



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

***MISE-EN-SCÈNE E PERSONAGEM EM A ÁRVORE DA MISÉRIA* DE MARCUS VILAR**

JOÃO PAULO FEITOZA CLEMENTINO PALITOT

JOÃO PESSOA - PB

2016

**JOÃO PAULO FEITOZA CLEMENTINO PALITOT**

***MISE-EN-SCÈNE E PERSONAGEM EM A ÁRVORE DA MISÉRIA* DE MARCUS VILAR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de pesquisa: Memória e Produção Cultural

João Pessoa  
2016

P163m Palitot, João Paulo Feitoza Clementino.  
*Mise-en-scène* e personagem em a Árvore da Miséria de  
Marcus Vilar / João Paulo Feitoza Clementino Palitot. - João  
Pessoa, 2016.  
124 f.: il. -

Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/ CCHL

1. Literatura e cultura. 2. Cinema paraibano. 3. Marcus  
Vilar, 1959-. 4. Memória e produção cultural. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

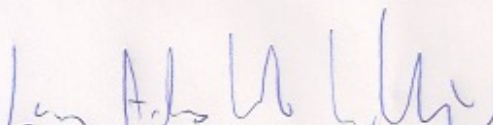
JOÃO PAULO FEITOZA CLEMENTINO PALITOT

*MISE-EN-SCÈNE E PERSONAGEM EM A ÁRVORE DA MISÉRIA DE MARCUS VILAR*

Relatório final, apresentado a  
Universidade Federal da Paraíba, como  
parte das exigências para a obtenção do  
título de mestre.

João Pessoa, 08 de junho de 2017.

BANCA EXAMINADORA

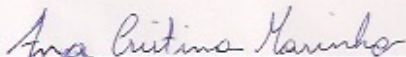


---

Prof. (a) Dr. (a) Luiz Antonio Mousinho Magalhães  
Presidente da banca

---

Prof. (a) Dr. (a) Lucia Fátima Fernandes Nobre  
Examinadora



---

Prof. (a) Dr. (a) Ana Cristina Marinho Lucio  
Examinadora



*Dedico esse trabalho à minha companheira, Virgínia Duan, e minha mãe, Fátima Feitoza, pela força e luz.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Fátima, que me suportou durante todos os anos em que estive em dúvida sobre que caminho seguir.

A Virgínia Duan por ser acima de uma companheira, uma revisora, parceira de empreitadas audiovisuais, pelo amor e paciência nesses anos todos.

Ao meu irmão, Joakin Palitot, por ser um incentivador desde o começo dessa jornada.

A Luiz Antonio Mousinho, por aceitar orientar um jovem aprendiz na arte da escrita.

A Marcus Vilar, por todo tempo despendido pelas madrugadas com perguntas sem fim e auxílio no envio dos materiais necessários para o estudo dessa dissertação.

A Paulo Branco, Melissa Fontenele e Igor Tadeu por todo suporte e descontrações que proporcionaram ao longo do caminho.

Aos companheiros de orientação do Grupo de Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido, pelo caminho sempre iluminado, por nossas reflexões em conjunto.

Aos funcionários e professores do PPGL.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida, fundamental para poder me dedicar a escrita do trabalho.

Nunca fui bom com as palavras. Algumas pessoas são poetas e têm um jeito maravilhoso de se valer das suas palavras para dizer o que querem. Mas o cinema é uma linguagem singular. E com essa linguagem podemos dizer muitas coisas porque dispomos de tempo e sequências. Há diálogos. Há música. Há os efeitos sonoros. Você tem muitos recursos. E assim pode expressar emoções e pensamentos que não poderiam ser expressos de outro modo. O cinema é um meio mágico.

*(David Lynch)*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise do filme *A árvore da miséria* (VILAR, 1998), com uma atenção especial para as categorias de *mise-en-scène* e personagem, visto que essas protagonizam o processo de constituição fílmica. A relação entre *mise-en-scène* e personagem é uma das questões de nosso trabalho, uma vez que para o desenvolvimento pleno da categoria *mise-en-scène* é necessário um trabalho de relocação dos corpos dos atores em cena (BORDWELL; THOMPSON, 2013). A adaptação também terá uma atenção especial, já que a obra audiovisual analisada partiu da obra literária *A árvore da miséria*, do autor Fernando Ferreira, estudamos esse diálogo entre as duas obras (HUTCHEON, 2011) procurando entender essa relação de trocas entre objetos literários para audiovisuais.

**Palavras-chave:** *mise-en-scène*; personagem; Marcus Vilar; *A árvore da miséria*; cinema paraibano.

## ABSTRACT

This dissertation's goal is to analyze the movie "*A árvore da miséria*" (The tree of misery) (VILAR, 1998), giving special attention to the *mise-en-scène* (stage setting) and character categories since those were the main parts of the film building process. The correlation between stage setting and character is also one of the issues of this work. The reason is that the relocation of the actors bodies at the scene is necessary for the full development of the stage setting category (BORDWELL; THOMPSON, 2013). The fact that our object of study is a film version of the literature, written by Fernando Ferreira, will also be a point of attention. The study of the dialogue between these two forms of art (HUTCHEON, 2011) seeks to understand the exchanges between literary and audiovisual objects.

**Key words:** *mise-en-scène*, character, Marcus Vilar, *A árvore da miséria* (*The tree of misery*), Paraíba cinematographic work.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Claquete do filme <i>Aruanda</i> .....                           | 23 |
| Figura 2 – Capa do conto <i>A árvore da miséria</i> .....                   | 31 |
| Figura 3 – Pereira com frutos maduros.....                                  | 34 |
| Figura 4 – Árvore reproduzida para filme.....                               | 34 |
| Figura 5 – Arma e canga: semelhança da cor.....                             | 35 |
| Figura 6 – Arma e canga: semelhança da cor.....                             | 36 |
| Figura 7 – Tela de entrada do filme.....                                    | 37 |
| Figura 8 – Morte com asas e foices.....                                     | 40 |
| Figura 9 – Morte por Hans Baldung, traços esqueléticos.....                 | 41 |
| Figura 10 – Representação da morte no logo de clube de motoqueiros.....     | 41 |
| Figura 11 – Morte em tons escuros – <i>O sétimo selo</i> .....              | 42 |
| Figura 12 – Morte em tons claros – <i>A árvore da miséria</i> .....         | 42 |
| Figura 13 – Diabo na garrafa da novela <i>Renascer</i> .....                | 44 |
| Figura 14 – <i>Sin city</i> Hq e Filme: Tentativa literal de adaptação..... | 45 |
| Figura 15 – Morte olhando para trás, após perceber que foi enganada.....    | 50 |
| Figura 16 – <i>Um dia no campo</i> e a profundidade de campo.....           | 52 |
| Figura 17 – Profundidade de campo no filme <i>Cidadão Kane</i> .....        | 52 |
| Figura 18 – <i>A árvore da miséria</i> e a profundidade de campo.....       | 53 |
| Figura 19 – <i>A árvore da miséria</i> e a profundidade de campo.....       | 53 |
| Figura 20 – <i>A árvore da miséria</i> e a profundidade de campo.....       | 54 |

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 21 – <i>A árvore da miséria</i> e a profundidade de campo.....            | 54 |
| Figura 22 – Plano inicia no rosto de Miséria.....                                | 60 |
| Figura 23 – Plano passa para rosto da Morte em um plano sequência.....           | 60 |
| Figura 24 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 63 |
| Figura 25 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 63 |
| Figura 26 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 64 |
| Figura 27 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 64 |
| Figura 28 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 65 |
| Figura 29 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 65 |
| Figura 30 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 66 |
| Figura 31 – Presença de galhos secos na diegese fílmica.....                     | 66 |
| Figura 32 – Bengala com forma de cabeça de cavalo.....                           | 69 |
| Figura 33 – Personagem em estado de epifania no filme <i>Paris, te amo</i> ..... | 72 |
| Figura 34 – Ana em estado de epifania.....                                       | 73 |
| Figura 35 – Ana após epifania.....                                               | 73 |
| Figura 36 – Início da epifania em Cipriano.....                                  | 74 |
| Figura 37 – Fim da epifania em Cipriano.....                                     | 74 |
| Figura 38 – Miséria apaga vela.....                                              | 78 |
| Figura 39 – Olhar de suspense para o lado externo da casa.....                   | 78 |
| Figura 40 – Miséria gargalha com sucesso do plano.....                           | 79 |
| Figura 41 – Morte leva as almas no barco.....                                    | 80 |
| Figura 42 – Barco solitário sem rumo.....                                        | 80 |

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 43 – Galhos fazem parte do ambiente externo.....           | 82 |
| Figura 44 – Galhos e folhas compõem cenário.....                  | 83 |
| Figura 45 – Espaços abertos no telhado.....                       | 83 |
| Figura 46 – Contraluz.....                                        | 84 |
| Figura 47 – Luz debaixo para cima.....                            | 84 |
| Figura 48 – Estouro de luz no segundo plano da imagem.....        | 87 |
| Figura 49 – Estouro de luz em volta da Morte.....                 | 87 |
| Figura 50 – Estouro de luz no segundo plano.....                  | 88 |
| Figura 51 – Estouro de luz no segundo plano.....                  | 88 |
| Figura 52 – Quadros e madeira na casa do interior nordestino..... | 91 |
| Figura 53 – Quadros e madeira na casa do interior nordestino..... | 91 |
| Figura 54 – Quadros e madeiras na casa de Miséria.....            | 92 |
| Figura 55 – Espelhos e madeiras na casa de Miséria.....           | 92 |
| Figura 56 – Delimitação do espaço seco e arborizado.....          | 93 |
| Figura 57 – Delimitação do espaço seco e arborizado.....          | 93 |
| Figura 58 – Miséria vai a porta.....                              | 94 |
| Figura 59 – Pedinte em plano médio.....                           | 95 |
| Figura 60 – São Patrício ao chão.....                             | 96 |
| Figura 61 – Profundidade de campo.....                            | 97 |
| Figura 62 – Profundidade de campo.....                            | 97 |
| Figura 63 – Alimentando São Patrício.....                         | 98 |
| Figura 64 – Gratidão no olhar.....                                | 98 |



|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 65 – Galhos em segundo plano.....                       | 99  |
| Figura 66 – Plano médio do olhar da personagem.....            | 99  |
| Figura 67 – Dúvida para realizar o desejo.....                 | 100 |
| Figura 68 – Movimento de câmera para aumentar efeito.....      | 101 |
| Figura 69 – Close mão e bengala.....                           | 102 |
| Figura 70 – Susto da personagem Miséria.....                   | 102 |
| Figura 71 – Close sapato da Morte.....                         | 103 |
| Figura 72 – Um convite para entrar.....                        | 104 |
| Figura 73 – Close na mão e na vela.....                        | 104 |
| Figura 74 – Olhar sério da Morte.....                          | 105 |
| Figura 75 – Galhos invadem o plano.....                        | 106 |
| Figura 76 – Close durante o <i>travelling</i> .....            | 106 |
| Figura 77 – <i>Travelling</i> termina no rosto da Morte.....   | 107 |
| Figura 78 – Receio e aceitação do pedido.....                  | 108 |
| Figura 79 – Espelho e profundidade de campo.....               | 108 |
| Figura 80 – Estouro de luz na personagem Morte.....            | 109 |
| Figura 81 – Alívio cômico da Miséria.....                      | 110 |
| Figura 82 – Apaga a vela após sucesso do plano.....            | 110 |
| Figura 83 – Baú e luz no plano médio.....                      | 112 |
| Figura 84 – Homens carregando senho doente.....                | 112 |
| Figura 85 – Close em espelho que reflete rosto de Miséria..... | 113 |
| Figura 86 – Extremo contra- <i>plongée</i> da Morte.....       | 114 |

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 87 – Plano fora de eixo da parede e janela.....      | 114 |
| Figura 88 – Close jarro de dinheiro.....                    | 115 |
| Figura 89 – Garotos dando “jeitinho” para pegar frutos..... | 116 |
| Figura 90 – Possível epifania da Morte.....                 | 116 |

## SUMÁRIO

|                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>                                             | <b>16</b>  |
| <b>2. A OBRA DE VILAR NO CONTATO DO CINEMA PARAIBANO .....</b>        | <b>19</b>  |
| 2.1. Surgimento do cinema paraibano: O contexto para se produzir..... | 20         |
| 2.2. Anos 90 e o cinema paraibano.....                                | 25         |
| 2.3. Sobre obras e diretor.....                                       | 29         |
| <b>3. CONTO E ADAPTAÇÃO .....</b>                                     | <b>31</b>  |
| 3.1. A adaptação .....                                                | 32         |
| 3.2. Busca pela originalidade.....                                    | 43         |
| <b>4. A PERSONAGEM E MISE-EN-SCÈNE .....</b>                          | <b>46</b>  |
| 4.1 Construção dos personagens.....                                   | 48         |
| 4.2 <i>Mise-en-scène</i> .....                                        | 51         |
| 4.3 O quadro, o plano e a câmera .....                                | 58         |
| 4.4 O som na obra de Vilar.....                                       | 67         |
| 4.5 A epifania na obra de Vilar.....                                  | 71         |
| <b>5. UMA INCELENÇA VELADA PARA ENGANAR A MORTE .....</b>             | <b>76</b>  |
| 5.1 A incelença.....                                                  | 76         |
| 5.2 Por uma luz encenada .....                                        | 81         |
| 5.3 Por uma <i>mise-en-scène</i> do cenário .....                     | 89         |
| 5.4 Cenas analisadas .....                                            | 94         |
| 5.4.1 <i>Uma ajuda para prolongar o sofrimento</i> .....              | 94         |
| 5.4.2 <i>O encontro com a Morte</i> .....                             | 101        |
| 5.4.3 <i>Liberdade para seguir viagem</i> .....                       | 111        |
| <b>6. CONCLUSÃO.....</b>                                              | <b>118</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                               | <b>121</b> |
| <b>ANEXO.....</b>                                                     | <b>125</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

*A árvore da miséria*, lançado no ano de 1998, é o primeiro curta-metragem em película 35mm do diretor Marcus Vilar. A narrativa fílmica conta a história da personagem Miséria, uma senhora muito mesquinha que detesta quando jovens resolvem se alimentar dos frutos da árvore do quintal, árvore esta que fornece variados tipos de frutas. Em nossa pesquisa nos propomos a realizar a análise e interpretação de *A árvore da miséria* (VILAR, 1998). Para tanto, privilegiamos as categorias de personagem e *mise-en-scène*, uma vez que é facilmente percebido o destaque da encenação no curta-metragem.

No segundo capítulo buscamos situar a origem do cinema paraibano e o contexto de produção local. Passando desde a origem da produção cinematográfica paraibana com Walfredo Rodriguez (VILAR, 2015, p. 10) e avançando para os anos 60/70 com o lançamento de *Aruanda* (1969) de Linduarte Noronha, filme este de extrema importância para o cinema nacional e que fez base para a estética do chamado Cinema Novo. Para isso nos guiamos por leitura de autores como Lúcio Vilar (2015) e José Marinho (1998), que estudaram as origens do cinema paraibano e do movimento superoitista dos anos 80, década em que foi formado o Núcleo de Documentação Cinematográfica (Nudoc) e época também em que os estudantes paraibanos puderam aprender a parte técnica de manuseio da câmera e som, através de oficinas locais e internacionais, citando como exemplo o curso de cinema direto<sup>1</sup> realizado na França.

Já no terceiro capítulo de nossa dissertação nos debruçamos sobre o conto, tomamos por base estudos de autores que debateram a origem do conto e também adentraremos na adaptação, já que nosso objeto parte da obra literária para produto audiovisual. Baseamos-nos nas formulações de Robert Stam (2003) e André Bazin (1991) para entender com maior propriedade a trajetória que a obra necessita para transformar-se de escrita para audiovisual. Observamos trechos da obra literária em conto *A árvore da miséria* (1978), do arrumador Fernando Ferreira, para mostrar elementos que evidenciam o diálogo do filme com o texto fonte. Para tal feito recorremos aos autores Jacques Aumont (2006), Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2003). Também abordaremos neste capítulo a forma criativa utilizada para a criação da personagem Morte, personificada no filme pelo ator Everaldo Pontes. Para tal recorremos aos estudos dos símbolos em sua sedimentação na cultura, com apoio nos autores

---

<sup>1</sup> Cinema direto: O conceito surge no final dos anos cinquenta e refere-se, na teoria e prática, a um gênero de documentário que se empenha em captar, sem fins didáticos ou de ilustração histórica, a realidade tal e qual ela é, isto é, que procura "reproduzir" aquilo que na realidade acontece. (Internet, 2016).

Chevalier e Gheerbrant (2009) em seu *Dicionário dos símbolos*. Como adentramos o universo da adaptação é necessário abriremos a cortina sobre a originalidade da obra, segundo os autores Walter Benjamin e Linda Hutcheon, a qual acredita que a “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação”. Tentamos promover um diálogo com as obras analisadas lembrando que cada obra é “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Iniciamos o quarto capítulo analisando o perfil das personagens nas duas obras, literária e audiovisual, de acordo com leituras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988). Existem pequenas diferenças e nuances de uma obra para outra; como por exemplo: na obra audiovisual a personagem Miséria, em sua caracterização, revela extrema mesquinhez, enquanto na obra literária ela se mostra mais maleável. A prova para tal situação é reconhecida quando a personagem literária acaba cedendo as poucas migalhas que guardava para si em favor do pedinte que aparece em sua porta e já na obra audiovisual ela cede as migalhas apenas com o intuito de deixá-lo vivo para prolongar seu sofrimento. Recorremos a autores como Rosenfeld (1995), Hamon (1983) e também V. I. Propp (2006), que nos auxiliaram para encontrarmos as funções dos personagens nas obras, lembrando que “por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22).

No quinto capítulo encontramos um dos pontos principais de nossa dissertação ao estudar a *mise-en-scène*. De acordo com leituras de autores como Jacques Aumont, David Bordwell e Kristin Thompson, podemos compreender a importância da encenação (ou *mise-en-scène*) para essa obra audiovisual, que conta com uma encenação clássica, em que a profundidade de campo auxilia a construção do espaço fílmico, somando-se a isso uma forma diferente de iluminar o filme. Para George Mèlies (2008), a *mise-en-scène* consiste em preparar de antemão os movimentos de figuração, o posicionamento dos atores e a equipe técnica, aspectos que observamos em nosso objeto de estudo, procurando notar como o posicionamento de atores influenciou diretamente no quadro fílmico. Para essa questão adentraremos no quesito espaço, ao trabalharmos a percepção conforme Luiz Carlos Oliveira, quando ressalta que “não é, (...) só o interior de cada um dos planos que o realizador deve determinar em razão de certa concepção da espacialidade, mas a totalidade do espaço filmado” (2013, p. 43).

Luiz Brandão (2004) também nos guia a respeito do espaço fílmico ao utilizarmos *frames* do filme *A árvore da miséria*, onde vemos galhos secos que perpassam toda a obra,

trazendo ao espectador uma espacialidade seca e pobre, mesmo que as imagens tenham sido captadas próximo a um rio e ainda por cima na cidade litorânea de Cabedelo-PB. O som e a ocorrência da epifania também fazem parte desse capítulo. Recorremos a Marcel Martin para demonstrar como o som é um “elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real” (2005, p. 28). Já quanto a epifania abordamos uma leitura de Nádia Gotlib que baseia seus estudos na literatura de Joyce, onde a “epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade” (GOTLIB, 2006, p. 51). Autores como Bonini (1997) e Luiz Antonio Mousinho (1997) nos ajudam a decifrar e percorrer essa identificação. Utilizamos ainda a referência de outro filme de Marcus Vilar, *A canga*, revelando a epifania como um traço estilístico do diretor em suas obras.

Em nosso último capítulo nos dedicamos ao processo de análise e interpretação do nosso objeto de estudo. É neste momento que nos propomos a observar atentamente questões como a constituição das personagens, a *mise-en-scène* e seu papel na narrativa. Investigamos, por exemplo, o papel de uma peça do gênero musical Incelença na obra audiovisual *A árvore da miséria* e como é produzida a comicidade na cena em que Miséria consegue enganar a personagem Morte (VALENTE, 1988). Além disso analisaremos a iluminação na obra fílmica e a utilização de estouros de luz para criar sentidos (MARTINS, 2009). Por fim, é neste último capítulo que nos dedicamos a uma análise plano a plano de momentos cruciais na trama de *A árvore da miséria*. As cenas da chegada do Santo Patrício ao pedir socorro para Miséria, o encontro com a Morte e sua maneira de fugir da situação, e por fim, o pedido da população pela libertação da Morte, recebem uma observação mais atenta de questões como enquadramento, movimento de câmera, encenação, iluminação, trilha sonora e diálogos.

## 2. A OBRA DE VILAR NO CONTATO DO CINEMA PARAIBANO

O filme *A árvore da miséria*, do diretor paraibano Marcus Vilar, é uma adaptação do conto popular *A árvore da miséria*, de autoria do arrumador Fernando Ferreira. Na narrativa cinematográfica somos apresentados à protagonista Miséria - personificada pela atriz Soia Lira -, uma senhora mesquinha que possui em frente à sua casa uma árvore que é alvo dos ataques das crianças das redondezas, pelo fato de na mesma florescerem vários tipos de fruta (maçã, pêra, abacaxi, banana). Certo dia, ao ajudar um pedinte esfomeado e sedento, Miséria descobre que este é um enviado dos céus e que irá lhe conceder um desejo devido a sua atitude aparentemente generosa.

A protagonista, por sua vez, deseja que as pessoas que subirem na sua árvore, sem seu consentimento, fiquem presas até que ela autorize a descida. O pedinte realiza seu desejo e segue viagem. Após esse episódio, a Morte surge na casa da Miséria informando que sua hora derradeira havia chegado, mas esta, fazendo uso do desejo que lhe foi realizado, pede para que a Morte suba à árvore para realizar seu último desejo que era comer o fruto mais maduro localizado na parte mais alta da árvore. A Morte assim o faz e vê-se presa, para o deleite da Miséria. Com o passar do tempo, os moradores locais solicitam à Miséria que permita a Morte descer de sua árvore, para que assim a vida continue mantendo seu ciclo natural. Por fim, a Miséria e a Morte entram em acordo quando a primeira solicita à última que esta não dê cabo de sua vida, sendo a mesma libertada logo em seguida para seguir seu caminho.

Nosso trabalho busca problematizar a questão da adaptação do conto para a obra fílmica, através de uma análise da obra audiovisual *A árvore da miséria*; e alguns aspectos pontuais da obra literária *A árvore da miséria* cujo processo adaptativo são guiados à luz dos estudos da pesquisadora Linda Hutcheon.

O processo analítico foca na transposição das personagens, tendo em vista suas ressignificações e recriações para o trato audiovisual, bem como suas densidades psicológicas, sendo esse último aspecto abordado de acordo com as definições de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. Esse elemento narrativo embasa nossas discussões acerca das questões sobre fidelidade adaptativa e liberdade criativa, dois importantes momentos do adaptador.

Outro elemento explorado no desenvolvimento da pesquisa, diz respeito à *mise-en-scène* nas obras transpostas para o cinema, cujas referências estão em diálogo com a encenação clássica do início do cinema – onde era priorizado o ato de encenar em

profundidade de campo – em sintonia com uma dinâmica cênica contemporânea. Dessa forma, no intuito de buscar uma maior compreensão desse processo, trabalhamos com os estudiosos Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (2013) e com os desdobramentos surgidos a partir dessa investigação das pesquisas de ambos autores.

## **2.1 Surgimento do cinema paraibano: o contexto para se produzir**

Iremos fazer um breve histórico do cinema paraibano, para criarmos um panorama de como a produção curta-metragista da Paraíba é maior do que a produção de longa-metragem, somando a isso o fato dos curtas produzidos no estado desde a década de 80 terem grande circulação nos festivais brasileiros, caso que não aconteceu na grande maioria dos longas produzidos na Paraíba.

A Paraíba assistiu às primeiras exibições de cinema no final do século XX, precisamente em 1897, pelas mãos de Nicola Maria Parente, um ambulante europeu que trouxe na bagagem filmes em película e projetor para exibições durante a Festa das Neves, evento que comemora o aniversário da cidade de João Pessoa. Inicialmente o teatro Santa Roza passou a ser o local de exibições para filmes. Porém, devido as regulares exibições no teatro Santa Roza criou-se um público cativo para assistir as sessões, e, em seguida, houve a necessidade de criações de cinemas comerciais em outros locais da cidade para poder atender a demanda que foi criada de um público ávido por assistir as novidades das películas. Apesar das criações de salas de cinema pelo Estado, a grande maioria das exibições eram de obras estrangeiras. A Paraíba passou a produzir seus próprios filmes apenas em 1918, quando Pedro Tavares, fotógrafo do governo do Estado da Paraíba, passou a filmar algumas construções institucionais e acontecimentos locais. Mas o cineasta que teve uma enorme importância para a produção audiovisual na Paraíba foi Walfredo Rodriguez, primeiro paraibano a lançar um longa-metragem, o documentário *Sob o céu nordestino* (1928), que fez uso das paisagens locais para seu documentário.

A paixão pelo cinema começou muito cedo na vida de Walfredo Rodriguez. Sua primeira experiência como espectador no cinema aconteceu no Teatro Santa Roza quando tinha apenas cinco anos. Seu pai que o carregava no colo nesse dia (VILAR, 2010), possuía um comércio que era vizinho ao Teatro, tendo então Walfredo crescido em volta da arte. Segundo as pesquisas de Bertrand Lira e Lúcio Vilar (2010), Walfredo começou a fotografar



muito cedo, possuindo no acervo da família fotos que mostram a cidade de João Pessoa no ano de 1910, quando o jovem tinha apenas 16 anos. Walfredo Rodriguez conseguiu abrir um comércio onde revelava fotos, conhecida como Casa Rodriguez, e através deste ofício conheceu um fotógrafo do Rio de Janeiro, Antonio Leal da Silva Barradas, que estava à procura de revelar um filme em película. Segundo Lúcio Vilar, tal aproximação deu-se por Antonio estar portando uma câmera de filme e isso teria chamado atenção do jovem Walfredo. Após uma breve conversa e revelação do filme, os dois fecharam parceria para Walfredo partir para o Rio de Janeiro e ser o fotógrafo de Antonio Leal (VILAR, 2010).

Walfredo Rodriguez ganha experiência na área cinematográfica através do trabalho realizado na empresa Federal Filmes que pertencia ao seu agora amigo Antonio Leal, retornando à capital da Paraíba no ano de 1922, onde passa a registrar algumas construções na cidade, bem como carnavais. Considerado o pai do cinema paraibano, realizou o documentário *Carnaval paraibano e pernambucano* (1923) e, no ano seguinte, começou a filmar *Sob o céu nordestino*. Segundo José Marinho (1998), Walfredo Rodriguez filmou em 1923 cenas do carnaval de Recife e vendeu as imagens, juntamente com gravações da chegada do rei da Bélgica no Rio de Janeiro, para a Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife.

Considerado sua maior obra audiovisual, *Sob o céu nordestino* (1928), causou certo burburinho nas exibições que foram feitas no Brasil. Principalmente em João Pessoa, então cidade da Parahyba, como afirma José Marinho.

O lançamento de *Sob o céu nordestino* (1928), em João Pessoa, foi um ato dos mais significativos, um autêntico acontecimento, precedido de ampla publicidade. Ao Cine Rio Branco compareceram as principais autoridades do Estado para ver na tela aquilo que o crítico amador Severino Alves Ayres chamou de “panoramização da Paraíba”. O presidente João Pessoa e alguns auxiliares imediatos, como Silvino Olavo e José Américo de Almeida, lá estiveram para aplaudir o filme (LEAL *apud* MARINHO, 1998, p. 43).

Após breve exibição no circuito nacional, a obra foi enviada para um processo de sonorização na França em companhia de Antônio da Silva Barradas, dono da Federal Filmes do Rio de Janeiro e amigo pessoal de Walfredo Rodriguez. Infelizmente a obra foi extraviada, conforme assinala José Marinho.

A informação que Walfredo dá de que Barradas levou seu filme, e não indica para onde, é complementada por Willis Leal que afirma ter sido o filme levado pelo cinegrafista carioca para a França, onde seria sonorizado. Na França, Barradas morreu de repente, e nunca mais se teve notícia do paradeiro do filme (MARINHO,

1998, p. 37).

*Sob o céu nordestino* (1928) é considerado o primeiro longa-metragem paraibano. Após a perda do material cinematográfico e somando decepções atrás de decepções, Walfredo Rodriguez passa a dedicar seu tempo ao jornalismo, se desligando das produções cinematográficas.

Durante a década de 50 na Paraíba, apesar de não haver registro de produções fílmicas, existiu uma efervescência de críticos cinematográficos paraibanos. Walfredo Rodriguez acaba criando “traços estilísticos singulares” o qual termina influenciando boa parte da produção paraibana, não necessariamente produções fílmicas, considerando aqui as críticas cinematográficas e cineclubes como influências da produção de cinema local.

Os filmes produzidos por Walfredo acabam diferindo dos filmes produzidos pelos estados vizinhos do nordeste, como o caso de Pernambuco que realizou de 1925 a 1931 o total de 13 filmes ficcionais. Vilar verifica a tendência ficcional de Recife e de outros estados para criar roteiros baseados em crônicas policiais, já que essas exerciam forte impacto sobre o público, além de incursões pelas adaptações literárias. Para o autor, “enquanto o ciclo do Recife conquista audiência massiva em atividades itinerantes no Nordeste e desperta a atenção do Sudeste, a Paraíba vai produzir películas prenhes de realidade pelas mãos de Walfredo Rodriguez” (VILAR, 2010, p. 96). Com o fortalecimento da cena crítica e de cineclubes na década de 50, os jovens paraibanos aficionados por cinema sentem a necessidade de passar da teoria para a prática.

Após 30 anos das primeiras experiências pioneiras de Walfredo Rodriguez e passeando pelas tentativas modestas de João Córdula, na década de 50, se articulava novamente a produção cinematográfica no estado, agora apoiada por um grupo de jovens teóricos e aficionados do cinema (MARINHO, 1998, p. 67).

Durante a década de 1960, a Paraíba contou com produções de equipes reduzidas, máximo de quatro pessoas, tanto por conta do custo, como pela dificuldade em se obter materiais para viabilizar a produção. Já na década de 1970 houve um movimento interessante em que foram filmadas três produções de longa-metragem baseadas em obras literárias: *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr, feito em 1965 a partir da obra de José Lins do Rêgo; *Soledade*, filmado por Paulo Thiago em 1976 com base em *A bagaceira*, de José Américo de Almeida; e *Fogo Morto*, rodado por Marcos Farias no mesmo ano, adaptação da obra homônima de José Lins do Rêgo. Os filmes, apesar de rodados na Paraíba, foram realizados por diretores em sua maioria do sudeste do país.

Fig. 01: Claquete do filme *Aruanda*



Fonte: Frame retirado do site Itaú de cinema.

O movimento local se reanimou com a realização da VII Jornada brasileira de curta-metragem no ano de 1979, durante a qual se discutiu a criação de um pólo cinematográfico paraibano, o que nunca aconteceu, apesar do prometido financiamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), e do governo do Estado da Paraíba. O que de concreto a jornada produziu foi a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica (Nudoc), graças a um convênio de cooperação técnico-cultural feito entre a Universidade Federal da Paraíba e o Centro de Formação de Cinema Direto de Paris (Association Varan), que previa a implantação de um ateliê de cinema direto em João Pessoa e o estágio dos alunos locais na capital francesa. O Nudoc conseguiu adquirir equipamentos audiovisuais tornando-se coprodutor de vários filmes realizados no Estado nos anos 80. O projeto que tinha à sua frente o diretor do Comitê de Filme Etnográfico da França, Jean Rouch, consistia na aquisição de um sistema completo de produção em bitola super-8.

A proposta acabou por dividir os cineastas locais, que acreditavam que as metas estabelecidas por Rouch divergiam das propostas traçadas pela geração documentarista dos anos 60. Estes viam no Nudoc a possibilidade da retomada da produção em bitolas mais profissionais. Foi nesse clima de desencontros consensuais que a Paraíba inaugurou a fase chamada de superoitista, onde a bitola amadora dinamizou o processo de produção, permitindo aos novos cineastas uma experimentação mais intensa da ficção. Pouco antes, a cidade de Campina Grande havia se tornado um razoável pólo de produção crítica e de discussões cinematográficas, girando em torno da criação do movimento cineclubista criado

pelos críticos e nomeado de Cinema de Arte, que contou com nomes como Bráulio Tavares, José Umbelino Brasil e os irmãos Rômulo e Romero Azevedo.

Destacou-se também, durante esse período, o grupo oriundo da cidade de Campina Grande, em que estiveram inseridos Machado Bittencourt, Romero Azevedo e José Umbelino. Motivados, inicialmente, pelas atividades cineclubistas naquela cidade a partir de 1964, contribuiu de fato para o estabelecimento de tais possibilidades, a criação do Curso de Comunicação Social na antiga Universidade Regional do Nordeste, em 1974 (BASTOS, 2009, p. 45).

A criação do curso de Comunicação Social na cidade de Campina Grande aglutinou vários cineclubistas e profissionais da área, resultando em iniciativas concretas para produção cinematográfica (2013, p. 63).

O conjunto dessas produções campinenses tem como líder o cineasta Machado Bittencourt, que chega a implantar uma empresa de produção, revelação e montagem - a Cinética Filmes Ltda. Machado é considerado um dos únicos profissionais sediados na Paraíba que conseguiu manter uma produção regular, pela preocupação que teve de instaurar uma infraestrutura pessoal, em que pode mediar o lado comercial de seu trabalho e, por outro lado, a feitura de projetos culturais não comerciais (NUNES, 2013, p.63).

A Paraíba, de acordo com autores como Willis Leal e Lúcio Vilar (2015), teve em sua história cinematográfica alguns ciclos de maior envolvimento, sendo contabilizados no total cinco ciclos até meados dos anos 2000, o qual discorreremos no próximo tópico. Sobre o terceiro ciclo de produção cinematográfica na Paraíba, as produções em documentários que retratavam a vida das pessoas ordinárias, revelam para o estado um mundo novo e simples, onde os diretores se mostravam mais engajados politicamente.

Há sem dúvida, nos documentários/registros da fase inicial desse ciclo, um traço forte de crítica ao regime militar. Identificamos um engajamento mais libertário. Os movimentos sociais, greves, passeatas, acampamentos de posseiros ou mesmo as disparidades urbanas, são elementos temáticos frequentemente abordados no conjunto dessa produção cinematográfica (NUNES, 2013, p. 65).

Essa liberdade nos leva a produção do filme em super-8, como *Gadanhô* (1979), dos diretores João de Lima e Pedro Nunes, “considerado o precursor desse novo surto de cinema com marcas poéticas diferenciais e transgressão quanto a sua abordagem temática” (NUNES, 2013, p. 63). O filme nos revela uma vida de pobreza, onde jovens e adultos rivalizam com urubus e ratos os restos de comidas que chegavam transportados pelos caminhões de lixo. Pela força das imagens, o filme acaba despertando interesse de escolas públicas e particulares para exibi-lo em salas de aulas.

O terceiro surto de cinema na Paraíba trouxe, de forma desordenada, o desejo de mudanças, a renovação no quadro cinematográfico, a necessidade de armação da produção e a preocupação latente em criar narrativas audiovisuais enfocando os diversos aspectos da vida social (NUNES, 2013, p. 64).

Outros filmes com temáticas urbanas são produzidos durante a década de 80 impulsionadas pelo movimento superoitista, mostrando a realidade do estado e revelando “filmes que são verdadeiros registros brutos da realidade” (NUNES, 2013, p. 70).

## 2.2 Anos 90 e o cinema paraibano

Partindo para os anos 90, em sua dissertação de mestrado intitulada *O primeiro cineasta*, Lúcio Vilar identifica cinco ciclos de produção no cinema paraibano, estando *A árvore da miséria* inserida no 4º ciclo. Esse 4º ciclo se deu nos anos 90, e teve também como um dos poucos filmes concluídos o curta-metragem *Viagem a São Saruê*, de João de Lima e Everaldo Vasconcelos, iniciado em 1987 e concluído apenas em 1995.

Em 1997, com apoio de edital nacional para criação de curta-metragem, Marcus Vilar, consegue realizar seu primeiro curta em película de 35mm, *A árvore da miséria*, dando início à retomada do cinema paraibano, visto que o cinema paraibano havia produzido pouco material na década de 90. Isso pelo fato de que apenas com esse edital foi possível adquirir a película necessária para a realização do filme. Como sobrou material, o diretor cedeu película para que Torquato Joel pudesse viabilizar sua primeira produção em 35mm, *Verme na alma* (1998). Lúcio Vilar cita como integrantes desse ciclo o filme *O reino de Deus*, de Vânia Perazo, produzido em película de 16 mm. O curta metragem *Rock em João Pessoa*, gravado em fita VHS, de Rodrigo Rocha. O longa em película 16 mm, *Uma questão de terra*, de Manfredo Caldas e o curta *A árvore da miséria*, de Marcus Vilar, produzido em 35 mm.

Filmes como *A árvore da miséria* e *Verme na alma* que foram premiados em vários festivais nacionais, acabaram dando impulso e incentivo para que outros jovens cineastas paraibanos, como Carlos Dowling, Bruno de Sales e Tiago Penna pudessem produzir seus próprios materiais. Marcus Vilar conseguiu premiação em um novo edital no ano de 2000 que resultou no seu segundo e, até hoje, mais premiado filme, *A canga*, com a fotografia assinada pelo também paraibano Walter Carvalho, radicado desde o final dos anos 60 na cidade do Rio de Janeiro.

Lúcio Vilar especula sobre a total predominância do cinema documentário na Paraíba,

até a primeira década do século XXI.

O que teria preponderância do cinema de não-ficção na Paraíba? As condições adversas, técnicas e financeiras ao longo do século XX ou muito mais uma questão de referência, de opção em documentar a realidade que explicaria a hegemonia do gênero, particularmente na área do longa-metragem? Até a primeira década do século XXI, as mais importantes tentativas de se produzir obras ficcionais de longa-metragem na Paraíba padeceram de perturbadora tendência: uma sucessão de experiências cinematográficas que derraparam na pista do roteiro, da direção ou da montagem (ou do entrelaçamento destas três unidades de produção que desembocou em filmes malsucedidos) (VILAR, 2015, p. 58).

Apesar do documentário ter sido o gênero predominante das produções do estado paraibano, surgindo com Walfredo Rodriguez na década de 20 e 30, passando por Linduarte Noronha com o famoso *Aruanda* (1969) e Wladimir Carvalho com vários outros curtas, a Paraíba passou na década de 80 e principalmente na década de 90 a produzir ficções. Essas produções passaram a circular em festivais nacionais, transformando a Paraíba em um grande exportador de curtas.

As produções paraibanas mostram um relativo sucesso quando se trata da área curta-metragista, anualmente vemos os maiores festivais nacionais selecionando filmes paraibanos. Um festival como a Mostra de Tiradentes, grande evento que ocorre em Minas Gerais, na cidade de Tiradentes, já selecionou vários curtas-metragens de diretores paraibanos como *Campana* (2016), do diretor Gian Orsini; *Cumieira* (2015), de Diego Benevides; *Santa Rosa* (2015), do diretor João Paulo Palitot; *Cancha – antigamente era mais moderno* (2014), do diretor Luciano Mariz; *Espectral* (2014), do diretor Jailson Barros; *Malha* (2014), do diretor Paulo Roberto; *Não tão longe* (2014), do diretor Ian Abé; *Nascedouro* (2014), do diretor Bernardo Teodorico; *Transmutação* (2014), do diretor Torquato Joel; e *Ilha* (2014), do diretor Ismael Moura. Esses filmes foram selecionados nos últimos três anos do festival, mostrando que a produção paraibana está em crescente desenvolvimento. Outro festival de grande relevância é o festival de Gramado, considerado de difícil acesso e que já recebeu também alguns curtas paraibanos. Os longas metragens não tem o mesmo sucesso que a área curta metragista, sendo o mais relevante longa da atualidade paraibana o filme *Batguano* (2013), de Tavinho Teixeira, selecionado em Festivais como a Mostra de Tiradentes, o Festival Internacional Queer Lisboa e o MIX NYC, que acontece anualmente em Nova York.

A respeito das produções ficcionais de longa-metragem, Lúcio Vilar (2015) destaca três filmes produzidos na Paraíba e que não obtiveram grande alcance de público e crítica. Os filmes que participam de sua pesquisa são: *O salário da morte* (1971), primeiro longa-metragem de ficção da Paraíba, dirigido por Linduarte Noronha; *Por trinta dinheiros* (2005),

da diretora Vânia Perazo; *O céu de Inacin* (2009), do diretor Eliézer Rolim. Vilar defende que os filmes apontados não obtiveram sucesso comercial no mercado brasileiro por uma questão de falta de janela para exibir os produtos, além de uma falta de pós-produção para fazer o filme ser visto. No caso do filme *O salário da morte* (1971), Vilar afirma que problemas de roteiro fizeram o filme não ficar atrativo para o grande público, havendo casos de quase violência em sessões pelo interior da Paraíba:

O longa-metragem, por seus resultados inesperados, implode a relação dos produtores (Zé Bezerra e W. J. Solha) com a direção, sendo esta acusada de responsabilidade direta pelo roteiro, ininteligível para o grande público, identificado como fator determinante do sucesso comercial do filme. O fato tem desdobramentos desagradáveis, gerando uma rusga nunca superada, e que foi levada ao túmulo por Linduarte Noronha. Os produtores, por sua vez, que investiram suas economias (eram funcionários do Banco do Brasil), enfrentaram sérios problemas financeiros nos anos seguintes decorrentes daquele que entrou para a história da cinematografia paraibana como o primeiro longa-metragem de ficção genuinamente paraibano (VILAR, 2015, p. 60).

Lúcio Vilar ainda cita mais um longa-metragem paraibano que fez de alguma forma um pequeno sucesso, sendo visto e premiado em festivais nacionais, que é o filme *Tudo que Deus criou* (2011), do diretor campinense André da Costa Pinto. O sucesso que Vilar cita está relacionado ao fato do diretor, André da Costa Pinto, desenvolver uma distribuição do filme de forma independente, ou seja, dialogando diretamente com cinemas e produtores para distribuir seu filme, atingindo assim a visualização da obra por um bom público em alguns estados brasileiros. Em conversa informal o diretor André da Costa afirmou que comercialmente o filme foi exibido em 6 estados brasileiros. Apesar de poucos estados que comercializaram a cópia, André veiculou seu filme em todos estados brasileiros de forma gratuita em salas menores e independentes, como também em festivais de cinema. A respeito de André da Costa Pinto sair da zona de conforto e cavar exibições de seu filme, Lúcio Vilar considera “importante registrar ser essa modesta conquista motivo pra reacender a perspectiva de abertura da cadeia produtiva do cinema paraibano, de entrar nos trilhos de sua profissionalização definitiva” (2010, p. 65).

Apesar desses descaminhos protagonizados pelos longas-metragens paraibanos, Lúcio Vilar assinala que o caminho aberto na área curta-metragista foi de grande sucesso desde a década de 80, quando a Paraíba teve um núcleo de realizadores de cinema super-8 e VHS. Já nos anos 90 houve um maior crescimento de qualidade técnica e de exibição de curtas.

Esse percurso vai se firmar na década de 90 com *Passadouro* (1999), de Torquato Joel, documentário em diálogo aberto com a linguagem ficcional, e *A árvore da*

*miséria* (1998), de Marcus, filmes de maior projeção nacional e em número de premiações nos festivais brasileiros. Sintetizam a capacidade de produzir com habilidade e excelentes resultados na área do curta-metragem o que até então não se conseguiu na produção de longa-metragem (VILAR, 2015, p. 64).

A Paraíba seguiu produzindo curtas-metragens e longas-metragens, sendo a produção de curtas superior aos longas. A falta de recurso público e privado é um dos motivos da fraca produção cinematográfica no estado, mas não é apenas o único motivo, existem outros como falta de cursos profissionalizantes e um mercado viável de produção, porém houve crescimento na produção de curtas metragens de alguns anos para o dia de hoje. Acreditamos que um maior crescimento da produção curta metragista ocorre pelo avanço tecnológico e a facilidade de acesso a equipamento cinematográfico. Como exemplo temos as câmeras fotográficas DSLR's (câmera utilizada para fotografia e que possui a possibilidade de gravar digitalmente em qualidade full hd) que filmam e fazem fotografias utilizando lentes intercambiáveis (lentes que podem ser trocadas com facilidade pelo usuário, possibilitando uma gama maior de possibilidades a gravação e fotografia). Também existe o fator custo de uma produção de curta, já que não envolve uma grande equipe nem precisa despende vários dias em sua produção, sendo comum encontrar equipes de até 10 pessoas. Um exemplo ocorre em filmes gravados no interior a exemplo de *Malha* (2013), de Paulo Roberto, que foi gravado em 3 dias na cidade de Nazarezinho e revela o processo da malhação de Judas, realizado no sábado de aleluia. Enquanto na década de 90 para se produzir um curta, como o exemplo de *A árvore da miséria* (1998), era necessário uma câmera profissional e película virgem, o aluguel da câmera, somado com a compra de película, levava uma boa parte do orçamento do filme. Outro fator era a falta de profissionalização do setor no estado, sendo necessário importar profissionais e assim encarecendo ainda mais o produto. O filme de Marcus Vilar custou no ano de 1997 em torno de 70 mil reais, distribuídos entre a produção e pré-produção do curta. Enquanto isso, o filme de Paulo Roberto custou em torno de 14 mil reais da pré-produção até a pós-produção. Podemos julgar que o barateamento e facilidade de uso de equipamentos ajudou a fomentar uma maior produção de filmes, mesmo sabendo que isso não é o único motivo para tal sucesso dos filmes paraibanos dentro do circuito de festivais nacionais.



## 2.3 Sobre obras e diretor

*A árvore da miséria* é um filme produzido e realizado na Paraíba, sob a direção de Marcus Vilar, cineasta paraibano que enveredou no cinema após se formar em Educação Física, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Após a realização de um curso em Paris sobre o cinema em super 8, e alguns projetos independentes na Paraíba, o diretor conseguiu apoio para realizar seu primeiro filme em película de 35mm, o curta-metragem *A árvore da miséria*. Agraciado com um edital nacional, esta obra foi realizada em 1998, com roteiro do próprio Marcus, fruto da adaptação do conto *A árvore da miséria*, de autoria do arrumador<sup>2</sup> Fernando Ferreira.

O primeiro trabalho cinematográfico realizado pelo diretor foi *Os ratos, os porcos, os homens*, produzido no ano de 1984 durante o referido curso realizado na capital francesa. Marcus além de dirigir filmes, também se interessou pela direção de fotografia, trabalhando muitos anos na área audiovisual como fotógrafo para filmes de amigos e parceiros. A motivação inicial do diretor para a área cinematográfica aconteceu por este enxergar o cinema como um meio de educar jovens e crianças.

Logo fiquei sabendo que tinha sido criado o Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) e me transferi para esse Núcleo, onde queria ampliar meu campo de atuação, utilizando o audiovisual como instrumento didático para os alunos. A Educação Física ficou pra trás e o cinema começou a fazer parte da minha vida (VILAR, 2007, p. 01).

Procurando temas que gerassem reflexão, Vilar passa a perceber a função social do cinema:

O que pode acontecer, pela minha experiência, é abrir pensamentos e fazer com que as pessoas possam refletir o mundo que os cerca. Um filme vai fazer as pessoas pensarem mais sobre determinados assuntos, mas, nossa função e dever são contribuir para que elas pensem por elas próprias. Isso eu acho que é a verdadeira extensão cidadã (VILAR, 2007, p. 02).

Guiado por esse desejo, Marcus Vilar vem produzindo há mais de 30 anos, incentivando novos realizadores e utilizando o cinema como arma pedagógica ao ministrar cursos para jovens que tem o interesse de entrar no universo audiovisual.

Sobre a filmografia de Marcus Vilar houve desde filmes produzidos em super-8 na década de 80, como vídeos feitos em VHS e em película 35mm na mesma década de 90. Após o curso realizado na França no começo dos anos 80, Marcus produziu seu primeiro curta, *24 horas*, utilizando a película de 16mm, que retratava através de imagens documentais e

---

<sup>2</sup> Profissional que trabalha fora do navio, faz a lingada (engate da mercadoria a ser içada pelo guindaste).

ficcionais como uma pessoa poderia transforma-se em alcoólatra. Na década seguinte começou os experimentos em VHS com o parceiro Torquato Joel, onde produziram e filmaram os curta-metragens *Sertão* (1994) e *À margem da luz* (1996). Como já foi dito anteriormente foi no ano de 1998 que Marcus conseguiu viabilizar seu primeiro curta em 35mm, *A árvore da miséria*, que foi possível através do edital de cultura criado pelo Ministério da Cultura. Avançando para o ano de 2001, Marcus lança o filme *A canga*, também filmado em 35mm, e que conta com a direção de fotografia do paraibano Walter Carvalho. Marcus Vilar dirige o curta *O meio do mundo* (2005), baseado em um conto de Antônio Carlos Viana, e exibido em vários festivais nacionais. O primeiro longa-metragem de Marcus Vilar é o filme *O senhor do castelo* (2007), documentário sobre o poeta paraibano Ariano Suassuna. Voltando ao universo dos curtas metragens o diretor Marcus dirige *Duas vezes não se faz* e *Negocio de menino com menina* nos anos de 2008 e 2011, respectivamente.

Em 2012 o diretor parte para um curta em que o espectador é a estrela do filme, *Jogo de olhar* (2013), retrata espectadores assistindo a uma final de jogo entre os times paraibanos Botafogo e Treze. A essência do curta é retratar a rivalidade entre os dois times e como se portam os espectadores. O filme em curta-metragem *O terceiro velho* (2013), que também é um filme baseado no conto de Antônio Carlos Viana, conta com os atores José Dumont, Buda Lira e Fernando Teixeira. Marcus Vilar planeja lançar em 2017 seu segundo longa-metragem que conta a história de Jackson do Pandeiro, com depoimentos de vários amigos do cantor e celebridades nacionais.

Nosso objeto principal será o curta *A árvore da miséria*, produzido em 1997 e lançado oficialmente em 1998, que conta com o elenco de Soia Lira, Nanego Lira e Everaldo Pontes como núcleo principal. A equipe técnica conta com a direção de Marcus Vilar, produção de Jack Laci e direção de fotografia de Jane Malaquias. O roteiro adaptado foi realizado por Marcus Vilar, W. J. Solha e Torquato Joel. A edição do filme ficou a cargo de Flávio Zettel e o som direto a cargo de Márcio Câmara. A direção de arte teve participação de João Miguel Pinheiro e a trilha-sonora original ficou com Didier Guigue.

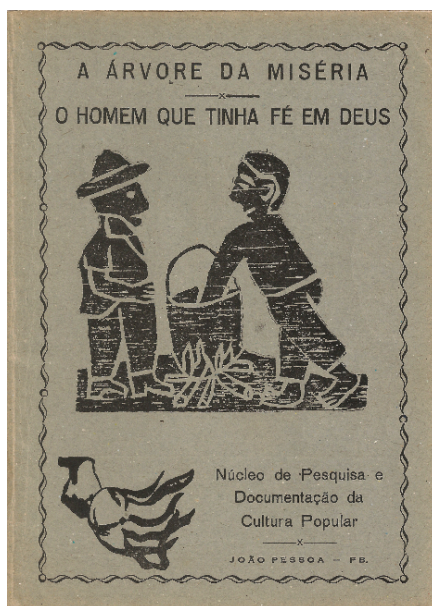
### 3. CONTO E ADAPTAÇÃO

De acordo com Massaud Moisés, foi no século XVI que a palavra "conto" assumiu sentido próprio, mediante o surgimento do primeiro contista do idioma na acepção moderna. Gonçalo Fernandes Trancoso é considerado um dos primeiros a utilizar a palavra conto, que pode ser encontrada no título de sua autoria *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575). Posteriormente, surge Francisco Rodrigues Lobo com o conto em vernáculo *Corte na aldeia* (1619). A partir disso, a palavra conto não mais perderia sua denotação literária. Sobre a palavra conto, Moisés ainda afirma que ela:

(...) corresponde ao francês *conte* e ao espanhol *cuento*. Em inglês, concorrem *short story*, para as narrativas de caráter literário, e *tale*, para os contos populares e folclóricos. Em alemão, tem-se *Novelle* e *Erzahlung*, no sentido de *shorty story*, e *Marchen*, de *tale*. Em italiano: *novello* e *racconto* (MOISÉS, 2006, p.31).

Para a produção e criação do roteiro de *A árvore da miséria*, o cineasta Marcus Vilar utilizou a narrativa literária homônima do arrumador cabedelense Fernando Ferreira, que compartilhava contos em rodas de conversas e teve sua história impressa em no ano de 1978, editada pelo Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular, (NUPPO), que pertence a Universidade Federal da Paraíba, (UFPB).

Fig. 2: Capa do conto *A árvore da miséria*.



Fonte: Acervo pessoal.

Durante nossa busca sobre o conto *A árvore da miséria*, nos deparamos com uma pluralidade de versões da possível origem que deu forma a obra. Nos deparamos com contos similares em *blogs* e versões orais, além de peças teatrais e saraus que utilizam o mesmo tema e até mesmo pudemos achar alguns curtas com o mesmo enredo. Mas foi no livro *Contos populares espanhóis* (2005), da autora portuguesa Yara Maria Camilo, que conseguimos a versão mais conhecida na Espanha, sendo esse conto também um dos mais visualizadas pelos *blogs* do Brasil e possivelmente a obra que deu origem ao conto que ficou conhecido entre os brasileiros com o título de *A árvore da miséria*.

Recapitulando, o conto popular *A árvore da miséria* narra a história de uma mulher, a Dona Miséria, a qual possui uma pereira em seu terreno que fornece ricas peiras em seus galhos. E, como o nome sugere, ela não quer ninguém se alimentando dos seus frutos. Diariamente crianças invadem sua propriedade e ela precisa espantar os intrusos. Tudo muda quando ela resolve ajudar um pobre que se diz enviado por Deus e, ao lhe fornecer água e comida, ele lhe diz que ela passa a ter direito de ter um desejo concedido. A mulher mesquinha pede então para que seja aprisionado nos galhos da árvore quem ousar subir para roubar seus frutos. Mesmo demonstrando espanto e vacilo, a entidade concede. Quando a Morte vem para levar a Miséria embora, ela lhe pede um último desejo que seria pegar um fruto de sua árvore, assim prendendo a Morte nos galhos até conseguir um acordo de ficar viva e a Morte ir embora sem sua alma.

Segundo o contista Hermam Lima “o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual” (LIMA, 1986, p.9). O texto literário *A árvore da miséria* corrobora com a ideia defendida por Lima, pois é possível, em sua narrativa, observar como o tema da mesquinha e avareza perpassa vários momentos da história da humanidade.

### 3.1 A adaptação

O termo palimpsesto tem como definição no dicionário Aurélio: “papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro” (AURÉLIO, 2005). É com essa afirmativa em mente que nos debruçamos sobre o resultado da obra adaptada aqui estudada. Para a autora Linda Hutcheon, “a adaptação é uma transposição anunciada e

extensiva de uma ou mais obra em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia”, que no caso de nosso objeto é transcodificado da mídia impressa para audiovisual, cujo processo “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Segundo o professor e teórico Robert Stam, a adaptação pode ter inúmeras possibilidades dependendo de como o adaptador irá se debruçar sobre a obra que pretende ser adaptada.

Termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2002, p. 26).

Iremos nos deter adiante na questão de como a obra original, o conto *A árvore da miséria*, passou do texto narrativo para uma obra audiovisual.

O estudioso André Bazin em formulação dos anos 1950, afirma que “toda fidelidade é ilusória”. Para ele, o que o cineasta precisa fazer é encontrar equivalentes cinematográficos para contar sua história e ser fiel à obra adaptada. Trata-se de respeitar o espírito do romance adaptado e manter-se fiel à nova linguagem a qual está produzindo.

O cineasta só teria a ganhar com a fidelidade. Bem mais evoluído, dirigindo-se também a um público relativamente culto e exigente, o romance propõe ao cinema personagens mais complexos e, nas relações entre a forma e o fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada (BAZIN, 1991, p. 93).

Notamos essa preocupação na obra adaptada para o audiovisual, *A árvore da miséria*. Como exemplo, alguns diálogos que permanecem no filme são transcritos literalmente do texto escrito. Em alguns casos a fidelidade não pode ser cumprida à risca devido fatores que inviabilizam a produção, como foi o caso de *A árvore da miséria*. Em conversa informal, o diretor Marcus Vilar disse que por não ter encontrado uma real pereira (fig. 2), a equipe precisou encontrar uma solução para produzir uma árvore equivalente (fig. 3) à descrita na obra literária. Decidiu-se pela inclusão de variados tipos de frutas em uma árvore comum. Ou seja, a mangueira que fornece a manga foi preenchida com abacaxis, maçãs, pêras e outras frutas. Evidenciando que mesmo repleta de fartura em sua árvore a personagem da Miséria está preenchida de mesquinhez ao não permitir que ninguém suba ou usufrua de suas frutas, mesmo ela não precisando das frutas em excesso que a árvore fornece.

Fig. 3 – Pereira com frutos maduros.



Fonte: Frame retirado do Google

Fig. 4 – Árvore reproduzida para filme (mangueira com várias frutas).



Fonte: Frame retirado do filme<sup>3</sup>.

Existem inúmeras formas de estudarmos ou percebermos uma adaptação. Linda Hutcheon afirma que "um filme deve exprimir sua mensagem através de imagens e relativamente poucas palavras" (HUTCHEON, 2011, p. 21), aspecto percebido no cineasta Marcus Vilar, cujas obras procuram produzir sentidos sobretudo pelo uso da imagem. A respeito da fidelidade nas obras adaptadas, o cineasta persegue atingir a equação entre as obras ou pelo menos há uma tentativa de alcançar esse equilíbrio na transposição de obras.

Como exemplo do que afirmamos sobre o diretor perseguir equação entre obras, podemos tomar por base outro projeto, o filme *A canga* (2000), que também é uma adaptação de literatura para objeto audiovisual. Podemos remeter então à primeira página do texto

---

<sup>3</sup> Iremos utilizar frames retirados do filme digital *A árvore da miséria* e *A canga*.

literário que descreve a arma que é utilizada no desfecho do filme, desfecho que culmina no assassinato do chefe de uma família patriarcal. A arma aparece pela primeira vez na narrativa literária dessa forma: “Sinhá Nana, quando o peso se encaixou no cachaço dos dois, olhou pensativa para o molhe de preás pendurado junto do trabuco, atrás da canga” (SOLHA, 1987, p. 5). O narrador, ao descrever a arma pela primeira vez no romance, usa o artifício de não prender a atenção do leitor ao objeto descrito, ou seja, não é sabido nesse momento de leitura que ela será utilizada e terá uma importância para a narrativa. No produto audiovisual, esse aspecto é mantido, uma vez que na narrativa vemos a arma, mas não nos prendemos na primeira leitura visual dela (Fig. 4 e Fig. 5) (pela semelhança entre a cor da arma e da canga). Não buscamos neste projeto a identificação de uma adaptação literal, pois tratam-se de obras em diferentes linguagens artísticas (literatura e cinema), mas é possível encontrar na referida transposição, elementos que evidenciam o diálogo do filme com o texto fonte.

Fig. 5: Arma e canga – semelhanças de cor.

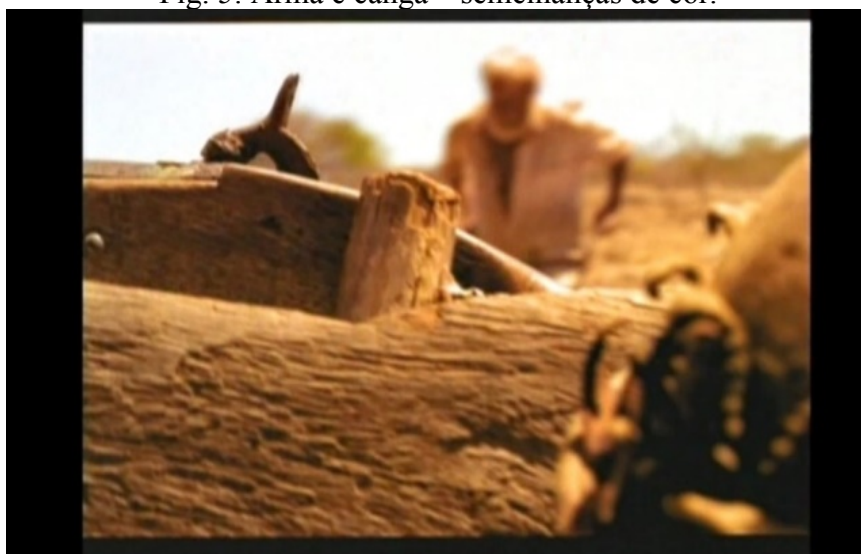




Fig. 6: Arma e canga – semelhanças de cor.



A adaptação do filme *A árvore da Miséria* busca dialogar com o texto-fonte, indo de acordo com a ideia de Aumont ao defender que "o esqueleto do filme é o argumento, que o realizador tem de encarnar, de alimentar, de vestir, para fazer dele um organismo vivo" (AUMONT, 2006, p. 103). No que toca aos personagens, o diretor cumpre bem esse papel ao dar vida ao conto, principalmente por utilizar os mesmos três protagonistas: a mulher mesquinha, o pobre enviado pelos céus e a Morte, além das crianças que invadem o terreno para se alimentar dos frutos. As semelhanças entre as obras não ficam apenas ligadas à questão dos personagens, pois o filme acata vários diálogos que são encontrados na narrativa literária, como o diálogo entre Morte e Miséria, após a população local solicitar que a Morte seja libertada, para que a vida possa seguir seu curso.

O diálogo que ocorre na narrativa literária segue assim: "--Vamos firmar um contrato. Se a Morte disser que não me leva, ela desce. E se disser que eu tenho que ir, ela fica lá permanentemente" (FERREIRA, 1978, p. 03) e a Morte responde "--Seja feito como você quer. Garanto que você eu nunca levarei" (FERREIRA, 1978, p. 04) e por fim Miséria sentencia: "-- Se nunca me mata, pode descer" (FERREIRA, 1978, p. 04). Na película acontece da seguinte forma: Miséria após ouvir a população se dirige à Morte, que está presa na árvore, propondo: "--Então vamos fazer um trato: se a morte disser que não me leva, desce, senão ela fica" e a Morte responde "seja feita como quer, você eu não levo" e a Miséria conclui: "-- Então desce", mantendo a mesma estrutura de diálogo do conto e o contexto no nível do enredo, alterando minimamente algumas palavras para uma expressão oral mais próxima do contemporâneo.



Entendemos então que Marcus Vilar, enquanto diretor e roteirista, conseguiu fazer uma transposição da obra literária citada anteriormente, pois como Garcia defende, “a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a ‘transposição’ não trai nem um, nem a outra, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística” (GARCIA, 1990, p. 14). Apesar dessa classificação de Garcia, tomaremos o produto audiovisual como adaptação, concordando com as informações contidas no início da obra filmica informando ser “obra adaptada livremente” da narrativa literária *A árvore da miséria* (Fig. 7).

Fig. 7: Tela de entrada do filme (informando ser uma adaptação de conto popular).



Conforme assinala João Batista de Brito, o teórico francês Jean Mitry oferece duas opções de modelos de adaptação, opostos entre si, a primeira diz que a adaptação tomaria servilmente o romance como obra a ser filmicamente ilustrada e a outra seria a obra fílmica pessoal, que assumiria o afastamento da obra original para impor seu próprio sentido, mas, neste caso, o cineasta precisaria ter a honestidade de não manter o mesmo título da obra adaptada (2005, p.134). No filme *A árvore da miséria*, o diretor optou por manter o título e também preservou a estrutura de alguns diálogos que ocorrem na narrativa literária, bem como aspectos do enredo. Estão também no filme os personagens citados na história do conto, bem como todos os conflitos que se desenrolam na narrativa literária. “A arte do cineasta é tornar o argumento o mais visual possível, reduzir-lhe tanto quanto possível a verbosidade mesmo que o simplifique” (AUMONT, 2006, p. 137). O cinema traz características de várias

artes em sua criação, desde o enredo da literatura, encenação do teatro, utilização da música, fotografia e noções de arquitetura para manipular o quadro. Sobre esse acúmulo de artes somando em uma, João Batista de Brito afirma que “o cinema é, por natureza, uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo” (BRITO, 2006, p. 135) uma unidade preenchida com valores dos mais diversos setores artísticos.

Dessa maneira, Vilar retira do conto, ou seja, da literatura, a base narrativa que o auxilia em sua trajetória como cineasta adaptador. Brito afirma que “o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem” (BRITO, 2006, p. 143). Concordamos com Brito ao encarar que a adaptação tanto pode “acasalar” com a nova linguagem que foi utilizada, ou “repelir”. Temos convicção de que a obra adaptada se “acasalou” para gerar um novo produto.

“A história é o denominador comum, a adaptação busca ‘equivalência’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história” (HUTCHEON, 2011, p. 32), e como estamos tratando de diferentes linguagens é comum os adaptadores sentirem necessidade de introduzir novos elementos que façam a tradução não-literal de aspectos do texto escrito, romance, novela, etc, que não poderiam ser traduzidos de outra forma. Assim um pequeno detalhe que não havia no romance pode aparecer no filme como um deflagrador semântico importante (BRITO, 2006, p. 151), como adicionar no primeiro plano do filme um homem sentado que tenta alimentar em vão no próprio peito um bebê<sup>4</sup>.

Robert Stam diz que “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo, pode escolher amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 1986, p.50).

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2002, p. 48).

Ainda em sintonia com o pensamento de Stam, acredita-se que “apesar da comparação perene do artista com Deus, demiurgo, criador, progenitor, ou legislador não

---

<sup>4</sup> Tal cena foi adicionada após o diretor Marcus Vilar vivenciar uma cena parecida nas ruas de Salvador, como havia informado em uma conversa informal.

reconhecido da humanidade, o verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, está envolvido em interações mais modestas, humanas e sublunares” (STAM, 1986, p. 23).

Na obra filmica, como citado anteriormente, é tematizada uma situação humana que nos comove: o pedinte, não tendo como se alimentar e oferecer algo para o bebê, faz um gesto inusitado oferecendo o próprio peito para a criança, que suga sem esperança de ter alimento. Podemos interpretar que a ação que leva Morte a acabar com a Miséria tem uma relação direta com essa situação, provavelmente por esta última ter ficado compadecida com o sofrimento do pedinte.

Para a narrativa não foi importante escolher um fato como gatilho da decisão da Morte em levar a Miséria embora, mas, em nossa leitura, acreditamos que (o momento em que a Morte assiste a tentativa do homem em alimentar o bebê seja o fato que desencadeia nela uma vontade de erradicar a miséria que seria responsável por este sofrimento (que nas obras têm uma personificação humana).

No curta-metragem, a construção imagética da Morte parte de uma alteração de estereótipos ao fugir do clichê da cor negra e da feição amedrontadora, deixando seu aspecto mais humano e usando as roupas de tons claros como uma forma diferente de ver a relação com a morte. Assim a representação da morte em *A árvore da miséria* difere da imagem usualmente abordada em outros filmes e outros dispositivos midiáticos, a exemplo do *Sétimo selo* (1959), de Ingmar Bergman (Fig. 11) como iremos falar adiante.

De acordo com *O dicionário de símbolos*, dos autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 621). Falando sobre o medo do destino final, o qual todos os seres vivos precisam passar, os autores afirmam que “o mistério da morte seja tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.622). Notamos essa aparência com traços assustadores no filme do diretor Ingmar Bergman, *O sétimo selo* (1969), narrativa filmica que possui também um personagem que retrata a Morte e que aceita jogar xadrez pela vida do humano que veio levar para o plano espiritual, assunto esse que abordaremos mais adiante no que tange a personagem. No filme de Bergman a personagem Morte veste uma roupa negra e possui a pele extremamente pálida e sem sobrancelhas, o que ocasiona estranhamento e angústia para quem visualiza sua imagem (Fig. 11). Já na obra *A árvore da miséria*, o uso da cor branca em todo traje e um olhar de compreensão em sua face, diferem dos exemplos mais comuns no cinema e na arte em geral. A liberdade criativa é fator decisivo de como cada figura será

representada na diegese, assunto que abordaremos mais adiante. Sobre a representação da figura da morte:

Na iconografia antiga, a morte é representada por um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal psicompompo (cavalo, cachorro etc). (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 622).

De acordo com esse trecho, percebemos algumas formas recorrentes de figuração da morte (Fig. 8, 9, 10) sempre em tons sombrios e somados à figura da caveira, que remetem ao corpo humano após perder toda sua carne.

Fig 8: Morte com asas e foice.



Fonte: frame retirado do Google.

Fig 9: Morte por Hans Baldung, traços esqueléticos.



Fonte: frame retirado do site Fenix de Fogo.

Fig. 10: Representação da morte no logotipo de clube de motoqueiros.



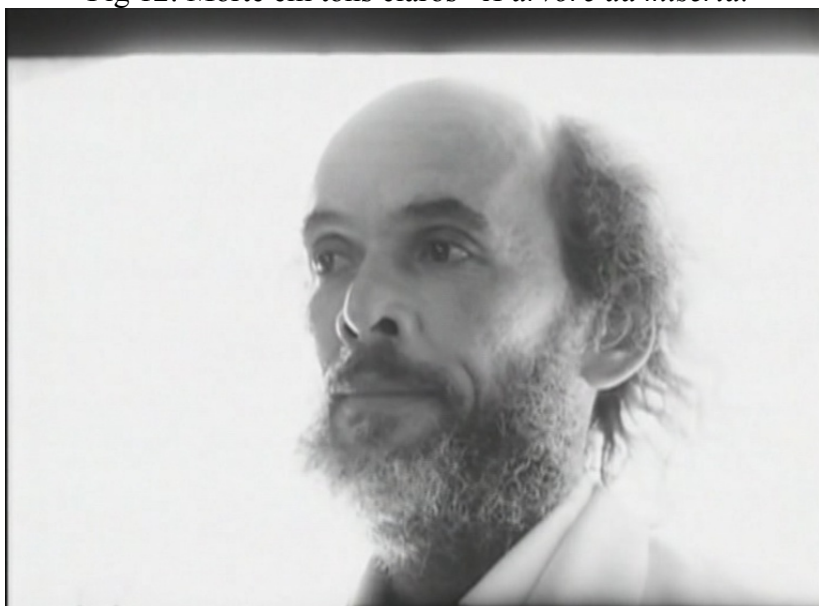
Fonte: Frame retirado do Google.

Fig 11: Morte em tons escuros – *O sétimo selo*.



Fonte: Frame retirado do filme.

Fig 12: Morte em tons claros - *A árvore da miséria*.



No nosso objeto de estudo, apesar da personagem da Morte possuir uma feição humana e um rosto não amedrontador, a missão ainda é resgatar as almas para o plano espiritual. Mas podemos lembrar que algumas representações da morte não a indicam com esse fim, como simples esgotamento da vida. Chevalier e Gheerbrant lembram Oswald Wirt quando o mesmo afirma que “o profano deve morrer para que renasça a vida superior conferida pela iniciação. Se não morre para seu estado de imperfeição, impede para si próprio

qualquer progresso iniciático” (WIRT *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.188). O esotérico Oswald Wirt, ao utilizar a figura da morte como uma passagem, uma possibilidade de progresso, nos faz enxergar que a personagem da Morte no filme *A árvore da miséria* deseja levar a personagem Miséria para dar-lhe a chance de progredir. Por outro lado, a percepção da vida como uma passagem, traduzida pelos autores como um dos sentidos da presença da morte na cultura, pode iluminar aspectos do filme, pois a obra parece trazer uma visão não-negativa da morte, assinalando sua presença como necessária ao ciclo da vida. No curta, a própria representação da morte como algo mais próximo da luminosidade do que das trevas ou do assustador, parece conferir um olhar sobre a vida como um ciclo que deve ser vivido e respeitado como tal, o que inclui seu fim.

### 3.3 Busca pela originalidade

O filósofo alemão Walter Benjamin afirma que "contar histórias é sempre a arte de repetir história" (BENJAMIN, 1993, p. 22) e Linda Hutcheon reitera esse argumento quando diz que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28). Para os autores, quando a narrativa passa de literária para audiovisual, esta ganha uma nova dimensão, uma nova roupagem que ressignifica todo o universo criado na obra original, sendo uma repetição sem replicação. Nessa perspectiva, enxergamos esse cuidado constante do diretor em não repetir literalmente o enredo das obras que serão adaptadas, usando sempre que possível as palavras do próprio escritor na (re-) escritura do roteiro.

Ainda partilhando do pensamento dos autores acima citados, podemos exemplificar a aplicação deste conceito nas obras de Marcus Vilar, através do exemplo da personagem Morte que encontramos no texto literário da versão escrita *A árvore da miséria*, em que a descrição da personagem é feita como se esta fosse uma senhora muito velha. Outra versão existente, oriunda de uma narração oral a qual o diretor teve acesso, mostra a Morte como um ser aprisionado em uma garrafa de vidro, com aspecto semelhante ao diabo (Fig. 09), representado dentro de uma garrafa na novela *Renascer*, da Rede Globo.



Fig. 13: Diabo na garrafa da novela *Renascer*.



Fonte: Frame retirado de vídeo digital no site Youtube.

Na busca expressiva de escapar aos clichês no trato com o tema, o curta quebra com o estereótipo da morte/diabo comumente encontrada em outros dispositivos midiáticos, ao nos apresentar uma figura diferente do que estamos acostumados a ver. Ou seja, não é apenas repetição que está em pauta, a combinação de novos elementos traz uma originalidade que sempre foi uma busca nas obras do diretor. Na investigação em torno de *A árvore da miséria*, pretendemos nos debruçar sobre a adaptação enquanto ato criativo, onde temos a obra a ser adaptada, que após um trabalho de estruturação, criatividade e escrita resultaram em um roteiro cinematográfico que pôde ser produzido, realizado e consumido pelo público.

Robert Stam escreveu em seu artigo *Teoria e prática da adaptação*, que as adaptações são vistas muitas vezes como algo “menor”, uma “traição”, “violação” e outros adjetivos negativos, mas sempre ignoram o “ganho” que a adaptação pode oferecer quando passa para outros meios de mídia como a televisão, cinema e teatro – sendo considerado aqui o ganho como um aspecto pertencente à originalidade (STAM, 2005). *A árvore da miséria* se assume como obra adaptada, deixando claro que se baseia no conto de Fernando Ferreira. Marcus Vilar apesar de ser um adaptador não pode perder o *status* também de criador, já que ao transformar um objeto literário para audiovisual é evidente que as diferentes linguagens precisam de diferentes expressões e entonações, fazendo de cada obra “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Como a linguagem do audiovisual é formada por uma série de características específicas - lembrando também que não existe uma tradução ou transposição literal entre as



duas linguagens -, podemos afirmar que as obras necessariamente serão diferentes entre si. Tentativas de adaptações que sejam mais próximas ao texto fonte, ou seja tentativas de uma adaptação literal existem, como exemplo a adaptação da HQ *Sin City* (1991) (Fig. 14), de Frank Miller, que foi adaptado para o cinema sob a direção de Robert Rodriguez em parceria com o próprio Frank Miller. A história da HQ foi transposta para o audiovisual, mas ao adicionar personagens em carne e osso e ao dotar a câmera de movimentos e interações com o espaço, já nos informa que a adaptação visual (de texto para filme) é modificada pelo simples fato de a linguagem cinematográfica ser diferente da linguagem literária. Seria então “a adaptação uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Variações que podem ser maiores ou menores dependendo de inúmeros fatores, como a escolha da adaptação de roteiro, o dinheiro investido na produção da obra adaptada, a qualidade de trabalho da equipe escolhida, entre outros fatores, corroborando com a visão de Hutcheon quando esta diz que, em obras adaptadas, sempre haverá perdas e ganhos (HUTCHEON, 2011).

Fig. 14: Sin City HQ e filmes, tentativa literal de adaptação.



Fonte: Frame retirado do Google.

Em nosso estudo notamos que existe uma aproximação entre as obras, principalmente em relação ao uso dos diálogos e personagens, que mantêm a mesma ligação da obra literária

para audiovisual. Como o conto não possui nenhuma informação ou detalhes específicos das particularidades do ambiente ou das personagens, fica a cargo do diretor Marcus Vilar adaptar da forma que lhe fosse conveniente.

#### 4. A PERSONAGEM E MISE-EN-SCÈNE

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes tomando por base a teorização de E. M. Forster, definem a personagem de duas formas: a personagem plana, que “é construída em torno de uma única ideia ou qualidade”, e a personagem redonda, quando esta “reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vinculada”.

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na história em quadrinhos, no folhetim radiofônico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa (REIS; LOPES, 1988, p. 215).

A obra literária *A árvore da miséria*, não possui em sua narrativa uma descrição física ou psicológica das personagens, ou seja, tais personalidades só são construídas a partir de seus atos. Segundo Reis e Lopes, “o verdadeiro romancista escuta e vigia [as suas personagens] enquanto atuam, espia-as antes de conhecê-las. É só através do que lhes ouve dizer que começa a compreender *quem* são” (REIS; LOPES, 1998, p. 215). Para o gênero literário conto, a descrição das personagens não é um ponto fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Como exemplo pode-se observar o conto popular *A árvore da miséria*, que, justamente por ser em sua maioria disseminado através da oralidade, as características de seus protagonistas mudam conforme a fonte emissora.

No texto literário *A árvore da miséria*, percebemos o traço de avareza da protagonista diante de ações que revelam sua obsessão com a árvore, preferindo ver seus frutos apodrecerem do que serem consumidos (“Miséria pediu que todo aquele que subisse na pereira não descesse. Só descesse com a ordem dela”) (FERREIRA, 1978, p. 1). Apesar da personagem Miséria ajudar o enviado de Deus com o pouco de migalhas e um descanso, demonstra sua avareza ao negar que as crianças possam usufruir das frutas.

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa (...). Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela *é* e sobre o que *ela faz* (HAMON, 1983, p. 20).

Nesta obra acreditamos que a personagem da Miséria se encaixa na forma de personagem plano, sendo seu único objetivo durante todo enredo inviabilizar que alguém possa comer dos frutos de sua árvore. A personagem da Miséria no filme *A árvore da miséria* é vista como dotada de certa comicidade, através da acentuação de traços de sua extrema mesquinhez, entre outros elementos de caracterização, que acabam trazendo tal comicidade para suas ações, configurando uma opção da adaptação para o texto filmico. Conforme assinala Anatol Rosenfeld, a personagem adquire riqueza ao realçar aspectos distintos.

Precisamente porque se trata de orações e não de realidade, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (...); maior exemplaridade; maior significação (...); e, paradoxalmente, maior riqueza (ROSENFELD, 1995, p. 34 e 35).

Como o teórico Rosenfeld fala da riqueza da personagem, acreditamos que realçar poucos aspectos em um personagem como a Miséria, onde a mesquinharia, egoísmo e falta de amor ao próximo é elevado ao ponto de a personagem só existir para produzir certas ações, acaba por enriquecer a personagem, valorizando enfim o que ele tem de melhor/pior. Por esse pensamento temos que concordar com o pesquisador V. I. Propp quando, ao refletir sobre as funções de cada personagem na narrativa, assinala que os nomes ou os atributos podem mudar a cada personagem, mas no conto o que não muda é sua função ou ação para o desenrolar da trama narrativa. E, como assinala Propp, “por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22). A ação correspondente a Miséria, além das citadas anteriormente, é evitar o roubo de suas frutas, que ela aplica diariamente através da violência oral, como sugere o curta-metragem, ou física, como sugere a narrativa literária, citando como no momento em que a personagem Miséria retorna da rua após mendigar e encontra os meninos na árvore.

No dia seguinte, a Miséria foi esmolar, chegaram as crianças para tirar pera. E quando quiseram descer ficaram lá pregadas. Deu onze horas Miséria chegou. Catucava os meninos de vara, dava pancadas, eles querendo descer e não havia jeito. Até que... ela deu uma surra em cada um e mandou ir embora (FERREIRA, 1978, p. 02).

Enquanto a violência é mais explícita na narrativa literária, no filme temos uma

suavização dessa violência. A mesma cena filmada em que Miséria acaba de descobrir os meninos na árvore, ao invés de bater nos meninos com a vara ou de dar uma surra em cada um, (a situação no objeto audiovisual ocorre com a personagem) sai da casa com cajado em mãos, gritando “vão embora, saiam de minha árvore, vão embora suas pestes, vão embora”. A função exercida pela personagem é a mesma nas duas obras, retirar os meninos da árvore, só divergindo quanto a violência implicada em cada obra.

#### 4.1 Contrução das personagens

A respeito da construção da personagem, concordamos com Tchecov no momento em que afirma que “no ser humano, a vida verdadeira em sua parte mais interessante, se desenvolve acobertada pelo segredo, como as plantas no invólucro da noite. Cada existência pessoal germina no recesso da personalidade” (TCHECOV *apud* BRASIL, 1975, p.40). Neste sentido, é possível notar que a protagonista de *A árvore da miséria* têm como característica comum a personalidade forte. Miséria, com sua mesquinharia, mostra-se uma pessoa insuportável de se conviver.

Podemos qualificar a personagem através de adjetivos ou descrições, mas são suas atitudes que formam suas características e o definem perante o espectador/leitor, como por exemplo: as ações de expulsar crianças que estão se alimentando em sua árvore rica de alimentos ou oferecer comida e água para um pedinte apenas pelo desejo de o manter vivo por mais tempo para poder sofrer mais um pouco. Essas ações formam as características da personagem Miséria, não sendo necessário descrevê-la como uma pessoa mesquinha, já que suas ações traduzem isso.

Vamos agora nos debruçar sobre as personagens construídos na obra audiovisual ficcional *A árvore da miséria*.

O significado da miséria de acordo com o dicionário Aurélio:

miséria  
*substantivo feminino*

1. estado de enorme sofrimento; infelicidade, desgraça.
2. estado de carência absoluta de meios de subsistência; indigência, penúria.

Por meio da personagem, entendemos que o filme personifica algo não tático. A

Miséria, personagem interpretada por Soia Lira, por exemplo, personifica um símbolo da pobreza extrema que é um mal da humanidade e não um objeto, ou pessoa. O curta-metragem então reúne sentimentos como egoísmo, raiva, inveja e os projeta na personagem Miséria. De acordo com Candido, "a nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada" e "através das funções significativas da oração posso atribuir (ou retirar) a essa unidade uma ou outra determinação" (CANDIDO, 1968, p. 24). Assim, no filme, a miséria, um mal social, é personificada através do arquétipo da pobreza e da fome.

A ficção proporciona essa possibilidade justamente por criar contornos e maleabilidade de objetos não reais, como *aliens* em ficções científicas, ou, a figura do zumbi em filmes de terror, e, em nosso caso, a figura da miséria materializando a situação que ocorre no mundo, através de uma personificação para uma personagem mulher. Para Massaud Moisés, as personagens do conto discrepam das que protagonizam o romance e a novela por sua densidade, intensidade e estrutura (MOISÉS, p.25), não importando para diegese se é humano, extraterrestre, animal ou objetos inanimados que criam vida.

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que finge referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (CANDIDO, 1968, p. 36).

Sobre a Miséria, temos no texto literário uma breve frase que deixa em dúvida se refere a Miséria, personagem da história ou a situação de extrema pobreza que existe no mundo, quando diz: “no tempo da antiguidade, a Miséria vivia reinando em toda parte” (FERREIRA, 1978, p. 01). Fica evidente que ao passar para objeto audiovisual a Miséria assume características físicas, assume também o figurino além do corpo do ator/atriz que a interpreta. As realidades podem ser moldadas na ficção e rearranjadas para exprimir as possibilidades não apenas reais como irreais também, caso que ocorre em nosso objeto de estudo ao retratar uma situação de pobreza e personificar essa situação na encenação da atriz que vive a personagem.

A personagem que mais sofreu modificações de caracterização em relação a outras narrativas às quais nos habituamos, foi a personagem da Morte, interpretada no cinema pelo ator Everaldo Pontes. Percebemos no filme *A árvore da miséria* uma influência direta para a construção da Morte e da narrativa, a partir do filme *O sétimo selo* (1969) (Fig. 11), do diretor sueco Ingmar Bergman, que possui em suas narrativas temas centrados no estudo psicológico

dos personagens. Na obra *O sétimo selo* (1969) temos a história de um homem que, após encontrar a morte, a desafia para jogar xadrez, cuja consequência, caso perca a partida, é deixar-se levar para o plano dos mortos. Porém, caso o homem ganhe, ele permanece na terra por mais algum tempo. A Morte aceita o jogo do homem já que esta nunca havia perdido uma partida antes. No final da narrativa, o homem perde o jogo, mas o tempo que ele ganha lhe proporciona conhecer novas pessoas e viver situações, além de possuir o sentimento da esperança, de que tudo vai ficar bem no final, o que se assemelha à narrativa do filme *A árvore da miséria*. A Miséria propõe uma trégua a realizar o seu último desejo ganhando o tempo para viver mais situações, sentir a esperança, mas, no final da narrativa, fica em aberto se a Morte realmente tenha falhado na tentativa de levar a Miséria embora.

Enquanto a personagem da Morte retratada no filme *O sétimo selo* é pálida com vestimentas escuras e sem cabelos, a Morte no filme *A árvore da miséria* tem as vestimentas de cores claras, longos cabelos e uma feição humana simpática, aceitando também negociar com a pessoa que pretende levar embora, uma última barganha para quem terá a vida usurpada pela Morte.

Fig. 15: Morte olhando para trás, após perceber que foi enganada.



A partir da definição de Reis e Lopes, a Morte em *A árvore da miséria* pode também ser considerada como uma personagem plana, já que é comum em narrativas literárias e filmicas a Morte atender a um último desejo para a alma que irá levar, cujo arquétipo é seguido por nossa personagem. Porém, se levar almas é o trabalho primordial para a personagem, sua função é quebrada ao não conseguir levar a Miséria junto com ela. No plano

final do filme (Fig. 15), é mantido um sugestivo índice de indeterminação, quando a Morte vira-se, deixando um final aberto e a indagação sobre se ela retornaria para levar a Miséria, quebrando assim o acordo feito com a personagem mesquinha, ou se iria embora sem a alma que deveria levar, mantendo sua promessa.

#### 4.2 A *mise-en-scène*

Discutindo o conceito de *mise-en-scène*, Luiz Carlos Oliveira afirma que “ao importar do teatro a expressão *mise-en-scène* e torná-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas - é na verdade, muito simples: o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco” (OLIVEIRA, 2013, p. 33).

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

Jacques Aumont assinala que “a encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela” (AUMONT, 2008, p. 10) Assim, iremos investigar essa categoria, pois nosso objeto possui uma *mise-en-scène* voltada para o estilo clássico, remetendo-nos à época do segundo cinema. Lembramos que o cinema recebeu essa definição em referência ao início de sua existência, entre 1910 a 1940, quando a possibilidade de gravar som e áudio juntos trouxe mudanças na forma de filmar uma cena. Uma das características dos filmes desse período era a utilização da profundidade de campo (ou *profondeur de champ*) como jogo de encenação. Essa forma abarca “a possibilidade de encenação em profundidade” (AUMONT, 2008, p. 23), onde se pode colocar objetos e atores percorrendo o quadro, estando eles ou não em foco. Como um exemplo de filme que utiliza a encenação clássica e em profundidade, lembramos do filme *Um dia no campo* (1936), de Jean Renoir, em que temos um plano que evidencia a utilização da profundidade de campo como jogo de encenação (Fig. 17), onde é possível ver em primeiro plano dois jovens a olharem pela janela as moças no jardim ao fundo da casa. Outro plano que demonstra esse uso da profundidade de campo para a encenação está evidenciado no filme *Cidadão Kane* (1940), do diretor Orson Welles, no momento em que a

família que está na sala de jantar da casa (Fig. 32) decide o destino do filho Kane que brinca na neve no lado de fora.

É notável essa mesma forma no filme *A árvore da miséria*, conforme as figuras (Fig. 18 a 21) demonstradas a seguir, notamos que geralmente temos em primeiro plano o objeto focado e em segundo plano uma ação ocorrendo ou um objeto de importância para narrativa.

Fig. 16: *Um dia no campo* e a profundidade de campo.



Fonte: Frame retirado do Google.

Fig. 17: Profundidade de campo no filme *Cidadão Kane* (1940).



Fonte: Frame retirado do Google.



Fig. 18: *A árvore da miséria* e a profundidade de campo.



Fig. 19: *A árvore da miséria* e a profundidade de campo.



Fig. 20: *A árvore da miséria* e a profundidade de campo.



Fig. 21: *A árvore da miséria* e a profundidade de campo.



No livro *O cinema e a encenação* (2006), Aumont destrincha uma visão sobre a *mise-en-scène* em que acredita que a primeira fase do cinema, que engloba o período mudo, transitou entre a narratividade, como as películas de Georges Méliès, e a não narratividade, como os filmes dos irmãos Lumière, caracterizando-se então como um período misto. A narrativa dramática foi impregnando o cinema desde as primeiras experimentações de Méliès, onde o *locus* cênico foi criado e suas linguagens próprias para esse espaço foram sendo construídas passo a passo. Aumont acredita então que foi no período do primeiro cinema que a arte cinematográfica começou a buscar seu próprio caminho se libertando das amarras do teatro filmado, e construindo sua própria linguagem como a cor, o som e a profundidade de

campo, surgindo assim a *mise-en-scène* cinematográfica (AUMONT, p. 25).

O cinema absorvia a cena teatral através de um melodrama fortemente calcado em questões familiares, em confronto com o mundo externo, onde residiam perigos à estabilidade familiar, aos bons costumes e à moral, e à verdadeira felicidade de homens e mulheres, que residiria nos laços familiares (XAVIER, 2003, p.23).

Nas referidas obras filmicas, o diretor optou pelo tipo de encenação clássica (*mise-en-scène*) com intuito de “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (BORDWELL, 2008, p.33). Para a análise da *mise-en-scène* do nosso objeto de pesquisa, compartilharemos da definição do cineasta francês George Méliès sobre o assunto:

*Mise-en-scène* é preparar de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur-en-scène*, desenhista e frequentemente ator, se quiser obter um todo que se sustente (MÉLIÈS *apud* GAUDREAU, 2008, p.206).

O diretor acaba se tornando peça chave de todo o processo filmico. É preciso entender que a *mise-en-scène* faz parte desde a escolha dos aparatos que entram em cena na direção de arte. Me refiro nesse momento não à escolha estrita de cada artefato que irá aparecer mas sim aos artefatos que o diretor de arte selecionou e que após passar pelo diretor do filme é aprovado ou não para entrar em cena, até a posição e movimento da câmera, passando pela posição e atuação dos atores. A *mise-en-scène* dá vida ao filme ao utilizar o corpo dos atores para produzir efeitos. Como afirma Luiz Carlos Oliveira, “o que define um grande filme, o que impõe um grande tema, o que faz com que chegue uma mensagem, é a verdade de sua *mise-en-scène*” (OLIVEIRA, 2013, p. 34), compreendida principalmente pela atuação dos atores.

Jacques Aumont (2006) afirma que foi a partir dos anos 1910-1920 que a arte teatral do cinema converte-se na arte da encenação ou *mise-en-scène* (utilizaremos o termo “*mise-en-scène*” em nosso texto). A linguagem cinematográfica transformou-se bastante desde sua gênese, mas foi a função de diretor quem mais absorveu a prerrogativa de comando e dever de aconselhar e sugerir como os atores deviam se portar e atuar em frente a câmera. Aumont afirma que “o realizador de filmes, nos primeiros tempos do cinematógrafo, tinha de resolver demasiados problemas técnicos de várias ordens para ter tempo de se considerar como encenador” (2006, p. 13) e, apesar de ter que lidar com várias complicações que ocorrem durante uma produção cinematográfica, o encenador havia de priorizar a arte de encenar e se desvencilhar das outras dificuldades de forma efetiva e controlada.

Como afirma David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 209), a *mise-en-scène* compreende o controle de quatro áreas de possibilidades que seriam: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e, para nosso objetivo principal, a encenação.

No que compete à encenação dos atores na obra *A árvore da miséria*, é possível notar uma verve teatral, longe de uma naturalização do real, aspecto que, segundo Bordwell (2013, p. 206), não pode ser utilizado como um juízo de valor para a encenação. Em nosso entendimento, a teatralidade no filme condiz com o preparador de elenco, Luiz Carlos Vasconcellos, que dirigiu a peça *Vau de Sarapalha*<sup>5</sup>. Isso além da formação dos atores (Everaldo Pontes, Soia Lira, Nanego Lira) que participam da película e que advém do teatro.

Assim, o elenco do referido filme, por ser proveniente do teatro paraibano, faz do corpo um meio de articulação e parte integral da encenação, não utilizando apenas a voz para se expressar e sim a postura corporal e toda a interação com o espaço no qual está inserido. Este aspecto faz lembrar o estilo do cinema mudo, em que o corporal era o que motivava a cena “fazendo do corpo, privado da fala, um meio de recuperar a linguagem articulada copiando-lhe, precisamente, a articulação: é esta a definição de princípio de grande parte da representação do ator do período mudo” (AUMONT, 2006, p.18). Bordwell e Thompson complementam ao afirmar que “a interpretação é criada para ser filmada. A interpretação do ator é composta de elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (vozes, efeitos). Às vezes, é claro, um ator pode contribuir apenas com aspectos visuais, como no cinema mudo” (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p 233).

Podemos levar em consideração que o "exagero" na atuação do teatro depende também do ponto de vista da peça, já que é necessariamente encenada de frente para o público, além do fator da distância do local escolhido pelo espectador. Assim os atores, para alcançar todo o público disposto no teatro, precisam expandir seus movimentos e impostar a voz. Enquanto no cinema “aquilo que, para o operador (de câmera), é uma liberdade torna-se, para o espectador, uma obrigação: vemos a partir do ponto de vista que foi, em definitivo, escolhido para nós” (AUMONT, 2006, p. 37). Nesse sentido, a linguagem cinematográfica não difere muito da teatral, já que nessa última, somos obrigados a escolher um ponto de vista para apreciarmos, enquanto que no cinema esse ponto de vista é escolhido pelo diretor de fotografia e a nós, espectadores, só nos cabe sentar, apreciar e reagir às ações acontecendo na película. Aumont afirma que “o espectador é alguém que vê tudo” e é necessário “garantir que

---

<sup>5</sup> Peça que circulou o Brasil e alguns países, levando a teatralidade paraibana para o conhecimento nacional.

o espectador veja tudo, que o veja confortavelmente e sem ambigüidades” (AUMONT, 2006, p. 37).

A encenação é, pois, nem mais nem menos, o instrumento que permite construir, a partir de elementos do mundo, a apresentação convincente de uma história, que nos permite recebê-la com prazer em compreendê-la e atribuir-lhe um estatuto ontológico muito particular (AUMONT, 2006, p.163).

O dinamarquês Urban Gad (2006), autor da primeira obra sobre realização de filmes, *Filmen: Dens Midler og maal*, observa que o ator tem maior tendência em levar para os produtos audiovisuais as convenções da pantomina - uma arte teatral que é baseada na capacidade expressiva do corpo -, uma vez que está habituado a exprimir-se de forma exagerada (AUMONT, p. 28). Mas precisamos ter em mente que cada trabalho ou filme possui sua encenação própria e necessária, como, por exemplo, um filme expressionista alemão do início do século XX, como *O gabinete do doutor Caligari* (1920), no qual era totalmente apropriado a forte e exagerada encenação de um ator que interpretava um louco. Bordwell sustenta que “a interpretação, realista ou não, deve ser examinada de acordo com sua função no contexto do filme” (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 235). O contexto de nosso objeto nos leva a crer em um mundo em que um homem tenta alimentar um bebê em seus próprio seio e que a Morte e a Miséria andam como pessoas entre os humanos que tentam contornar as adversidades da maneira possível.

O cineasta Urban Gad ainda diz que o realizador é a alma do filme, mas o é enquanto encenador, ou seja, principalmente como diretor de atores e gestor de blocos de espaço de duração (GAD apud AUMONT, 2006, p. 135). “A encenação nunca é mais do que uma organização da disposição e das deslocções dos atores num quadro determinado” (AUMONT, 2006, p. 135) e, sob esse prisma, ele cita duas regras simples e essenciais: a regra da legibilidade, em que um ator não pode tapar o outro em cena a não ser que seja brevemente ou para efeito de sentidos e significados; e a regra da harmonia, que assinala que os corpos em cena devem levar em conta o cenário e iluminação. “Encenar consiste em encontrar as melhores disposições possíveis para contar a história de forma clara, eficiente e atrativa” (AUMONT, 2006, p. 139).

Sendo assim, o diretor ou encenador, é responsável por todo pormenor que irá aparecer na película sendo necessário “organizar a relação entre os atores e lugares” (AUMONT, 2006, p. 138). Não apenas a posição dos atores é importante, a posição da câmera tem grande relevância para narrativa, como é percebido nos filmes de Otto Preminger,

que prioriza a fluidez da encenação, preferindo manter um plano longo do diálogo de atores, como foi visto em seu filme *Passos na noite* (1950) em que um diálogo entre a atriz Morgan Taylor que está sendo interrogada pelo ator Gene Tierney. A cena se passa em uma pequena sala e Preminger constantemente faz uso do movimento de câmera como *travelling* para evitar cortes na cena. Em *A árvore da miséria*, percebemos o uso da movimentação de câmera para deixar a cena fluir, ao invés de realizar um plano e contraplano como é comumente visto. A cena a qual me refiro, e da qual trataremos adiante, é a do diálogo onde Miséria tenta convencer a Morte a retirar o último fruto maduro da árvore. Nela percebemos a câmera movimentando-se em *travelling*, para evitar o corte, preferindo a fluidez comumente adotada em diretores como Otto Preminger, que é lembrando como “antes de tudo, o homem da fluidez” e para o qual a cena é, “antes de tudo, uma continuidade” (OLIVEIRA, 2013, p. 79). Para o cineasta, era preferível manter uma cena por mais tempo do que fazer uma cena com mais cortes de edição, na busca por enfatizar o drama que ocorre na película.

#### 4.3 O quadro, o plano, a câmera

Na narrativa fílmica, o espaço no qual os atores estão destinados a se movimentar é o espaço do quadro, determinado pelo plano que é escolhido pelo diretor de fotografia, regra surgida desde o início do cinema narrativo ficcional. Cada plano oferece ao ator um espaço em que ele pode ser incluído para encenar. O diretor, enquanto encenador, tem a possibilidade infinita para colocar ou tirar o ator de quadro, deixar todo o corpo em um plano geral ou em um super close do olhar. Nesse momento o diretor aceita a função de comandar a encenação e extrair o melhor de cada personagem/ator.

O centro e a origem da encenação tal como a concebe Mourlet é, portanto, o ator, e o critério do verdadeiro artista é a franqueza e a lealdade no corpo do ator. Toda a energia do fluido misterioso que é a encenação passa pelo corpo do ator, é dele que ela emana sobre o ecrã, é ele quem melhor encarna o meio de prender o espectador, de o fascinar, de fazer com que comungue do encantamento de gestos, de olhares (...) em que nos perdemos para nos reencontrarmos lúcidos e serenos (AUMONT, 2006, p. 85).

Sobre o espaço ao qual os atores devem ser incluídos e encenados, o cineasta e teórico francês Éric Rohmer afirma:

O espaço cinematográfico se definiu em relação ao do teatro, a um só tempo, pelo estreitamento da superfície de visibilidade e pela extensão do lugar da ação; não é, portanto, só o interior de cada um dos planos que o realizador deve determinar em

razão de certa concepção da espacialidade, mas a totalidade do espaço filmado (ROHMER *apud* OLIVEIRA, 2013, p.43).

Jaques Aumont atesta que uma das principais diferenças entre o cinema e o teatro seria "onde colocar a câmera?". Ele ainda afirma que "a planificação não é a encenação, pois esta implica decisões diferentes das relativas à localização da câmara e a duração do plano" (AUMONT, 2006, p.51). Sobre a planificação, discordamos do autor, pois adotaremos aqui o pensamento de que a planificação é encenação, já que a escolha de onde situar e movimentar a câmera faz diferença enorme em várias situações. Como exemplo, podemos analisar a cena de *A árvore da miséria* em que a personagem Miséria dialoga com a Morte solicitando que esta realize seu último desejo em vida, que seria comer o fruto mais maduro no alto da árvore. Aqui a movimentação de câmera anda lado a lado com a *mise-en-scène*, mudando o foco dos personagens, quando necessário, ou re-enquadrando para melhor apreciação. A cena inicia no rosto da Miséria em um plano fechado. Enquanto esta fala, a câmera inicia um *travelling*, indo de encontro ao seu rosto, enfatizando a reação da Morte ao pedido que lhe foi feito.

Outra cena na qual podemos evidenciar o uso da posição e movimento da câmera para produzir um maior efeito narrativo é a que inicia o filme, na qual acompanhamos por um *travelling* as pernas de um homem vestido de branco, passando por um homem sentado na calçada, com um bebê em seus braços. Ou mesmo noutra cena, onde a câmera enquadra o rosto de Miséria solicitando o último desejo em vida e há reposicionamento para o rosto da Morte ouvindo e acatando o seu último desejo. A câmera está trabalhando em conjunto para evitar cortes desnecessários e produzindo momentos mais expressivos e dramáticos.

Rohmer chega à conclusão de que a bidimensionalidade da imagem é compensada pela possibilidade (e pela necessidade) de fazer a cena extravasar o conteúdo visual do plano, abarcando suas imediações. [...] A unidade da cena cinematográfica não depende só do que é enquadrado/focalizado. O lugar da ação se faz mais amplo, porque inclui não apenas o fora de campo concreto (aquela porção de espaço contígua ao plano, ainda que não apreendida no campo de visão) como também toda a ideia de espaço criada pela diegese (o fora de campo imaginário, por assim dizer). A *mise-en-scène*, por conseguinte, diz respeito a todo esse espaço, e não apenas ao que está circunscrito no quadro. (OLIVEIRA, 2013, p.43)

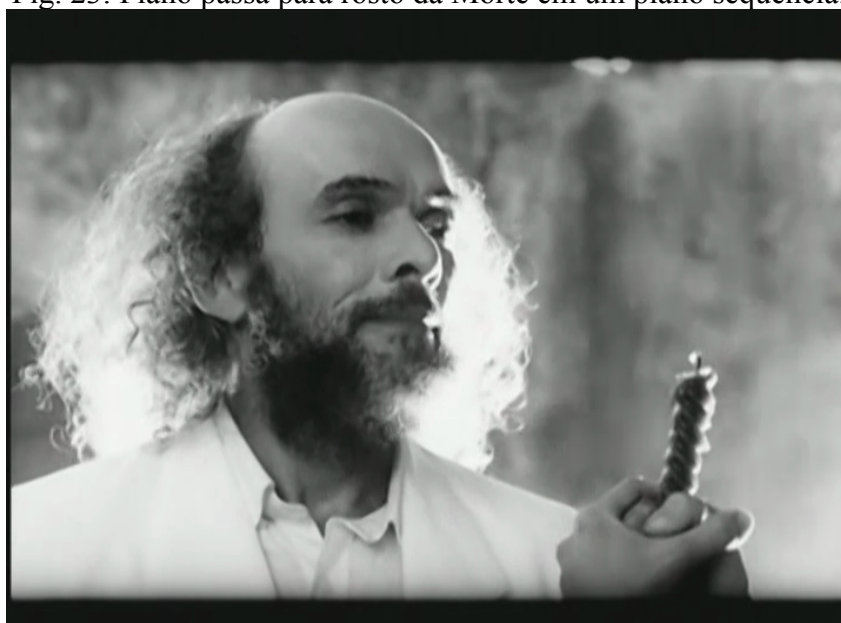
No livro de Luiz Carlos Oliveira em que aborda várias teses de *mise-en-scène*, uma que nos chama a atenção é quando pesquisa o trabalho do já citado cineasta Otto Preminger, ressaltando sua preferência pela fluidez de uma cena longa, ao invés da edição de corte do filme. O diretor austríaco trabalha a fluidez em seus filmes, escolhendo para isso longos planos, onde é vital encontrar uma solução para filmar a cena com menor número de cortes possíveis, por isso constantemente utilizava a movimentação da câmera como forte aliada em

seus filmes. Sobre a movimentação de câmera Luiz Carlos Oliveira afirma que “o movimento de câmera se torna assim crucial, já que ele muitas vezes pode substituir o corte e a mudança de plano na tarefa de permitir um novo ângulo, uma nova distância, uma nova composição, enfim, um novo acesso à cena” (OLIVEIRA, 2013, p.43).

Fig. 22: Plano inicia no rosto de Miséria.



Fig. 23: Plano passa para rosto da Morte em um plano sequência.



A câmera então faz parte da encenação junto com os atores, sabido que a diretora de fotografia precisa também participar dessa troca de lugares e de corpo para criar uma fluidez ao filme. Para Bordwell, o espectador é afetado (apesar de não perceber) pelo recursos



cinematográficos que juntos formam a *mise-en-scène* (2005).

A encenação/*mise-en-scène* (atuação, cenários, iluminação, planificação, etc) do filme *A árvore da miséria*, apesar dos elementos que a constituem, encontra na atuação dos atores a prioridade. Esta encenação fica a cargo da movimentação dos atores no quadro, visto que o cenário utilizado é uma casa abandonada e o terreno exterior da casa onde contamos apenas com paredes envelhecidas e um espaço invadido por galhos e folhas. A beleza do filme está definida, assim, pela expressividade atingida pelos atores, somada ao trabalho de câmera e equipe técnica, que pode criar movimentos e permanecer com a fluidez devida para cada cena.

Através de leituras de autores como David Bordwell (2008) e Luiz Carlos Oliveira (2013), abordaremos a questão da espacialidade como parte integrante do quadro cinematográfico. Apesar de estar tratando de narrativas audiovisuais, nos amparamos amplamente em formulações dos estudos literários, dada a maior profundidade e disponibilidade de estudos sobre a espacialidade nesse campo e também reforçando a ideia de que "o termo espaço possui relevância teórica em várias áreas de conhecimento" (BRANDÃO, 2007, p. 01). Percebendo sua vocação transdisciplinar, o autor ressalta que as correntes sociológicas interessam-se por adotar o espaço como categoria de representação, como conteúdo social, portanto reconhecível extratextualmente, algo que se projeta no texto. Brandão afirma também que existem "no escopo da Teoria da Literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo em casos em que estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis" (BRANDÃO, 2007, p. 02). Bordwell, por sua vez, analisa o espaço como importante peça da *mise-en-scène* e do enquadramento cinematográfico já que, em um "mundo implicitamente contínuo, o quadro seleciona uma fatia para nos mostrar, deixando o resto do espaço fora de campo" (BORDWELL, 2013, p. 305). Adotamos assim, essas balizas para nossa análise ao tentar desvendar esse campo de difícil acesso.

Discutindo procedimentos de filmagem, Aumont ressalta que

Em primeiro lugar, é necessário decidir se se dará prioridade ao quadro ou aos movimentos do ator. No primeiro caso, dever-se-á indicar aos atores os limites dentro dos quais pode se mover, o que é constrangedor, mas este processo pode ser escolhido se o cenário desempenhar um papel, visual ou outro, considerado importante; no segundo caso, os atores, terão maior liberdade e, por isso, serão certamente mais espontâneos – mas é preciso ter a certeza de que se pode segui-los em todos os seus movimentos (AUMONT, 2006, p.138).

João Carlos Oliveira Junior, ao falar do quadro cinematográfico, concorda com o cineasta Godard e o teórico Aumont sobre a definição dos comportamentos básicos do olhar, “que se traduzem em duas formas diferentes de enquadrar, de estabelecer limites, de figurar corpos em espaços delimitados por um quadro” (OLIVEIRA, 2013, p.191). O quadro então seria definido pela janela e pelos seus respectivos limites, sendo o grande responsável pelo espaço trabalhado nos filmes.

Amorim aludindo ao pensamento de Bakhtin, filósofo e pensador russo que passou sua vida a pesquisar a linguagem humana, afirma que "o ambiente é uma delimitação dada pelo artista, numa espécie de moldura que enquadra o retratado. A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fortalece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível" (AMORIM, 2006, p.96). Dessa forma, fica destinado aos atores a participação nesse quadro fazendo parte desse jogo entre câmera e espectador, em que mostrar e esconder são tão importantes para a narrativa quanto os personagens que estão ali envolvidos.

Oliveira diz ainda que “a tela de cinema não é um quadro como o da pintura, mas uma máscara que só permite perceber uma parte do evento, que só desvela uma parte da realidade representada, realidade que existe para além do enquadramento que dela é feito” (OLIVEIRA, 2013, p. 195). Aplicando tal concepção em nossa análise, vemos que no filme *A árvore da miséria* os planos cinematográficos são pensados previamente para causar sensações. Planos como o extremo contra-*plongée* em que a Morte está de cabeça para baixo pendurada pelas pernas nos galhos da árvore, causando confusão para o espectador que assiste e o enquadramento diagonal, que causa certo estranhamento, em que Miséria responde que a Morte só pode descer se prometer lhe deixar viver, servem como exemplo dessa realidade representada em que podemos estar vendo ou não o espaço físico a que eles pertencem ou espaços que são somados na mesa de edição através de efeitos. A respeito dessa representação do quadro, Marcel Martin lembra que

o cinema trata o espaço de duas maneiras: ou se contenta em *reproduzi-lo*, fazendo-nos experimentá-lo através de movimentos de câmera, ou então *produzi-lo*, criando um espaço global sintético apercibido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter qualquer relação material com eles (MARTIN, 2005, p. 242).

No filme *A árvore da miséria* não foram detectados grandes planos da espacialidade que situem o espectador no ambiente diegético. No início do filme, através de um plano fechado das pernas da personagem, nos é mostrado a imagem em *travelling* de um senhor caminhando. Após o *travelling* inicial, vê-se a imagem do pedinte com um bebê no colo e,

nos planos seguintes, as crianças que roubam as frutas da árvore. Pelos inúmeros planos com galhos secos, que nos remetem à seca, pobreza, falta de perspectiva e sentidos afins, somos levados a entender que se trata de um local que possui falta de água e alimento, sendo a árvore uma das poucas formas de se alimentar pelas proximidades (fig. 24 a 31). Abaixo estão inseridos fotogramas retirados do filme em que evidenciam o uso de galhos secos na diegese fílmica.

Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



A escolha da locação para o curta *A árvore da miséria* pode ser considerado um dos passos mais importantes a serem tomados para a produção. Segundo Marcel Martin, “não se pode falar de um espaço do filme, mas somente de um espaço no filme, isto é, do espaço onde se desenrola a ação, do universo dramático” (MARTIN, 2005, p. 246). A casa onde se desenrola toda a ação do filme foi escolhida precisamente para atender a demanda da narrativa relatada no texto literário, que necessitava de um local velho, e uma árvore, que, dependendo do conto, poderia ser uma pereira ou uma árvore fictícia.

O espaço interno da casa precisa se conectar e interagir de forma harmoniosa com

todos os elementos filmicos, ou seja, é necessário que o espaço preenchido da casa não se desvirtue com o figurino, objetos de cenas e cenário exterior. A casa utilizada era uma casa abandonada e totalmente envelhecida; se o filme fosse uma produção realista seria preciso uma total reconstrução do espaço e cenário. Já para nosso objeto a casa exatamente como estava, sem teto, sem acabamento externo, sem todas as janelas, era o local ideal para interagir com o figurino da personagem Miséria, o qual remete ao início do século, estando bastante desgastado e sujo, podendo remeter aos sentidos de penúria e avareza tematizados na diegese. Sujeira que combina com a parede da casa que se encontra totalmente mofada e desgastada, perdendo sua cor original para dar um tom mais escuro e envelhecido. Essa ligação do espaço filmico funciona perfeitamente para ambientar o filme com o figurino e direção de arte.

Como afirma o teórico João Batista Freitas Cardoso, para uma locação se transformar em cenário é preciso sofrer interferências dos que estão produzindo a narrativa. No caso do curta *A árvore da miséria* temos na casa abandonada nosso maior exemplo, pois a equipe precisou retirar as telhas da casa para preencher com lençóis brancos deixando uma luz difusa no interior de todo o local, além da direção de arte, de João Miguel, preencher os espaços com espelhos, móveis antigos (mesas, cadeiras, vasos) todos inseridos para compor o cenário como espaço ideal para ser reproduzido na narrativa.

#### **4.4 O som na obra de Vilar**

Jaques Aumont assinala que "desde a invenção do cinema falado, a banda sonora está teoricamente em igualdade com a imagem na construção do sentido filmico" (2006, p. 24). O som no cinema no século passado não era objeto recorrente em pesquisas acadêmicas, mas essa realidade vem mudando e, atualmente é um campo de pesquisa bastante valorizado, ainda que "restem numerosos traços das teorias desenvolvidas entre finais dos anos 20 e inícios dos anos 30 que definiram, quase todas, a especificidade do cinema a partir da imagem em movimento" (AUMONT, 2006, p. 192). Dentre todas faixas sonoras possíveis de serem introduzidas nos filmes, a voz é a que ganha disparado em fator de importância e volume, mas, apesar disso, os outros sons são tão importantes quanto a voz para a criação da narrativa filmica. No filme *A árvore da miséria*, a voz é o que mais sobressai em quesito de importância, porém os sons extradiegéticos fazem parte da construção do universo filmico.

Afirmar que, no cinema, o som é maioritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na filmagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de fato, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mixagem, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas acompanhamento (CHION, 2011, p. 13).

O som no filme, falando de maneira geral, é produzido com o intuito de acreditarmos que está sendo gravado junto com a câmera e que estamos ouvindo aquilo que está acontecendo no quadro, com uma verossimilhança do local. Mas o som no cinema, quando existe uma equipe profissional completa, é gravado separadamente utilizando gravadores próprios, cujas gravações podem ser manipuladas posteriormente para produzir sensações distintas na audiência. Como afirma o estudioso Marcel Martin a respeito do som:

O *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real. Com efeito, o nosso campo auditivo abrange constantemente a totalidade do espaço ambiente, enquanto o nosso olhar apenas consegue abranger uma só vez um ângulo de sessenta graus, e por vezes de trinta, se pretender observar de maneira atenta (MARTIN, 2005, p.28).

Estamos acostumados a pensar que o som está ali apenas para acompanhar as imagens da câmera, mas existem várias maneiras de elevá-lo a um patamar igual ou tão importante quanto a imagem. Luiz Carlos Oliveira (2013) afirma que o cinema, para realizar todas as suas possibilidades precisa estar apto a reconhecer a beleza intrínseca das coisas. Com isso em mente, não deve ser trabalhada apenas a imagem e sim manter uma dualidade igualitária entre as duas trilhas, ou escolhas de prioridades entre um e outro dependendo do efeito que deseja provocar no espectador.

O som no filme é utilizado de forma a trazer ao público uma maior veracidade, porém várias outras utilizações são passíveis no sentido de potencializar mecanismos de produção de sentido. Notamos em algumas passagens da *A árvore da miséria*, por exemplo, uma mudança sonora no intuito de criar um clima de suspense. Este som pode ser considerando como "ruído", pois de acordo com a definição do autor francês Michel Chion "existe a voz humana e o resto", sendo o "resto" considerado como ruído. Ainda em *A árvore da miséria*, em certa parte da diegese é utilizado um som artificial de cavalgada para dar um clima de suspense ao não revelar a identidade do homem vestido de branco, que seria a personagem da Morte. Apesar da utilização desse som nas performances da Morte durante o filme a referência direta está ligada à bengala que a personagem utiliza (Fig. 32). Esses som podem ser considerados de acordo com o filósofo francês Dominique Chateau de "não-



fônicos", porque o mesmo não se enquadra em sons fonéticos - que são sons de gritos, latidos, sussurros -, para o francês o restante é considerado sons não fônicos, como o som da cavalgada ou de tiros e explosões.

Fig. 32: Bengala com forma de cabeça de cavalo.



Com a utilização desse efeito, o filme ganha em termos técnicos, já que é necessário envolver além de um microfonista durante as gravações do filme, um editor de áudio com uma carga de estudos sobre o programa utilizado para modificar sons, e também aumentar o poder da encenação proposta pelo diretor. Ainda sobre o aspecto sonoro, este se mostra manipulável. Já que ao fazer uso do áudio produzido em estúdio, ou seja uma gravação não linear feita posteriormente a gravação do filme e adicionado, ao objeto audiovisual na pós-produção, acaba criando um efeito que nos causa estranhamento, mas que integra a proposta da obra em termos de arranjo formal, na busca de traduzir com efetividade a presença do elemento fantástico.

Sobre tais ruídos aplicados em filmes, o teórico Luiz Adelmo Manzano afirma:

No caso específico do ruído ou efeito sonoro, sons como sinos, buzinas, pássaros, tiros e tantos outros, são exemplos que constantemente vêm à mente. Basta pensarmos no processo de uma adaptação de obra literária para um filme e logo iremos nos deparar com elementos de impacto ou então elementos que envolvem o espectador, criando uma atmosfera que o assusta, o sufoca ou que traz conforto (MANZANO, 2003, p. 50).

Tais ruídos aplicados na diegese do filme *A árvore da miséria* são elementos que

produzem impacto a quem assiste à obra, corroborando com a afirmação de Manzano. A música também faz parte da diegese do filme, ora pode ser como uma introdução de apresentação da equipe técnica do filme - que é o caso da introdução do filmes -, ora participando como uma ambientação complementar da narrativa.

A música estaria subordinada a narrativa de vários modos, suprimindo demarcações formais, sublinhando ações, lugares, pontos de vista; seria ainda *invisível* na tela, ou seja, na maior parte das vezes não há referência na imagem de onde vem a música, sem que o espectador preocupe-se com isso (COSTA, 2008, p. 15).

O teórico Jacques Aumont afirma que "a encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela" (2006, p. 05). Nessa perspectiva, o curta-metragem enriquece a encenação com um criativo jogo sonoro formatado na pós-produção nos referidos produtos audiovisuais, utilizando a música e sons fônicos e não fônicos. Percebemos esse tratamento sonoro na cena do filme *A árvore da miséria* em que a personagem da Morte aparece pela primeira vez, quando acompanhamos apenas as pernas da personagem, que veste uma roupa branca, passa em frente a um homem esfarrapado e com um bebê no colo. O som que acompanha a personagem da Morte (na diegese ainda não sabemos quem é a personagem) é feito para reproduzir um som do cavalgar de um cavalo. A pisada do sapato é quase imperceptível, precisando ser ouvida em um fone de ouvido para reconhecer tal som fônico. Entendemos que o som do cavalgar é importante para a identificação da personagem, tanto que o mesmo som reaparece apenas durante a participação da misteriosa personagem de branco.

O som do cavalo reaparece no plano em que a Morte leva as almas pelo barco para o local de seu repouso final, através do galope do cavalo junto ao som do barco no rio. Na terceira aparição da Morte, temos um forte barulho de vento acompanhado do galope de cavalo, sendo nesse plano um close fechado da cabeça da bengala que tem a forma de um cavalo.

A música entra em cena no filme *A árvore da miséria* no momento em que a personagem da Miséria canta, enquanto a Morte sobe a árvore para retirar o fruto, atendendo a seu último pedido. O canto é parecido com uma ode à partida onde dá adeus aos familiares; o termo utilizado para essa cantoria é "incelença" como explicaremos mais adiante na análise do filme.

### 5.3 A epifania nas obras de Vilar

Apesar de não tratarmos em nossa análise a epifania como um ato divino, acho interessante frisar o que Luci Mendes de Melo Bonini afirma em seu artigo *A epifania do cinema*.

O termo epifania pertence ao vocabulário religioso, e, refere-se a um momento em que Deus se manifesta aos crentes. A manifestação divina pode ser através de seus mensageiros divinos, os anjos, então chamamos angelofania, pode também aparecer na forma de línguas de fogo, denominamos de pneumatofania, e a manifestação direta de Deus por meio do verbo ou de sinais luminosos, denominamos de epifania, ou, como preferem alguns: milagre. Em síntese a epifania ou o milagre é um momento em que a ordem natural das coisas é alterada pela força do criador (BONINI, 2012, p. 3).

Para a estudiosa Nádia Gotlib, que baseou seus estudos de epifania nas obras de James Joyce, a epifania se assemelha a um foco visual que traduz uma percepção reveladora:

Um dos *momentos especiais* é concebido como o que se chama de *epifania*. Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade. Para Joyce, segundo um dos capítulos do seu *Stephen Hero*, epifania é “uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se, em última instância, do *modo* de se ajustar um *foco* ao objeto, pelo sujeito. Seria um último estágio desta tentativa de *ajuste*, que se faz primeiro por tentativas depois, com sucesso (GOTLIB, 2006, p.51).

O diretor Marcus Vilar acaba trabalhando a epifania em dois de seus filmes. Em *A canga* (2000), na personagem Cipriano, vivido pelo ator paraibano Servílio Holanda, a epifania ocorre de um modo singular. Cipriano é um homem com problemas mentais e necessita de constante supervisão familiar. Em sintonia com o pensamento da teórica Luci Bonini em relação à epifania, a análise sobre a epifania será realizada a respeito da cena em que Cipriano muda de feição e atitude após o clímax (que também é o desfecho) do filme. Similar ao que ocorre no desfecho do filme *A árvore da miséria*, quando a personagem da Morte vira-se para a câmera após perceber que foi enganada pela Miséria.

A epifania é um tema recorrente na narrativa cinematográfica, seu momento ocorre brevemente e, por vezes, se o espectador não estiver assistindo com atenção pode perder esse momento de iluminação. No filme *Paris, te amo* (2006) longa-metragem que possui uma compilação de 21 curta-metragens, destaca-se a obra *14<sup>o</sup> Arrondissement*, do diretor parisiense Alexander Payne, que narra a história de uma senhora (Margo Martindale) que trabalha como carteira nos Estados Unidos. A personagem Margo deseja conhecer Paris em suas férias e treinar o francês, além de provar da culinária local. Para isso a personagem cria o

roteiro de viagem guiado pelos modelos mais clichês, indo em busca de ruas famosas, comidas e restaurantes bem pontuados em revistas e por celebridades, procura em vão o sentimento de paixão que é propagado ao mundo. Ao fim do filme, é em sua solidão (ela senta solitária em um banco do parque) em meio a uma praça repleta de pessoas, que a personagem encontra consigo mesma, sendo revelado que todos os clichês não a preparariam para tal momento. É quando percebemos o momento de epifania da personagem ao se sentir em total harmonia com o universo (Fig. 20).

O filme *Martyrs* (2008), do diretor Pascal Laugier, trabalha a epifania de uma outra forma. A história é de uma jovem que é feita refém de um grupo secreto que busca tornar pessoas comuns em mártires, para que estas atinjam um nível de epifania constante antes da morte. Os sequestradores desenvolvem vários meios de tortura física e mental aos aprisionados, buscando atingir o limite da dor. A jovem Anna (Morjana Alaoui) passa por diversas torturas, surras constantes, privação do sono e de alimentação, estrangulamentos e outras formas de violência, até culminar em seu escarpamento total. Seus músculos e carne ficam expostos a olho nu, e enfim atinge a epifania pouco antes de morrer (Fig. 21 e Fig. 22). Na narrativa fílmica, os realizadores utilizam de edição não linear e vídeos experimentais para mostrar ao espectador o que seria a epifania de Anna, o que difere do caso aplicado no filme *A canga*.

Fig. 33: Personagem em estado de epifania no filme *Paris, Te amo*.



Fonte: Frame retirado da internet.

Fig. 34: Anna em estado de epifania.



Fonte: Frame retirado da internet.

Fig.35: Anna após epifania.



Fonte: Frame retirado da internet.

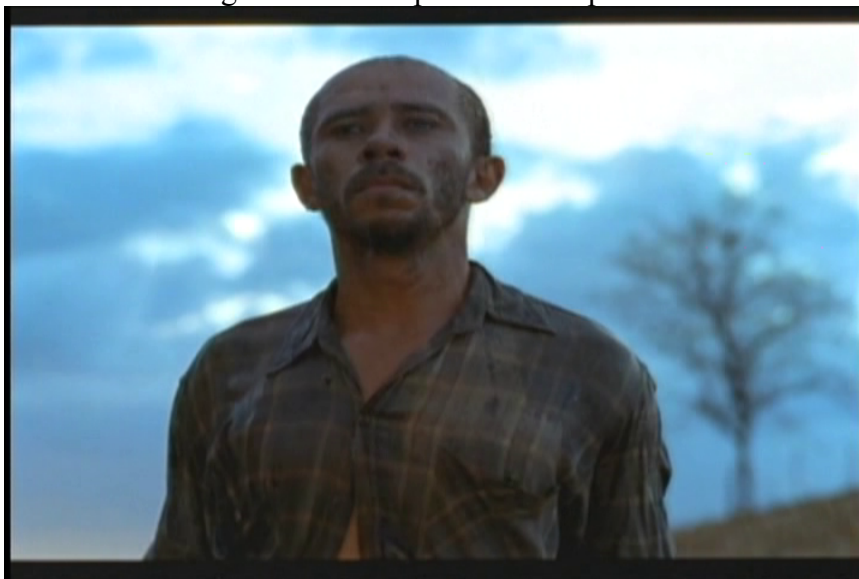
*A canga* tematiza a vida de uma família patriarcal que sofre agruras no sertão sob o comando do pai Ascenço, que faz a família carregar uma canga de boi para trabalhar no terreno deles. Após um confronto entre os membros da família, esgotados pelo trabalho extenuante, trabalho este forçado pelo patriarca, o pai é acusado de dormir com a esposa de um de seus filhos, que termina por matá-lo, após o pai chutar a barriga da nora grávida, que o acusara. Depois do tiro, vemos o plano de Cipriano durante sua epifania, ele que babava, tremia e grunhia palavras incompreensíveis, passa a olhar fixo para a câmera, assumindo lentamente uma postura ereta, retirando o chapéu de couro de sua cabeça, limpando a baba que escorria pela boca com sua mão e retirando os sinos que pendiam de seu pescoço. Agora, completamente ereto, olha com firmeza para a câmera e levanta a cabeça como se não tivesse nada a esconder, já que a sua “prisão” havia terminado e poderia, enfim, ser livre para seguir

seu caminho. A chuva invade toda a tela após esse plano. O espectador acompanha a imagem através de um *travelling* que mostra os objetos do sino da boiada caírem, em seguida cai a canga e, por fim, ao lado desses objetos, vemos a imagem de uma arma sob forte chuva. Então podemos considerar que nesta cena epifânica houve um processo inverso da reificação (descontextualização do homem em coisa ou um objeto ou até mesmo um animal irracional) onde Cipriano, que demonstrava ser um homem em estágio animalesco, passa a atingir a condição humana.

Fig. 36: Início da epifania em Cipriano.



Fig. 37: Fim da epifania em Cipriano.



Voltando à epifania, Luiz Antonio Mousinho trabalha o tema ao estudar os contos de

Clarice Lispector, sob à luz da teoria de vários autores que reconhecem a dessacralização na literatura, a partir da estética joyceana. Mousinho afirma que em Clarice a epifania acontece como uma súbita revelação a partir dos elementos simples do cotidiano. “Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma súbita revelação” (SANT’ANNA *apud* MOUSINHO, 1997, p. 26).

Dessa maneira acreditamos que Cipriano, a partir da morte do seu pai e com o cair da chuva – algo que pode ser considerado banal e trivial para a maioria da população que vive em lugares onde há chuvas periódicas -, começa a sofrer um processo de mudança introspectiva e atinge essa revelação através de uma epifania secularizada. Ou seja, ele vive essa epifania que “é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio” (SÁ *apud* MOUSINHO, 1997, p. 26). É apenas através do rosto que notamos o momento de transformação e, sobre o rosto, Aumont cita que “filmar um ser humano e especialmente seu rosto é aprender algo a seu respeito” (AUMONT, 2004, p. 70). O ator Servílio de Holanda conseguiu atingir essa expressividade facial e corporal em tela, com poucos gestos e bastante sutileza, como demonstramos anteriormente (Fig. 36 e 37).

Pensando as relações entre autoria e estilo cinematográfico, Manuela Penafria afirma que “se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador” (PENAFRIA, 2009, p. 07). Com isso em mente podemos configurar a cena final de *A árvore da miséria* como trazendo marcas do estilo do diretor Marcus Vilar, já que teríamos uma reutilização de um acontecimento (a epifania) nos dois filmes produzidos por ele. A epifania trabalhada em *A árvore da miséria* pode ser encontrada quando a personagem da Morte percebe que foi enganada e vira o rosto para a câmera que está posicionada onde fica a casa da Miséria. O desfecho fica em aberto, já que após virar o rosto e ficar parado e indeciso, poderiam existir duas possibilidades para as ações da personagem vivido por Everaldo Pontes. A primeira opção seria retornar para a casa da Miséria e levá-la já que ela possui poderes para isso, mas nesse caso ela estaria quebrando a promessa feita quando estava presa na árvore. A outra possibilidade seria seguir seu caminho e nunca mais importunar a Miséria, deixando-a viva pela eternidade e honrando seu compromisso.

## 6. UMA INCELENÇA VELADA PARA ENGANAR A MORTE

### 6.1 A incelença

Em *A árvore da miséria*, há apenas um momento da trilha sonora na qual aparece a trilha diegética cantada, isso quando a personagem Miséria entoa uma ‘incelença’. Conforme Waldemar Valente, o

termo Incelença remete a uma ampla coletânea de pequenos cânticos executados especialmente em virtude de falecimentos. De forma similar, podem ser também executados sob a cabeceira dos enfermos terminais, substituindo a extrema unção na ausência de sacerdote e apressando-lhes a morte, diminuindo-se-lhes, então, o sofrimento. Neste âmbito, credita-se às Incelenças a propriedade de despertar nos agonizantes o remorso sobre os pecados, incitando-os ao arrependimento (VALENTE, 1988, p. 33)

Como essas canções são feitas apenas para os mortos, temos no curta *A árvore da miséria* uma paródia (SANT’ANNA, 2007) da situação real. A cena ocorre quando Miséria percebe a Morte em sua casa e que irá morrer, após solicitar o último desejo e começar a cantar a ‘incelença’, a entonação dada na cena pela personagem é cercada de ironia pois ela sabe que assim que a Morte subir para retirar o fruto ficará presa até que a Miséria permita descer. A incelença traz os seguintes versos: “Adeus meu pai, que já vou embora, adeus minha mãe, que já vou embora, os anjos no céu te esperem na glória”.

Tomando por base os estudos de Affonso Romano de Sant’Anna, quando o teórico discute o conceito de paródia a partir das teorizações de Bakhtin e Tynianov, percebemos essa situação como uma paródia, na medida em que a paródia pode ser percebida como uma “ode que perverte o sentido de outra ode” (BREWER *apud* SANT’ANNA, 2003, p. 13). Nela, “o autor emprega a fala de um outro, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original” (SANT’ANNA, 2003, p. 14). No caso do filme, trata-se de um canto efetuado para os mortos e se faz necessário que haja uma repetição de doze vezes para o morto alcançar o descanso. Mas isso não ocorre na narrativa, ou seja, nem é cantada para um defunto já que Miséria encontra-se viva enquanto canta para si própria, e nem houve a repetição de doze vezes. A paródia é realizada então na desconstrução da situação ideal/idealizada, já que tal situação dificilmente poderia ocorrer, na qual uma pessoa viva cantasse para ela mesma um Incelença, como ocorre em *A árvore da miséria*.

Nessa mesma cena, Miséria mantém em suas mãos uma vela acesa para somar ao tom fúnebre de uma despedida. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a vela tem toda uma simbologia historicamente sedimentada.



Símbolo da vida ascendente, a vela é a alma dos aniversários. Tantas velas, tantos anos, e tantas etapas no caminho da perfeição e da felicidade. E se é preciso apagá-las de um único sopro, é menos no intuito de lançar essas pequeninas chamas na noite do esquecimento, do que para manifestar a persistência de um sopro de vida superior a tudo aquilo que já foi vivido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 934).

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin afirma que “existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque de duas imagens, mas reside na própria imagem” (MARTIN, 2005, p. 123). Marcel Martin ainda cita algumas possibilidades existentes para a criação de símbolos em obras audiovisuais.

Trata-se da forma mais pura e interessante de símbolo. Consiste, nessa fase, de uma imagem que tem a sua função própria a desempenhar na ação e que pode parecer não conter qualquer implicação não evidente, mas cujo conteúdo toma mais ou menos claramente, para lá do seu significado imediato, um sentido mais geral (MARTIN, 2005, p. 126).

Notamos no filme *A árvore da miséria* alguns símbolos utilizados durante a narrativa fílmica, sejam eles símbolos ideológicos ou dramáticos. Segundo Marcel Martin, os símbolos dramáticos “são aqueles que desempenham um papel direto na ação” (2005, p. 130), elementos que ajudam na assimilação da narrativa. Um exemplo para esse tipo de símbolo é o caso de uma vela que se apaga para demonstrar a morte de um personagem. Vale citar que esse exemplo está inserido no filme *A árvore da miséria*, como mencionaremos posteriormente, mas refere-se à parte em que a Miséria, após conseguir enganar a Morte e deixá-la presa, apaga a vela que simboliza a sua passagem para o plano espiritual.

A personagem Miséria usa a vela como o símbolo de sua vida, na cena em que a Morte está em sua casa para levá-la consigo. Ao apagar a vela e condenar a Morte a ficar presa na árvore, significa que ela também aprisiona os homens na terra, já que não será possível a nenhum humano encerrar seu ciclo natural de vida. A vela remete aqui também à iluminação dos mortos, que precisam de uma luz guia para seguir seu caminho. Miséria apaga a vela com um sopro forte ao ouvir que seu plano deu certo (Fig. 38). Sabe-se disso com o grito da Morte que agora está presa na árvore, a vitória aparentemente está garantida, não é necessário cantar mais a ‘incelença’ que devido aos costumes locais precisa ser cantada doze vezes, como dito anteriormente, ao não completar seu ciclo natural de doze repetições a incelença traria mal agouro para quem interrompeu sua continuidade o que não acontece durante a narrativa fílmica, podendo então se encaixar em um esquema de paródia. Isso porque, conforme assinalam Idelette Fonseca e Maria Barbosa, “a utilização destas cantigas fora dos contextos estritamente fúnebres é considerada um agouro de morte” (FONSECA;

BARBOSA, 1993, p. 07). Tampouco será necessária a luz da vela para seguir seu caminho, já que o caminho da Miséria será continuar a rodar a terra por tempo indeterminado depois da barganha com a Morte.

Fig. 38: Miséria apaga a vela.



A encenação utilizada nessa cena, possui forte teor de paródia e comicidade, como situado no parágrafo anterior. Nele vê-se Miséria deitada sobre a mesa empunhando uma vela como se preparasse o seu próprio funeral. Percebemos o tratamento cômico na atuação e nos planos aproximados do rosto da personagem, com o olhar enviesado para a porta que enquadra a árvore do lado exterior, enquanto espera o resultado final de seu plano, que é prender a Morte em sua árvore (Fig. 39). O filme não revela para o espectador a cena em que a Morte sobe atrás do fruto, deixando todo o plano situado na ação da Miséria e no seu canto fúnebre, perdurando o momento cômico da cena até o clímax, que ocorre no grito da Morte ao se encontrar presa nos galhos da árvore, desaguando na estrondosa gargalhada da Miséria (Fig. 40).

Fig. 39: Olhar de suspense para o lado externo da casa.



Fig. 40: Miséria gargalha com o sucesso do plano.



Outro tipo de símbolo que Marcel Martin analisa em seu livro diz respeito aos símbolos ideológicos que “são designados porque servem para sugerir ideias que ultrapassam largamente os limites da história em que estão integrados” (2005, p. 132). Martin utiliza um exemplo do filme *Outubro* (1928) do diretor e teórico russo Sergei Eisenstein:

Em *Outubro*, no momento em que o Palácio de Inverno é tomado pelos revolucionários, Eisenstein apresenta um relógio com diversos mostradores que indicam as horas locais nas grandes capitais, como se pretendesse significar que esse acontecimento vai modificar a história do mundo. (MARTIN, 2005, p. 132).

Um plano emblemático e simbólico no objeto *A árvore da miséria* pode ser reconhecido no fotograma abaixo, onde temos o barco em que a Morte leva as almas para o outro plano atravessando solitária pelo rio, o que é uma repetição de um plano anterior do filme (fig. 41). Aqui a *mise-en-scène* contou com uma ajuda da natureza. O plano que simboliza que a Morte não consegue mais levar almas para o outro lado é feito de forma a mostrar o barco vazio percorrendo o rio, utilizando uma fotografia com enquadramento da ponte e o reflexo da luz do sol na água, o barco atravessa lentamente sozinho, mas a maré e o vento o fazem deslizar e virar, chegando no meio do quadro justamente quando sua posição se ajusta e fica verticalmente perfeita no quadro, conforme mostrado na figura 42.

Fig.41: Morte leva as almas no barco.



Fig. 42: Barco solitário sem rumo (Plano simbólico).



Ter-se-á observado que o símbolo resulta tanto melhor e impressiona mais quanto for menos visível, menos fabricado e menos artificial. É, no entanto, evidente que as possibilidades da expressão simbólica dependem do estilo e do tom do contexto (...) o processo normal é sempre o de fazer surgir um significado secundário, mas latente, sob o conteúdo do imediato e evidente da imagem. (MARTIN, 2005, p. 134)

Podemos perceber que a *mise-en-scène* também conta com ajuda da natureza, como na cena anterior, não sendo apenas unicamente creditada a encenação dos atores, sendo aqui a evidenciada pela beleza do quadro filmico com ajuda do rio que movimentou o barco para a composição do plano, tornando essa cena simbólica para o nosso objeto ao retratar que a ausência da morte rompe com a ordem natural que era mantida pela personagem ao levar os mortos para o universo dos mortos. Um exemplo em que a natureza faz parte da *mise-en-scène* refere-se a um filme de John Ford em que, ao filmar uma procissão no filme *Legião invencível* (1949), contou com a ajuda da natureza ao captar uma tempestade se aproximando, deixando a cena mais dramática (BORDWELL & THOMPSON, 2013). Uma obra do acaso, que auxilia a criar um momento especial para o filme de John Ford. Esse acaso, funciona da mesma maneira na cena do barco perdido no rio em nosso objeto de estudo, uma cena bastante forte e simbólica que transmite ao público a ideia de que a Morte está impossibilitada de fazer seu trabalho.

## 6.2 Por uma luz encenada

Segundo Federico Fellini, em seu livro *Fazer um filme*,

No cinema, a luz é ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, história. Ela faz milagres, acrescenta, apaga, reduz, enriquece, anuvia, sublinha, alude, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. Com um refletor e dois celofanes, um rosto opaco, inexpressivo, torna-se inteligente, misterioso, fascinante. A cenografia mais elementar e grosseira pode, com a luz, revelar perspectivas inesperadas e fazer viver a história num clima hesitante, inquietante; ou então, deslocando-se um refletor de cinco mil e acendendo outro em contraluz, toda a sensação de angústia desaparece e tudo se torna sereno e aconchegante. Com a luz se escreve o filme, se exprime o estilo (FELLINI, 2000, p. 182).

O cineasta Federico Fellini percebe o poder da luz para construção imagética de cenários, personagens e outros, mas podemos considerar que essa afirmação tem melhor uso em um ambiente controlado, ou seja, um grande estúdio ou cenas em internas onde facilmente

pode se adicionar um conjunto de luz para criar do zero todas as gamas que se deseja. Lógico que levamos em consideração o aporte financeiro de cada obra. Só será possível imitar uma luz diária em um ambiente externo com um refletor de grande potência, que permita alcançar até 18 kilowatts. Uma carga de luz desse tipo pode facilmente simular a luz do sol entrando pela janela.

Mas quando consideramos a realidade brasileira temos um problema a ser solucionado que corresponde diretamente ao custo para alugar equipamento desse porte e de empresas nacionais que possuam um desses equipamentos, já que é necessário despendir um montante alto para aquisição de certos produtos. Para a realidade paraibana o problema é ainda mais crítico por não haver mão de obra especializada na época em que o filme *A árvore da miséria* foi produzido. Segundo o diretor do curta, Marcus Vilar, durante uma conversa informal disse que para a produção do filme foi utilizada uma boa dose de criatividade na construção da iluminação. Como podemos ver em alguns frames do curta (figuras 43, 44 e 45), o telhado da casa da personagem possui grandes buracos onde acabam passando folhas e galhos que atravessam parte do ambiente interno e externo. Para controlar a luz foram necessários alguns panos de cor clara para colocar nesses espaços abertos e deixar a iluminação que atravessa o ambiente de forma difusa, não ficando uma luz dura<sup>6</sup> sobre os personagens.

Fig. 43: Galhos fazem parte do ambiente externo do cenário.



---

<sup>6</sup> Luz dura: tem como característica de produzir sombras demarcadas no objeto atingido pela luz.



Fig. 44: Galhos e folhas compõem cenário.



Fig. 45: Espaços abertos no telhado fazem a luz externa entrar e participar da iluminação do filme.



A forma que a luz é direcionada sobre um objeto pode ser variada de diversas maneiras. Cito como exemplo a contraluz (fig. 46) para esconder o rosto de um personagem e a luz *contra-plongée* (fig. 47) que deixa a personagem com ares estranhos e não naturais. Como ressalta Henri Agel, quando

um raio luminoso incide sobre um objeto, determina nesse objeto uma zona de luz e uma zona de sombra delimitada pela forma. A distância que separa as intensidades respectivas dessas duas zonas constitui aquilo a que se chama o contraste. O contraste depende do gosto artístico do diretor de fotografia. É através do contraste que o diretor de fotografia se exprime e dá à imagem uma cor e sonoridade própria. A atmosfera nascerá do jogo sutil das luzes e das sombras, cinzenta e triste, brilhante

e luxuosa, dura e acre, conforme a história, o meio no qual ela se desenrola e a psicologia das personagens que a animam (AGEL, 1957, p. 168)

Fig. 46: Contraluz.



Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/15609912.jpg>.

Fig. 47: luz de baixo para cima.



Fonte: [http://sossolteiros.bol.uol.com.br/wpcontent/uploads/2014/09/tumblr\\_mldo6xnlwElqbhetko3\\_500.jpeg](http://sossolteiros.bol.uol.com.br/wpcontent/uploads/2014/09/tumblr_mldo6xnlwElqbhetko3_500.jpeg).

Notamos a liberdade que a iluminação possui e as diversas facetas que nela podem se aplicar. Precisamos perceber que a iluminação depende também de como será finalizado o filme, se o mesmo será em preto e branco ou colorido; esse fator é de extrema importância para o contraste que será utilizado na obra audiovisual. Em *A árvore da miséria*, que teve seu conceito pensado para ser em preto e branco, houve um maior tratamento quanto ao contraste entre as duas cores (preto e branco), diferente de outra obra do mesmo diretor, *A canga*, que



foi finalizado em cores, com uma fotografia concebida pelo diretor de fotografia, Walter Carvalho.

Em uma conversa durante oficina de fotografia realizada na cidade de Recife, Alziro Barbosa, afirmou que o preto e branco tem uma ligação com o jornalismo do passado, que era uma ligação com a realidade retratada na televisão, mas, com o passar dos anos e a aquisição de cores para as tvs, essa realidade se transformou, deixando o preto e branco criar sensações para o espectador. O cinema surgiu como uma arte em preto e branco, houve tentativas de colorir a imagem que renderam alguns filmes com uma textura diferenciada, mas não houve um processo com eficácia para produção em larga escala, sendo necessário em alguns testes pintar a mão frame a frame da película. Sobre a fotografia em preto e branco que alcançou o apogeu artístico nos anos 1940, Arnheim diz:

A redução dos valores da cor real a uma série de tons de cinzento (que vão do branco puro ao negro absoluto) dá uma feliz divergência do natural que torna possível a realização de belos e significativos filmes utilizando apenas a luz e sombra (ARNHEIM, 1969, p. 75).

A diretora de fotografia de *A árvore da miséria*, Jane Malaquias, optou pela superexposição do negativo, o que significa deixar algumas partes do quadro cinematográfico sem definição (ficando a película com partes totalmente claras e, no caso de subexposição, com partes escuras). Isso ocorre quando a luz ou a falta dela será incidida no quadro, acima da capacidade de leitura do filme. Sendo que, em um quadro que possui forte incidência de luz, podem ocorrer perdas de dados no filme, deixando essa parte que foi “perdida” totalmente branca, o que foi explorado em *A árvore da miséria*, como mostraremos a seguir ao utilizar o estouro de luz na silhueta da personagem Morte, conferindo-lhe um ar angelical e sobrenatural.

Segundo André Reis Martins “a iluminação determina o tom emocional e dá a atores, cenários, acessórios e trajes um caráter adequado às cenas” (MARTINS, 2010, p. 35). Em *A árvore da miséria*, temos convicção que a iluminação faz sua parte para transmitir com eficácia sensações ao espectador. Com a forte luz que tem origem do exterior da casa, passando pela porta e atingindo as costas da personagem Morte, o efeito causa na silhueta da Morte uma integração do primeiro plano, a personagem e o fundo do quadro, somada a roupa branca que aumenta ainda mais esse efeito de junção dos planos. Traz ao espectador uma aura angelical, como um ser elevado e sobrenatural (Fig. 48 e 49).

A construção da luz para a narrativa do filme depende de inúmeros fatores. Como exemplo, podemos citar a questão orçamentária do produto audiovisual, onde o aluguel de

equipamento para luz e câmera é relativamente alto ainda, mais grave ainda em se tratando de câmera de película onde o custo sobe e a necessidade de mais luz também. Outro problema pode ser a locação em que será filmado, que pode ou não possuir capacidade para refletores, além de outros fatores como a pouca mão de obra e procura de serviço de iluminação. Em *A árvore da miséria*, a locação é uma casa abandonada e que se encontrava sem o telhado completo, ficando muitos espaços abertos sem telha e cobertos de folhas e galhos que avançam por seu terreno exterior e interior. A solução encontrada pelo diretor Marcus Villar e a diretora de fotografia foi conciliar a luz recebida externamente do sol e filtrá-la com um difusor, que nada mais é que um pano branco que filtra a luz, adicionando luzes artificiais dentro da locação para conseguir o efeito desejado.

Um ponto incomum utilizado no filme *A árvore da miséria* é relativo ao uso da superexposição, ou estouro de luz, algo que não é visto com bons olhos quando ocorrem em filmes. Percebemos isso pelo estouro de luz ser considerado entre os fotógrafos um erro de iniciante, já que esse estouro de luz é referente a perda de dados na película no caso do filme em 35mm, 16mm, 8mm e ou no arquivo digital. Concordamos com André Reis Martins quando afirma que:

A iluminação contribui para a criação de espaços pictóricos e cênicos, afetando não só a superfície iluminada, como a estrutura da realidade. Com o uso hábil da luz, a câmera realizará excelentes efeitos de profundidade de campo empregada de forma expressiva ou sutil (MARTINS, 2009, p. 35).

Em se tratando da *A árvore da miséria*, o que poderia ser considerado um erro é justamente o contrário, já que foi planejado para acontecer isso quando revelasse o filme, sendo, portanto, uma opção técnico-estética. Para se atingir esse efeito é necessário um estudo de cada plano, onde será medida a quantidade de luz em cada parte do quadro, sendo selecionados apenas alguns pontos para a superexposição. Exemplos dessa escolha podem ser vistas nas figuras 48, 49, 50, 51.

Fig. 48: Estouro de luz no segundo plano da imagem.

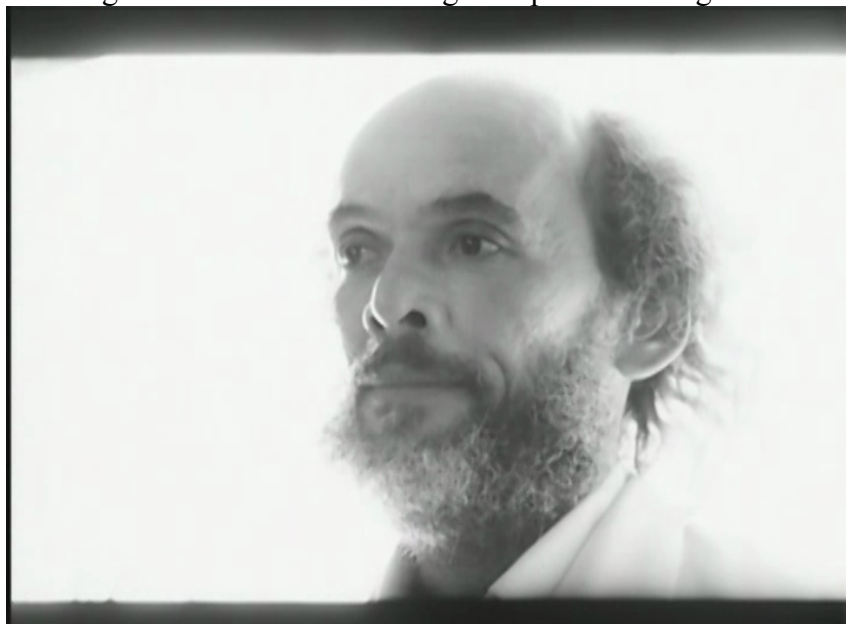


Fig. 49: Estouro de luz em volta da Morte.

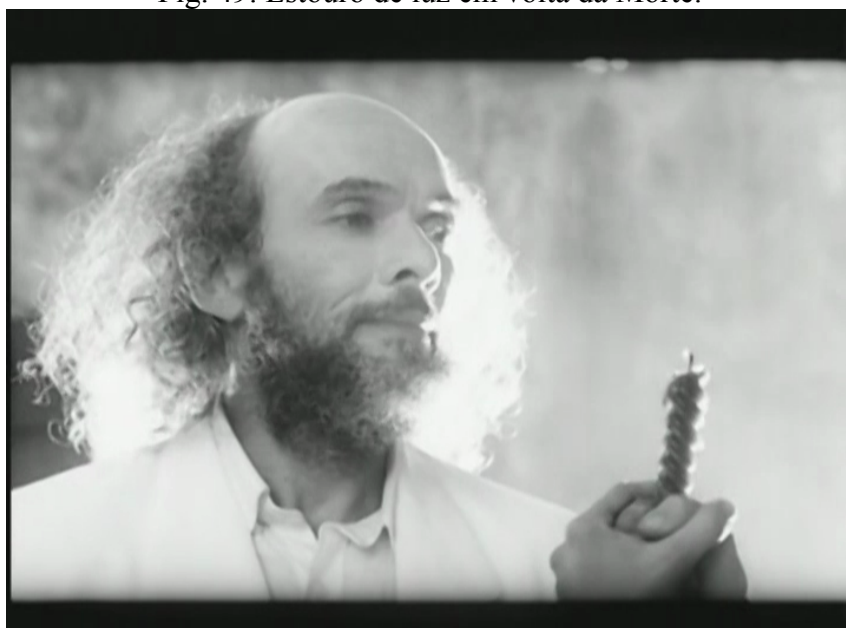


Fig. 50: Estouro de luz no segundo plano.



Fig. 51: Estouro de luz no segundo plano.



Como podemos ver nas figuras acima, a cena em que essa escolha/opção de deixar mais exposta a luz foi bem sucedida, criando uma aura ao redor da Morte, que lhe evidencia o aspecto sobrenatural. Sua entrada é triunfal com os pés e bengala e logo após é revelado seu rosto, onde seus cabelos desgrehados e longos acabam conferindo uma aura de ser angelical; seus cabelos simulam uma luz a mais para o quadro, nos remetendo a algo extra humano. Rudolph Arnheim, em *A arte do cinema*, destaca as possibilidades expressivas dos contrastes entre sombra e luz.

O modo como coloca as lâmpadas, os pontos onde faz nascer as sombras, a maneira como, em exteriores, coloca a câmera em relação ao sol, e a maneira como os refletores captam e refletem a luz, permitem-lhe apresentar o mesmo objeto com o máximo de luz ou cheio de sombra, dar ao objeto iluminado a mesma intensidade do cenário que o envolve, ou lhe colocar em evidência sobre um fundo escuro. Essa é uma das possibilidades estéticas mais importantes do cinema. O simbolismo primitivo, mas sempre eficaz, do claro-escuro, do branco puro contra o preto retinto, do contraste entre as trevas e a luz, é inesgotável (ARNHEIM, 1969, p. 75).

Esse contraste pode ser visto no filme *A árvore da miséria* que utiliza-se da película em preto e branco mas evita o corriqueiro de equilibrar a luz em cada quadro filmado, tornando o produto diferenciado com seus estouros esteticamente manipulados. Em alguns momentos, o uso desses contrastes deixam a cena mais quente, como na cena do pedinte batendo na porta da Miséria (Fig. 50), onde ele está em foco e em segundo plano há um grande estouro de luz solar, nos remetendo a algo quente; ou ainda como o estouro de luz no cabelo da Morte, nos remetendo a algo divino (Fig. 48 e 49).

A iluminação pode fazer com que uma composição tenha uma estrutura unificada e salientar-lhe o significado, concentrando a atenção no que é importante e deixando na sombra o detalhe sem importância. Nos filmes antigos, a iluminação tendia a ser plana e uniforme, de forma que o espectador se perdia num caos visual. Mais tarde, reagindo contra essa tendência, que vinha do teatro, os diretores começaram a dar preferência a uma iluminação mais dramática com parte da cena destacada pela luz e o resto na sombra. Mas, quando levado aos extremos, esse método impressionista pode tornar-se monótono e não atrair a atenção do espectador. Atualmente, há uma tendência a retornar a uma iluminação mais equilibrada em que o centro do interesse é mais discretamente acentuado (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 164).

Em nosso objeto, notamos a busca desse equilíbrio entre a luz dramática e o extremo de luz incidente, ou seja, a luz extrema ou superexposta não é utilizada em todo momento da película o que acabaria criando dúvidas em quem assiste se poderia ser um erro técnico. Ao invés disso a luz é usada em pequenos trechos para dar um maior destaque para a personagem sobre que se está usando tal artifício de iluminação.

### 6.3 Por uma *mise-en-scène* do cenário

Precisamos ter em mente que a *mise-en-scène* está nas escolhas da direção de posicionar o ator, mas além da atuação, a encenação abrange todo o cenário, figurino, direção de arte dentre outros departamentos cinematográficos. Não haveria uma imersão para o espectador ao criar um filme de época, como por exemplo um filme que se passe na era

medieval, utilizando todas as artes possíveis para um filme pertencendo a uma época contemporânea. Lógico que essa sentença só funciona para casos em que o filme pretenda ser realista. Podemos observar um caso de filme que quebra esse realismo, quando é intenção do diretor reunir ambos os universos, o novo e o velho, como um filme que se passe no ano de 1890 e utilize em seu figurino vestimentas contemporâneas. Um dos filmes mais famosos da década de 80, *De volta para o futuro 3*, narra a história da personagem Marty Mcfly (vivido pelo ator Michael J. Fox) que volta ao período do Velho Oeste, usando um carro que viaja no tempo. Ao chegar ao século XIX, a personagem está utilizando vestimentas do ano de 1980, época a qual ele pertencia. Essa mistura funciona como uma estilização, como citado anteriormente por Bakhtin. Para nosso objeto e propósito é importante levar em consideração que a história possui personagens fictícios (Miséria, Morte, São Patrício) e que tal possibilidade de arte/figurino fica a cargo da direção de arte, do figurinista e do diretor.

A escolha de objetos que configuram o cenário teve forte influência de casas encontradas pela região do interior nordestino. Tais casas geralmente possuem em sua composição de decoração quadros de familiares, como mostra a figura 52 e 53, além de móveis produzidos de madeira como: cadeiras; mesas; armários e estantes. Nas cenas internas que envolvem a casa da Miséria são encontrados em todos os cômodos móveis construídos e produzidos de madeira. Como demonstrado na Figura 25, cena em que um dos garotos está vigiando a personagem da Miséria enquanto ela está construindo uma coroa de espinhos, a personagem está sentada em uma cadeira com adornos de madeira, além de estar situado no quadro um espelho com seu entorno de madeira também e uma mesa no lado esquerdo da imagem (Fig. 54 e 55), cujo material também é produzido com madeira. Em outra cena, Miséria abre a sua porta para receber São Patrício; em segundo plano ficam evidentes a estante de madeira no lado direito do quadro, e acima da estante se encontra uma foto emoldurada de um senhor com um uniforme. Tal quadro remete as fotografias encontradas em casa interioranas (Fig. 53).

Fig. 52: Quadros e madeira na casa do interior nordestino.



Fonte: [http://estilosalheiros.com.br/wp-content/uploads/2015/01/IMG\\_3863.jpg](http://estilosalheiros.com.br/wp-content/uploads/2015/01/IMG_3863.jpg).

Fig. 53: Quadros e madeira na casa do interior nordestino.



Fonte: <https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2011/07/1-327.jpg>.



Fig. 54: Quadros e madeira na casa de Miséria.



Fig. 55: Espelho e madeira na casa de Miséria.



Uma utilização da direção de arte que influi diretamente para *mise-en-scène* do filme ficou a cargo dos gravetos secos e caules com espinhos. Ambos estão espalhados pela trajetória do curta, desde os caules de espinhos servindo de coroa, caules estes que estão dentro da casa, onde ela pode alcançar com as mãos, quebrando os galhos e construindo a coroa (fig. 55). Conseguimos enxergar pela janela logo atrás da personagem que a mesma está preenchida de folhas da árvore frutífera que permeia todo o terreno exterior, misturando-se com os galhos secos. E o outro uso é dos gravetos secos espalhados por toda a estrutura das



janelas da casa da personagem Miséria. Vale ressaltar o uso da direção de arte em escolher preencher de galhos apenas a propriedade em que está determinado o território da casa da Miséria, ficando os espaços fora desse terreno cheios de vida, com árvores verdes e mata fechada como podemos perceber nas figuras 56 e 57.

Fig. 56: Delimitação do espaço seco e arborizado.



Fig. 57: Delimitação do espaço seco e arborizado.



Observamos que, para complementar a *mise-en-scène*, os espelhos formam estruturas que remetem a galhos secos, concordando com o restante do cenário, já que na área externa da

casa de Miséria há uma certa aridez e os espelhos então acabam somando com os galhos secos reais que estão permeando a morada e seu entorno. É senso comum perceber um galho seco como um símbolo de escassez e morte, já que o mesmo pertenceu em algum momento de sua existência a uma árvore que deu frutas/sementes. No filme, a secura e aridez procuram remeter ao sentimento interiorizado da personagem, potencializando a caracterização desse ser ficcional repleto de avareza, mesquinhez, egoísmo.

## 6.4 Um análise de cenas particulares

### 6.4.1 *Uma ajuda para prolongar o sofrimento*

Após expulsar de seu terreno as crianças que estavam comendo os frutos da árvore, Miséria escuta um chamado na porta da frente da casa. Acompanhamos em um plano médio e através do recurso do *travelling* a personagem sair dos fundos da casa ao lado da árvore para a porta na parte dianteira da casa. Seu rosto revela raiva dos garotos que usurparam de seus frutos e do incômodo de ter que atender a porta. Durante o trajeto Miséria pergunta quem é, ainda com um ar irritadiço. Sem respostas de quem seria o visitante, Miséria parte apressada em direção à porta e, ao abri-la, expressa um ar de surpresa por não conhecer o visitante (Fig. 58).

Fig. 58: Miséria vai a porta.



Do lado de fora da casa, em um plano médio, é revelado um homem vestindo roupas velhas e com o rosto demonstrando extrema fraqueza (Fig. 59). Ele, quase desmaiando, pede para ser alimentado. Notamos um forte padrão de claro e escuro no plano, com o homem vestindo uma camisa clara com sinais evidentes de suor abaixo das axilas e o fundo do quadro estando totalmente superexposto, com galhos secos visíveis.

Fig. 59: Pedinte em plano médio.



Após solicitar ajuda, ele cai de cansaço e fome aos pés da porta da casa de Miséria. Temos um plano médio de cima para baixo, ele está caído e sobre o corpo existe uma forte divisão de sombras e luz, as sombras refletindo os galhos secos vistos anteriormente (Fig. 60). O homem está desmaiado e Miséria trata de resgatá-lo para dentro da casa. Um espectador menos atento pode acreditar que ela esteja querendo ajudar o pedinte por não ser revelado o rosto dela ao segurar o homem, mas, nos é revelado pelo áudio o verdadeiro sentimento nutrido pela Miséria, quando ela pensa em voz alta: “tu não vai morrer agora não miserável, vai sofrer mais um pouquinho”.

Fig. 60: São Patrício ao chão.



O plano seguinte é do interior da casa em um plano aberto e utilizando da profundidade de campo. Miséria percorre o quadro indo da porta da entrada até a sala e arrasta o homem desconhecido até os pés de uma poltrona (Fig. 61). O plano-sequência segue Miséria até a cozinha, que retira um copo e enche de água. Miséria anda apressada e fala mesmo sem o homem poder escutar que ele ainda tem muito que penar no mundo, e que morrer seria descansar e ela. Miséria, é que nunca iria morrer, como segue o breve monólogo: “vou lhe dar mais umas migalhas, infeliz. Porque morrer é descansar e tu ainda tem muito o que penar, a morte é teu fim, eu é que nunca vou morrer”.

Percebemos os móveis da casa como sendo antigos e todos trabalhados em madeira. Miséria retira ainda um pão de um saco alto e segue apressada para a janela da casa, atenta às crianças que invadem constantemente seu quintal para roubar as frutas. Nesse plano é utilizada a profundidade de campo, onde se vê o homem cansado sentado próximo à câmera (Fig. 62), ficando no lado esquerdo do quadro, e Miséria parada na janela à procura das crianças, seu tamanho reduzido em comparação com o do homem.



Fig. 61: Profundidade de campo.



Fig. 62: Profundidade de campo.



Miséria sai da janela, vai em direção ao homem e gradativamente ela vai crescendo no quadro, puxando a atenção para si e falando “eu é que nunca vou morrer”. Aqui podemos notar uma simbologia da ligação ao estado da miséria no mundo, algo não tátil e que percorre a história da humanidade sem sucesso de erradicação. Miséria segura o pão e a água em frente ao rosto do homem que parte desajeitadamente para alcançar o pão, enquanto Miséria prende o alimento nas mãos, liberando-o aos poucos, como se estivesse tratando de um animal (Fig. 63). O movimento de câmera e o enquadramento do rosto do homem recebe um tratamento

diferenciado. Ele é enquadrado em câmera alta, *plongée*, e, após beber a água e comer o pão, se revela como sendo São Patrício, um enviado de Deus. Seu rosto está iluminado diretamente por uma luz intensa que vem da janela e produz uma forte sombra em seu rosto, onde demonstra a gratidão dele à Miséria, enquanto conta sua história (Fig. 64).

Fig. 63: Alimentando São Patrício.



Fig. 64: Gratidão no olhar.



O rosto de Miséria muda drasticamente do sarcasmo para a dúvida. Temos nesse momento um plano de baixo para cima, deixando seu rosto completamente em quadro e o fundo difuso revela os galhos e folhas da árvore (Fig. 65). Miséria segue para a janela que

está fechada e temos um plano externo da janela se abrindo com a personagem olhando para o lado direito do quadro, onde pelo *raccord*, deve se encontrar a árvore. Um *travelling* inicia e parte do plano médio para um close do rosto de Miséria, que passa da dúvida para um leve sorriso, ao pensar no que deve solicitar ao enviado de Deus (Fig. 66).

Fig. 65: Galhos em segundo plano.



Fig. 66: Plano médio do olhar da personagem.



Miséria decide pedir para que todos os que subissem em sua árvore ficassem presos, até ela determinar que sejam soltos. Seu rosto, que está em um plano fechado, passa de uma expressão de seriedade para um ar de leve dúvida, ao olhar para trás onde se encontra São Patrício. Temos agora um close do rosto de São Patrício, que agora está sob a incidência de

uma luz direta vinda do lado esquerdo. No seu rosto incide também uma luz de preenchimento do lado direito do quadro, deixando o plano harmonioso. Ao ouvir o estranho pedido de Miséria, ele demonstra dúvida no olhar e uma certa hesitação em aceitar o pedido (Fig. 67), mas acaba acatando o desejo, ao responder “pois então está aceito seu pedido”. A sequência é encerrada nesse plano, passando ao plano seguinte, quando Miséria percebe que seu desejo havia sido realizado.

Fig. 67: Dúvida para realizar o desejo.



O que se passa, ao nível do enredo, após essa cena, serve para comprovar o caráter da personagem da Miséria, que aceita ajudar um completo estranho apenas para fazer o sofrimento do rapaz se prolongar na terra, sendo a morte carnal para Miséria um descanso que ela não teria a caridade de conceder a ele. Após a confissão dele de que seria um enviado de Deus, seu único desejo é complementar mais uma vez sua mesquinhez. Podendo pedir abundância e paz para todos, ao contrário, pede que sua árvore seja completamente sua e de mais ninguém, impedindo quem quer que seja de subir em seus galhos de usufruir de seus frutos. O homem, apesar de demonstrar dúvida, acaba aceitando o desejo, cumprindo a promessa que fizera e para a qual fora designado. Da mesma maneira age a Morte, que promete poupar Miséria de ser levada, se puder descer da árvore em que está presa, o que termina cumprindo.



#### 6.4.2 O encontro com a morte

Após ter comprovada a realização do seu desejo, que é prender qualquer um que suba em sua árvore, Miséria “coloca para correr” os garotos que estão apavorados com o poder da árvore. Ela, que está no canto esquerdo da imagem, com galhos e folhas ocupando o restante do quadro, escuta alguém bater palmas na porta frontal da casa. As batidas de mãos vêm acompanhadas com um som de vento forte. Miséria se esgueira para ver se consegue visualizar o novo visitante, mas em vão. Temos um plano contra *plongée* dos galhos balançando e é utilizado um movimento de câmera que parte da direita para esquerda fazendo com que os galhos pareçam estar em movimento brusco para condizer com o som de vento forte (Fig. 68). O plano seguinte revela em close uma mão segurando uma bengala com a forma de uma cabeça de cavalo em sua ponta. No plano posterior vemos um homem vestido com um paletó branco, seguindo calmamente seu trajeto, enquanto ouvimos um som de cavalos galopando (Fig. 69).

Fig. 68: Movimento de câmera para aumentar efeito.



Fig. 69: Close mão e bengala.



Um plano aberto do interior da casa é apresentado, revelando a porta e janela abertas. Miséria, desconfiada, atravessa o quadro entrando na casa e indo em direção à porta, que abre abruptamente e Miséria leva um tremendo susto, gritando alto (Fig. 70). Após o enorme susto Miséria reconhece quem está a sua porta, trata-se da Morte, desconfiada Miséria pergunta: “-- Não vai entrar?”. Sem falar nenhuma palavra a Morte entra na casa. Em um plano fechado vemos a entrada da porta, com a posição da câmera quase colada ao chão, vemos a imagem dos sapatos brancos entrando na casa, acompanhados da bengala (Fig. 71).

Fig. 70: Susto da personagem Miséria.



Fig. 71: Close sapatos da Morte.



Miséria, transtornada, move os braços oferecendo permissão para entrada na casa, falando desconfiada: “ -- Logo hoje que eu fiz uma boa ação você vem me levar pro outro mundo ...”. O contraste de claro e escuro é evidente nesse plano, revelando o fundo da sala na casa de Miséria totalmente escuro e seu rosto praticamente branco com a superexposição utilizada na fotografia (Fig. 72). O plano seguinte é um *tilt* (movimento de baixo para cima e de cima para baixo, utilizando um tripé para movimentar a câmera) onde vemos as pernas e acompanhamos até a cabeça da bengala que tem formato de cavalo. O suspense é criado desde o início do filme, já que até o momento não havia sido revelado o rosto da Morte, só pernas e braços apareceram e uma silhueta em contraluz do sol. Temos a seguir um close de uma vela de cor escura sendo acesa pelas mãos de Miséria. Aqui a *mise-en-scène* anda lado a lado com o figurino, as mãos estão preenchidas de anéis brilhantes (Fig. 73). O plano abre um pouco revelando as barras da blusa que Miséria veste, feita de renda e de cor escura também. A câmera faz um movimento de *tilt* subindo e começa a revelar o rosto da personagem Morte que entra em foco. Com um olhar sério e quase sereno, a Morte adentra a residência olhando firme para Miséria (Fig. 74), e continua andando até sair de quadro.

Fig. 72: Um convite para entrar.



Fig. 73: Close na mão e vela.

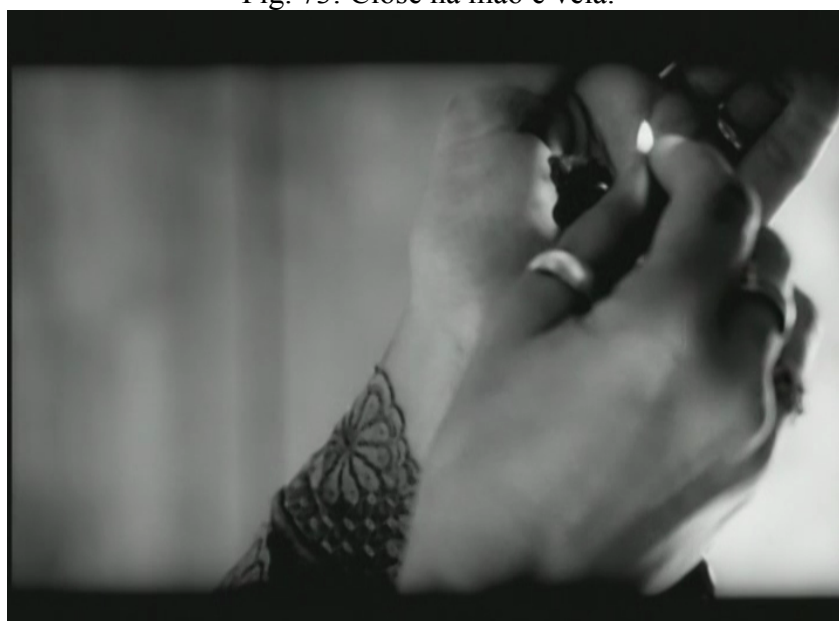
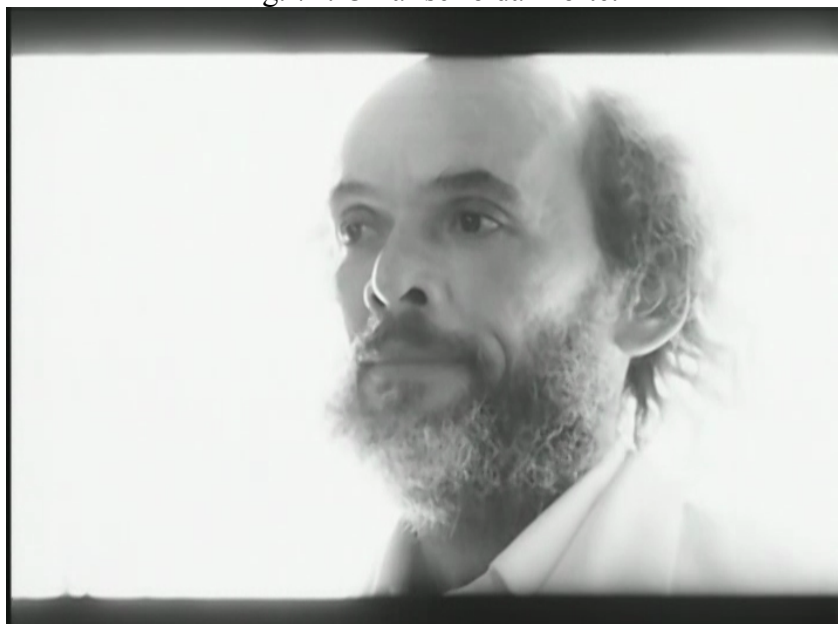


Fig. 74: Olhar sério da Morte.



O plano seguinte está em harmonia, revelando as duas janelas uma em cada canto do quadro, a porta centralizada e os personagens Morte e Miséria também centralizados. Podemos perceber na altura de cima da imagem alguns galhos secos, cuja presença é recorrente durante toda narrativa filmica (Fig. 75). A direção de arte também é evidenciada nesse plano, revelando armários e quadros que não puderam ser visualizados anteriormente. A Morte anda lentamente avançando em direção a Miséria, que postando uma vela entre as mãos, segurada com afinco, calmamente anda para trás e termina por se deitar sobre a mesa da sala. No plano seguinte Miséria é vista já deitada na mesa, com a vela entre as mãos e com a face mostrando aceitação. Ela vira o rosto suavemente para o lado direito do quadro, na direção da árvore no quintal, e seu rosto muda para um sorriso discreto, parecendo demonstrar esperança. Depois subitamente se volta para perto da Morte, suplicando: “mas eu tenho direito a um último pedido não tenho? O derradeiro?” (Fig. 76) A câmera que está em plano fechado no rosto da Miséria efetua um *travelling* da direita a esquerda e passa para o rosto da Morte, que ouve com atenção. Visualizamos o uso da superexposição no cabelo da Morte, dando uma aura mística na figura da personagem, enquanto no canto esquerdo do quadro permanece a vela acesa (Fig. 77).

Fig. 75: Galhos invadem o plano.

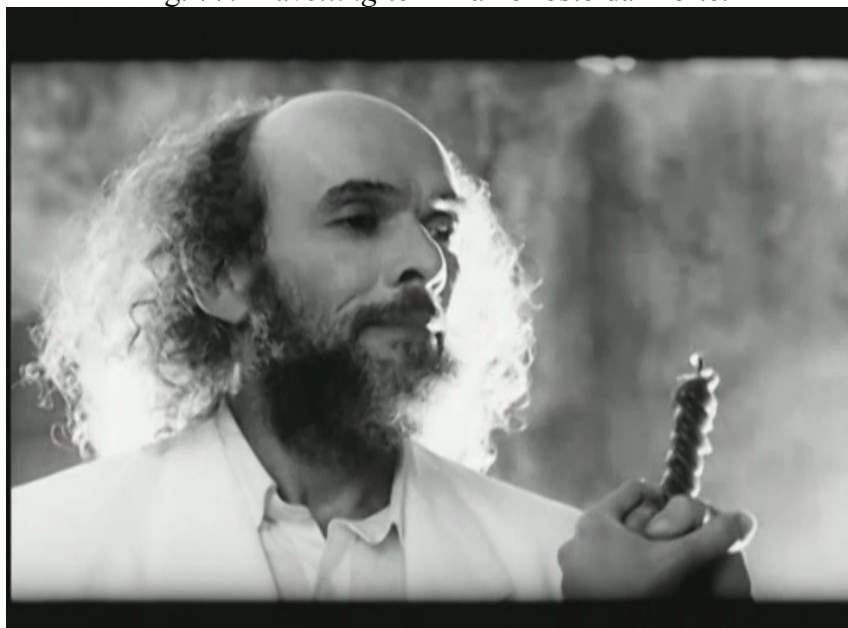


Fig. 76: Close durante o *travelling*.





Fig. 77: *Travelling* termina no rosto da Morte.



A Morte aceita, acenando com a cabeça, que a Miséria faça seu último pedido antes de ser levada. Continuando o plano-sequência, a mão de Miséria irrompe na imagem apontando para o lado esquerdo do quadro, seguido do diálogo em que fala: “-- Eu gostaria de comer aquela fruta, aquela bem madurinha que se vê lá no olho daquela árvore”. A câmera segue firme acompanhando o rosto da personagem Morte, que olha para a direção apontada e sofre uma mudança de expressão, passando da simpatia pela personagem para um misto de dúvida e receio. A Morte, mesmo receosa, olha para Miséria e para o lugar em que se encontra a árvore, enche-se de certeza e diz “-- Tá bem, depois seguimos viagem” (Fig. 78) e parte em direção ao lado esquerdo do quadro, até sair do mesmo.

Em um plano utilizando a profundidade de campo temos a parede interna da casa recheada de espelhos que formam um galho com espinhos e no fundo do plano temos a árvore do lado de fora da casa. A Morte entra em quadro e podemos visualizar seu rosto através do espelho da parede (Fig. 79). Ela segue até a porta, para um instante e olha para trás onde está a Miséria, deitada sobre a mesa e cantando sua ‘incelença’ de partida. A morte traz um olhar cismado, mas segue em direção a árvore quando, mais uma vez, o estouro de luz é utilizado na narrativa, deixando seu corpo praticamente branco ao passar pelos raios de luz que recebe (Fig. 80).

Fig. 78: Receio e aceitação do pedido.

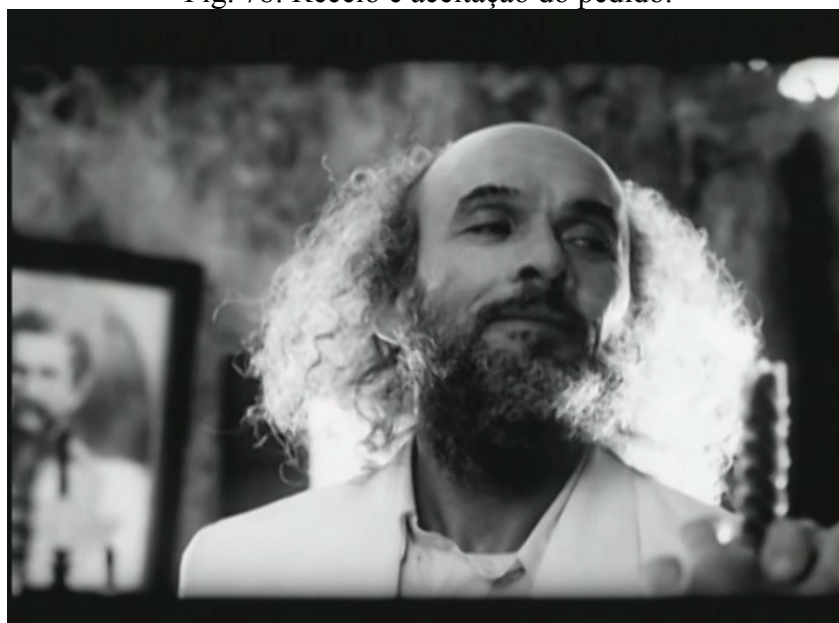


Fig. 79: Espelho e profundidade de campo.





Fig. 80: Estouro de luz na personagem Morte.

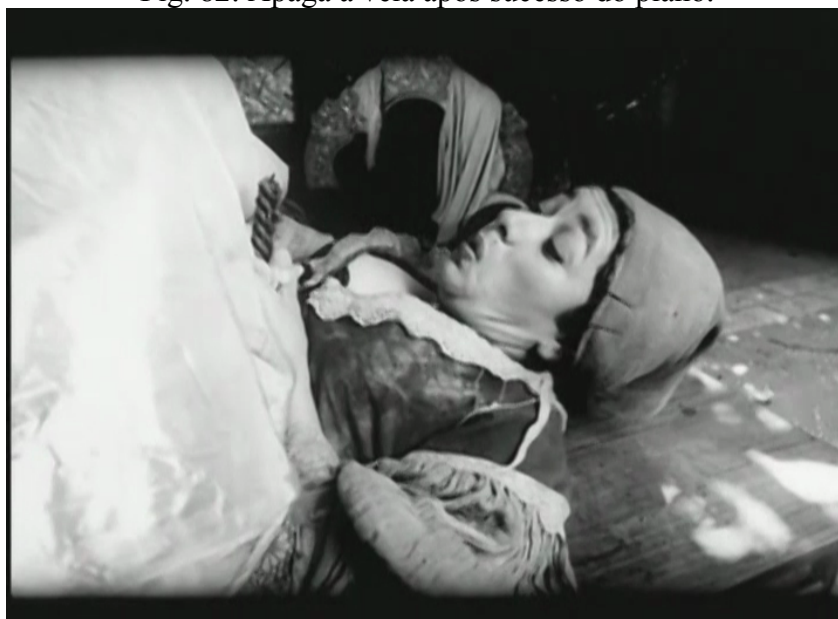


Miséria que está deitada no plano médio cantando, tem a câmera avançando e fechando no quadro, concedendo uma maior dramatização a cena. Aqui é sabido pelo espectador que quem subir a árvore irá ficar preso. Fica claro no rosto da personagem que a espera para conclusão de seu plano está em andamento e ela permanece em suspense até ouvir o grito da Morte que acabou presa. Seu rosto passa para um estado de extrema alegria, ela exulta, dá uma gargalhada alta, forte e debochada. Em seguida, Miséria apaga a vela com força (Fig. 81 e Fig. 82). Após esse plano, temos uma série impressionante de *travelling* que narra uma síntese do que ocorre após a Morte ficar presa na árvore, sem poder levar ninguém para o plano espiritual.

Fig. 81: Alívio cômico da Miséria.



Fig. 82: Apaga a vela após sucesso do plano.



O caráter da personagem Miséria é mais uma vez posto em cena. Ao receber o hóspede indesejado em sua residência, ela utiliza de artimanhas para escapar do seu destino. A Morte, por sua vez, sem saber dos planos de Miséria, aceita realizar seu último desejo apenas para se ver presa nos galhos da árvore.

#### 6.4.3 Liberdade para seguir viagem

Após o conjunto de planos que sintetizam os acontecimentos posteriores à prisão da Morte nos galhos da árvore que pertence à Miséria, como o fechamento de cemitérios, hospitais e casa funerárias, encontramos a personagem Miséria remexendo um grande baú de madeira. Em todos os planos temos sombras e luzes que são produzidas pelos raios solares que incidem diretamente na árvore cujos galhos servem como telhado da casa (Fig. 83). Em voz *off*<sup>7</sup> escutamos gritos de pessoas que imploram à Miséria permitir que a Morte desça para seguir seu trabalho de levar os enfermos para o plano espiritual. É bom salientar que consideramos voz *off* porque diferente da voz *over*<sup>8</sup> temos a percepção que o som está partindo do lado de fora da casa, dos transeuntes e possíveis moradores locais. Miséria levanta, segura sua bengala e ouve com atenção pedidos enfáticos como “a vida tem que continuar, solte a morte dona Miséria!”

As paredes de sua casa permanecem enfeitadas com espelhos em formas de espinhos, revelando uma ligação dos galhos secos com uma pessoa mesquinha e egoísta, uma pessoa sem vida social e sem conexões familiares. A cena seguinte mostra dois homens em um plano aberto carregando um pedaço de madeira com uma rede e dentro dessa rede um senhor sentado e vivo (Fig. 84). Era comum nas cidades do interior carregar os defuntos em redes para o local de sepultamento, aonde iam dividindo o peso entre amigos e parentes do morto. Essa cena simboliza e faz conexão com o conjunto de planos anterior, que revelam o fato de não haver mortes no lugar.

---

<sup>7</sup> *Off*: Preposição inglesa tomada por abreviação de “off screen” (fora de tela) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo. (AUMONT; MARIE, 2012, p. 214)

<sup>8</sup> *Over*: Esse tipo de indicação é usado quando não vemos a personagem quem está falando.

Fig. 83: Baú e luz no plano médio.



Fig. 84: Homens carregando senhor doente.



Miséria que é mostrada, em um plano aberto, no interior da casa e próxima ao baú, dirige-se para a janela e seu rosto fica refletido no espelho que está fixado na parede e em frente à personagem. Um close em espelhos quebrados e fixados na parede revela um rosto que reconhecemos como de Miséria. Ela fala, olhando para o lado de fora da casa: “-- Então vamos fazer um trato”. Enquanto diz sua fala, a câmera faz um movimento de *travelling* da direita para esquerda. O plano que está fixado na parede com espelhos é movido até enquadrar um espelho redondo, o espelho que havia enquadrado o rosto de Miséria anteriormente. A

personagem continua sua fala, dessa vez em foco e enquadrada no centro do plano, com o rosto demonstrando seriedade e raiva: “-- Se a Morte disser que não me leva desce, se disser que leva fica!”. Temos uma leve movimentação de sobrancelhas e olhos para dar uma entonação maior à sua fala, comprovando sua seriedade e um leve olhar de determinação (Fig. 85).

Fig. 85: Close em espelho que reflete rosto da Miséria.



Em um extremo contra *plongée* em plano médio, vemos os galhos e folhas permeando todo o quadro e a Morte de cabeça para baixo pendurada pelas pernas na árvore. Apressadamente ele responde para Miséria: “--Seja feito como quer, você eu não levo!” (Fig. 86). Em um plano contra *plongée* e fora de eixo, elevando o canto direito do quadro e reduzindo o canto esquerdo, temos um plano que foge da harmonia, localizando a janela em que Miséria está, no canto esquerdo do quadro, e o lado direito preenchido pela parede de cor escura. O foco de luz está apontado diretamente para a personagem da Miséria que, de cabeça erguida e olhando para árvore, fala: “--Então desce” (Fig. 87). Um plano close de um pote de vidro cheio de dinheiro demonstra que Miséria possui o suficiente para viver de maneira confortável, já que as notas são tantas que estão saindo fora do jarro e Miséria irrompe o quadro com sua mão, guardando mais algumas e tentando acomodar as que caem do jarro. Nos cantos do quadro evidenciam-se o armário de madeira e as folhas que vêm dos galhos que invadem o interior da casa (Fig. 88). Confirmando que a personagem Miséria mesmo possuindo dinheiro suficiente para se manter e ajudar outras pessoas, uma casa sob sua cabeça



e uma árvore para alimentar ela e outros, prefere guardar tudo para si economizando o máximo, e o fruto que não lhe é útil é destruído para não ser mais utilizado por nenhuma outra pessoa, uma extrema mesquinha praticada pela personagem.

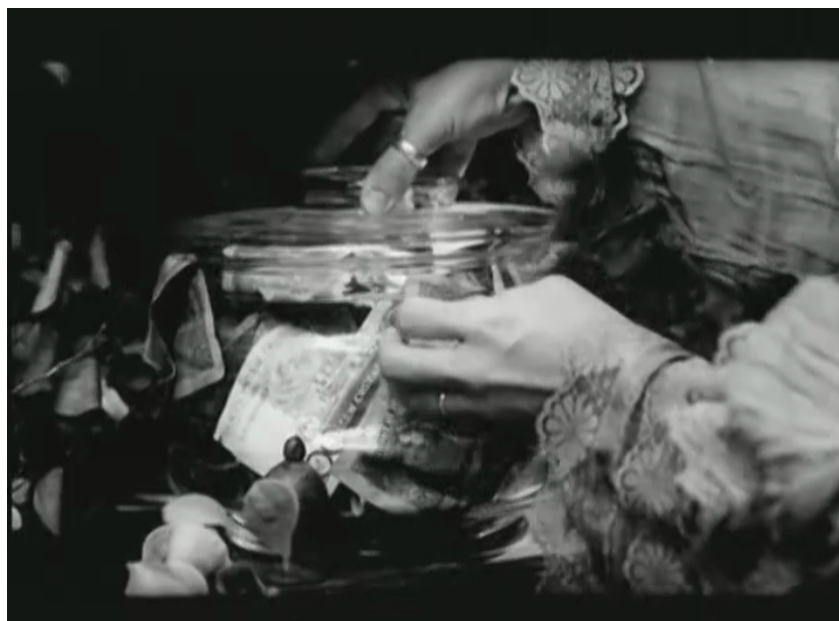
Fig. 86: Extremo contra-*plongée* da Morte.



Fig. 87: Plano fora de eixo da parede e janela.



Fig. 88: Close jarro de dinheiro.

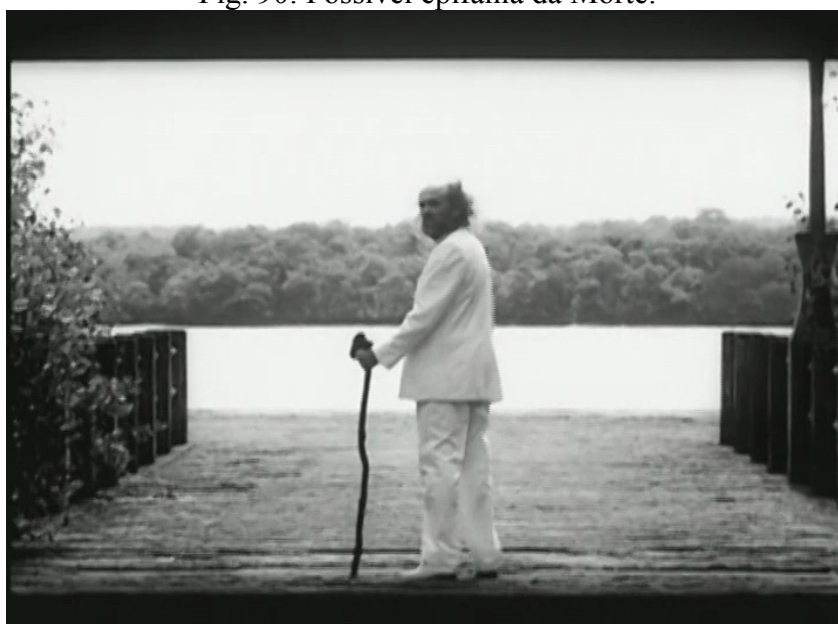


Temos em seguida o plano final do filme onde, em um plano aberto, vemos Miséria sentada em uma poltrona de madeira, usufruindo da sombra de sua árvore. Ao ver uma fruta cair de madura ela olha, e sem hesitar, pisa com os pés para esmagar e, não se dando por satisfeita, esmaga mais uma vez com sua bengala, notadamente um gesto de egoísmo. O plano-sequência segue para o lado direito, mostra o terreno pertencente à casa de Miséria, de areia branca, separando a propriedade com galhos secos formando um muro de galhos. O quadro revela três garotos com um pedaço de madeira e na sua ponta uma sacola de plástico. Eles se preparam para colher as frutas, sem entrar no terreno e sem tocar na árvore (Fig. 89). O plano segue para o lado direito até colocar no centro da imagem um píer que encontra com o rio ao fundo do quadro. No centro do plano está a Morte andando livre para prosseguir seu caminho. O som é ambiente e ouvimos pássaros cantando, diferente de todas as aparições da Morte. Dessa vez não existe o som de cavalgada acompanhando seus passos. O plano fecha para enquadrar todo o corpo da Morte andando de costas para a câmera. Ela para e vira seu rosto para a câmera, seu rosto mostra dúvida sobre sua decisão (Fig. 90). O plano corta bruscamente para a tela preta anunciando o fim do filme, deixando a cargo dos espectadores as possibilidades de um final aberto.

Fig. 89: Garotos dando um “jeitinho” para pegar frutos.



Fig. 90: Possível epifania da Morte.



Recapitulando, após ser enganada e deixada à própria sorte presa na árvore, a Morte precisa negociar e barganhar com Miséria para descer e fazer seu trabalho. Mas só é possível chegar a tal acordo por conta da população local, que após ver seus enfermos sem poder descansar e a derrocada dos negócios locais, como funerárias, farmácias e hospitais, de acordo com os planos de *travelling* que sintetizam esses eventos, chegamos ao desfecho em que Miséria preocupada apenas com sua sobrevivência tem o poder de negociar sua liberdade eterna com a Morte. Esta, sem possibilidades de argumentação com a Miséria, acaba



aceitando mais uma vez seu desejo. A Morte apesar de prometer e começar a seguir seu caminho, acaba hesitando e virando para trás uma última vez para olhar a casa de Miséria. Esse último olhar é repleto de ambiguidades, a personagem da Morte é dotada do poder de levar quem quiser para o plano espiritual. Seria o caso, então, de perdoar uma vida por ter sido enganada? Essa e outras questões são colocadas ao final e ao longo do filme, sugestão que ao final vem resolvida com a opção das sugestões e a amplitude de oscilação inerentes a um final aberto.

## 6. CONCLUSÃO

Em nosso trabalho nos dispusemos a realizar a análise de *A árvore da miséria* reconhecendo a ênfase dada na construção da significação do nosso objeto às categorias de personagem e *mise-en-scène*. No decorrer de nossa pesquisa, pudemos observar como o emprego de determinados recursos técnicos e estéticos foram fundamentais para o resultado final da obra. De reconhecida importância para o cinema paraibano, *A árvore da miséria* é fruto de um projeto cinematográfico, de um entorno cultural pulsante, de uma série de fatores contextuais que convergem para a realização de um filme relevante e que também ganhou vários prêmios nacionais somando nessas quase duas décadas de existência um total de mais de 14 prêmios. Podemos pensar na riqueza artística de *A árvore da miséria* como consequência de uma série de procedimentos artísticos, da maneira como o contexto atua, interferindo de maneira estrutural na sua constituição. Conclusões que se foram apresentando à medida que avançávamos em nossa jornada.

Foi preciso em nossa análise observar o surgimento do cinema paraibano, e encontramos nesse processo uma riqueza até então desconhecida para um jovem estudante de Comunicação. Foi através da leitura, principalmente das dissertações de Lúcio Vilar e José Marinho, que pudemos percorrer o século XX em busca de uma identidade do cinema paraibano. O gênero documentário revelou-se de grande importância (regional e nacional) ao retratar a vida dos nordestinos, e também mostrou forte influência na década de 60 para a construção de um novo estilo cinematográfico nacional. Um dos filmes que ajudou para que isso se tornar realidade foi *Aruanda* (1969), do diretor Linduarte Noronha. A narrativa do curta mostrava a realidade de uma família quilombola e a sua busca pela sobrevivência no nordeste castigado pela seca. Esse documentário, que foi baseado em uma matéria do próprio Linduarte, tornou-se um dos filmes mais comentados da década e foi uma porta de entrada para a Paraíba ser reconhecida como produtora de filmes e assim ajudar a fomentar ainda mais cineastas da região como Wladimir Carvalho, Manfredo Caldas e Marcus Vilar.

Trabalhamos em nossa análise uma adaptação, partindo de obra literária em conto para um produto audiovisual cinematográfico. Com ajuda recorrente de autores como Robert Stam e Linda Hutcheon procuramos rastrear os diálogos entre as obras no processo adaptativo. Processo, que como lembra Robert Stam (2013), possui perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.

Em relação à personagem, outra categoria estudada em nossa dissertação, procuramos

entender a sua constituição. Referente à sua tipificação, optamos por trabalhar com as classificações de Forster trazidas por Ana Cristina Reis e Carlos Lopes (1988), uma vez que vários personagens do curta-metragem, como Morte e Miséria, produzem um percurso característico de uma “personagem plana” (REIS; LOPES, 1988, p.219), seguindo constantemente simples ideias mantidas do início ao fim de sua jornada. Mesmo que a personagem Morte em seu último plano demonstre uma intenção de mudar de características e atingir um novo tipo de personagem, que, caso ocorresse, poderia se tornar uma personagem redonda com mais complexidades e nuances.

No nosso quinto capítulo começamos a trabalhar com a *mise-en-scène*, outra categoria destacada em nossa análise, e nos dispusemos a entender a sua constituição. Notamos que a obra audiovisual *A árvore da miséria* trabalha com uma encenação clássica, utilizando-se da profundidade de campo como parte do jogo da encenação (AUMONT, 2008). Nos referimos em nossa análise a *frames* do filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, que utiliza a profundidade de campo para favorecer a atuação e posição dos atores. Teóricos como David Bordwell e Kristin Thompson nos auxiliaram em reconhecer nesta obra audiovisual outros fatores importantes para a construção da encenação, como o cenário, direção de arte e figurino, utilizado pelos atores. Outro fator importante para a constituição da *mise-en-scène* na obra *A árvore da miséria* foi a iluminação e sua abordagem estética. Ao manipular os estouros de luz na película foi possível criar sensações para o espectador. Como exemplo, cito a silhueta branca que envolveu a personagem Morte durante sua atuação na casa da Miséria, possibilitando criar um entorno iluminado e assim reproduzindo um ar angelical e/ou sobrenatural para a personagem.

É fato que encontramos nas teorias literárias conceitos e noções que nos instrumentalizaram suficientemente bem para proceder a nossa análise. Porém, ao escolhermos trabalhar com o cinema, não seria possível ignorar as suas especificidades. Trabalhar com um texto fílmico implica necessariamente em tratar da composição audiovisual e a significação que esta empreende. Ao lidarmos, por exemplo, com o espaço no cinema, temos de levar em conta não a descrição de um narrador, mas a maneira como a *mise-en-scène* é construída pelo diretor. Se referindo ao espaço cinematográfico, Marcel Martin lembra que

o cinema trata o espaço de duas maneiras: ou se contenta em *reproduzi-lo*, fazendo-nos experimentá-lo através de movimentos de câmera, ou então *produ-lo*, criando um espaço global sintético apercebido pelo espectador como único, mas feito da

justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter qualquer relação material com eles (MARTIN, 2005, p.242).

Espaço esse, na obra audiovisual, que é repleto de significados. Ao trabalhar na reprodução do espaço na película e preencher esse espaço com galhos secos, temos um reconhecimento de área que nos remete à seca e nos faz imaginar um local árido, como se estivéssemos dentro do sertão nordestino, mesmo o filme tendo sido gravado a beira do rio Jaguaribe e sendo repleto de árvores ao lado da região da casa. Mas a escolha seletiva das imagens que buscavam os galhos sem folhas, nos fez perceber a importância da escolha do espaço seco e árido para a construção imagética do filme.

Com o fim desse estudo, identificamos *A árvore da miséria* como uma obra cinematográfica que se destaca no cenário paraibano por conseguir aliar métodos convencionais e experimentais em sua estrutura narrativa (e teríamos como um dos exemplos disso o uso de estouro de luz para enriquecimento da *mise-en-scène*). Além disso, o curta-metragem consegue fazer uso produtivo e estimulante da adaptação de obra literária para obra fílmica, onde os objetos dialogam produzindo uma riqueza para o constructo audiovisual, demonstrando as qualidades e possibilidades expressivas do cinema e trazendo uma visão do enriquecimento possível pela conversação com o texto-fonte, de raiz literária.

## REFERÊNCIAS

- ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge introduction to narrative**. Cambridge: Cambridge University, 2002.
- AGEL, Henri. **O Cinema** – Tradução: António Couto Soares. Livraria Civilização - Editora 1972 – 1957. Original: Le Cinéma , Casterman, Paris et Tournai
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. **Oralidade e Literatura**. In: LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico (Org.). Oralidade e Literatura 3 – outras veredas da voz. Londrina: Edue, 2007.
- AMORIM, Marília. **Cronotopo e exotopia**. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*/Beth Brait. (org.). São Paulo: Contexto, 2006.
- ARNHEIM, Rodolf. **A Arte do Cinema**, Lisboa: Edições 70, 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análise do filme**. Trad: Marcelo Felix São Paulo: Texto & Grafia, 2010.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004.
- AZERÊDO, Genilda. **Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica** (133-146). In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda. Estudos Comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Universitária UFPB, 2012.
- BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagem cinematográfica: o NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-199**. 116 g. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba – Programa de Pós-graduação em história, João Pessoa, 2009.
- BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.
- BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BONINI, Luci Mendes de Melo. **A Epifania no cinema**. In: XX Congresso Brasileiro de Comunicação, Santos. XX Congresso Brasileiro de Comunicação, 1997.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Tradução: Maria Luíza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Semiótica das locações: uma leitura do ambiente natural como espaço cenográfico**. UFMG XIII Encontro Anual da Compôs, São Bernardo do Campo, 2004.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

BRITO, João Batista de. **Literatura e cinema: narrativas em conflito**. São Paulo: Unimarco, 2005.

BRITO, João Batista de. **Questões de teoria e recepção**. In: **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê, 1995.

BRITO, João Batista. **O ponto de vista no cinema**. REVISTA GRAPHOS. Volume 9, 2007. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706/3570> Acessado em 10 de julho de 2015.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CAMILO, Yara Maria. **Contos populares espanhóis**. São paulo. Editora: Landy, 2005.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARDOSO, João Batista de Freitas. **Semiótica das locações**. São Paulo: PUC, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Glória Paschoal. São Paulo: José Olympio, 2009.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Flávia. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. São Paulo: Azougue, 2005.

DEBRIX, Jean R.; STEPHENSON, Ralph. **O cinema como arte**. Tradução: Tati Moraes. 1 ed. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar. 1969.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Lisboa: Difel, 2004.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Tradução: Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERREIRA, Fernando. **A árvore da miséria**. Cabedelo. Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular da UFPB, 1978.

FONSECA, Idelette Muzart; BARBOSA, Maria das Graças. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Grafset, 1993.

GARCIA, Alain. **Adaptation du roman au film**. Paris. Diffusion-Dijarric, 1990.

GAUDREAULT, André. **Cinéma et attraction**. Paris. CNRS Éditions, 2008.

GOTLIB, Nadia. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HAMON, Ph. «Introduction» à **Le personnel du romano Le systeme des personnages dans "Rougon-Macquart" d'Émile Zola**, Geneve, Droz, pp.9-25, 1983.

HUTCHEON, Linda, **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang**. São Paulo: Perspec: FAPESP, 2003.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano**. Niterói: EdUFF, 1998.

MARTINS, André Reis. **A luz no Cinema**. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes / UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MASCARELLO, Fernando. **Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira**. UNirevista – Vol.1, nº3 (julho 2006).p.1-12. Disponível em [http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev\\_Mascarello.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev_Mascarello.PDF) Acessado em 2 de agosto de 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. São Paulo: Dinalivros, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **Uma escuridão em movimento: as relações familiares em Laços de família, de Clarice Lispector**. João Pessoa: EDUFPB/Ideia, 1997.

NUNES, Pedro. **Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: tradição e rupturas**. In: Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone. *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos*

*1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55

OLIVEIRA Junior, Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologias**. In: VI Congresso SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/bocc-penafria-analise.pdf>>

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, parafrase e cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SOLHA, W. J. **A canga**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1987.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Corseuil, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. UFSC: Editora da UFSC, no. 51, julho / dezembro de 2006. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775> Acessado em 21 de outubro de 2013.

STANTON, Sarah; BANHAM, Martin. **The Cambridge Paperback Guide to Theatre Paperback**. Cambridge: Cambridge University, 1996.

VALENTE, Waldemar. **Antologia Pernambucana de Folclore**. Recife: Massangana, 1988.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.

VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. **O primeiro cineasta: Cinema Silencioso na Paraíba – marco zero de uma cinematografia fundada no real**. 265 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes/USP, 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



## **ANEXO**

Cópia do DVD de *A árvore da miséria*, de Marcus Vilar.

Cópia do conto de *A árvore da miséria*, de Fernando Ferreira.