

Do conto ao curta: uma análise intermedial de “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, para “A Barca” (2019), de Nilton Resende

Jaimeson Machado Garcia (UNISC)ⁱ

Alana Lehmen Heinen (UNISC)ⁱⁱ

Andressa Bandeira Santana (UNISC)ⁱⁱⁱ

RESUMO

A partir da confluência dos Estudos de Intermedialidade, tomando como perspectiva a teoria proposta por Lars Elleström (2021), junto ainda de outros autores, como Gerard Genette (2017), André Gaudreault e François Jost (2009), o artigo tem por objetivo cotejar as aproximações e distanciamentos entre as narrativas do conto *Natal na Barca* (2018), de autoria de Lygia Fagundes Telles, e o curta-metragem *A Barca* (2019), de roteiro e direção de Nilton Resende. Para isso, apresentamos inicialmente um breve resumo do conto e os simbolismos que o revestem para, em um segundo momento, compreendermos como os tipos de mídias que aqui nos interessam são compreendidos pelos Estudos da Intermedialidade e quais aspectos narrativos devemos considerar ao compará-los.

Palavras-chave: literatura brasileira; curta-metragem; Lygia Fagundes Telles; Intermedialidade.

ABSTRACT

From the confluence of Intermediality Studies, taking as a perspective the theory proposed by Lars Elleström (2021), along with other authors, such as Gerard Genette (2017), André Gaudreault and André Jost (2009), among others, this article aims to compare the similarities and differences between the narratives of the short story "Natal

ⁱ Mestre pelo do Programa de Pós-graduação em Letras com bolsa do Programa BIPSS - Bolsas Institucionais para Programas de Pós-Graduação da Universidade de Santa Cruz do Sul (Edital 01/2019, UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) e doutorando também pelo do Programa de Pós-graduação em Letras (UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) com bolsa PROSUC/CAPES - Modalidade II. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828> | E-mail: jaimeson@mx2.unisc.br.

ⁱⁱ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Graduou-se em Letras Português/Inglês pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) e é habilitada na língua portuguesa, inglesa e suas respectivas literaturas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5362-7355> | E-mail: alanaheinen24@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Formada em Letras e Jornalismo. Doutoranda em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2807-6237> | E-mail: santana.andressa@gmail.com.

na Barca" (2018), written by Lygia Fagundes Telles, and the short film "A Barca" (2019), written and directed by Nilton Resende. To do so, we initially present a brief summary of the short story and the symbolisms that cover it, in order to, in a second moment, understand how the media types we are interested in here are comprehended by Intermedial Studies and which narrative aspects we should consider when comparing them.

Keywords: Brazilian Literature; Short Film; Lygia Fagundes Telles; Intermediality.

INTRODUÇÃO

O cinema e a literatura, embora sejam tipos de mídias autônomas, tecem antigas e complexas relações históricas. Desde o surgimento do cinema, é possível encontrarmos exemplos de cineastas que se inspiraram em produtos de mídias literários para (re)contá-los como narrativas fílmicas a partir de suas visões criativas. O cinema, por sua vez, também foi capaz de influenciar a literatura ao tornar-se igualmente um potencial fonte de inspiração na forma de narrar histórias para muitos autores. Por isso, quando as fronteiras entre ambos se cruzam, elas se enriquecem de tal forma que oportunizam um terreno fértil para pesquisas.

Em vista desse cenário, o presente artigo tem por objetivo analisar como o conto *Natal na Barca* (2018), de Lygia Fagundes Telles, foi transformado para as telas por meio do curta-metragem *A Barca* (2019), pela perspectiva do diretor alagoano Nilton Resende. A motivação para esse estudo não surgiu do acaso, mas justamente da confluência entre a literatura e o cinema, que acabaram por pautar a carreira de Lygia ao longo de sua vida.

Vindo a se tornar legitimada nacional e internacionalmente pela qualidade de sua produção literária, Lygia nasceu na cidade de São Paulo; cidade onde se formou em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Ela foi a quarta ocupante da cadeira de nº 16 da Academia Brasileira de Letras, a qual lhe foi empossada no ano de 1987. Embora tenha escrito romances como *As Meninas* (1970) e *Ciranda de pedra* (1954), seu nome está comumente associado ao conto por ter se consagrado como uma das mais importantes representantes do país neste tipo de mídia literária.

Entre todas as coletâneas publicadas, é possível afirmarmos que a mais famosa é a intitulada *Antes do Baile Verde* (1970). Composto por 18 contos, esse livro apresenta a

identidade de contista de Lygia. O sobrenatural, as relações interpessoais, as perdas e sofrimentos de relacionamentos amorosos e familiares são algumas das principais temáticas que já aparecem nas linhas dessa coletânea, as quais se tornaram recorrentes em toda a sua vida até o seu falecimento, em abril de 2022.

Além da frutífera produção literária, Lygia também escreveu, junto do cineasta Paulo Emílio Sales, o roteiro do filme *Capitu* (1968), que apresenta a clássica narrativa *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pela perspectiva da personagem homônima. Suas obras também foram “adaptadas” para o meio audiovisual, como o romance *As meninas* (1970), transposta para as telas do cinema em 1995, e *Ciranda de Pedra* (1954), que ganhou duas versões na forma de novela: a primeira, em 1981, e a segunda, em 2008.

E é em meio a essas e outras “adaptações” que encontramos o curta-metragem *A Barca* (2019), despertando nosso interesse em analisar como esse tipo de mídia verbal escrito foi transformado em imagens em movimento e som, almejando assim contribuir para os estudos sobre a transposição da produção literária de Lygia para outros meios e ampliando as discussões entre literatura e cinema. Para isso, tomamos como perspectiva teórica principal os Estudos da Intermidialidade, a partir da teoria proposta por Lars Elleström (2021), por se tratar de uma vertente que, como explicam Jorgen Bruhn e Beate Schirmacher (2022), nos permitem ultrapassar o julgamento de valor sobre gostar ou não de uma “adaptação” cinematográfica ao fornecer subsídios suficientes para descrevermos e discutirmos, por exemplo, como determinados aspectos narrativos foram modificados durante esse processo.

A fim de ser possível aprofundarmos nossa análise, recorreremos ainda a outros autores cujas ideias voltaram-se especificamente para a linguagem cinematográfica e complementam tal viés conceitual, como Gerard Genette (2017), Gaudreault e Jost (2009), entre outros. Assim, o presente artigo se estrutura em três partes: na primeira apresentamos um breve resumo sobre *Natal na Barca* (2018) e os significados de seus simbolismos para, em um segundo momento, discutirmos sobre como o conto e o curta são compreendidos dentro dos Estudos de Intermidialidade e quais aspectos narrativos devemos observar ao cotejarmos os produtos de mídias que aqui nos interessam. Após análise, onde identificamos as semelhanças e diferenças narrativas ocasionadas durante a transformação de um tipo de mídia a outro, apresentamos as conclusões chegadas por meio deste artigo.

1. NATAL NA BARCA: O CONTO

De modo genuíno e a bordo de um silêncio prevaiente de uma noite majestosa, o conto *Natal na Barca* (2018)¹, escrito por Lygia Fagundes Telles e publicado em diversas edições e coletâneas, como a já citada *Antes do Baile Verde* (1970), acolhe simbolicamente os leitores em um terno vínculo com a manifestação de vigor e renascimento refletida nas linhas desse texto. O enredo principia a história de uma personagem-narradora desgostosa e sem esperanças em relação à vida, que viaja em uma barca egressa de Lucena, na Paraíba, fazendo a travessia de um rio na noite de Natal.

Em sua companhia, navegavam um bêbado e uma mulher auspiciosa usando um manto escuro na cabeça e carregando nos braços uma criança enrolada em panos. Dado momento após um comentário espontâneo, quando a narradora se agacha para pegar sua caixa de fósforos e mergulha as pontas dos dedos na água, a mulher e ela preludiam uma conversa entre si. Nesta circunstância, os leitores tomam conhecimento de que a mulher perdera um filho, fora abandonada pelo marido e estava a bordo da barca pela necessidade de levar sua criança mais jovem ao médico, pois estava bastante doente. A coragem, a simplicidade e o espírito esperançoso demonstrados pela mulher, nos sucessivos momentos da viagem, chamaram a atenção da narradora, que parecia distante desses atributos.

No andar dos ponteiros do relógio, a narradora-personagem, um tanto sensibilizada com as declarações ouvidas da mulher ao seu lado, busca fazer algo que descontraia aquele clima. Assim, levanta a ponta do xale que cobria a cabeça da criança, deixando-o cair na sequência, quando manifesta, apenas para o leitor, sua observação de a criança já estar morta nos braços da mulher. O comportamento assombroso da narradora demonstrado diante dessa convicção aproxima os leitores ainda mais do enredo, a partir do compartilhamento da trajetória da narradora na barca e a “escuta” dos acontecimentos vividos pela mulher. Nessa situação, a narradora se volta para o rio e a mulher, com vigor, continua a ninar a criança afetuosamente.

Encaminhando-se ao desfecho da trama, a barca diminui a marcha, fazendo uma curva antes de atracar, ao mesmo tempo em que cresce na narradora o desejo de se ausentar do local antes que a mulher com quem conversava descobrisse o óbito de seu

segundo filho — infortúnio do qual a protagonista não suportaria presenciar. Ao apanhar os seus pertences e despedir-se dela, ajudando-a antes a apanhar a sacola ao mesmo tempo em que ela retira o xale da criança, a protagonista não teve como evitar e, por mais incrível que possa ter parecido, um milagre se apresentara naquela noite de Natal. A criança estava viva! E naquele rio verde e quente, antes desgostosa com a vida, a protagonista via-se guiada pela chama da esperança e a luz interior da fé, que aquecia o rio matinal daquela viagem e o seu próprio coração.

O reconhecimento que esse conto logrou no *Concurso Literário Edições Melhoramentos e Círculo de Boa Leitura* revela elementos simbólicos valiosos para a interpretação dessa história. *Natal na Barca* (2018) é uma narrativa inspiradora e branda, idealizada de forma mítica e mística, convidando os leitores à reflexão temática da ressurreição em uma possível passagem pelo Reino dos Mortos e saída virtuosa desse mesmo reino; e a inclinação para a simbologia corporificada de figuras antigas — apontando para a vontade de saber e entender os sentimentos e a celestial (impalpável) existência que essas corporificações aludem — respectivamente.

É significativo ponderarmos que a presença da barca e, subsequente, as viagens por ela feitas ao território da Morte, seguindo as tradições dos mais diversos povos, remontam uma imagem muito antiga nos ritos fúnebres e na temática do regresso à vida. E nesse conto, sob águas pouco iluminadas, navega em uma barca uma jovem mãe em busca de tratamento médico para seu filho doente.

Unindo-se ao significado do título, é sugerido ao leitor a presença de figuras antigas, tais como a Virgem Maria, representada, podemos assim dizer, pela mulher com sua criança, posto que sua vestimenta se assemelha a esse signo caracterizado pela personagem principal: “[...] o longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga” (TELLES, 2018, p. 98). Essa personagem, aparentemente secundária, rouba a cena em *Natal na Barca* (2018) por se revelar uma interpretação mística do conto, evocada pela serenidade e paz transmitidas no relato de seus infortúnios; envolvida em um sentimento de perdão, sem demonstração de revolta ou apatia pelos eventos passados. Uma conotação viva da fé, pois naquela fé estava o segredo daquela segurança, daquela calma, atributos que fazem o leitor aludir à mãe de Jesus Cristo. Reforçando a hipótese dessa personificação, podemos compreender que a personagem mãe é resgatada do estado psíquico pela mão de Deus, tal como a Virgem Maria o foi.

Pensando que a narrativa de Lygia transcende os limites temporais do aqui e do agora, um ponto de análise que se relaciona com essa mãe é a experiência transcendental que vivera em um dia de desespero com saudade de seu primeiro filho. O sonho visualizado por ela é um momento em que a personagem se conecta ao tempo psicológico, ao qual acessa a lembrança desse terno sonho, tendo a visão do paraíso ao acessar simultaneamente a visão da morte. Outro indicativo de tempo faz parte do título desse conto. No tempo terreno, a época de Natal se caracteriza, tradicionalmente, como um período no qual a fé, a esperança, o perdão e o amor se renovam.

Outra construção interpretativa medita sobre os quatro passageiros da barca. Um não conhece o outro, mas sem distinção parecem muito solitários, dando ao leitor uma percepção de que estão ali, na barca, semelhantes a mortos, isolados e desamparados. Nas palavras da narradora: “mortos num antigo barco de mortos”. Apesar dessa representação, eles estão vivos e navegam na barca em seu próprio e introspectivo mundo. Isso irradia no leitor a ideia de que das oposições encontradas em *Natal na Barca* (2018), a principal está entre Vida e Morte.

Soma-se a essa polaridade o rio, que também cumpre seu papel simbólico-interpretativo. Seu leito caracteriza-se gelado e escuro à noite, como algo solitário e sem vida e de água verde e quente durante o dia, expressando o viver na narrativa. Com aspectos relacionados à passagem do tempo (dia/noite) e ao tema do renascimento (morte/vida), o leitor de Lygia pode compreender que a mesma água que banha a noite, nesse caso água da morte, paradoxalmente saúda o dia como água da vida. À maneira de tradições de povos antigos, um trecho que representa bem o que se deseja elucidar é:

Essa oposição Morte e Vida sugere que o sol pode ser comparado ao mítico Ra dos egípcios, considerando que esse Deus, após empreender longa travessia pelo escuro rio subterrâneo, sempre ressurgia no Oriente, e o Sol, diariamente renasce em todas as regiões do mundo, trazendo consigo, invariavelmente, luz e vida. (ROCHA, 1998, p. 130)

Esses dois elementos dicotômicos são claramente equivalentes ao pensamento temático da morte e da ressurreição e o uso realçado dos adjetivos “verde e quente” na narrativa reforça a representatividade da vida, que segue a travessia guiada na água noturna e finda com o anúncio do amanhecer, transformando a temperatura e a cor da água. Essa caracterização (transformação) no curso do rio representa a corrente da vida e sua travessia é o cruzamento de um obstáculo. Uma das acepções da cor verde pontuada

por Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 939) dá suporte à nossa leitura quando, em caráter místico-religioso, dizem que

o verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida.

Nesse sentido, a cor acompanhada de sua temperatura pode ser traçada como um símbolo de metamorfose, com o qual o leitor rememora a crença transcendental que envolve o batismo cristão e a celebração do nascimento de Jesus Cristo, “nascimento que marcou uma nova esperança para a humanidade toda. [...] Sob o signo ‘natal’, lê-se, então, ‘ressurreição’ [...], um renascer da fé e da esperança num mundo melhor.” (SILVA, 1985, p. 186). Nesse mundo quisto, a personagem principal, assim como demais personagens e pessoas em geral, tem a oportunidade de descobrir o sentido do amor, da esperança, da fé e, em especial, ser menos solitária e mais solidária.

Deslocando a análise para a espacialidade do enredo, observa-se que esse elemento narrativo, assim como as imagens articuladas pelo toque simbólico no conto, também é significativo e recebe tratamento de destaque, sobretudo, oferecendo um campo valioso de relações nos planos físico e astral. Por conseguinte, a representação da barca ocupa lugar de relevo na espacialidade narrativa.

Resguarda todo um mistério, uma simbologia ambígua na história: primeiro pelo motivo de se tratar de um meio de transporte efetivo, ligando uma cidade a outra; em segunda análise, essa embarcação fluvial alcança significado místico, como símbolo de viagem, instaurando a possibilidade da emergência do imaterial, do fantástico. A travessia nesse tipo de condução também favorece a reflexão da travessia da vida. Ora somos crianças, ora somos adultos; e se navegarmos por águas agitadas e perigosas, sabemos que a barca é um símbolo de segurança, já que sob ela a jovem mãe já viajou muitas vezes.

Lygia Fagundes Telles, mestre na arte de narrar, prepara *Natal na Barca* (2018) — como pode se perceber — com traços alegóricos, um conto de representação ambígua com significado completo ou uno, combinando, simultaneamente, os argumentos narrados (significado real) e seus sentidos figurados, simbólicos, indicando, dessa maneira, que nem tudo pode ser explicado e detalhado. Assim, tendo apresentado tais aspectos do conto, passamos para um segundo momento: a forma como podemos analisá-

lo em relação ao curta-metragem *A Barca* (2019), por meio dos Estudos de Intermidialidade.

2. DO CONTO AO CURTA: UMA PERSPECTIVA INTERMIDIAL

Nos Estudos de Intermidialidade, perspectiva teórica que nos interessa particularmente nesse artigo, é possível encontrarmos diferentes pontos de vista sobre o que devemos considerar quando observamos a passagem de um produto de um tipo de mídia a outro, bem como a denominação dada a esse fenômeno. Dentre eles, há um em específico, que é o caso da “adaptação” de *Natal na Barca* (2018) para o curta *A Barca* (2019): a concepção de transformação de mídia proposta por Lars Elleström (2021).

Também chamada de transmidialidade intermidial, a transformação de mídia se trata, justamente, da transferência entre produtos ou tipos de mídias a partir da transformação de seus recursos básicos. Por isso, quando utilizamos o termo “adaptação”, o inserimos dentro de aspas, visto que não se trata de uma simples adequação, mas sim de uma transferência que, de maneira intencional ou não, exige algum nível de transformação.

Considerando que todas as mídias são multimodais, ou seja, compostas por diferentes modos de ser ou se fazer, e também intermidiais pelo fato de se inter-relacionarem, Elleström (2021) divide tais recursos básicos entre quatro grupos, os quais denomina de modalidades. Na visão de Bruhn e Schirrmacher (2022), cada uma delas engloba diferentes etapas ou processos de mediação e percepção que traduzem a forma como interagimos com as mídias sem que ao menos nos darmos conta disso.

Resumidamente, há um objeto material ou um fenômeno físico, que pode ser sólido, líquido, gasoso e/ou plasmático, ou, ainda, orgânico ou inorgânico; que ao existir passa a ocupar determinadas características espaciais (como a largura, altura e profundidade) e temporais; possibilitando que a percebamos por meio de, ao menos, um de nossos cinco sentidos, ou seja, o olfato, tato, visão, paladar e/ou audição. Ao se relacionarem entre si, tais modalidades nos permitem perceber que há a representação de algo: um signo. Enquanto signo, tal mídia pode ser compreendida por meio da tricotomia perciana, porém com outras nomenclaturas dadas por Elleström (2021): o ícone, que diz respeito àqueles baseados na similaridade com os objetos os quais representam (o teórico

renomeia de ilustração); já o índice, que relaciona os objetos na base da contiguidade, de indicação; e o símbolo, formado pelos hábitos ou convenções, de descrição.

Por se tratarem de dois produtos de mídias muito diferentes em relação à mediação e percepção, considerar *Natal na Barca* (2018) com *A Barca* (2019) como básicas, isto é, analisando-as somente por meio de suas modalidades materiais, espaço-temporais, sensoriais e semióticas, já nos seriam suficientes. Todavia, em sua essência, ambas se caracterizam como qualificadas. Tal classificação se dá porque, para compreendê-las, é necessário levar em conta dois aspectos qualificadores: o primeiro, chamado de aspecto qualificador contextual, tem por base os discursos, práticas, convenções históricas e localizações geográficas, enquanto o segundo, o aspecto qualificador operacional, diz respeito sobre as funções comunicativas esperadas ou presumidas, como veremos mais profundamente a seguir (ELLESTRÖM, 2021).

Para pontuarmos os respectivos modos das modalidades materiais, espaço-temporais, sensorial e potencialmente semióticos, junto ainda aos seus aspectos qualificadores, é necessário definirmos quais suportes que, no contexto desse estudo, as realizam. Isso porque, na visão de Elleström (2021, p. 58), os produtos de mídias são entidades ou processos físicos que dependem do que chama de mídia técnica de exposição, que podem ser qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que funcione como “[...] mediador de configurações sensoriais no contexto da comunicação; ela realiza e expõe as entidades que construímos como produtos de mídia”.

Desconsiderando todas as mídias de produção e armazenamento por não possuírem intenções comunicativas, o referido teórico também classifica as mídias técnicas de exposição de duas maneiras: a primeira são as das internas, que representam tudo aquilo que é possível ser emanado pelo corpo humano, como a voz; a segunda são as das externas ao corpo do produtor, como um computador, um *smartphone*, uma televisão, uma caixa de som ou até mesmo outro corpo humano.

Sendo assim, no conto *Natal na Barca* (2018) consideramos como mídia técnica o livro impresso, o qual se encontra publicado em títulos como *Os Contos* (2018), *Antes do baile verde* (1970) e *Venha ver o pôr do sol e outros contos* (2000). Logo, em sua modalidade material, temos como modos o sólido, por conta da estrutura física do livro, e orgânico, por se tratar de folhas de papel; enquanto na modalidade espaço-temporal a

altura e a largura da página, podendo considerarmos ainda o tempo que é destinado à leitura.

Já na modalidade sensorial, temos o tato para a virada das páginas e, principalmente, a visão para a percepção e decodificação da mídia verbal escrita que compõem o conto. Por conta disso, como principal modo da modalidade semiótica temos a descrição (símbolo), pelo fato de as palavras serem convenções, seguido da ilustração (ícone) e da indicação (índice), visto suas capacidades de combinação e integração com o objetivo de criarem diferentes formas de representação.

Já o curta-metragem *A Barca* (2019) pode ter como mídia técnica de exposição uma televisão, um *smartphone*, um *tablet*, um computador ou uma tela de cinema, todos os dispositivos eletrônicos que possuam uma tela com um sistema de som integrado. Tal requerimento se dá porque, como explicam Kjær Jensen e Niklas Salmose (2022), produtos de mídias audiovisuais como um longa ou curta-metragem são uma experiência sensorial que demandam da simultaneidade entre imagens em movimentos e sons.

Em vista disso, na modalidade material temos o plasmático e inorgânico, na espaço-temporal a largura e a altura, em razão das dimensões da superfície plana onde está sendo projetada, junto, ainda, ao tempo, que nesse caso representa o período de duração necessário para ser consumido em sua totalidade. Concomitantemente, na modalidade semiótica temos a integração e combinação dos três modos que a compõem. Mas, nesse caso, a ilustração e a indicação se sobressaem em relação à descrição pela força icônica e indicial das imagens em movimento e dos sons que integram tal tipo de mídia.

Quando comparadas as modalidades de ambos os tipos de mídias, podemos observar que a transferência e transformação se dá, fundamentalmente, na modalidade material, a qual acaba ocasionando nas transferências nas transformações também das outras três. Todavia, como nos interessa analisá-las enquanto mídias qualificadas, cabe-nos considerar seus aspectos qualificadores contextual e operacional, que ora se complementam ou se sobressaem, de acordo com o tipo de interpretação e as características consideradas a elas.

Isso porque ambas não foram concebidas da forma como as conhecemos hoje, mas foram sendo desenvolvidas ao longo do passar do tempo a ponto de criarmos determinadas expectativas em torno delas. O conto, por exemplo, teve a sua origem na

tradição oral, vindo a se tornar uma manifestação da escrita humana. Primeiro, com o intuito de registrar o que já estava em circulação para, posteriormente, se tornar um veículo para criação de novas narrativas, como explica Nadia Battela Gotlib (2006). Já o curta-metragem tem como fonte de origem a própria criação do cinema, em virtude, principalmente, da limitação tecnológica dos aparelhos de captação de imagens em movimento da época, vindo a se perdurar e se estabelecer como um tipo de mídia audiovisual autônomo em meio à popularização dos longa-metragens.

Apesar das diferenças na forma como são produzidas, distribuídas e, em especial, percebidas, Alex Moletta (2019) explica que o conto e o curta se equiparam por se tratarem de dois tipos de mídias cuja forma de transmitir uma narrativa deve ser breve e intensa. Isso significa que, ao contrário de um romance ou de um longa, o conto e o curta se caracterizam, sobretudo, pelas suas extensões: de um lado, uma requerer poucos parágrafos ou páginas para ser considerada como tal, enquanto, de outro, algo entre 30 a 40 minutos ou até menos, incluindo os créditos.

Em vista do tamanho, determinados autores das mais variadas vertentes teóricas voltadas aos estudos literários identificam e conceituam uma estrutura narrativa aos contos, a qual está comumente associada a quatro atos: introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Gotlib (2006) explica que na introdução, como já indica a nomenclatura, apresentam-se o espaço-tempo e os personagens da narrativa.

Em *Natal na Barca*, por exemplo, Lygia Fagundes Telles (2018, p. 96, GRIFO NOSSO) já apresenta, no primeiro parágrafo, tais elementos, conforme destacamos abaixo:

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela *barca*. Só sei que em redor tudo era *silêncio e treva*. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas *quatro passageiros*. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: *um velho, uma mulher com uma criança e eu*.

Já o segundo ato, o do desenvolvimento, é o responsável pela complicação da história. Aqui, podemos identificar como desenvolvimento a relação entre a protagonista da história e a mulher com a criança, que conta a ela sobre a separação do marido, a morte de seu filho mais velho e a doença que acomete o recém-nascido em seus braços. Tal etapa é seguida, então, pelo clímax, que é o momento do suspense e da tensão, o qual,

nesse caso, está na impressão ou descoberta de que o bebê, na verdade, está morto nos braços da mãe. Por fim, chega-se ao desfecho, que é onde se conclui a história a partir de esclarecimentos ou revelações do que foi contado até então. Mas, nesse caso, por estar voltado ao realismo fantástico², essa explicação fica a cargo da interpretação do leitor em decidir o que foi essa experiência vivida pela personagem principal.

Assim como o conto, os curta-metragens e, também, outros tipos de mídias audiovisuais, possuem uma estrutura narrativa que lhes foram convencionadas dentro de um roteiro. No entanto, o que define um produto audiovisual é a forma como esse documento escrito é igualmente transferido e transformado para as telas por meio da linguagem cinematográfica, a qual é definida por teóricos estudiosos do cinema, como o francês Gerard Betton (1987). O autor argumenta que há alguns elementos específicos que a integram, dentre os quais podemos destacar: o tempo, representado pela velocidade da câmera, podendo ser rápida, lenta, interrompida ou inversa; junto ao espaço, no qual se incluem os planos, os ângulos e os movimentos da câmera; e a palavra ou som, como os diálogos, os efeitos e trilhas sonoras.

Na perspectiva de Joel Cardoso (2011) esse processo — da mídia verbal escrita literária às mídias audiovisuais — pode ser menos ou mais evidente, pois vai depender do reconhecimento do perceptor em relacionar tais produtos de mídias, visto que uma não depende da outra para existir. Isto significa dizer, também, que não é possível fazer um juízo de valor entre ambas, considerando uma melhor que a outra, uma vez que são muito diferentes entre si.

Como o nosso interesse nesse estudo é o de analisar a passagem do conto ao curta, aqui nos importa, justamente, como a estrutura narrativa do primeiro é transmidiada (ELLESTRÖM, 2021) para o segundo meio. Há mudanças na percepção do local e do tempo da história? Como eles são imagetivamente e sonoramente representados? Os personagens permanecem os mesmos? Como pode ser definido o narrador no curta? Há mudanças na introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho em comparação com o conto? Essas são apenas algumas das questões que buscamos responder a partir de nossa análise, a qual aprofundaremos na próxima seção.

3. A BARCA (2019): O CURTA

Lançado no mês de dezembro de 2019, *A Barca* é um curta-metragem de vinte minutos, com roteiro e direção do alagoano Nilton Resende. Contando até o momento da finalização deste artigo³ com mais de noventa participações em festivais cinematográficos ao redor do mundo e laureado com mais de trinta prêmios, *A Barca* (2019) tem como argumento o encontro noturno de duas mulheres, sendo uma delas uma mãe com o seu bebê, em uma embarcação que desliza sobre a água escura e gelada de um rio. Além dessas figuras femininas, nessa travessia navegam a condutora da barca, presença de pouca menção no conto, um bêbado, duas crianças mais moças e um homem adulto ao lado delas; personagens últimos que não são mais focalizados ao longo da trama.

Tal como o conto de Lygia, essa viagem acontece na noite de Natal e, embora não seja evidenciado no título do curta-metragem, é nele inicialmente ressaltado o tempo crístico por meio dos piscas-piscas que enfeitam a própria barca, tornando-a o único ponto de luz no profundo breu (Figura 1) — período esse que é posteriormente confirmado por meio dos diálogos entre as personagens. Essa característica trazida no curta, de partida, põe em evidência uma relação antagônica entre a luz e a escuridão, haja vista que a barca é toda decorada ao espírito natalino, trazendo luminescência para a imensidão da noite vasta, ausente de luz e isolada, assim como se sentem alguns personagens. Todavia, a representação de cores natalinas se estende ao longo da narrativa de *A Barca* (2019) em outros planos, os quais mencionaremos posteriormente.

Figura 1 - A barca navega pelo rio durante a noite.



Fonte: *A Barca* (2019).

Ademais, não tardamos a considerar o aspecto claro e escuro, derivado da diferença entre luz e escuridão, que reverbera na sequência da narrativa, a exemplo da vestimenta das duas mulheres. A personagem mãe usa um vestido branco (assim como o xale que envolve o seu bebê), diferindo-se da cor escura de sua roupa no conto, e sem um longo manto que lhe cobre a cabeça; e a outra personagem está com um vestido escuro que, no contexto da narrativa, nos permite intuir seu estado de espírito, em uma mistura de solidão, descrença e desconexão com o mundo e com as pessoas.

As duas personagens começam a conversar após o momento em que a protagonista, fumando seu cigarro, é surpreendida pelo pulo de um peixe na grade de madeira gasta da barca. Sua caixa de fósforos escapa das mãos e por pouco não escorrega para a lagoa. Nesta ocasião, a mesma a apanha, sentindo a temperatura da água — gelada — e volta-se à mãe, que a estende uma toalha gentilmente, indicando a temperatura aquecida e de coloração esverdeada pela manhã, já que tem cruzado algumas vezes por aquele córrego.

Pensamos que o gesto nobre e cortês da mãe ao estender a toalha a ela e o atencioso ninar para com o filho que choramingava despontam a parte humana no âmago da jovem, que se aproxima da personagem mãe e deseja saber sobre a pequena criança. A mãe lhe diz que estava doente, precisando de ajuda de um médico especialista, mas endossa que confia na melhora do filho, pois Deus não a abandona. Quando perguntada se aquele era o seu único descendente, responde que o primeiro tinha morrido no ano anterior, quando, recorda ela, carinhosamente o comparando a um peixe, nadava com seus amigos na lagoa e se afogou, situação provocada talvez por uma câimbra.

Assim como a lembrança da mãe sobre a morte de seu primogênito na lagoa — cena modificada do conto, em que o menino, brincando de mágico, sobe em um muro e deseja realizar a mágica de voar e atira-se ao chão sem resistir —, o estilo da própria embarcação, o ponto de embarque da protagonista no cais e a aparição do elemento peixe no início de *A barca* (2019), simbolizando uma lagoa para a atividade pesqueira, levam-nos a crer que a localização geográfica da narrativa do curta-metragem é a de uma típica região ribeirinha, endossada pela dificuldade de acesso aos recursos básicos de saúde, precisando a personagem mãe sair de onde mora para procurar um médico especialista.

Na sequência da viagem, a pergunta da protagonista sobre o marido da personagem mãe causa uma pausa demorada na narrativa e somente o som vagaroso da

embarcação sob a água é ouvido. Nas entrelinhas desse plano, inferimos um coração abatido, mas de certa forma já conformado ao tocar neste assunto, dado à resposta de que o esposo havia a abandonado recentemente. A essa altura da narrativa, é possível percebermos o entrelaçamento das personagens em torno de uma temática comum entre elas: a da solidão.

Como visto anteriormente, o Natal é um período no qual a fé, a esperança, o perdão e o amor se renovam, assim como também é um período de encontros e reencontros com parentes e amigos para o compartilhamento da ceia. Mas, no caso dessas personagens femininas, a solidão é a companhia de ambas, pois, embora haja o encontro momentâneo entre elas nesse ambiente, cada uma tem consigo seu próprio destino — não somente um ponto final de uma trajetória da embarcação, como também a sucessão inevitável de acontecimentos relacionada a uma possível ordem sobrenatural.

Assim como no conto, cuja essência é de ordem do fantástico, o curta segue pelo mesmo caminho: a morte e o renascimento do bebê que a mãe carrega em seu colo como argumento principal. E é nesse momento, o ponto de chegada do clímax em ambos os produtos de mídias, que é possível percebermos suas principais diferenças narrativas. Na transmidiação (ELLESTRÖM, 2021) de um tipo de mídia a outro, é possível percebermos que, nesse caso, essa transformação não ocorre somente no âmbito da mediação e percepção, mas também no próprio nível narrativo da transferência de um a outro, no que tange o ponto de vista do narrador escolhido por Lygia em comparação ao ponto de vista do narrador escolhido por Nilton Resende ao (re)contar a mesma história.

Isso porque, já nas primeiras linhas de *Natal na Barca* (2018) temos o conhecimento da presença de quatro personagens na embarcação: um velho, “bêbado esfarrapado” (p. 96), uma mulher “jovem e pálida” (p. 96) carregando uma criança “enrolada em panos” (p. 96) e o próprio narrador, cuja caracterização não é feita inicialmente. O que só é possível saber quase ao final do conto, na ocasião em que o leitor percebe tratar-se de uma mulher, porque uma das passageiras da barca, durante o diálogo, a chama de “dona” (TELLES, 2018, p. 98); e pela flexão do verbo na frase: “[...] era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (TELLES, 2018, p. 99).

Ainda sobre as reflexões da análise narrativa do conto, quando a narradora dá existência ao cenário da barca — que, segundo ela, é “desconfortável”, “tosca”, com “chão de tábuas gastas” e “grade de madeira carcomida”, “sem artificios” e onde tudo ao

redor “era silêncio e treva” –, podemos observar que essa caracterização espacial vincula-se à narração do estado de espírito da personagem narradora de Lygia e está em sintonia com uma ambientação franca, proposta por Osmar Lins, “[...] que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (1976, p. 79) e, ousamos dizer, torna possível a manifestação do fantástico, do transcendente.

Esse elemento integrante e fundamentalmente importante nas narrativas, chamado de narrador, dá existência à história de *Natal na Barca* (2018) a partir de sua perspectiva como participante do conto. Tem, por isso, uma relação de proximidade do leitor com as personagens; apresenta, do mesmo modo, as ações, percepções e sentimentos expostos pelos membros do enredo. Esse “porta-voz” das narrativas faz parte do estudo de muitas pesquisas, como a de Gerard Genette (2017), que em seus escritos relaciona a literatura com o cinema ao dividi-los entre *intradiegéticos* e *extradiegéticos*. O primeiro diz respeito ao narrador dentro do universo ficcional e o desdobramento narrativo que esse tipo de narrador faz pode ser dividido entre homodiegético — que narra a própria história na qual está incluído — e heterodiegético, quando não está inserido como um dos personagens dentro do enredo.

Já o narrador *extradiegético* é popularmente voltado à cinematografia (também chamada cinema) e é o representante das construções narrativas a partir da linguagem cinematográfica. Nessa direção, podemos reconhecer que o conto *Natal na barca*, nos termos cunhados por Genette (2017), é descrito por um narrador intradiegético, posto que, incluído na história, toma o leitor pela mão e o conduz no percurso da narrativa por uma série de acontecimentos que a vão estruturando.

O conjunto de acontecimentos de um conto, de uma lenda, de um filme, por exemplo, também é trabalhado pela narrativa cinematográfica, pensada diretamente para o cinema. Esse tipo de narrativa dedica-se a tudo com relação às formas de expressão e manifestação do narrador, sobretudo ocupa-se à história contada, às ações e à performance dos personagens. Sabemos que a narrativa implica um conceito fechado, no sentido do termo atribuído, significa haver um começo, um meio e um fim, mesmo em histórias que deixam espaços abertos para uma continuação, para um filme ou livro derivado. Em sua totalidade, a narrativa cinematográfica forma um discurso e a imagem produzida por ela se assemelha a um enunciado, por conter em si uma pluralidade de

informações e circunstâncias que se sobrepõem e formam cena a cena, plano após plano, a definição de sua expressão narrativa.

Tendo em vista a gama de narrativas e contos adaptados para a cinematografia, o enredo da história sobre a qual estamos analisando não ficou à parte desse universo do cinema. Sua transformação em um curta-metragem ganhou o nome de *A Barca* (2019) e foi articulada em planos, montados de forma a construir o sentido da história.

Como público, compreendemos que algumas narrativas trazem consigo elementos mais fortes e próximos ao “real”, enquanto outras são influenciadas por elementos ficcionais. É o caso da dicotomia entre a realidade afílmica e diegese (SOURIAU, 1953). A primeira compreende o mundo como algo visualizado, verificado, sem dependência da relação com a arte fílmica, enquanto a última faz parte de um mundo ficcional, tendo suas próprias normas. Nesse sentido, os planos de *A Barca* (2019) se combinam entre uma realidade afílmica (em um ambiente real) e diegética (com componentes subjetivos — efeito-ficção), necessitando o olhar atento do espectador para essa construção da linguagem cinematográfica.

Do mesmo modo, o trabalho de leitura do espectador é imprescindível para a identificação do narrador. Para entendermos melhor essa questão, voltemo-nos às diferentes formas de significado do processo fílmico. Elas se organizam em encenação, enquadramento e encadeamento, ou seja, elementos esses que fazem parte de um produto de mídia audiovisual. A sobreposição dessas camadas torna possível a narrativa do cinema. Nessa direção, a combinação da encenação e do enquadramento deu forma ao que chamamos de mostração, “base mesma do procedimento do cinematográfico e que permite a apresentação em contínuo, sobre a tela, de uma série de quadros fotográficos sucessivos” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74).

Quando o encadeamento foi adicionado a essas outras camadas, recheou-se a narrativa e essa ganhou um sentido maior, chegando, por assim, à narração. Seria esse o que Gaudreault e Jost (2009) intitularam “meganarrador fílmico” ou “o grande imagista”, narrador (implícito, extradiegético e invisível) que manipula todo o conjunto da trama pela ótica da câmera. Esta, no que lhe concerne, registra a interpretação dos atores e pode, pela posição que ocupa, ou, ainda, por pequenos movimentos, interferir e modificar a percepção que o público espectador tem da performance dos personagens – e, conseqüentemente, dirigir o olhar do espectador para pontos marcantes que deseja aludir.

Essa instância narrativa, que por definição está situada no exterior do mundo diegético, faz-se presente em *A Barca* (2019) e dirige nossa atenção para detalhes do que está ocorrendo no espaço da embarcação sobretudo em alguns momentos, porém, esse grande imagista se oculta, abrindo espaço para um processo de subnarração (GAUDREULT; JOST, 2009). Em outras palavras, quando os personagens (narradores segundos) presentes no curta-metragem assumem o espaço da narração principal, a exemplo, dando-se em forma de diálogos. Não obstante, a ocultação do narrador fílmico principal (a câmera) é sempre transitória e a todo tempo há de se manter com uma dose de presença (como se estivesse em *background*, acompanhando a narração dos personagens).

A importância da sonoridade, sugerida por palavras e sons, em uma narrativa cinematográfica também ganha importância para a compreensão da totalidade do enredo, no qual podemos considerar que “as cinco matérias de expressão (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música) tocam como as partes de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 44), compondo o canal audiovisual de transmissão do narrável; sobretudo, em *A Barca* (2019), move os acontecimentos que se passam nos planos, algumas vezes concentrando cenas nos diálogos de personagens (narrativa segunda) – possíveis de conhecer pela emissão de suas vozes – e em outras as harmoniza com o som ambiente, o som da água topando com a estrutura da barca.

Veicular essa dupla narrativa (emprego conjunto de elementos visuais e sonoros) nas unidades de tomadas cria caminhos para a compreensão do espaço e da temporalidade de um filme de pequena duração, por exemplo. A construção do espaço de um curta-metragem expressa com detalhes o contexto de sua narrativa. A transmidiação cinematográfica do conto de Lygia Fagundes Telles, como o próprio nome sugere, traz à reflexão a questão de ser esse tipo de embarcação um meio de transporte muito utilizado pela população local ribeirinha; constatação indicada pelo cenário e pelos comentários da jovem mãe sobre sua partida de Lucena (Paraíba), ao falar que já tomou aquela barca incontáveis vezes, exprimem a compreensão da importância desse tipo de transporte fluvial.

Quanto à temporalidade, a narrativa cinematográfica pode se firmar em dois tempos: o dos eventos narrados e o que depende dos atos que serão contados –

comparando a sequência desses atos e o tempo que se é destinado a eles à ordem e quantidade de vezes que determinados atos fazem aparições (GAUDREULT; JOST, 2009).

Mais além, podemos observar que eventualmente a diegese se desvia da linha contínua do tempo de uma história, relatando acontecimentos passados ou futuros, conforme a necessidade de narração. A possibilidade de avanços e retornos dentro da narrativa são informados aos espectadores, geralmente através do uso de palavras, por exemplo, de narradores segundos.

Essa quebra de linha temporal costuma ter sua finalidade em *A Barca* (2019), quando, em breve lapso temporal, a jovem mãe volta ao passado e relembra com pormenores um sonho com o seu primeiro filho e compartilha essa lembrança com a interlocutora. Cria-se, assim, um efeito de suspensão, atrasando a realização de posterior evento: o olhar pousado da narradora sob o rosto do menino aparentemente morto. O desvelar desse acontecimento busca prender o espectador à história contada, deixando no ar um questionamento a ser respondido: o que a narradora personagem dirá ou fará em sucessão?

Apesar da possibilidade de haver quebra da linha contínua do tempo por necessidade narrativa, podemos dizer que uma imagem fílmica se faz no presente, posto que nos faz ter a sensação de acompanhar o decurso das coisas “ao vivo”, ocorrendo no momento em que estamos assistindo. Assim, enquanto no conto a protagonista tem a percepção de que a criança está aqui, no curta a câmera precisa mostrar tal fato, como acontece em determinado momento em que o plano foca no rosto esbranquiçado da criança, sem vida, no colo de sua mãe (Figura 2).

Figura 2 - A criança “morta” nos braços da mãe.



Fonte: *A Barca* (2019)

Isso faz com que os espectadores do curta não duvidem apenas da protagonista, como também da câmera e de sua própria percepção: a criança está realmente morta ou é apenas uma consequência do contraste entre o *chiaroscuro*⁴ da estética do curta? Essa dúvida permanece pairando no ar quando a narrativa audiovisual chega a sua conclusão, com a mãe descendo da embarcação e dizendo que seu filho havia acordado — efeito dúbio potencializado pelos sons emitidos pela criança.

É possível afirmarmos, a partir dessas observações, que o curta-metragem, durante o processo de transmediação, ou mais especificamente, do processo de transformação de mídia previsto por Elleström (2021) em sua teoria, traz em seu nível narrativo a mesma estrutura do conto, ou seja, a introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Assim, considerando a visão de Bruhn e Schirmacher (2022) sobre os Estudos de Intermidialidade como uma perspectiva capaz de possibilitar, entre outras questões, a averiguação dos aspectos narrativos modificados durante o processo de transferência de um tipo de mídia a outro, cabe considerarmos que *A Barca* (2019) mantém a mesma intencionalidade de *Natal na Barca* (2018) ao não explicar o que, de fato, é “real” e o que não é na diegese da história. Em outras palavras, não há uma resposta à “estranheza” dos acontecimentos que são observados, no caso, pelo narrador-câmera — e muito menos esse é o objetivo do diretor.

Possivelmente, o cerne do fenômeno intermidial aqui analisado está na transformação para as imagens em movimento de tudo o que no conto é midiado e percebido por meio de palavras. Mais especificamente, de um tipo de mídia verbal escrito (palavras impressas no papel) para um tipo de mídia verbal e não verbal (imagens em movimento e diálogos falados, trilhas e efeitos sonoros). É nesse ponto em que se potencializa a visão criativa de Nilton Resende ao selecionar planos, enquadramentos e outros recursos da linguagem cinematográfica para conseguir atingir essa intencionalidade — a do fantástico — almejada.

Por isso, a história do conto *Natal na Barca* (2018) e do curta-metragem *A Barca* (2019) ultrapassam limites temporais e espaciais da existência terrena e constituem um enredo favorável e fértil de simbolismos, bem como da profundidade destas narrativas — uma relação entre o escrito e o subentendido, aquilo que está para além da visão humana e que Lygia e Nilton Resende propõem expressar, a fim de que a história converse com o

leitor e espectador e, por consequência, apresente potencial para permanecer sempre viva no eu interior dos que a leem e assistem.

PALAVRAS FINAIS

A linguagem cinematográfica é uma ferramenta poderosa para a contação de histórias, que utiliza uma variedade de elementos visuais, como luz, cor, composição e movimento, para transmitir emoções e mensagens. Através da manipulação cuidadosa desses elementos, os cineastas podem influenciar a percepção do público, transmitindo significados sutis ou impactantes. Trata-se, portanto, de uma linguagem que pode ter um impacto poderoso na experiência do público e na compreensão da narrativa, tornando-se um elemento fundamental na arte do cinema.

Em vista disso, podemos afirmar, a partir da comparação entre ambos os tipos de mídias analisados ao longo desse estudo, que tanto o conto quanto o curta-metragem tratam de uma narrativa com semelhantes e diferentes significados e possibilidades interpretativas, aludindo nesse sentido a maneiras diferentes de compreender essa história. É justamente na dimensão do silêncio da não representação literal, que florescem leituras plurais entre ambos os produtos de mídias.

Entendemos que o conto de Lygia Fagundes Telles em questão, envolvido por um misticismo sutil e aparentemente ingênuo, mas de grande ressonância, alcançam o íntimo do ser humano em seus conflitos mais ancestrais. À vista disso, a qualidade literária do conto de Lygia demonstrada em imagens visuais, tangíveis e oníricas corroboram para o entendimento de que a barca de sua literatura cria um sulco verde e quente no flume da alma humana, mostrando-nos certamente que, na oportunidade de navegar sob a barca com a narradora-personagem, nem ela, nem mesmo nós seremos os mesmos após essa viagem.

Nessa narrativa alegórica, entendemos que ideias e situações humanas nem sempre são facilmente demonstráveis e tão pouco podemos as submeter a um único tipo de representação. Em seu conto e na transmidiação cinematográfica, toda complexidade da vida interior do ser humano é explorada e cada leitor e espectador envolve o texto e constrói sua própria visão desse Natal na barca. Um Natal singular, descobrindo também o sentido do amor, da esperança, da solidariedade, da fé e de tudo o mais que podemos

compreender da história de Cristo-vida ou de qualquer outra divindade que representa a importância de sentimentos que emergem nesse período.

Referências

A BARCA. Direção: Nilton Resende. Produção de: Nina Magalhães. Brasil: La Ursa Cinematográfica, 2019.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies*. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 1-15, jan./jul., 2011. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/578>. Acesso em: 15 de jan.2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Tradução: Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

GAUDREAULT, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André. JOST, François. Cinema e narrativa. In: GAUDREAULT, André. JOST, François. (org). *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André. JOST, François. Enunciação e narração. In: GAUDREAULT, André. JOST, François. (org). *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gerard. *Figuras III: volume 3*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

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

JENSEN, Kjær; SALMOSE, Niklas. Media and modalities. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

MOLETTA, Alex. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2019.

ROCHA, Nelly C. P. B. da. Natal na Barca, de Lygia Fagundes Telles: Uma leitura. *Revista Asas da palavra*, Universidade da Amazônia (UNAMA), v. 5, n. 2, p. 129-134, out. 1998. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1549>. DOI: <http://dx.doi.org/10.17648/asas.v5i2.1549>. Acesso em: 8 fev.2023.

SILVA, Vera Tietzmann. *A metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SOUIAU, Etienne. et al. *L'Unives filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ Numeração das páginas retirada da antologia *Os contos* (2018), publicada pela Editora Companhia das Letras em 2018, homenageando e reunindo todas as coletâneas de contos publicadas por Lygia Fagundes Telles.

² Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), Tzvetan Todorov descreve a literatura fantástica como a hesitação do leitor entre o natural e o sobrenatural, entre a explicação científica e a explicação sobrenatural dos eventos na história narrada.

³ Finalizado em 7 de abril de 2023.

⁴ O *chiaroscuro* é uma técnica originada na pintura que consiste no contraste entre a luz e a escuridão. No caso, a luz é usada para destacar certas partes da composição, enquanto outras são mantidas na escuridão. Seu uso está associado à criação da sensação de profundidade, volume e drama.