**Qualis A1**
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

# UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA: RESSONÂNCIAS DO AUDIOVISUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONTO “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

## AN INTERLOCUTION BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: AUDIOVISUAL RESONANCES IN THE CONSTRUCTION OF THE STORY “O MENINO”, BY LYGIA FAGUNDES TELLES

## UN ENCUENTRO ENTRE LITERATURA Y CINE: RESONANCIAS AUDIOVISUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CUENTO “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Andrea Cristina Martins Pereira
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Montes Claros/Minas Gerais, Brasil
Isabela Ruas Aguiar
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Montes Claros/Minas Gerais, Brasil
Osmar Pereira Oliva
Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Montes Claros/Minas Gerais, Brasil

**Resumo**

Este artigo apresenta um estudo das relações existentes entre a literatura e o cinema, considerando as imbricações e as dissoluções fronteiriças entre as narrativas literárias e audiovisuais na contemporaneidade, a partir de uma análise do conto “O Menino”, de Lygia Fagundes Telles (1923-2022). Trata-se de uma análise teórica dos detalhes estéticos colhidos no conto e suas relações com a linguagem cinematográfica, considerando teóricos do cinema, da literatura e das relações existentes nas produções artísticas da contemporaneidade. A escassez de pesquisas que trabalham a linguagem cinematográfica em articulação com a literatura, em especial com a obra de Lygia Fagundes Telles, demonstra a importância de investigações voltadas para as relações intersemióticas de narrativas contemporâneas no campo acadêmico.

**Palavras-chave**: Literatura; Cinema; Lygia Fagundes Telles.

**Abstract**

This article presents a study of the relationships between literature and cinema, considering the imbrications and border dissolutions between literary and audiovisual narratives in contemporary times, based on an analysis of the short story “O Menino”, by Lygia Fagundes Telles (1923-2022). This is a theoretical

MARTINS PEREIRA, Andrea Cristina; RUAS AGUIAR, Isabela; PEREIRA OLIVA, Osmar. UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA: RESSONÂNCIAS DO AUDIOVISUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONTO “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-21, junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

analysis of the aesthetic details collected in the short story and their relationship with cinematographic language, considering theorists of cinema, literature and the relationships that exist in contemporary artistic productions. The scarcity of research working on cinematographic language in conjunction with literature, especially with the work of Lygia Fagundes Telles, demonstrates the importance of investigations focused on the intersemiotic relations of contemporary narratives in the academic field.

**Keywords**: Literature; Cinema; Lygia Fagundes Telles.

**Resumen**

Este artículo presenta un estudio de la relación entre literatura y cine, considerando las imbricaciones y disoluciones fronterizas entre narrativas literarias y audiovisuales en la época contemporánea, a partir del análisis del cuento «O Menino» de Lygia Fagundes Telles (1923-2022). Se trata de un análisis teórico de los detalles estéticos extraídos del cuento y su relación con el lenguaje cinematográfico, considerando teóricos del cine, la literatura y las relaciones existentes en las producciones artísticas contemporáneas. La escasez de investigaciones que trabajen el lenguaje cinematográfico en conjunción con la literatura, especialmente la obra de Lygia Fagundes Telles, demuestra la importancia de la investigación de las relaciones intersemióticas de las narrativas contemporáneas en el ámbito académico.

**Palabras clave**: Literatura; Cine; Lygia Fagundes Telles.

## Introdução

Este artigo objetiva realizar uma articulação entre Literatura e Cinema, tendo em vista os imbricamentos e as dissoluções fronteiriças nas novas narrativas literárias e audiovisuais, a partir de uma análise do conto “O Menino”, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles (1923-2022). Foram levadas em conta discussões de teóricos do cinema, da filosofia do cinema e da linguagem cinematográfica, além de pesquisas que aproximam as narrativas verbais modernas e as narrativas visuais inauguradas pela câmera no século XX.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

A escolha do conto de Lygia Fagundes Telles, “O Menino”, levou em conta seus elementos estéticos e discursivos que dialogam com a linguagem cinematográfica, sobretudo considerando a aproximação das narrativas contemporâneas com as novas formas de narrativas inauguradas pelo cinema no meio artístico. Telles foi uma consagrada escritora brasileira, nascida em São Paulo, cuja poética intimista e urbana se articula com essas tendências.

Em seu livro de ficção e memória *Durante Aquele Estranho Chá* (2010), Telles narra sua participação no que ficou conhecido como o “Cinema Novo” no Brasil, no conto intitulado “O Profeta Alado”, em homenagem ao cineasta Glauber Rocha, um dos principais nomes do movimento cinematográfico brasileiro. Telles revela seu papel enquanto “testemunha e participante do ardente desabrochar do Cinema Novo” (Telles, 2010, p. 31) nos anos de 1960, demonstrando as influências desse acontecimento em sua produção literária.

Casada com Paulo Emílio, criador do Cinema Novo, a escritora narra no referido conto os encontros que aconteciam em seu pequeno apartamento, na Rua Sabará, em São Paulo, para a construção do cinema no Brasil. Dali surgiram projetos, sonhos e discussões diversas em torno da arte cinematográfica.

> Naquela pequena sala com o piano antigo, a mesa, os livros e os gatos – naquela sala vi e ouvi o fluxo e refluxo dos pioneiros de um cinema de revolução e ruptura, o esperançoso e já desesperado cinema que nascia com medo de não sobreviver num país cultural e economicamente colonizado. (Telles, 2010, p. 31).

Não se trata, portanto, de uma experiência de menor importância para sua obra, mas de um acontecimento que marcou seu estilo e suas tendências literárias, sendo revelado na grande destreza de Telles ao criar narrativas que possuem elementos da linguagem do cinema, como enquadramentos, movimentos de câmera e técnicas inauguradas pela sétima arte. Sua proximidade com o cinema gerou, por exemplo, em 1967, a escrita, conjuntamente com Paulo Emílio e sob encomenda do diretor Paulo César Saraceni, do roteiro de longa-metragem *Capitu*, inspirado no romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899). Além disso, muitos de seus contos e romances foram adaptados para o cinema e para a televisão (Lucena, 2013).

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Assim, pretende-se verificar neste estudo, a partir de uma discussão teórica e dos detalhes colhidos no conto “O Menino”, a relação existente entre a literatura e o cinema, entre as palavras e as imagens, entre o movimento de cenas narradas e o movimento das câmeras, entre a linguagem verbal e a linguagem iconográfica, através de uma análise teórica e crítico-dedutiva.

## Imbricações entre Literatura e Audiovisual: Novos Paradigmas Artísticos na Contemporaneidade

No campo das artes, o cinema é considerado uma produção ainda muito nova, sobretudo ao se ter como parâmetro a literatura. Independentes entre si em aspectos históricos e estruturantes, ambas as manifestações artísticas possuem referências de outras artes e implicam mútuas influências. De acordo com Rosemari Sarmento (2009), em seu artigo “A Narrativa na Literatura e no Cinema”, o cinema carrega em sua origem fortes influências da literatura, sobretudo do romance, da linguagem das narrativas modernas, apegadas à linearidade da trama e à descrição excessiva de coisas. A realidade era o elemento referencial para o desdobramento dessas narrativas. A autora menciona D. W. Griffith, considerado o “pai” do cinema clássico do início do século XX, e a forte inspiração que ele encontrou na literatura do escritor inglês Charles Dickens na elaboração da linguagem cinematográfica para pensar essas influências entre as artes.

Anterior ao cinema, a fotografia já havia inaugurado, no final do século XIX, um novo modo de produzir e reproduzir uma obra de arte, provocando mudanças radicais na “própria natureza da arte” (Benjamin, 1994, p. 176) ao longo do século XX. O cinema encontra espaço, portanto, em meio à reprodução técnica inaugurada pela fotografia, incorporando outras formas artísticas em seu processo de formação, como a pintura, a música, a literatura, a escultura, dentre outras (Sarmento, 2009). E nesse encontro intersemiótico, a literatura também sofreu profundas mudanças com o impacto do audiovisual na contemporaneidade.

Segundo Tânia Pellegrini (2003), no livro *Literatura, Cinema e Televisão*, o visual configura-se como uma das principais características da cultura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

contemporânea justamente pelos efeitos produzidos na "significação dos recursos imagéticos" (p. 15), ou seja, na capacidade que a imagem possui em produzir discursos, narrativas e ideias. Pensar as relações entre narrativas literárias e narrativas cinematográficas significa considerar que o audiovisual possui suas formas próprias de interagir com o espectador – através da imagem – da mesma forma que a literatura também estabelece com seu leitor interações via escritura.

Ademais, a autora sustenta que as ficções do cinema são construídas no esteio da ação, de um enredo que percorre tempo e espaço, tal como ocorre na literatura. Tais dimensões – tempo e espaço – são indissociáveis, sendo o tempo considerado indispensável a toda narrativa. Se o tempo comporta algo de invisível na ficção, no cinema, ele se materializa no espaço por meio das sequências de imagens que surgem na passagem temporal da trama. Dessa forma, a experiência de percepção das imagens cinematográficas é o que determina a ação, a *vida* no cinema (Pellegrini, 2003, grifo nosso).

E se é com a organização das imagens que a narrativa é construída, há que se destacar um outro elemento que, embora seja inerente às outras artes em geral, tornou-se fundamental no cinema: a montagem. Ela possui uma importante função, correspondente ao que toda obra de arte está submetida: a "*necessidade da exposição coerente e orgânica do tema*, *do material*, *da trama*, *da ação*, movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo" (Eisenstein, 2002, p. 13-14, grifos do autor). Seu papel também se estende ao teor emocional e coeso da trama. Trata-se de uma técnica que envolve o uso proposital de pedaços do filme, que são colocados juntos para formarem um novo signo: "*dois pedaços de filme de qualquer tipo*, *colocados juntos*, *inevitavelmente criam um novo conceito*, *uma nova qualidade*, *que surge da justaposição*" (Eisenstein, 2002, p. 14, grifos do autor).

Atrelada à intencionalidade do olhar e à manipulação das partes do filme, a montagem permite, pois, o nascimento das metáforas que ressoam da linguagem própria do cinema, conforme aponta Ismail Xavier (2008) em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Segundo aponta o autor, "são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado"

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

(Xavier, 2008, p. 22), determinando, com isso, os sentidos e os signos produzidos pelas técnicas do cinema. Trata-se de um registro que leva em conta a descontinuidade e a fragmentação desse espaço criado pela tela cinematográfica, espaço este que, diferentemente do teatro que possui um único e fixo plano por onde as cenas discorrem de modo contínuo, revela uma presença "fora da tela" (Xavier, 2008, p. 20), a partir do modo como a montagem e a expressividade da linguagem fílmica imprimem indefinições e expansões na construção iconográfica do cinema.

Para Martin (1985), em *A Linguagem Cinematográfica*, a montagem é "o fundamento mais específico da linguagem fílmica" (p. 132), demonstrando sua força, por exemplo, nos efeitos de ambiguidade, de redução e de ruptura, na expressão de sentimentos ou ideias, e na sequenciação lógica da narrativa. São muitas as possibilidades de criação discursiva geradas pela técnica da montagem, que repousa em uma "lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra resposta no plano seguinte" (Martin, 1985, p. 139, grifos do autor).

Como propõe Gilles Deleuze (1992), em *Conversações. 1972-1990*, "o cinema é todo ele modulação. Não são só as vozes, mas os sons, as luzes, os movimentos que estão em modulação perpétua" (p. 70), e essa modulação é verificada também nas produções contemporâneas, sobretudo na literatura. A descontinuidade, a ruptura, a não linearidade, enfim, serão elementos constantes nas novas formas de fazer literatura na contemporaneidade. Isso decorre principalmente por um movimento de ruptura de convenções que traz a possibilidade formas não mais apegadas às minúcias, à linearidade, mas às tendências ilusórias, de descontinuidade narrativa e de um novo tratamento ao tempo e ao espaço inaugurado pelo cinema (Pellegrini, 2003).

André Soares Vieira (2007), em *Escrituras do visual: o romance no cinema*, aponta que a literatura se tornou um espaço privilegiado para constatar as profundas mudanças e influências das tecnologias do audiovisual na contemporaneidade. A prevalência que as imagens assumem na cultura tornam-se presentes nas novidades literárias e em muitas outras formas artísticas, pois a mídia tornou-se uma via (quase) onipresente de comunicação e troca cultural no

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

século XX e XXI. Instaura-se, aqui, um novo paradigma referente à visualidade no ato de escritura, uma especificidade textual através do uso dos signos na literatura.

Se a narratividade é o elo que aproxima cinema e literatura, conforme observa Juracy Assmann Saraiva (2003) em "Literatura e Cinema: encontro de linguagens", "ambas se distinguem pela substância da expressão" (p. 20). Assim, cabe localizar de que forma a literatura, com seu código verbal estabelecido, absorve aspectos da linguagem fílmica, em suas várias técnicas e recursos produtores de signos.

Mesmo sem o suporte visual do cinema, a literatura promove suas vias de significação naquilo que ela faz ver, através do uso da linguagem e de recursos textuais que mobilizam o leitor na visualidade de imagens através da imaginação. Essas especificidades textuais da literatura em articulação com o cinema serão o foco para o desdobramento da análise do conto "O Menino", de Lygia Fagundes Telles.

## "O Menino": Ressonâncias da Linguagem Cinematográfica na Literatura

A primeira publicação do conto "O Menino" na obra de Lygia Fagundes Telles foi em 1949, em *O Cacto Vermelho*, coletânea excluída das edições posteriores da escritora por uma questão de escolha da mesma. Ela considerava esse livro, juntamente com os dois primeiros – *Porão e sobrado* (1938) e *Praia viva* (1944) – escritos juvenis e imaturos. Sua produção começa a ser contada, segundo a própria escritora, a partir de *Ciranda de Pedra* (1954), seu primeiro romance (Lucena, 2013). A coletânea *O Cacto Vermelho* foi premiada pela Academia Brasileira de Letras (prêmio Afonso Arinos), primeira premiação de muitas que viriam na vida literária de Lygia Fagundes Telles, e muitos de seus contos foram revisados e republicados em *Antes do Baile Verde* (1970), destino final do conto "O Menino". Para este estudo, foi utilizada a edição presente na última obra lançada em vida pela escritora, a coletânea *Os contos* (2018), que reúne seis livros e uma seção especial para contos que tiveram poucas edições na produção de Telles.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Segundo Lucena (2013), o conto “O Menino” foi adaptado para o cinema como curta-metragem por Luiz Fernando Sampaio, em 1978. Não foi possível localizar a adaptação para análise neste estudo, mas abre-se aí todo um campo possível de investigação na obra de Lygia Fagundes Telles tendo em vista a adaptação cinematográfica de suas ficções.

O conto narra um acontecimento trivial, cotidiano: trata-se da ida de uma mãe com seu filho ao cinema. Suas personagens são anônimas, o cenário é urbano e o tempo, indeterminado. Para Deleuze (2005), a banalidade do cotidiano revela, em seus detalhes, certa “nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou pesadelo” (Deleuze, 2005, p. 12). Esse aspecto, presente na linguagem do cinema, compõe um dos traços estilísticos de Telles, conforme observa Monteiro et al. (1980): seus contos e romances se inscrevem em espaços urbanos, em realidades cotidianas, em acontecimentos triviais, atrelados, sobretudo, a reflexões sobre a existência e o inconsciente humano.

A trama do conto se inicia no espaço íntimo da casa, no quarto da mãe, que se arruma diante do espelho sob o olhar do menino, seu filho, que aparenta ter em torno de seis a oito anos, e que a observa com ternura, captando os detalhes femininos no perfume, nos cabelos, no lenço de renda e no sorriso da mãe que traz certa expectativa.

> Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lencinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! (Telles, 2018, p. 134).

Pelo fragmento acima, observa-se que o leitor é convidado a acompanhar o olhar do menino, que segue com alegria os gestos da mãe, e a escutar sua voz infantil, que conduz o tom afetivo do conto. Logo de início, nota-se um detalhe que Deleuze (2005) discute acerta da importância da criança nas narrativas neorrealistas: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir" (p. 12). Assim, a criança surge como um sujeito que vê e que escuta o mundo em seu entorno, com suas precariedades subjetivas para interpretar toda a realidade, mas justamente por isso há, aí, uma riqueza no modo como esse mundo a perturba, como seu contato imaturo torna visível detalhes que, a princípio, parecem banais. Aqui, cabe destacar o que João Batista de Brito (2007) discute como "plano subjetivo" no cinema, que corresponde ao movimento de câmera cuja cena vista coincide com a visão de uma (ou mais) personagens. Em seu estilo literário, Telles constrói a trama de forma que o leitor pode visualizar, pelo poder evocador da linguagem, aquilo que a personagem vê, para onde seu olhar repousa. Assim, é pelo olhar do menino que a narrativa é tecida, o leitor tem acesso apenas ao que é captado pela criança.

Esse modo de narrar remete às discussões de Norman Friedman (2002) sobre o ponto de vista nas ficções e o conceito que ele desenvolveu sobre a "onisciência seletiva múltipla". No conto "O Menino", nota-se a presença dessa forma de ponto de vista, pautada num discurso livre e direto, cuja ausência de voz marca a narratividade:

> o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização da narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da 'direção de cena', ou emerge através dos pensamentos e das palavras dos próprios personagens. (Friedman, 2002, p. 177).

Trata-se, pois, de um ponto de vista do que é "mostrado", dos detalhes expostos na cena que se passa, como no cinema. A onisciência seletiva múltipla, com sua narração via "direção de cena", se aproxima fortemente da linguagem do cinema, do movimento expressivo da câmera que mostra a decupagem das cenas para a criação de uma história. "Fazer mostrar", na literatura, torna-se, portanto, uma forma de representação que se aproxima do que há de original na linguagem do cinema: sua "onipotência figurativa e evocadora" (Martin, 1985, p. 19).

Passada a cena no interior da casa, as personagens se direcionam para o cinema. Trata-se, aqui, de uma cena ao ar livre, na rua, enquanto mãe e filho, de

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

mãos dadas, caminham e conversam durante o percurso até o cinema. A cena é composta de muito movimento e é possível seguir as personagens na calçada, como uma câmera que acompanha o movimento da trama, numa espécie de "registro contínuo" (Xavier, 2008, p. 21). Para Martin (1985), "o movimento é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica" (p. 22) e, via linguagem, Telles imprime esse movimento fundamental ao cinema nas cenas pelas quais é possível perceber um aspecto vivo, dinâmico nas imagens construídas no conto.

Além do movimento, há um aspecto emotivo no tom da conversa, na empolgação do menino ao acompanhar a mãe ao cinema como seu "cavalheiro". A conversa é alegre, permeada de nuances que envolve uma relação edipiana entre mãe e filho, e o seguimento da ação se dá a partir da presença forte do diálogo, que é direto, sem muitas descrições ou detalhes.

> Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.
>
> - Você acha a Maria Inês bonita, mamãe?
> - É bonitinha, sim.
> - Ah! tem dentão de elefante.
>
> E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume. (Telles, 2018, p. 135).

No cinema, as imagens visualizadas conduzem o expectador ao "movimento afetivo" (Martin, 1985, p. 28); e na literatura, esse movimento se dá pelo giro dos significantes, que fazem ressoar signos e ideias cuja tonalidade afetiva imprime peso à ficção, como se pode ler em "O Menino". Esse elemento afetivo é discutido pelo esteta Edgar Morin, citado por Xavier (2008), que pensa a construção do mundo cinematográfico e sua linguagem a partir de uma participação afetiva atualizada na presença das imagens cinematográficas, do que há de humano, de desejo e de sonhos imbrincados em seu interior. Trata-se, para o autor, da verdadeira "alma do cinema" (Morin, 1958 apud Xavier, 2008, p. 23) e de sua própria definição do que é o estético.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Seguindo o conto, em um dado momento, os passos da mãe aceleram, forçando o menino a acompanhá-la aos tropeços. Neste ponto, um primeiro enigma se apresenta: mas por que tanta pressa para chegar ao cinema? O enigma se aprofunda quando, ao chegarem, a pressa da mãe se dissipa: “Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranquilamente encostada a uma coluna, lendo o programa” (Telles, 2018, p. 136). O menino se inquieta, questiona a atitude da mãe e insiste para entrarem na sala, pois o filme já havia começado.

Sua espera perdura um pouco mais, incoerente ao menino e enigmática ao leitor. Quando finalmente ela decide entrar, o leitor é lançado ao escuro da sala de cinema, junto com as personagens. Novamente, a cena é construída sob a perspectiva da criança, que segue o olhar para as poltronas, para a tela e para a mãe, apontando lugares vazios para se sentarem. A mãe persiste em dúvida: “Ela olhava para um lado, para outro e não se decidia” (Telles, 2018, p. 136). O menino se agita, fica aborrecido com o comportamento da mãe, trazendo à narratividade o peso de sua impaciência infantil. Neste momento, o mistério da trama se aprofunda e, sob o efeito da sala escura, o leitor também é lançado ao breu do enigma na ficção.

Quando finalmente a mãe se decide, ela escolhe lugares distantes. Ao se sentar, o menino logo percebe o tipo de filme que irão assistir: “– Ih, é fita de amor, pô!” (Telles, 2018, p. 137). Sua irritação é clara, e soma-se a isso o fato de não conseguir ver toda a tela, pois há uma mulher sentada à frente, impedindo sua visão. A mãe o censura para que fique quieto e recusa seu pedido para trocar de poltrona. Descontente com a situação, o menino se acomoda em sua poltrona e seus pensamentos revelados em discurso direto livre aprofundam o clima da narrativa:

> Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele enrolou o pulôver como uma bola e sentou-se em cima. Gemeu. Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... (Telles, 2018, p. 137).

Na sequência, um homem se encaminha para sentar na terceira e última poltrona vazia em sua fileira, ao lado da mãe, impedindo definitivamente que o



REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

menino pudesse trocar de lugar. Ele se aborrece ainda mais e a descrição que se segue revela imagens do filme projetadas na tela, filtradas pela visão limitada do menino e, sobretudo, pelo seu estado mental.

> Pronto. Agora é que não restava mesmo nenhuma esperança. E aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que que o tipo não ia pra guerra, pô!... E a cabeçona da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita. (Telles, 2018, p. 138).

Quando a mulher é finalmente retirada da cena, o menino pode ver toda a tela do filme. Aqui, é possível visualizar, pela representação literária, a luz que invade a sala sob o olhar do menino, abrindo seu campo de visão. Sua irritação passa e ele se anima com o novo cenário, lançando mão dos chocolates e balas que comprou antes de entrar. Tudo parece caminhar para um desfecho alegre, quando, após se servir de guloseimas e oferecê-las à mãe, o menino "Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar" (Telles, 2018, p. 138). E em seguida: "Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca" (p. 138). Eis, portanto, o mistério do conto: trata-se de um adultério.

O menino fica atônico diante do que vê, trazendo uma tormenta de afetos à cena que se passa diante dos seus olhos. Segundo Martin (1985), o tensionamento psicológico produzido no filme precisa ser satisfeito na sequência de planos: "A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética" (Martin, 1985, p. 139). No conto de Lygia Fagundes Telles, é possível visualizar, de forma mental, essa passagem de cenas narradas, a montagem dialética dos acontecimentos que se encadeiam, formando uma trama cujos enigmas se revelam aí, no movimento dinâmico da narratividade, como ocorre na linguagem fílmica. Assim, os comportamentos estranhos da mãe são finalmente decifrados pelo leitor, ainda que a personagem infantil não compreenda imediatamente o que vê.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

> O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas – e ele não queria, não queria ouvir! – o ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes. (Telles, 2018, p. 138-139).

Nesta alternância de cenas, localiza-se o imbricamento da linguagem cinematográfica na arte literária da escritora. Suas escolhas por elementos heterogêneos, atrelados à técnica da montagem, articulam-se às discussões de Pellegrini (2003) sobre o "estilo imagético" e fragmentário que a literatura incorporou do cinema. "Nada se descreve além da ação ou da continuidade dela" (Pellegrini, 2003, p. 29). Os enunciados se dão de forma crua, numa pura ação contínua, com seus objetos despejados no texto, expostos ao leitor para que ele capte seus signos. É possível escutar sons – do filme que se passa, do coração acelerado do menino, das memórias, do casal que cochicha ao lado – e ser afetado pela angústia da personagem, que se encerra num silêncio imóvel.

Sua imobilidade não corresponde a uma passividade, mas a uma ação. Deleuze (1992) cita exemplos para pensar que a ação, com o neorrealismo, se modifica no cinema; não se trata mais de uma pura imagem-ação, mas de situações imbricadas de signos ópticos e sonoros. Um de seus exemplos refere-se a personagens que se deparam com situações cuja solução "transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação" (Deleuze, 1992, p. 68). No caso do menino do conto, sua imobilidade diante do acontecimento insuportável não se dá sem a profusão de coisas evocadas pelos significantes do texto, que preenchem e esvaziam, ao mesmo tempo, o espaço ali construído.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

E nessa fragmentação de pensamentos, cenas e realidades, é possível identificar a presença marcante da montagem na literatura. Há, nesse clímax, elementos que se expandem, que saem da tela para demonstrar o que não está escrito, enquadrado: as realidades se sobrepõem, descontínuas e fragmentadas, trazendo o leitor/expectador para dentro e fora dessa janela de imagens conturbadas como o estado mental do menino, acometido por um evento traumático. Para Xavier (2008), a perda da objetividade no cinema é inaugurada pela montagem, que subverte o modo como o registro fora efetuado no cinema em suas primeiras produções. Essa falta de objetividade é o que complexifica a linguagem cinematográfica, ampliando seu efeito "janela" a partir das modulações promovidas pela montagem, duplicando as realidades e integrando à cena vários pontos de enfoques narrativos (Xavier, 2008). Telles faz uma interessante construção literária dessa técnica cinematográfica, servindo-se de elementos narrativos que, justapostos, fazem o leitor visualizar um mosaico iconográfico do que se passa dentro da mente do menino e dos acontecimentos em paralelo que ocorrem no espaço da sala de cinema.

Ao final do filme, as mãos se desatam, o homem sai primeiro, as luzes da sala se acendem e o menino "murcha", como a escritora descreve, em contraponto à alegria da mãe – "Estava corada, brilhante" (Telles, 2018, p. 139) – e à grandiosidade do homem, descrito como uma figura forte – "Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. (...) Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito" (Telles, 2018, p. 139). No caminho, ela tenta segurar a mão do filho, mas ele recusa o contato, retesando-se e disfarçando enquanto se inclina para amarrar os sapatos. A mãe lhe pergunta: "– Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?" (Telles, 2018, p. 140), e ele responde: "– É que não sou mais criança" (Telles, 2018, p. 140).

As imagens das mãos se cristalizam em signos que anunciam o drama da criança ao longo da narrativa, sua passagem do infantil a um amadurecimento "forçado", traumático. No início do conto, o leitor capta primeiro as mãos dadas entre mãe e filho, imagem que reflete a intimidade entre ambos, o laço primário na vida da criança. A seguir, as mãos entrelaçadas da mãe e seu amante marcam o surgimento do trauma, o encontro do amor clandestino; isso marca o clímax, o



REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

centro da narrativa, isto é, a causalidade de todo o movimento trivial de uma mulher que leva seu filho ao cinema como desculpa dissimulada para se encontrar com o amante. No retorno do cinema, as mãos entre mãe e filho se separam, representando a marca traumática da separação entre eles, da decepção do menino diante mãe, que ao início do conto é descrita sob a aura de uma pureza e idealização e, agora, apresenta-se como uma figura suja, dessacralizada. O tom do menino se modifica, torna-se sério ao final, perdendo aquele eco de puerilidade que há no discurso infantil, diante da decepção parental. O último par de mãos aparece na casa, entre esposa e marido. Ao chegarem do cinema, o pai já está na sala, lendo seu jornal. Ele toma a mão da mulher nas suas e a beija demoradamente, e o leitor é lançado nas tramas irônicas dos segredos familiares.

No *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier, é possível localizar a simbologia das mãos sob várias perspectivas e, uma delas, é a própria Psicanálise: “A mão é às vezes comparada com o olho: ela vê” (Chevalier, 2022, p. 662). Essa mão, que equivale ao olho, transita por todo o conto, fazendo-se destaque nos focos da narrativa, revelando o circuito dramático de suas personagens. É pela mão-olho que o conto faz ver o que parece estar do lado de fora, ignorado, ou como segunda camada da narrativa, sua perspectiva implícita, seus sentidos encobertos. Conforme pontua Drummond (1966), em carta escrita a Telles a respeito de *Antes do Baile Verde*:

> Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. (Drummond, 1966 apud Telles, 2009, p. 198).

O elogio do poeta à escritora ressalva o modo como os contos desse livro são construídos e verifica-se, nessa articulação superposta entre a trama realista e os elementos subterrâneos de uma narrativa apontados pelo poeta, o estilo presente em “O Menino”. Se por um lado a história narra um acontecimento trivial e ordinário, por outro, o drama interno apresenta uma outra história, obscurecida pelos elementos estéticos da ficção, mas revelada em sutilezas, como a

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

construção imagética das mãos, que se atam e se desatam ao longo da ficção, como nós escandidos de uma trama velada.

Há, aí, uma via aproximativa com a linguagem do cinema no que concerne aos elementos "fora da tela", proposto com Balazs (apud Xavier, 2008). Assim como o conto, que parece narrar duas histórias – uma superficial e outra subterrânea –, o cinema também produz uma abertura ao que não está incluído na imagem capturada pela câmera, desses elementos que ficam de fora da janela do cinema. Na tela, há uma força centrífuga, que marca uma "tendência à expansão" (Xavier, 2008, p. 22) presente no cinema, isto é, os sentidos da produção fílmica se dão, também, por esses elementos que escapam para fora, invisíveis, mas incluídos justamente por sua ausência: "o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera" (Xavier, 2008, p. 22).

Ao final do conto, o menino encara longamente o pai: "Aquele era o pai. O pai. Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom" (Telles, 2018, p. 141). A narrativa finaliza com um abraço entre pai e filho, num tom melancólico e inacabado. O leitor encerra o conto sem saber quais serão os destinos das personagens, como é característico da literatura intimista de Telles e que marca as produções literárias e cinematográficas da contemporaneidade.

Pode-se perceber, ao longo de toda a narrativa, o modo como as personagens são construídas, em especial ao se localizar a cristalização de imagens de mãos que acompanham o desenvolvimento das cenas, demarcando pontos condensados de signos que se desdobram na trama. Essa forma de tecer as personagens em "O Menino" se aproxima da elaboração de Eisenstein (2002) sobre a construção da personagem no cinema:

> um personagem (...), para produzir a impressão verdadeiramente viva, deve ser construído diante do espectador, durante o curso da ação, e não apresentado como uma figura mecânica com características determinadas *a priori*. (Eisenstein, 2002, p. 22, grifos do autor).

Assim, o acontecimento da ação, no tempo e no espaço da trama, também faz surgir as personagens, que não estão prontas a princípio, mas se fazem no curso da narrativa, de forma a transmitir o aspecto vivo e dinâmico do cinema.



REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Para Eisenstein (2002), essa forma de construção da personagem resulta num aprofundamento que ultrapassa uma mera "ideia de personagem" (p. 22), fazendo consistir numa formação "mental" do mesmo.

No conto, é possível ler essa construção viva das personagens, que vão se fazendo no curso da narratividade, inacabadas e afetadas pelos eventos da vida. Os movimentos afetivos e emocionais são representados nos diálogos, nos olhares, nos gestos, nas memórias, nas duplicidades de cenas e nas sequenciações dos atos. O discurso simples e direto, sem muitas descrições ou divagações sobre o ambiente e seus objetos, favorece a criação de um efeito imagético imediato que a imagem fotográfica do cinema constrói com a câmera. Conforme precisa Pellegrini (2003), as formas contemporâneas de narrativa passam a dar lugar "à substancialidade absoluta de nomes e ações" (p. 28-29), sua redução ao mínimo discursivo. Assim, a imagem que se deseja produzir, como propõe Eisenstein (2002), não é estática ou acabada, "*mas surge – nasce*" (p. 28, grifos do autor), e a literatura não parece estar distante disso, pelo contrário, suas formas contemporâneas evidenciam um uso cada vez maior de elementos estéticos das artes audiovisuais, como se pode verificar na leitura e análise do conto "O Menino".

## Considerações Finais

A novidade do cinema e do recurso da câmera produziu profundas mudanças nas formas de se construir arte, de se narrar uma história, e de se pensar toda a realidade e sua banalidade onírica e absurda. A literatura jamais foi a mesma com a introdução da direção da lente e da manipulação da imagem através da montagem. Mesmo com recursos estruturantes diferentes – a palavra, na literatura, e a imagem, no cinema –, ambas as formas de artes possuem pontos em comum e carregam elementos que demarcam homologias e hibridizações artísticas. Suas fronteiras, ainda que existam em termos técnicos e estruturantes, se mostram enfraquecidas, porosas, pois há, aí, influências mútuas de um contexto que se aproxima pelos signos de uma linguagem – seja a do cinema, seja a da literatura.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

O conto de Lygia Fagundes Telles, “O Menino”, pode ser apreendido de muitos ângulos e perspectivas teóricas, suas possibilidades de leitura são inumeráveis, sobretudo considerando a complexidade de suas personagens e a forma como a escritora constrói sua narratividade, servindo-se de elementos afetivos, iconográficos e literários para compor sua ficção. Para este estudo, foi possível extrair os pontos nos quais as aproximações com a linguagem cinematográfica se fizeram presentes e claras. A montagem enquanto técnica audiovisual, bem como a expressividade do jogo da câmera que acompanha o ritmo da narrativa, foram identificados enquanto elementos imbricados do cinema na literatura, tendo em vista a análise do conto.

É possível, a partir dos elementos colhidos na leitura do conto e no testemunho da própria escritora em seu escrito memorialístico “O Profeta Alado”, levantar uma hipótese sobre as influências do cinema no modo de produção literária de Lygia Fagundes Telles. Haveria, aí, uma poética de imagens? Trata-se de uma investigação ainda incipiente – a articulação entre os estudos literários e os estudos audiovisuais –, o que demonstra a relevância e a importância de pesquisas que se voltam para a análise intermidiática de narrativas contemporâneas no campo acadêmico.

**Referências:**

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITO, João Batista de. O PONTO DE VISTA EM CINEMA. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 7-12, jan./jul, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 34. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações. 1972-1990**. São Paulo; Ed. 34, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.



REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

LUCENA, Suênio Campos de. Historiografia de Lygia Fagundes Telles: uma vida dedicada à literatura. **Interdisciplinar**, Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana/SE, Ano VIII, v. 18, p. 15-22, jan./jun., 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MONTEIRO, Leonardo [et al.]. **Lygia Fagundes Telles. Literatura Comentada**. São Paulo: Abril, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações. In: _____. **Literatura, Cinema e Televisão**. Tânia Pellegrini e outros autores. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: _____. **Narrativas verbais e visuais – Leituras refletidas**. Organização Juracy Assmann Saraiva. São Paulo: Unisinos, 2003, p. 9-26.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. **Revista Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, p. 5-23, jan./jun. 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante Aquele Estranho Chá: Memória e Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. **Os contos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VIEIRA, André Soares. **Escrituras do visual: o cinema no romance**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Recebido em: 08/07/2024.
Aceito em: 17/12/2024.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

**Andrea Cristina Martins Pereira**
Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Estudos de Linguagem, também pela UFF, com financiamento da Fapemig. Membro do corpo docente da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) desde 2004, e do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários dessa Universidade, a partir de 2014. As áreas de interesse para pesquisa são estudos de intermidialidade, com foco em audiovisual. Como ficcionista, é autora do livro "Pétalas" (1993) e "Apenas rascunhos" (2014), além de assinar roteiros de cinema. Ainda na sétima arte, roteirizou, produziu e dirigiu os documentários"Romeiros de fé e festa" (2008) e "A voz de Sofia" (2012); e o curta metragem de ficção "Encontro", adaptado do conto "O encontro", de Luiz Fernando Veríssimo.
**ORCID:** ttps://orcid.org/0009-0008-0273-5074
**E-mail:** andrea.martins@unimontes.br

**Isabela Ruas Aguiar**
Psicóloga clínica, especialista em Saúde Mental pelo Programa de Residência Multidisciplinar em Saúde Mental da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e Hospital Clemente de Farias (HUCF), mestranda em Letras/Estudos Literários pela Unimontes, com formação continuada em psicanálise de orientação lacaniana. Possui experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicopatologia, Clínica de Saúde Mental, Psicanálise, Clínica de Urgência Subjetiva, Clínica de Toxicodependência e Clínica da Infância e Adolescência. Atua principalmente nos seguintes temas: psicanálise, saúde mental, psicopatologia, clínica contemporânea e estudos literários.
**ORCID:** https://orcid.org/0009-0000-4914-7773
**E-mail:** bruasaguiar@gmail.com

**Osmar Pereira Oliva**
Possui graduação em Letras Português/Francês (1993), especialização (Lato Sensu) em Língua Portuguesa e Linguística (1995) e especialização (Lato Sensu) em Filosofia, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestrado em Literatura Brasileira (1999) e doutorado em Literatura Comparada (2002), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); pós-doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2007. Atualmente, é professor na Universidade Estadual de Montes Claros. Tem experiência no ensino e na pesquisa na área de Letras, com ênfase nas Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente na investigação dos seguintes autores e temas: Eça de Queirós, Machado de Assis, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Autran Dourado e Milton Hatoum, orientalismo, fantástico, corpo, gênero, literatura de Minas Gerais, literatura do século XIX.
**E-mail:** osmar.oliva@unimontes.br

MARTINS PEREIRA, Andrea Cristina; RUAS AGUIAR, Isabela; PEREIRA OLIVA, Osmar. UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA: RESSONÂNCIAS DO AUDIOVISUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONTO “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-21, junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

**Qualis A1**
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

MARTINS PEREIRA, Andrea Cristina; RUAS AGUIAR, Isabela; PEREIRA OLIVA, Osmar. UM ENCONTRO ENTRE LITERATURA E CINEMA: RESSONÂNCIAS DO AUDIOVISUAL NA CONSTRUÇÃO DO CONTO “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-21, junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE