

# INTERFACES DO INSÓLITO: *O PIROTÉCNICO ZACARIAS E AS PROEZAS DO FINADO ZACARIAS*

Elisabete ALFELD\*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o procedimento de construção do insólito no conto *O pirotécnico Zacarias*, autoria de Murilo Rubião, e em *As proezas do finado Zacarias* recriação audiovisual. A abordagem parte da análise do conto e do produto audiovisual para destacar quais recursos expressivos característicos de cada formato foram utilizados. Como trata-se de um processo de recriação do conto, interessa destacar na passagem para o audiovisual o eixo da criação do enredo que define a linha da ação dramática.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Insólito. *O pirotécnico Zacarias*. Recriação. *As proezas do finado Zacarias*. Recursos expressivos.

“Onde tudo é indeciso só se pode  
viver num desvio perpétuo...”  
Maurice Blanchot (2007, p.28).

## A poética do insólito em *O Pirotécnico Zacarias*

“Caracol da linguagem”, “irmão misterioso da poesia” e “grãos de areia no imenso mar da literatura” são expressões utilizadas por Cortázar (1993) para definir o conto; para caracterizar o contista usa a expressão “astrônomo de palavras”. Cortázar metáforiza o conto e o ofício do contista para ressaltar a interface necessária à criação desse formato narrativo fundado na poética da linguagem. Dada à brevidade que caracteriza esse formato, está na habilidade do contista saber recortar um fragmento (acontecimento real ou fictício) transformando-o em um tema significativo:

[...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que esta fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 1993, p.155-156).

---

\* PUCSP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes - Departamento de Arte. São Paulo - SP - Brasil. 05014901 - ealfeld@uol.com.br

Artigo recebido em 20/10/2016 e aprovado em 20/04/2017.

Cortázar apresenta como premissa do ofício do contista o escrever tensamente e o mostrar intensamente uma vez que atribui ao conto a qualidade de um organismo vivo, como uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada. Para isso destaca o tratamento poético dado ao tema:

[...] um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 1993, p.157).

Tais aspectos são necessários para firmar a aliança com o leitor, procedimento que requer uma seleção cuidadosa dos temas e uma aprimorada forma literária capaz “[...] de transmitir ao leitor todos os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura desses temas” (CORTÁZAR, 1993, p.159), ou seja sequestrá-lo, ainda que momentaneamente, “[...] para, depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 1993, p.157). Nessa relação com o leitor, encontramos a singularidade do literário:

[...] o leitor é efetivamente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedades delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de sentir a palavra como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado (BLANCHOT, 2011, p.86).

Nesse universo de magia e de fascinação situamos a obra de Murilo Rubião e, em especial um dos contos, *O pirotécnico Zacarias* para destacar algumas das estratégias utilizadas na construção do insólito. O insólito, de um modo geral, decorre de uma transgressão ao que é considerado como natural relacionando-se a eventos sobrenaturais e absurdos; transgressão do que é lógico que, no ato narrativo, conta com um outro olhar a irrealidade do real que se manifesta no espaço literário para apreender aquilo que é inapreensível. De um modo específico, o acontecimento estranho que funda o insólito minimiza as regiões fronteiriças do natural/sobrenatural uma vez que “[...] o extraordinário se situa no nível da linguagem, [...] pelo poder “mágico” da palavra exata, “que não cria mas evoca” (BLANCHOT, 2011, p.27, grifo do autor) e com isso a escrita literária deixa de ser representação para ser a apresentação do objeto insólito que é construído na materialidade das palavras<sup>1</sup>. A partir dessas considerações entramos no conto pelo aspecto que o singulariza, os delírios policrômicos<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Aqui, aproveitamos as palavras de Blanchot (2011, p.28, grifo do autor) quando se refere sobre a representação da dor quando diz que a literatura tende a construir um objeto: “Ela objetiva a dor constituindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para *apresentar* a dor, não para *representá-la* [...]”.

<sup>2</sup> Policromia: “Símbolo primitivo das inumeráveis belezas da natureza, em todas as suas formas e cores. Vestimentas, jardins, tapetes, afrescos e cerâmicas policrômicos evocam essa riqueza infinita da vida, invocam

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, ténue, quase sem cor.

Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (RUBIÃO, 2010, p.14).

Do azul ao quase sem cor e ao branco para recriar o delírio policrômico do narrador-personagem, procedimento utilizado para desrealizar a morte e expor a poética da construção do insólito. Na plasticidade da linguagem as imagens subvertem a realidade do atropelamento e da morte de um narrador-personagem que principia sua história contando sobre a imprecisão que envolve tal acontecimento: uns acham que ele está vivo; outros, os mais supersticiosos acreditam na sua morte e que ele não passa de uma alma penada; outros, ainda, afirmam que ele morreu e que o Zacarias existente é alguém parecido com o finado. O que ninguém discute é que se o Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado. Continuando diz que a única pessoa que poderia desfazer tais dúvidas é ele próprio, no entanto, não consegue aproximar-se de seus amigos porque a sua presença os afugenta. Tais circunstâncias levam à sua manifestação: “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.” (RUBIÃO, 2010, p.14). Diz Foucault (2009, p.48) que a linguagem “[...] sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra como um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites”. Esse espelhamento vai se realizar nos delírios, na ambivalência, na duplicidade de tempos e espaços, nos recursos expressivos que metaforizam a pirotecnia poética da linguagem e na duplicidade do narrador um morto/vivo convivendo naturalmente com os vivos. Por isso, o insólito remete a um ato transgressivo que rompe a linearidade narrativa para instalar o imprevisível.

No desenvolvimento do enredo, o narrador-personagem, um morto/não-morto/vivo/não-vivo, encontra-se numa situação limiar; situação limiar também da escrita que se afasta de um fazer mimético para jogar com o imaginário, é a linguagem que “[...] escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação” (FOUCAULT, 2009, p.220). Esse procedimento define o modo como o insólito é tramado: na situação liminar tanto do narrador-personagem como da linguagem; exemplificamos com o trecho abaixo:

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Presente!

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às

---

implicitamente a prosperidade e traduzem um voto de identificação à natureza proteiforme, sempre renovada”. (CHEVALIER, 1996, p.727).

árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

— “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!”

(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco íris.)

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Não está?

— Tire a mão da boca, Zacarias!

— Quantos são os continentes?

— [...]

A professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam dona Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta por fios de barbante, quase encostada no teto.

— Simplício Santana de Alvarenga!

— Meninos, amai a verdade! (RUBIÃO, 2010, p.15).

Na escrita da cena, corte e rupturas do contar são materializados na simultaneidade das ações (uma aula; o acidente), do espaço (o espaço interior de uma possível sala de aula; o espaço do acidente com as árvores retorcidas) e do tempo (flashback/passado/presente). A narrativa joga com as lembranças e com o imaginário, constrói uma imagem deformada da professora e emprega marcações gráficas que simulam um diálogo inexistente. O que é contado mistura-se à pirotecnia e à perturbação do narrador-personagem que encontra correspondência na “perturbação” da linguagem que rompe a lógica de causa e consequência e a linearidade temporal uma vez que o presente do contar é um presente corrompido ou mesmo impreciso, pois é um outro presente que situa a fala de um narrador-personagem morto/não-morto/vivo/não-vivo. No desenvolvimento do enredo, os delírios, que provocam a transfiguração da realidade e pontuam os diversos momentos da narrativa, suspendem a continuidade da fala do narrador-personagem que oscila entre contar sobre o acidente e que o estado de morto/vivo lhe permite, além de melhor realizar as atividades cotidianas, refletir sobre a vida:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens. (RUBIÃO, 2010, p.16).

Delírio do narrador-personagem e delírio da linguagem – “[...] inventa na língua uma nova língua [...], [que] traz à luz novas potências gramaticais e sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar.” (DELEUZE, 1997, p.9).

O espetáculo da pirotecnia “devorado” pelo arco-íris<sup>3</sup> (do delírio anterior) provoca uma luz espectral, uma luz irreal (tal como no primeiro delírio que vai do azul ao branco) que desconcerta a fala:

Do que aconteceu em seguida não guardo recordações muito nítidas. A bebida, que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmutado em longo braço metálico. (RUBIÃO, 2010, p.16).

A fala delirante – quer sob o efeito do acidente, quer sob o efeito do álcool – é materializada na pontuação expressiva, nas repetições, na gradação das imagens policrômicas, nas metáforas, metonímias e hipérboles – cria o objeto-delírio nas palavras sob o efeito do poético: nas ressonâncias dos delírios, no ritmo resultante da repetição, da gradação e da pontuação; todos os recursos expressivos convergem para o poético uma “linguagem dentro de uma linguagem”, “[...] uma linguagem poética na qual as palavras não são as palavras do uso prático [...] estão carregadas com dois valores simultaneamente comprometidos e de importância equivalente: o som e o efeito.” (VALÉRY, 2011, p.207). Se a fala é delirante tal como a escrita é, portanto, para criar o insólito temática e visualmente no espaço intervalar entre linhas que sugere a divisão estrutural da narrativa em blocos e nos demais recursos expressivos já destacados e, se para isso

[...] os brancos, a pontuação, a disposição tipográfica, a arquitetura da página são chamados a desempenhar tão importante papel, é porque o escrito necessita, também ele, de uma presença material. Ele é um espaço qualificado, uma região viva, uma espécie de céu que, materialmente, representa, os acontecimentos do próprio ato de compreender. (BLANCHOT, 2011, p.46).

A arquitetura da página com esses recursos metaforiza o “branco” (cor/ausência de cor/soma de cores, cor de passagem<sup>4</sup>) visualmente como espaços de transição do narrador-personagem entre os vários momentos do contar: na antecipação da dúvida (desacreditar/acreditar na morte/não morte), nas lembranças, na noite do acidente, na discussão e

<sup>3</sup> “O arco-íris é **caminho** e **mediação** entre a terra e o céu. É a **ponte**, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso.” (CHEVALIER, 1996, p.77, grifo do autor).

<sup>4</sup> “[...] o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e, não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...], o branco é um **valor-limite**, assim como as duas extremidades da linha infinita do horizonte. É uma cor de **passagem** [...] a cor privilegiada [dos] ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” (CHEVALIER, 1996, p.141, grifo do autor).

na conciliação com o grupo de jovens e na situação pós-acidente; esta última, além do espaço em branco entre linhas, é, graficamente, sinalizada por três asteriscos. Por último, a tentativa de provar a sua morte e de resgatar a sua identidade como o artista pirotécnico de outros tempos, agora, como um defunto é frustrada. Transição, também, entre os estados de morto/não-morto/vivo/não-vivo cuja ambiguidade é construída na ausência de um corpo (o corpo de Zacarias não foi encontrado). Esta ambiguidade reforça o insólito no sentido de que na literatura, “[...] a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer” (BLANCHOT, 2011, p.348). A morte sem corpo, sem notícia no jornal e anônima perpetua a angústia:

Só um pensamento me oprime: que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? E a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos. (RUBIÃO, 2010, p.20).

A morte sem corpo evoca a suspensão do ser – “mesmo à margem da vida, ainda vivo”. Estar à margem é o que resta ao narrador-personagem, portanto, um não-lugar e um não-tempo que favorece o questionamento sobre a morte e a vida.

### **A recriação do insólito em *As Proezas do finado Zacarias***

Na teledramaturgia os formatos ficcionais são variados, cada formato traz suas marcas estruturais próprias no que diz respeito à sua concepção, produção e exibição. São formatos convencionais característicos da produção televisual, diferenciando-se em função da concepção da narrativa, da densidade dramática das tramas construídas e da modalidade da ficção seriada. *As Proezas do finado Zacarias* corresponde a um dos episódios da série *Brava Gente*<sup>5</sup> apresentado pela Rede Globo. O formato que o define é o seriado que caracteriza-se por apresentar episódios independentes exibidos em um dia específico da semana. Nesse formato, não apenas a história é completamente diferente

---

<sup>5</sup> *Brava Gente*, Rede Globo, seriado exibido em 2000, 2001 e 2003, com episódios independentes e duração de trinta minutos. Adaptações de contos e peças nacionais ou internacionais, assinadas por diferentes roteiristas e diretores e interpretados por um elenco variado, com produção do Núcleo Guel Arraes. A marca registrada do programa é a diversidade de gêneros, assegurada pelo estilo de cada diretor. O episódio *As proezas do finado Zacarias*, baseado no conto *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião, roteirizado por João Emanuel Carneiro, direção de Vicente Barcelos e direção geral de Roberto Farias foi exibido em 4 de setembro de 2001. Elenco: Felipe Camargo (Zacarias), Carolina Dieckmann (Marina), André Valli (Miltinho), Betty Erthal (mãe de Marina), Cláudio Heinrich (Beto), Guga Coelho (Guga), Mariana Hein (Letícia), Lília Cabral (Isadora), Milton Gonçalves (delegado). (DICIONÁRIO..., 2003, p.543-548).

uma das outras, como são, também, diferentes os atores, os cenários, os roteiristas e os diretores; o que preserva a unidade dos episódios é o título da série.

Na narratividade audiovisual vários são os elementos utilizados na construção da cena: a caracterização e o perfil das personagens; o modo de construção da ação dramática; a composição dos cenários adequados aos ambientes; os cortes das cenas; os enquadramentos de personagens, objetos e espaços cenográficos; a escala de planos que atribui significações às imagens e constrói pontos de vista; e o áudio que complementa as imagens com os diálogos, ruídos e trilhas musicais. Outro aspecto a ser considerado na construção da narratividade audiovisual é a função do narrador que, apesar de manter laços com o conceito literário, a sua função ou o modo de sua representação é “dispersa” em vários narradores: o roteirista, o diretor, a edição, ou mesmo a sua representação que pode dar-se por meio dos recursos estéticos da linguagem audiovisual. Sobre esse aspecto Aumont (1995, p.111) diz o seguinte:

Parece-nos preferível falar em instância narrativa [...] para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde se trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica.

Assim, não temos uma “voz” que conta ou conduz a história, segundo os paradigmas estabelecidos pela literatura em termos das modalidades de focalização, mas temos a sua representação incorporada aos procedimentos imagéticos e sonoros utilizados para contar e situar o espectador na história. A partir dessa breve introdução, apresentamos a seguir algumas das estratégias utilizadas na recriação do insólito na tradução do conto para o produto audiovisual.

Na passagem para o audiovisual, o eixo dramático da criação do roteiro parte da cena do atropelamento para definir a linha da ação dramática. A cena de abertura apresenta: o título *As proezas do finado Zacarias*, os créditos iniciais, o carro em alta velocidade pela estrada com o grupo de jovens, três deles se embebedando, com exceção de uma das moças, embalados ao som da canção *Pelados em Santos* que, até esse momento é instrumental. Inesperadamente, entra em cena um homem, andando pela estrada, cantarolando a mesma canção e soltando fogos de artifício que iluminam a noite; conforme os créditos são apresentados, a montagem alterna cenas do grupo de jovens com as cenas do homem até que, num certo momento, os jovens distraídos com a queima dos fogos só percebem o homem no meio da estrada quando o carro está muito próximo, o motorista sem conseguir desviar o atropela:

**Figura 1** – Fragmentos da cena de abertura: o atropelamento



Fonte: BRAVA gente (2001).

com o corpo do homem estendido no chão termina a canção, os ocupantes perplexos saem do carro, examinam o corpo, constataam que o homem está morto e discutem sobre o destino a ser dado ao corpo:

- Letícia: E aí? E agora? O que que a gente vai fazer?
- Marina: Vai chamar a polícia, né?
- Beto: Você tá maluca? Vão fazer o teste do bafômetro. Vão ver que tô bêbado e eu vou preso! É isso que você quer? Que eu vá preso? É isso?
- Marina: É isso que você merecia.

O diálogo continua com a discussão do grupo: abandonar o corpo ali mesmo, jogar pela ribanceira, largar na frente de um cemitério, até que o homem levanta-se e pede uma explicação sobre o que está acontecendo:

**Figura 2** – O homem levanta-se



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura3** – O grupo surpreso



Fonte: BRAVA gente (2001).

Marina relata o que aconteceu e propõe levá-lo ao hospital. O homem, então, retruca:

— Homem: Não. Acho que não precisa. [...] É vocês não estão vendo? Eu tô morto! [...] Escuta. Pera aí, também não precisa tanto alvoroço, não. Eu morri e daí? Também não sou nenhuma alma penada, nenhum bicho de sete cabeças. Meu nome é Zacarias Alves dos Santos. Eu sou mecânico e pirotécnico nas horas vagas!

— Guga: Tem identidade aí?

**Figura 4** – Zacarias: Identidade? Sim, tenho!



Fonte: BRAVA gente (2001).

O inusitado da situação leva os rapazes a ridicularizar o acontecido; Letícia ao medo e Marina com naturalidade. Zacarias, então, se manifesta:

- Zacarias: Dá prá vocês atenderem um último pedido de um morto? Eu queria tomar uma cachacinha! [...] Pera aí, pera aí, vocês não podem me deixar aqui sozinho numa hora tão difícil prá mim. Afinal de contas, só se morre uma vez, né!
- Guga: Beto, vamos levar o cara prá tomar uma cachacinha! Topa levar o cara para tomar uma cachacinha com a gente?
- Beto: Eu topo!
- Guga: Marina, topa levar o cara prá tomar uma cachacinha com a gente?
- Marina: Topo.
- Letícia: Pelo amor de Deus vocês são malucos? Esse cara tá morto! Esse cara tá morto!
- Zacarias: Três contra um, ganhei!

A partir dessas primeiras cenas identificamos as personagens e seus respectivos perfis que, nomeadas – Marina, Beto, Letícia, Guga e Zacarias – ganham um corpo, uma voz e são caracterizadas pelas falas do diálogo inicial e pelo figurino. A recriação da cena do atropelamento (quase) dialoga com a cena do conto ao repropor as circunstâncias que envolvem o acidente, agora, contadas pelo audiovisual: a cenarização dos locais (a estrada e o local do acidente), a performance do atores, a iluminação e a trilha musical: a canção *Pelados em Santos*, tocada no aparelho de som do carro e cantarolada por Zacarias, estabelece a continuidade na montagem paralela; a canção *Sonífera ilha*, não-diegética, entra quando Zacarias mostra o documento de identidade. Complementa a cena os efeitos sonoros do atropelamento e o efeito sonoro que indicia o corpo de Zacarias se levantando, este último assume uma função cômica. Na composição dessas cenas, esses elementos somados ao conteúdo dos diálogos revelam o tom que define o processo de recriação do conto e como o insólito é construído: tudo vai ser contado pelo viés do humor. No conto, temos um narrador-personagem que, atropelado e morto, conta sobre a sua morte, a reação dos amigos, a habilidade de persuasão e, principalmente, as reflexões tecidas sobre a existência humana. Na passagem para o audiovisual a construção do enredo está centrada no *plot* desencadeador das proezas que serão vividas pelo Zacarias: atropelado e morto apaixona-se por Marina, namorada do motorista responsável pelo acidente. Desde o atropelamento há uma forte aproximação entre Marina e Zacarias, ela é a única do grupo que não estranha o comportamento de Zacarias como morto-vivo e, ainda que timidamente, corresponde ao sentimento que Zacarias diz ter por ela. Das personagens envolvidas no acidente apenas Beto retorna em uma das cenas para disputar com Zacarias o amor de Marina. No desenvolvimento do enredo as artimanhas de Zacarias têm como objetivo conquistar Marina e para isso há um processo de expansão do conto para fortalecer essa linha dramática com acréscimo de personagens e de cenas com novas situações.

As novas situações são muitas: a continuação da farra no boteco; o beijo em Marina no portão do cemitério; o encontro e passeio pelo cemitério com Isadora que conta como morreu e sobre outras mortes conforme vão passeando pelos túmulos; o enterro

de Zacarias acompanhado pelos amigos, pela ex-namorada e, de longe, por Marina; o retorno de Zacarias; o encontro às escondidas na casa de Marina; o roubo do colar na loja da mãe de Marina; a queixa ao delegado feita por Miltinho e a mãe de Marina; a briga com Beto no cemitério; a perseguição no cemitério pelo delegado, Miltinho, a mãe de Marina e outras pessoas; a segunda morte e, por último, o “renascimento” de Zacarias e o encontro com Marina no jazigo.

A partir dessas alterações, temos entre o conto e o produto audiovisual pontos de contato e pontos de afastamento que sinalizam os modos de contar próprios a cada formato (em relação à construção do enredo e em relação aos recursos estéticos empregados), daí que o critério da análise comparada não pode pautar-se pela fidelidade uma vez que trata-se de um processo de recriação que transforma a narrativa escrita em narrativa audiovisual. Nesse processo, o “[...] significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p.35). Tal aspecto, confirma-se nas escolhas priorizadas na roteirização do conto; nesse deslocamento do texto matriz para o formato audiovisual a recriação acontece na passagem da codificação linguística para a codificação audiovisual, de uma representação estática para uma representação sonora e em movimento que caracteriza a tradução intersemiótica:

[...] a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos [...] Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos [...]. (PLAZA, 1987, p.1 e p.14).

No processo da tradução intersemiótica, para estabelecer o diálogo, recupera do conto o atropelamento e o estado de morto-vivo que possibilita a Zacarias interferir em seu destino; na narrativa audiovisual as situações insólitas para situar o estado da personagem como morto-vivo cria um Zacarias com um perfil adverso do narrador-personagem do conto. O perfil desse outro Zacarias está inscrito na irreverência (pede uma última cachacinha; compara a morte ao orgasmo; na cena final diz estar morto mas bem disposto); na malandragem (não precisa mais trabalhar para pagar o aluguel, rouba o colar) e na sedução (elogia a beleza de Marina e propõe a ela ser sua viúva e mulher de Beto). Suas proezas são sempre pontuadas pelo inusitado das situações:

**Figura 5** – A farra no bar



**Figura 6** – A despedida de Marina



**Figura 7** – O encontro com Isadora



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 8** – Assiste ao próprio sepultamento



**Figura 9** – Abandona o cemitério



**Figura 10** – A volta



Fonte: BRAVA gente (2001).

Zacarias sai do cemitério (fig.11) com seu acessório – óculos escuro – para entrar na vida na carroceria de um caminhão ao som da canção *Bagulho no bumba*. Em todas as situações, o efeito de insólito é resultante dos recursos imagéticos e sonoros e da reação de espanto das personagens que contracenam com Zacarias, um morto-vivo; por outro lado, o estranhamento é minimizado porque Zacarias “volta” à vida e convive com os vivos realizando as suas proezas; esse aspecto é também reforçado pela composição de todos os cenários que buscam o realismo para contrastar com o inusitado das situações:

**Figura 11** – No bar



**Figura 12** – Na casa de Marina



**Figura 13** – Na loja



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 14** – No trabalho



**Figura 15** – No cemitério



**Figura 16** – A “voz” de prisão



Fonte: BRAVA gente (2001).

**Figura 17** – A perseguição



**Figura 18** – A “defesa”



**Figura 19** – A segunda morte



Fonte: BRAVA gente (2001).

Como morto-vivo, procura Miltinho no bar para avisar que não pagará a dívida antiga (fig.11); vai à casa de Marina para marcar o encontro no cemitério (fig.12); vai à loja da mãe de Marina para comprar o colar por cinco reais, a mãe desconfia de Zacarias, ele mostra o ferimento no pescoço e com o espanto da mãe, aproveita-se dessa situação

para roubar o colar (fig. 13); trabalha como entregador de bebidas e causa espanto em Miltinho (fig. 14); no encontro com Marina, no cemitério, antes de dar o colar briga com Beto (fig. 15); nessa mesma noite o delegado, acompanhado de Miltinho, da mãe de Marina e de outras pessoas, intima Zacarias a se render, dizendo que ele está preso (fig. 16); Zacarias foge pelo cemitério e desencadeia a perseguição (fig. 17); Zacarias defende-se soltando os fogos (fig. 18) e, por último, Zacarias é atingido por um tiro e “morre” (fig. 19).

Zacarias morre, mas renasce para uma outra vida ao lado de Marina:

**Figura 20** – Fragmentos da cena final



Fonte: BRAVA gente (2001).

Na sequência final, o branco invade a cena: na luz que entra pela janela do jazigo e no branco das vestimentas que contrasta com o figurino de ambos usados no desenvolvimento da história: Zacarias com a mesma roupa, Marina com vestidos na cor preta. Marina entra no jazigo ao som da canção *É preciso saber viver*, rodeia o caixão, olha para Zacarias através do tampo de vidro e diz “Eu sabia que você estava morto”, Zacarias abre os olhos e complementa “Morto, mas bem disposto”; o renascimento de Zacarias é metaforizado no feixe de luz branca que incide sobre o caixão. A comemoração da “outra” vida é brindada com a taça e o copinho de pinga, “abençoada” pela pomba e com direito à valsa dos “noivos”; o “tchauzinho” e o sorriso final direcionados à vida terrena completa o *happy end*.

O motivo desencadeador da proposta de recriação parte da cena do atropelamento contada no conto, no entanto, como já destacamos sob o viés do humor, aspecto esse já indiciado no próprio título: *As proezas do finado Zacarias*. Proezas de um defunto realizadas para conquistar Marina, enfatizadas pelas canções, pela composição visual do

enquadramento (por exemplo: o enquadramento da câmera (fig. 8) quando assiste ao próprio sepultamento e o *contra-plongée* (fig.9) que investe a personagem de poder para entrar na vida) e pelos efeitos especiais que funcionam como um texto paralelo que, no universo da diegese audiovisual, contribui para a construção de sentido da história. Além disso, para caracterizar o estado de morto-vivo, Zacarias permaneceu com a mesma roupa e o tom azulado da pele, alterada apenas na sequência final; ainda nessa cena brinda o “amor” com o copinho de pinga. Praticamente, todas as situações criadas destoam das situações contadas no conto e nosso propósito não foi o de buscar as semelhanças e sim evidenciar as diferentes leituras e o propósito norteador da criação das narrativas. Podemos considerar o produto audiovisual como um desvio em relação ao texto original; um desvio criativo de uma outra história: recorre ao humor para abordar a morte, cria uma história de amor e organiza a narrativa em um enredo linear; nesse processo, considera o texto original apenas como ponto de partida uma vez que a criação dessa outra história foi dependente das escolhas realizadas e do ponto de vista norteador da criação do produto audiovisual. Para manter a contiguidade com o texto original recupera a pirotecnia e metforiza o branco nas várias cenas com a luz dos fogos de artifício, na cena da morte de Zacarias metamorfoseado na luz branca (fig.19) e na sequência final (fig. 20).

A partir da criação do produto audiovisual temos um duplo percurso dos formatos narrativos estabelecido na passagem da palavra às imagens sonorizadas e em movimento que evidencia a natureza de cada formato: a especificidade da linguagem literária que contrasta com a natureza do audiovisual; enquanto o processo da criação literária é solitário, a criação da narrativa audiovisual é um processo compartilhado que envolve o roteirista, o diretor e os demais profissionais envolvidos na realização do produto audiovisual. Entre os formatos ficcionais e suas modalidades de representação a conversão midiática aponta para as diferenças dos dispositivos de produção e de recepção do literário e do audiovisual (a proposta deste último é o entretenimento); o ponto de partida é o próprio procedimento do contar tendo a narratividade como o eixo centralizador do processo de tradução que, no formato audiovisual, vai além da organização do conteúdo temático do enredo, uma vez que vários são os elementos imagéticos e sonoros que assumem uma função narrativa.

ALFELD, E. Interfaces of the fantastic: O pirotécnico Zacarias and As proezas do finado Zacarias. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.93-108, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *The purpose of this article is to present some considerations about the fantastic construction procedure in the tale O pirotécnico Zacharias, by Murilo Rubião, and at As proezas do finado Zacarias audiovisual recreation. The approach part of the story and analysis of audiovisual product to highlight which expressive features characteristic of each format were used. As this is a recreation process, highlight tale in passing for audiovisual creation axis of the plot that defines the line of dramatic action.*
- **KEYWORDS:** *Fantastic. O pirotécnico Zacarias. Recreation. As proezas do finado Zacarias. Expressive features.*

## Referências

- AUMONT, J. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- BLANCHOT, M. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRAVA gente: quatro histórias de amor. Direção de Jayme Monjardim, Roberto Naar, Teresa Lampréia e Vicente Barcelos. Rio de Janeiro: Globo Video, 2001. 1 DVD (148 min).
- CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-163.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.
- DELEUZE, G. A Prólogo. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.9-10.
- DICIONÁRIO da TV Globo: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. v.1.
- FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RUBIÃO, M. O pirotécnico Zacarias. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.14-20.
- VALÉRY, P. **Variiedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.