

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA

MICHELLE MARQUES DE MORAES

OS ANIMAIS DA TERRA:

Do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*

Volume I

Manaus/AM

2014

MICHELLE MARQUES DE MORAES

OS ANIMAIS DA TERRA:

Do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Orientação: Professor Dr. Mauricio Matos.

Área: Representação e Interpretação da Obra Artística

MICHELLE MARQUES DE MORAES

OS ANIMAIS DA TERRA:

Do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Aprovada em 21 de outubro de 2014.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Gomes de Matos – Orientador Presidente
PPGLA – Universidade do Estado do Amazonas

MEMBRO TITULAR: Prof. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro
PPGLA – Universidade do Estado do Amazonas

MEMBRO Prof. Dr. Luiz Carlos Martins de Souza
Depto de Literatura Portuguesa
UFAM – Universidade Federal do Amazonas

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, aos meus pais, Afranio Maurício de Moraes e Lourdelia C. Marques de Moraes, pelo amor incondicional a mim dedicado, aos meus irmãos, Marcelo(*in memoriam*) e Márcio Moraes, pelos exemplos inspiradores de vida, e ao meu filho, Henrique, razão principal do meu viver.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradecer a Deus, por ter me permitido ingressar nesse desafio pessoal e profissional, e por ser a base de tudo em minha vida, me amparando em todos os momentos em que preciso.

À minha família, principalmente aos meus pais, por toda dedicação, esforço investido em minha educação, por me passar valores que ficarão comigo para sempre. Minha eterna gratidão a eles.

Ao meu filho Henrique, por me inspirar a ser cada dia um pessoa melhor. Seu sorriso, sua alegria e curiosidade pela vida, sem dúvida, me estimularam e me fizeram mais forte nesse percurso.

Aos meus colegas do curso de mestrado pelos agradáveis momentos e pelas experiências compartilhadas.

Não posso deixar de registrar minha admiração e agradecer aos meus professores: Juciane Cavalheiro, Luciane Páscoa, Márcio Páscoa, Alisson Leão e Maurício Mattos. Cada um com características tão diferentes, mas todos com notável saber e prontos para nos ajudar em cada etapa do aprendizado. Agradecimento especial à professora Juciane Cavalheiro pela sua dedicação, enquanto coordenadora do curso.

Ao meu orientador Maurício Mattos, por sua atenção e pela sua confiança, mesmo nos momentos em que não pude encontrá-lo com tanta frequência. Grata por ter me aceitado como orientanda, por ter ministrado aulas inspiradoras e me feito voltar a olhar a Idade Média com outros olhos; por me apresentar a obra do escritor Vicente Franz Cecim, fazendo-me vislumbrá-lo como o autor que eu procurava para minha pesquisa.

Agradeço a Daize por todo suporte e apoio quando a procurei na coordenação. Aos amigos e colegas de fora do curso, pelo apoio e incentivo, principalmente nos momentos mais difíceis, quando a gente acha que não vai conseguir.

Aos meus colegas do audiovisual do Amazonas que, pelo amor ao cinema, continuam produzindo, mesmo com dificuldades, mantendo a chama dessa arte acesa e me estimulando a sempre atualizar meus conhecimentos.

Ao colega Abraham Baze, coordenador do Curso de Tecnologia em Produção Audiovisual da UEA, por ter me convidado a ministrar o módulo de Imagem I, da primeira turma, permitindo voltar a sentir o gostinho da docência, nesse período em que escolhi me dedicar somente aos estudos do curso de mestrado. Grata pela honra. Aos alunos do curso de Audiovisual pelo período de convivência e de mútuo aprendizado.

Enfim, volto a agradecer a Deus, porque qualquer sentimento de gratidão a ele é pouco.

MORAES, Michelle Marques de. **OS ANIMAIS DA TERRA: Do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard***. 136f. 2014. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014.

RESUMO

Na filmografia que aborda a Amazônia é frequente encontrar produções impregnadas com uma visão colonizadora e cheias de personagens estereotipados, assim como em grande parte da literatura produzida na e sobre a Amazônia. A maioria possui esses clichês amazônicos, com raras exceções, a exemplo das obras de Milton Hatoum e Vicente Franz Cecim. A obra “Os Animais da Terra”, que compõe o ciclo “Viagem a Andara” – o livro invisível, de Vicente Franz Cecim, é um desses casos que segue um sentido oposto, fala da Amazônia, sem ser óbvia, de forma transfigurada e metafórica. Partindo-se desse texto, buscou-se, na possibilidade de transpor a obra literária para os formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*, vislumbrar de forma concreta uma proposta plástica que trabalhe uma visualidade amazônica próxima à sugerida no texto. E nesse processo de transposição da obra, ao se utilizar da linguagem fílmica, observar as características ou estruturas fundamentais do texto que, ao passar pela adaptação, permitam com que permaneça a identidade da obra. Assim como, aproveitar esse percurso do processo criativo para perceber, identificar as principais etapas, avaliar e refletir sobre possíveis caminhos para realização do processo de transposição signica da obra mencionada, propondo ao final, uma construção estética que se equipare ao texto literário, e contribuir com a possibilidade de construção de uma filmografia amazônica não estereotipada.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; adaptação; *storyboard*; Amazônia, Cecim

MORAES, Michelle Marques de. **ANIMALS OF THE EARTH: Of the literary text to formats film script and storyboard.** 136f. 2014. Master Dissertation - Graduate Program in Arts and Letters, University of the State of Amazonas, Manaus, 2014.

ABSTRACT

In filmography that addresses the Amazon there are often impregnated productions with a colonizing and full vision of stereotypical characters, as in much of the literature produced in and on Amazon. Most have these Amazonian clichés, with rare exceptions, like the works of Milton Hatoum and Vicente Franz Cecim. The book "Earth's Animals", which makes up the "Journey to Andara" cycle - oO invisible book, Vicente Franz Cecim, is a case following an opposite direction, speaks of the Amazon, without being obvious, of transfigured form and metaphorical. Starting from this text, we sought, the possibility of transposing the literary work for the film formats script and storyboard, glimpse concretely a plastic proposal that works near the Amazon visuality suggested in the text. And in the work implementation process, when using the film language, observe the characteristics or fundamental structures of the text, to go through the adaptation, allow to remain with the identity of the work. As well as take advantage of this route of the creative process to understand, identify milestones, evaluate and reflect on possible ways to perform the semiotic transposition of that work, proposing the end, an aesthetic construction that matches the literary text, and contribute with the possibility of building an Amazonian filmography not stereotypical.

KEYWORDS: Film; adaptation; storyboard; Amazon, Cecim

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Capa do livro <i>A asa e a serpente</i> . O primeiro livro de Vicente Franz Cecim, de 1979.....	22
Figura 02 – Imagens de referência a <i>Ars Moriendi</i> (Arte de Morrer), de autor anônimo, publicado no séc. XV.....	22
Figura 03 – <i>Ofélia</i> , de John Everett Millais.....	24
Figura 04 – Capa do livro <i>A arte de Morrer</i> , de Jean- Yves Leloup e Marie de Hennezel.....	24
Figura 05 – Capa do livro <i>Os animais da terra</i> (1980), de Vicente Franz Cecim.....	25
Figura 06 – Capa do livro <i>Terra da sombra e do não</i> (1985), de Vicente Franz Cecim.....	25
Figura 07 – Capa do livro <i>Viagem a andara – O Livro Invisível</i> (1988), de Vicente Franz Cecim.....	26
Figura 08 – Capa do livro <i>Silencioso como o paraíso</i> (1994), de Vicente Franz Cecim.....	26
Figura 09 – Detalhe da capa do livro <i>Silencioso como o paraíso</i>	26
Figura 10 – Imagem de referência ao mito grego <i>Phaethon</i> , o filho do sol.....	27
Figura 11- Capa da 1ª. Edição do livro <i>Ó Serdespanto</i> (2001), de Vicente Franz Cecim.....	28
Figura 12 – Capa do livro K- <i>O escuro da semente</i> (2005), de Vicente Franz Cecim.....	29
Figura 13- Capa da 2ª. Edição do livro <i>Ó Serdespanto</i> (2006), de Vicente Franz Cecim.....	29
Figura 14- Capa do livro <i>oÓ: Desnutrir a Pedra</i> (2008), de Vicente Franz Cecim.....	30
Figura 15- Pedras de <i>Calanish</i> , situadas na Ilha de <i>Lewis</i> , na Escócia.....	30
Figura 16 – Visão aérea das Pedras de <i>Calanish</i> , na Escócia.....	30
Figura 17 –Visão superior das Pedras de <i>Calanish</i> , na Escócia.....	30
Figura 18 – Capa do <i>ebook Asa de murmúrios</i> (2012), de Vicente Franz Cecim.....	79
Figura 19 – Homem segurando uma gaiola e pássaros presos por cordas. Autor desconhecido. Encontrada no <i>blog</i> do autor Cecim: http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br	79
Figura 20 – Detalhe do pássaro Curau, da capa do livro <i>Os animais da terra</i> , de Cecim.....	79
Figura 21 – Floresta com utilização de filtro verde. Autor desconhecido. Imagem encontrada no <i>blog</i> de Cecim.....	79
Figura 22- Floresta e lago com filtro verde. Autor desconhecido. Fonte: Blog do Cecim.....	79
Figura 23 – Imagem noturna com neblina, uma árvore tendo como fundo outras árvores desfolhadas. Autor desconhecido. Fonte: <i>Blog</i> do Cecim.....	80
Figura 24 – <i>Ofelia</i> , pintura feita por John Everest Millais.....	80
Figura 25 – Imagem de um caminho num bosque com filtro rosa, intitulada por Cecim de “Caminho p através do anjo mais selvagem”. Fonte: <i>Blog</i> do Cecim.....	80
Figura 26- Imagem intitulada por Cecim de “Árvores de um sonho eu&tu”. Fonte: <i>Blog</i> de Cecim.....	80
Figura 27 – Imagem intitulada por Cecim de “Sombrio tunel de árvores”. Fonte: <i>Blog</i> do Cecim.....	80
Figura 28 – Imagem intitulada por Cecim de “Ave bosque devoração IMAGENS CINZA BELA”. Fonte: <i>Blog</i> do Cecim.....	80
Figura 29 – Imagem intitulada “HOMEMPASSARO”. Fonte: http://diariodolivroinvisivel.blogspot.com.br	80
Figura 30 – Imagem intitulada por Cecim de “Cálice coração rubro”. ”. Fonte: http://diariodolivro	

invisivel.blogspot.com.br.....	80
Figura 31 – Imagem intitulada por Cecim de “O beijo das nebulosas”- Cosmo Hubble. Fonte: Blog do Cecim.....	81
Figura 32 – Hubble Cosmo. Imagem Intitulada por Cecim de “pleno uno tao”. Fonte: <i>blog</i> do Cecim.....	81
Figura 33 – Foto teia. Fonte: <i>Blog</i> do Cecim.....	81
Figura 34 – Imagem intitulado por Cecim de “Lua p diário bem-vindo ao estranho mundo. Fonte: http://diariodolivroinvisivel.blogspot.com.br	81
Figura 35 – Pintura “ <i>Amantes</i> ” de René Magritte.	81
Figura 36 – Imagem intitulada por Cecim de “Omal imagem 2”. Fonte: Blog do Cecim.....	81
Figura 37 – Pintura surreal de autoria de Escher.....	82
Figura 38 – Pintura “ <i>O olho do silêncio</i> ”. Autor: Max Ernst.....	82
Figura 39 – Frame ou fotograma do filme <i>Matadouro</i> (1975), de Vicente Franz Cecim.....	82
Figura 40 - Frame ou fotograma do filme <i>Permanência</i> (1976), de Vicente Franz Cecim.....	82
Figura 41- Frame ou fotograma do filme <i>Sombras</i> (1977), de Vicente Franz Cecim.....	83
Figura 42 - Frame ou fotograma do filme <i>Rumores</i> (1979), de Vicente Franz Cecim.....	83
Figura 43- Cachoeira da Porteira, em Presidente Figueiredo/ AM. Autora: Lucia Barreiros.....	84
Figura 44 – Gruta do município de Presidente Figueiredo/AM. Autor desconhecido.....	84
Figura 45 – Igarapé em Presidente Figueiredo/AM. Autor desconhecido.....	84
Figura 46 – Lago no meio da floresta. Autor desconhecido.....	85
Figura 47- Igarapé. Autor desconhecido.....	85
Figura 48- Bosque com neblina. Autor desconhecido.....	85

SUMÁRIO

Volume I

APRESENTAÇÃO	11
Capítulo I - CECIM E ANDARA	13
1.1 ANDARA: AMAZÔNIA TRANSFIGURADA.....	14
1.1.1 Do regional para o universal: região metáfora da vida.....	16
1.2 VIAGEM A ANDARA – oO LIVRO INVISÍVEL.....	33
1.2.1 Que viagem é essa? Literatura fantástica?.....	34
Capítulo II - A LINGUAGEM E A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICAS	43
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA E O SENTIDO DO FILME..	43
2.2 SEMIÓTICA FÍLMICA.....	55
2.3 KINEMANDARA: CINEMA DO INVISÍVEL.....	56
2.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	59
Capítulo III - O PROCESSO CRIATIVO DA ADAPTAÇÃO DA OBRA PARA OS FORMATOS CINEMATOGRAFICOS DE ROTEIRO E <i>STORYBOARD</i>	64
3.1 PROCESSO CRIATIVO DO ROTEIRO.....	64
3.2 PROCESSO CRIATIVO <i>STORYBOARD</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	90

Volume II

ROTEIRO	94
----------------------	----

APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa, ao relacionar literatura e cinema, por meio da obra *Os Animais da Terra*, de Vicente Franz Cecim, tem como proposta realizar uma reflexão sobre o processo de adaptação do texto literário para os formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*. Essa obra, que mistura prosa e poesia, faz parte da série de livros pertencentes ao ciclo *Viagem a Andara – oO Livro Invisível*, a grande obra desse autor que, desde o início de sua trajetória literária, buscou na Amazônia sua fonte de inspiração e a transfigurou criando um novo e onírico universo chamado de Andara. Ainda sobre *Os Animais da Terra*, esse é o segundo livro de Cecim., escrito em 1980 e editado, em Belém, pela editora Semec. Recebeu junto com *O Cego e a Dançarina*, de João Gilberto Noll, o Prêmio Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA).

Nesse estudo explicitamos caminhos possíveis ao processo de adaptação, organizados em etapas e que tiveram como bases de fundamentação teórica as referências bibliográficas específicas que tratam da construção do roteiro e da linguagem e estética fílmica. Transitaremos também pelos conceitos da tradução intersemiótica, com a intenção de identificar um possível sistema sógnico na obra escrita e, em seguida, transportá-lo para o formato de roteiro cinematográfico e de *storyboard*, com todas as suas especificidades, obtendo, ao final, não apenas o sistema sógnico verbal, mas também o visual.

Dentro da proposta, ressaltamos que as possibilidades de tradução são bastante variáveis quando se trata de um processo de reconstrução ou recriação; das formas de conduzir ou operar as tramas sintáticas de relações intersemióticas que se transformam em signos fílmicos com inúmeras possibilidades de obter novas resignificações.

Espera-se que, através desses estudos, possamos oferecer contribuições a respeito dessa relação entre obras com temática amazônica e o segmento cinematográfico, direcionando-as, assim, para caminhos estéticos e possibilidades de construção de uma identidade visual para a Amazônia, a partir da obra de Vicente Franz Cecim.

O trabalho de pesquisa foi dividido em dois volumes. No primeiro, composto pelos Capítulos I, II e III, são apresentados toda a fundamentação teórica e o percurso para se chegar ao resultado que é o roteiro cinematográfico, que compõe o volume II.

No capítulo I, apresentamos o escritor através de uma breve descrição do seu trajeto literário. O capítulo também tem a função de informar aos leitores sobre aspectos da obra maior da vida desse autor, que é o ciclo de obras intitulado *Viagem a Andara – oO Livro Invisível*, mostrando algumas aspectos e conexões entre as obras, bem como, de que modo estas obras dialogam, além de ressaltar a intensa ligação do autor com a Amazônia, região essa transfigurada em Andara, região onírica onde se passam as histórias escritas por Cecim. Essa região tem essência amazônica, no entanto, é representada de forma transfigurada. Assim, ao beber da fonte Amazônica e ao transformá-la em uma nova região, Cecim se singulariza e nos possibilita vislumbrar uma Amazônia sem estereótipos, incomum às imagens que normalmente guardamos dessa região em nossas mentes. E assim, ele nos dá a oportunidade de penetrar em espaços com sentidos mais profundos de reflexão; isso porque Andara também passa a ser uma *região metáfora* da vida, universal.

No capítulo II, abordamos sobre a linguagem e estética cinematográficas, realizando considerações sobre a forma e o sentido do filme, perpassando pela semiótica fílmica e tradução intersemiótica, além de apresentar, KINEMANDARA: CINEMA DO INVISÍVEL, obras cinematográficas produzidas por Cecim e que serviram de referência na busca por uma identidade visual que pudesse ser aproveitada no processo de adaptação.

O capítulo III é dedicado ao processo criativo da adaptação da obra para os formatos de roteiro e *storyboard*.

E no volume II, apresentamos o roteiro cinematográfico como produto, resultado de todo esse percurso de reflexão e processo criativo.

Capítulo I - CECIM E ANDARA

Iniciamos esse capítulo relacionando diretamente o autor, que ocupa posição de destaque nessa pesquisa, com aquela que, se não for a maior criação de Vicente Franz Cecim, é, sem dúvida, um dos pilares para a construção de sua obra: Andara, universo criado pelo autor onde se passam todas as histórias escritas ao longo de mais de trinta anos.

Para melhor apreciação e compreensão desse elemento fundamental no conjunto da obra de Cecim, destacaremos alguns aspectos que julgamos serem pertinentes dentro do escopo dessa pesquisa. No primeiro momento, veremos a íntima ligação entre Andara e a Amazônia.

A Amazônia é a região onde Cecim nasceu e foi criado, para em sua maturidade fazer nascer essa outra região sem limites chamada “Andara”, que se nutriu e vem se nutrindo da matéria-prima de origem amazônica e, também agora, de outras fontes.

Desde sua infância, portanto, Cecim recebeu influências que talvez tenham origem da mesma fonte que determina o olhar do caboclo que vive no interior amazônico, e que também se tornaram traços determinantes na maneira do autor traduzir essa Amazônia que tanto o inspira. Para João Loureiro (1995), o interior é um elemento fundamental na constituição desse olhar diferenciado, pois:

O interior – expressão que designa o mundo rural, embora inclua vila e povoados – é o lugar das tensões próprias dessa sociedade onde os grupos humanos estão dispersos ao longo de extensos espaços e onde se acham mergulhados numa ideia vaga de infinitude, propiciadora da livre expansão do imaginário. Sobrevive nela uma consciência individual pela qual o homem se realiza como co-criador de um mundo em que o imaginal estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida (LOUREIRO, 1995, p. 56).

No segundo momento observaremos e refletiremos sobre o aspecto metafórico das histórias que se passam em Andara, tornando-a, como bem diz o autor, “Andara = região metáfora da vida”.

Veremos também que Andara partiu de um ponto, ampliou seu território e ultrapassou fronteiras, tornando-se universal, ou seja, da Amazônia para uma nova região onde o limite é a própria imaginação.

E é por meio dessa aventura “andariana” de descobertas que conheceremos um pouco mais sobre o surgimento de *Viagem a Andara – oO Livro Invisível*¹, a grande obra de Cecim, elo de ligação entre o visível e o invisível. A junção “oO” destacada acima corresponde ao título original da obra e inserida intencionalmente por Cecim. Segundo o autor, “Repare que no título geral existem um ‘o’ minúsculo e um ‘O’ maiúsculo, lado a lado. Digamos que o menorzinho somos nós, homens, e as coisas visíveis, efêmeras, passageiras, e o grande é a Grande Origem Invisível de Tudo. Alguns críticos já identificaram os livros visíveis como Literatura Fantástica, mas que Cecim afirma que a existência deles só é possível em função de uma outra literatura denominada por ele por Literatura Fantasma, a parte invisível da sua obra.

1.1 ANDARA: AMAZÔNIA TRANSFIGURADA

A Amazônia: bela e temível ao mesmo tempo. Com sua imponência, é difícil passar despercebida. Para os mais atentos e sensíveis, ela é capaz de nos colocar em uma posição de permanente reflexão acerca dos mistérios que insistem em acompanhar essa “tal” natureza, ainda tratada superficialmente por muitos, como se fosse algo a parte, que pudesse estar distanciado ao homem.

Talvez essa visão tenha origem no que Euclides da Cunha expressa em seu livro *Margem da História* (1975, p. 32): “A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da Colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais remavam de preferência às suas plagas desconhecidas”.

Loureiro, no livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, traz a seguinte percepção que expressa de forma contundente esse impacto gerado ao se deparar com a imensidão amazônica.

¹ A mesma relação é a que existe entre os livros escritos e o livro não escrito de Andara. Os livros de Andara, no seu todo, tentam refletir o Real como ele é: uma parte revelada, uma não-parte oculta. No Ocidente, um equivalente é o Uno, de Plotino, no Oriente, é o Tao, conforme dele fala Lao-Tsé. Cada vez que um leitor está lendo um dos livros revelados de Andara, mesmo sem saber, estiver lendo simultaneamente a obra toda, fazendo a *Viagem a Andara*” (<http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br>, Desnutrir a pedra: o novo Andara visível de Cecim, 29 de setembro de 2008).

Percebe-se nas relações estetizantes com o real da Amazônia, que há um maravilhamento do homem, o que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural através de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação onde estão as categorias perto-longe, convivência-estranhamento. Penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil em cursos d'água) provoca a sensação de estar diante “do mundo” e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo. Um mundo cheio de “porquês”, de questões suspensas no ar, tal como estas aparecem nas lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações de cultura (LOUREIRO, 1995, p. 61).

No caso de Vicente Franz Cecim, pode-se dizer que ele é um desses homens “naturais” que superou a “pequenez” através do imaginário. E ainda com sensibilidade suficiente para perceber além da grandiosidade territorial e da diversidade biológica presente nessa superfície verde, os mistérios dessa região. Muito além do saber raso e estereotipado que é propagado sobre a Amazônia, que, na verdade, ainda continua um mistério para muitos.

Quem se dispõe a adentrar a mata densa e se permite “sentir”, no sentido pleno na palavra, abandonando ideias preconcebidas, poderá ter a chance de aprofundar as relações nos vários aspectos com essa terra amazônica, bem como compreender sobre nossa posição e função nessa imensa e complexa criação. Geralmente, quem tem contato direto com ela tem experiências que ultrapassam as fronteiras da razão. Muitas vezes, é necessário transcender. Loureiro, sobre essa relação intensa e sensorial com a região cercada por rios e flores, acrescenta:

Nesta, o tempo dos homens é como algo acontecendo sensivelmente, visivelmente em derredor. Libertos do espaço pelas asas do imaginário, através do qual explicitam e submetem, à sua medida, a noção de espaço, os homens estabelecem, em plenitude, sua relação com o tempo. Sob a liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase como que absolvido pelo tempo, assumindo uma leveza que compensa as duras fainas e jornadas nas florestas e rios. São inúmeras essas envolventes atitudes de contemplação operativa, em que o real e o imaginal se interpenetram livremente. Nesse sentido, habituaram-se a empreender o espaço de forma descontínua – cada segmento desse vasto espaço unitário é um espaço natural reconstruído socialmente e por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal (LOUREIRO, 1995, p. 57).

É desta riqueza, não apenas natural, mas de todo o imaginário suscitado pela Amazônia, que Cecim, poeta paraense, nascido em Belém, se nutre para suas chamadas “escrituras”, como ele mesmo define seus textos.

Em uma entrevista concedida à jornalista Alexandra Lucas Coelho para o jornal on line Público, de Lisboa, em 2011, Cecim menciona essa dualidade:

A Amazônia tem duas camadas de realidade. Uma é natural, visível, tangível. A outra é puramente imaginária, povoada por seres encantados do bem e do mal, que tanto protegem como punem. Por exemplo, o Mapinguari, preguiça-gigante que faz parte da mitologia amazônica: muita gente da mata garante tê-la visto, e mesmo caçado... Quando a gente dorme vai para um plano onírico, mas aqui a gente não precisa dormir (Público, Lisboa, 2011)².

Ao admitir tão forte influência, Cecim faz questão de mencionar essa íntima ligação em todas as suas *escrituras* e assim vem construindo aquela que é considerada sua grande obra: uma verdadeira *saga* – pode assim dizer – literária, intitulada *Viagem a Andara – oO Livro Invisível*, com mais de quinze livros publicados. Andara, região onírica onde se passam as histórias escritas por Cecim, tem essa essência amazônica, no entanto, é representada de forma figurada, ou melhor, transfigurada, literária. Assim, ao representar transfiguradamente a Amazônia na forma dessa nova região que Cecim se singulariza e nos traz uma Amazônia sem estereótipos, incomum às “imagens” que normalmente guardamos dessa região no nosso imaginário, e assim, transforma Andara também em uma *região metáfora* da vida, universal.

Andara é Geografia Verbal, dialogando com a Geografia Física da Amazônia, que, por ser Lugar de Natureza, é Lugar do Sagrado em epifania. Se não existisse a Amazônia e não se desse a circunstância fatal de eu ter nascido lá, talvez não houvesse Andara. Certamente, não: não haveria Andara. Então, Andara começou se nutrir da Amazônia. Da Realidade da Amazônia. Mas da Realidade Onírica da Amazônia. A Amazônia é um tecido infundável de lendas, fábulas. Lá, aqui, parece não haver fronteiras muito nítidas demarcando onde termina a Realidade e começa o Sonho, e vice-versa. Em Andara também é assim. Mas não falo da Amazônia que aparece, mimetizada, na Literatura de Cultura, a erudita, a que se faz escrevendo palavras: falo da literatura oral da região. Dessas raízes é que foi nascendo a não-árvore de Andara. Árvore que se iniciou como árvore de palavras, mas aos poucos foi buscando se tornar o que hoje é: uma não-Árvore de Palavras. Árvore Invisível. Esse tipo de Árvore, ninguém pode incendiar e reduzir a cinzas com fazem com as árvores da Amazônia (*Jornal da Poesia*³).

² Trecho da entrevista concedida por Cecim ao jornal on line português “Público”, que teve como título “Vicente Cecim O poeta que inventou Andara” e foi publicada em 11/08/2011, acesso em: 12 de maio de 2012.

³ Trecho da entrevista concedida ao Jornal da Poesia, com o título “Ó Serdespanto: Azougue 10 anos entrevista Vicente Franz Cecim”, sem data especificada. Acesso pelo link: <http://www.revista.agulha.nom.br/vcecim3.html>, em 12 de maio de 2012.

1.1.1 Do regional para o universal: região metáfora da vida

Apesar de Andara não ser encontrada em mapa algum referente à Amazônia, ela é real, pelo menos no imaginário universo poético de Cecim e de todos que se deixam tocar por sua obra. Em 1979, aos 33 anos, publicou seu primeiro livro, *A asa e a serpente*. Nele, pode-se dizer que nasceu oficialmente a capital de Andara, Santa Maria do Grão – seria uma referência ao antigo nome de Belém: Santa Maria de Belém do Grão-Pará? Tudo indica que sim, pois além de ser uma criação poética, existe expresso nas obras de Cecim o desejo político de que Andara seja a Amazônia, embora não físico, verdadeiramente real. A cada livro, a relação entre essas duas regiões se fortalece ainda mais e ambas passam a ser mais íntimas e semelhantes para o autor.

Nesse ambiente metafórico *Andariano*, deparamos-nos com elementos que remetem a características da Amazônia. Em Andara, por exemplo, Cecim expressa a vontade de quebrar as fronteiras entre real e imaginário. Loureiro (1995) refere-se a um elemento relacionado à percepção pela via do imaginário que é denominada por ele como uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal.

...elemento que estabelece uma divisão imprecisa, semelhante a do encontro das águas (cores diferentes) de certos rios amazônicos, como as do Amazonas com o rio Negro, ou do Amazonas com o Tapajós e outros. ...limite entre as águas...não está definido por uma linha clara e precisa, mas, por águas misturadas, viscosamente interpretadas, que cria uma tonalidade imprecisa negro-amarelada, como se essa forma de *sfumato* fosse estabelecendo uma realidade única, na física distinção que caracteriza os dois rios” (LOUREIRO,1995, p. 58).

É nessa região imaginária – criada por Cecim e para cuja criação utilizou a Amazônia como matéria-prima, com suas águas, seus peixes, suas aves, seus insetos, seus animais, suas árvores – que o escritor dá vida a esse universo onírico encantado, onde tudo pode acontecer. Em Andara, as árvores podem falar com os homens, os homens podem ganhar forma de animais e agir como tais, aves caem do céu e se transformam instantaneamente em terra, o vento conta histórias, podemos encontrar seres alados, como Caminá, do segundo livro visível de Andara, *Os Animais da Terra*. Cecim afirma ainda que há muitos outros seres alados em Andara, talvez anjos, talvez demônios, que descem do céu com suas asas negras, com suas asas brancas, para

conviver com os seres humanos. Ao se basear nas palavras de Hermes Trimegisto⁴, ele diz que: “o que está no Alto é como o que está Embaixo”, regidas por um único conjunto de Leis Cósmicas, válidas para todos os seres.

Essas possibilidades expressas em *Andara* são quase cinematográficas, assim como a experiência vivenciada pelos homens da Amazônia descrita por Loureiro:

Vivenciam uma experiência perceptiva equivalente a do cinema(e à da televisão), onde graças ao processo de montagem, o tempo e o espaço são recriados sob os parâmetros do tempo diegético cinematográfico. Como se houvesse o permanente renascer de um tempo original sempre acontecendo, um tempo-instante de origem perene, como uma rede de pesca acolhe e recolhe os peixes.(LOUREIRO, 1995, p. 58).

Para Cecim,

“*Andara* é lugar de sonhar, em *Andara* tudo é possível, *Andara* é a imaginação em liberdade, *Andara* quer abolir a razão do ato de escrever. *Andara* é quase um manifesto prático contra a literatura estigmaticamente regionalista, mimética, que geralmente se limita a copiar, e copiar mal, a realidade amazônica”⁵.

Se, em um primeiro momento, *Andara* era igual à Amazônia porque bebia da sua fonte e sempre se doou a esse território amazônico, hoje a Amazônia também passou a ser igual a *Andara*. Vicente escreveu: “*Andara* = Amazônia, chegou à inversão dessa hipótese originária, e atingiu o ponto, sem retorno, em que já se dá, atualmente, a formulação: Amazônia = *Andara*” (COELHO, 2011)⁶. Todavia, é importante esclarecer que isto só se deu a partir do momento em que todos os lugares passaram habitar *Andara*. “Durante a viagem *Andara* cresceu, além de si e além de mim, e se expandiu em região-metáfora da vida ela toda, inteira, da terra ao céu, das serpentes às asas mais vastas, para bem além das coisas que a visão humana já não alcança, e apenas pré-sente, territorializando-se como Lugar de Todos os Lugares” (COELHO, 2011). Cecim diz ainda, que o processo é uma transmutação: a Amazônia é a matéria prima, *Andara* é o resultado. O que sobra, fica de fora; ou é o que os alquimistas chamavam de *resíduo*. Ao

⁴ Considerado na Antiguidade, pelos gregos e egípcios, como o pai de todas as ciências. A ele é atribuída à autoria de mais de 40 livros sobre ciências ocultas. A transmutação, uma das definições da alquimia é a ideia básica apresentada nos ensinamentos contidos no que hoje é chamado de "Filosofia Hermética".

⁵ Trecho da entrevista concedida pelo autor a Marcia Carvalho, com o título “Vicente Franz Cecim: O natural é sobrenatural”, no jornal on line “Jornal de Poesia”. Acessado através do link: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim1.html>, acessado em: 17 março de 2013.

⁶ Trecho de entrevista concedida por Cecim a Alexandra Coelho, no jornal on line Público, em 18/08/2011. Acesso através do link: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/vicente-cecim-o-poeta-que-inventou-andara-22704021>>

fazer essa comparação, mostra que a transmutação da Amazônia em Andara deixou muito resíduo, material, segundo ele, imprestável para a literatura.

E como em toda a Alquimia, e a alquimia da criação literária não é diferente, para entender o que acontece é preciso compreender estas palavras de Raimundo Lúlio: “Deves saber, meu filho, que o curso da natureza é transformado, para que tu [...] possas ver, sem grande agitação, os espíritos que se evolvem [...] condensados no ar, sob a forma de diversas criaturas ou seres monstruosos que vagueiam de um lado para o outro como nuvens.” São palavras misteriosas, mas não há outras melhores para se iniciar na transfiguração da vida pela arte. É por isso que, como eu disse: Andara é lugar de sonhar (Jornal da Poesia, sem data)⁷.

Cecim pode ser comparado ao caboclo da região, um caboclo alquimista que usufrui dos bens ofertados por ela, mas também os transfigura por meio do imaginário e essa mesma dimensão transfiguradora preside às trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação do imaginário impregnado pela viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética. Loureiro acrescenta ainda que “com efeito, esse é o paradoxo, este esquecer de si, este mergulhar do indivíduo na viscosidade ambiente, eleva-se a uma espécie universal”.

Com essa percepção diferenciada:

...o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar com o eterno, da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime... (LOUREIRO, 1995, p. 59).

Críticos literários mencionam com certa frequência algumas aproximações com o feito de Guimarães Rosa. Disse o crítico gaúcho Antônio Hohlfeldt, no *Correio do Povo* (2012)⁸: “Depois de Guimarães Rosa, o paraense Vicente Cecim é o responsável por um dos mergulhos mais fantásticos e essenciais que a literatura brasileira já realizou sobre o sentido do homem.” Oscar D’Ambrosio, no *Jornal de Tarde*, de São Paulo, observa o grande valor da obra de Cecim: “Ler *Viagem a Andara* é penetrar em narrativas poéticas subversivas e míticas que trazem à tona, sempre renovado, o

⁷ Trecho de entrevista concedida por Cecim a Márcia Carvalho, no *Jornal da Poesia* (publicação on line), com o título “Vicente Franz Cecim: O natural é sobrenatural”. Acessado através do link: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim1.html>

⁸ Comentário feito na matéria intitulada “A Literatura Fantástica de Vicent Franz Cecim”, publicado no Diário on line do Pará, do dia 03/01/2012. Acessado pelo link: <http://diariodopara.diarioonline.com.br/impressao.php?idnot=148785>

aforismo roseano: Viver é perigoso”⁹. Cecim acredita que essas considerações são feitas por tratarem de intenções semelhantes, existentes nos dois escritores, que fazem com que suas obras estejam inseridas dentro de uma literatura chamada de *invenção de linguagem*, caracterizada pela busca de quebrar demarcações que estabelecem as fronteiras entre prosa e poesia. E, principalmente, porque Guimarães Rosa fez com o Sertão a mesma transmutação que Cecim se propõe a fazer com a Amazônia, tornando ambas metáforas da vida. Como se sabe, o escritor mineiro revelou que o sertão – ao menos o seu – é do tamanho do mundo. Para Cecim, no entanto, Andara já é maior que o Universo.

No meu primeiro livro, Andara era um lugar no meio da Floresta Amazônica. Depois, ela foi crescendo. Cresceu tanto que hoje o universo está dentro de Andara. Tudo que é visível e invisível está lá. Tudo que existe e não existe também. A literatura deve ser assim: um estado de plena liberdade (*Jornal Cruzeiro do Sul*, 21/08/2008, Caderno D, p. 1).

A transmutação realizada por Cecim da Amazônia em Andara, parece seguir processos semelhantes ao que Loureiro observa quando diz que, para os homens da região, as características e os elementos locais são universalizados nos momentos em que é construída essa visão do mundo.

...o Mundo nasce naquele ou daquele mundo amazônico. Quer dizer, um todo único, imenso, próximo-distante, em processo de partejamento, como se fosse um mundo sempre vindo à luz – mundo das origens perenes, sem distinção entre o natural e o sobrenatural, como na antiga Hélade teogônica de Hesíodo e Homero (LOUREIRO, 1995, p. 63).

Outro aspecto que reforça essa universalidade nas obras de Cecim são as imagens, perceptíveis nas capas dos seus livros e nas imagens usadas para criar a atmosfera desejada para Andara junto aos textos que escreve em seu blog*¹⁰.

Mais no sentido materno de Concepção Natural do que de conceituação mental – já constando elas do processo de criação ativado. Não são meras ilustrações. É o que eu inventei e passei a chamar de *Iconescritura* – compor com palavras + imagens + silêncios e vazios de palavras e imagens. (CECIM In Correspondência de e-mail dirigida à Hercília Fernandes, 2009)

⁹ Comentário feito na matéria intitulada “A Literatura Fantástica de Vicent Franz Cecim”, publicado no Diário on line do Pará, do dia 03/01/2012. Acessado pelo link:

<http://diariodopara.diarioonline.com.br/impressao.php?idnot=148785>

¹⁰ <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br>.

Por utilizar a Amazônia como matéria-prima essencial na constituição dos livros visíveis de *Andara*, é natural que haja, em princípio, um estranhamento com relação às imagens escolhidas por Cecim. No entanto, um detalhe fundamental da transfiguração e da característica universalizante dessa região “andariana” – a ponto de ele afirmar que *Andara* começou sendo um lugar no meio da Floresta Amazônica e que cresceu tanto que hoje o universo está dentro de *Andara* – pode explicar a utilização de imagens que vão para muito além dos paradigmas regionalistas clássicos. *Andara* passou a ser a Amazônia em plena liberdade, considerando mesmo que liberdade plena não exista. Não é à toa, portanto, que podemos identificar várias referências dessas imagens a outros povos e culturas.

Gerard Genette, no livro intitulado *Paratextos Editoriais* (2010), aborda as relações transtextuais através de uma categoria que ele denomina como paratextuais ou transcendência textual do texto contido na forma livro. O conceito lançado por ele é de que o texto do autor tem relações íntimas com os outros elementos identificados como paratextuais e constitutivos do livro. Além da capa e contracapa, eis outros elementos que “envolvem” o texto:

Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios, [...], que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende. (GENETTE, 1982, p.10)

Composta do prefixo grego *para*, que, de acordo com a etimologia de origem, indica algo que se coloca perto de, ao lado de, algo que acontece em um tempo paralelo a outro acontecimento. Se então considerarmos especificamente a palavra paratextual, podemos dizer que o termo sugere uma organização textual que se coloca ao lado da outra e com a qual mantém uma relação direta e que influenciará, de alguma forma, no significado do livro com um todo.

De acordo com Genette, esses elementos não podem ser interpretados, lidos à parte, porque a maior parte deles antecede o texto propriamente dito e influenciam na força discursiva, além de fazer com que o texto seja ampliado por esses elementos que atuam como fronteiras ao envolverem o livro. No caso da capa, funciona como porta de entrada ou mesmo uma ponte de acesso ao interior da obra. Em um primeiro momento

ela pode simplesmente comunicar uma simples informação, como também passar uma intenção.

Genette (1987, pp.10-11) diz ainda que, quando nos referirmos aos paratextos, devemos considerar as duas modalidades existentes: o peritexto e o epitexto. Para isso, é necessário identificar algumas características; se os elementos levarem a uma continuidade ou unidade da obra, estaremos diante do peritexto. Nestes casos, os elementos que integram essa categoria circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, propiciando uma continuidade direta. Isso vale para a capa, ilustrações, título e intertítulo, nome do autor, e toda a materialidade restante que advém dos mesmos. Por outro lado, Genette afirma que o epitexto, apesar de se situar igualmente no entorno do texto, já é caracterizado por distância marcada por uma descontinuidade em relação à obra. Isso porque ele se refere ao livro, podendo interagir com o texto, mas sem precisar se misturar a ele. Há contudo ainda, os epitextos públicos: normalmente encontrados na mídia - entrevistas do autor, debates, resenhas, entre outros. E os privados: as correspondências, diários etc; Estes epitextos podem, com o tempo, vir a integrar a obra, a exemplo das edições ampliadas de livros que contem, além do texto principal, escrito pelo autor, anotações feitas pelo escritor na época do processo criativo da obra. Enfim, podemos perceber que os paratextos, sejam eles na condição de peritextos ou epitextos, trazem consigo significados que também dependerão da recepção desses elementos por parte do público .

No caso das capas dos livros de Cecim, deparamos-nos com ilustrações capazes de causar um sentimento de estranhamento, seguido de questionamento sobre o porquê das suas escolhas, principalmente antes da leitura dos textos. O fato é que só com as capas dos livros de Cecim já teríamos conteúdo suficiente para iniciarmos uma pesquisa específica de análise semiótica que poderia nos levar a interpretações. Porém, a proposta aqui é mostrar apenas a forte ligação das imagens com os seus textos.

Observemos as capas de alguns livros publicados em ordem cronológica:

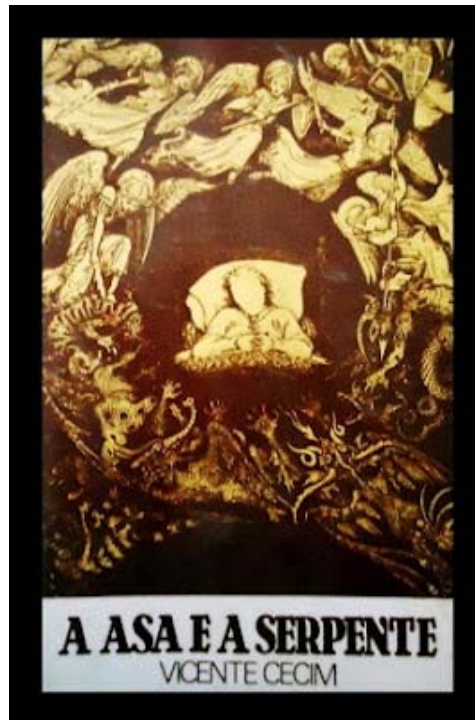


Fig. 01 - *A asa e a serpente* (1979)

Em uma breve análise da capa do livro *Asa e a Serpente*, identificamos nesse peritexto uma imagem que nos remete a *Ars Moriendi* (Arte de morrer), de autor anônimo, publicado no século XV.

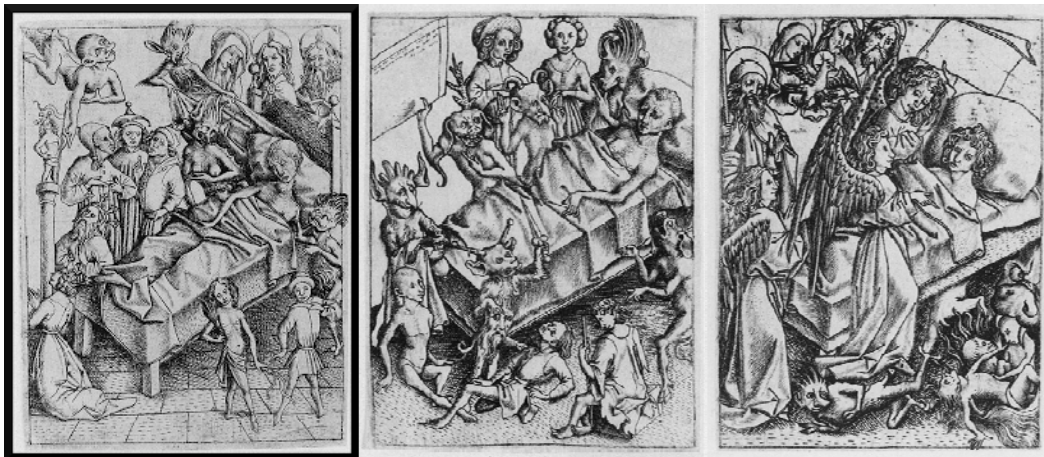


Fig. 02

Esse tipo de literatura passou a ser tradição entre os escritos didáticos desenvolvidos ao longo da Idade Média, e muito utilizados pela Igreja. Os textos se voltavam para uma questão central da relação do homem com a morte, enfatizando a

necessidade de se preparar para a morte. Esta espécie de manual se estendeu para outros campos do saber. Por isso, as expressões como arte de amar, arte de guerrear, arte de governar, entre outros.

Sobre o fato de morrer, ninguém pode negar, a morte chegará para todos, sejam pobres ou ricos, poderosos ou para os menos influentes, fracos ou para aqueles ditos fortes, para os pecadores e até mesmo para os considerados puros.

Nesse caso, portanto, resistir à morte seria perda de tempo. Então, entre resistir a algo inevitável e se preparar para a sua chegada, essa segunda opção parece ser o caminho mais sensato. No caso da Igreja, havia ainda a pressão junto aos fiéis, indicando que antes da morte ainda haveria a chance de se redimir dos pecados e se livrar do purgatório ou até mesmo do inferno. Muitas vezes, o enfermo tinha que fazer uma doação à Igreja.

Mas, retornando especificamente à relação entre a imagem da capa (Fig. 01) e as demais ilustrações (Fig.02) destacadas, podemos perceber a presença de anjos e demônios. Temos aí uma indicação de que em um dos livros de Andara também podemos conviver com a presença de anjos e demônios? Agora, levando em consideração a *Arte de Morrer*, será intenção de Cecim instigar essa reflexão sobre a preparação para a morte e, por que não, a valorização da vida?

Observando outros detalhes, é possível identificar ainda que a ilustração (Fig. 01) é apresentada na cor sépia, com coloração envelhecida, sugerindo um entendimento de algo antigo. E realmente esse preparação, essa busca por tornar-se uma pessoa melhor, visando-a um lugar no prometido paraíso, vem de séculos atrás, dos primórdios da humanidade E emoldurando a ilustração, encontramos a presença das cores preto e branco, talvez uma referência ao dualismo entre bem e ao mal.

Durante nessa pesquisa, encontramos, no blog mantido pelo autor, a imagem abaixo, em que Cecim ilustra um de seus textos.



Fig. 03 - Ofélia, de John Everett Millais

E coincidência ou não, há um título de uma obra nomeada de *Arte de Morrer*, de Jean-Yves Leloup e Marie de Hennezel, que utiliza uma imagem também usada por Cecim. De acordo com a sinopse, o livro trata do homem que, em face à iminência da morte, procura não tanto respostas, mas sim uma proximidade humana que o ajude a descortinar aquilo que o transcende e ao amor que une os seres humanos.

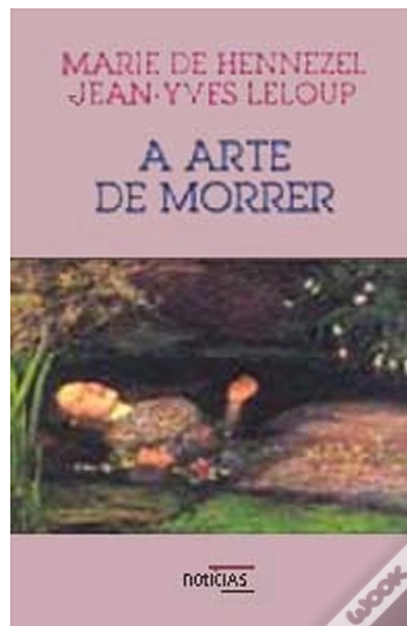
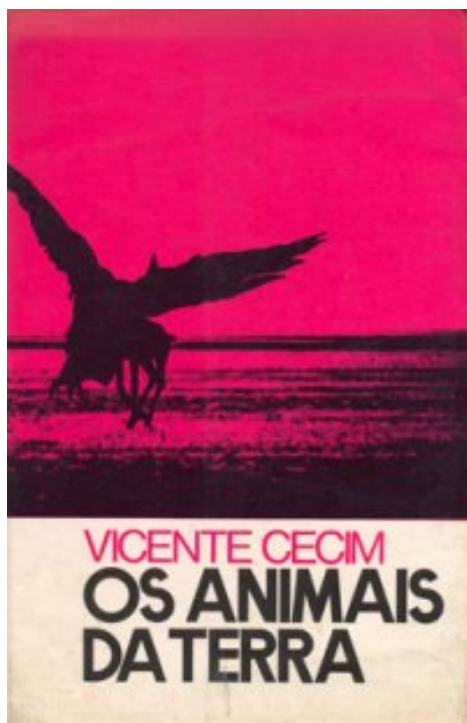


Fig. 04 – Capa do livro *A Arte de Morrer*, de Jean-Yves Leloup e Marie de Hennezel

Marie de Hennezel junto com o padre Jean-Yves Leloup, orientam um seminário sobre os tempos que precedem a morte nas grandes tradições e na medicina contemporânea. E foi dessa experiência com intuito de redescobrir os rituais

transmitidos pelas religiões e conseguir uma proposta de espiritualidade adaptada ao nosso tempo, que, ao que tudo indica, surgiu a reflexão que deu origem ao livro.

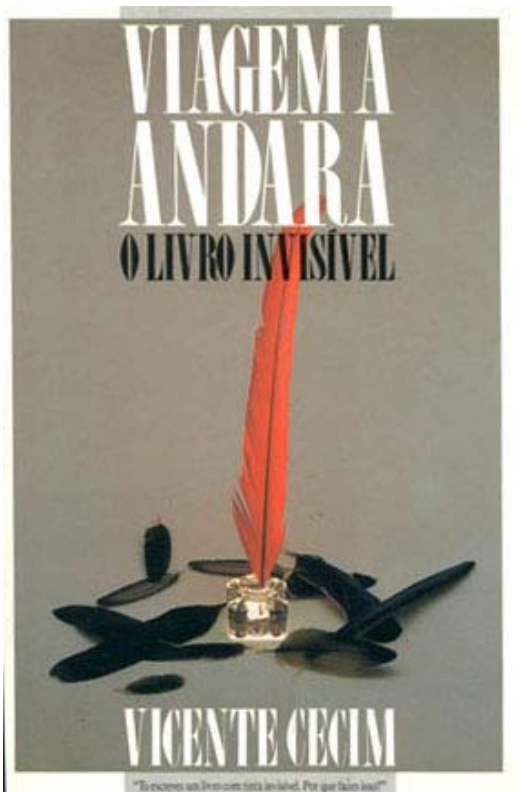


Na capa de *Os Animais da Terra* (1980), Fig. 05 (ao lado), podemos perceber que a imagem principal mostra um pássaro, carregando um animal. Segundo Cecim, é uma referência ao pássaro Curau e também aos anjos, presente em vários dos seus livros. As aves, os seres alados são recorrência nos livros do autor. “Asas voam por todos os meus livros”¹¹.



Na capa de *Terra da sombra e do não* (1985), fig. 06 (ao lado), encontramos a *Rosa Mística*, de Salvador Dalí, dialogando com Andara. A imagem na condição de portal, convida-nos a entrar e atravessar o caminho que interliga o “real” com o surreal, indicando ou reafirmando que, em Andara, o sobrenatural e o natural são uma coisa só.

¹¹ Comentário feito em um artigo publicado na coluna “SIM”, do jornal paraense *O Liberal*, com o título “Anjos sobre a terra”, na data de 05/01/2014.



Viagem a Andara – O Livro Invisível (1988), fig. 07, contempla em um único livro as primeiras histórias da ciclo andariano. A capa traz uma pena com tinteiro. Referência à tinta invisível que dá vida ao Livro Invisível. Ao redor vemos penas de aves negras, referência clara às aves, recorrência nas obras de Cecim. A pena principal tem a cor vermelha, cor do sangue, que nos faz lembrar da vida e da morte.

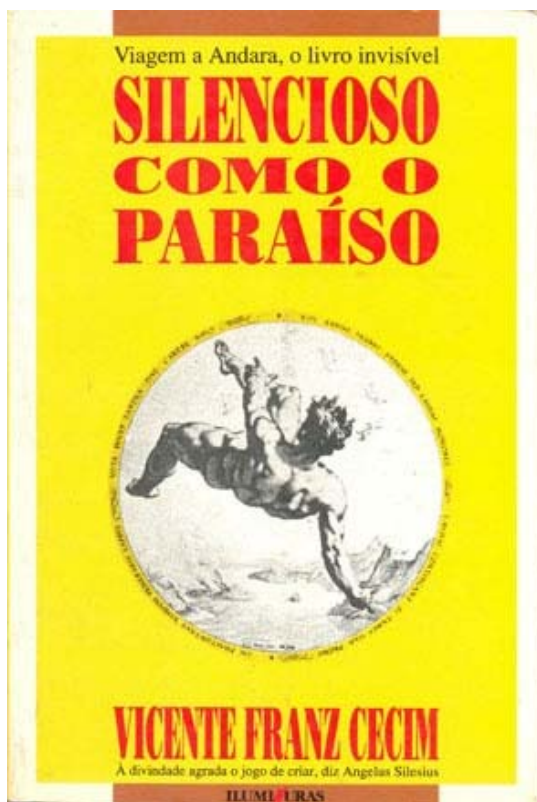


Fig. 08 - *Silencioso como o Paraíso* (1994)



Fig. 09 - Detalhe da Capa



Fig. 10 - Queda de Faetonte

A capa de *Silencioso como o Paraíso* (1994), na fig. 08, faz referência ao mito do filho do Sol (ou deus Hélios), Faetonte (ou *Phaethon*), envolto pela frase latina *non ambire probat sapiens sed laudat honores* (tradução livre: “não é aconselhável vagarem em torno do provável, mas sim de louvores e honrarias”). Resumidamente, o mito que descreve a queda de Faetonte, conta que após duvidarem da paternidade de seu pai deus Hélios, o Sol, Faetonte exige de seu pai uma prova de que realmente era filho dele. Faz o pai prometer que iria aceitar qualquer que fosse o pedido. O pai prometeu que faria qualquer coisa para que ele acreditasse e disse que poderia pedir o que quisesse, tentando tranquilizar o coração inquieto do filho. Mas Faetonte, cheio de ousadia, pediu a última coisa que Sol poderia imaginar: conduzir sozinho o carro do Sol por um dia inteiro. O pai hesitou, mas acabou aceitando diante da insistência do desejo imprudente do filho. No entanto, o resultado foi um desastre; cena que é representada na imagem acima.

Quanto a uma possível relação entre a imagem e o livro de Cecim. Num primeiro plano temos um homem forte que pode representar a força física, indicando que ela não é tudo se quisermos superar os obstáculos ou mesmo desafiar tudo aquilo que pode estar além das nossas capacidades. Sendo assim, é preciso humildade. E mais uma vez, Cecim sugere uma reflexão antes mesmo que possamos acessar o texto principal.

A simbologia utilizada por Cecim por meio do referencial imagético do mito do Faetonte nos dá pistas sobre a ligação do autor com a mitologia universal e toda a simbologia que contempla esse campo. Certamente a escolha do mito, assim como de outros simbolismos tem suas razões.

Podemos arriscar algumas possíveis revelações a respeito da utilização do mito em questão. Conduzir o carro pode vir a ser a representação simbólica de condução da nossa própria vida, de tentar controlar nossos desejos, impulsos, paixões, na tentativa de manter a vida de um forma equilibrada, sem os exageros que possam levar à destruição. O carro e seu condutor representam o homem e a forma como ele lida com a realidade, externando um maior grau de consciência ou de inconsciência. Faetonte não conseguiu controlar sua vaidade; ao se sentir onipotente no comando do carro do deus Hélios, o Sol, deixou que o ego tomasse conta de si e seguiu rumo à destruição.

Interessante também é perceber que na capa Cecim não utiliza a imagem na sua totalidade. O autor escolheu o momento da queda. Acaso? Intencional? Provavelmente a segunda opção. A queda representando nossos momentos de instabilidade. A vida é construída por constantes quedas e erguidas.



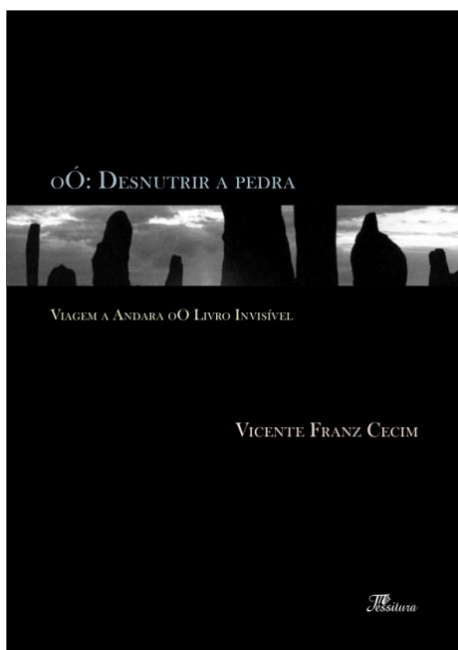
Na primeira versão de *Ó Serdespanto* (2001), fig. 11 (ao lado), temos a imagem de um menino em preto e branco, com parte da cabeça indefinida, com uma textura que remete ao pó; uma profusão de partículas. Na tese de Polyana Camello (2010), ela faz a leitura dessa imagem da seguinte forma: “O menino *Serdespanto* também é uma imagem andarana, cuja cabeça é berço para um mundo onírico, cheio de seres, anjos e demônios em luta e/ou festa numa floresta de sonhos”.



Fig. 12- *K – O escuro da semente* (2005)



Na segunda edição de *Ó serdespanto* (2006), fig. 13 (ao lado), podemos observar a escolha das folhas como signos indiciais e, ao mesmo tempo, simbólicos que remetem à floresta. A maior parte das folhas colocadas nas extremidades, fazem com que a capa se assemelhe a um portal de acesso ao imenso, profundo e misterioso universo verde. O degradê com misturas de tons verdes que se fundem em uma espécie de neblina pode significar o “*sfumato*”, já mencionado anteriormente. E temos também o verde mais claro, no centro, e em uma perspectiva que indica o fundo, como se levasse à luz. Talvez à luz da sabedoria, à claridade das ideias e consciência.



Em *oÓ: Desnutrir a Pedra* (2008), na fig. 14 (ao lado), por exemplo, fica bem evidente os aspectos da transfiguração e, assim como em *Silencioso Como o Paraíso*, da universalidade propostos nas obras de Cecim. Ao observar a capa com essas ruínas, quem iria imaginar que Cecim se nutre da Amazônia para escrever suas histórias? Imagens que figurativamente em nada se aproximam do universo Amazônico. No entanto, como já vimos, Andara passou a ser lugar de todos os lugares. E não é de se estranhar que o autor traga referências

de outras fontes geograficamente bem distantes.

Referências visuais da capa *oÓ: Desnutrir a Pedra*



Fig. 15 - Fonte: <http://www.visitscotland.com> Fig. 16- Fonte: <http://www.geograph.org.uk>

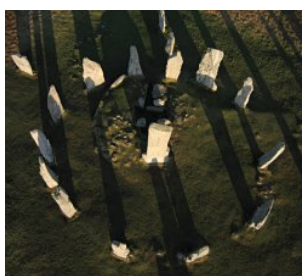


Fig. 17 - Fonte: <http://www.archaeologyhebrides.com>

Na capa visualizamos “As pedras de Calanish”, complexo formado por pedras de grande porte que estão situadas na Ilha de Lewis, Escócia. Ao pesquisar sobre a origem dessas pedras, nos deparamos com dados curiosos, muitos sem comprovação científica, mas que demonstram um pouco dessa aura mítica e lendária em torno desse ícone utilizado por Cecim. No site¹² oficial inglês que traz informações históricas sobre a Escócia e no site do Centro de visitantes de Callanish¹³ diz que “As pedras de Callanish ou Calanais (do gaélico escocês)” são constituídas por um monumento principal com 4,8m que fica ao centro e tem um formato de cruz, contemplando ainda um túmulo compartimentado; ao redor outras pedras mais altas estão dispostas em forma de círculo. Segundo estudos arqueológicos realizados em 1980, ficou provado que o círculo principal foi erguido no período entre 2.900 e 2.600 a.C. Nesse mesmo site são lançados alguns questionamentos. O primeiro deles “Por que nossos ancestrais da Idade da Pedra construíram Calanais?” Para essas e outras perguntas não existem respostas comprovadas. Apenas contudo, indicações que levam a algumas teorias, entre elas que esse grandioso complexo tenha servido como uma espécie de observatório astronômico, pois a disposição das pedras provocavam efeitos de sombras e eram interpretadas como mensagens divinas. Há também a informação de que em determinados anos, quando havia uma maior aproximação da lua em relação à terra, ela

¹² <http://www.historic-scotland.gov.uk>

¹³ <http://www.callanishvisitorcentre.co.uk>

aparentava ser tão grande que os habitantes a consideravam como se fosse um grande deus visitando a terra.

Hoje é comum termos acesso antecipadamente às informações oriundas de institutos de pesquisa que estudam os astros, e nos prepararmos para ver um eclipse solar. No entanto, nos tempos primórdios, o conhecimento e previsão destes eventos celestiais eram para poucos e deram autoridade terrena para aqueles que estudavam os astros e deles buscavam revelações.

Outras fontes não ligadas oficialmente a nenhuma instituição científica como o site *Hypescience.com*, mencionam uma lenda, no mínimo, interessante que diz “...as pedras são, na verdade, gigantes de origem celta que habitavam a região. Quando *São Kieran* chegou lá e os nativos se recusaram a ser convertidos ao cristianismo, o santo os transformou todos em pedra”.

Apresentar um pouco desse panorama histórico, mitológico e lendário por trás de imagens que estampam algumas capas de Cecim, tem o propósito de mostrar esses traços intertextuais que contribuem na construção desse caráter universal da obra do escritor.

Outra referência que Cecim faz à pedra em um sentido geral, é no livro *Ó Serdespanto* quando diz:

Serdespanto está ouvindo suavemente a voz da sua irmã-ave em sonhos. / Ah irmã das dormências / Que diriam vocês de ter uma irmã assim? / Mas de repente estremece, se resistia, uma última / resistência foi vencida. Pois o que sua irmã-ave quer é / libertá-lo da pedra dura da razão / ou enlouquecê-lo / É? / Sim. (CECIM, 2006, p. 31)

A pedra dura passa, então, a ser propriedade da razão. Indicando dessa forma que ultrapassar a razão pode ser uma tarefa penosa, mas possível se também nos permitirmos sonhar.



Fig. 18 - *Asa de murmúrios* (e-book, 2012)

1.2 VIAGEM A ANDARA - oO LIVRO INVISÍVEL

A longa invenção de *Viagem a Andara – oO livro invisível* já há ultrapassa mais de três décadas, período durante o qual Cecim se devota a escrever seus livros visíveis - os que são escritos e que emergem e dão vida a essa *viagem*, ou, segundo o autor, a esse *não-livro*, ambientado na metafísica Andara, escrito com tinta invisível. Dessa viagem, pode-se dizer que já surgiram vários textos¹⁴ com pelo menos quinze livros publicados, além de outros textos que incluem poemas e artigos para jornais.

Ao intitular sua grande obra como *Viagem a Andara – oO Livro Invisível*, Cecim mostra que caminha por trajetos não convencionais, pelos quais a viagem não tem fim, mas somente meio, e nos quais os livros “visíveis” que escreve são apenas a expressão concreta que se retroalimenta desse movimento entre o invisível e o visível; processo este que faz com que o livro invisível passe de uma sugestão ao conceito do *não-livro*, aquele que ainda está por vir, que sempre continuará em processo de escrita, com tinta invisível e que, naturalmente, não foi ou será publicado; de onde os livros visíveis são a transpiração residual do próprio processo de escrita. Desta forma, é o *não-livro* que garante a visibilidade dos vários livros.

¹⁴ Parte de seus livros pode ser encontrada em algumas lojas na Web ou em sebos *on line* como a Estante Virtual. Há também alguns exemplares em PDF no formato de *e-book*.

Um título, é isso que teremos de a *Viagem a Andara* quando nos referirmos a ela como texto, pois, *Andara* enquanto viagem, ela mesma, nunca será escrita diretamente, como explica Cecim.

(...) O 'Livro Invisível' que não escrevo, que vai se formando como Livro Neblina a partir dos livros escritos e que só pode ser lido pelo leitor em Imaginação. No começo de 'Viagem a Andara, o livro invisível' eu disse: Situação dos livros de Andara: condenados à visibilidade para que Andara, a viagem ela mesma, possa existir como pura ilusão. (Jornal da Poesia)¹⁵

Dessa forma:

A viagem a Andara não tem fim. Porque depois de mim, outros, que vierem, poderão dar continuidade à viagem a Andara e habitar seu território, com outros livros, outros sonhos, outros seres de espanto. (Jornal da Poesia)

Na tese intitulada "*O beijo Invisível do Onírico: Na Linguagem Imaginária de Andara*(2010), Pollyana Camelo diz que o não-livro de Cecim tem a característica da invisibilidade por ser escrito com as letras do inconsciente e que a viagem proposta por ele vai muito além de uma leitura pelos caminhos da razão. É um salto para o íntimo.

Em Andara, a Literatura alcançando essas alturas: falar com nossos sonhos, sobre os sonhos de Vicente. O que ele chama de não-literatura, ou ainda, Literatura Fantasma, é uma literatura profunda, que escreve com tinta invisível um livro invisível sem fim, no qual somos todos personagens, já que se trata de um convite à Viagem. E como podem os sonhos nos guiar? Sendo eles a voz oculta em nós (CAMELO, 2010, p. 14).

1.2.1 Que viagem é essa? Literatura fantástica?

Ao trazer para seus escritos a Amazônia e a transfigurando em *Andara*, Cecim realiza essa espécie de alquimia literária segundo a qual a liberdade passa a ser um dos principais guias norteadores. Com isso, em suas obras, ele suprime as fronteiras entre a prosa e a poesia, e consegue realizar a fusão de campos dialeticamente. Os acontecimentos de ordem natural e sobrenatural, profana e sagrada, sobre vida e morte, unem-se e interagem. É dessa forma que Cecim propõe um espaço mágico, onde o leitor

¹⁵ Entrevista concedida ao Jornal da Poesia, publicada em 19/04/2005, com o título *Ó Serdespanto: Azogue 10 anos entrevista Vicente Franz Cecim*. Link: <http://www.revista.agulha.nom.br/vcecim3.html>

é convidado a se lançar, junto com ele, a uma intensa busca do sentido metafísico do ser e da vida.

A literatura “ceciniã” é feita para leitores abertos a novas possibilidades, isso porque o primeiro contato do leitor com seus livros, de certo, virá acompanhado por certo grau de desconforto, estranheza.

Certamente, desde à primeira vista, Vicente Franz Cecim se revela como um autor não ortodoxo, mesmo para os padrões mais atuais de literatura para os quais até mesmo a própria ideia de padrão parece esvanecer-se de palidez ante a página composta. Ao ser conduzido por um texto desta *natureza*, propõe-se ao leitor buscar, através de cada linha, uma chave, uma porta, um portal que o conecte a um universo cada vez mais e mais profundo, subterrâneo e submerso, mas também etereamente alado. É, portanto, com a alquimia das letras na ponta dos dedos, que Cecim vai adicionando os ingredientes metafísicos às suas escrituras.

Nessa mistura entre a realidade e o sobrenatural, mas principalmente entre o visível e o invisível, onde a imaginação ganha asas para voos com destinos imprevisíveis e improváveis, podemos encontrar o chamado *ponto vélico*, que na literatura seria “qualquer elemento que seja (ou leve) a uma fissura entre “realidades”. Promovendo, assim, uma alteração do equilíbrio no leitor, seja através da não-linearidade do texto ou através da subversão de tempo-espço”. (Moura, 2005, p.133).

A *viagem* de Cecim, apesar de ainda ser desconhecida pelo grande público, já suscita tentativas de classificá-la. Por isso, não podemos deixar de fora considerações a respeito da relação da obra de Cecim com a literatura fantástica, até mesmo para ampliar a visão dessa íntima relação existente entre *os livros visíveis*, já publicados, e *o livro invisível* de Andara.

Enquanto os primeiros tem sido classificados pela crítica como literatura fantástica, o segundo seria ainda inclassificável dentro dos parâmetros convencionais. No entanto, segundo o autor, estamos diante de uma literatura *fantasma*, talvez numa traição etimológica a partir de um suposto prefixo *fan*, que, na verdade, não existe e, não existindo, não significa nada. “Assim como os livros visíveis de Andara vão dando existência ao Livro Invisível, e dele tirando suas existências, assim é. Nutrições do Pai e do Filho” (CECIM, *Ó serdespanto*, p. 13).

Andara, o que ela parece mais querer, é o Advento de uma Literatura Fantasma. Fantasma como são os seres de neblina que a percorrem. Mas ainda mais sutil que eles. Andara, os livros escritos, os livros visíveis de Andara, ainda pudessem ser

lidos por quem assim quiser, ou não puder mais que isso, como Literatura Fantástica. Mas o “Livro Invisível de Andara”, aquele que não-é escrito, aquele que já é não-livro, esse: Isso, já é Literatura Fantasma. Literatura de Ausência. Está para a Literatura como os números trans-finitos de Georg Cantor, talvez eu pudesse comparar, que se iniciam ali, seja Onde isso for, onde os números finitos se acabam. Literatura Fantasma é literatura de ausência de literatura. De Ausência até mesmo da presença rarefeita da escritura, por mais rarefeita que ela seja. Está num além em nós. Nietzsche perguntando pela voz de Zaratustra: “O homem é coisa ultrapassável, o que fizeste para ultrapassar o homem, o que fizeste para atingir o além do homem?” (Jornal da Poesia, 2005)¹⁶.

Definir a própria obra como literatura fantasma é uma tentativa muito particular do autor, e que ainda não tem embasamento teórico suficientemente aceitável para tal definição¹⁷. No entanto, alguns estudos começam a refletir sobre a questão.

As escrituras de Cecim fazem lembrar o que Maurice Blanchot, em *O Livro Por Vir*(2005)¹⁸, menciona sobre os esforços de Rousseau em inventar uma nova linguagem. Na ocasião destaca ainda a declaração de Rousseau “Para o que tenho a dizer, seria necessário inventar uma linguagem tão nova quanto meu projeto”.

Camelo (2010) também se dedicou a estudar os vários aspectos relacionados a esse universo onírico criado por Cecim, ela observa que a literatura, quando era fantástica em conteúdo, não possuía ainda uma forma também fantástica. Em Cecim, entretanto, é possível perceber um estilo que ela denomina de líquido e transbordante como a própria Amazônia, berço mítico da *literatura fantasma* de Andara.

A nova literatura constitui o sujeito então a partir do mergulho deste em seu próprio íntimo, não no de um outro, personagem que lhe seja alheio, mas de si-mesmo. Assim, tudo em Andara é vago, para que caibamos nós mesmos em seu território inexplorado... A literatura é fantasma porque nos leva face às nossas próprias imagens fantasmagóricas, às nossas próprias vozes sombrias. Como um portal hipnótico, ou um divã alucinógeno. Literatura que interioriza. (CAMÊLO, 2010, p.54-55)

¹⁶ Cecim em entrevista concedida ao Jornal da Poesia, publicada em 19/04/2005, com o título *Ó Serdespanto: Azougue 10 anos entrevista Vicente Franz Cecim*. Link: <http://www.revista.agulha.nom.br/vcecim3.html>

¹⁷ Apesar de se encontrar uma ampla fortuna crítica por meio de pesquisa on line, a falta de embasamento quando nos referimos à denominação literatura fantasma, feita por Cecim, ainda é notória; são poucos os estudos mais profundos acerca da obra inclassificável do autor. Os críticos precisam se posicionar sobre a nova obra e considerar a possibilidade do caráter original.

¹⁸ Tradução Leyla Perrone-Moisés, pela editora Martins Fontes, São Paulo, 2005.

Na primeira página do *Caderno D do Jornal Cruzeiro do Sul*, de 21 de agosto de 2008, a jornalista Juliana Simonettis diz que a literatura *fantasma* de Vicente Cecim “parece estar situada no meio do redemoinho do mistério e deixa escapar nas páginas dos livros pequenas farpas de iluminação”. Muitos leitores concordam: É preciso coragem. E como Cecim mesmo diz, precisamos passar a visualizar com olhos mágicos, de alquimista para adentrar no universo dele. Na primeira página de *Ó serdespanto*, deparamo-nos com

A vida.
E, nela, alguém que escreve.
E o que escreve, o Livro, é a Ponte, entre a vida-lá e o
vivendo a
[vida aqui, em mim: alguém, que escreve.
(CECIM, *Ó serdespanto*, p. 9)

E mais:

E se disse: Aquele que escreve é real, mas a Pessoa que cria não
é real.
O real = o visível: homem ou vida, há todas essas coisas da vida
ao
[redor de nós... toda essa presença de corpo em nós: Estrelas,
insetos,
[árvores, água, o fogo, os outros homens, o sangue, os ossos,
[respirações, os Olhos, tudo isso vivendo como se vivesse.
E O-além-do-real=O invisível?
: isso,
também está aí, em algum lugar...

(*Ó serdespanto*, p. 12)

O mistério também é ressaltado na forma. Ele nos instiga quando faz com que nos deparemos com uma considerável quantidade de páginas em branco distribuídas entre os seus textos. Aliás, ao que parece, essa se tornou uma característica ao longo dos seus livros, o que faz com que seus leitores sejam literariamente lançados no vazio. Cecim explica que “Isso advém da necessidade de não dizer, de não poder dizer. O leitor que deve dizer o que encontrou ali, naquelas páginas em branco distribuídas ao longo da obra” (*Jornal Cruzeiro do Sul*, pág. 1, caderno D, 2008)¹⁹.

¹⁹Entrevista concedida por Cecim à jornalista Juliana Simoneti, durante uma visita à Bienal Internacional do Livro, em 21/08/2008, publicada no blog Vidráguas com o título “A Literatura-Fantasma de Vicente Cecim”. Link: <http://vidraguas.com.br/wordpress/2008/08/27/a-literatura-fantasma-de-vice-cim/>

Mas, e por que será que nas matérias e artigos encontrados²⁰ durante a pesquisa, a maioria insiste em classificar as obras do autor como literatura fantástica?

Em *Introdução à Literatura Fantástica*²¹, Tzvetan Todorov, traz uma série de exemplos de escritores já consagrados e busca pontuar características que aproximam ou distanciam as obras em estudo da literatura fantástica. Entre as características apontadas por ele está a presença do “vacilo”, tanto por parte do leitor quanto de algum personagem.

Ao fazer referência a obra *O Diabo Apaixonado* (Paris,1960), de J. Cazote, ele menciona a presença do *vacilo* no comportamento do protagonista que passa a questionar a veracidade do ser, do sexo feminino, com quem vive e que segundo suas suspeitas, trata-se de um espírito maligno: o próprio diabo ou algum de seus seguidores.

Alvaro vacila, pergunta-se (e junto com ele também o faz o leitor) se o que lhe acontece é certo, se o que o rodeia é real (e então as Sílfides existem) ou se, pelo contrário, trata-se de uma simples ilusão, que adota aqui a forma de um sonho.

Essa postura é resultante da ambigüidade que, para ele, na literatura dita fantástica subsiste até o fim da aventura, levando sempre aos questionamentos: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Esse seria o coração do fantástico. Ao tomarmos contato com acontecimentos onde se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis do mundo que para nós é familiar, Todorov diz que devemos optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, dessa forma, optamos em acreditar que o ocorrido é real e é regido pelas leis naturais do mundo, deixando seguir e ser o que são, ou o acontecimento se produziu e está regido por leis que desconhecemos. Portanto, no caso exemplificado acima: ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres.

Em *Os Animais da Terra*, de Cecim, obra que ao final propomos a adaptação, encontramos personagens que se relacionam a esses aspectos apontados. Caminá, personagem feminina da história, ora mulher, ora mulher alada, ora pássaro, segue na história se metamorfoseando. Porém, essa característica não causa estranheza a nenhum outro personagem. Neste caso, cabe ao leitor a decisão de encarar com naturalidade ou

²⁰ Durante a pesquisa foi realizada uma ampla busca pela fortuna crítica do autor, sendo possível encontrar vários artigos e entrevistas em sites do segmento literário.

²¹ Versão brasileira a partir do espanhol : DIGITAL SOURCE.

como algo estranho. O mesmo ocorre com outros personagens como: o narrador, com os homens que trabalham na plantação de urtigas. Não tão explicitamente quanto Caminá, mas também podemos identificar indícios, pistas de comportamentos que podem vir a levar o leitor a acreditar que, em determinados momentos, estão na forma de animais.

Diante dessa presença da ambiguidade, o fantástico ocupa, portanto, o tempo desta incerteza, uma espécie de zona de transição. E, então, assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso.

Sendo assim, Todorov destaca:

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (...). O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário (TODOROV, 1980, p.16).

Todorov assinala também que as definições do fantástico surgidas em trabalhos de autores franceses contemporâneos não são idênticas às apresentadas por ele, mas também não as contradizem. Em *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que “O fantástico ... se caracteriza ... por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (CASTEX, 1963 apud TODOROV, 1980, p. 16). Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica* diz que o relato fantástico “nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (VAX, 1960 apud TODOROV, 1980, p. 16). Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1965 apud TODOROV, 1980, p. 16) .

Nesses exemplos trazidos pelo autor, podemos perceber a presença dos termos “mistério”, “inexplicável” e “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na “inalterável legalidade cotidiana”.

Como vimos, a princípio, a vacilação do leitor é condição do fantástico, e, no geral, o leitor se identifica com um personagem em particular. No caso específico citado aqui, o do *Diabo Apaixonado*, vimos a vacilação representada dentro da obra. A maioria dos textos que cumpre a primeira condição satisfaz também a segunda.

Entretanto, Todorov afirma haver exceções. Esta regra da identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem cumpri-la; mas a maioria das obras fantásticas se submete a ela.

Diante dessas colocações, qual seria a definição do fantástico? Algumas condições são colocadas para que o gênero possa existir. Duas são:

- Primeiramente, é necessário o leitor ser levado pelo texto a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos;
- É importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”.

Outra menção feita é com relação ao efeito sobrenatural dos acontecimentos. Chega a citar a definição do *Pequeno Larousse*, como aquilo “no qual intervêm seres sobrenaturais: *contos fantásticos*”. Porém, o sobrenatural, que é ao mesmo tempo uma categoria literária, não é aqui pertinente, pois senão teria que incluir Homero, Shakespeare, Cervantes, Goethe. Neste caso, então, o sobrenatural não caracteriza as obras com suficiente precisão, pois teria que se admitir uma larga extensão com muitas outras obras, o que compromete a definição do fantástico.

Por outro lado, H.P. Lovecraft, considerado por Todorov como representante de relatos fantásticos, defende que:

...o critério do fantástico não se situa na obra a não ser na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo. “A atmosfera é o mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas (LOVECRAFT apud TODOROV, 1980, p. 20).

Já para Caillois, a “pedra fundamental do fantástico”, é “a impressão de estranheza irredutível” (CALLOIS, apud TODOROV, 1980, p. 21). O temor se relaciona frequentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias.

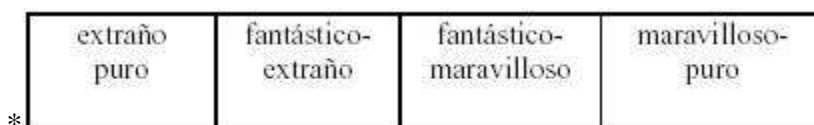
Até aqui, de acordo com a contribuição introdutória das reflexões e compilações feitas por Todorov, é possível perceber que o fantástico não dura mais que o tempo de

uma vacilação: vacilação esta comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente.

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o *estranho*. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do *maravilhoso*.

A definição clássica do *presente*, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente.

Mediante um diagrama apresentado por Todorov, temos contato com as subdivisões:



*(*trad.*): Estranho-puro; Fantástico-estranho; Fantástico-maravilloso; Maravilloso-puro (fonte: Introdução à Literatura Fantástica).

No gráfico, o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilloso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos.

Se a obra do Cecim faz parte do gênero fantástico, isso ainda não se pode afirmar com unanimidade, pois não está claramente definido. O que encontramos durante essa pesquisa são apenas indicações, especulações, suspeitas que não foram esclarecidas plenamente por falta de estudos mais profundos que possam justificar de modo embasado uma classificação da obra do autor.

Para essa pesquisa, mais importante que classificá-la é perceber que a obra de Cecim tem uma poética própria e que está em constante movimento, não cessa. Podemos relacioná-la ao que Blanchot (2005) aborda no tópico *A obra e o segredo do devir*.

A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali. Uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos fez mestres, está em jogo em suas palavras, quando estas põem a descoberto, pela escansão rítmica do ser, o espaço de seu desdobramento. Nada de certo aí se anuncia. Aquele que se apega à certeza, ou mesmo às formas inferiores da probabilidade, não está caminhando em direção ao "horizonte", assim como não é o companheiro de viagem do pensamento cantante, cujas cinco maneiras de se jogar se jogam na intimidade do acaso. A obra é a espera da obra. Somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem. *Um lance de dados* é o livro por vir (BLANCHOT, 2005, p. 352).

Capítulo II – A LINGUAGEM E A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICAS

As primeiras reações mencionadas por pesquisadores quando falam das plateias ao se depararem com uma projeção cinematográfica, é que foi bem diferente da reação dos tempos atuais; as pessoas tinham curiosidade de saber de que era feita aquela imagem em movimento, vendo nela uma espécie de nova realidade, buscavam a ilusão, o truque. Mas depois da primeira surpresa, quando ficava claro que o “trem” dos irmãos *Lumière* não iria esmagá-los, os espectadores rapidamente compreendiam a sequência de acontecimentos, ordenados rolo a rolo, fictícios ou imaginários, que se expunham diante de uma câmera imóvel. Afinal, não era diferente do que acontecia no teatro, onde o palco era estático e claramente demarcado.

A proposta nesse capítulo é justamente mostrar que somente com o surgimento de recursos específicos como o da montagem onde se faziam os cortes das cenas na própria película, acompanhados pela utilização de novos enquadramentos e movimentos de câmera, é que o cinema realmente começou a se destacar e alcançar um status diferenciado, com uma linguagem unicamente cinematográfica.

E, a partir do desenvolvimento dessa linguagem, passou-se a considerar aspectos fundamentais na construção de um filme que podem ser determinantes para um tipo de resultado plástico e estético pretendido.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA E O SENTIDO DO FILME

Quando nos referimos à forma e ao sentido fílmico queremos trazer à luz da discussão elementos visuais ou não que permitem contribuir com a construção de sensações e significados em um filme, potencializando-as ou suavizando-as dependendo da maneira como interagem, da lógica utilizada.

A lógica da forma orgânica versus a lógica da forma racional produz, em colisão, a dialética da forma artística. A interação das duas produz e determina o dinamismo. (Não apenas no sentido de um continuum espaço-tempo, mas também no campo do pensamento absoluto[...]. A forma espacial desse dinamismo é a expressão.” (EISENSTEIN, 1990)

Com essa proposta pretendemos falar de aspectos variados como **cor**, **luz** (claro, escuro e sombra) que vai influenciar no volume, perspectiva, profundidade, dimensão; e

ainda, o *plano*, relacionando-o ao enquadramento, movimento, *take* ou tomada, cena, *espaço* e *tempo*, composição, *montagem*. Veremos também como os aspectos mencionados anteriormente contribuem para construção de uma atmosfera que possibilita dar determinado sentido do filme.

Quando falamos de “tonalidade interior” e “harmonia interna de linha, forma e cor”, temos em mente uma harmonia como algo, uma correspondência como algo. A tonalidade interna deve contribuir para o significado de um sentimento interno. Por mais vago que seja esse sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão externa em cores, linhas e formas. (EISENSTEIN, 1990)

Entre os primeiros e fundamentais marcos para o início da transformação da arte do Cinema, para que se tornasse o que é hoje, estão a montagem ou edição com os cortes intencionais e, também, a criação dos movimentos, planos e enquadramentos. Essas contribuições deram origem a uma espécie de vocabulário próprio que passou a ser reconhecido e utilizado como regra pelos cineastas de vários países.

Essas regras variam um pouco nos livros que tratam do assunto, principalmente quando se tratam de autores de países diferentes, mas o importante é percebermos que a “normatização” fez com que o cinema recebesse um novo tratamento, não só perante o público que passou a apreciá-lo mais, como também pelos realizadores da época que passaram a contar com esses recursos que, a partir de então, de certa forma, receberam as primeiras codificações. Eis que surgem as definições e funções dos movimentos de câmera, enquadramentos e planos, que utilizados simultaneamente são capazes de causar diferentes entendimentos acerca de uma narrativa, assim como causar diversas reações e sensações em quem assiste à produção audiovisual.

Iniciamos, então, apresentando uma noção básica, um elemento considerado primordial na realização de qualquer produção cinematográfica, o *plano*. Esse termo não tem uma definição única, aliás, ele apresenta muitos entendimentos, dependendo do contexto no qual se insere.

A noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da *fabricação* (e da simples visão) dos filmes. [...] Na fase da montagem, a definição de plano é mais precisa: torna-se a verdadeira unidade da montagem, o pedaço da película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme. (AUMONT E OUTROS, 2012, P.39)²²

²² Da 9ª. edição do livro *A Estética do Filme*, de Jacques Aumont e Outros, 2012.

É durante a captação da imagem através da câmera, que o plano se concretiza como a representação mais próxima do real. A câmera com as inúmeras lentes permitem uma variação de enquadramentos. Neste momento o realizador pode captar apenas o que deseja em forma de fragmentos da realidade exterior para posteriormente transformá-las em matéria artística. Se antes, a câmera se limitava a apenas um plano fixo que se equiparava a abertura da boca de cena do teatro, com os avanços da linguagem cinematográfica, os enquadramentos passaram a se diversificarem. As experiências e os estudos em torno desse aspecto permitiram perceber que a variação dos planos poderia sugerir novos entendimentos às imagens, agora organizadas em sequências de planos.

Diante da escolha de um detrimento de outro, podemos perceber de forma bem simplificada que:

- É possível deixar elementos da ação fora do enquadramento, ou seja, fora do campo de visão;
- Mostrar apenas um detalhe significativo ou simbólico;
- Modificar o ponto de vista normal do espectador;
- Deixar um plano a mostra por mais ou menos tempo cria ritmos diferenciados.

Quanto ao “tamanho” do plano, destacamos os mais utilizados:

1. Plano geral (*long shot*):

É o que inclui o cenário e/ou personagens da ação. Normalmente utilizado para contextualizar o local da narrativa ou ação que vai se desenrolar.

2. Plano de conjunto:

Como o próprio nome sugere, é aquele que mostra um conjunto de personagens em determinada ação.

3. Plano médio:

É o que enquadra o personagem da cintura para cima.

4. Plano americano:

Enquadra o personagem ou os personagens do joelho pra cima. Recebeu esse nome por ter sido criado pelos americanos, quando faziam filmes de faroeste

e tinham que mostrar o personagem com suas pistolas. O enquadramento também é aceitável da coxa para cima.

5. **Primeiro plano**

Que enquadra o personagem dos ombros pra cima.

6. **Close up ou close**

É o detalhe da imagem. Pode ser um rosto, um olhar, as mãos. Dependendo da proximidade também é utilizado o adjetivo super antes do termo.

Os planos considerando como referência os movimentos de câmera são:

1. **Panorâmico (Pan):**

É o plano que se movimenta de um ponto a outro, podendo ser na direção horizontal ou vertical. Normalmente utilizado quando se quer descrever uma ação, apresentar ou investigar um local da ação.

2. **Travelling in e out:**

Quando a câmera acompanha o personagem. Pode ser feita de várias formas: de um carro, em cima de uma cavalo, avião, carrinho, motocicleta, trilhos. O importante é estar em uma velocidade compatível e constante.

3. **Zoom in e out:**

Utilizado por meio de um recurso interno da lente da câmera, que permite ao operador na necessitar se movimentar. Somente a câmera consegue alcançar a imagem distante. Recomendável utilizar tripé.

Com relação ao ponto de vista, os planos seguem alguns posicionamentos:

1. **Ponto de vista:** Simula a visão de um personagem principal ou não.
2. **Plongè:** Visão de cima para baixo. Esse plano geralmente é usado para passar ideia de poder, opressão.
3. **Contra- plongè:** Ideia oposta ao *plongè*. Passar submissão, fragilidade.

O plano como unidade de duração pode ser curto ou longo. Neste caso depende da visão do realizador, enquanto diretor, que vai definir o que deve permanecer mais tempo ou menos tempo em cena.²³

O *plano sequência* é um caso particular. Pode-se dizer que ele é formado por um conjunto de planos, normalmente em movimento, que duram, a partir do momento em que a câmera é acionada para iniciar (*start*) a gravação da ação ou das ações, até o momento de parada (*stop*) da gravação.

Tecnicamente a diferença de um plano para outro se dá em função da distância entre a câmera e o assunto, e pela distância focal da lente utilizada.

Já no processo criativo da composição e construção da narrativa ou discurso visual, a eleição dos planos depende das intenções e objetivos de cada realizador. Como indica Marcel Martin (2005), em *A Linguagem Cinematográfica*.

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes) [...] A maioria dos tipos de planos não tem outra razão de ser senão a de comodidade da percepção e de clareza da narrativa (MARTIN, 2005).

Betton também acrescenta sobre a importância da escolha dos planos.

...um movimento de camera deve sempre corresponder a uma necessidade imperiosa, seja ela física, psicológica ou dramática; deve ser utilizado com uma intenção bem precisa, solidamente motivada do ponto de vista artístico, podendo ser até vantajoso substituí-lo por um encadeamento mais interessante de planos fixos (BETTON, 1987, p.36).

Tempo fílmico

O tempo na linguagem fílmica tem uma importância singular. O cinema é a arte que tem os recursos para trabalhar o tempo de inúmeras formas, possibilitando trabalhar as estruturas significantes do tempo de modos que outras linguagens jamais

²³ Outro importante elemento da linguagem cinematográfica é o resultado visual gravado da ação ou ações dos personagens em um espaço e tempo.

conseguiriam. O cinema tem plena liberdade para brincar com o tempo; pode acelerá-lo ou desacelerá-lo, condensá-lo ou esticá-lo, invertê-lo, pode parar o tempo. Dessa forma, o tempo pode ser valorizado, de acordo com a necessidade da história e interesse do diretor.

Para trabalhar o tempo, o cinema conta com alguns recursos proporcionados durante a edição/montagem. Os mais conhecidos são:

Câmera lenta

Com esse recurso as imagens são “esticadas” no processo de edição, fazendo com que o andamento da sequência de fotogramas passe a ocorrer em uma velocidade lenta. Na TV, para cada segundo de imagem visualizada, temos 29 frames. No caso da utilização da câmera lenta, há uma espécie de duplicação desses fotogramas, aumentando assim, a quantidade de frames por segundo e fazendo com que a ação se desenvolva mais demoradamente. Isso permite com que cenas possam ser mais valorizadas.

Câmera rápida

Com esse recurso já temos a compressão das imagens. Assim, elas são mostradas antecipadamente, nos dando essa sensação de velocidade das ações. São muito usadas para dar um sentido humorado às cenas.

O plano de corte

Esse permite que se interrompa um cena a qualquer momento durante a captação/filmagem e na edição (quando as cenas já tiverem sido gravadas). Nesse “jogo” de possibilidades, é possível transmitir a ideia de presente, ir para o passado e até para o futuro. Ou até mesmo trabalhar tempos em paralelo. O plano de corte também permite enfatizar só o essencial dentro de um período de tempo.

Espaço fílmico

O conceito de espaço no filme está relacionado principalmente ao que se deseja mostrar dentro do campo que conseguimos visualizar nas cenas. É o chamado campo visual, definido pelos enquadramentos da câmera. Mas o que está fora de campo também é considerado e tem sua relevância no conceito do espaço fílmico, pois a partir do momento que ele é mostrado para o espectador, esse espaço passa a fazer parte do imaginário e de alguma forma passa a existir, mesmo que em seguida ele passe a estar na condição definida como fora do campo visual.

...pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica (AUMONT e OUTROS, 2012, p. 25).

Betton, consegue detalhar mais o conceito e mostrar a complexidade desse componente.

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado as personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético (BETTON, 1987, p. 28-29).

Assim como o tempo, podemos notar que o espaço fílmico também é fundamental para a construção de todos os significantes de um filme. E o cinema vale-se de um total domínio do espaço. Segundo Jean Epstein:

“Nunca antes do cinema”, foi nossa imaginação forçada a um exercício tão acrobático de representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes em que se sucedem ininterruptamente primeiros planos e *long shots*, tomadas ascendentes e descendentes, normais e oblíquas, segundo todos os ângulos possíveis (apud Betton, 1987, p.28).

Cor

Nos primórdios do cinema, a utilização apenas do preto e branco em função da película do filme disponível, não comprometeu a produção dos filmes. Aliás, muitas obras-primas surgiram nesse período. A ausência das demais cores, talvez tenha permitido aos cineastas explorarem os aspectos psicológicos dos personagens em seus

filmes, pois puderam explorar as nuances entre o preto e o branco, com a ajuda do recurso de iluminação para ambientes claros ou mais escuros, e ainda, utilizar sombras, criando diferentes atmosferas. É até mesmo difícil imaginar alguns destes filmes em cores, devido o primoroso trabalho realizado. A impressão que se tem é que os cineastas escreviam e pensavam em preto e branco, a exemplo dos filmes expressionistas da década de 20.

Quando surgiu o filme colorido, o principal problema era saber se a cor deveria ser “realista”, se conformando com a realidade, constituindo assim, apenas uma “bela” imagem. Como a cor poderia se impor e não cair apenas na função decorativa? Como ela poderia atuar juntamente com os demais elementos para se criar novas significações.

Gerard Betton (1987) acredita que o surgimento dessa nova possibilidade de filmar em cores conflitou com o modo de ver o mundo e de criação dos cineastas. A grande dificuldade estava “Precisamente por ser o mundo colorido em demasia, a cor paradoxalmente apaga o que é, atenua a luz, os contrastes, ela suaviza, ou melhor, absorve os fragmentos de sensualidade de que os objetos são feitos”.

Com o tempo, os cineastas começaram a introduzir as cores junto ao preto e branco, e os filmes coloridos foram se tornando cada vez mais comuns, inclusive por conta dessa recorrência, surgiu a função de colorista.

Atualmente, as cores adquiriram novo status. Isso, provavelmente, porque perceberam a força que poderiam exercer dentro do discurso fílmico.

As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico; esse alto valor psicológico e dramático da cor e judiciosamente aproveitado na segunda parte de *Ivan; o terrível*, de Eisenstein, onde uma dominante vermelha exprime o dinamismo, a exaltação das cenas de banquete e de dança, e uma dominante azul glacial, o terror do pretendente ao trono que percebe que vai ser vítima de um engano e que a sua hora chegou (BETTON, 1987, p. 60-61).

O simbolismo das cores também passou a ser bastante adotado. As cores associadas a sentimentos e outros significados. A dificuldade a partir de então passou a ser:

[...] considerar as cores não isoladamente, mas com vistas a formar, um todo harmonioso entre elas, em sua continuidade, em sua ligação imediata ou longínqua e em seu dinamismo. "A significação psicológica das cores é feita de harmonias relativas, não de cores 'em si' ", escreve Jean, Mitry; "associar o vermelho à cólera, o azul à ternura e o amarelo à traição é de um simbolismo primário senão infantil. Da mesma forma que as sonoridades musicais só ganham sentido relativamente umas às

outras, somente as relações de tonalidades relacionadas a uma dominante qualquer (e as harmonias que daí seguem) podem orientar o espírito num sentido determinado (BETTON, 1989, p.61-62).

No plano realista, as cores podem intensificar essa qualidade nas coisas substancialmente. Pensar as cores na construção fílmica através das relações cromáticas abre possibilidades de criação para novas analogias, determinando assim novas dinâmicas, com sugestões ou associações que podem modificar as significações formais.

Sob esse ponto de vista, as cores podem ser trabalhadas, interpretadas e escolhidas em função daquilo que o autor quer exprimir. Podem fugir ao realismo sem deixarem de ser verdadeiras ou verossímeis; podem se adaptar aos sentimentos das personagens e a seus dramas. [...] É indiscutível que existem ligações entre as sensações visuais, e mais especificamente, entre a cor e vários estímulos, especialmente as auditivos, da mesma forma que podemos associar um colorido a um odor ou inversamente: "os perfumes, as cores e os sons se correspondem" (BETTON, 1989, p.62-63).

Iluminação

A iluminação é outro elemento fundamental na construção de um filme. A utilização bem aplicada pode surtir efeitos que potencializam as emoções durante as cenas e interpretação dos atores.

"[...] um cenário vivo é quase um ator". Cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética. Assim como as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo. As percepções efetivas (ou mentais) são acompanhadas de sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis, donde os efeitos de uma bela paisagem ou de uma música harmoniosa, benéficas ao corpo e ao espírito. Através do jogo e da arte dos valores - ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz - O cineasta pode obter a sensação de realce, dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja (BETTON, 1989, p.55).

Ao invés de uma imagem "chapada", sem variação de luz, portanto sem profundidade, nuances, com a planificação da luz podemos definir espaços e contornos,

como bem observa Ernest Lindgren²⁴ (1989 *apud* BETTON, 1989, p. 55): "A iluminação serve para definir e moldar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos."

Como podemos perceber, a iluminação vai muito além da função de tornar visíveis os elementos em cena. Ela se tornou fundamental e pode causar diferença entre os filmes que a adotaram com critério, a partir do momento que passou a contribuir para criar, tanto ambientes psicológicos gerais, do mais suave ao mais contrastado, quanto para obter efeitos dramáticos, com a utilização de luzes dirigidas, focadas, com luzes fortes, intensas, provocando sombras, permitindo contraluzes e formação silhuetas escuras. A estética dos filmes *Noir*²⁵ ficou marcada pela iluminação dramática com a utilização do claro-escuro. Assim como a dos filmes expressionistas alemães, da década de 20 e 30. Por outro lado, a partir de 1945, o neo-realismo italiano passou a destacar a iluminação natural, sem contrastes. Preferência esta também adotada pelos realizadores do *nouvelle vague* francesa.

A edição/Montagem

Outro item fundamental para construção de um filme é a montagem ou edição. O domínio da noção de montagem pode tornar um filme mais atraente, mais impactante, mais emocionante. Além de permitir ao diretor organizar e combinar idéias a fim de transmitir com maior eficácia a mensagem ou sensações que se queira passar.

O princípio da montagem é tão importante na linguagem cinematográfica que não é à toa que existem muitos estudos sobre o assunto. Um dos mais renomados pesquisadores do tema foi o cineasta russo Sergei Eisenstein. Ele deixou um legado com textos ensaísticos e artigos que tratam sobre a arte da montagem, processo que ele

²⁴ Ernest Lindgren(22/07/1973 - 03/10/2010) foi um renomado arquivista britânico e escritor. Co-fundador e curador, na década de 30, da Biblioteca Nacional de Cinema(Arquivo Nacional BFI), posteriormente chamado de Instituto Britânico de Cinema. Ficou conhecido por suas práticas de arquivo, onde no processo de arquivo, ele defendia a seleção ao invés do simples acúmulo de filmes. Também escreveu *The Art of the Film: An Introduction to Film appreciation* (A Arte do Filme: uma introdução à apreciação do film. - Tradução minha)

²⁵ Os *Films noir* surgiram, na década de 30, e eram inspirados nos romances de suspense. Muitos foram adaptados de romances policiais escritos no período da Grande Depressão, nos Estados Unidos. O aspecto característico desse tipo de filme é ser filmado em preto-e-branco e caracterizado pelo alto contraste, com influências do cinema expressionista alemão.

defendia e considerava ser a base de construção do discurso fílmico. Nos livros *A Forma do Filme* e *O Sentido do Filme*, Eisenstein esmiúça os aspectos que influenciam no processo da montagem fílmica.

Na visão do autor, o plano, já mencionado anteriormente, não é um elemento da montagem e, sim, uma célula da montagem.

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, consequentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças opostas em si. [...] Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético) (EISENSTEIN, 2002, P.42).

É por meio dessa visão do plano como célula que gera conflito que o autor russo compara a montagem com uma série de explosões de um motor de combustão interna. Enquanto este permite o funcionamento do automóvel, a dinâmica da montagem serve como impulsionadora do funcionamento do filme, gerando inúmeros significados que direcionam para diferentes caminhos.

Em um texto por ele escrito, em 1929, Eisenstein ao abordar essa ideia da montagem que nasce do choque entre dois fragmentos independentes, ele exemplifica várias possibilidades de se obter esse conflito. Para citar alguns: o conflito gráfico, o de superfícies, de volumes, o espacial, o de iluminações, de ritmos, entre outros.

As noções de seleção, combinação, organização e ordenação das imagens em sequências, motivaram inúmeros estudos, fazendo com que pesquisadores criassem vastas teorias sobre montagem, que se relacionam a vários aspectos como o ritmo, narrativa, representação, ideologias, dentre outros.

No contexto empírico, o plano é considerado como a “unidade da montagem”. E longe de ser apenas um processo mecânico de junção e combinação de planos, a montagem antes de tudo é uma criação que vai impor uma visão de mundo, um estilo, e lançar impressões estéticas.

A montagem preside a organização do real, visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico. Faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens (trucagens e doubles). É o elemento mais específico da linguagem cinematográfica. (BETTON, 1987, P. 71)

Para melhor entendimento, apresentamos aqui uma classificação sobre os tipos de montagem. Destacaremos três: a *montagem rítmica*, a *montagem intelectual* ou *ideológica* e a *montagem narrativa*.

1) A montagem rítmica

Alguns estudiosos se arriscam em dizer que o filme que se utiliza desse tipo de montagem se assemelha ao resultado de uma criação musical, com uma proposta métrica, sendo que o filme nos atinge com os olhos. Nesse tipo de montagem, se utiliza a alternância de planos, movimentos e, normalmente, está associada à trilha sonora.

2) A montagem intelectual ou ideológica

Nesse tipo de montagem, nada impede de haver a descrição em menor ou maior grau. O que caracteriza esse tipo de montagem é a intencionalidade da combinação dos planos com o objetivo de comunicar um ponto de vista que vai além da simples descrição de fatos, de ações. A reunião dos fragmentos tem a função específica de passar ao espectador não apenas sentimentos, mas um conteúdo ideológico, com uma visão diferente das coisas que se costuma observar. Promovendo assim, reflexões para que não o espectador saia da observação passiva, da mera contemplação de uma realidade

3) A montagem narrativa

No sentido amplo, a montagem narrativa é um tipo de montagem utilizada para contar a ação, através da combinação de vários fragmentos da realidade, de forma descritiva e que integre uma totalidade significativa. Pode-se distinguir de três modos, de acordo com a ordem de sucessão: **linear, invertida, alternada**.

- a) A **montagem linear**: Seria a montagem clássica. É a mais simples por representar as ações através de uma sucessão de cenas dispostas n uma ordem lógica e cronológica;
- b) A **montagem invertida**: A ordem cronológica, nesse caso, não é mais respeitada. Sendo o filme construído a partir da técnica de inserção de regressões, também conhecidos por *flashbacks*, onde um ou mais fragmentos do passado são inseridos durante o desenvolvimento de uma ação presente;

- c) A **montagem alternada**: Consiste em por imagens justapostas que mostram ações dos personagens alternadamente em uma mesma dimensão temporal. Esse tipo de montagem se baseia no paralelismo de ações. Acredita-se que essa alternância de ações pode estimular no espectador emoções intensas, assim como, mantê-lo em constante expectativa, suspense. Por exemplo: uma dona de casa que não percebe a saída do seu bebê pela porta e que segue em direção à rua. Alternada a essa imagem, a vinda de um carro em alta velocidade. Volta com a mãe concentrada nos afazeres domésticos.

2.2 SEMIÓTICA FÍLMICA

Vimos que Sergei Eisenstein se dedicou à produção de dois livros fundamentais para o entendimento da construção fílmica. Na perspectiva da montagem ele enfocou a forma e o sentido do filme, o que muito contribuiu para compreensão da construção do filme, através da linguagem cinematográfica.

Na Semiótica, ciência que estuda os fenômenos culturais considerando-os como sistemas sógnicos carregados de significados, também temos a possibilidade de buscar uma compreensão mais profunda desses sistemas e estruturas, observando o funcionamento interno e as possíveis causas e efeitos.

Mais especificamente, na Semiótica do Cinema é possível estudar as estruturas sógnicas responsáveis por exercer influência no sentido do filme. Ao conhecer um pouco sobre a linguagem do cinema é possível perceber que cada escolha, seja ela de um plano observando o tipo de enquadramento, movimento ou duração da imagem, pode interferir na informação que será transmitida.

Para Lotman, o impacto exercido pelo cinema no espectador depende da diversidade da informação: Uma informação extremamente condensada da estrutura e organização complexas, entendida no sentido lato como um conjunto de estruturas intelectuais e emocionais transmitidas ao espectador e exercendo sobre ele uma ação complexa que vai da simples impressão causada ao nível das células de sua memória até à reestruturação de sua personalidade. O estudo do mecanismo desta ação constitui a essência e o objetivo da abordagem semiótica de um filme. (LOTMAN, 1978, p. 75).

A linguagem do cinema serve não só para dar forma, mas, também para gerar significações. A expressão dessa arte fora dos meios seria impossível.

“O filme só é entendido se o espectador identificar com clareza que coisas da vida real são traduzidas por esta ou por aquela combinação de manchas luminosas no *écran*²⁶”. (LOTMAN, 1978, p. 76)

A Semiótica do Cinema leva em conta que um filme carrega uma série de significados resultantes das influências do realizador da época. Deste modo encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida, como toda a ideologia a qual tem acesso fora do filme.

[...] e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador, como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos meios próprios do cinema. (LOTMAN, 1978, p.77)

Lotman acrescenta ainda, que todo este complexo sógnico está relacionado ao processo de montagem de um filme, a justaposição de elementos heterogêneos.

2.3 KINEMANDARA: CINEMA DO INVISÍVEL

Ao se criar um capítulo dentro dessa pesquisa para falar de cinema, não temos como não destacar a íntima ligação de Cecim com a Sétima Arte. O fato curioso é que antes dele se dedicar exclusivamente à criação literária, Cecim se aventurava em um outro tipo de criação. KinemAndara é o nome dado por Cecim a toda produção audiovisual criada por ele na década de 70. Essa fase é vista por nós como um período importante, que talvez explique a razão dos seus textos posteriores apresentarem um certo apelo cinematográfico.

²⁶ Espaço do cinema onde se projetam os filmes.

Ao todo foram cinco filmes produzidos pelo próprio autor. São filmes entre 5 e 30 minutos de duração, em média, e abordam temas variados, com proposta documental e ficcional, no gênero fantástico. Cecim filmou, sonorizou e editou todos os filmes.

Após o filme “Rumores”, rodado em 1979, realizou um longo intervalo nas produções audiovisuais, quando passou a se dedicar apenas a escrever os livros visíveis de Andara. Somente 30 anos depois é que retomou a atividade. Em 2009, já com uma câmera digital, gravou os filmes *A Lua é o Sol* e *Fonte dos que dormem*. Em 2012, foi a vez de *Música do sangue das estrelas*.

Matadouro marcou a estréia da sua filmografia.

Duração: 8 min

Formato: Super-8, colorido



Fig. 39 - *Matadouro* (1975)

O primeiro filme bem poderia ser classificado como um filme de terror. Mas, na verdade, trata-se de um documentário sobre um dia de abate em um matadouro, em Belém do Pará. Porém, com um olhar diferenciado. Cecim consegue com fatos cotidianos construir uma atmosfera que se assemelha a um pesadelo, com ingredientes suficientes para levar expectadores à agonia e ao desespero. Em uma sequência de alta carga simbólica, onde incluem cenas com urubus que rondam o local como quem espera pela sua ceia. É a morte à espreita. Cecim nos força a olhar de uma forma diferente, um fato que acontece rotineiramente. Uma situação que foi banalizada se tornou invisível, mas que passa a ser desvelada diante dos nossos olhos, que normalmente tendem a estar sob o efeito de uma cegueira conveniente, pois assim sentimos menos culpa. E dessa forma somos levados à reflexão, seja ela qual for. Difícil é manter-se neutro diante do

que é mostrado. Apesar das cenas fortes, Cecim já naquela época, em 1975, antes de escrever seus livros, já escrevia visualmente e sonoramente suas ideias a respeito da vida, transformando imagens comuns em signos de um elaborado discurso poético. Assim foi com os outros filmes produzidos, que necessitaria de uma pesquisa à parte para analisá-los.



Fig. 40 - *Permanência* (1976)



Fig. 41 - *Sombras* (1977)



Fig. 42 - *Rumores* (1979)

Já, naquela época, seus filmes revelavam e muito, sobre o universo de Andara, criado oficialmente apenas quando publicou seu primeiro livro *A Asa e a Serpente*, em 1979.

Após o primeiro livro, sua produção fílmica foi temporariamente interrompida. Os filmes em película ficaram por um tempo guardados, até que foram restaurados e transcodificados para o formato digital e finalizados em DVD. E se antes as produções ficavam restritas aos circuitos cineclubistas e outras eventuais projeções, essa iniciativa²⁷ possibilitou também que os filmes fossem disponibilizados no *Youtube*²⁸.

2.4 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Antes de ingressarmos na terceira e última etapa dessa pesquisa, dedicada ao processo criativo do roteiro e *storyboard*, nos propusemos ainda nesse capítulo a apresentar, em linhas gerais, esse campo da Tradução Intersemiótica (TI)²⁹, sob a luz das reflexões de Julio Plaza³⁰, que dedicou um livro³¹ só para tratar da teoria por ele concebida, que trata a operação de tradução como forma de arte e como prática artística. Destacaremos alguns aspectos da TI enfatizados pelo autor e, a partir deles, embarcamos na tarefa de identificá-los durante o processo de tradução da obra *Os animais da Terra*, de Cecim, para os formatos de roteiro e *storyboard*.

Lembrando que a Teoria da Tradução Intersemiótica entrou como base de apoio no processo de adaptação da obra e balizou vários aspectos do trabalho de pesquisa, mas não todos, tendo em vista, que foram utilizados outros autores específicos da área de cinema para direcionar o processo tradutório, no caso, a adaptação.

A intenção, ao utilizarmos a teoria da TI, foi levantar informações que contribuíssem para a criação dos produtos finais citados. Sendo, portanto, o roteiro e o

²⁷ A restauração dos filmes de Cecim só foi possível graças a um projeto da revista PZZ em parceria com o MIS-PA. Fonte: <http://cinematecaparaense.wordpress.com>

²⁸ O autor dispõe de um canal nessa rede de compartilhamento de vídeos, onde é possível encontrar a maior parte dos seus filmes. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/user/FranzCecim/videos>

²⁹ A Teoria da Tradução Intersemiótica, de Julio Plaza, é apoiada na Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce.

³⁰ Artista visual que se dedicou, principalmente na década de 70, a inúmeras criações e pesquisas relacionadas ao processo de tradução intersemiótica.

³¹ *Tradução Intersemiótica* é o título do livro de Julio Plaza, publicado em 2003, pela editora Perspectiva.

storyboard os próprios produtos traduzidos, que virão acompanhados de uma leitura da tradução realizada, considerando aspectos abordados nesse capítulo.

De acordo com os estudos de Julio Plaza, podemos definir, de uma forma geral, que a Tradução Intersemiótica é o processo pelo qual o tradutor (seja ele um poeta, artista plástico, roteirista, músico ou qualquer sujeito disposto à tarefa) transcodifica um sistema sógnico para um outro. Em seu livro, Plaza destaca que essa definição já podia ser encontrada nos escritos de Roman Jakobson³².

“A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou pintura”, ou vice-versa...” (PLAZA, 2003).

Assim como na semiótica, a base da tradução intersemiótica é formada pelos signos. Sem eles as operações tradutórias não existiriam da forma como são reconhecidas.

O signo é algo que representa alguma coisa para alguém, sendo responsável por criar na mente de uma pessoa um significado, a partir do signo equivalente ou um signo mais desenvolvido do que aquele do qual teve acesso no primeiro momento. Ele representa um objeto que de acordo com Peirce³³, pode ser o **objeto imediato**, tal como é representado, ou **objeto dinâmico**, aquele que como o próprio nome diz, sofre permanentes influências no mundo ao qual pertence.

Para melhor identificá-los nas relações com os demais agentes envolvidos na tradução, os signos foram divididos por classes, respeitando sua natureza e suas relações com o seu objeto e interpretantes. Em função da relevância de alguns para a tradução, principalmente na relação deles com o objeto diretamente associado, consideramos três possibilidades de manifestação. Assim, o signo pode se apresentar como : um **ícone**, **índice** ou **símbolo**.

Os **ícones** operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. Com relação ao seu objeto imediato, Plaza afirma ser um signo de qualidade e seus significados originários a partir dele, são apenas sentimentos. Assim como o que foi despertado por uma música ou obra de arte.

³² Um dos maiores representantes da lingüística moderna e do estruturalismo contemporâneo.

³³ Charles Peirce é considerado o maior representante nos estudos da Teoria Semiótica.

Os **índices** operam pela contigüidade. O índice é determinado pelo seu objeto dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. Já com relação a seu objeto imediato, ele é um signo de um existente. As fotografias instantâneas são exemplos de índices, porque representam de forma semelhante, sob vários aspectos, o objeto.

Os **símbolos** operam por contigüidade institutiva apreendida entre sua parte material e seu significado. O símbolo depende de uma convenção ou hábito. Em relação ao seu objeto imediato é signo de lei.

Desse modo,

“[...] o signo não pode ser objeto, pode apenas representá-lo porque, de uma forma ou de outra, carrega este poder de representação. Mas a representação, por sua vez, só se consoma no efeito que o signo produz na mente, na qual se desenvolverá – quando o signo é da natureza de uma lei – um outro signo também da natureza de uma lei. Lei, portanto, significa aqui crescimento e evolução. Qualquer signo em plenitude tricotômica ou símbolo “é inevitavelmente incompleto. Sua ação própria é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo” (SANTAELA apud PLAZA, p. 20)

A tradução enquanto transposição de uma linguagem para outra, em muitos casos, é desafiadora. Primeiro é necessário identificar os signos fundamentais da obra que se pretende traduzir ou transpor para outro sistema sógnico, no caso em questão, o texto literário para os formatos utilizados no cinema. Em seguida assumimos um novo desafio, operar o signos, buscando adequar as sequências de substituições, traduzindo os signos em outros equivalentes aos originais.

Encontra-se aqui, portanto, no âmago da linguagem em função poética, o cerne da tradução. Nessa medida, traduzir *lato sensu* é uma operação metalingüística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar ressonância (PLAZA, 2003, p. 27).

Se aventurar na transposição significa lidar com um processo em constante movimento e ter consciência de que estamos lidando não apenas com as semelhanças, tocando a obra original em pontos tangenciais, mas com as diferenças dos próprios meios escolhidos para operar os signos.

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do

traduzido. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade (PLAZA, 2003, p.30).

As relações que mais interessam na TI são as que dizem respeito à transcrição de formas. É nesse sentido que a tradução penetra profundamente nos signos, observando as relações estruturais entre eles. Segundo Plaza, são três os modos de aproximação que podem ser feitos em relação à forma, visando a transposição baseada na equivalência nas diferenças. São eles:

1. A captação da norma na forma, como regra e lei estruturante;
2. A captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo;
3. A captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e sujeito.

E aí então é que entra a noção do *legissigno* semiótico. Por meio desse conceito, podemos compreender o papel da norma na forma. Trata-se do signo com valor de lei. Eles exercem a função de norma, ao mesmo tempo que definem uma estrutura que leva a um significado a determinada forma, denominada de “forma significante”.

Os legissignos, com suas características de lei, de geral e universal, permitem estabelecer um ordem signica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim as condições para o estabelecimento de uma síntese (PLAZA, 2003, p.72).

Em *Os Animais da Terra* podemos identificar de antemão alguns signos que se apresentam de forma simbólica.

A metáfora da cegueira de cego Dias

Cecim fez questão de inserir a palavra cego antes do nome próprio Dias para dar a um dos seus personagens em *Os Animais da Terra*. A referência à cegueira pode ser encontrada em muitas histórias, seja na literatura, na filosofia ou naquelas que habitam o imaginário popular. Nem sempre a cegueira está associada à condição física, mas à impossibilidade simbólica de enxergar, perceber as coisas em torno de si. Por vezes, também é associada à possibilidade de, através dela, provocar uma transformação que permita ao indivíduo encontrar um conhecimento que lhe falta. O fato de ter uma visão

física perfeita não significa que estamos em condições propícias para enxergar o que é verdadeiramente importante, enquanto seres humanos.

O “cego” Dias, um personagem que detem poder de comando na narrativa, pode ter muitos significados. Talvez a representação dos líderes cegos por poder.

A cegueira de “comportamento” também pode significar uma certa comodidade, de permanência em uma zona de conforto. Atualmente, com tanta informação, não temos mais tempo de enxergar, muito menos de refletir sobre essas informações.

Para alguns ver a verdade sobre a vida significa ficar cego. No filme “*Ensaio sobre a Cegueira*”, de Fernando Meirelles, baseado na obra de José Saramago, aborda exatamente essa cegueira comportamental que assola nossa sociedade contemporânea. É necessário que uma epidemia atinja a população para que as pessoas se auto reconheçam e percebam os outros a sua volta, forçando-os a “enxergar” o que realmente é importante para a sobrevivência em grupo e que vai além das aparências da vida em sociedade. O filme é uma representação do verdadeiro encontro com o “eu”, com a natureza humana; uma metáfora a partir da cegueira.

/Outro exemplo que aborda bem a questão da cegueira pode ser encontrado na história grega. Na tragédia protagonizada por Édipo existem até teorias que questionam “Édipo só viu quando ficou cego ou ficou cego porque viu, isto é, renunciou à sua vontade?”

No livro *Os Animais da Terra*, temos referências sobre a cegueira. Além, do cego Dias, encontramos a presença dos homens que trabalham em uma plantação de urtigas. Eles trabalham quase que mecanicamente, sem manifestar, a princípio, qualquer descontentamento, manifestando talvez aí uma cegueira comportamental diante da situação em que vivem. Para eles não há o que fazer diante da vida calamitosa, é melhor não ver a verdade. Até que um desses homens dá sinais, parece “acordar” para a situação. E aí, ele passa a ser considerado como um doente que tem alucinações.

Capítulo III - O PROCESSO CRIATIVO DA ADAPTAÇÃO DA OBRA PARA OS FORMATOS CINEMATOGRAFICOS DE ROTEIRO E *STORYBOARD*

3.1 PROCESSO CRIATIVO DO ROTEIRO

Antes de entrar propriamente em como se desenvolveu o processo criativo, é importante mencionar que foi na disciplina Oficina de Criação Literária, ministrada pelo professor doutor Maurício Mattos, também meu orientador nesse programa de mestrado, que aconteceu o primeiro contato com a obra do escritor Vicente Franz Cecim. Na ocasião, foi apresentado o livro que continha “*Asa e a Serpente*” e “*Manifesto Curau*”, histórias publicadas na década de 70, e que foram responsáveis por me fazer acreditar que havia encontrado o autor para utilização nessa pesquisa de dissertação. Com relação à escolha da obra, ainda existiam dúvidas, por isso, houve uma pesquisa mais ampla em torno dos livros escritos por Cecim, até chegarmos ao título “*Os Animais da Terra*”. Nessa obra foi possível encontrar elementos diferenciados que chamaram a nossa atenção dessa pesquisadora, para que pudéssemos adaptá-la para os formatos cinematográficos de roteiro³⁴ e *storyboard*³⁵.

A eleição desse texto foi feita inicialmente por se tratar de uma obra de ficção que tem relação com a Amazônia, mas não de modo estereotipado, e sim, com propostas que fogem das simples paisagens e de personagens miméticos, principalmente o índio que aparece com bastante recorrência em outros trabalhos audiovisuais que tratam da Amazônia. O interesse pela obra de Cecim surgiu exatamente por fugir da abordagem regional com relação à Amazônia. Além da história que inspira uma forte visualidade, é perceptível uma narrativa não-linear, além dos personagens com características marcantes e identificados com forte potencial para uma recriação audiovisual. Outro motivo que pesou na definição da escolha da obra é a presença da natureza, afirmando essa íntima relação do autor com a Amazônia, mesmo que expressa transfigurada e muitas vezes onírica.

Considerando que o processo de adaptação de uma obra para qualquer que seja o formato cinematográfico levanta questões referentes à fidelidade; se o roteiro, por

³⁴ Roteiro é a forma escrita de qualquer produção audiovisual.

³⁵ *Storyboard* é um roteiro representado através de uma sequência de desenhos com a finalidade de prévisualização de um filme.

exemplo, foi resultado de um processo “inspirado em”, “adaptado de” ou “baseado na obra”, é importante ressaltar que no primeiro momento não houve a preocupação em definir que tipo de roteiro seria criado; a proposta inicial foi partir para o estudo da obra em si, para identificar e escolher a maneira de representar o texto visualmente falando, buscando é claro, expressar a “essência” da obra. Pode-se dizer que a tarefa não foi fácil, pois trata-se de uma forma de representação da Amazônia que ao se mostrar transfigurada, nos força a sair do lugar comum, da zona de conforto, que seria deixar de representar cenas com uma estética que beira o naturalismo, e partir para possibilidades estéticas que consigam transmitir o universo criado por Cecim, cheio de metáforas; chaves postas pelo autor que, para fazer uso delas, depende muito do nível de preparo de cada leitor, aqui no caso, da roteirista.

Muitas são as chaves para entrar no universo denominado pelo autor de *Andara*. Adentrar nesse lugar que representa de forma transfigurada a Amazônia e onde ocorrem todas as cenas escritas por Cecim, nos seus livros, foi, é e continua sendo desafiador; afinal, como foi mencionado anteriormente, a proposta de se adaptar o livro para o cinema suscitou naturalmente questões referentes à fidelidade. Questionamentos do tipo: É possível se manter fiel plenamente a uma obra literária no momento da transposição? Pensar em fidelidade no sentido fechado e rígido talvez não fosse e não é pertinente nesse processo de tradução de um sistema sógnico para outro. O processo de transposição, tradução ou adaptação como é comumente chamado no meio cinematográfico, requer uma atenção cuidadosa.

Antes de entrar propriamente nesta fase, é importante ressaltar que esse critério da “fidelidade”, tantas vezes levantado em debates sobre o tema adaptação de obras literárias para o cinema, não será levado em consideração aqui, pois o ponto de vista defendido nessa pesquisa é que, independente dos esforços de se atender a esse quesito, o resultado será sempre o de uma nova criação, isso pelo simples fato de que uma obra traduzida se materializa em nova linguagem, novo suporte que requer transformações estruturais. Dessa forma, a preocupação em ser fiel perde-se o sentido.

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. “Adaptar” significa transpor de um meio para outro. Adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (FIELD, 2001, P. 174).

A discussão mais apropriada talvez fosse de se tentar buscar e respeitar a “essência” da obra, em um esforço de se garantir que essa “essência”, de alguma forma, seja encontrada e mantida no resultado final, independente das escolhas feitas no processo de adaptação. Segundo Field, “Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não é um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja” (FIELD, 2001, p.174).

É comum se deparar com a afirmação ilusória de alguns roteiristas que adaptaram obras dizendo “Eu fui fiel à obra”. Será mesmo possível? Como comprovar tal afirmação? Como medir o grau de fidelidade de uma obra traduzida? Como podemos identificar se o conjunto de referências simbólicas, icônicas e indiciais³⁶ foi apreendido, respeitado e mantido, igualmente como foi concebido pelo autor. A verdade é que essa discussão sob o ponto de vista da fidelidade já não tem mais sentido; nem se fosse o mesmo autor da obra literária o responsável pela tradução para uma outra linguagem. O máximo que poderia se aproximar é da essência dessa obra, considerando *a priori* que o autor mais do que ninguém conhece bem a sua criação, desde os estímulos que o levaram a escrever determinada obra, a criar os personagens. Enfim, é um trabalho de observação atenta para identificar detalhes que nem sempre estão explícitos na obra textual, principalmente se tiver sido escrita por meio de metáforas.

Trata-se de priorizar um melhor aproveitamento dos elementos que a narrativa literária tem a oferecer. Vale ressaltar a preocupação, até certo ponto, em tentar compreender o que o autor quer dizer em cada passagem da narrativa. No entanto, dependendo do grau dessa preocupação isso pode se tornar um entrave quando o assunto é adaptação. Cada leitor pode desvendar parte dos mistérios, mas obviamente não todos. Além do que, cada leitor faz uma leitura diferente, por esse motivo, deixar de lado esse sobrepeso de querer traduzir o que o autor idealizou com todos os pormenores já é um bom começo para o roteirista que pensa em adaptar um livro. Por outro lado, ignorar a oportunidade de aproximação com o autor do livro que você quer adaptar pode parecer inicialmente um desperdício, principalmente sabendo que ele está vivo e que é

³⁶ Icônica, simbólica, indicial: Terminologia utilizada por Pierce e também utilizada por Julio Plaza, na Tradução Intersemiótica, proposta por ele.

possível contactá-lo para trocar ideias e tirar dúvidas; porém, nos deparamos com a questão: até que ponto o contato com o autor diretamente pode contribuir na busca pela essência?

O caminho proposto aqui na primeira etapa do processo de adaptação é o de aproveitamento de todas as fontes possíveis: livro-fonte, no caso “*Os Animais da Terra*”, e os demais livros que compõem a obra do autor, já que os mesmos de alguma forma estão interligados formando o conjunto de obras intitulado “*Viagem a Andara oO Livro Invisível*”; além de trabalhos acadêmicos, matérias jornalísticas, críticas literárias e, obviamente, os canais de comunicação (*blog, email, rede social*) oferecidos pelo próprio autor.

Cercados de todo o material possível que tenha relação com a obra, aí sim passamos a decidir o que iremos utilizar para compor o roteiro final. O importante é estar ciente de que a adaptação, seja ela baseada ou inspirada na obra, é o resultado de uma entre várias leituras possíveis sobre o texto-fonte, e, principalmente, se trata de uma espécie de reformulação, a fim de se chegar à solução estética desejada.

Adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar uma narrativa em função das possibilidades inerentes ao meio. Em regime de adaptação deve ter-se em conta um contexto artístico que procura além da interpretação do objeto literário, a reconfiguração estética deste. O adaptador da literatura para o cinema distancia-se do leitor que a lê, já que procede a um redimensionamento do livro numa nova obra de arte. Assim, a literatura ao ser adaptada posiciona-se com um material estético desterrado a outro campo da estética, o qual poderá beneficiar-se com essa inversão (ARAUJO, 2011, p.16)³⁷.

Para embasar o processo de adaptação no que se refere à parte estrutural de transposição para o formato de roteiro, foram utilizados como referência alguns livros que tratam especificamente sobre o assunto, dentre eles: “Manual do Roteiro”, de Syd Field, “Da Criação ao Roteiro”, de Doc Comparato, e “O Roteirista Profissional – Televisão e Cinema”, de Marcos Rey. Esse referencial teórico teve como intenção possibilitar a organização do texto-fonte em uma estrutura com algumas características próprias ao formato adaptado proposto, no caso: o roteiro. Para isso, foi necessário identificar no texto os elementos que possam se corresponder dentro dessa “nova” estrutura.

³⁷ ARAUJO, Naiara. Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização? LITTERA ONLINE, Suplemento Literário da UFMA, Número 3, 2011, p.16.

É importante salientar que a prioridade do processo de adaptação da obra foi a de conseguir representar em forma de imagens cinematográficas o texto em questão. As orientações encontradas nas referências bibliográficas serviram de base técnica inicial para estruturação do roteiro. No entanto, durante todo o processo houve a preocupação ao adotar as técnicas específicas para a construção, tentando evitar o engessamento da obra adaptada ao diminuir as possibilidades de representação permitidas pelo texto. Isso porque a obra de Cecim, por essência, já foge aos padrões literários quando propõe a quebra de fronteiras, a libertação de linguagem, ao transitar em um mesmo texto entre prosa e a poesia.

Outro aspecto observado foi o da linearidade. Em *Andara*, ou mais especificamente em “*Os animais da Terra*”, inexistente o compromisso com uma história linear. Na verdade, a linearidade parece estar em segundo plano; os eventos acontecem não necessariamente em uma ordem cronológica, havendo claramente uma descontinuidade com a presença de saltos, cortes, rupturas de tempo e do espaço onde se desenvolvem as ações quase semi-autônomas.

O tempo cronológico funde-se ao psicológico dos personagens. O espaço exterior se mistura aos espaços interiores, onde a memória e a imaginação das personagens direcionam a história.

Em “*Os animais da terra*”, assim como na maioria das histórias de *Andara*, a palavra previsibilidade não existe, muitas das ações acontecem nos dando a sensação de ocorrerem ao acaso, sem qualquer intencionalidade. Talvez esse seja um dos motivos de haver pesquisas que relacionam o modo de criação de Cecim a alguns aspectos de como John Cage³⁸ compunha suas composições musicais.

Essas características foram encaradas com dificuldade na hora da aplicação das técnicas de roteirização. Pois, no momento em que começamos a definir os elementos constitutivos “clássicos” do roteiro, estávamos fechando uma estrutura que, de certa maneira, parecia ir contra a processo criativo de Cecim, que como já foi mencionado, propõe uma libertação, quebra de padrões.

³⁸ Músico estadunidense conhecido por suas músicas aleatórias e pela invenção de novos padrões musicais. Concebeu o silêncio como parte fundamental e geradora da criação musical. Suas concepções musicais de sistema atonal vieram assinalar uma grande ruptura em toda a tradição musical na primeira metade do século XX. Em uma conferência em 1957 sobre música experimental, ele descreveu a música como "um jogo sem propósito, que é uma afirmação da vida - não uma tentativa de trazer a ordem no caos nem sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente um jeito de acordar para a vida" (no original: *a purposeless play which is an affirmation of life – not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living*).

Os autores que trazemos à luz para a melhor compreensão sobre a construção do roteiro apresentam a sequência de passos e tratam dos elementos constituintes que seguem um padrão estrutural, um paradigma de roteiro. São eles: *storyline*, conflito, as personagens com seus respectivos pesos e funções: herói, anti-herói, principais, coadjuvantes; cenas, locações, a ação, o tempo e a unidade dramáticos, o clímax, ponto central, o *plot point* (ponto de virada), um início, meio e fim ou apresentação, confrontação e resolução. Enfim, elementos que segundo os autores devem estar muito bem claros e resolvidos, sob pena de não obter de longe o efeito almejado quando esse mesmo roteiro for transformado de fato em filme.

Considerando essa estrutura, ficou notório desde o princípio que se estava diante de um grande desafio, pois a obra escolhida para ser adaptada não deixa claro a maioria desses elementos constituintes. Talvez, pelo simples fato de que Cecim tenta abolir todas as regras e que em Andara, como já foi dito, as coisas simplesmente acontecem e ao nos envolvermos com a atmosfera andariana somos levados como um barco à deriva; não sabemos onde vamos ser levados ou onde vai parar a história, assim como acontece nos sonhos. Talvez essa primeira impressão sobre as dificuldades em se adaptar a obra de Cecim tenha relação com o que Marcos Rey afirma no capítulo Adaptação: a quase impossibilidade do aplauso unânime.

“...Há obras quase impossíveis de adaptação, como À procura do tempo perdido, de Proust, embora já tentada, Ulysses, de Joyce, os romances de Virgínia Wolf, quase tudo que Clarisse Lispector escreveu, e milhares de outros. A câmera não tem a sutileza das palavras. É capaz de criar clima mas profundidade não vai além da pele. Ela pode revelar o sentido de uma obra literária, suas intenções, mas não o recheio nem a beleza ou singularidade do estilo. Há escritores que valem pela forma, pela linguagem, pelo subtexto, não contam histórias. Esses não podem ser adaptados para a tela com êxito porque sendo ela um veículo de entretenimento, mesmo quando pretende não ser, vive de ação, suspense e de espetáculos”. (REY, 2001, p. 59).

Portanto, no momento em que se decidiu iniciar a adaptação em si, tivemos o cuidado de considerar que se tratava de uma releitura de um sistema para outro. Nesse sentido, Marcos Rey observa que: “Como o escritor escreveu um livro e não um roteiro de cinema e TV, precisa haver adaptação, isto é, uma forma de contar para a tela, na linguagem, ritmo e especificidade que lhe determina. Isso implica em mudar a ordem de

cenas, acelerar certas sequências, resumir diálogos, valorizar ou não personagens, eliminar excessos e acentuar as linhas de convergências até o final”.

Apesar de desafiante, como vimos não é impossível. Para isso também fomos beber na fonte de cineastas que trabalham com propostas semelhantes a que estamos buscando. Um deles é Andrei Tarkovisky, cineasta russo que tinha uma ligação forte com a literatura, principalmente com a poesia; seu pai, Arseni Tarkovisky³⁹, foi um dos mais renomados poetas russos do séc. XX. Aliás, vários trechos das obras de seu pai foram utilizados nos filmes dirigidos por ele. Talvez explique em parte o porquê de críticos mencionarem que os filmes de Tarkovisky seguiam uma autêntica lógica poética, por meio de metáforas visuais.

Outros cineastas que também inspiraram esse trabalho foram: Terrence Malick com o filme “*A árvore da vida*” (2011), que nos leva a uma viagem e reflexões profundas sobre questões que afetam a humanidade, de uma forma intensamente poética; “*O Mundo Imaginário do Dr. Parnassus*”(2010), de Terry Gilliam, onde foi criado um mundo imaginário, totalmente surreal, e Akira Kurosawa com um dos seus últimos filmes “*Sonhos*”(1990), que foi baseado inteiramente nos sonhos do próprio diretor.

Como também já foi citado, em *Os Animais da Terra* não existe um compromisso com a linearidade. O tempo e o espaço se articulam em uma dinâmica diferente do “natural”. No texto temos várias passagens de tempo.

Com relação ao texto em si.

E a luz retorna, violenta, sobre tudo.
Agora acaba de acontecer de novo.
A noite veio e se foi.
E outra vez a plantação aparece. Os homens também aparecem sobre a luz, e tudo arde. Mas não dura muito, uma outra noite está nascendo[...] Durante todo este dia isso não vai parar de acontecer. Outras noites virão. E o dia nascerá várias vezes antes que anoiteça para dormir. (p. 14)

Os dias passam.

³⁹ Autor do livro “Esculpir o tempo”, onde tenta encontrar um ritmo próprio com inclinações metafísicas, Andrei Tarkovisky criou poucas, mas importantes obras para o cinema mundial: *Solaris* (1972), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *O Sacrifício* (1986). Para os especialistas não é um cinema realista, de engajamento, de testemunho. Para Tarkovisky, de todas as artes, o cinema é aquela que tem a maior capacidade de verdade e poesia. Ao filmar, ele estaria esculpindo o tempo, não somente o que está visível no plano, mas o que está por trás, nas memórias espontâneas dos atores, dos objetos, das locações e de tudo que está presente na cena. Em conferência, ele disse: "Nenhuma forma de arte pode determinar o tempo, exceto o cinema. O filme é um mosaico do tempo. Canal TV Cultura - Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=41nmX7527Gs>

E tudo é como antes, como eu contei antes.
Nada muda nisso tudo.
O que aconteceu ontem, porém, quis mudar estes dias. (p.29)

As noites vinham sobre a plantação, passavam. (p.40)

Com relação à estrutura do texto, encontramos uma recorrência caracterizada por uma quebra que se mantém até o final da história, entre tempo presente e tempo passado. Existe uma história sendo contada e que ao longo do desenvolvimento passa por várias quebras ocasionadas pela maioria das cartas enviadas pelo cego Dias ao coronel Victor Nunes Sombra, que remetem a um passado.

Mais especificamente sobre o estudo do texto para início da construção do roteiro, começamos a verificar os elementos iniciais, podemos apontar os seguintes: o conflito-matriz ou *storyline*, que segundo Doc Comparato é uma frase que sintetiza toda história a partir de uma visão de conflito. Ele deve ser breve, conciso, eficaz e não deve ultrapassar cinco linhas; os personagens; as cenas que irão compor a ação dramática, ou a maneira como será contado o conflito, devendo saber quem, onde, quando e como será contada a história; o tempo dramático da obra; o *plot point* ou ponto de virada, que é um incidente ou evento que move a história no sentido que se deseja direcionar a narrativa; até se chegar à unidade dramática, que é o roteiro final.

A definição da *storyline* está muito relacionada à leitura e ao destaque de situações que se queira dar ao filme. Por isso, dependendo da elaboração desta, o direcionamento de toda a narrativa pode apresentar variações. O livro “*Os Animais da Terra*” tem personagens que poderiam gerar várias storylines, dependendo da ênfase dada aos conflitos de cada um. Ao identificar os personagens e relacioná-los com os seus conflitos básicos, podemos verificar:

- Coronel Victor Nunes Sombra - homem misterioso que tinha negócios suspeitos e foi morto misteriosamente;
- Araújo – Investigador da polícia que fez parte da equipe que encontrou o Coronel morto e insiste em tentar desvendar pistas que possam explicar o crime;
- Cego Dias - administrador de uma plantação de urtigas, trabalhava para o Coronel e sonhava voltar a enxergar;

- Caminá - mulher de Cego Dias, ser híbrido, alado, que atrai os seres vivos com sua energia;
- Duplos do Cego - seres oníricos que vivem dentro de um espelho;
- Homens da plantação - trabalhavam noite e dia na plantação de urtigas;
- Narrador – O Narrador também atua na condição de personagem.

Conhecendo um pouco das características dos personagens e do enredo, foi possível apresentar algumas propostas de *storylines* que podem ou não estar mais próximas do conflito principal originalmente idealizado pelo autor.

1. A partir do conflito do policial Araújo:

A história conta a busca de um policial que não se conforma enquanto não desvenda um crime misterioso envolvendo um coronel. O que ele não contava é que durante essa busca, ele iria se deparar com situações mais estranhas ainda e até sobrenaturais.

2. A partir do Cego Dias:

Um homem cego que administra uma plantação de urtigas, distribui amargura a todos que convivem com ele. O que esse ser rude nunca imaginaria era receber uma proposta que poderia fazê-lo voltar a enxergar. Mas, para isso teria que deixar o orgulho de lado e confiar em um menino.

3. A partir de Caminá:

Caminá é uma mulher alada, um ser híbrido que encanta e atrai a todos, homens e animais. Porém, seu marido cego e rude não aceita bem essa virtude e vive aprisionando-a, até que um dia a energia de Caminá se transforma em luz e resulta em um desfecho surpreendente.

Essa exemplificação apresentada acima tem apenas a intenção de mostrar como a determinação da *storyline* foi fundamental para o direcionamento da narrativa e poderia gerar uma variação de caminhos no processo de adaptação. Ela foi o fio condutor que vai tecendo com os outros elementos toda a trama da unidade dramática. E dessa forma fomos elegendo o conteúdo a ser trabalhado e modelando a narrativa de acordo com indicações textuais e estéticas oferecidas por meio de imagens, tanto por parte do universo do autor da obra literária quanto por parte do responsável pela tradução que irá recompor esses elementos e, por que não dizer, recriar uma nova roupagem à obra,

oferecendo uma releitura em forma de imagens em movimento, com base na linguagem cinematográfica.

Com relação a alguns personagens específicos, podemos destacar alguns aspectos que foram considerados sobre eles e levados em conta para a construção do roteiro.

O Plot

O plot é definido como o núcleo da história de onde motivam as demais tramas que acontecem no desenvolvimento da história. Apesar de ser considerado o ponto central, é possível a existência de outros *subplots*. Nesse caso, cada um tem sua própria estrutura, que ao final, fará parte da estrutura do plot principal.

A presença desses plots é que vão “desenhando” o que Doc Comparato chama de curvas dramáticas.

“...montar um roteiro significa ir unindo, entrelaçando, as curvas dos diversos núcleos dramáticos (*plots*), criando pontos de interferência de uma curva em outra, harmonizando os diferentes plots, criando uma curva nova e única: a curva dramática do filme”. (COMPARACTO, 2000, p. 193)

Em *Os Animais da Terra* podemos considerar como *plots*:

Primeiro *plot*: O assassinato do coronel Victor Nunes Sombra que morre misteriosamente no banheiro de sua casa.

Segundo *plot*: Um dos investigadores, o Araujo, não se conforma com a quantidade insuficiente de pistas. Ele se envolve tanto com a história que decide escrever um livro, a convite de uma editora.

A partir do livro de Araujo, acontecem as outras tramas, inclusive a principal.

Terceiro *plot*: A própria vida de cego Dias, ao explorar seus homens na plantação de urtigas e manter sua mulher, em muitos momentos, aprisionada se torna um dos plots, talvez o principal. Pois, tudo gira em torno desse personagem.

Quarto *subplot*: O descontentamento dos homens da plantação. Parte deles sonha com mudanças.

Quinto *subplot*: A vontade antes oculta de cego Dias em voltar a ver, enxergar.

Sexto *subplot*: A vivacidade de Caminá, que se coloca em oposição aos demais personagens. Uma espécie de contraponto na história.

Dado que o roteiro se trata de uma construção, o *plot* e *subplots* podem ser consideradas como vigas de sustentação, de uma estrutura complexa. Essa estrutura remete a questão da Tradução Intersemiótica, onde vimos a necessidade de se encontrar os signos que vão formar essa estrutura cheia de significados.

Doc Comparato (2002) sugere que para facilitar o trabalho, podemos dividir o filme em blocos de tempo. Um filme de longa metragem costuma ter uma duração média de noventa a cento e cinco minutos. Se dividirmos o filme em nove blocos, temos que situar o clímax no oitavo e resolvê-lo no nono bloco. No formato norte-americano, é considerada uma divisão de oito partes. E que o clímax deve estar presente na sétima parte.

Estrutura clássica do roteiro

A estrutura clássica divide-se em três movimentos: **Primeiro ato, segundo ato e terceiro ato**. De acordo com COMPARATO (2002), cada ato pode vir a ter componentes específicos. Vamos a eles:

Primeiro ato:

- exposição do problema
- e/ou - situação desestabilizadora
- e/ou - uma promessa, uma expectativa
- e/ou - antecipação de problemas
- aparece o conflito

Segundo ato:

- complicação do problema

e/ou - piorar da situação

e/ou - tentativa de normalização, levando a ação ao limite

- CRISE

Terceiro ato:

- Clímax (ou alteração das expectativas)

- RESOLUÇÃO

Situando *Os Animais da Terra*, com base nessa divisão, chegamos a esse resultado

Consideramos os atos após a parte em que o investigador Araujo informa que tudo vai ser revelado no livro escrito por ele.

Primeiro ato:

- **exposição do problema**

e/ou - **situação desestabilizadora**

Gira em torno do descontentamento dos homens que trabalham na plantação e na rigidez com que o cego Dias atua com esses homens.

e/ou - **uma promessa, uma expectativa**

A expectativa dos homens da plantação por mudanças

Caminá, mulher alada que, às vezes, se apresenta com pássaro, surge como referência de possibilidade ou esperança por mudanças para o alcance de uma vida plena.

e/ou - **antecipação de problemas**

Os homens vivem em situação precária.

Caminá, mulher do cego Dias, inspira vontade de mudanças nos homens da plantação.

- **aparece o conflito**

Homens doentes

Homens sonhando e buscando ter contato com Caminá.

Segundo ato:

- complicação do problema

Homem doente com febre que não passa.

Fugas de Caminá

e/ou **- piorar da situação**

Homens que morrem.

Cego Dias se depara com a chance de voltar a ver. Isso faz com que ele se desestabilize enquanto personagem. Passa a não dar tanta atenção à plantação.

Caminá passa a exercer mais influência na história nessa fase, pois suas forças sobrenaturais que atraem vidas ficam mais acentuadas.

e/ou **- tentativa de normalização, levando a ação ao limite**

- CRISE

Caminá passa a ser o foco principal de esperança para mudança. Enquanto cego Dias, por intermédio do narrador, também personagem, busca voltar a enxergar.

Terceiro ato:

- Clímax (ou alteração das expectativas)

As forças sobrenaturais de Caminá alteram e passa a comandar todo o ritmo da história, além de funcionar como contraponto da busca de cego Dias pela solução da sua “cegueira”.

- RESOLUÇÃO

Enquanto cego Dias se perde na sua busca egoísta para voltar a enxergar, Caminá e outros seres (animais da terra) celebram a vida, com a chegada do filho de Caminá, o deus Vermelho. Representação simbólica de tudo o que veio tocá-la.

A continuidade do processo de adaptação da obra *Os Animais da Terra* em direção à solução estética desejada se deu também através da busca por outras referências textuais e visuais que pudessem interagir com o texto principal. Aliás, como já foi mencionado no primeiro capítulo, o livro faz parte de uma obra maior que é “*Viagem a Andara*”. Todas as histórias que foram publicadas nos livros de Cecim se passam em Andara, portanto, existem conexões entre todos os textos. Em virtude dessa característica, nada mais natural do que acessar os demais livros. Dessa forma foi possível ampliar a visão do universo criado pelo autor e perceber que a proposta estética final para o produto audiovisual deveria considerar não apenas o texto principal, mas toda a teia em volta. Inclusive, verificamos o potencial para que cada história se transforme em um filme e forme um ciclo dessa viagem, semelhante às experiências cinematográficas com trilógicas. No caso da obra de Cecim, existe um amplo campo de possibilidades para este fim. Dessa forma, a “*Viagem a Andara*” pode ganhar vários episódios, por exemplo.

3.2 PROCESSO CRIATIVO *STORYBOARD*

A proposta de apresentar o *storyboard* ou prancha de desenhos (tradução literal) junto com o roteiro foi a de complementá-lo e, principalmente, ressaltar e expressar melhor as intenções plásticas e estéticas que foram captadas e pensadas para a obra de Cecim, em um futuro formato de um filme. Para isso, o *storyboard* é fundamental, pois tem a função de antecipar a visualização do roteiro proposto, com as cenas chaves que marcam as passagens da história que será posteriormente gravada. Sua estrutura é formada por vários quadros justapostos em sequência que lembram as histórias em quadrinho. A diferença é que ele tem objetivos específicos. Enquanto as revistas são o objetivo final, o *storyboard* é um objetivo meio, que permitem pré-visualizar as cenas com a maior fidelidade possível, antes mesmo da produção propriamente do filme. Dessa forma, é possível verificar e avaliar alguns aspectos, diminuindo a ocorrência de erros. Perceber, por exemplo, se uma sequência de cenas tem potencial para causar os efeitos desejados. Caso contrário, a mudança de determinadas cenas que não foram bem

trabalhadas já é feita no *storyboard* mesmo, evitando gastos desnecessários e efeitos não desejados. Além disso, toda a equipe técnica tem oportunidade de visualizar antecipadamente as possibilidades e oportunidades de melhor adequação dentro de cada função, seja na planificação dos enquadramentos pelo diretor, definindo os ângulos e movimentos de câmera, seja na iluminação, no figurino, na cenografia ou direção de arte.

A recomendação dos especialistas é de que no planejamento de toda produção audiovisual, além do roteiro seja acompanhado do *storyboard*, mas devido o alto custo, muitas vezes, esse recurso é negligenciado.

Historicamente, Walt Disney é considerado um dos precursores na utilização desse recurso, do qual adotou como parte permanente do processo de planejamento. Durante a produção de *Peter Pan*, a ferramenta foi amplamente utilizada como forma de auxiliar na explicação do filme a seus animadores.

A princípio não é necessário ser um exímio desenhista, o importante é conseguir representar da forma mais simples que seja a sua cena. Por outro lado, as grandes produções necessitam de um trabalho mais apurado, com a contratação de profissionais especializados que farão os desenhos com um grau maior de fidelidade. Pode-se dizer que esses profissionais são verdadeiros artistas que precisam ter noção de perspectiva e construção de cenários, corpo humano com suas expressões, objetos básicos, animais e formas da natureza. Além de conhecimentos específicos da linguagem cinematográfica como: os enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera.

Para ajudar na composição do *storyboard*, principalmente ao que se refere a proposta plástica e estética, buscamos pesquisar os Os *blogs*⁴⁰, mantidos pelo autor, que foram bastante úteis para a aproximação do universo imagético do autor. Além de textos, também são postadas imagens/figuras e vídeos.

Abaixo é possível visualizar algumas imagens que acompanham textos postados pelo autor em seus blogs. Algumas são reproduções de artistas renomados, outras são de autoria anônima e foram nomeadas pelo escritor. Os títulos foram fielmente mantidos, de acordo com a descrição dada por Cecim.

⁴⁰ <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br/>
<http://diariodoolivroinvisivel.blogspot.com.br/>



Fig. 19



Fig. 20 - Curau da capa do livro *Os Animais da Terra*



Fig. 21 – Autor desconhecido



Fig. 22 – Autor desconhecido



Fig. 23 – Autor desconhecido



Fig. 24 - Ofélia pintada por John Everett Millais



Fig. 25 - Caminho p Através do Anjo mais selvagem



Fig. 26 - Árvores de Sonho eu&tu



Fig. 27 - Sombrio túnel de árvores



Fig. 28- Ave Bosque devoração IMAGENS CINZA BELA



Fig. 29 – HOMEMPÁSSARO



Fig. 30 - Cálice coração rubro



Fig. 31 - O BEIJO DAS NEBULOSAS Cosmos, Hubble

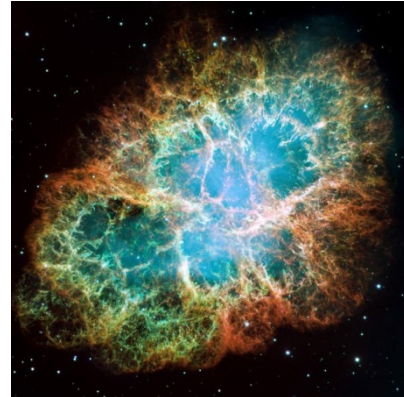


Fig. 32 - Hubble Cosmos pleno UnoTao



Fig. 33- FOTO TEIA



Fig. 34- Lua p Diário Bem-vindo ao estranho mundo



Fig. 35- *Amantes*, de René Magritte



Fig. 36 - O Mal imagem 2



Fig. 37 – pintura, Autor: Maurits Escher



Fig. 38- O Olho do Silêncio, Autor: Max Ernst

Como podemos constatar, Cecim tem uma relação intensa com as imagens. Vimos que curiosamente, na década de 70, antes de se dedicar a sua obra literária, ele produziu vários filmes experimentais em super-8. A essas criações deu-se o nome de “kinemAndara”, ciclo de filmes⁴¹ que levam a reflexões e evocam a permanente tensão de sua escrita entre o visível e o invisível. Representações que mesmo anterior a fase da escrita literária, já se anteciparam algumas preferências estéticas visuais que puderam dialogar com as possibilidades de escolha nessa etapa.

⁴¹ Os filmes podem ser visualizados no blog: <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br/>



Fig. 39 – Frame⁴² do filme “Matadouro”, 1975



Fig. 40 – Frame do filme “Permanência”, 1976



Fig. 41 – Frame do filme “Sombras”, 1977



Fig. 42- Frame do filme “Rumores”, 1979

Depois de quase trinta anos, em 2007, voltou a filmar em parceria com seu filho, o fotojornalista Bruno Cecim, o filme “*Marráa Yaí Makúma - Aquele que Dorme Sem Sono*”⁴³. Posteriormente também passou a utilizar as imagens como característica da sua obra literária. Em “*Iconocanto*”, os ícones são elementos marcantes na obra.

A partir desses referenciais, foi possível aprofundar a busca por uma estética visual. Nas fontes citadas anteriormente, principalmente no *blog*, Cecim reúne praticamente todo o material necessário para que o pesquisador possa conhecer mais sobre seu universo criativo. Esse aprofundamento foi primordial para realizar uma leitura mais ampla em torno desse ciclo de escrituras pertencentes a “*Viagem a Andara oO livro invisível*”, da qual “*Os Animais da Terra*” faz parte e que de acordo com Cecim, é a viagem à Amazônia, não de forma figurativa, óbvia, mas sim, representada de forma transfigurada, como região metafísica, metáfora da vida. Como já vimos anteriormente, lá tudo é possível; as noites que vem e vão em um curto espaço de tempo, a natureza que se faz e desfaz diante dos olhos, local de personagens oníricos que vivem no espelho e seres híbridos, como a mulher que se transforma em pássaro. Características da obra de

⁴² Frame, fotograma ou quadro é considerado a unidade mínima de uma sequência de imagens em vídeo. Quando estendida em um programa de edição é possível ver todos os frames consecutivamente. Na TV, ao visualizarmos 1 segundo de imagens, estamos vendo o correspondente a 29 frames.

⁴³ O filme pode ser visualizado no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=qI6P7gujmXo>

Cecim que pesaram desde o primeiro momento em que foi escolhida, oferecendo a possibilidade de se falar, abordar a Amazônia sem ser óbvia ou estereotipada.

No blog “*Andara: VozSilencio*”, mantido desde setembro de 2008, Cecim nos traz as vozes de Andara, que dialogam com os acontecimentos do mundo. Lá encontramos vozes de inspiração, de indignação, de compaixão, de revelação, dentre outras que dialogam de forma permanente com suas escrituras. Através dessas chamadas vozes que se materializam em forma de textos, vídeos e figuras, Cecim consegue reafirmar a importância dessa construção imagética por meio das imagens escolhidas, compondo junto com seus textos um amplo espaço de reflexão, que embasam a essência poética do autor. E mais além, as imagens selecionadas por ele reforçam a atmosfera onírica de sua grande obra.

Após a imersão, o desafio de transpor o texto para algo que seja visualmente interessante manteve-se. O questionamento que acompanhou durante todo o processo foi como conseguir manter os elementos essenciais que possam, ao final, caracterizar a relação de identidade entre a obra literária e o produto cinematográfico. Sem dúvida, Andara, região sobrenatural que representa a Amazônia, faz parte da essência que deve ser respeitada e mantida nos formatos cinematográficos.

Após o contato com as descrições do que vem a ser Andara, região onde acontecem todas as histórias do ciclo literário, tornou-se possível pesquisar outras referências visuais que fossem compatíveis com as cenas do livro e, principalmente, com esse universo onírico. Chegamos a algumas imagens:

Referências de locais para possíveis locações



Fig. 43 - Cachoeira da Porteira



Fig. 44 – Gruta no município de Presidente Figueiredo/AM

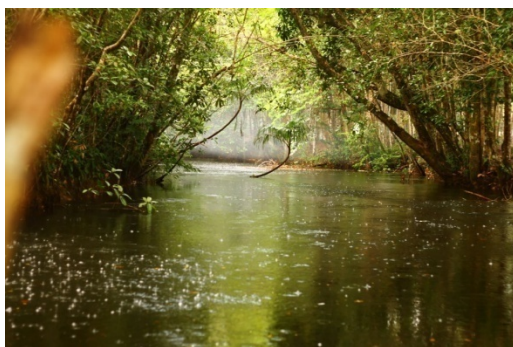


Fig. 45 - Presidente Figueiredo/AM

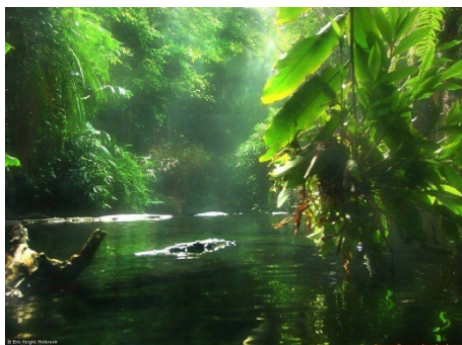


Fig. 46 – Lago no meio da floresta

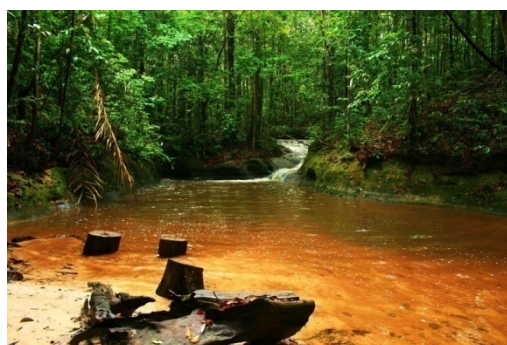


Fig. 47 - Igarapé

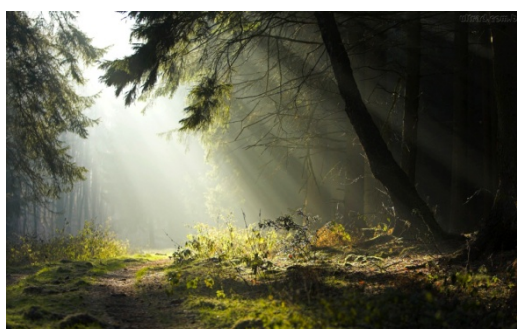


Fig. 48 – Floresta com neblina

Referências encontradas em pesquisa por meio do Google e grupos do Facebook

Toda essa bagagem visual, imagética acumulada até então, foi de suma importância para a construção, no último momento desse trabalho, do *storyboard*, instrumento que vem complementar juntamente com o roteiro, a proposta estética visual do filme. Pelo fato desse trabalho não prever o produto audiovisual em si, a escolha do *storyboard* foi fundamental para a melhor pré-visualização dessas escolhas estéticas.

Já que a Amazônia é a principal fonte de inspiração, obviamente os cenários dessa localidade tem a preferência para fazerem parte das locações. Porém, as imagens deverão ter um tratamento, desde a concepção no *storyboard*, quanto na gravação com a direção de fotografia, até a pós-produção, quando as imagens forem editadas. Com

intuito de se conseguir uma plasticidade visual que proporcione essa sensação onírica, de sonho e, principalmente, buscar uma correspondência com a característica da transfiguração da Amazônia na obra de Cecim, serão utilizados alguns recursos técnicos utilizados na hora da captação e edição, relacionadas à coloração, filtros e efeitos esfumados, com a presença de névoa, neblina, dando a sensação de estarmos em meio ao um sonho.

A escolha das cores foi pensada a partir do referencial. Por se tratar de uma obra que tem a Amazônia como matéria-prima, o verde foi uma das cores predominantes no conjunto de cenas que se relacionam à floresta. Como referências plásticas, utilizamos as figuras 21-22 e 29. Na perspectiva da tradução intersemiótica, a cor foi definida com um dos legissígnos (signo de lei) e signo simbólico em algumas circunstâncias..

Em o *Sentido do Filme* (2002), Eisenstein, ao realizar os estudos com a cor e o significado, descobriu:

Em sua primeira interpretação, o verde é um símbolo da vida, regeneração, primavera, esperança. Nisto as religiões cristã, chinesa e muçumana concordam. Maomé, acredita-se, foi auxiliado em todos os momentos críticos de sua vida por “anjos com turbantes verdes”, e assim uma bandeira verde se tornou a bandeira do profeta (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

Mas, obviamente a questão das cores com relação as culturas dos povos é fortemente simbólica. Nos estudos, Eisentein também encontrou outras interpretações. O verde também era cor da desesperança e do desespero. Enfatiza que no teatro grego a cor verde escuro do mar tinha significado sinistro sob certas circunstâncias.

O azul será outra cor explorada. A preferência é por um azul mais frio. Os filmes da série *Kinemandara* exploram essa proposta estética. Eisenstein (2002, p. 86) traz uma declaração de Masaru Kobayashi, que escreveu uma obra sobre a maquiagem no teatro *Kabuki*, teatro chinês, que diz “o azul é a cor dos vilões e, entre as criaturas sobrenaturais, a cor dos fantasmas e demônios”.

Outras duas cores definidas como simbólicas foram o amarelo e o vermelho. O amarelo utilizado na luz projetada pela personagem Caminá. Nos estudos de Eisenstein (2002), ele enumera considerações do texto intitulado “o efeito da cor com relação às associações morais”, do livro *Zur Farbenlehre* (Teoria das Cores), de Goethe:

765. Esta é a cor mais próxima da luz...

766. Em sua mais alta pureza, sempre carrega a natureza da claridade, e tem um caráter sereno, alegre, suavemente excitante.

Da combinação amarelo-vermelho:

775. O lado ativo, neste caso, encontra sua plenitude, e não é de espantar o fato de os homens impetuosos, robustos, incultos, gostarem dessa cor. Entre as nações selvagens, a inclinação por ela foi universalmente notada, e quando crianças, deixadas à vontade, começam a usar cores, nunca deixam de lado o rubro-escarlata e o zarcão.

776. Ao olharmos fixamente para uma superfície perfeitamente amarelo-vermelha, a cor realmente parece entrar no corpo [...] um tecido amarelo-vermelho perturba e irrita os animais.

Na busca de uma atmosfera nas cenas dentro da floresta que simbolize mistério, utilizamos uma espécie de *sfumato*, para indicar neblina, nevoeiro. Assim como em algumas cenas noturnas. As figuras 23-28 e 48 foram usadas como referência.

O preto também teve seu lugar simbolizando o vazio. Apenas focos de luz controlarão a existência de elementos nesse espaço predominantemente vazio.

Com base nesse referencial imagético, realizamos alguns experimentos que devem balizar toda criação do *storyboard*. Com a utilização do software de edição de imagens *Adobe Photoshop*, montamos uma cena, em que cada elemento, antes uma unidade independente, com significado próprio, ganhou novo significado quando combinado a outros elementos. É a essência da transfiguração também presente no processo criativo.

Observem os elementos visuais isolados, antes da edição:

Floresta



Homem



Vestimentas



Animais



CENA 01 CAMINHO FLORESTA EXT/DIA

Câmera acompanha por trás homem caminhando pela floresta. Ele usa uma capa com capuz marrom e anda com certa dificuldade. Sons da floresta se mesclam em alguns momentos com rangidos dos dentes do homem. Detalhe nos dentes amarelados. Com seu faro aguçado, ele consegue perceber um inseto e o espeta com uma baioneta cravada na ponta de sua bengala, sentindo prazer nesse ato. De repente, o detalhe nos olhos revela a cegueira dele com os olhos esbranquiçados.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptar um texto literário para os formatos de roteiro e *storyboard* é uma tarefa que pode iniciar a partir de estímulos diferentes e percorrer caminhos variados. Durante essa pesquisa foi possível perceber que o percurso abrange algumas fases básicas. A primeira delas, sem dúvida, é conhecer o texto que se pretende adaptar. O texto que o realizador (diretor ou roteirista) identificou com potencial para se transformar em um filme. Para isso, ler a obra uma, duas, três ou quantas vezes mais for necessário é fundamental. Cada leitura uma descoberta, um elemento novo que pode ser percebido. Segundo passo é ter à disposição o embasamento teórico que nos forneça o olhar mais técnico e nos aproxime da linguagem cinematográfica. No caso, as referências de autores especializados na arte de construir roteiros para cinema e na da teoria da tradução intersemiótica, de Julio Plaza, foram de suma importância nesse embasamento, indicando direções que provavelmente não seriam possíveis sem a utilização desse material. A combinação do referencial teórico adotado nessa pesquisa permitiu verificar que o texto tem sua estrutura fundamental, seu sistema de signos original e que o diferencia de qualquer outro, que se identificados claramente permitem com que o tradutor trabalhe no processo de tradução com mais liberdade, sem a preocupação com a tão questionada fidelidade da obra. Adaptar uma obra é o mesmo que recriá-la; desconstruí-la para depois reconstruí-la sob uma nova forma. A busca por outras fontes sejam ela textuais ou visuais também colaboraram e muito para as relações intertextuais e transtextuais, assim como, na concepção, principalmente do *storyboard*.

Perceber os pontos favoráveis e também as dificuldades que podem inviabilizar a adaptação da obra em alguns aspectos também foi importante para nos situar e realizar escolhas durante o processo tradutório. Bem verdade, é que passada a etapa de identificação do sistema de signos fundamentais que identificam a obra, as etapas posteriores são apoiadas em escolhas e eleição do que usar ou não usar na transposição de uma linguagem para outra. Tendo em vista que no texto escrito a construção, a leitura funcionam de uma forma e no filme funcionam de outra.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução: Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARAUJO, Naiara. **Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização?** LITTERA ONLINE, Suplemento Literário da UFMA, Número 3, p.16, 2011.
- BAUDRILLAR, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Ed. Antropos, 1991.
- BAZIN, André. **O Cinema. Ensaios**. Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gerárd. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematografo**. Mexico: Ed. Era, 1979.
- CAMELO, Polyanna. **O beijo invisível do onírico: na linguagem imaginária de Andara**. Recife: O autor, 2010. (Tese originalmente apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de doutora em Teoria da Literatura.)
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- CARVALHO, Leomir Silva de. **A transculturação narrativa em Vicente Cecim: confluências entre identidade e imaginário**. In 2º. CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários/5º. CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. Paraná, 2012.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Regionalismo e transfiguração em grande sertão: veredas**. Revista eletrônica Recorte, Unincor, Ano 8, No.2.
- CECIM, Vicente. **Andara: a voz do silêncio**.
- CECIM, Vicente. **Os animais da terra**. Pará: Mitograph Editora, 1980.
- CECIM, Vicente. **Viagem a andara: o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CORTAZAR, Julio. **Historia de cronópios e de famas**. Tradução: Gloria Rodrigues (Digital Souce).
- COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das Ilusões. Cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- CRISTO, Élide Fabiani Moraes de. **Oralidade em uma comunidade amazônica: comunicação, cultura e contemporaneidade**. Belém, Pará, 2012.
- CUNHA, Euclides. **À Margem da História**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.
- DEBRAY, Regis. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente**. São Paulo: Ed. Petrópolis, 1994.

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1. A imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra. Ed. Brasiliense, 1983.
- DIEGUES, Cacá. **O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERRERA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- FRANCASTEL, P. **Realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREITAS, Márcilio de Freitas. **Projeções estéticas da Amazônia: um “olhar” para o futuro**. Manaus: Valer, 2006.
- GENNETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- _____. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GERBASE, Carlos. **Cinema: direção de atores**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.
- GIANNET, Claudia. **Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2007.
- GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e Cinema: elo e confronto**. Matrizes, No. 02, 2010.
- HART, John. **The art of storyboard. A filmmaker's Introduction**. Ed. Elsevier/Focal Press.
- JUCÁ, Karina. Andara: Vicente Franz Cecim e a narrativa ontológica. Instituto de Artes do Pará.
- JÚNIOR, José Juvino da Silva. **Vicente Franz Cecim & as fábulas do imaginário rebelde: literatura, imaginário e utopia na invenção de Andara**. Pernambuco: Revista Investigações - Vol. 24, nº 1, Janeiro/2011.
- LAVRADOR, F. **Gonçalves. Estudos de semiótica fílmica: introdução geral e prolegômenos**. São Paulo: Afrontamentos, 1984.
- LOBO, Narciso J. Freire. **A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus nos anos 60**. Manaus: Edua, 1994.
- LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUNA, Jayro. **Teoria do Neo-estruturalismo semiótico**. São Paulo: Vila Rica, 2006.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Ed. Cejup, 1995.
- MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e narrativa visual na linguagem cinematográfica**. São Paulo: FAUUSP, 2009. (Originalmente apresentada como

dissertação de Mestrado, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2009.)

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Tradução: Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares, Portugal: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução: Jean- Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O significativo imaginário: Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1980.

MORAIS, Regis de. **Cinema: a realidade de uma quimera**. Campinas, SP: Alínea, 2010.

MOSTAFA, Solange Puntel & CRUZ, Denise Viuniski Nova (Org.). **Deleuze vai ao cinema. Campinas**. São Paulo: Alínea, 2010.

MOSTAFA, Solange Puntel & CRUZ, Denise Viuniski Nova (Org.). **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Tradução: Antonio Durão. Lisboa: Estúdios Horizonte, 1980.

MOURA, Suzan Blum Pessoa. **Passeando pelos parques de Cortázar**. Revista Letras, Curitiba: Ed. UFFPR, 2005.

NOGUEIRA, Luis. **Planificação e montagem**. Manuais de cinema III. LabCom, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

REY, Marcos. **O roteirista profissional: TV e Cinema**. 3 ed. São Paulo: 2001.

RICOUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução: Dim Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a produção: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca do Exército, 1973.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

TRIMEGISTO, Hermes. **Ensinos Hermeticos**. Tradução, revisão e impressão: Grande Loja da Jurisdição de Língua Portuguesa – Ordem Rosa Cruz. Curitiba, 2007.

TZVETAN, Todorov. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Digital Source. Editora Perspectiva, 1980.

WATTS, Harris. **Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema**. São Paulo: Summus, 1999.

Sites e blogs

A literatura fantástica de Vicente Cecim. In Diário On Line do Pará, publicada em 03/01/2012. Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-148785-A+LITERATURA+FANTASTICA+DE+VICENTE+CECIM.html>>

Blog pessoal Vicente Cecim. <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br/>

CARPINEJAR, Fabrício. **Vicente Franz Cecim: o alquimista luminoso do silêncio.** In **Agulha – Revista de Cultura**, n. 23, Fortaleza / São Paulo, 2002. In: JORNAL DE POESIA. Disponível em: <<http://secrel.com.br/jpoesia/vcecim.html#entrevista>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

CARVALHO, Márcia. **Vicente Franz Cecim: O natural é sobrenatural.** s/d. Título. In **Jornal de Poesia**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim1.html>>

CECIM, Vicente Franz. **Eu nutro Vicente Franz Cecim CANTOS//** Vias para Cecim Viagem a Andara. [Correspondência de e-mail dirigida à Hercília Fernandes, em 18 fev. 2009].

Cisne-Mitologia. Disponível em:

<http://www.asmaravilhasdoceuestrelado.com.br/2013/09/cisnemitologia.html> . Acesso: 20 outubro 2013.

COELHO, Alexandra Lucas. **Vicente Cecim: o poeta que inventou Andara. O Público**, Lisboa. Disponível em: < <http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2011/08/18/vicente-cecim-o-poeta-que-inventou-andara/>>. Publicada em: 18.08.2011. Acessado em: maio 2012

Entrevista de Vicente Franz Cecim. Título: O Escritor e a palavra. 12.04.2011 Disponível em: <http://oescritoreapalavra.wordpress.com/2011/04/12/entrevista-de-vicente-franz-cecim/> Visitado em: maio 2012

FERNANDES, Hercília. **Vicente Franz Cecim: o Serdespanto** em Andara. Blog novidades & velharias, 2009. Disponível em: <http://novidadesevelharias-fernandeshercilia.blogspot.com.br/2009/02/vicente-franz-cecim-o-serdespanto-em.html>

Os 10 monumentos históricos antigos mais intrigantes. Disponível em: <http://hypescience.com/os-10-monumentos-religiosos-antigos-mais-intrigantes/>

SIMONETI, Juliana. **A literatura-fantasma de Vicente Cecim.** In **Jornal Cruzeiro do Sul**, página 1 do caderno D, 2008. Disponível em <<http://vidraguas.com.br/wordpress/2008/08/27/a-literatura-fantasma-de-vicente-cecim/>>

Vicente Cecim: paixão pela literatura. Portal ORM. Disponível em: http://www.orm.com.br/plantao/imprimir.asp?id_noticia=371452