



## UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DOS CONTOS DE LUIZ VILELA “DOIS HOMENS” E “RUA DA AMARGURA” E DE SUAS ADAPTAÇÕES PARA O CINEMA

Lavínia Resende Passos (FALE/POSLIT – UFMG)  
Glaucia Muniz Proença Lara (FALE/UFMG)

Artigo recebido em 29/04/2009

### RESUMO

Com base na semiótica greimasiana, analisamos, no presente artigo, os contos “Rua da Amargura” e “Dois Homens”, de Luiz Vilela, traduzidos para o cinema pelos cineastas Rafael Conde e Helvécio Marins Jr, respectivamente. Para tanto, observamos que recursos os diretores utilizaram para recriar a narrativa literária em outro sistema semiótico, comparamos o plano de conteúdo das adaptações feitas com o dos contos originais e, no caso do texto sincrético (cinema), buscamos as relações, sobretudo as semi-simbólicas, que se estabelecem entre os planos do conteúdo e da expressão.

**Palavras-chave:** Plano de conteúdo. Plano de expressão. Semi-simbolismo.

### 1 INTRODUÇÃO

Atualmente, utilizamos um conceito ampliado de leitura, associando as estratégias de decodificação aos recursos da mídia e investindo na formação de leitores interativos e críticos, capazes de “decifrar” a avalanche de textos/discursos com que se defrontam no seu dia-a-dia. Entendemos, assim, que a leitura não se limita ao texto verbal, voltando-se também para o texto não-verbal e para o texto sincrético, como é o caso do cinema e da televisão, que reúnem as linguagens verbal, visual e sonora.

Percorrendo esse universo que tramita entre a literatura e o cinema, encontramos o escritor Luiz Vilela. O mineiro é hoje dono de uma vasta obra, toda ela de ficção, compreendendo romances (como **O inferno é aqui mesmo**), novelas (como **O choro no travesseiro**) e coletâneas de contos (como **Tremor de terra** e **Tarde da noite**), além de quase uma dúzia de antologias de seus contos (como **Os melhores contos de Luiz Vilela** e **Histórias de família**).

Na atualidade, Vilela pode ser considerado um bom exemplo de autor





## Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara

cujos textos verbais (impressos) foram decodificados por outros sistemas semióticos. O conto “Tarde da noite”, por exemplo, foi adaptado pela Rede Globo de televisão e levado ao ar na série “Brava gente”. O cineasta Cláudio Costa Val adaptou “Fazendo a barba”, que na versão cinematográfica recebeu o nome de “Arremate”. Pela Rede Minas de Televisão, Vilela teve cinco contos adaptados para a série Contos de Minas (“Más notícias”, “Calor”, “O monstro”, “Suzy” e “Freiras em férias”), todos filmados por Breno Milagres. Para a TV Cultura, foram três os textos trabalhados no programa “Contos da meia-noite”: “A cabeça”, “Eu estava ali deitado” e “Felicidade”, todos dirigidos por Éder Santos. Também em escolas, alunos e professores têm desenvolvido trabalhos de adaptação de contos do escritor mineiro: “The end of everything” (“O fim de tudo”), realizado pelo Curso de Letras da Fundação Educacional de Ituiutaba; “Eu estava ali deitado”, pelo Promove de Belo Horizonte; “Uma namorada”, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema/IEC PUC Minas; e “Bóris e Dóris” (Bóris e Dóris – o filme), pelos alunos do Curso de Letras/UFMS, de Corumbá.

No presente artigo, parte de um trabalho de pesquisa maior que foi desenvolvido por nós na Faculdade de Letras/UFMG<sup>1</sup>, pretendemos analisar dois contos de Luiz Vilela que foram “decodificados” pelo cinema: “Dois Homens”, adaptado por Helvécio Martins Júnior, premiado cineasta mineiro, e “Rua da Amargura”, cuja adaptação é assinada por Rafael Conde.

Fundamentando nossa análise na semiótica greimasiana (ou francesa), principalmente num de seus desdobramentos mais recentes (década de 1980), a semiótica plástica ou visual, perspectiva desenvolvida, entre outros, por Jean-Marie Floch, buscamos avaliar até que ponto os recursos utilizados pelos diretores mencionados foram válidos para se criar uma “nova leitura” do texto literário.

A escolha da semiótica deve-se, principalmente, ao fato de que ela se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação (verbal, não verbal: visual, sonora etc), o que vai ao encontro dos nossos objetivos e objetos de estudo. Cabe esclarecer que a referida teoria distingue texto e discurso. Este constitui a última etapa da construção da significação no chamado percurso gerativo de sentido, “modelo” que, simulando a produção e a interpretação do plano do conteúdo, vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, comportando três níveis (fundamental, narrativo e

<sup>1</sup> Trata-se do projeto de Iniciação Científica *As telas – cinema e televisão – como instrumento de recepção de contos de Luiz Vilela*, que foi desenvolvido no período de março de 2007 a fevereiro de 2008 e contou com bolsa do PIBIC/CNPq.





## Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

discursivo) que se articulam e se completam, mas que podem ser estudados separadamente (FIORIN, 1989)

O discurso pertence, portanto, ao plano do conteúdo. O texto, por seu turno, distingue-se do discurso por apresentar conteúdo (o do discurso) e expressão. Isso quer dizer que, no momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano do conteúdo com um plano de expressão ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação, sofrendo, nesse sentido, a coerção do material que o veicula (FIORIN, 1995). É por isso que um texto literário – um conto, por exemplo – jamais será exatamente igual a um filme, ainda que seus planos de conteúdo coincidam.

Nos textos com função estética (como os que aqui se propõem), a relação entre conteúdo e expressão pode gerar “efeitos estilísticos da expressão” ou “efeitos de poeticidade” (PIETROFORTE, 2004). Isso acontece porque neles o plano da expressão pode não se limitar a veicular o conteúdo, criando, ao contrário, novas relações com ele. Em outras palavras: o autor recria o mundo nas palavras, isto é, recria o conteúdo na expressão, fazendo com que a articulação entre os dois planos contribua para a significação global do texto (MATTE; LARA, 2005).

Nessa perspectiva, ao examinar as adaptações feitas para o cinema dos contos do escritor mineiro Luiz Vilela, pretendemos buscar essas “novas relações” que se constroem entre conteúdo e expressão, relações essas que a teoria semiótica chama de semi-simbólicas. Como se tratam de textos sincréticos, em que se articulam várias linguagens (verbal, visual, sonora), torna-se mais fácil apreender as relações entre o conteúdo, analisado através do percurso gerativo de sentido (e comparado, numa outra etapa, ao conto original em busca de semelhanças e diferenças) e a expressão (relações de som, cor, forma, etc), de modo a apreender, sempre que for pertinente, o semi-simbolismo ali instaurado.

De acordo com Floch (MATTE ; LARA, 2005), ao contrário dos sistemas puros de símbolos (por exemplo, as linguagens formais), os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes, caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias que advêm dos dois planos. Trata-se, pois, de uma relação entre categorias e não entre termos (o que, nesse último caso, corresponderia a um sistema simbólico e não semi-simbólico).



**Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara**

Buscamos, portanto, os “efeitos de poeticidade” que se constroem entre as categorias do plano da expressão e as do plano do conteúdo nas obras adaptadas, de modo a verificar como nesses outros textos se constrói uma “nova leitura” dos textos primeiros (os contos).

## **2 “DOIS HOMENS” – SÍNTESE**

O conto nos fala de dois homens sentados à mesa de um bar. Sabemos que possuem traços comuns, mas não há a confirmação de que sejam, efetivamente, pai e filho, apenas a suposição. O narrador descreve a aparência física de cada um, todos os seus possíveis (ou supostos) gestos, bem como o ambiente ao redor. Caracteriza-os também no que diz respeito à atitude alheia que mantêm entre si e em relação à intensa movimentação do bar. Diante disso, o narrador conclui que provavelmente serão lançados ao lixo pelo garçom, junto com outros objetos descartáveis.

### **2.1 O PLANO DO CONTEÚDO DO CONTO E DO FILME**

No nível fundamental de “Dois Homens” a oposição semântica mais evidente é /morte/ vs /vida/. O primeiro elemento do par é axiologizado negativamente (= disfórico), pois está associado à falta de atividade, de comunicação, de diálogo, de interação entre os dois personagens principais e deles com os outros (as pessoas que também se encontram no bar). Os dois protagonistas, por não reagirem, são passíveis de serem jogados no lixo: no ambiente em que se encontram, o silêncio e a inatividade levam à inutilidade, conseqüentemente, eles serão descartados, como se fossem meros objetos sem vida. O segundo elemento do par, /vida/, está associado aos demais personagens presentes no bar, à movimentação realizada por eles, à interação. Ou seja, é axiologizado positivamente (= eufórico).

No nível narrativo, o conto caracteriza-se, basicamente, pela ausência de ação. Não há transformações em curso, mas apenas conjecturas do narrador, num dado momento, sobre o que os dois homens estariam fazendo ou pensando enquanto se encontram sentados no bar. O que está aqui em jogo são as modalidades veridictórias (*ser vs parecer*). Aquilo que é narrado (descrito) fica no nível do *parecer* (da manifestação): o narrador imagina as coisas, vai





## Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

supondo (supõe que são pai e filho, supõe as ações que eles acabaram de fazer, o que pensam...), deixando o nível da essência (o *ser*) ou mesmo a articulação entre esses dois níveis por conta do leitor. Não há verdades (*ser e parecer*), nem falsidades (*não parecer e não ser*), tampouco segredos (*ser e não parecer*) ou mentiras (*parecer e não ser*). Nada é definido ou definitivo. Nesse caso, é a imaginação do leitor, complementando a do narrador, que dá sentido às coisas.

As estruturas discursivas, no último nível do percurso gerativo, mostram um discurso em terceira pessoa (debreagem actancial enunciativa); é como se o narrador buscasse criar um efeito de sentido de objetividade: o de que se atém à realidade tal como ela se apresenta. No entanto, ao descrever os detalhes do ambiente e o que acontece no bar, passa-nos a idéia de que está sentado a uma mesa próxima. Temos, então, o espaço do *aqui* e o tempo do *agora* (debreagens enunciativas de tempo e espaço), o que, ao contrário da categoria de pessoa, cria um efeito de sentido de subjetividade, de proximidade da enunciação.

Também no nível discursivo, analisamos os temas e as figuras. Assim, a categoria semântica de base /morte/ vs /vida/ (nível fundamental) aponta para a oposição temática /inatividade/ vs /atividade/. A inatividade dos personagens (os dois homens) é figurativizada, por exemplo, por “parece não estar olhando coisa alguma”, “sem fazer qualquer gesto”, “sem nada nele que se mexa”, “o rosto não expressa nada”. Já o segundo tema, a atividade, está relacionado à vida, à situação em que os outros personagens se encontram no momento, remetendo às figuras ligadas à movimentação do bar: “outras mesas cheias de gente”, “conversas” e “ruídos”.

No conto “Dois Homens”, as figuras, bastante próximas da iconização (e, nesse sentido, já abrindo caminho para o plano da expressão), também servem para “concretizar” os personagens principais: o mais novo – “Trinta anos”, “gordo”, “cabelo cortado baixo”, de “camisa esporte” – e o mais velho – “Já velho”, “de cabeça branca”, “magro”, de “terno e gravata”. E também para “materializar” o ambiente do bar: “Mesa forrada de branco”, “garrafa de cerveja vazia”, “copos vazios”, “pratinhos sujos com talheres e guardanapos de papel embolados”, “porta de entrada”, “luz clara do bar” e “mãos ágeis do garçom”.

Na análise do filme, que, como já foi dito, constitui um objeto semiótico distinto do conto (já que, diferentemente deste, traz também a linguagem não verbal, tornando-se um “objeto sincrético”), não há praticamente alterações no plano do conteúdo, a não ser quando os dois homens são realmente colocados



**Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara**

na lata do lixo (o que, no conto, é apenas uma suposição). Passemos, pois, para o exame do plano da expressão na transposição do conto para a tela.

## 2.2 O PLANO DE EXPRESSÃO E O SEMI-SIMBOLISMO DO FILME

No curta-metragem, assinado por Helvécio Martins Júnior, a primeira cena mostrada é a de um bar com muitas pessoas. O que nos chama a atenção de imediato é o fato de a filmagem ser em preto e branco. Temos, então, a categoria semântica de base /morte/ vs /vida/ do plano do conteúdo (nível fundamental) remetendo-nos a /sem cor = preto e branco/ vs /colorido/, categoria cromática do plano da expressão, o que instaura o primeiro semi-simbolismo. O que, no plano de conteúdo, seria a ausência de atividade, de comunicação dos personagens, no plano de expressão é a ausência de cor.

A câmera nos mostra toda a movimentação em volta dos dois homens: pessoas conversando, garçons trabalhando, barulhos de talheres e copos, enquanto os dois permanecem em silêncio. O foco da câmera agora é fechado: dá-se um close em um dos personagens, um close na mesa, um close no outro personagem. Não existe diálogo entre eles; podemos até dizer que não existe qualquer forma de interação, a não ser o fato de estarem circunstancialmente juntos (isto é, no mesmo espaço físico). A interação inexistente não só entre os dois, mas entre eles e os demais personagens do bar. Também aqui há uma relação de semi-simbolismo, em que os termos /morte/ vs /vida/ do plano do conteúdo são “transformados” em /ausência de som/ vs /presença de som/, no plano da expressão.

A câmera se alterna: ora mostra os protagonistas inertes, ora mostra o bar em movimento. E isso se repete várias vezes. Temos, então, a imagem feita do alto. As pessoas começam a sair do bar, a ir embora, dando a sensação de passagem do tempo. O garçom começa a limpar as mesas, a fazer o seu trabalho. Os dois homens são, assim, retirados da mesa, carregados para fora, ainda em suas cadeiras, e literalmente colocados na lata do lixo, como se fossem não mais sujeitos, mas meros objetos inertes, incapazes inclusive de ir-e-vir como os demais atores. Nessa perspectiva, como já afirmamos, o que, no conto, era uma suposição do que aconteceria, no curta, é concretizado. O garçom continua seu trabalho.







### 3 “RUA DA AMARGURA” – SÍNTESE

O conto nos apresenta dois irmãos que, por falta de pagamento do aluguel do cômodo onde têm uma oficina, serão obrigados a entregar o ponto. Eles vêem nos dentes de ouro do pai moribundo a possibilidade de conseguir dinheiro e saldar a dívida. No entanto, existe um obstáculo: a irmã que cuida do pai. Eles travam, então, um diálogo com ela, na (vã) tentativa de convencê-la de que esse é o melhor caminho.

#### 3.1 O PLANO DO CONTEÚDO DO CONTO E DO FILME

No nível fundamental do conto “Rua da Amargura”, a oposição semântica mais evidente é também /morte/ vs /vida/. Porém aqui o primeiro elemento do par é axiologizado positivamente (= eufórico), já que, no nível subsequente (o narrativo), associa-se ao objeto *dentes de ouro* (no qual se inscreve o valor salvação), e o segundo, negativamente (= disfórico), visto que remete a outros objetos de valor (abreviadamente Ovs): dívida, despejo, situação familiar difícil (com os quais os irmãos estão em conjunção naquele momento e que, indicam, ao contrário, a danação).

No nível seguinte, temos a organização da narrativa pelo ponto de vista de um sujeito. Temos, então, o sujeito “irmãos” que, em disjunção com o Ov dentes de ouro, quer entrar em conjunção com ele, já que esse Ov representa, em última análise, um poder-fazer: pagar as dívidas e manter a oficina. No entanto, só a irmã que cuida do pai, o sujeito que, no momento, está de posse dos dentes de ouro, pode autorizar que ele seja privado (espoliado) desse Ov, uma vez que ele se encontra em estado vegetativo (é praticamente um morto). Os irmãos exercem, pois, em conjunto, a função de destinador-manipulador e buscam agir sobre a irmã para que ela autorize a extração dos dentes do pai.

Para tanto, usam vários recursos. Lembramos que, no nível narrativo, o conto praticamente se restringe à manipulação: o fazer-persuasivo dos irmãos (destinador-manipulador) sobre a irmã (destinário-sujeito) para levá-la, através de um fazer-interpretativo, a agir (ou seja, autorizar a retirada dos dentes de ouro do pai moribundo). Daí serem muitas e variadas as formas de manipulação, que nem sempre se encaixam nos tipos mais comuns que a teoria semiótica propõe: sedução e provocação, que implicam a construção, respectivamente, de uma



**Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara**

imagem positiva e de uma imagem negativa do outro; tentação e intimidação, que remetem ao oferecimento de valores positivos, no primeiro caso, e negativos, no segundo, ao sujeito que se manipula. No entanto, como mostra Fiorin (1989, p. 22), para além desses quatro tipos, há inúmeros outros, como o pedido, a ordem etc.

O primeiro tipo de manipulação é dizer que o pai, na situação em que se encontra, é como se estivesse morto. Assim, qualquer ação a ele direcionada não lhe causaria dor ou sofrimento. Além disso, os irmãos afirmam que o dentista que estão pensando em chamar é “muito bonzinho”, “delicado” e “ótimo dentista”. O segundo tipo de manipulação é por sedução, quando falam das qualidades da irmã, sobretudo de sua bondade. É porque a irmã é boa que o pai ainda está vivo. Logo, ela deveria continuar agindo pela bondade e deixar os irmãos retirarem os dentes de ouro. Depois, partem para a intimidação, quando relatam que vão perder o cômodo e ficar desempregados. Não conseguindo chegar ao objetivo, passam para a tentação: com o dinheiro dos dentes... “dava pra você pagar a conta da farmácia, e ainda sobrava dinheiro.” Logo em seguida, apelam para os sentimentos, relembrando uma frase do pai: “tudo o que faço é pelos meus filhos.”. Em função dessa frase, dizem que, agora, o pai poderá ajudá-los, mesmo moribundo. É algo comovente.

Cabe observar ainda que os irmãos também se dizem manipulados por uma “força maior” (Deus, ou seja, um terceiro actante transcendental inquestionável), que fez com que um deles recebesse um papel (uma publicidade), com o anúncio de compra de ouro, o que gerou a idéia (uma espécie de inspiração divina) de arrancar e vender os dentes do pai.

A irmã, diante de tudo isso, reage negativamente: ela não quer fazer. Os irmãos tentam uma nova manipulação por intimidação: “... porque se mais gente visse essa mina de ouro que ele tem na boca... eles viriam aqui e arrancariam esses dentes na marra.” e ainda “eu sei de uma cara aí... eles arrancaram com um alicate. Além do prejuízo, diz que o cara ainda sofreu horrores.” Numa última e derradeira tentativa dizem: “aí eles vão lá no cemitério, eles vão lá, tiram o pai do túmulo e arrancam os dentes.”

A irmã, mesmo assim, continua firme e não cede aos apelos dos irmãos. Em outras palavras, a performance não se realiza, e o sujeito de estado (irmãos) permanece em disjunção com o Ov, continuando este em conjunção com o pai, a quem legitimamente pertence. Ou seja, o esquema narrativo não vai além do







## Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

programa narrativo de manipulação<sup>2</sup>, não ocorrendo a “transformação” almejada pelos irmãos.

No nível discursivo, temos uma debreagem enunciativa de pessoa, tempo e espaço. O espaço e o tempo são, respectivamente, o *aqui* e o *agora* e, apesar de algumas frases em discurso indireto, o que nos chama atenção é o emprego dominante do discurso direto (um “eu” que se dirige a um “tu”, havendo uma reversibilidade entre essas pessoas, o que é próprio do diálogo). O texto, dessa forma, constrói um efeito de sentido de subjetividade, de proximidade da enunciação. O diálogo entre os três irmãos recebe interferências apenas quando o narrador<sup>3</sup> descreve movimentos físicos dos personagens: “... ela concordou com a cabeça.”, “... ele acendeu outro cigarro.”, “ele enfiou a mão no bolsinho da camisa e tirou um papel dobrado.”, ou mesmo para indicar de quem foi a fala: “disse o irmão”, “ele disse”, “ela disse”. A ancoragem do texto em alguns personagens e lugares que o leitor reconhece como “reais” (iconização) também são recursos utilizados pelo enunciador para criar esse efeito de realidade ou de referente, “... chamar o Didi, um amigo nosso...”, “Edifício Central, sala13”.

Ainda no nível discursivo, analisamos os temas e as figuras. É importante ressaltar que um texto é predominantemente – não exclusivamente – figurativo ou temático. O conto “Rua da amargura”, assim como “Dois homens”, é primordialmente figurativo. Lembramos, no entanto, que todo texto tem um primeiro nível de “concretização” dos esquemas narrativos abstratos, que é o temático, e é exatamente aí, na apreensão do(s) tema(s), que as figuras ganham sentido.

Assim, a categoria semântica /morte/ vs /vida/ do nível elementar nos remete, essencialmente, a dois temas em oposição. A morte do pai representa para os irmãos a conjunção com o Ov “dentes de ouro”, o que tematiza, no nível subsequente (o discursivo) a riqueza<sup>4</sup>, figurativizada, por exemplo, por “ouro de Serra Pelada”, “poupança” e “mina de ouro”. Já o segundo tema, pobreza, está relacionado à vida, à situação em que os irmãos se encontram no momento, remetendo às figuras ligadas ao endividamento (“a coisa está feia”, “o homem foi

<sup>2</sup> Lembramos que o esquema narrativo canônico é composto de percursos (da manipulação, da ação e da sanção) que, por sua vez, se compõem dos programas narrativos (PNs): manipulação, competência, performance e sanção.

<sup>3</sup> Temos, na verdade, debreagens internas (ou de 2º grau), uma vez que o narrador (implícito, já que se trata de uma narração em 3ª pessoa) dá voz, em discurso direto, às personagens, que constituem, portanto, o par interlocutor-interlocutário (com reversibilidade entre eles).

<sup>4</sup> Aqui tomamos riqueza não como “opulência, abundância de bens ou de capitais”, mas no sentido de “tudo quanto é capaz de satisfazer as necessidades humanas” (cf. Dicionário Aurélio, p. 1512).





**Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara**

lá na oficina”, “foi curto e grosso”, “pagar o que deve”, “babau, oficina”, “adeus, oficina). A situação financeira da irmã, impossibilitando-a de ajudá-los, também é figurativizada pela descrição de seus móveis – “velho sofá”; por sua profissão – “costuras”; e por seus gastos – “conta da farmácia”. Ao tema da pobreza, que é reiterado, no final do conto, pela negação da irmã de permitir a extração dos dentes de ouro do pai, acrescentam-se outras figuras: “cano arrebetado”, “água escura e fétida” “escorrendo pela rua” “osso pra sopa”, que se prendem seja à descrição do bairro onde moram os irmãos, seja à situação familiar precária de um deles. Ou seja, os irmãos se encontram, literalmente, na “rua da amargura”, como sugere o título.

Ao analisarmos o filme, objeto semiótico distinto do conto, percebemos que não há alterações no plano do conteúdo. Passemos, então, ao plano da expressão.

#### **4 O PLANO DA EXPRESSÃO E O SEMI-SIMBOLISMO EM “RUA DA AMARGURA”**

No curta-metragem, produzido por Rafael Conde, a primeira cena apresentada é o diálogo em que os irmãos, na presença do pai, vendo sua situação, afirmam que “é como se ele já estivesse morto”. O ambiente é escuro. De um lado da cama, temos a irmã e, de outro, os irmãos. O pai está ao meio, deitado, como se estivesse no meio da discussão, no meio do dilema familiar. As luzes que iluminam o quarto vêm da claridade da janela, encoberta pela cortina, que é escura e deixa passar pouca luz. O pai já não tem mais contato com o mundo externo. A outra fonte de luz é uma vela, colocada num criado, ao lado da cama. A vela serve para mostrar que o pai já não pode com muita claridade, mas, ao mesmo tempo, figurativiza, metonimicamente, a morte. A cena, vista por alguém de fora, poderia ser associada a um velório, a não ser pelo aparelho com soro a que o pai está ligado, o que confirma a existência – mesmo que tênue – da vida.

Na cena seguinte, temos um cinzeiro focalizado em primeiro plano, Alguém está fumando, o que pode caracterizar nervosismo ou indicar que esse alguém vai passar por uma situação tensa. De qualquer forma, o que se mostra é o retorno à vida, o que também é sinalizado, no plano da expressão, pela presença de maior luminosidade (em contraste com a escuridão da cena anterior).





### Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

Em seguida abre-se o foco, aparecendo os irmãos, sentados no sofá, de frente para a irmã, que está numa cadeira. Eles se encontram na casa dela. Os irmãos de um lado, a irmã de outro, divididos tanto pelo espaço físico como pelos sentimentos (ligados ao ser) e valores (ligados ao ter). E a partir dessa cena, todas as outras são em plano próximo, ou seja, os personagens são filmados da altura do tórax para cima, alternando entre os irmãos e a irmã. Esse tipo de focalização, por ser próxima, ajuda-nos a acompanhar as expressões dos personagens. Com isso, o efeito que se consegue é o de atenção à cena: o plano próximo é mais tenso, não permitindo o relaxamento que um plano extenso permitiria. Assim, podemos perceber nitidamente os “ares” desconfiados da irmã e os olhares de cumplicidade entre os irmãos, assim como seus gestos de nervosismo: o balançar do chaveiro, o passar de mãos nos cabelos, a tentativa frustrada de um deles de acender o cigarro várias vezes e ser interrompido para dar uma explicação à irmã.

Para que o espectador não perdesse esses olhares de cumplicidade dos irmãos e as reações de espanto da irmã, a solução encontrada foi colocar a câmera, várias vezes, atrás dos irmãos, pois, quando eles se viram para conversar, podemos ver seus rostos e, no meio dos dois, a irmã. Os irmãos sempre aparecem juntos nas cenas, como que para ressaltar que estão juntos na manipulação também.

Atrás dos irmãos podemos ver uma imagem relacionada à religião, o que contribui para reforçar, junto ao espectador, os valores da irmã, contrários aos dos irmãos. É exatamente por possuir um “código de valores” diferente que ela resiste à manipulação. Atrás dela podemos ver um manequim, com uma fita métrica no pescoço e uma mesa com cortes de tecido, o que atesta a profissão da irmã: ela é costureira e, aparentemente, tem um padrão de vida melhor que o dos irmãos (o que podemos supor quando ela diz que a conta da farmácia veio alta, mas dá a entender que tem condições de pagar).

As cenas vão-se alternando entre os personagens na medida em que o diálogo se desenvolve. A alternância da câmera de acordo com as falas dá dinamismo ao curta, uma vez que esse diálogo é longo e o cenário da conversa é o mesmo. Isso acontece até que um dos irmãos pergunta à irmã em que ela pensa quando ele diz a palavra “ouro”.

Tem-se aí novamente a imagem do pai, mas agora em primeiro plano, com mais clareza. A câmera percorre seu corpo, dos pés até a boca, que, aberta em



## Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara

um sorriso<sup>5</sup>, se mostra cor de ouro<sup>6</sup>. O pai agora, nesse ambiente um pouco mais iluminado, sorrindo, aparece como o salvador. É ele a solução dos problemas: a promessa de uma nova vida para os irmãos. Vemos que, novamente, a vida está associada à presença de luz, ao passo que a morte está ligada à sombra. Logo, a categoria semântica de base /morte/ vs /vida/ do plano do conteúdo (nível fundamental) remete a /sombra/ vs /luz/, categoria plástica do plano da expressão, o que instaura o semi-simbolismo.

A irmã, diante da proposta dos irmãos, fica nervosa e os manda embora. As cenas seguintes acontecem na porta da casa, mas mantendo o mesmo recurso: o ângulo mais utilizado é aquele em que os três podem aparecer ao mesmo tempo; a câmera tem movimentos mais bruscos, acompanhando o ritmo do diálogo: o que antes era conversa, agora já é uma discussão<sup>7</sup>.

A cena seguinte já é em plano médio: da metade do corpo para cima. Expulsos da casa da irmã, os irmãos caminham, desanimados, pela rua. O clima tenso do primeiro plano já não existe mais. A rua é de chão batido, de terra, e tem algumas casas de aparência pobre e um bar, onde um dos irmãos entra. O outro segue para casa, onde quem o recebe é sua mulher que lhe cobra o osso para a sopa dos filhos. A casa tem uma aparência muito inferior à da irmã, inclusive, quando filmada de fora: não tem pintura e quase não tem reboco. Essas figuras (agora no plano visual) reiteram o tema da pobreza do nível discursivo.

O curta, em sua maior parte, tem apenas o som do diálogo. A música aparece em alguns – poucos momentos. Na parte em que os irmãos confessam à irmã que estão na “rua da amargura”, o som que se ouve é o da cuíca, instrumento relacionado a festas populares. É o mesmo som que se ouve quando a irmã nega o pedido dos irmãos e quando um dos irmãos chega em casa e vê que as coisas não deram certo. Nesse momento, o choro das crianças é alto, mostrando que ele tem mais de um filho e que precisa se virar de alguma forma para sustentar a família. Percebemos, assim, que o som da cuíca é associado aos momentos em que a situação não está favorável ao personagem. Já na passagem em que o irmão revela à irmã a idéia que teve sobre os dentes do pai (o que é, inclusive,

<sup>5</sup> O sorriso do pai sugere, ironicamente, uma certa subversão de valores, em que a morte aparece como solução para a vida.

<sup>6</sup> Podemos dizer que os dentes de ouro retomam metonimicamente o pai, alçado – ele próprio – à condição de objeto pelos irmãos.

<sup>7</sup> Nesse caso, poderíamos dizer que a categoria do plano da expressão /lentidão/ vs /rapidez (relacionada ao “ritmo” das cenas) remete à categoria do plano do conteúdo /conversa/ vs /discussão/, instaurando uma outra relação semi-simbólica. Isso, no entanto – e por razões óbvias –, só aparece na transposição do conto para a tela.





## Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

ressaltado pelo outro irmão como sendo um milagre de Deus) e quando o pai aparece numa claridade maior, o som que se tem é de violões, associado aos momentos “promissores”. Assim, novamente /vida/ vs /morte/ são associadas a uma outra categoria (desta vez, sonora) do plano da expressão: a vida associada ao som do choro e da cuíca (sons mais fortes, menos agradáveis ao ouvido) e a morte, ao som de violões (som mais fraco, mais suave, mais agradável ao ouvido), instaurando mais uma relação semi-simbólica.

### 5 CONCLUSÃO

O escritor mineiro Luis Vilela tem vários de seus trabalhos adaptados. Diante do que foi estudado, principalmente nas análises do plano do conteúdo dos contos “Dois homens” e “Rua da amargura”, percebemos que a forma como escreve, com descrição de cenas curtas e muito diálogo, aproxima-se do formato de um roteiro, o que facilita a adaptação. Somado a isso, os temas cotidianos e contemporâneos, que estão sempre presentes, atraem o interesse do público e torna os textos de Vilela sugestivos para adaptação.

Os diretores Helvécio Marins Jr. e Rafael Conde usaram os recursos cinematográficos (cores, fotografia, disposição dos atores em cena, ambientação, som etc) de forma pertinente, conforme foi visto nas análises, ao transformarem o texto verbal literário (conto) num objeto sincrético (filme), em que várias linguagens: verbal, visual, sonora etc se articulam), instaurando assim, várias relações semi-simbólicas. Por sua vez, o plano do conteúdo praticamente não foi alterado na passagem do conto para a tela.



Lavínia Resende Passos / Glaucia Muniz Proença Lara

## A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE SHORT STORIES OF LUIZ VILELA “DOIS HOMENS” AND “RUA DA AMARGURA” AND THEIR ADAPTATIONS FOR THE CINEMA

### ABSTRACT

Based on Greimas' Semiotics, we analyse, in this paper, two short stories written by Luiz Vilela: “Rua da Amargura” and “Dois homens”, which were translated to the cinema by the directors Rafael Conde and Helvécio Marins Jr, respectively. In this way, we examined the resources used by both film makers to recreate the literary narrative in another semiotic system, compared the content plan of the adjustments made in the films to the original stories and, in the case of syncretic text (cinema), studied especially the semi-symbolic relations between the content and the expression plans.

**Keywords:** Content plan. Expression plan. Semi-symbolism.

### REFERÊNCIAS

DOIS HOMENS. Direção: Helvécio Marins Jr. Belo Horizonte: 2001. 1DVD (5min), son., p&b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_. A noção de texto em **Semiótica**. *Organon*, v.9, p.163-173, 1995.

LARA, Glaucia M. P. **Lendo textos verbais e não-verbais: uma abordagem semiótica**. Disponível em:  
<http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V5n2/CASA2007-v5n2-Art-Lara.pdf>

MATTE, Ana Cristina F.; LARA, Glaucia M. P. Vinícius de Moraes e o plano da expressão na poesia. In: MELLO, Renato de. (Org.). **Semiótica e literatura**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.







## Uma análise semiótica dos contos de Luiz Vilela “Dois homens”..., p. 83 - 97

PIETROFORTE, Antônio Serafim. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

*RUA DA AMARGURA*. Direção: Rafael Conde. Belo Horizonte: **Filmegraph**, 2003. 1DVD (14min), son., color.

VILELA, Luiz. **Tarde da Noite**: contos. Belo Horizonte: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Tremor de Terra**. São Paulo: Editora Ática, 1977.