



Serendipity: era uma vez em Candeias

Serendipity: once upon a time in Candeias

JOÃO PAULO FERNANDES

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5679-0599](https://orcid.org/0000-0001-5679-0599)

Resumo: Adriana Lisboa, que para Saramago “é uma autora para o presente e para o futuro”, revela-se pelas vozes poéticas no verso e na prosa, materializadas em poemas, contos e romances, revisitando memórias que amplificam o olhar do escritor português. Flávio Carneiro, escritor, crítico literário e professor de literatura na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, alude vozes narrativas, predominantemente, ficcionalizadas em romances, novelas e contos, totalizando dezessete livros; escreveu dois roteiros para o cinema, o curta-metragem *A noite do capitão* (2014) e o longa-metragem *Bodas de Papel* (2008). Este último, narrativa que intenta projeção em outra mídia, estabelece intersecção entre os autores Adriana Lisboa e Flávio Carneiro, primeiro, porque assinam o roteiro, e segundo, pela construção de memórias espiraladas que ressignificam o conto de fadas pelo deslocamento do maravilhoso, reescrevendo outras narrativas. Dito isto, objetiva-se analisar o maravilhoso e os desdobramentos da memória no longa-metragem *Bodas de Papel* (2008), roteirizado por Adriana Lisboa e Flávio Carneiro, dirigido e produzido por André Sturm. Amparado pelos vieses teóricos da narrativa fílmica, de Robert Stam (1981) e metaficção, de Gustavo Bernardo (2010), dentre outros, articulam-se as categorias do maravilhoso a partir das considerações de Todorov (2017) e Propp (2002) e da memória, segundo Candau (2012) propostas para análise, de modo que o imaginário dos contos de fadas se atualiza pela personagem principal, Nina. Dessa forma, evidencia-se o diálogo estabelecido pelas idas e vindas das lembranças da personagem que revisitam *Os três príncipes de Serendip* e histórias de *Sherazade*, enquanto se reconecta à Candeias.

Palavras-chave: Narrativa fílmica brasileira. Metaficção. Bodas de papel. Maravilhoso. Memória.

Abstract: Adriana Lisboa, who to Saramago “she is an author to the present and to the future”, reveals herself through the poetic voices in verse and prose, materialized in poems, short stories and romances, revisiting memories that amplify the Portuguese writer’s view. Flávio Carneiro, writer, literary critic and literature professor at State University of Rio de Janeiro, alludes narrative voices predominately fictionalized into novels, tales and short stories, totalized seventeen books; he wrote two movie screenplays, the short film *A noite do capitão* (2014) and the movie *Bodas de Papel* (2008). This last one, a narrative that intents projection on another media, establish an intersection between the authors Adriana Lisboa and Flávio Carneiro, firstly because they both sign the screenplay, and secondly by the construction of spiraled memories that re-signify the fairy tale through dislocate the marvelous, rewriting other narratives. By that, we aim to analyze the marvelous and the memory outspreading on the movie *Bodas de Papel* (2008), written by Adriana Lisboa and Flávio Carneiro, directed and produced by André Sturm. Supported by the filmic narrative approaches by Robert Stam (1981) and metafiction by Gustavo Bernardo (2010), among others, this work articulates the marvelous categories from considerations by Todorov’s (2017) and Propp’s (2002), and memory approaches by Candau (2012), to analyze how the imagery from the fairy tales is revisited by the main character, Nina. In this way, it points out the dialog established through the go and return character’s memories that revisit *Os três príncipes de Serendip* and *Sherazade’s* tales, while they reconnect herself to Candeias.

Keywords: Brazilian filmic narrative. Metafiction. Bodas de Papel. Marvelous. Memory.



ERA UMA VEZ...

Bodas de Papel (2008), dirigido por André Sturm¹, possui roteiro original dos escritores brasileiros de narrativas ficcionais, Adriana Lisboa² e Flávio Carneiro³, título que põe em relevo as duas categorias analíticas selecionadas para a análise, o *maravilhoso* que se expressa em metáfora do instante de felicidade e a *memória* que encapsula essa duração, ambas acessíveis pelas lembranças da personagem Nina. Os referidos elementos instante e duração remetem ao tempo, assim como se cumpre o título do filme, uma vez que "bodas" significa a contagem dos anos em que casais permanecem juntos e celebram, a exemplo de "bodas de papel" para o primeiro aniversário de casamento.

O filme emana várias narrativas que ecoam diferentes vozes, interseccionadas pela memória, entre elas, *Os três príncipes de Serendip*, na qual "O era uma vez..." é princípio, meio e fim, que funcionam, também, como elementos ficcionais da narrativa fílmica de Sturm. A memória se encarrega de reconstituir o espaço narrativo, ao apresentar Candeias como território urbano do interior, que se mescla às lembranças de Nina, ao (re)contar para novos personagens narrativas maravilhosas, outrora contadas pelo seu avô.

Diante dessas camadas, o filme mostra, metaficcionalmente, elementos audiovisuais que reverberam o maravilhoso das narrativas clássicas ficcionais pelas imagens concebidas pela narrativa fílmica. Linguisticamente, o título antecipa algumas nuances semânticas, que dizem respeito ao entendimento do tempo, ou ainda de eternidade, uma vez que o imaginário construído pelo conto de fadas lega o "viveram felizes para sempre" ou ainda "viveram juntos para sempre", de modo que se assemelha ao tempo transcorrido de um ano para bodas de papel.

1 Cineasta e ativista cultural, nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, radicado em São Paulo, com produção cinematográfica dos curtas-metragens *Arrepio* (1987), *Nem Tudo Que é Sonho Desmancha no Ar* (1989), *Domingo no campo* (1994), *Quem Você Mais Deseja com Silvia Rocha Campos* (2008); e os longas-metragens *Sonhos Tropicais* (2002) e *Bodas de Papel* (2008).

2 Escritora de narrativas ficcionais e poetisa, atividades que antecipam sua participação como co-roterista de *Bodas de Papel* (2008), Adriana Lisboa, carioca com vasta produção de narrativas e poemas, laureada por diversos prêmios, entre eles O Prêmio Literário José Saramago, em oportuno foi considerada pelo escritor português, homônimo ao prêmio como "uma escritora para o presente e para o futuro", antevendo uma das maiores vozes femininas da escrita literária contemporânea brasileira.

3 Brasileiro de Goiânia, radicado em Teresópolis, Rio de Janeiro, é professor de Literatura na UERJ, escritor, crítico literário e roteirista. Recebeu O Prêmio Jabuti de Literatura de 2009 pela obra infantil *A distância das coisas* (2008), narrativa que amplia seu alcance como escritor de ficção. Ganha destaque a narrativa de ficção *A confissão* (2006), projeto anterior ao roteiro do filme *Bodas de Papel*, em co-autoria com Adriana Lisboa.

Mais que medir o tempo possível das histórias narradas pelo personagem, espera-se o delineamento possível do maravilhoso que perpassa pela memória e constrói sentido pela imagem plasmada ao espectador. Dessa maneira, os 102 minutos da narrativa fílmica condensam signos imagéticos que revelam vozes que povoam Candeias: quando Nina reencontra o Hotel da família, os antigos amigos e o amor; bem como dona Cecília que contrata o arquiteto para reformar sua antiga casa e ele encontra Nina. O que esses encontros possuem em comum? Múltiplas histórias se cruzam enquanto Candeias se reestrutura, e novas cores e sabores são emolduradas de dentro para fora da narrativa.

No território do insólito, encontra-se o maravilhoso, que no filme *Bodas de Papel* se mostra pela memória dos personagens, especialmente de Nina. Nessa perspectiva, o maravilhoso é revisitado na narrativa fílmica sem abandonar as referências à forma clássica de aparição, ou seja, nos contos de fadas. Na verdade, os efeitos do maravilhoso são perceptíveis por um discurso que se constrói nos suportes que originam o conto maravilhoso, ao maravilhoso que se mostra na tela, como se segue a análise.

3

UMA IMAGEM, MUITOS OLHARES

As sequências narrativas podem singularizar uma imagem, por mais que seja verticalizada pelos olhares do espectador, o efeito estético produzido pelos movimentos pós montagem torna a experiência cinematográfica imersiva, uma vez que a construção de sentido acontece a partir de elementos que se diferenciam da narrativa livresca.

No tocante à imagem e seus muitos olhares, as questões anteriormente mencionadas são comuns ao discurso cinematográfico como um todo, sem objeção de nacionalidade ou idioma, de modo que suas especificidades exigem maior atenção, a qual permite que outras camadas sejam acessadas, a fim de identificar aspectos intrínsecos à narrativa fílmica que compõem a(s) temática(s) e escolhas estéticas.

Nessa perspectiva, *Bodas de Papel* é tomado como objeto estético para análise do *maravilhoso* e da *memória* perpassados pelas lembranças narradas dos personagens, especialmente de Nina, que entre idas e vindas se mostra em tempos diferentes, com histórias da infância recontadas na fase adulta. Emanam-

se, pois, contrários, que se interseccionam pela fantasia, convergindo em imagens que plasmam eventos importantes aos habitantes de Candeias.

O tom de fantasia é exaltado pelos elementos do insólito, especialmente o maravilhoso, que torna a narrativa fílmica o suporte de veiculação de vozes que se misturam, ora no passado, outras no presente. O movimento não cíclico nem linear, permite ao espectador construir sentidos pelas narrações menores que se inserem na narrativa maior, ou seja, o próprio filme em questão. Sobre ele, antes de serem tecidos comentários sobre as provocações despertadas ao espectador, vale destacar sua participação enquanto produção artística da cinematografia brasileira.

A considerar que o cinema como arte é recente, a partir do *Manifesto das Sete Artes*, assinado por Ricciotto Canudo, em 1911, porém, publicado somente em 1923; o cenário do cinema brasileiro, como em outros países, surge anterior a esse marco, no ano de 1896, exibindo "filmetes", no Rio de Janeiro. Desse início até o chamado Pós-retomada, a partir de 2003 até os dias atuais, as películas nacionais percorreram um longo e árduo caminho e ainda não é possível afirmar sua independência, apesar de vozes mais autorais como Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Kléber Mendonça Filho, Selton Mello, Hilton Lacerda, Cláudio Assis, entre outros, ainda parecem repercutir, timidamente, em relação aos vizinhos argentinos. Talvez os principais impasses entre sétima arte e mercado sejam a falta de incentivo cultural e divulgação, uma vez que as salas de cinemas, atualmente dispostas em mais de 90% em *shopping centers*, priorizam a exibição grandes produções norte-americanas. O mesmo ocorre em *streaming* que, em seus catálogos, disponibilizam uma singela seleção de filmes brasileiros, exceto por comédias como *Minha Mãe é uma Peça*.

À parte dessa preocupação, pois não é objetivo desta pesquisa, é válido o olhar que se volta à produção *Bodas de Papel* (2008), que exemplifica esse pós-2003, e se insere nas chamadas produções independentes, colocando-se contrária à indústria quando, em seu roteiro, os (des)caminhos são cruzados pelos sentimentos mais vastos, entre eles o amor, projetado na tela com tons fantasiosos, alinhavados pela memória. Esse deslocamento provoca, talvez, o primeiro estranhamento, pois fala de recomeços sem ignorar as perdas, exalta o maravilhoso pela busca da felicidade, recria a duração de eternidade pelo final

feliz, comum aos contos de fadas escritos em livros. A sinopse presente na contracapa do DVD sugere ao espectador:

Candeias é uma cidade que deveria estar debaixo d'água devido à construção de uma usina hidrelétrica. Mas a obra foi embargada e a vida pode voltar à cidadela. Uma das moradoras que voltam é Nina (Helena Ranaldi). Por causa de uma tempestade, o arquiteto Miguel (Dario Grandinetti), que estava apenas de passagem, tem que passar a noite por lá, e conhece Nina. Esse feliz acaso transforma suas vidas. (Sturm, 2008).

Essa apresentação dos personagens principais favorece a compreensão dos sujeitos fictícios que embarcam na aventura maravilhosa, interseccionadas por metanarrativas aludidas pela memória e fragmentos temporais, os quais sobrevivem às tempestades e aos (des)encontros quando se dá o retorno à Candeias. Cumpre-se a função estética do cinema, na construção de sentidos, em diálogo com a função social do texto audiovisual, quando temas são abordados e promovem a imersão do leitor (espectador), sobrepondo imagens que compõem a narrativa cinematográfica, posto em relevo pelas interpretações acerca do filme *Bodas de Papel* que se seguem.

Imagem 1⁴



O filme se inicia *in media res* como se pode ver na imagem acima, técnica da narrativa literária transposta para a narrativa fílmica, sem ser via de regra, porém, utilizada por Sturm com ênfase em *Bodas de Papel*. Os elementos visualizados emolduram o material de pintura que Nina utiliza para suas aquarelas, parte das aquarelas com ênfase na cor ocre, arabescos que dão contorno aos rostos dos três príncipes de Serendip, além dos corpos humanos de

4 Todas as imagens foram realizadas pelos autores, a partir da mídia em análise.

Nina e Miguel, que protagonizam a história de amor enquanto as memórias de Nina revisitam passado e presente.

O tempo fílmico pode ser prolongado ou abreviado pela montagem. [...] Romancistas e cineastas podem congelar o tempo se o desejarem. [...] Os fotogramas congelados, novelísticos e cinematográficos dizem-nos muito da relação problemática entre as páginas ou imagens bidimensionais e a quarta dimensão: o tempo. (Stam, 1981, p. 61).

Em diálogo com o tempo, a paleta de cores, não apenas o ocre, que predomina na narrativa; o azul se constrói em mais de uma tonalidade, além de harmonizar com a incidência das luzes comuns ao tom dourado, como se pode notar durante os créditos iniciais, conforme a *Imagem 2* a seguir. Neste caso, o azul não é sólido, uma vez que além dos nomes que creditam a ficha técnica do filme, reflexos desse branco das fontes surgem para atenuar, sombreando os arabescos, primeiramente observados na antecipação que, juntos, relevam aspectos fundamentais da narrativa.

Importante enfatizar a paleta de cores, não por fazer parte de uma narrativa que se insere na narrativa fílmica, as aquarelas, as quais são postas em relevo na caracterização da personagem Nina, mas, por ser também uma escolha estética do diretor que alcança o espectador, como se anunciasse a chegada do próximo evento narrativo. Sobre essa afirmação, nota-se, na *Imagem 2*, a coroa dourada que desde os minutos iniciais não está ali por acaso, pois suscita o ponto de vista da "maioria dos escritores", uma vez que "[...] as metáforas funcionam como condutores 'transparentes' de informações ou impressões" (Stam, 1981, p. 69).

A referida cor faz parte do cenário quando Miguel conhece Nina, ao chegar em Candeias. O amarelo, variante da cor dourada da coroa, aparece entre os dois, bem como na lanterna que reflete a luz na cabine da picape de Miguel, após não encontrar abrigo no hotel ainda não reinaugurado por Nina. Tais alusões dialogam com a narração de Nina quando menciona a história dos príncipes de Sri Lanka, ora recontada, já que costumava ouvir durante as visitas que fazia ao seu avô Nonato, em Candeias, quando o mesmo administrava o Hotel antes da tomada territorial pelo governo, para a construção da hidrelétrica.

A rememoração de Nina sobre *Os Três Príncipes de Serendip*⁵ funciona como um convite ao espectador, ao pronunciar o significado do termo *Serendipity*

⁵ Na página <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/2461955> é possível acessar uma das únicas versões em Língua Portuguesa.

– o dom de fazer descobertas felizes. Seria, então, a chegada de Miguel, batendo em sua porta, enquanto caía uma tempestade, uma descoberta feliz?

O inusitado acontece com a chegada de Miguel ao Hotel de Nina, quando o maravilhoso surge metamorfoseado: o príncipe não chega montado em cavalo branco; sua beleza não se assemelha à imagem clássica estereotipada; a princesa não está à espera do príncipe encantado, tão pouco em baile, de vestido longo e sapatos de cristal. No entanto, o início, o meio e o fim ganham contornos semelhantes ao imaginário dos contos de fadas.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (Todorov, 2017, p. 60).

O maravilhoso se mostra para além do encontro daqueles que formarão um casal, Nina e Miguel, quando compreendemos a pequena cidade fictícia de Candeias como uma metáfora do insólito, pois nela quase tudo remete à fantasia, pelo distanciamento do movimento urbano da capital, que remete à vida simples, interrompido pela construção da hidrelétrica, simbolizando o progresso e expulsando seus habitantes, do mais humilde produtor de alimentos ao proprietário do Hotel Candeias, o avô de Nina.

Tem-se, então, uma crítica direta à política praticada no país que, no filme, serve de argumento para contextualizar a relação de poder e mau uso do dinheiro público. Acessamos esse contexto a partir da notícia, vinculada no jornal impresso, e reverberada pelas leituras da manchete por Nina e Miguel, simultaneamente; bem como pelo taxista que conduz Miguel ao primeiro encontro com dona Cecília, antiga moradora de Candeias, que contrata seus serviços de arquiteto para reformar sua casa, agora que o governo desistiu de construir a hidrelétrica. Ainda sobre a mensagem trazida pelo jornal, suporte metalinguístico, prenuncia os caminhos que levam ao encontro do amor, suas idas e vindas que, nos intervalos, reservam surpresas passíveis de mudança na vida dos novos moradores.

Outro aspecto que converge esse entendimento acerca da cidade como espaço do maravilhoso, se dá pela trilha sonora, composta por Alexandre Guerra que, subjetivamente, ecoa vozes que cantam o universal, enquanto acompanhamos na tela o retorno de antigos moradores como particularidade

local. São seis as canções que anunciam desde o clássico Vivaldi aos contemporâneos de Cabo Verde, Cesaria Évora, ao Brasil, com Renato Lemos, interpretada pela cantora Carmola, além de representar a Itália, Caruso, e a Argentina, pelo cantor Carlos Gardel, escolhas musicais que reverberam a sintonia com as cores. Ambas, a música e as cores, coadunam com os diálogos estabelecidos entre a metrópole São Paulo e Candeias, do arquiteto argentino, Miguel, com a brasileira, Nina.

Imagem 2



Imagem 3



A perspectiva estabelecida entre o universal e nacional (local) pode ser articulada pelas duas imagens (*Imagens 5 e 6*), a primeira aquarelada por Nina, que simboliza suas memórias acerca da lenda *Os Três Príncipes de Serendip*, de modo que não é o único recurso narrativo utilizado para recontar a história escrita por Horace Walpole, que é o cerne da ficção visual de Sturm. "O dom de fazer descobertas felizes" pode ser, analogamente, decifrável pelo espectador através da pintura em tons claros, com predominância das cores rosa, amarelo e azul; bem como ao emolduramento dos olhares apaixonados de Nina e Miguel, divisados pela parede e a porta do Hotel Candeias.

A narrativa fantástica apresenta o dado da hesitação, aspecto que se distancia da narrativa visual de ficção, *Bodas de Papel*, permitindo que o maravilhoso, característica intrínseca dos contos de fadas, seja redescoberto em várias sequências do filme, a exemplo do recorte da próxima imagem, na qual Nina narra a Miguel uma nova história, também contada pelo seu avô, *A História do Mandarim e a Cortesã*, enquanto despeta um caule, recostada na raiz de outra árvore.

Miguel, que relutou em acreditar ter encontrado a mulher de sua vida, tenta assimilar a história enquanto acende o cigarro e se enxerga parte dela, não do conto de fadas narrado por Nina, mas como personagem em que se insere a metaficção. Memórias são sobrepostas e acessadas pelo espectador no

momento em que Nina reconta para Miguel o amor de Mandarim e a Cortesã. Enquadram-se, pois, elementos metaficcionalis, o insólito pelo maravilhoso, ambos filtrados pelas lembranças de Nina.

As falhas de memória, os esquecimentos e as lembranças, carregados de emoção são sempre vinculados a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro (Candau, 2012, p.63).

Imagem 4



O "Era uma vez..." perpassa a história de amor entre o Mandarim e a Cortesã, e projeta na tela um novo significado para o amor, agora vivenciado por Miguel e Nina, especialmente notado pelo olhar do cavalheiro à amada, além de outros elementos narrativos que são fotografados. A composição dessa fotografia em si amplia, como é bastante comum, ao mesmo tempo que oblitera os arredores, uma vez que a memória é o recurso para filtrar as lembranças postas em relevo pela personagem, aqui com ênfase na narração da imagem recomposta pelo pensamento.

Os elementos composicionais da narrativa fílmica conduzem o espectador às idas e vindas, ora pela memória de Nina, outras pela própria narratividade imagética, de modo que ambas convergem pela metaficção literária plasmada pelos índices e ícones, permitindo a significação dos temas, especialmente o amor (meta)ficcionalizado pelos personagens em diferentes planos. Nessa perspectiva, "A metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade." (Bernardo, 2010, p. 42).

A inserção desses elementos ressignificam, inclusive, as metáforas inicial e final do conto de fadas clássico, ou seja, o "Era uma vez..." e o "Viveram felizes para sempre", como é observado nas imagens que se seguem:

Imagem 5



Imagem 6



Os instantes de felicidade são plasmados pelos sorrisos, olhares e uma mistura de cores graduais do azul e do vermelho, refletidas em penumbras da luz da lua. A ausência de luz elétrica, acesso telefônico ou quaisquer outros meios de comunicação favorecem o contato corpo a corpo, aproximação que revelam a conquista, o encanto, sem esquecer da unidade temporal que assume e/ou se mostra através de recursos sonoros, efeitos naturais e/ou artificiais de luz ou incidência de luz na escuridão.

Até então, enamoram-se Nina e Miguel, enquanto as marcas de abandono desaparecem em interface às reformas que dão novas cores e ares à Candeias, entre eles a blusa de Nina que divide o mesmo tom de vermelho do vinho engarrafado, que brinda o primeiro encontro amoroso, na cabine da picape de Miguel que, por sua vez, veste camisa azul, mesma cor do casaco no antebraço de Nina. A picape não é a carruagem que conduz a princesa ao baile, nem é o cavalo branco que leva o príncipe ao castelo da princesa, no entanto, é metáfora que alude ao "dom de fazer descobertas felizes".

O beijo que acontece logo após o brinde, ainda na cabine da picape, materializa emoções, inverte a imagem da espera, isto é, Nina vai até o "príncipe", levando vinho para brindar a sua nova "descoberta feliz", permitindo-se ao desejo físico latente em que seu corpo se enrosca ao de Miguel nas cenas seguintes, revelado pela chama da vela, pelo olhar penetrante, pelos corpos que se mostram, ao despirem-se das roupas, numa eloquência ao amor, uma ode a Dionísio. É a recriação do conto de fadas sem suas premissas proibitivas e castradoras, uma vez que desautomatiza a linearidade das convenções à figura da princesa, de apaixonar-se, beijar e casar-se, e que, muitas vezes, omite-se o despir-se em detrimento dos novos papéis sociais de esposa, dona de casa e mãe.

Imagem 7



Imagem 8



O movimento dos corpos não sugere aversão ao imaginário do conto de fadas, porém, reconfigura alguns modos de olhar, mantendo o cerne do maravilhoso sem se perder no processo de atualização temática, no filme, simbolizado pelos enquadramentos, aproximações e distanciamentos de ícones e índices que fazem alusão ao amor que se distancia da idealização, “[...] pois é o movimento, em parte, que cria o sentimento da tridimensionalidade. Os objetos em movimento desprendem-se do fundo do quadro e revelam a existência de diferentes planos espaciais, dando-nos a impressão de profundidade.” (Stam, 1981, p. 61).

O despir-se sequer se aproxima do vulgar e/ou escatológico, inclusive na sequência em que os corpos estão desnudos e entregues ao prazer sexual, sequência também utilizada como recurso de antecipação que se mescla a outras memórias da personagem principal. Ver-se, então, o ponto de intersecção entre o maravilhoso do conto de fadas e narrativa fílmica de André Sturm, que se dá pelo encontro dos amantes (príncipe e princesa) e a vivência do amor, por mais que o “viveram felizes para sempre” também se modifique, na história de amor vivida por Nina e Miguel.

A ode ao deus do amor e da sedução, metaforizada pelo vinho e pelos corpos que se entregam ao prazer carnal, expressamente amalgamados pela chama das velhas e o contorno das silhuetas, adensam-se pela penumbra sem ofuscar o tom ocre do ambiente, cor que aquece o espaço do quarto e delinea os corpos, na finitude das paredes, ora refletidas pela pouca luz. A angulação reta das paredes perde sua evidência pela cor gradual do amarelo, assumindo novos contornos dos corpos dos amantes (cf. *Imagens 7 e 8*), arredondados pelo fechamento da câmera, quando “O mais comum, porém, é vermos o tempo manipulado, ‘esticado’ e condensado pelos processos ordinários de montagem”. (Stam, 1981, p. 63).

Sherazade e *As mil e uma noites* são inseridas durante o diálogo pós entrega dos corpos que, a pedido de Miguel, Nina reconta parte da narrativa inventada por Sherazade ao sultão, como resistência à morte, subterfúgio que se transforma em sentimento amoroso, uma vez que seria assassinada, ritual comum a todas as mulheres desposadas pelo rei.

Presenciamos uma reviravolta nas narrativas *As mil e uma noites* e *Bodas de Papel*, já que em ambas o amor é (re)significado, pois na história de amor de Nina e Miguel, após uma desilusão, Miguel já não acredita no amor, tão menos imagina encontrar Nina. O discurso amoroso prevalece nas narrativas citadas, marcado pelos encontros inusitados, nos quais descobrem o amor, a virtude dos amantes.

Imagem 9



A referida descoberta se materializa no anel, primeiro presente de Miguel para Nina, não como símbolo ocidental do compromisso conjugal, ainda assim, percebe-se o enlace, a princípio pelas mãos, como marca de cumplicidade, doam-se à simbologia, inversamente ao que sugere o conto de fadas. Por isso, talvez tenhamos um (re)conto de fadas intrínseco à narração memorialista de Nina, que pode ser lido também como atualização do clássico pela linguagem e contexto contemporâneos.

Nina, após ser presenteada com o anel, visita dona Cecília, viúva que volta a sorrir para o amor depois de anos de solidão, quando volta à Candeias. Seria Candeias o lugar mágico que desperta o amor? A fantasia, o fabular que principia o final feliz não é conclusivo, no entanto, os fragmentos de memória permitem ao espectador adentrar ao universo das personagens, especialmente através das lembranças de Nina.

Nessa projeção de imagens, em ângulos diferentes, tem-se o foco no riso em evidência a hortênsia e o olhar que se volta ao anel, contemplando a realização

do abstrato. Observa-se, ainda, que o tom lilás das hortênsias revela gradações, análogas às mulheres, uma vez que dois tempos são possíveis visualizar, interseccionados pelo vislumbre do amor.

Imagem 10



Imagem 11



A simbologia do anel que está diretamente relacionada às bodas, não como na cerimônia de casamento, que usa alianças, e sim pela infinitude comum aos relacionamentos, inicialmente entre homens e mulheres, dando origem ao imaginário de que a mulher recebe do homem o símbolo que sela compromisso. Com efeito de transcendência, pode ser entendido como aspecto do maravilhoso, presente nos contos de fadas, que permanece na atualidade. Entende-se por maravilhoso:

[...] o gênero de contos que começam por um dano ou um prejuízo causado a alguém (rapto, exílio), ou então pelo desejo de possuir algo (o czar manda seu filho buscar o pássaro de fogo), e cujo desenvolvimento é o seguinte: partido do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição. Frequentemente essa composição torna-se mais complexa. Quando o herói se aproxima de casa, seus irmãos lançam-no em um precipício. Mas ele consegue retornar, passa por uma provação cumprindo tarefas difíceis, torna-se rei e se casa, em seu reino ou no do sogro. Esse é um relato esquemático e sucinto do eixo de composição que serve de base a numerosos e variados enredos. Os contos que refletem esse esquema denominam-se maravilhosos [...] (Propp, 2002, p. 4).

Conforme se assemelham os amantes da narrativa maravilhosa com a narrativa fílmica, Nina, no esboço do ficcional, porta o livro *Almanaque do insólito*, enquanto aguarda por Miguel, sequência que permite o telespectador compreender os momentos de tensões, revelando que os momentos felizes podem ter, em interstício, angústia e dor, condições que deslocam o “viveram sempre juntos” para o antes e depois do riso.

Imagem 12



Imagem 13



O riso está para a felicidade assim como a lágrima para a dor? Mais uma vez o espectador é desafiado pela subjetividade, além de compreender a tensão que antecede o instante de felicidade. Ao dedicar maior atenção à *Imagem 13*, tem-se uma ideia que remete à felicidade, alusão ao final feliz, especialmente quando se pensa que a narrativa fílmica de André Sturm, circunscreve metáforas do maravilhoso em seu território primeiro, o conto de fadas.

Essa referência ao maravilhoso é enfatizada pelo sorriso de Nina e a cumplicidade de Miguel; mais uma vez eles se entrelaçam, agora pelos membros superiores e inferiores. Braços e pernas parecem ter a mesma origem, horizontalizando afetos que se moldam pelas faces, e os olhos semiabertos de Miguel que se debruçam na amada, enquanto os de Nina estão fechados e acolhem o instante.

14

Imagem 14



O instante acolhido por Nina enquanto abraça os membros inferiores de Miguel é uma espécie de repetição dos afetos recebidos do avô, com a diferença de que o fraterno é substituído pelo amoroso sexual. Serendip é invocado a cada narração do avô, como convite à fantasia, no espaço da casa, o tom fantasioso é iluminado, e a cor âmbar, que traz conforto, simboliza também a alegria na face de Nina adolescente.

Desse modo, convergem alegria e calma através da neta e do avô, respectivamente. Nuance de um final feliz é antecipado nesse momento e,

ciclicamente, repetido na imagem a seguir, distanciado pelo tempo apenas; e Nina permanece sorrindo, permite-se ao amor, corresponde ao olhar de Miguel, que se (re)descobre amado.

Imagem 15



Destacam-se, na *imagem 15*, a permissão ao riso, ao amor, amalgamados pela cumplicidade de Miguel, que junto à mulher são postos em primeiro plano pela iluminação, ficando o plano de fundo na penumbra. O amor romântico é evidenciado pelos olhares e se mescla às lembranças reverberadas, até então, da personagem feminina. As vozes que narrariam são substituídas pelo não verbal, assumindo espaços dos interditos que levam à participação do espectador.

O riso, dessa forma, seria lido como o ápice da alegria, da felicidade. Um fragmento do "viveram felizes para sempre", herdado dos contos de fadas e perpassado ao ocidente como prenda àqueles que acreditam no sonho, na possibilidade de amar e do encantamento. Os instantes se eternizam em imagens que semiotizam o sentimento inerente ao homem, de modo que, reforçam nos (des)encontros, a possibilidade da redenção e superação das perdas. Dessa forma, a representação da imagem converge os elementos visuais e mentais, como defende Santaella (2008, p. 15).



Os sinais desses desencontros são oferecidos ao espectador pela quebra/ruptura do vidro que emoldurava a pintura de Nina e o plantio do jasmim que simboliza o ritual supersticioso, na narração de Nina, caso seja plantado após às 10 horas e 40 minutos da manhã, os envolvidos com a muda da planta podem sofrer perdas, inclusive a morte.

Descrente, Miguel acompanha atentamente a história contada por Nina. Metaficcionalmente, tem-se antecipação de alguns acontecimentos, justificados pelos eventos místicos e/ou de superstições, ou como dado significativo de montagem e discurso narrativo, comum tanto à literatura quanto à narrativa fílmica. É importante observar que nesse discurso, as escolhas devem construir sentidos interno e externo à sequência de imagem, por mais que não mantenha a linearidade dos fatos.

A imagem é construída no plural, o verbal e o não verbal se mesclam para dar vida ao enredo, a exemplo da inserção do fantástico que promove a hesitação diante da (des)crença no plantio do jasmim e seu diálogo com o maravilhoso através da fábula de Sri Lanka. Dessa forma, a narrativa fílmica de Sturm reúne vozes do imaginário literário que se revelam pelos personagens fictícios, organicamente plasmados pelo movimento das imagens.

Nesse momento já podemos apontar como característica principal da metaficção a consciência de si ou autoconsciência, mas uma autoconsciência socrática que procura saber tão-somente o quanto não sabe - em outras palavras, o quanto o conhecimento possível é caleidoscópico. (Bernardo, 2010, p. 45).

Sobre o leito nupcial, Miguel faz o convite a Nina para visitarem Serendip (Sri Lanka), ação que funciona como metamorfose do personagem, no sentido de que as narrativas insólitas contadas por Nina, de certo modo, foram internalizadas pelo amado. O fato de o convite acontecer na cama suscita o encontro dos corpos que inverte acontecimentos no interior das narrativas, ou seja, no conto clássico,

a promessa e espera vislumbram a cerimônia do casamento entre o príncipe e a princesa; aqui, essa inversão permite o desposar sem repetir rituais e/ou convenções sociais e culturais para o prazer sexual.

Em diálogo com essa prática, as bodas são festejadas por Nina e Miguel sem que tenham subido ao altar civil ou religioso, porém, simbolicamente acontece o brinde em comemoração ao primeiro ano juntos, as *Bodas de Papel*. Equalizam-se planos ficcionais que se assemelham ao real, análogos a casais que (re)escrevem o amor, sentimento esse que reverbera o riso, o olhar e o beijo como metáforas da cumplicidade e afetos, uma vez que:

A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma – ou melhor, sobre os nossos conhecimento e desconhecimento da realidade. (Bernardo, 2010, p. 46).

Os afetos são marcas do desejo e da paixão, comuns às narrativas clássicas inscritos nos contos de fadas, bem como no maravilhoso reescrito pelos personagens Nina e Miguel, em *Bodas de Papel*. Na sequência, os recursos cinemáticos são utilizados na materialização desses eventos, e neles objetos palpáveis como o livro, a aquarela pintada por Nina e o vinho que compartilha da cor da cortina dão o tom de realidade, na ficção, permitindo ao espectador participar diretamente da narrativa que, imerso, é parte constituinte da metaficção.

As bodas de papel, apesar de intrínsecas à estética do filme, são reafirmadas pela comemoração, aludindo aos tempos transcorridos dos amantes e da memória, que juntos enaltecem o amor, cerne atemporal de união de corpos pelos afetos, inclusive pelos conflitos. O amor na narrativa fílmica tangencia o romântico idealizado, sem abandonar o elo com essa matriz, projeta ao espectador uma nuance amorosa vivenciada por adultos, ressignificando prazeres e sabores.

Mais uma vez a personagem Nina é utilizada como recurso para materializar memórias, quando é ela que conta para Miguel sobre a data comemorativa das bodas de papel. Dessa forma, "Os acontecimentos são tempos fortes que fazem memórias fortes; a dissolução do acontecimento na banalidade de todo-acontecimento origina, com certeza, memórias fracas" (Candau, 2012, p.101). Mais que uma data, uma cronologia do tempo, é uma vivência que transmuta do maravilhoso para a realidade fílmica; em ambos, o desejoso final

feliz é possível de realização. Pode-se, ainda, dizer que o tempo é metaforizado pela simbiose entre Nina e Miguel, plasmado pela gradação do vermelho, figurativa ao calor e/ou fogo como sinais que antecedem o amor, ou que o intensifica.

Nesse limiar, percebe-se também, a transitoriedade evidenciada no antes, durante e vislumbre no futuro, entre duas pessoas que se entregaram à paixão, consumaram o desejo e deleitam-se pelo passar do tempo ao brindarem com vinho. No banquete que festeja a vida alegre, o vinho está para os adultos, assim como o suco, o café e o leite servidos pelo avô de Nina durante o café, nas manhãs de quando era criança. A presença masculina na vida de Nina transcende a segurança, a condição legada pelo patriarcado, uma vez que da infância à vida adulta há rompimento à dependência binária, no entanto, complementam-se, no sentido de que a universalidade do amor assume formas, entre avô e neta, ou entre os amantes Nina e Miguel.

O prenúncio universal do amor chega à Nina pelas histórias de Serendip, de princesas e príncipes, dos (des)encontros quando o jasmim é plantado fora de hora, entre outras narrativas do insólito que tecem a narrativa fílmica. Nessa composição de cores e movimentos, a imaginação é aguçada pelas narrativas recontadas pelo avô, que permanecem na memória da Nina adulta, a ponto de serem recriadas no mesmo espaço, a casa e o hotel em Candeias.

A locação aviva a memória dos personagens, especialmente por tornar Candeias mais que uma cidade fictícia, uma vez que as imagens sobrepõem verdades que convencem o espectador, promove explorar os sons, as cores e os espaços captados pela fotografia fílmica. Dessa forma, obliteram-se os planos, ora enquadrados, ora abertos, controlando o acesso tanto à memória individual quanto à coletiva, respectivamente.

A lembrança, tal como ela se despõe na totalização existencial verbalizada, faz-nos ver que a memória é também uma arte de narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio. É por isso que muitas vezes as pessoas, ao envelhecer, tornam-se muito falantes ou então definitivamente silenciosas, após terem aceitado o inevitável. (Candau, 2012, p. 72).

A ênfase no sentimento amoroso é inerente à obra fílmica de ficção *Bodas de Papel*, que não se isola no casal e, para além dos corpos erotizados, outros

aspectos do audiovisual são incorporados na narrativa, convergindo na metaficção. Tais aspectos podem ser lidos como pequenas histórias inseridas, mas não somente, pois as histórias de vida, inclusive os amores de Nina e Miguel, são formas simbólicas que caracterizam o metaficcional.

As referidas formas simbólicas partem dos interditos, especialmente o espaço da memória de Miguel, que só vamos conhecer a partir da carta que envia à Nina, sem mesmo saber que não voltaria aos braços de sua amada. Teria sido a superstição da muda de jasmim que interrompeu a vida, o amor? Narrativamente, não é possível afirmar, uma vez que para o acaso e a fatalidade, principalmente atrelados à morte, não há explicação e, neste caso, sequer materialidade da ficção que auxilie o espectador.

Imagem18



Imagem19



19

Na impossibilidade de explicar a morte ou o amor, resta a dor a ser sentida, estado de luto, de abandono, que faz morada em Nina. A menina, a mulher e todas as vivências parecem sumir diante da notícia de que seu príncipe morreu, e pela carta – recurso narrativo metaficcional – ela reverbera abraços, beijos, drinques e cores, os quais foram possíveis em instantes que agora se eternizam na memória.

A memória humana, definida como uma forma particular de conhecimento dos acontecimentos do passado, consistindo, da parte de quem rememora, em reativá-los e ordená-los, em parte ou totalmente, de maneira verídica ou errônea, ou ainda meio-verdadeira ou meio-falsa. Isso pressupõe a codificação, o estoque e a retenção de informações de acordo com as modalidades que, tal como a reativação (evocação ou reconhecimento), variam infinitamente ao longo da vida de um indivíduo. (Candau, 2012, p. 60-61).

A memória que guarda lembranças se expande à compreensão do movimento cíclico das vidas de Nina e Miguel, mostrado pelo tom confessional da carta, regado por tímidos risos e vastas lágrimas. O choro ocupa o lugar da alegria, revelando a vulnerabilidade da perda, tomada pela solidão. Antes que

aconteçam os recomeços, prevalecem as nuances da despedida que parece durar o tempo do luto, reconstituídos pelo abraço que apoia, o túmulo aberto ao sepultamento, escritos que consolam e dor que não quer passar.

Imagem 20

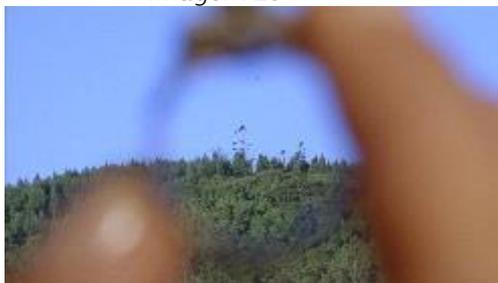


Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Os olhares revelam recomeços através das memórias sentimentais de Nina. Após reconhecer-se amada pelos escritos confessionais de Miguel, Nina revisita a memória na tentativa de transformar a dor em saudade, busca energias que transcendem e ecoam desde quando era ouvinte das histórias contadas pelo avô e olha através do anel que recebeu de presente do amado que partiu. A viuvez é um estado da alma, que rompe o elo entre duas pessoas, deixando vazios que circulam, comum aos casais. Independente da cultura, oficializa-se, institucionalmente, ou não a relação amorosa.

Em seu estado de melancolia, Nina ler *Serendip*, enquanto novas lembranças são despertadas e todas a levam a Miguel, em um tempo recente em que se entregam ao amor, expressamente notado pelo abraço e aconchego do olhar. Nas últimas imagens, lembram-se as orquídeas e sua conexão com o amor romântico, ressonância dos contos maravilhosos que durante toda a narrativa de *Bodas de Papel* são retomados, seja pelas telas de Nina, as contações do avô ou os (des)encontros em Candeias que unem casais para viverem tempo suficiente do "viveram felizes para sempre".

Entre idas e vindas, o amor se materializa na ficção fílmica com alusões verossímeis que mesclam cores, sabores e dores. A fantasia em tempos de

imaginação de Nina criança se projeta na Nina adulta, com o acréscimo de tensões e conflitos próprios do indivíduo que transita entre fases e modifica o modo de olhar, especialmente a fantasia, uma vez que “O leitor e o herói, como vimos, devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real.” (Todorov, 2017, p. 175).

As cicatrizes foram um dia feridas abertas, que demandam um tempo para se fecharem, bem como demora a aceitar as nuances do amor, da paixão e das perdas intrínsecas a esses sentimentos. Metamorfoseiam-se as dores quando o sujeito se permite ao amor, e não é o amor o responsável pela dor, já que, subjetivamente, participa do jogo de interesse e sedução anteriores à idealização, permanece no presente e dura o tempo suficiente para ser eterno.

Imagem 24



Imagem 25



A ideia de eternidade se confunde com o etéreo no que tange à elevação dos sentimentos, a ponte de comparar aos voos alçados pelos pássaros pintados por Nina, que vão e voltam ao seu lugar de origem, recobrando espaços, o da casa e da memória. Em ambos, prevalece o amor ora fraterno, ora erótico. Esse movimento pode ser observado nas imagens que põem em relevo Serendip – o dom de fazer descobertas felizes – neste caso, parece haver (re)descobertas felizes, que tornam o “Fim” uma possibilidade de bons acontecimentos em aberto, primeiro pelas pinceladas que aquarelam a projeção de futuro, em diálogo com o futuro vislumbrado pela personagem ainda criança, a imaginar a vida, no colo do avô.

O QUE AINDA NÃO VIMOS

A ficção se entrelaça em jogos simbólicos que se materializam em linguagem metaforizada, independentemente do código de aparição ao leitor, uma vez que as narrativas ficcionais podem ter registro linguístico na página ou

em diálogo com o imagético e ser projetada nas telas, como a narrativa cinematográfica que põe em movimento a imagem roteirizada.

Bodas de Papel revela alguns elementos que compõem o esquema do conto maravilhoso, a exemplo do “desejo de possuir algo” e “o recurso mágico”, respectivamente, acentuados por Miguel e Nina. Dessa forma, os recursos metaficcionalis são pontos cruciais para se estabelecer diálogos internos à narrativa fílmica, bem como o alcance do espectador, que participa diretamente na construção de sentidos.

As experiências da personagem feminina são (re)contadas em dois planos, que ora aproximam os narradores fictícios – Nina e o cinemático – de situações insólitas que materializam verdades cotidianas em camadas da linguagem inventada. Sendo consideradas as memórias temporais da mulher, com idades diferentes, de uma infância que se intersecciona com a mulher adulta.

A memória e o maravilhoso são revisitados na narrativa fílmica de Sturm, revelando camadas dos afetos e sentimentos universais, dentre os quais predomina o amor erótico, que em seu interior comporta a paixão, o desejo, a felicidade, a dor e a morte. Todos esses eventos são ficcionalizados a ponto de confundir o espectador a assimilar como verdade, e conseguem desestabilizar a personagem de ficção quando o “viveram felizes para sempre” passa do vislumbre de felicidade à dor provocada pela morte.

Logo, o dado de verossimilhança viabiliza a compreensão dos conflitos vivenciados pela personagem ficcional, na narrativa fílmica, aguçando a “transparência” dos acontecimentos metaficcionalis narrados pelas memórias de Nina, personagem feminina que revela múltiplas facetas diante das perdas, especialmente com a morte do “príncipe não esperado” reconstruída pelas lembranças ao ler a carta de amor enviada pelo amado, antes do acidente que lhe tirou a vida.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BODAS de papel. Direção: André Sturm. Roteiro: Adriana Lisboa e Flávio Carneiro. Brasil: Pandora Filmes, 2008. 1 DVD (102 min), NTSC, color – 12 anos.

CANDAU, Jöel. Memória e Identidade. Tradução Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

PROPP, Vladímir. As raízes históricas do conto maravilhoso. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. Editora Unesp, 2014.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correia Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Enviado em: 30 de outubro de 2024

Aprovado em: 11 de novembro de 2024