras midiáticas. Elleström explica essas relações do seguinte modo:

As relações intermediáticas em um sentido restrito tratam, portanto, em grande medida, de “encontrar” ou identificar fronteiras de mídias entre mídias básicas. As relações intermediáticas em um sentido amplo são mais uma questão de “inventar” ou construir as fronteiras de mídias entre mídias qualificadas (2018, p. 12).

Ainda para o mesmo autor, essa especificação das mídias ajuda a entender como os tipos de mídia são formados por qualidades diferentes. A seguir, ele faz a distinção entre o que pode ser considerado como mídia básica e mídia qualificada.

As relações entre mídias básicas como “imagem em movimento” e “imagem estática” podem, assim, ser relativamente descritas com clareza no âmbito das quatro modalidades, ao passo que as relações entre mídias qualificadas como “literatura audível” e “música” em grande parte se baseiam nos dois aspectos qualificadores. No primeiro caso, a fronteira entre as duas mídias básicas “imagem em movimento” e “imagem estática” encontra-se principalmente na modalidade espaço-temporal, uma vez que imagens estáticas são espaciais, enquanto as imagens em movimento são espaciais e temporais. No segundo caso, a fronteira entre a “literatura audível” e “música” é, em parte, de caráter modal, considerando-se que toda literatura é primordialmente (mas não exclusivamente) simbólica, e a música é primordialmente (mas não exclusivamente) icônica e parcialmente de caráter qualificado, uma vez que as fronteiras entre o que é considerado literatura e música depende muito de convenções culturais e estéticas (2017, p. 81).

O termo *intermídia* foi apresentado pela primeira vez por Dick Higgins em 1966 e foi utilizado para nomear novas manifestações artísticas ainda não muito difundidas e que fugiam do padrão. Higgins foi um dos fundadores do movimento Fluxus, que buscava desafiar as fronteiras entre as diferentes formas de arte e explorar novos modos de expressão.

Para discutir as relações entre literatura e cinema, e as questões concernentes às adaptações intermediárias entre esses dois meios culturais, a pesquisadora Helena Bonito Couto Pereira ocupa-se desse tema e avalia que:

A busca da equivalência estética não significa submissão irrestrita do livro ao filme [...] É possível tomar algumas liberdades e fazer alterações na caracterização de personagens e na diegese sem perder o alinhamento com a obra-fonte (2011, p.81-82).

De acordo com Rajewsky (2012b, p. 56), “a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia”. A intermedialidade envolve a interação entre diferentes meios de comunicação ou formas artísticas. Ela ocorre quando elementos de uma mídia são incorporados ou combinados com elementos de outra mídia. A intermedialidade também pode ocorrer quando uma obra transita de um meio para outro, como uma peça de teatro adaptada para o cinema, com a utilização de elementos audiovisuais.

Em resumo, a intermedialidade está relacionada à interação entre diferentes formas de mídia, podendo enriquecer o processo de adaptação, permitindo a combinação de elementos de diferentes mídias e facilitando a tradução dos tópicos integrantes da obra original para o novo meio.

Para Elleström, a adaptação possui como característica principal a possibilidade de “transferir os traços de mídia de um meio para outro meio” (2017, p. 513), e sobre a intermedialidade, ainda nas palavras de Elleström, “pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (2017, p. 510). O texto literário e uma obra fílmica são formas midiáticas que, quando combinadas, nos permitem explorar um novo produto.

Como exemplo dessa interação entre as mídias, o texto escrito de um livro para o meio cinematográfico, é a forma, o recurso como cada mídia dispõe de contar a história. O texto escrito faz uso da narrativa para descrever, para contar a trama. No livro **A superfície da sombra**, o episódio em que Blanca Lucía recebe o homem misterioso em seu quarto - e Antônio os observa da janela do seu -, é descrito pelo narrador em primeira pessoa minuciosamente em duas páginas. No filme, Antônio acompanha os movimentos pelo postigo de seu quarto e, pela câmera subjetiva, vemos Blanca Lucía de costas e um homem da cintura para baixo. Esse tira a blusa da jovem deixando-a com os seios à mostra e logo ela pula para o seu colo. A cena termina neste momento, deixando implícito para o espectador a sequência dos acontecimentos entre Blanca e o desconhecido.

Outro exemplo para contextualizar essa hibridização das linguagens de como uma passagem foi narrada no texto original e como ela foi retratada no filme é o momento em que Blanca Lucía e Antônio estão na *parrilla* e a jovem começa a contar as histórias da cidade a ele. No livro, o narrador em terceira pessoa diz que Blanca estava com o rosto próximo ao de Antônio para que pudesse contar a história sem ser ouvida pelos demais no restaurante. Com isso, Antônio, assim de perto, podia observar que os lábios dela haviam adquirido um tom rosado além do natural. Enquanto isso, na mídia cinematográfica essa cena foi mostrada ao espectador com os recursos de câmera. Enquanto Blanca falava, a câmera focava os olhos de Antônio, bem de perto, e logo mudava para a boca da moça, dando destaque apenas aos lábios se movimentando. Assim como no livro o leitor pode inferir que Antônio poderia estar atento aos lábios da moça enquanto ela narrava a história, o mesmo se sucede com a cena correspondente do filme, em que a câmera faz essa alternância direta entre o *close-up* nos olhos de Antônio e a boca de Blanca Lucía.

2.3 Fronteira entre obras - intertextualidade

Intertextualidade, apoiando-se no conceito do *Dicionário Aulete Digital* (2022), significa “Influência direta ou indireta de um ou mais textos literários preexistentes na elaboração de um novo texto”. Nas palavras de Tania Franco Carvalhal, a origem etimológica da palavra vem de “*texere*, isto é, tecer no, misturar tecendo e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar” (CARVALHAL, 2003, p. 75). A intertextualidade

é um conceito importante na análise de adaptações cinematográficas. Na adaptação cinematográfica, a intertextualidade pode assumir várias formas, como por exemplo, a adaptação pode fazer referência explícita ou implícita a outras obras literárias ou cinematográficas, criando um diálogo entre essas obras e a adaptação em si. Esse tipo de referência pode enriquecer a experiência do espectador, especialmente se ele já estiver familiarizado com as obras referenciadas. Em linhas gerais, a intertextualidade é a relação que um texto estabelece com outros textos, sejam eles literários, cinematográficos, musicais e pode ser uma ferramenta importante na adaptação cinematográfica, permitindo que essa estabeleça uma correlação com outras obras e crie novas camadas de significado para o espectador.

A noção de intertextualidade é um campo que vem crescentemente despertando interesse e é bastante discutida por pesquisadores advindos de diversas áreas do conhecimento. Esse termo, estabelecido por Julia Kristeva no final da década de 1960, na visão da autora, significa que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64, apud SANTOS, 2017, p. 49).

Com Stam (2006), para embasar o presente trabalho, adota-se a intertextualidade, que relaciona a prática da adaptação, principalmente no que tange às adaptações de romances ao cinema, às questões da fidelidade e intertextualidade. Para ele, a adaptação pode ser pensada como uma prática intertextual.

Com o intuito de demonstrar a riqueza do fenômeno intertextual, elencam-se, a seguir, algumas relações estabelecidas entre as obras que foram trazidas para o presente estudo, com obras anteriormente produzidas por outros autores, e que são pertinentes de serem apresentadas e aplicadas na análise intertextual e as quais podemos verificar que se correlacionam e dialogam. Afinal, os textos se apoiam em outros textos para a construção de seus discursos. Conforme Carvalhal, “o processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica de outro texto (ou vários outros)” (2006, p. 51).

Não serão trazidos conceitos diversos nem mesmo se fará a abordagem das várias formas existentes de intertextualidade. A intenção é compreender a noção do termo para que se possa discorrer e observar o quanto essa relação intertextual manifesta-se nos textos e obras que serviram de *corpus* para esse trabalho e também

deste com outras obras preexistentes. Com isso, busca-se corroborar as afirmações realizadas anteriormente, seguindo os pressupostos teóricos de Robert Stam (2006). Faz-se necessário o aviso de que este ponto tem o propósito, em linhas gerais, de expor e discutir de maneira sucinta, as relações intertextuais presentes entre as obras, porém sem nos aprofundarmos nas discussões das teorias da intertextualidade.

Pode-se entender a intertextualidade como um fenômeno que pode reportar direta ou indiretamente elementos de algum outro texto já existente, e isso pode acontecer tanto no aspecto formal quanto no conteúdo. Conforme Sandra Nitrini, citando Paul Valéry, “nada mais original, nada mais próprio do que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado” (2000, p.134). De acordo com essa afirmação, pode-se inferir que não é preciso ser original para ser criativo. Basta ter a capacidade de assimilação, “digestão” dos textos consumidos anteriormente pelo autor para a criação de um novo texto, uma nova história.

De acordo com João Manuel dos Santos Cunha (2011), a aproximação intertextual é exercida como uma forma específica de pensar a literatura face a outras formas de expressão cultural, concebendo textualidades literárias não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua relação interativa com outros textos, literários ou não, verbais ou não, mas todos originados de um só lugar: o da cultura. Ainda, segundo este autor, “contemporaneamente, todo estudo comparatista convoca necessariamente a noção de intertextualidade” (2011, p. 13). Para além disso:

Palavra é matéria-prima da linguagem literária. Imagem é fundamento codificador da linguagem cinematográfica. Narrativas de ficção literárias e fílmicas – por meio de linguagens estéticas específicas e autônomas – têm como característica a transformação do mundo em discurso, interpretantes que são de uma realidade que não se deixa alcançar pelo olhar desarmado do sujeito sobre a objetividade. Textos literários e fílmicos, em sua qualidade de objetos artísticos, distanciam-se de certificações absolutistas, eis que são invenções que se explicitam como discurso” (CUNHA, 2011, p. 18).

Tania Franco Carvalhal, a grande pesquisadora da literatura comparada, entre outros temas, debruçou-se sobre a intertextualidade e afirma que é um conceito que trouxe uma grande contribuição para os estudos da literatura comparada. Cita-se:

A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento

de escritas anteriores. A contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada é decisiva, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais [...] (CARVALHAL, 2003, p. 19).

Considera-se apropriado fazer menção aos aspectos comparatistas, uma vez que uma das propostas deste trabalho é comparar trechos selecionados de uma obra literária e como realizou-se a adaptação desses para o cinema. Carvalho utiliza-se da metodologia comparatista para realizar leituras comparadas de textos, uma vez que a prática comparatista tem como característica principal atuar entre elementos diversos para então explorá-los, como “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

A pesquisa comparatista é um campo de estudos que abarca áreas diversas as quais incluem “questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural” (CARVALHAL, 2003, p. 7). Aqui foi analisado, através de uma perspectiva comparativa, como um texto literário foi adaptado para o cinema. Quais pontos de contato e em quais momentos houve a necessidade, ou mesmo por escolha do roteirista, de modificar aquele texto para o formato fílmico. Nessa ótica, pode-se dizer que houve um trabalho comparatista.

Eduardo Coutinho também se detém sobre o tema:

a Literatura Comparada porta, desde sua fase inicial de configuração como disciplina acadêmica, uma transversalidade que a conduz não só além das fronteiras nacionais e idiomáticas, mas também interdisciplinares, rompendo frequentemente com as barreiras entre as disciplinas e pondo em xeque a compartimentação do saber [...] (COUTINHO, 2011, p. 21).

Apresentam-se, a seguir, alguns exemplos dessas relações intertextuais presentes em **A superfície da sombra**. Percebe-se que Tailor Diniz traz, no seu romance, referências de Italo Calvino, inclusive citando-o à página 141: “o coveiro e cantor de tangos parecia conhecer Calvino” isso é o que o narrador deduz quando o coveiro alerta Antônio que “se sua alma se repartir em duas, uma delas estará em descontrolo da outra”. Pode-se depreender a alusão à obra de Calvino, **O visconde partido ao meio** ([1952] 2011), em que o visconde Medardo di Terralba sofre um ferimento de guerra; ele leva um tiro de canhão no peito e seu corpo acaba sendo repartido em dois. As consequências dessa mutilação é que cada metade do seu corpo tem comportamentos diferentes, ou seja, uma metade não tinha controle sobre

a outra. Não se pode deixar de citar aqui, também, o conto **O Espelho**, de Machado de Assis, no qual a narrativa segue a ideia de que o indivíduo tem duas almas distintas (a alma exterior e a alma interior), uma que olharia de dentro para fora e outra de fora para dentro da pessoa. Seguem excertos do livro de Diniz (2012) que trazem a referência:

Domiciano informou que Blanca Lucía estava presente no momento do acidente, e que os moradores falaram muito no assunto, na época ‘se uma filha fosse capaz de aquilo...De *asesinar* seu próprio pai. A não ser que estivesse repartida em duas’ (p. 76). Antônio quis saber o que ele queria dizer com “repartida em duas”, e Domiciano explicou que há pessoas que têm a alma repartida em duas, e que “a desparte de fora às vezes faz coisas que a desparte de dentro não vê. Só fica sabendo *despues* do estrago feito... Aí a criatura tem que quebrar os ossos das costelas pra desfazer a firma com o demônio (p. 76).

Isso também ocorre na construção do ritual da festa das mascaradas, festa da qual o personagem Antônio supostamente teria participado e é mais uma das passagens que coloca leitor e personagem em estado de suspensão. Devido à atmosfera onírica que envolve a trama, não se consegue saber exatamente se o acontecimento foi real ou não. Antônio pergunta ao coveiro/cantor se havia outros lugares na cidade como aquele em que estavam, o *Café La Confesión*, e Domiciano responde que “*las hay...na banda de cá e na desbanda de lá*” (DINIZ, 2012, p. 79), e continuou dizendo que se Antônio quisesse *conocer* uma tradição do local de *muy lejos*, séculos até, no dia seguinte teria a Noite das Mascaradas

Domiciano, o coveiro/cantor, explica que este é um ritual que se repete no primeiro dia sete de cada ano; as prostitutas de Poblado Oriental e Passo do Cati se reúnem no mesmo local, usando máscaras no rosto, para celebrar a vida, rogar por boas safras e fartura. Domiciano diz que, se Antônio tivesse interesse em participar da festa, poderia passar no cemitério no dia seguinte para ele lhe ensinar o caminho.

Na sequência, o tema sobre intertextualidade será ainda objeto de reflexão no ponto a seguir.

2.3.1 Fronteira como lugar do fantástico

A Superfície da sombra é uma obra que flerta muito com o gênero fantástico. Esse gênero literário, criado com o intuito de contar histórias, como o próprio nome

sugere, baseadas em fantasias que transcendem o real, apresenta elementos criados pela imaginação, o imaginário, fabuloso, misturados à realidade. São acontecimentos para os quais não existiria uma explicação lógica, nem racional. O fantástico está intrinsecamente ligado a eventos frutos de um sonho ou da imaginação ou ao sobrenatural. Conforme define Tzvetan Todorov:

Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (1980, p. 15).

Esse sentimento de incerteza sobre o que é real ou somente uma ilusão envolve não somente as personagens da trama, mas também o leitor. É justamente o campo da incerteza que caracteriza a literatura fantástica. Quando se há a definição de que os eventos ocorridos são, de fato, reais, então está se adentrando em outro campo, um gênero semelhante ao fantástico, chamado “o maravilhoso”.

Embora a literatura fantástica seja um gênero que tenha nascido por volta do século XVIII e XIX, conforme afirma Tzvetan Todorov (1980), na América Latina as produções literárias nesse sentido se desenvolveram somente na década de 1940, com o escritor argentino Jorge Luis Borges. Borges tem várias obras publicadas com a temática do fantástico. Inclusive, um de seus livros é citado expressamente nas obras das quais fazem parte nosso material de estudo, conforme podemos observar com o excerto que segue:

Antes de regressar para casa, Antônio entrou em uma livraria. Ele escolheu a edição de **Os Contos Fantásticos no Labirinto de Borges**, na qual estava o conto **O Ovo de Cristal**, de H. G. Wells. O homem que o atendeu diz que nesse conto “*hay trechos de El Aleph, que son muy parecidos*” (DINIZ, 2012, p. 103).

O conto **O Aleph** (1949), escrito por Jorge Luis Borges e que, segundo William Augusto de Souza, teria sido inspirado no conto de H. G. Wells, **O Ovo de Cristal**, conforme segue: “em ‘**O ovo de cristal**’ (1899), de H. G. Wells, conto que influenciou a escrita do Aleph” (SOUZA, 2017, p. 154), traz uma história fantástica de uma esfera furta-cor, denominada de Aleph, que estava alocada no porão da família, embaixo das escadas e que, por intermédio dessa esfera, era possível ver imagens do universo inteiro. Borges deixa a natureza do que é visto no Aleph ambígua e subjetiva, permitindo diferentes interpretações, e essa ambiguidade é parte da beleza do conto,

pois permite que os leitores reflitam sobre a natureza do conhecimento, da percepção e da realidade.

Em **A superfície da sombra**, encontramos diversos momentos em que o personagem Antônio tem sua percepção alterada e vacilante entre se o que ocorrera fora um sonho, imaginação ou se de fato ele vivenciara aquela situação.

As percepções que Antônio tem sobre o que acontece à sua volta são, desde que ele chegou a Poblado Oriental, por vezes confusas, como se ele estivesse sofrendo deslocamentos da realidade. A dúvida entre o que é realidade e o que foi sonho é uma constante para o personagem Antônio e também para o leitor/espectador.

Procurei nos gestos de Blanca, no olhar, no sorriso, na postura, nas pernas um pouco afastadas enquanto acariciava uma almofada colorida, no sotaque carregado do espanhol, nas misturas feitas com o português, na textura de cada palavra dita ou sugerida; em todos seus mínimos movimentos procurei algo mais revelador, algo capaz de denunciar ou trair, de alguma forma, sutil ou escancarada, os resquícios do prazer estampado no rosto, durante à tarde, quando recebia, em sua cama, um homem cujo rosto não pude ver [...]. Nada se revelava em seu semblante. Ou aquilo fora um sonho, ou Blanca era uma boa atriz [...]" (DINIZ, 2012, p. 43).

Acontecimentos estranhos rondam os passos de Antônio,

então a casa ficou às escuras. Antônio quis retornar ao quarto, porém, não encontrava as escadas e, quanto mais se debatia para encontrar o caminho de volta, mais sem noção de onde se encontrava, ficava. Ele desistiu de tentar voltar para o quarto e decidiu ficar onde estava, até a energia se restabeler. Contudo, depois da quantidade de uísque que bebeu no bar, acabou dormindo ali mesmo, sobre um tapete. Depois de um tempo, acordou com Blanca agachada ao seu lado, vestida; rindo, falou pra ele subir e deitar-se no quarto (DINIZ, 2012, p. 87)

Nessas horas em que Antonio dormia, acordava-se com a certeza de ter visto/ouvido uma coisa, mas que a realidade depois parecia indicar outra. Essa confusão do personagem se dá por diversas vezes inclusive quando é confrontado de que havia dado sua palavra, de que prometera ir ao circo ver a apresentação do cego atirador de facas, mas não foi.

A mulher do atirador de facas pergunta a Antônio se ele vai cumprir a palavra dele, de ir assistir ao espetáculo. Antônio garante a ela que irá; no entanto, ele não comparece. A mulher aparece no dia seguinte morta com a faca cravada no peito, que poderia ser dele ou do atirador de facas cego. O protagonista é cercado pelos mistérios que emanam da pequena cidade e de seus habitantes. O coveiro/cantor que

desaparece na festa das mascaradas e no dia seguinte foge da presença de Antônio, indicando ter algo a temer e aconselhando Antônio a ir embora da cidade antes que a alma deste se reparta em duas e uma parte não tenha controle sobre a outra. A faca que Antônio havia comprado na Casa das Facas aparece misteriosamente no cemitério e Domiciano a entrega a Antônio, advertindo-o a não se “despossuir” da faca pela terceira vez, caso contrário, não terá mais como “desescrever” seu próprio destino.

Como já mencionado, o gênero fantástico muitas vezes lida com a ambiguidade entre o que é real e o que é imaginário. Os limites entre o mundo real e o mundo fantástico podem ser difíceis de discernir, deixando espaço para interpretações diversas, trazendo um confronto com o desconhecido. O gênero fantástico explora o desconhecido, o inexplicável e muitas vezes questiona a natureza da realidade. As histórias fantásticas podem carregar significados simbólicos e alegóricos, representando temas e questões que transcendem o mundo real. Uma passagem interessante do livro **A superfície da sombra** a qual aborda essa questão, do que pode ser real ou fruto da imaginação de um personagem, é a das viúvas que rezam pelas almas que partiram. Antônio e Blanca, ao saírem de carro do cemitério após o enterro da mãe de Blanca, enquanto apreciavam distraidamente a paisagem, vinham subindo a estrada sete mulheres de preto, as Sete Viúvas da *Calle de Los Desengaños*, todas com guarda-chuvas pretos abertos. Blanca explica que estavam indo realizar um ritual o qual elas faziam há décadas. As sete viúvas rezavam pelas almas desamparadas, na Cruz Mestra do cemitério. No entanto, Antônio estava tão absorto que não ouviu a explicação. Ao chegarem ao restaurante para almoçar, Blanca começa a contar as histórias misteriosas da cidade, inclusive menciona as viúvas. Antônio achou a história curiosa e Blanca recordou que eles as encontraram na estrada. Ele disse que não as viu e “Blanca achou estranho que não as tivesse visto, pois havia apontado com o dedo, e ele ainda tivera que desviar o carro para deixá-las passar” (DINIZ, 2012, p. 27).

Um exemplo de literatura fantástica na qual existe um paralelo de intertextualidade com **A superfície da sombra** é a obra de Juan Rulfo, **Pedro Páramo**. A Comala, uma cidade imaginária e cheia de mistérios, onde se desenvolve a história, é um lugar em que quase todos os personagens estão mortos, mas nem todas as almas que vagam por ali têm consciência dessa condição, pois, ao longo da história, o leitor começa a vacilar entre algumas possibilidades: ou Antônio está em

uma espécie de Comala, e nenhum daqueles personagens está de fato vivo, ou ele tem surtos de imaginação ou está em uma espécie de sonho, pois eventos fora do normal são cada vez mais frequentes no decorrer da trama.

A escritora chilena Maria Luisa Bombal traz essa mesma mistura de incerteza de sonho, imaginação ou realidade em sua obra **A última névoa** cuja trama se passa em atmosfera onírica e que, por diversas vezes, se perde a noção do que é real e do que é imaginário. No Brasil inclusive, essa narrativa acabou sendo traduzida com o título de **Entre a vida e o sonho**, o que, conforme Andrea Kahmann (2017), é uma forma de adiantar a interpretação da narrativa, um *spoiler* das tramas finais. Na novela **A última névoa**, a personagem principal, que não possui nome, encontra um desconhecido à noite, na rua, e com ele passa uma noite de amor. Essa traição é o que lhe dá ânimo em relação à sua monótona vida na fazenda e no casamento infeliz.

A personagem principal, que vive um casamento insípido, sonha em viver um romance no qual ela se sinta amada. Uma noite, sem sono, ela sai à noite para caminhar e entre a névoa densa que recai na cidade durante toda a trama, ela encontra um desconhecido. Eles se envolvem e têm uma noite tórrida de amor. No decorrer da história, no entanto, a personagem começa a duvidar se aquela noite existiu, se ela a criou em sua imaginação. De acordo com Kahmann, Juan Rulfo, inclusive, teria se inspirado nesse romance de Bombal para a construção da cidade misteriosa de Comala: “Rulfo, que a leu e a admirou, inspirou muitas ruas de sua Comala na cidade enevoada de María Luisa” (2017, p. 134).

Essas lembranças acabam por se confundir com sua imaginação e a personagem da novela **A última névoa** começa a se questionar se o fato aconteceu realmente ou teria sido somente um sonho. Assim também acontece com Antônio, que, por diversas vezes, não tem certeza se o que se passou foi sonho ou realidade, conforme podemos conferir na seguinte passagem do livro: “De repente as vozes silenciaram, mantive-me na cama [...]. Não sei quanto tempo teria passado desde a última reza vindo de baixo. É possível que eu tenha adormecido. Nenhum registro ficou desse período, nem real muito menos de sonho” (DINIZ, 2012, p. 110).

Outro exemplo trazido da literatura sobre o fantástico e que tem uma relação de intertextualidade com as obras objetos de pesquisa deste trabalho, é o conto do escritor Adolfo Bioy Casares, **Máscaras Venecianas** (1994): o personagem principal, ao se ver diante de uma doença quase incurável, termina seu relacionamento com a mulher que ama, Daniela, pois não quer vê-la sofrer, nem ser um fardo para ela. Os

anos passam, todavia, e ele não consegue esquecer-la; a doença alcança, então, o período de remissão. O tempo decorre por mais de mais de uma década, seu melhor amigo havia se casado com Daniela, se separado e voltado a se relacionar com ela novamente. O personagem principal vai a Veneza, encontra Daniela no Carnaval, em que estão todos participando de uma festa de máscaras. Então, ele passa mal e a febre volta com força total: passa alguns dias acamado, tendo episódios de aparente lucidez e delírios da febre. Lembra-se de ter visto duas mulheres iguais a Daniela, na festa, mas agora já não tem certeza se o que viu foi realidade ou se fazia parte do delírio que a febre poderia estar causando a ele. Segue o trecho:

Vinieron luego días confusos, de soñar cuando dormía y cuando despertaba. A cada rato me creía realmente despierto y confiaba en que se disiparían del todo esos sueños, tan molestos por lo persistentes. Muy pronto llegaba el desengaño, tal vez porque hechos reales, difíciles de admitir y que me preocupaban, provocaron (con la fiebre, que también era real) nuevos delirios (CASARES, 1994, p. 29).

Em **A superfície da sombra**, há a passagem em que Antônio está no baile das mascaradas e, de repente, ele é abordado por uma das participantes da festa mascarada. Na obra filmica, devido à máscara e à escuridão da noite, é possível divisar apenas parcialmente seu rosto. Antônio olha diretamente para os lábios da mulher; ela lhe sorri, se parecendo muito com Blanca Lucía; porém, um instante depois, a mulher também tem a aparência de Alfonsina Tereza. No filme, se reconhece, apesar da máscara, que era o rosto de Blanca e/ou Alfonsina Tereza, como se fossem as duas mulheres em uma. O que não se tem conhecimento é se essas experiências que o personagem Antônio vivencia, ou supõe que vivencia, são sonho ou realidade.

Na obra **A superfície da sombra**, aparecem pessoas com comportamentos e tipos estranhos. A mulher do atirador de facas, que é cego, o pessoal do circo, Tuco Albarrazin, e o personagem mais singular que é Domiciano Milagros, o coveiro e cantante de tango. Como ele mesmo se apresenta a Antônio: “meus desafiantes, que *no son pocos*, dizem que soy *dublé de cantante* e coveiro, mas esse desfazimento que fazem de mim pouco importa, um cantante de tangos não anda mesmo muy desgarrado de um coveiro [...], de dia enterrando mortos, de noite desenterrando tangos” (DINIZ, 2012, p. 79).

Esse personagem é bastante instigante, pois é interessante pensar no papel dúbio que ele desempenha na história, como uma espécie de comunicador entre os mundos - dos vivos e dos mortos. Ele é quem “atravessa” as almas que vão para baixo da terra e alegra as almas que ainda não fizeram a passagem nesse mundo de cá, cantando tangos; Domiciano é uma espécie de “Caronte” dos pampas e tanguero. Vale destacar essa associação de coveiro e cantor de tangos, uma vez que quem canta tango “Canta nostalgias pelo passar do tempo e morte” (MOREIRA, 2014, p.15).

Ao pensar sobre elementos simbólicos, podemos refletir também acerca da simbologia da faca nas obras, e o significado que ela tem para os personagens. A faca ou adaga é muitas vezes relacionada à traição, ao assassinato, e em algumas culturas ela tem uma função ritual especialmente atrelada ao sacrifício humano. Esse símbolo é muito empregado na cultura do lunfardo do qual brotou o tango⁹.

Também no Brasil existem muitas superstições e crendices populares que envolvem facas, como, por exemplo, ser considerado de mau gosto dar uma faca de presente a alguém, pois esse gesto pode “cortar” a relação de amizade entre quem dá e quem recebe; ou dar uma faca como presente de casamento, pode cortar os laços do matrimônio. Ainda segundo o folclore, se houve uma morte na família, as facas devem ser manuseadas com cuidado, pois, dessa forma, os familiares evitariam esfaquear a alma dos mortos. Há quem acredite que manter uma faca em uma jarra com água nas portas da frente e de trás de uma casa afasta os maus espíritos, provocando medo de seus reflexos na água e na superfície da faca.

Essas crendices em torno desse objeto, que recebe destaque no enredo, corroboram para o clima de mistério e suspense que transcorre durante as tramas. O personagem Tuco Albarrazin adverte Antônio, quando esse esquece a faca no carro, aconselhando-o a não esquecer o objeto uma segunda vez. Há também o atirador de facas, que é cego, que se apresenta no circo junto com sua esposa; ao final da trama, ela é assassinada com uma faca enterrada no peito. O episódio, narrado por Blanca Lucía, em que o marido de Alfonsina Tereza teria matado o gato da família degolado com a faca que estava sobre a mesa, pelo simples fato de o almoço estar demorando

⁹ De acordo com Leonardo Padua Siqueira, o lunfardo, inicialmente, foi uma linguagem específica dos habitantes das periferias de Buenos Aires na Argentina. Era um sistema de comunicação falado e escrito, que sobreguardava os bandidos de serem rapidamente pegos pela Polícia. Utilizava-se de gírias e nomes específicos de pessoas e objetos e somente os viventes desse ambiente dominavam tal linguagem. Essa maneira de se comunicar foi absorvida pelos letristas de tango. Um personagem ligado ao universo tanguista é o compadre, ou às vezes chamado de *compadrito*, que leva sempre na cintura uma faca de briga (SIQUEIRA, 2017, p. 50).

a ser servido. Quando Antônio perde sua faca pela segunda vez, o coveiro Domiciano Milagros diz-lhe em tom de aviso para que “não se descuide da sua faca, senhor. Se se despossuir dela uma terceira vez, não terá mais como desescrever o seu destino” (DINIZ, 2012, p. 141).

Apresentamos acima trechos os quais contêm doses de mistério nas tramas, em que a morte é também um elemento presente, mas vale lembrar que já no início da narrativa (filme e livro), Antônio se desloca à fronteira para ir ao funeral da sua amiga, Adèle. No filme, no percurso até Poblado Oriental, Antônio atropela um cachorro na estrada; pode-se perceber que o animal está agonizando e é como se quisesse sinalizar um agouro, um prenúncio de como a estadia de Antônio em Poblado Oriental se revelaria. Além do cachorro, tem-se a morte presente relacionada a outros animais, como o gato que é degolado e atirado na parede, e a cena, que consta apenas do filme, de Juca, marido da Cotinha, carneando uma ovelha. Ele sai de cena e, em primeiro plano, jaz a carcaça do animal com as entranhas saindo para fora do corpo.

O clima funesto permanece e é flagrante quando o coveiro Domiciano Milagros e o cemitério aparecem diversas vezes no enredo. Logo após o funeral de Adèle, mãe de Blanca Lucía, Cotinha Leiria também vem a falecer, a qual é amiga íntima de Blanca.

O coveiro e cantor de tangos, Domiciano Milagros, conta a Antônio como o padrasto de Blanca havia morrido, com um tiro acidental no coração enquanto limpava a arma, e que sua morte havia sido investigada pela Polícia, pelas circunstâncias bastantes controversas.

Um ponto de contato com esse clima sombrio são as sete viúvas de *La calle de los desengaños*. São sete mulheres, todas vestidas de negro dos pés à cabeça, empunhando guarda-chuvas igualmente pretos, que tinham como missão rezar pelas almas desamparadas, na Cruz Mestra do Cemitério. Um ritual praticado há décadas por elas, conforme explicou Blanca a Antônio. Importante salientar que nos momentos em que aparecem na trama, somente Blanca as vê, ficando a dúvida se Antônio não as viu por estar distraído ou se apenas Blanca é capaz de enxergá-las.

Blanca Lucía é uma personagem muito enigmática. Ela tem o tipo de uma “Lolita”: é jovem, atraente e tem uma maneira sedutora quando se expressa. A escolha do nome da personagem é bastante interessante, pois Blanca, traduzido para o português, quer dizer Branca. Segundo o **Dicionário de Nomes Próprios**, seu

significado é “alva”, “cândida” (VV .AA, 2024). Por sua vez, Lucía, que em português é Lúcia, tem como definição “a luminosa”, de acordo com o mesmo dicionário (VV .AA, 2024). Ambos os nomes remetem a alguém iluminado, claro, cândido. No entanto, a personagem nem sempre retrata na história um lado tão puro e alvo. A jovem traz consigo um ar indecifrável e que parece não demonstrar muito seus sentimentos, algo que podemos constatar em diferentes momentos da história. O primeiro momento em que isso chama a atenção é quando ela dá a notícia a Antônio de que a sua própria mãe havia falecido naquela noite. Em ambas as obras (filme e livro), há indícios de que ela está impassível com o acontecimento, contudo a narrativa fílmica os evidencia, pois podemos “ver” a atitude da personagem, enquanto na obra literária há o filtro de um narrador. Suas atitudes fleumáticas são observáveis em outras ocasiões, como quando ela relata a Antônio a história do homem que matou o gato, jogando-o na parede tantas vezes até estraçalhá-lo ou, então, a morte do padrasto e da amiga Cotinha Leiria. Outros exemplos, após o sepultamento da mãe, Blanca foi ao restaurante com Antônio e ambos comeram uma *parrilla* completa com direito a um brinde proposto pela Blanca. Após a refeição, dirigiram-se à casa em que a jovem morava com a mãe e, pela perspectiva de Antônio, sabemos que ela teve um encontro amoroso com um homem em seu quarto. Logo após, Antônio a encontra dançando animadamente na sala, onde ela afirma que dormiu após chegarem em casa, pois o vinho bebido no almoço a tinha deixado *tontita*. Blanca cumpre suas necessidades corporais aparentemente sem culpa ou pesar após o enterro da própria mãe: ela come, bebe, faz sexo, dorme e dança. Ela também deixa claro que procurou reunir todas as roupas e pertences da mãe para entregar a doação tão logo havia acordado. É como se ansiasse por se ver livre de qualquer memória da mãe, Adéle, uma personagem de quem pouco se sabe, mas cujo nome evoca nobreza.

Antônio, o protagonista da história, que dorme muito durante o decorrer das tramas e frequentemente fica em dúvida se o que está acontecendo é sonho ou realidade. Como exemplo, há um momento em que ele acorda e não ouve mais as rezas vindo do andar de baixo. Ele não tem certeza se de fato ele ouvira as mulheres rezando o terço ou se teria sido um sonho. O que acontece com este personagem? Teria o Antônio um duplo, uma sombra?

Uma possibilidade de leitura é que o próprio Antônio se aproximaria ao arquétipo da sombra, pois esta sugere haver uma faceta oculta da personalidade, um lado obscuro do ego de cada indivíduo. No plano semântico, a sombra pode ser um

leve ensombrecer das feições pelo fluir de uma nuvem, por exemplo, ou uma ausência de luz que perdura, mas é sempre passageira. Se fosse eterna, seria escuridão. A sombra é, pois, instabilidade que depende sempre dos movimentos que lhe são exteriores. No plano metafórico, a sombra evoca nossas pequenas frustrações, medos, egoísmo e dinâmicas negativas mais ordinárias. Também é possível pensá-la sob uma perspectiva mais universalizante, que contém a essência do mal mais arquetípico, todas aquelas atividades e desejos que podem ser considerados imorais e violentos e que não podem ser aceitos de maneira nenhuma pela sociedade (SABADER, 2023).

Tomando esse conceito como exemplo, pode-se observar uma conexão entre o título da obra e o personagem Antônio. Como já mencionado, este dorme a todo momento, e quando está acordado, não tem certeza de suas sensações. Talvez não tenha nem a certeza se está de fato acordado ou sonhando. Antônio tem suas sombras, seus pontos sem luz. Isso poderia ser dito de qualquer ser humano, pois todos temos nossas fragilidades. As fragilidades de Antônio, no entanto, podem ser profundas, e só o que é profundo tem superfície.

Outra possibilidade de leitura é que Antônio enxergue apenas a superfície de um mal profundo. Em vários momentos da trama, ele desconfia que alguém o está seguindo, como se tivesse uma “sombra” em seu encalço. Durante toda a trama, Antônio é levado por Blanca Lucía e outras personagens, como o coveiro cantor de tangos, a cruzar constantemente as fronteiras, a ponto de já não saber de que lado está. Essas fronteiras podem ser compreendidas no plano geográfico ou metafórico.

Já quase no final na trama, a mulher do atirador de facas é assassinada com uma facada no coração por alguém que havia comprado uma faca na Casa das Facas. Quando Blanca Lucía fala a Antônio do ocorrido, afirmando que o vendedor da loja e Tuco Albarrazín reconheceram o “tipo”, Antônio representa não estar prestando atenção no que a jovem dizia, ele parecia estar em uma espécie de transe ou sonho. Trechos como esse levam o leitor e/ou espectador a considerar que Antônio pode ter um duplo, sua alma pode ser repartida, ou “despartida”, como fala o coveiro Domiciano. A sombria manifestação da maldade pode ter-se manifestado, e Antônio, de fato, poderia ser o autor do assassinato da mulher do circo.

Antônio tem uma relação próxima com a morte. Isso fica mais evidente na trama fílmica do que na obra literária. Já no início do filme, durante o trajeto de Antônio até a fronteira, ele atropela um cão na estrada. É possível perceber que o animal ainda

não está morto, mas em vias de morrer, uma vez que tem bastante sangue na pista e ele está perceptivelmente agonizando. Apesar de estacionar o carro e descer para conferir o animal, Antônio aparenta não se abalar ao olhar a cena e retorna ao veículo para seguir viagem. Ele chega à cidade ao amanhecer e toma conhecimento que o motivo de estar ali, do telefonema que havia recebido na noite anterior pedindo que ele fosse até Poblado Oriental, era porque sua amiga Adèle havia falecido. Cotinha, a amiga idosa de Blanca Lucía, falece também durante o período em que Antônio está na cidade. No filme, aparece Antônio próximo ao cemitério, apenas olhando de longe a cerimônia de sepultamento de Cotinha. Durante todos esses episódios ligados à morte, Antônio está presente e mantém uma postura impassível, sempre um ar de distanciamento, de apatia.

Antônio, porém, não é o único personagem a conectar-se com a morte. Esta parece mais bem ser a protagonista da trama toda, ora contracenando com um, ora com outro personagem. Nesse aspecto, Domiciano Milagros é um tipo emblemático. Coveiro durante o dia e cantor de tangos à noite. Esse personagem nos faz pensar a relação que ambas as profissões podem querer revelar ao leitor/espectador. Ao pensar sobre o tango, como forma de expressão cultural, tem sido frequentemente associado às poéticas do trágico, das paixões que levam à dor ou mesmo à morte. Essa conexão pode ser observada em várias dimensões do tango, desde suas origens até sua poesia e emoções transmitidas. O tango nasce no final do século XIX nas margens do Rio da Prata, uma região marcada por um ambiente de decadência e marginalidade. Nesse contexto, o tango surge como uma forma de expressão das classes trabalhadoras e das comunidades marginalizadas, em meio a uma realidade de violência, pobreza e incerteza. Essas condições difíceis da vida podem ter contribuído para uma visão sombria e melancólica que se reflete nas temáticas abordadas pelo tango. Muitas letras de tangos tradicionais exploram temas relacionados à dor, ao sofrimento e à perda, que estão intrinsecamente ligados à experiência humana e à própria mortalidade. As letras muitas vezes descrevem histórias trágicas de amores perdidos, decepções, solidão e desespero. A melancolia e a nostalgia presentes nas letras do tango podem sugerir um sentimento de inevitabilidade da morte e da transitoriedade da vida. Essas emoções intensas podem evocar uma sensação de confronto com a finitude humana e a fragilidade da existência. O tango proporciona um espaço para expressar e lidar com esses

sentimentos através dos movimentos do baile e da música, permitindo que os dançarinos e os ouvintes explorem as complexidades da vida e da morte.

Aqui podemos pensar que Domiciano pode ter a alma repartida, ou “despartida”, como ele mesmo diz, em que uma das “despartes” é a que fica com as almas que já partiram e a outra, com as almas que aqui ainda permanecem. As que ainda permanecem aqui não necessariamente estão vivas, nem isso quer dizer que pertençam ao mundo natural. Elas apenas não fizeram ainda a passagem para o outro mundo, ou seja, essas almas estão no entre-lugar, na fronteira, a qual pode ser simbólica ou geográfica. Por essa razão, apresenta-se o tópico que segue.

2.4 Fronteira como espaço

As pesquisas em Literatura, sobretudo na área da Literatura Comparada, há muito vêm se dedicando às fronteiras *em* literatura, fronteiras *da* literatura e literaturas *sobre* fronteiras. Afinal, a temática das fronteiras traz uma busca por identidades, pelas travessias, pelas paisagens que unem e separam, pela ânsia de compreender o *modus vivendi* de quem vive no entre-lugar simbólico, dos gêneros, de identidades, de jurisdições, assim como pela questão linguística. Assim, as fronteiras, sejam elas geográficas, culturais ou simbólicas, demandam atenção.

Neste trabalho, serão objetos de nossa análise, como já mencionado, a obra literária **A superfície da sombra** (2012), de Tailor Diniz, e o filme homônimo dirigido por Paulo Nascimento, cuja estreia nacional ocorreu no final de maio de 2017, também foi veiculado em canais de TV por assinatura, como o *Paramount*. É de notar o protagonismo da fronteira na trama de ambas as narrativas (literária e fílmica), que se estabelecem na fronteira física entre Brasil e Uruguai, com personagens e elementos fronteiriços. É de notar, também, que entre livro e filme as fronteiras também são tênues, mas é a partir da oposição entre as duas que conseguimos identificar melhor as características e belezas de cada uma das artes.

Assim, neste ponto, vamos apresentar como a ficção de Tailor Diniz se apropria dos pontos de contato e de convergência que permeiam as representações da fronteira seca entre Brasil e Uruguai e os fluxos que estas nações recebem uma da outra em função disso. A fronteira aqui é compreendida como um marco geográfico, mas “fictício”, a separar nações, suas línguas, suas culturas, suas literaturas de

referência, suas tradições, suas histórias e suas geografias - humanas, físicas e políticas - mas não completamente. Na obra em análise, a linguagem assume importância. Seus personagens ora falam português, ora espanhol, e na maioria das vezes, portunhol, ou ainda uma interlíngua fictícia, que não é nem um nem outro.

Antes disso, porém, traz-se a questão da fronteira sob a perspectiva teórica. Para isso, aborda-se a questão da “fronteira” que, no plano geopolítico, aqui nos limites dos pampas, é um espaço transfronteiriço, englobando territórios do Sul do Brasil, Uruguai e Argentina, que, por muitas vezes, se (con)fundem. É o que se analisará a seguir.

Enquanto o limite define um término, a ideia de fronteira consiste em um começo ou uma expansão. A fronteira refere-se às áreas de interação populacional, econômica e cultural entre os povos. Conforme denomina Tau Golin, “etimologicamente, a palavra *limite* de origem latina, foi criada para designar o fim daquilo que mantém coesa uma unidade político-territorial, ou seja, sua ligação interna” (2002, p. 11, [grifo do autor]). Para a geógrafa Lia Osório Machado, “A fronteira está orientada ‘para fora’ (forças centrífugas), enquanto os limites estão orientados ‘para dentro’ (forças centrípetas)” (1998, p. 41). Resumidamente, o limite seria uma *linha*, enquanto a fronteira, uma *zona*.

Importante, também, é prospectar o conceito de território para facilitar a compreensão de fronteira. Território é, classicamente, definido como sendo um espaço delimitado. Tal delimitação dá-se através de fronteiras, sejam elas definidas pelo homem ou pela natureza. Mas nem sempre essas fronteiras são visíveis ou muito bem-definidas, pois “a conformação de um território obedece a uma relação de poder” (PENA, 2021).

Em um conceito um pouco mais filosófico, João Barrento define fronteira e limiar em um pensamento mais “benjaminiano”¹⁰.

O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete (em Benjamin incita a uma reflexão sobre o secreto) diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação (2012, p. 7).

¹⁰ Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor alemão. Deixou uma vasta obra literária, além de ter contribuído para a teoria estética, para o pensamento político, filosofia e história. Disponível em: https://www.ebiografia.com/walter_benjamin/ Acesso em: 29 ago. 2023.

Abordando ainda o tema fronteira, faz-se necessário tecer o conceito do significado desta, para dar andamento e melhor compreensão do presente trabalho. Entende-se como possível, de maneira muito simplificada, definir fronteira como uma zona de inter-relações entre diferentes meios. Ou, ainda, conforme Osório, a fronteira pode ser entendida como um lugar de comunicação e troca (1998). Ela é comumente confundida e muitas vezes utilizada como sinônimo de limites. A partir dessa diferença entre fronteira e limite e, dentro dessa temática, assim como fizeram os autores de **A superfície da sombra**, direciona-se aqui o olhar para o espaço pampeano, este entre-lugar rio-grandense e rio-pratense, onde idiomas e culturas se fundem a tal ponto que, para os moradores de lá e de cá, “não importa” de que lado estão, nem faz diferença.

De acordo com Fábio Aristimunho Vargas:

A fronteira comporta, ainda, outra dimensão, podendo ser compreendida sob um novo prisma: mais do que apenas apartar, ela tem o condão de aproximar, de unir povos vizinhos. Para além de sua caracterização como limite territorial, a fronteira pode ser compreendida como um lugar, um espaço vivenciado em comum por pessoas de nacionalidades diversas que nela desenvolvem suas atividades cotidianas. Como consequência desse amálgama, a fronteira acaba por se caracterizar como um espaço de socialização atípico, único, simultaneamente um prolongamento e um contraponto aos distintos espaços nacionais que lhe dão forma (2017, p. 35).

A partir dessa exposição, é possível afirmar que fronteira é um espaço que comporta uma comunidade que compartilha atividades e cotidianos de trabalho, lazer, estudo e convívio familiar, desenvolvendo uma forma de convivência e integração *sui generis*. Esse hibridismo identitário, observado por diversas vezes na obra literária **A superfície da sombra** e em sua adaptação fílmica, é aludido neste trabalho. Afinal, a obra escolhida dialoga com as análises de Carlos Rizzon, para quem a fronteira:

[...] constitui--se em um entre-lugar, onde a porosidade e o trânsito que lhe são próprios operam constantes movimentos de expansão e retração. Assim, conforma um território híbrido, onde um mesmo aspecto – a linguagem, por exemplo – pode proporcionar relações de aproximação e distanciamento com o Outro. Dessa forma, é possível compreender a noção de fronteira como um espaço múltiplo, mestiço e heterogêneo, marcado pelas presenças das diferenças que afirmam lugares de contato e inter-relação (2012, p. 114).

A fronteira, entendida aqui como o interstício, o terceiro elemento entre duas nações, o entre-lugar entre as duas divisas, e por que não pensá-la também entre duas línguas - português e espanhol - e duas linguagens - entre literatura e cinema - é um espaço que não pertence nem a um lado, nem ao outro, nem é deles o somatório,

mas é tudo isso ao mesmo tempo, um *continuum*. A fronteira é, portanto, um espaço em que os personagens que a ela pertencem, ou sentem-se pertencidos, têm suas próprias idiossincrasias, seus costumes, suas lendas (crenças) e um idioma próprio e que, através das narrativas escrita e fílmica, aludiremos a esses traços característicos, comportamentos e narrativas dos personagens, os quais corroboram as referidas afirmações de como os habitantes desse espaço/fronteira se apresentam.

Para além da geografia, a semelhança entre as paisagens e a cultura compartilhada contribuem para esse amálgama entre os países em situação de fronteira. Conforme afirma Claudia Lorena da Fonseca:

As relações de contato que se dão nas fronteiras gaúchas são ricas e instigantes e deixam marcas indelévels em suas manifestações literárias, orais ou escritas. A produção literária sul-rio-grandense é muito próxima daquela dos países do Prata, e desconhece fronteiras, dialoga tanto com a literatura platina, quanto com a produzida no restante do país ou mesmo fora dele (2009, p. 185)

De acordo com **O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí**, “entende-se por limite a linha imaginária que define o contorno territorial de um Estado e, por consequência, o alcance de sua jurisdição” (2010, p.23). No entanto, a concepção de fronteira, ainda com base no Estatuto, em sua acepção original, traz a ideia de que “a fronteira (etim. lat. *frons, frontis*: o que está na frente) era simplesmente *no man’s land*, área instável de transição entre dois poderes políticos, mas sem a presença do poder.” (PUCCI, 2010, p. 28).

Existe uma comissão denominada Comissão Mista de Limites e de Caracterização da Fronteira Brasil-Uruguaí, que é encarregada de, como o próprio nome diz, caracterizar essa fronteira. Essa, a seu turno, segundo **O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí**, já havia implementado mais de mil marcos desde sua criação, em 1919, até 2010 (2010, p. 27). Um desses marcos implantados pode ser conferido na figura 5:



Figura 5 - Marco de Fronteira no Chuí-Chuy

Fonte: Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí (2010).

No entanto, os marcos de fronteira que pretendem delimitar geograficamente o Brasil do Uruguai são quase irrelevantes para o povo que reside nessa região fronteiriça. A cultura, a língua, a dinâmica nas relações interpessoais, e tantas outras particularidades, transformam os que ali vivem numa única gente, a mesclar cultura, língua e narrativas.

Não é por acaso que essa fronteira permeia o imaginário sul-rio-grandense e também o uruguaio. Diversas produções literárias e cinematográficas já deram destaque a esse espaço. Citam-se, como exemplos de literatura, **Uma Terra só** (1984) e **Linha Divisória** (1988), de Aldyr Garcia Schlee. Também a obra de Sergio Faraco, um exímio contista, aborda sistematicamente a temática da fronteira, de modo que seus **Contos completos** se iniciam com um apartado apenas de contos sobre a fronteira (FARACO, 2004). O tema da morte e a criminalidade são recorrentes nos contos de fronteira de Faraco. No âmbito do cinema, podemos citar o premiado filme **O banheiro do Papa** (*El baño del Papa*, 2007), de Enrique Fernandez e César Charlone, em que a fronteira é definida na tensão entre a possibilidade da travessia e a punição por isso.

Pensando em como ingressar nessa investigação acerca das representações das fronteiras gaúchas nas duas versões de **A superfície da sombra** - a literária e sua tradução/adaptação cinematográfica – parece importante apresentar que as duas obras abordadas neste trabalho se encontram nas fronteiras: na geográfica, que se apresenta como cenário de ambas as narrativas; e na fronteira entre as linguagens que atravessam, bem como as fronteiras simbólicas, para além das geopolíticas.

Assim, extrapolando os conceitos de fronteira geopolítica, convém trazer o termo sob uma outra ótica. Costuma-se também utilizar o vocábulo fronteira sob outras abordagens, quando se propõe um conceito de fronteira para além da tradicional conceituação usual, como, por exemplo, quando se quer dizer que algo está em um lugar ainda indefinido, quando não se pertence nem a um lado ou outro, quando se diz que alguém está na fronteira entre o sono e a vigília, entre a loucura e a lucidez, o real e o imaginário e até mesmo entre a vida e a morte. É o que se observa ao longo das tramas analisadas neste trabalho, pois essas fronteiras são aludidas no perpassar das obras, incluindo as fronteiras entre linguagens diferentes no que concerne às diferentes mídias escolhidas para a reprodução das obras, uma linguagem textual (livro) e uma linguagem audiovisual (cinema).

A fronteira é um conceito que permite uma pluralidade interpretativa, com isso, proporcionando amplas possibilidades de abordagens, tais como limites geopolíticos, linha imaginária ou margem territorial. Pode ser um espaço de encontro ou de separação ou um contrato entre partes. Conforme Sandra Jatahy Pesavento, “sabemos que as fronteiras, antes de serem marcos ou naturais, são sobretudo simbólicas” (2002, p. 34).

Existem fronteiras ditas como naturais e artificiais. Dentre as naturais, pode-se citar como exemplo rios e montanhas e, as artificiais, limites que coincidem com paralelos ou meridianos, ou mesmo, como citado anteriormente, marcos simbólicos. Na verdade, todas as fronteiras podem ser consideradas artificiais, dado que são criações humanas e que não têm relação com a natureza, uma vez que são os homens que atribuem aos acidentes geográficos a condição de limite entre espaços. Como explica Demétrio Magnoli, “o espaço geográfico é uma construção das sociedades, não da natureza [...] o espaço geográfico pode ser interpretado como um texto que é escrito e reescrito sem cessar pelo trabalho social (2013, p. 8).

A fronteira é, pois, criação humana. Com a formação dos estados nacionais e a consolidação do construto de soberania, acentuaram-se as defesas dos limites

territoriais entre nações, que antes podiam ser mais definidas pela língua de quem estava na terra. Por essa razão que, em todas as nações, as fronteiras são lugares considerados como áreas de vulnerabilidade. Se é vulnerável, é porque pode ser facilmente transponível. É por isso que se faz necessária a “proteção nacional” utilizando-se de estratégias de salvaguarda militar, visando à integridade territorial, barrando a “ameaça” de qualquer avanço de quaisquer outros países, vizinhos ou não, ao espaço geográfico do território nacional.

Toda fronteira é sempre algo que só faz sentido dentro de um regime linguístico coletivo e público, designando uma grande área ou extensão de terra delimitada por jurisdição. É no âmbito jurídico que o termo designa a base geográfica de um Estado ou sua extensão e limites, base sobre a qual um grupo político exerce sua soberania, compreendendo a totalidade do solo ocupado pela nação, em todas as direções e sentidos, para cima, para baixo, para os lados.

Apesar dessas construções geopolíticas, cabe pensar na fronteira como um lugar de cooperação e de integração entre comunidades vizinhas. A cooperação transfronteiriça corresponde a “toda concertação que trata de reforçar e desenvolver as relações de vizinhança entre as coletividades ou autoridades territoriais, assim como a conclusão de acordos e normas úteis a esse fim” (TRIGAL; POZO, 1999, p. 170). Assim, a fronteira opõe, mas aproxima. É pela necessidade de sobreviver ao centro, reconhecendo-se como “entre-lugares” entre dois poderes que não lhes servem, que se constroem os fronteiriços.

Do ponto de vista epistêmico, uma fronteira demarca territórios do saber científico, seus discursos, suas crenças, seus regimes de enunciação e prática. Trata-se de fronteiras invisíveis, apenas inteligíveis, que se definem por campos de atuação ideológica, cultural e política.

As fronteiras físicas são um espaço de zona de contato e podem ser palcos de intercâmbio cultural e hibridismo. Para Homi Bhabha, pensar em fronteira é pensar em uma ponte, que atua em um movimento de articulação ambulante, ambivalente. Bhabha assevera que

É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente do além que venho traçando: sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens pra lá e pra cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (2003, p. 24).

Essas interações culturais podem enriquecer tanto a literatura quanto o cinema, fornecendo uma variedade de perspectivas e narrativas diversas. Através dessa associação entre fronteira física e as fronteiras entre literatura e cinema, as obras artísticas podem refletir as complexidades da condição humana e estimular reflexões sobre identidade, desigualdade e diversidade cultural.

No próximo capítulo, as fronteiras entre literatura e cinema serão abordadas na sequência.

2.5 As fronteiras geográficas de A superfície da sombra

A fronteira é escolhida por Tailor Diniz como ambientação para sua narrativa. Embora as cidades do enredo sejam fictícias, não há dúvidas que a linha a separar os imaginários é a fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Na obra audiovisual, sabemos disso por reconhecer a rodovia pela qual trafega o personagem e vemos a paisagem, os anúncios do comércio, em português e espanhol. Distinguimos a chegada de Antônio na fronteira entre Brasil e Uruguai, pois, no filme, verificamos uma placa de sinalização informando, como será demonstrada na figura 6:



Figura 6 - Sinalização da estrada contida no *frame* do filme

Fonte: Disponível em: A SUPERFÍCIE DA SOMBRA_MASTER_PORT_WORKCOPY on Vimeo (2020).

Já na obra literária, é constatada a facilidade de transposição da fronteira e a confusão constante do personagem, a querer saber de que lado se está. A geografia

gaúcha ensina que a fronteira com o Uruguai é quase toda seca e facilmente transponível, diferente da Argentina, que é separada pelo rio.

A fronteira é esta personagem protagonista a qual podemos percebê-la em momentos diversos das tramas. Como fronteira geográfica, ela é bastante notável desde o início de **A superfície da sombra** e aludida em momentos diferentes no decorrer da história. No filme, enquanto Antônio viaja para ir ao encontro da amiga, acompanha-se o seu trajeto de modo a ser possível observar a paisagem, típica da campanha, na qual se confundem os territórios do Rio Grande do Sul e Uruguai. Conforme Maria Helena Martins, “a Ihanura dos campos e o ondulado das coxilhas, ao extremo sul e sudoeste brasileiro, ainda hoje fazem a campanha parecer ilimitada, sem fronteiras” (2002, p. 234).

Na obra literária, **A superfície da sombra**, um narrador em terceira pessoa nos informa que o protagonista Antônio está em deslocamento para uma cidade de fronteira:

Antônio chegaria a Poblado Oriental no dia seguinte, bem cedo [...]. Adèle e Blanca Lucía moravam na Avenida Internacional, a que delimita não apenas as margens de duas cidades, mas a que também demarca a fronteira entre dois países, o Brasil e o Uruguai (DINIZ, 2012, p. 7).

Por intermédio dessa informação, temos conhecimento de que ele está em deslocamento de Porto Alegre à fronteira entre Brasil e Uruguai. A capital não é referida, mas é possível inferi-la pela descrição do rio, da ponte, do cruzar das ilhas, que marcam o trajeto rodoviário entre Porto Alegre e a fronteira do Uruguai. No livro, o narrador conta que, apesar da viagem recém- iniciada, ele conseguia notar a diferença no ar, que se percebia menos poluído que o ar da área urbana da capital ao avançar pela primeira ilha após a ponte (provavelmente a ponte sobre o rio Guaíba, referência que é reconhecida por quem conhece a região). Apesar de isso não ser descrito pelo narrador, pode-se inferir da leitura do trecho, sobretudo as descrições das pontes, que a paisagem descrita é a rodovia BR 116, que conecta a capital gaúcha à fronteira Sul. A viagem entre Porto Alegre e a fronteira com o Uruguai é um trajeto longo, que geralmente leva bastante tempo, quase seis horas em condições normais. Essa informação não consta da narrativa, mas o narrador informa chegar ao seu destino na manhã seguinte, menciona uma cidade chamada Poblado Oriental (cidade fictícia) que fazia fronteira entre Brasil e Uruguai. Antônio procura um lugar para descansar e tomar café. É cedo ainda, grande parte da cidade ainda dorme, ele tem

dificuldade em encontrar um lugar que estivesse com as portas abertas aos clientes naquele horário. Por meio dessa intercalação entre narrador em primeira e terceira pessoas, tem-se conhecimento da trajetória de Antônio na fronteira entre Passo do Catí e Poblado Oriental.

Em outro trecho da obra literária, Blanca e Antônio estão deixando a casa de Cotinha Leiria e Juca Damiano. Os dois entram no carro e mais adiante Blanca desce para abrir a porteira. Ao retornar ao veículo, ela começa a contar a Antônio a tragédia que havia se abatido na vida de Juca e Cotinha “há quase trinta anos, durante o regime militar, quando o único filho do casal fora preso e morto” (DINIZ, 2012, p. 54).

No caminho de volta, antes de começar a contar a história de Juca Damiano e Cotinha Leiria, ao avistar um marco de fronteira, Blanca respondeu à pergunta de Antônio ao chegarem à casa, sobre em que país estavam naquele momento. “*Mirá, adelante*, aquele marco de concreto, ela disse. E apontou o dedo: Esta estrada *llámase* Corredor Internacional. Vai serpenteando *la* fronteira. Se *vos* estiver indo para leste e ver um marco à direita, estará *en* Brasil, como *ahora*. Se aparecer na esquerda, é porque estará *en* Uruguai [...]. Mas isso, para quem vive aqui, pouco importa. Estar num lado ou noutro não *hace* diferença... *Nosotros* até *ni* percebemos” (DINIZ, 2012, p. 56) e começou a contar a história de Joselino Damiano - assim se chamava o filho de Cotinha e Juca, dois brasileiros que viviam do que plantavam num pedaço de terra herdado dos pais dele, no Passo do Catí” (DINIZ, 2012, p. 56).

A moça continuou contando que o rapaz sempre revelou-se inteligente, e logo que terminou o ensino médio, prestou vestibular para cursar Direito em Porto Alegre e passou na Universidade Federal. Cotinha trabalhava nos seus bordados dia e noite para custear os estudos e as despesas de Joselino. Dessa maneira, não sobrava tempo para pensar na falta do filho em casa. Ela recebia encomendas de Montevideu e Porto Alegre e quando as filhas dos fazendeiros estavam para casar era Cotinha quem bordava seus enxovais e vestidos de noiva.

Um dia apareceram três homens em um carro preto na casa de Cotinha e Juca e fizeram muitas perguntas a eles sobre suas propriedades, e também queriam saber sobre Joselino. Onde estava, se tinha amigos e, sem serem convidados, entraram no quarto dele e remexeram nos seus pertences. No dia seguinte, Joselino apareceu em casa com uma péssima aparência: magro, com a barba crescida, com as roupas sujas, “vinha acuado, como quem procura na casa materna um último reduto onde se esconder do inimigo” (DINIZ, 2012, p. 57). A mãe logo percebeu que seu estado tinha

relação com a visita dos homens no dia anterior. Ela falou ao filho sobre os homens, e Joselino disse “são da polícia!” (DINIZ, 2012, p. 57). Nesse mesmo instante, o carro preto apareceu, já atravessando a porteira, dando tempo a Joselino apenas de pular a janela e correr. Cotinha gritou ao filho “Corra pro lado de lá” (DINIZ, 2012, p. 57). Contudo, os homens perceberam a fuga e foram atrás dele. Os pais, que assistiam à perseguição, “torciam para que o filho conseguisse transpor a fronteira. [...] Cotinha e Juca exultaram quando viram Joselino cruzar para o outro lado, são e salvo. Imaginaram que os perseguidores de Joselino, ao avistarem o marco de cimento um pouco acima, na direção leste, bem visível, não seguiriam adiante” (DINIZ, 2012, p. 58).

Não foi o que ocorreu, posto que os homens também transpuseram a fronteira e continuaram no encalço do rapaz. Em um certo momento, um deles parou, puxou a arma e atirou contra Joselino. Cotinha correu ao encontro do filho e quando chegou perto ouviu um dos homens falar “esse é mais importante vivo do que morto” (DINIZ, 2012, p. 58). Ela foi impedida, com brutalidade, de se aproximar do filho, mas ela pôde constatar que o ferimento não era mortal, tinha atingido sua perna. Enquanto um dos homens colocava Joselino dentro do carro, outro amarrou Cotinha e Juca, deixando-os imobilizados no chão e foram embora, carregando Joselino com eles.

Desde esse dia, Cotinha nunca parou de procurar o filho, foi “em todos os lugares que ela entendeu que alguém poderia lhe dar notícias do filho” (DINIZ, 2012, p. 60), e só parou quando problemas de saúde a impossibilitaram de caminhar sem a ajuda de outra pessoa. Então, “quando via que não restavam outras formas de suportar a ausência de Joselino, abria o baú que fora dele e de dentro retirava os poucos objetos que ali restaram” (DINIZ, 2012, p. 61). A personagem: “Depois de apalpar e acariciar a alma de cada um desses objetos, ela fechava o baú, cerrava as janelas de casa e deitava-se em cima” (DINIZ, 2012, p. 61).

Através dessa passagem, é possível traçar uma conexão da trama com a história, trazendo uma visão interdisciplinar entre as fronteiras e áreas do saber, e inferir que esse trecho faz menção à Operação Condor, que foi uma rede secreta criada a partir da segunda metade da década de 1970 entre os aparelhos de repressão dos governos do Cone Sul, países em que naquele momento prevaleciam regimes militares. A Operação Condor tinha como propósito reprimir, sequestrar e executar pessoas vinculadas à resistência das ditaduras militares latino-americanas e, para

isso, desrespeitavam fronteiras. Atuavam em cooperação ou mesmo em explícito desrespeito às soberanias das nações.¹¹

Um episódio marcante entre Brasil e Uruguai foi o que ficou conhecido como “o sequestro dos uruguaios”¹². Um casal uruguaio e seus filhos foram sequestrados em Porto Alegre, em 1978, operação esta que foi casualmente flagrada por um repórter esportivo, que fotografou a cena e a divulgou à *Revista Veja*. O caso recebeu bastante repercussão na mídia e atestou a cooperação entre militares brasileiros e uruguaios, além do desrespeito à soberania nacional e aos limites da fronteira na caça aos opositores de seus governos.

A narrativa de Tailor Diniz, no trecho referente ao filho de Cotinha Leiria, faz referência a isso. No caso da trama literária, fica-se sem saber se quem matou o filho de Cotinha era um militar brasileiro ou uruguaio. Essa pergunta inclusive é feita por Antônio, ao que Blanca respondeu: “e isso importa?”. Embora não seja explicitado, a trama sugere que o executor do Joselino, filho de Cotinha, era o pai de Blanca.

¹¹ Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em: 29 ago. 2023.

¹² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/29/politica/1553895462_193096.html Acesso em: 29 ago. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto é possível afirmar que, ao longo deste trabalho, foram analisadas e comparadas duas produções realizadas por meios midiáticos distintos: uma obra literária e sua adaptação cinematográfica. A primeira conta a história por meio das palavras; a outra dispõe de meios audiovisuais para mostrar a mesma história. Ao perceberem-se as diferenças e aproximações entre os meios de expressão aqui focados, foi possível apreender a contribuição que uma arte traz à outra. Ambas possuem elos e diferenças, e a adaptação fílmica não é apenas uma cópia ou versão da obra de partida, sendo em si mesma uma obra autônoma.

A adaptação de uma obra literária para a linguagem do cinema é um processo que envolve não apenas a transposição da história e dos personagens do livro para o filme, mas também conta com a subjetividade do diretor. Segundo Lefevere (2007), a adequação a uma corrente ideológica, a interpretação criativa de roteiristas e produtores, podem ter visões e abordagens diferentes do material original, que também inclui mecanismos para transpor a verbalidade do texto literário para um meio imagético.

A adaptação envolve decisões sobre como transformar elementos da narrativa literária em imagens e sons, como modificar a estrutura da história para que ela funcione na tela e como interpretar os personagens e a mensagem original. O processo de adaptação de um livro para o cinema é uma interpretação e, por isso, nenhuma adaptação é uma cópia exata do original. Roteiristas, diretores e produtores têm a oportunidade de interpretar a história de uma forma nova e criativa, o que pode levar a escolhas e mudanças que não existiam na obra literária. Essas escolhas criativas podem ser baseadas em uma variedade de fatores, como a visão do diretor, as limitações do orçamento, as exigências do público ou até mesmo as necessidades do mercado.

Conforme argumenta Robert Stam (2006), a adaptação não é uma mera transposição direta do livro para a tela, mas sim uma reinterpretação criativa do material-fonte e por isso não devemos avaliar a adaptação em termos somente da perspectiva da fidelidade; devemos considerar a qualidade da adaptação em relação aos seus próprios objetivos.

Resta enfatizar que uma adaptação cinematográfica não é necessariamente superior ou inferior ao livro original, como muitos ainda pretendem rotular ao traçar comparações: são formas de arte distintas que oferecem experiências diferentes. Uma adaptação bem-sucedida é aquela que consegue captar a mensagem original do livro de uma forma que faça sentido na linguagem do cinema.

O processo de adaptação de um livro para um filme é fascinante, justamente pela possibilidade de oferecer uma nova visão de uma obra escrita, pois os cineastas podem aproveitar a oportunidade para expandir o universo do texto do livro e explorar elementos que foram apenas mencionados superficialmente na obra. Há muitas questões interessantes a serem exploradas sobre as semelhanças e diferenças entre essas duas formas de arte. A adaptação para o cinema pode apresentar a história e o mundo do livro a um público mais amplo, que pode não estar familiarizado com a obra original. Isso pode despertar o interesse das pessoas em ler o livro depois de assistir ao filme, conforme afirmou Schøllhammer (2016), que um bom filme pode estimular a leitura de um livro adaptado.

Trazendo essa avaliação para as obras as quais foram objetos de análise deste trabalho, conclui-se que, através do que foi exposto, analisado e comparado, a obra fílmica trouxe poucas mudanças ao adaptar o texto original para o meio audiovisual. As mudanças encontradas, na maioria das vezes, foram efetuadas por questões de adaptar, de fato, um texto escrito ao meio audiovisual, e algumas modificações, possivelmente, por escolha criativa do diretor. Neste contexto, de adaptar a linguagem escrita para a visual e auditiva, é preciso levar em conta que os livros têm a liberdade de explorar histórias detalhadas e desenvolver personagens de forma mais aprofundada, enquanto os filmes, por questão de tempo, geralmente precisam condensar a trama e alguns elementos e situações que aparecem no livro, pode se fazer necessário subtrair ou alterar para o roteiro cinematográfico.

Nas questões relacionadas à fronteira, ao menos na ficção estudada, nota-se que, para os personagens fronteiriços, a linha divisória entre os países não representa tanta relevância para as pessoas que vivem na fronteira, que se preocupam mais com as demandas da vida cotidiana do que com os aspectos limítrofes, sejam estes geográficos, econômicos ou militares, até mesmo no que tange à língua e à cultura de cada país.

A partir dessas discussões, acredita-se que esse trabalho contribui para a visibilidade e a discussão no âmbito acadêmico tanto das fronteiras na literatura

quanto das fronteiras da literatura com outras artes. Além disso, foca a produção de dois importantes gaúchos, pois ainda são escassos materiais que abordem os trabalhos do autor Tailor Diniz e do cineasta Paulo Nascimento.

Pode-se, pois, apontar a possibilidade de trabalhos futuros a serem desenvolvidos, na perspectiva literária, como por exemplo os jogos entre narrador em primeira e terceira pessoas. Também sobre relações intertextuais com obras clássicas e mesmo com outras escritas do autor, Tailor Diniz, nas suas obras sobre o tríptico da fronteira. Por uma abordagem linguística, poderíamos produzir discussões sobre essa interlíngua entre português e espanhol empregada em diálogos da narrativa - é uma transcrição do portunhol? É uma língua fronteiriça? É retrato real dos falares dos habitantes da fronteira do Uruguai e Brasil? Pela perspectiva do cinema, poderiam ser analisadas as tomadas, os jogos de câmera etc. Por fim, poderiam ser discutidas as adaptações para a acessibilidade, sobretudo a análise da audiodescrição para que a obra pudesse ser fruída por pessoas cegas e de baixa visão.

Diante dessa perspectiva, é relevante também destacar que ainda são necessários trabalhos futuros que relacionem a fronteira, o pampa, a literatura, o cinema, a importância do incentivo à cultura e à visibilidade dos profissionais e das produções locais.

REFERÊNCIAS

A SUPERFÍCIE DA SOMBRA. Brasil, 2016, 87 min. Direção de Paulo Nascimento e roteiro adaptado da obra literária homônima de Tailor Diniz.

_____. Trailer acessível oficial. **YouTube**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LaNoJb_6Oco. Acesso em: 03 set. 2020.

ABERJE. **Quebrando a quarta parede**. Disponível em: <https://www.aberje.com.br/coluna/quebrando-a-quarta-parede>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ACCORDE COMPANY. **Chuteira Preta**. Disponível em: <https://accorde.com.br/chuteira-preta-jogos-ilegais> Acesso em: 06 abr 2024.

_____. Teu Mundo Não Cabe nos Meus Olhos. Disponível em: <https://accorde.com.br/teu-mundo-nao-cabe-nos-meus-olhos> Acesso em: 05 abr. 2024.

AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, p.185-218, jan./jun., 2013. Disponível em: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/2119/2996>> Acesso em: 2 abr. 2019.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II.

BARRENTO, João. **Walter Benjamin**: limiar, fronteira e método. Olho D'água. São José do Rio Preto, v. 2, n. 4, p. 1-115, jul./dez. 2012.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOMBAL, María Luisa. **A última névoa**. Tradução de Neide T. Maria Gonzales, e revisão de Vicente Cechelero. São Paulo: Difel, 1985.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BOX BRASIL. **Estreia série Chuteira Preta**. Disponível em: <https://www.boxbrazil.tv.br/serie-chuteira-preta-estreia-no-prime-box-brazil/>) Acesso em: 21 jul. 2020.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O visconde partido ao meio**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. AMPL. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **O próprio e o alheio. Ensaio de Literatura comparada**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

CARDOSO, Luis Miguel. A problemática do narrador - da Literatura ao Cinema. **Lumina**, Juiz de Fora, Facom/UFJF, v. 6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CASARES, Adolfo Bioy. **Máscaras Venecianas**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

CINEMATECA PAULO AMORIM. **Portal do Cinema Brasileiro**. Paulo Nascimento. Disponível em: <https://www.cinematecapauloamorim.com.br/filmografias/277/paulo-nascimento> Acesso em: 06 abr 2024.

CLÜVER Claus. **Intermedialidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Operação Condor**. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/2-uncategorised/417-operacao-condor-e-a-ditadura-no-brasil-analise-de-documentos-desclassificados>. Acesso em: 29 ago. 2023.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: **Literatura crítica comparada**. OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN Gerson Roberto (Org.). Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 21-30.

CUNHA, João Manuel dos Santos. O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade. In: **Literatura: crítica comparada**. CUNHA; OURIQUE; NEUMANN (Orgs.) Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p 11-20.

DINIZ, Tailor. **A superfície da sombra**. São Paulo: Grua, 2012.

DINIZ, Thais Flores; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Roma/ FALE/UFMG, 2012. v. II.

EBC rádios. **Filme "A Superfície da Sombra" leva mistério à fronteira do Brasil**. Entrevista em formato de podcast de Paulo Nascimento à ARTE CLUBE - EBC Rádios). Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/arte-clube/2018/05/filme-superficie-da-sombra-leva-misterio-fronteira-do-brasil>. Acesso em: 13 ago. 2022.

EBIOGRAFIA. Italo Calvino. Escritor italiano. **Biografia de Italo Calvino**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/italo_calvino/. Acesso em: 29 ago. 2023.

E BIOGRAFIA. Walter Benjamin. Filósofo e ensaísta alemão. **Biografia de Walter Benjamin**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/walter_benjamin/. Acesso em 29 ago. 2023.

ELLESTRÖM, Lars. Identificando, construindo e transpondo as fronteiras das mídias. **Anais... X Seminário de Pesquisa II Encontro Internacional VII Jornada Intermídia**, 2018, p. 1-15.

_____. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUK, Ana Paula; MELO, Glória Maria Guiné de (Orgs.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

EL PAIS. **A regra de sangue da Operação Condor, a aliança mortífera das ditaduras do Cone Sul**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/29/politica/1553895462_193096.html Acesso em: 29 ago. 2023.

ESCAVADOR. **Taylor Netto Diniz**. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/671693/taylor-netto-diniz>. Acesso em: 14 maio 2020.

EVEN-ZOHAR. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, v. 5, p. 2-21. 2013a.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**, Porto Alegre, n. 5, p. 22-45, 2013.

_____. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**. Tradução de Luís Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre, n. 5, p. 1-21. 2013.

FARACO, Sergio. **Contos completos**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 174-175.

FILME B. **Quem é quem no cinema**: Paulo Nascimento. (s.d.) Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-produtor-roteirista/paulo-nascimento>. Acesso em: 17 maio 2020.

FONSECA, Claudia Lorena Vouto da. **Se não me falha a memória, del otro lado de Rivadavia, eu conheci este cantor...**: a narrativa estilhaçada em 'Assim na terra', de Luiz Sérgio Metz. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/18445> Acesso em: 02 nov. 2020.

GAZETA DO POVO. **Filme Sobre Massacre Indígena Leva Kikito em Gramado**. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/filme-sobre->

massacre-indigena-l-eva-kikito-gramado-rs-bs5fllu7n63frv8wb66udou32/ Acesso em: 05 abr. 2024.

GC FILMES. **Guilherme Castro**. Disponível em: <https://www.guilhermecastrofilmes.org/sobre> Acesso em: 06 abr 2024.

GOLIN, Tau. **A Fronteira**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GRUA LIVROS. **Tailor Diniz**. Disponível em: <https://www.grua Livros.com.br/tailor-diniz/> Acesso em: 06 abr. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JM DIGITAL. **Jornal Manchete Digital**. Disponível em: <https://www.jornalmanchetedigital.com.br/noticias/tupanciret/1397169> Acesso: 06 abr. 2024.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KAHMANN, Andrea Cristiane; ALÓS, Anselmo Peres. Fronteiras transplatinas nos contos de Sergio Faraco. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 67, jul./ dez. 2014, p. 87 - 102.

_____. **O Brasil lê María Luisa Bombal: o sistema e suas traduções**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LERINA, Roger. Chuí e Chuy assistiram em cima da fronteira Brasil-Uruguai à pré-estreia do filme "A superfície da sombra" em abril de 2017. **Blog do Roger Lerina**, 2017. Disponível em: <https://www.rogerlerina.com.br/post/2466/chui-e-chuy-assistiram-em-cima-da-fronteira-brasil-uruguai-a-pre-estreia-do-filme-a-superficie-da-sombra-em-abril-de-2017> . Acesso em: 18 maio 2020.

LITERATURA.RS. **Tailor Diniz em Lançamento Duplo**. Disponível em: <https://literaturars.com.br/2021/11/09/tailor-diniz-em-lancamento-duplo/#:~:text=Sobre%20o%20autor&text=%C3%89%20tamb%C3%A9m%20roteirista%2C%20com%20pr%C3%AAmios,Pr%C3%AAmio%20Kindle%20de%20Literatura%2C%202020>. Acesso em: 06 abr. 2024.

MACHADO, Lia Osório. Limites, fronteiras, redes. In: STROHAECKER, Tânia Marques et al. (Org.). **Fronteiras e espaço global**. Porto Alegre: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 1998. p.41-49.

_____. **Sistemas, fronteiras e território**. Rio de Janeiro. Grupo Retis/UFRJ. 2002. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/2017778/sistemas_fronteras_e_territorios. Acesso em: 18 out. 2020.

MAGNOLI, Demétrio. **Geografia para o ensino médio**. São Paulo: Saraiva, 2013.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. **Cadernos de Letras**, Rio de Janeiro (UFRJ), n. 27, p. 60-72. dez. 2010.

MARTINS, Maria Helena (Org.) **Fronteiras Culturais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MOREIRA, Hugo Daniel Costa. **Um tango com Gardel**. Dissertação (Mestrado em Teatro – especialização em artes performáticas – vertente teatro- música). Instituto Politécnico de Lisboa/Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2014.

[N. I.] **Câmera subjetiva** – você dentro do filme. Disponível em: <<https://comlemma.wordpress.com/2011/05/23/camera-subjetiva-voce-dentro-do-filme/>> Acesso em: 24 jul. 2020.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

O TEMPO. **Dois Filmes Saem Vencedores em Gramado**. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/dois-filmes-saem-vencedores-em-gramado-1.322179> Acesso em: 06 abr 2024.

PANORAMA MERCANTIL. **As novas tecnologias trazem mais liberdade** (2018). Disponível em: <https://www.panoramamercantil.com.br/as-novas-tecnologias-trazem-mais-liberdade-paulo-nascimento-diretor-produtor-e-roteirista/> Acesso em: 17 maio 2020.

PAPO DE CINEMA. **Entrevista com Paulo Nascimento**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/teu-mundo-nao-cabe-nos-meus-olhos-entrevista-exclusiva-com-paulo-nascimento/> Acesso em: 21 jul. 2020.

_____. **Filmografia de Paulo Nascimento**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/artistas/paulo-nascimento/filmografia/> Acesso em: 20 jul. 2020.

PENA, Rodolfo F. Alves. "**Categorias da Geografia**"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/categorias-geografia.html>. Acesso em: 30 out. 2021.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Quincas Berro d'Água, ontem e hoje. In: **Literatura: crítica comparada**. CUNHA; NEUMANN; OURIQUE (Orgs.) Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 73-89.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Além das Fronteiras. _____. In: **Fronteiras culturais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39.

PESSOA, Denise Nogueira; AZEVEDO, Mariana Rissi. **A polêmica da fidelidade na adaptação fílmica da obra Mary Poppins, de Pamela Lyndon Travers**. Artigo científico apresentado à Banca Examinadora como requisito para obtenção de nota na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso e obtenção de grau de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa no semestre 2019/1.

PLANETA TELA. **Paulo Nascimento Lança Filme e Livro Simultaneamente**. Disponível em: <http://www.planetatela.com.br/noticia/paulo-nascimento-lanca-filme-e-livro-simultaneamente/> Acesso em: 05 abr. 2024.

PRESS [autoria não informada]. Romance do jornalista e escritor gaúcho Tailor Diniz ganha versão para os cinemas. **Revista Press**, 2018. Disponível em: <http://revistapress.com.br/revista-press/press-noticia/romance-do-jornalista-e-escriptor-gaúcho-tailor-diniz-ganha-versao-para-os-cinemas/> Acesso em: 14 maio 2020.

PRIMEIRO FILME. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

PORTAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Espaço Banrisul de Cinema exhibe Rolex de Ouro e Diário de um Novo Mundo**. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/espaco-banrisul-de-cinema-exibe-rolex-de-ouro-e-diario-de-um-novo-mundo> Acesso em: 06 abr. 2024.

PORTO ALEGRE. Secretaria Municipal de Cultura. Prêmio Açorianos de Literatura. **Lista completa de vencedores (1994 a 2007)**. Disponível em: < http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=303#:~:text=O%20Pr%C3%A7a%20de%20Literatura,%20autores%20editoras%20e%20projetos > Acesso em: 6 jul. 2020.

PUCCI, Adriano Silva. **O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí**. Brasília: FUNAG, 2010.

RAJEWSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II**. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 51-74

RASCUNHO. **Leveza na desgraça**. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/leveza-na-desgraca/> Acesso em: 06 abr. 2024.

REDE GLOBO. G1. **Diretor de 'A superfície da sombra' fala sobre a acessibilidade na exibição do filme**. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/jornal-do-> Acesso em: 03 set. 2020.

almoco/videos/t/edicoes/v/diretor-de-a-superficie-da-sombra-fala-sobre-a-
acessibilidade-na-exibicao-do-filme/6776140/.

RIO GRANDE. Assessoria de Comunicação da Prefeitura Municipal de Rio Grande. **Escritor Tailor Diniz palestrou sobre adaptações de obras literárias para o cinema na I FLIRG**. Disponível em: <http://www.riogrande.rs.gov.br/http-www-riogrande-rs-gov-br-p17308-2/>. Acesso em: 10 maio 2020.

RIO GRANDE. Secretaria de Cultura do Município de Rio Grande. **Literatura e cinema com Tailor Diniz (2015)**. Disponível em: <http://secultrg.blogspot.com/2015/12/literatura-e-cinema-com-tailor-diniz.html>) Acesso em: 14 maio 2020.

RIZZON, Carlos García. Outras geografias em literaturas de fronteira. **Para Onde?** Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 114--124, jul./dez.2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/viewFile/36488/23902>> Acesso em: 3 nov. 2020.

RODRIGUES, Roberta Rego (Org.) O universo polissêmico e fronteiro da tradução literária. **Caderno de Letras**/Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, n. 23, jul./jan. 2014, p. 01-165.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Tradução de Eric Nepomuceno. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

SABADER, Valeria. **Arquétipo da sombra: o lado escuro da nossa psique**. 12 nov. 2023. Disponível em: < <https://amenteemaravilhosa.com.br/arquetipo-da-sombra/>> Acesso em: 8 abr. 2024.

SANTOS, Donizeth Aparecido. A intertextualidade nos romances engajados de língua portuguesa. **Nau Literária - Crítica e Teoria da Literatura em Língua Portuguesa**. PPG-LET UFRGS, Porto Alegre, Vol. 13,, n. 02, 2017, p. 48-64.

SÃO PAULO REVIEW. **Só Os Diamantes São Eternos”, De Tailor Diniz, Também No Cinema**. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/so-os-diamantes-sao-eternos-de-tailor-diniz-tambem-no-cinema/> Acesso em: 06 abr 2024.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SEGER, Linda. **The art of adaptation: turning fact and fiction into film**. New York: Henry Holt and Co., 1992.

SIQUEIRA, Ana Maria A. et al. Entrevista: Charles Kiefer. **Revista Entrelaces**. Ceará, V. 8, n. 20, abr. – jun., 2020.

SIQUEIRA, Leonardo Padua. **O tango livre. Considerações de um tanguero (dançarino e professor) ao método de Rodolfo Dinzel**. Dissertação (Mestrado em Artes – Área de concentração: Artes Cênicas). Universidade Federal De Uberlândia –

UFU. Instituto De Artes – IARTE. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA, Uberlândia, 2017.

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

_____. Além da fidelidade: a dialógica da adaptação. In: NAREMORE, J. (Ed.) **Film Adaptation**. Londres: Athlone, 2000. p. 54-76.

TELA VIVA. **Chama A Bebel É O Novo Longa Do Diretor Gaúcho Paulo Nascimento**. Disponível em: <https://telaviva.com.br/27/01/2023/chama-a-bebel-e-o-novo-longa-do-diretor-gaúcho-paulo-nascimento/> Acesso em: 05 de abr. 2024.

TEORIA E DEBATE. **Videvídeo: Kubrick, o cineasta do impossível**. Disponível em: [https://teoriaedebate.org.br/1999/05/01/kubrick-o-cineasta-do-impossivel/#:~:text=%22Se%20algo%20pode%20ser%20escrito,pensado%2C%20pode%20ser%20filmado.%22&text=N%C3%A3o%20s%C3%A3o%20muitos%20os%20cineastas,por%20extens%C3%A3o%2C%20do%20s%C3%A9culo%20XX.&text=Kubrick%20nasceu%20em%2026%20de%20julho%20de%201928%20em%20Nova%20York](https://teoriaedebate.org.br/1999/05/01/kubrick-o-cineasta-do-impossivel/#:~:text=%22Se%20algo%20pode%20ser%20escrito,pensado%2C%20pode%20ser%20filmado.%22&text=N%C3%A3o%20s%C3%A3o%20muitos%20os%20cineastas,por%20extens%C3%A3o%2C%20do%20s%C3%A9culo%20XX.&text=Kubrick%20nasceu%20em%2026%20de%20julho%20de%201928%20em%20Nova%20York.). Acesso em: 20 out. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução do francês p/ espanhol: Silvia Delpy. Ciudad de Mexico: Editions du Seuil, 1980. *E-book* (96 p.). Disponível em: https://www.academia.edu/4176799/Tzvetan_Todorov_Introducao_a_literatura_Fantastica. Acesso em: 16 jul. 2023.

TRIGAL, L. L.; POZO, P. B. D. **Geografia política**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

TERRA. **Livro sobre canibais de Porto Alegre será adaptado para o streaming**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/livro-sobre-canibais-de-porto-alegre-sera-adaptado-para-o-streaming,f347ecb72b4087c861fca6b587b5177fkdeg3lzt.html>. Acesso em: 14 ago. 2023.

VARGAS, Fábio Aristimunho. **Formação das fronteiras latino-americanas**. Brasília: FUNAG - Fundação Alexandre de Gusmão Brasília, 2017.

VV.AA. **Dicionário de nomes próprios: Branca**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/branca/> Acesso em: 8 abr. 2024.

VV.AA. **Dicionário de nomes próprios: Lúcia**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/lucia/> Acesso em: 8 abr. 2024.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. in PELLEGRINI, T. (Org.) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ZERO HORA. **A Superfície da sombra é um thriller onírico na fronteira com o Uruguai.** Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2018/05/a-superficie-da-sombra-e-um-thriller-onirico-na-fronteira-com-o-uruguai-cjhtminh10cia01qo6iia4wss.html>. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. **Série Sonho Americano.** Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2019/06/serie-sonho-americano-mostra-viagem-de-moto-pelos-estados-unidos-cjwfjx6s9026t01qtuy6oxvms.html>. Acesso em: 20 jul. 2020.