

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FABIANO GRENDENE DE SOUZA

**CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA:
O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE MORANGOS MOFADOS**

Porto Alegre

2010

FABIANO GRENDENE DE SOUZA

**CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA:
O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE MORANGOS MOFADOS**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre

2010

FABIANO GRENDENE DE SOUZA

**CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA:
O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE MORANGOS MOFADOS**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Michel Marie – Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr. – UTP

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer – UFRGS

Prof. Dr. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

À Maria Clara, que terá 25 anos em 2022.

À Gabi, minha pessoa-eu desde os meus 25.

Aos meus pais, sempre pais-heróis, independente da minha idade.

AGRADECIMENTOS

Ao Gerbase, por acreditar no trabalho e em mim, mas também por *Inverno*, *Deus-ex machina* e *Os replicantes*.

Ao Michel Marie, pela acolhida parisiense e por me mostrar o *travelling* de *Tout va bien*.

À Cristiane Freitas, que só faltou comprar minha passagem para Paris. E foi lá brindar no Le Reflet.

Ao Renato Pucci, por mais de dez anos de troca intelectual. Muito bom receber os emails dominicais, falando de Bordwell, ciência e futebol.

Ao Glênio, pelos livros e pelo amor incondicional ao cinema brasileiro.

Ao Vicente Moreno, não só por capturar as imagens e as músicas deste trabalho, mas por tudo.

Ao Dudu, que sempre me substitui, mas que é insubstituível.

Ao Milton, pelos *raccords* do cinema e da vida.

Aos meus colegas da Teorema – escrever sobre cinema sempre!

A todos que passaram pela Clube Silêncio.

A toda minha família.

Ao amigos. Keta, Martinha, Sid, todos.

A todos que estão indo para a última estrada da praia.

Aos colegas professores.

A quem eu me esqueci.

À Lúcia e a todos da Secretaria do PPGCOM.

À CAPES: foi graças à bolsa PDEE que esta pesquisa foi realizada.

Tô te explicando
Prá te confundir
Tô te confundindo
Prá te esclarecer
Tô iluminando
Prá poder cegar
Tô ficando cego
Prá poder guiar

(Elton Medeiros e Tom Zé, Tô)

RESUMO

A pesquisa se concentra no processo de adaptação de contos de Caio Fernando Abreu para o roteiro de um filme de longa-metragem. Tendo como objetivo a elaboração de um roteiro a partir do livro “Morangos mofados” (ABREU, 1982), a tese segue uma metodologia elaborada em seu percurso: a abordagem da obra do autor sob o ponto de vista cinematográfico, o exame das adaptações de seus escritos para o cinema, e a reflexão sobre filmes com narrativas multifacetadas.

Os estudos ancorados na análise de obras literárias e audiovisuais são um preâmbulo para a apresentação do processo criativo, dividido em três instâncias: os primeiros embates com o material a ser adaptado, o roteiro em si, e a reflexão sobre sua criação.

CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE MORANGOS MOFADOS mescla teoria e prática, oferecendo um viés particular sobre a questão da transposição da literatura para o cinema, mais especificamente sobre a adaptação de contos para o formato de longa metragem.

Palavras-chave: Cinema. Adaptação Literária. Caio Fernando Abreu. Roteiro. Narrativa.

ABSTRACT

The research focuses on the process of adapting of short stories by Caio Fernando Abreu for a feature film screenplay. Aiming to develop a screenplay from the book "Morangos mofados" (ABREU, 1982), the thesis follows a methodology refined during its development: the analysis of the author's work in a cinematic sense, an examination of previous Abreu's film adaptations, and the reflection about movies with parallel narratives.

The studies are anchored in the literary and audiovisual criticism and act as a prelude to the presentation of the creative process, divided into three steps: the first encounters with the material to be adapted, the scriptwriting itself, and the cogitation upon its creation.

CAIO FERNADO ABREU E O CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE MORANGOS MOFADOS blends theory and practice, offering a particular approach on the issue of the transformation of literary texts onto film, more specifically upon the adaptation from short stories into a feature film.

Keywords: Film. Literary adaptation. Caio Fernando Abreu. Screenplay. Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 PARTE I: CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA	
1. PALAVRAS, IMAGENS E REFÚGIO: O CINEMA NA OBRA FICCIONAL DE CAIO FERNANDO ABREU	32
1.1. OVELHAS NEGRAS E A NOUVELLE VAGUE AMERICANA	34
1.2. <i>PEDRAS DE CALCUTÁ</i> : CULTURA POP, CURTAS PRONTOS E DITADURA	39
1.3. UM TRAILER DE <i>MORANGOS MOFADOS</i>	52
1.4. <i>PELA NOITE ESTILIZADA</i>	55
1.5. <i>OS DRAGÕES</i> , OS CLICHÊS E OS SAPATINHOS VERMELHOS	64
1.6. <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?</i> ONDE ANDARÁ A REALIDADE?	73
 2. REFERÊNCIAS, OPINIÕES E CONFISSÕES: O CINEMA NAS CRÔNICAS E NAS CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU	92
2.1. Crônicas de lá e daqui: tudo é cinema	93
2.1.1. A morte, a minha turma e as minhas musas	93
2.1.2. Encantado por natureza	97
2.1.3. Cinema, amor e dor	100
2.1.4. Comparações: o cinema explica o mundo	103
2.1.5. Estranho no paraíso	104
2.1.6. O Brasil não é só verde anil	106
2.2. AS CARTAS E O CINEMA: MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM	108
2.2.1. Os primeiros filmes do inquilino solitário	109
2.2.2. Do dramalhão ao experimental: uma tela democrática	113
2.2.3. A vida a 24 quadros por segundo	118
2.2.4. Eu sou o cinema	120
2.2.5. As divas, os mitos e as frangas	124

2.2.6. O problema do cinema brasileiro é o seguinte	126
3. MANEIRAS E MANEIRAS DE ADAPTAR: CAIO FERNANDO ABREU NAS TELAS	130
3.1. <i>AQUELES DOIS: ADAPTAÇÃO COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA</i>	131
3.1.1. Saul: passado trágico e solidão	133
3.1.2. Raul: o desencontro com Clara	137
3.1.3. Raul e Saul: oxigênio no meio do deserto de almas	139
3.1.4. A repartição: a maioria silenciosa	146
3.2. <i>ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: ADAPTAÇÃO COMO EXPLOSÃO FORMAL</i>	151
3.2.1. O jornalista, sua ex-mulher, a cantora e seu amante	152
3.2.2. Como filmar Dulce Veiga? como filmar Márcia Veiga?	156
3.2.3. A paisagem interior do traumatizado	160
3.2.4. A apropriação do <i>noir</i> e o diálogo com o cinema	167
3.2.5. Dos anos 1980 para cá: arte e cultura do espetáculo	174
3.3. <i>DAMA DA NOITE: ADAPTAÇÃO COMO JUNÇÃO DE TEXTOS DÍSPARES</i>	176
3.4. <i>SARGENTO GARCIA: ADAPTAÇÃO COMO AFIRMAÇÃO DE POSTURA</i>	183
3.5. <i>PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR: ADAPTAÇÃO COMO EXERCÍCIO DE MISE EN SCÈNE</i>	189

PARTE II – A CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS

4. DE MAX OPHULS A TODD HAYNES: UM PASSEIO PELA NARRATIVA PLURAL	193
4.1. <i>O PRAZER E CONFLITOS DE AMOR: AS LEIS DO DESEJO DE MAX OPHULS</i>	193
4.2. <i>AINDA ORANGOTANGOS E BARRIL DE PÓLVORA: TUDO NUM DIA SÓ</i>	202
4.3. <i>GUERRA CONJUGAL E A NARRATIVA INTERCALADA: TREVISAN, GENET E CUNNIHGHAM NA MESMA PRATELEIRA</i>	210

4.4. <i>SHORT CUTS</i> : O MODELO DO FILME-CORAL CONTEMPORÂNEO	223
4.5. <i>CÓDIGO DESCONHECIDO E 71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO</i> : OS CORAIS SOMBRIOS DE HANEKE	232
4.6. <i>PARIS NO VERÃO E L'ÂGE DES POSSIBLES</i> : O FILME-CORAL SOPRADO DO CORAÇÃO	241
4.7. <i>32 CURTAS SOBRE GLEEN GOULD E NÃO ESTOU LÁ</i> : A MÚSICA ILUMINA A NARRATIVA	248
5. IT'S SHOW TIME, FOLKS: ESCRIVENDO O ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS	256
5.1. UMA LEITURA CINEMATOGRAFICA DO LIVRO	256
5.1.1. <i>Diálogo</i>	256
5.1.2. <i>Os sobreviventes</i>	257
5.1.3. <i>O dia que Urano entrou em Escorpião</i>	258
5.1.4. <i>Pela passagem de uma grande dor</i>	259
5.1.5. <i>Além do ponto</i>	261
5.1.6. <i>Terça-feira gorda</i>	262
5.1.7. <i>Sargento Garcia e Aqueles dois</i>	263
5.1.8. <i>Fotografias</i>	263
5.1.9. <i>Pêra, uva ou maçã?</i>	264
5.1.10. <i>Natureza viva</i>	265
5.1.11. <i>Caixinha de música</i>	265
5.1.12. <i>O dia que Júpiter encontrou Saturno</i>	266
5.1.13. <i>Morangos mofados, o conto</i>	268
5.1.14. Ideias e conclusões a partir da primeira releitura do livro	269
5.1.15. A primeira escaleta: a primeira vez que o filme foi até o fim	270
5.1.16. O roteiro vem com trilha sonora!	272
5.2. ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS – O FILME	274
5.3. REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO	366
5.3.1. A permanência do tempo: o passado é uma roupa que não ficou pra trás	368
5.3.2. A construção dos personagens: mudanças até o último dia	372
5.3.3. A estrutura: a liberdade embalando cenas da vida	375

5.3.4. Um <i>making of</i> do roteiro: conto a conto, as decisões, citações e a presença do cinema	381
5.3.4.1. Os contos da espinha dorsal: os vértices da narrativa	389
CONSIDERAÇÕES FINAIS	396
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	403
FILMOGRAFIA	414
APÊNDICE A	435
APÊNDICE B	441
APÊNDICE C	443

INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu escreveu para o amanhã. Isso pode ser visto nas reincidentes reedições de sua obra, nas frequentes análises acadêmicas e nas constantes adaptações de seus textos, permanentemente invadindo palcos e telas¹. Enquanto o longa-metragem *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Guilherme de Almeida Prado, baseado no romance de 1990, começou a ser exibido em 2007, a montagem teatral de *Aqueles dois* – conto de “Morangos mofados” (1982) – foi concebida pela companhia mineira Luna Lunera e estreou no Festival de Curitiba, em 2008².

Ao mesmo tempo, os escritos de Caio parecem ainda ter muito a contribuir para o audiovisual brasileiro – a imersão na cidade, a afetividade e a sexualidade de seus personagens cada vez mais pedem passagem nas telas. Se a produção nacional de longa metragem, quase sempre dependente dos mecanismos de renúncia fiscal, tem deixado este escritor em segundo plano, o cinema feito nas universidades, nos curtas-metragens e na televisão dá amostras contínuas de como sua literatura povoa os corações e mentes de quem se expressa com imagem e som³. Assim, suas reflexões sobre sexo, drogas, homossexualismo, loucura e violência continuam em cartaz⁴. Sintetizando a causa dessa perenidade, Luciano

¹ Em 2005, a editora Agir iniciou a reedição de sua obra. Alguns de seus livros ou antologias têm edições recentes pela *L&MP* e pela Global Editora. Ao mesmo tempo, seus contos encontram-se disponíveis na internet. Grande parte dessa produção está disponível em “semamorsoaloucura.blogspot.com” (acesso em 15.12.2009). Os demais contos são facilmente achados com ajuda do Google. Entre os estudos acadêmicos, destaca-se a publicação do trabalho de Bruno Souza Leal (2002), *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários / Teoria da Literatura, defendida na Fale/UFMG, em 1995.

² Devido à grande quantidade de obras citadas, optou-se por uma diferenciação de sinalização entre filmes e materiais literários (livros, contos, poemas etc). Os primeiros aparecem em itálico; os últimos, entre aspas. Mantém-se itálico nos livros apenas nos títulos dos subcapítulos desta tese, nas citações de outros autores em que o nome da obra aparecer em itálico, e quando o título for citado em nota de rodapé, como citação bibliográfica (como na nota anterior). Citações de discos, músicas, encenações teatrais e publicações permanecem em itálico.

³ Sem apresentar uma pesquisa exaustiva, destaca-se a produção gaúcha *A visita* (especial da RBS TV, dirigido por Gilberto Perin, em 2007), baseado em vários contos de “Os dragões não conhecem o paraíso” (1988), bem como dois filmes produzidos no curso de Produção Audiovisual da PUCRS: *Linda, um filme horrível* (Elisa Simcza, 2007), a partir de “Linda, uma história horrível”, presente no citado livro de 1988; e *Inimigo* (Mariana Neibert, 2006), baseado em “O inimigo secreto”, conto de “Pedras de calcutá” (1977). Ainda na seara dos curtas há *A mulher biônica* (2008), de Armando Praça, baseado no conto “Creme de alface”, presente em “Ovelhas negras” (1995), mas escrito em 1975; e *Na terra do coração* (2008), produção pernambucana de Caroline Quintas e Renata Monteiro, baseada em uma crônica de Caio Fernando Abreu, publicada em 1988 em *O Estado de S. Paulo* e reproduzida na antologia “Pequenas epifanias” (2006).

⁴ Quem resumiu as preocupações foi Marcelo Bessa (Apud GARCIA, 2003: p. 22).

Alabarse afirmou: “Caio conseguiu chegar ao nervo do coração urbano brasileiro” (2002: p. 02).

Este trabalho surgiu da vontade de elaborar um roteiro de longa-metragem a partir do livro de contos “Morangos mofados”. Ao mesmo tempo, nasceu do desejo de que este processo servisse como um olhar diferenciado para a questão da adaptação. Valorizando estas instâncias – o roteiro e adaptação – como centrais no processo cinematográfico, percorri um caminho combinando minha experiência pregressa com o pensamento de teóricos, realizadores e roteiristas⁵. Então, parti da ideia de que para elaborar o roteiro era necessário investigar certos aspectos⁶:

- a presença do cinema na literatura de Caio Fernando Abreu;
- as adaptações da obra do escritor.

Quando terminei esses estudos, comecei a fazer as primeiras tentativas de escritura. O descontentamento inicial mostrou a necessidade de analisar películas que tivessem narrativas similares à que eu estava buscando. Como a transposição de contos geralmente leva a um filme multifacetado, abri um novo flanco de reflexão:

- filmes que trabalham com múltiplas histórias.

Depois disso, as dificuldades foram transpostas e cheguei a parte do meu objetivo:

- o roteiro de *Morangos mofados – o filme*⁷.

Toda essa empreitada resumida linearmente acima, foi marcada por incertezas, correções de rota e raciocínio rizomático. Aliás, um pouco deste aparente caos vem à tona nas anotações expostas antes e depois do roteiro. Como uma espécie de apresentação, elenco as ideias tidas antes da escritura do *script*; já como reflexão sobre a criação apresentada, revelo os meandros do processo de

⁵ Atuei como roteirista e diretor dos seguintes filmes que têm matriz literária: o curta *Rastros do verão* (1996, co-dirigido com Cristiano Zanella), a partir da novela homônima de João Gilberto Noll; o curta *Um estrangeiro em Porto Alegre* (1999), parte do qual parte é baseado em “O estrangeiro”, de Albert Camus; o telefilme *Porto Alegre de Quintana* (2006, co-dirigido com Gilson Vargas), a partir de poemas de Mario Quintana, com roteiro feito em colaboração com Gilson Vargas, Milton do Prado e Vicente Moreno; o telefilme *O louco* (2007) e o longa *A última estrada da praia* (em finalização), ambos roteirizados com Vicente Moreno a partir de “O louco do Cati”, de Dyonelio Machado. Sobre o processo de adaptação de “O louco do Cati”, ver SOUZA (2009, p. 129-144).

⁶ Pelo caráter teórico-prático da pesquisa, envolvendo uma criação pessoal, optei por usar prioritariamente a primeira pessoa do singular.

⁷ Uso a grafia *Morangos mofados – o filme* para diferenciar o roteiro do livro de mesmo nome. Já o livro (“Morangos mofados”) diferencia-se do conto homônimo porque o nome deste último é totalmente grafado em maiúsculas (“MORANGOS MOFADOS”).

adaptação, explicitando os dilemas, as soluções e os *insights* do percurso. Desta forma, o percurso de adaptação fica registrado, oferecendo todas as pistas desta adaptação – meu segundo objetivo.

Por sua proposta, a pesquisa se insere em uma corrente específica de abordagem sobre a criação artística; aquela que, além de ter por intuito diminuir a distância entre a exegese acadêmica e o fazer prático, utiliza em seu corpo o diálogo entre a abordagem teórica e a concepção de uma obra – no caso, o roteiro de *Morangos mofados – o filme*.

Dois trabalhos inspiraram a escolha desse caminho. Ana Cristina Cesar (1999), em sua dissertação de mestrado (apresentada em 1980, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Essex) traduziu para o português o conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, e fez do seu percurso, de suas dúvidas, um mote para reflexões. Já Júlio César de Bittencourt Gomes (2003), em sua tese de doutorado (defendida no mesmo ano, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS), não só elaborou um roteiro cinematográfico a partir de “O quieto animal da esquina”, de João Gilberto Noll, como se deteve em analisar as escolhas feitas em sua jornada⁸.

Ao mesmo tempo, este trabalho é inspirado por uma série de cineastas que, além de realizar filmes, meditaram sobre seu ofício⁹. De Godard a Assayas, de Pasolini a Scorsese, de Eisenstein e Truffaut – com estes dois últimos, inclusive, diálogo sobre o tema da adaptação.

ADAPTAÇÃO: TEORIA, PRÁTICA E METODOLOGIA

Nesta pesquisa, a questão da adaptação liga-se a uma pergunta: como fazer a transposição de contos de um escritor para um longa-metragem? Se existem várias respostas, esta dúvida não deixa de conter em si um ponto de vista sobre a

⁸ Desde já, impõe-se uma diferença entre esta pesquisa e aquelas apresentadas por Ana Cristina Cesar e Júlio César de Bittencourt Gomes. Os trabalhos deles são, invariavelmente, ensaios focados em uma obra; no caso, um conto e um romance. Enquanto a poeta carioca usa a maior parte de seu enxuto texto para justificar suas escolhas na hora da tradução, Gomes relaciona “O quieto animal da esquina” – e outras obras do escritor – com livros, filmes, músicas, traçando um painel instigante sobre a representação contemporânea, através de temas como o olhar, o tempo e a influência cinematográfica na literatura. Em contrapartida, a pesquisa aqui apresentada segue uma análise que busca a todo momento um corpo a corpo analítico dos filmes e livros que compõem este trajeto mais amplo. Ou seja, a metodologia usada nesta pesquisa é diferente.

⁹ Para uma compilação das teorias dos cineastas, ver AUMONT (2004).

problemática. Afinal, primeiramente já existe um afastamento de abordagens hierarquizantes, olhares que colocam a literatura e o cinema como expressividades que pertencem a degraus diferentes na escada da arte. Por exemplo, Robert Richardson (1969) alegou que o filme não é um meio adequado para expressar abstrações ou lógicas complicadas. Com visão totalmente contrária, Eisenstein (1983)¹⁰ defendeu a ampla diversidade de possibilidades expressivas do cinema, chegando a afirmar que só este meio pode traduzir perfeitamente o aspecto emocional de um personagem, no caso, através do choque entre imagem e som.

Ao mesmo tempo, a pergunta elaborada e o início desta introdução trazem intrinsecamente o ponto de vista de que a literatura tem muito a contribuir ao cinema. Esta profissão de fé se ancora em uma ideia que começou a ser espreitada por André Bazin, em texto publicado em 1952. Para ele: “considerar a adaptação de romances como exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’ não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor” (1985, p.96).

Nesse pensamento sem hierarquia dos meios, aparecem os estudos que buscam entender a expressividade particular da literatura e do cinema, como as reflexões ligadas à semiologia. Randall Johnson fez uma síntese destes trabalhos, destacando que este tipo de abordagem evoluiu “de tentativas mal-orientadas no sentido de encontrar equivalências fílmicas de elementos linguísticos para tentativas mais fecundas e produtivas de desenvolver uma semiótica do cinema ao redor da noção de código” (1982, p.10). Através desta noção, Johnson traz a ideia de que tanto a literatura quanto o cinema trabalham com códigos narrativos e, por consequência, a análise de uma adaptação deve começar pelo entendimento de quais são as transformações ocorridas na transposição da narrativa. O ensaísta lembra também a importância do analista se debruçar sobre os códigos cinematográficos, levando em conta a montagem e os movimentos de câmera, principalmente para buscar a compreensão de quais operações foram feitas para traduzir a narrativa literária em aspectos cinematográficos.

Ao mesmo tempo em que sintetizou os esforços da semiótica, Johnson também apontou novos caminhos para pensar a adaptação, principalmente quando lembrou a necessidade de levar em conta que filme e livro geralmente são produzidos em épocas diferentes, o que afeta a circunstância da criação e da

¹⁰ O texto de Eisenstein é de 1932.

produção da obra, bem como a ideologia do “artista criador”. Abrindo caminho para o diálogo entre movimentos estéticos, Johnson discute *Macunaíma* (1968), de Joaquim Pedro da Andrade, baseado no livro homônimo de Mario de Andrade (1928). Então, enfatiza os pontos de aproximação entre o Modernismo e o Cinema Novo, explicitando que as duas correntes tinham preocupações semelhantes, tanto no que diz respeito à pesquisa formal, quanto na questão temática, pautada pela reflexão sobre a representação da identidade brasileira.

José Carlos Avellar (2007) também aborda a presença da literatura brasileira dos anos 1920 no cinema dos anos 1960 e 1970, estudando não só o filme de Joaquim Pedro, mas outros, como *Lição de amor* (1975), de Eduardo Scorel, baseado em “Amar, verbo intransitivo” (1927), do mesmo Mario de Andrade. Mas Avellar também amplia o diálogo entre cineastas e escritores, apresentando um pensamento em que a adaptação é apenas uma forma do cinema se relacionar com os livros; afinal, para o ensaísta, existe um caminho de mão dupla entre as duas formas de expressão. Segundo Avellar:

Talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. (2007: p.8)

Dentro desse raciocínio, Avellar evidencia a influência de determinados livros em certos filmes, mostrando como a literatura está presente em películas que apresentam roteiros originais. Por exemplo, o ensaísta demonstra a presença do romance social brasileiro dos anos 1930 na filmografia de Nelson Pereira dos Santos. Neste raciocínio, *Rio 40 graus* (1955), o primeiro filme do diretor, obra deflagradora do Cinema Novo, usa diversos elementos de “Capitães de areia” (1937), de Jorge Amado, a começar pela descrição realista de ambientes menos prósperos.

Essas abordagens que partem do pressuposto de que há diferenças entre livro e filme geralmente questionam o conceito de “fidelidade”. Robert Stam (2008) defende a tese de que os filmes oriundos da literatura são antes de tudo uma (apenas uma) das possíveis leituras de uma obra literária. Com os pés cravados em Bakhtin e Genette, Stam demonstra que cada realização cinematográfica propõe

uma série de relações com outras obras, a começar com toda uma tradição própria de seu meio. Entre suas diversas análises, o ensaísta revela a dívida que *As aventuras de Tom Jones* (*Tom Jones*, 1963), de Tony Richardson, tem não só com o romance de Henry Fielding, mas com o filme burlesco e o cinema *verité* (p.23).

Desenvolvendo um raciocínio similar, Ismail Xavier (2003) ataca a noção de fidelidade, argumentando que ela exige critérios subjetivos de observação. Assim, mesmo quando há comparação de estilos, o que se vê é uma confusão entre os específicos literário e cinematográfico. Em contrapartida, Xavier salientou que cada vez mais se pensa em “diálogo” entre obras¹¹. Este olhar não só leva em conta a diferença de contextos em que as duas criações foram produzidas, como admite que o texto é um ponto de partida e não de chegada.

É dentro de um pensamento mais aberto sobre adaptação que Umberto Eco (2007) analisa *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971), realizado por Visconti a partir do livro de Thomas Mann (publicado em 1912). Ao mesmo tempo em que aponta diversas diferenças entre o original e a adaptação, ele reitera que “isso não impede que *Morte em Veneza* seja um filme esplêndido” (p.399). Ou seja, Eco defende o ponto de vista de que não há problemas da adaptação gerar uma obra distante do livro-base. Assim, quem adapta usa o original, “dele extraíndo ideias e inspirações para produzir um texto próprio” (p.400).

A partir dessa ideia de Umberto Eco é possível avançar na questão, invertendo o olhar, tentando entender não mais somente alguns impasses da relação entre cinema e literatura, mas investigando as formas, os métodos, os pensamentos mais correntes de certos diretores e roteiristas envolvidos nesta questão.

Primeiramente, a reflexão sobre adaptação está no bojo de algumas polêmicas históricas a respeito do próprio cinema. Em seu já citado texto, Bazin usa a reflexão sobre adaptação para explorar a oposição cinema industrial – cinema autoral. Mesmo que tal visão hoje soe generalista, o crítico diferencia os filmes em que a literatura serve de selo de qualidade daqueles elaborados por cineastas que “se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela (p.93)”. Na hora de exemplificar, Bazin contrapõe duas versões de “*Madame Bovary*”, opondo a

¹¹ O termo “diálogo” que aparece constantemente nesta pesquisa é tomado em sentido amplo, referindo-se a proximidades estéticas entre obras ou entre autores.

adaptação de Hollywood àquela de Jean Renoir¹². Neste sentido, o mais interessante é o argumento que Bazin usa para defender a proposta do realizador francês. Em sua observação sobre o filme, ele enfatiza que Renoir “é muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra. O que nos toca na tela é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana (p.94)”. Então, Bazin compara Renoir a Flaubert e Guy de Maupassant, colocando-os na mesma estirpe de gênio, de artista de exceção. Assim, o crítico contrapõe a liberdade de criação de um cineasta a uma obra gerada, segundo ele, para fins meramente comerciais. O problema é que talvez seja muito difícil definir exatamente este “espírito” evocado por Bazin. Em contrapartida, a forma livre com que Renoir trata a literatura parece viva em realizações tão diversas como as de Jean Epstein e Joaquim Pedro de Andrade. Para o realizador de *A queda da casa de Usher* (*La Chute de la Maison Usher*, 1928), feito com base em Edgar Allan Poe, a adaptação é a impressão que fica após o esquecimento da obra; para o diretor de *Macunaíma*, a adaptação parte de uma reelaboração crítica e chega a uma criação original¹³.

A liberdade de Renoir – também vista em Epstein e Joaquim Pedro – é apenas uma das possibilidades de adaptação defendida por um certo pensamento cinematográfico. Para desnudar outras concepções, é interessante continuar no trajeto que flagra debates em torno da questão da adaptação. Neste sentido, a extrapolação de contraposições estéticas vai ser retomada por François Truffaut (2005), em seu seminal artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1954. Aqui, o ataque não é mais a Hollywood, mas ao Cinema de Qualidade Francês. Por um lado, Truffaut faz a elegia do cinema de autor e defende o *Diário de um pároco de aldeia* (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), de Robert Bresson, baseado em Bernanos. Por outro, achincalha uma série de adaptações. Com palavras belicosas, o então jovem crítico afirma que não concebe “adaptação válida senão escrita por um *homem de cinema* (p. 265)” Ao centrar seu ataque na dupla de roteiristas Jean Aurenche e Pierre Bost¹⁴, o *enfant terrible* empreende uma cruzada contra um tipo de roteiro que, a seu ver, simplifica o cinema, não apresenta maiores invenções ao meio, deixa de lado cenas que inadvertidamente parecem

¹² Bazin refere-se a *Madame Bovary* (1933), de Jean Renoir; e *Madame Bovary* (1949), de Vicente Minelli, com roteiro de Robert Ardrey.

¹³ Quem definiu a adaptação para Joaquim Pedro foi Eduardo Escorel (ESCOREL apud AVELLAR, Op. Cit., p.276).

¹⁴ A dupla de roteiristas realizou diversas adaptações, como *Adúltera* (*Le diable au corps*, 1947), de Claude Autant-Lara, a partir do livro de Radiguet, homônimo ao título original do filme.

infiláveis e que ainda é levado à tela por diretores primários – um roteiro que serve a um cinema de roteiristas, em suma. Fazendo comparações entre filmes e livros, Truffaut brada contra um cinema que não se revela à altura da literatura, procurando demonstrar sua opinião com a comparação de certas cenas. Por outro lado, ao citar seus preferidos – Bresson, Renoir, Max Ophüls... -, Truffaut sublinha o quão possível é fazer cinema de autor, tendo por base obras literárias.

Se uma das possibilidades da manutenção da autoria – a livre adaptação – já havia sido citada por Bazin, é a própria filmografia de Truffaut que oferece uma outra maneira do realizador se ligar à literatura. Como lembrou Marie-Therèse Journot (2009)¹⁵, o diretor, pelo menos em suas adaptações de Henry-Pierre Roché, parece se interessar antes de tudo pela forma da escritura, adaptando-a a outro meio¹⁶. Este tipo de proposta se ancora na ideia de que a fidelidade do cineasta à obra pode lhe dar liberdade, por vezes propiciando uma experiência cinematográfica radical¹⁷.

Fazendo um salto no tempo e no espaço, esse tipo de fixação pela obra-base, que leva ao experimento cinematográfico, apareceu no cinema brasileiro recente com *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. É interessante como o diretor valoriza a matriz literária do seu filme: “Não há uma vírgula que esteja ali que não seja do texto do Raduan, não há um artigo que não seja dele (...). Não há nada no filme que não seja do texto do Raduan (CARVALHO, 2002, p.45).” Ao mesmo tempo, o realizador descreve as inspirações visuais de um filme em que o roteiro era o próprio livro, revelando que utilizou a câmera como uma caneta, tentando “criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme” (p.36). E complementa, afirmando que, no livro, “as palavras têm uma elaboração e uma relação com o tempo. Então, toda essa manipulação do tempo me interessava enquanto narrativa no âmbito das imagens” (p.43).

¹⁵ A referência às reflexões de Marie-Therèse Journot partem de anotações que fiz em seu seminário, *Cinéma et littérature 2. Les modalités narratives, du roman au film*. O curso ocorreu no primeiro semestre de 2009, na Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

¹⁶ As duas adaptações de Henry-Pierre Roché são *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1961) e *Duas inglesas e o amor* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971). Ambas foram escritas com Jean Gruault. Para o estudo do processo de trabalho, ver Francis Vanoye (2005) e Jean Gruault (1992). Sobre as relações do roteiro de *Jules e Jim* com o livro-base, pode-se consultar a obra que reúne estes dois escritos (TRUFFAUT, 2006).

¹⁷ Este tipo de pensamento – fidelidade leva à liberdade – já havia aparecido no artigo de Bazin sobre o citado filme de Bresson. Ver Bazin (Op. Cit., 105-122).

A busca permanente do estilo do filme na origem literária vai ofertar uma semelhança incrível de metodologia entre Luiz Fernando Carvalho e o François Truffaut de *Jules e Jim*: ambos, já no processo de montagem, recorreram ao livro para buscar inspiração. Truffaut chegou a acrescentar frases oriundas do texto de Roché antes do fechamento do corte final; já Carvalho achou no romance de Raduan uma sintaxe cinematográfica mais próxima da revelação da paisagem interior de seu protagonista e alterou certos planos.

Essa mesma busca, em certos casos, proporciona o que Sergio Wolf (2001) chama de “intersecção de universos”. Muitas vezes o realizador capta em uma obra literária não só uma determinada forma textual, mas algo que vai lhe proporcionar experiências cinematográficas diferentes daquelas do resto de sua carreira – penso em *Estorvo* (2000), de Ruy Guerra, a partir do romance homônimo de Chico Buarque de Hollanda.

Já Wolf explica seu conceito abordando as relações de proximidade entre o diretor John Huston e o escritor James Joyce. Estudando o filme *Os vivos e os mortos* (*The Dead*, 1987), baseado no conto homônimo ao título original, Wolf lembra que Huston e Joyce foram dois artistas plenamente cientes da arte do relato. Enquanto a maestria de Joyce sempre foi explícita em seus textos – com a exploração das sensações dos personagens, o uso do fluxo de consciência e as observações de detalhes aparentemente sem importância –, a habilidade de John Huston muitas vezes ficou eclipsada por ele realizar filmes mais próximos do padrão clássico. Porém, todo o requinte sempre existente em seus filmes acabou vindo nesta adaptação do escritor irlandês. Para Wolf, Huston aproximou-se do cinema moderno, um tipo de cinema que parecia distante dele – parêntese meu: só a epifania final, com o monólogo misturado à montagem de paisagens geladas, basta para mostrar a manipulação poética de sua *mise en scène*¹⁸. Para Wolf, *Os deuses e os mortos* é um exemplo não só de como um diretor pode aproximar-se do texto de um escritor, mas também de como um realizador pode aproximar-se de um texto, buscando nele uma guinada estética na sua carreira.

Além da abordagem livre e da tradução estilística, há outras formas de adaptação. Sem querer esgotar a quantidade enorme de possibilidades, gostaria de trazer rapidamente à tona o jeito de adaptar do já citado Luchino Visconti. Segundo

¹⁸ Poesia aqui no sentido pasoliniano do termo. Ver PASOLINI (1982, p. 137-152).

Journot (2009), o realizador buscava geralmente narrativas calcadas na problemática moral e na paixão amorosa, acrescentando sempre que necessário uma dimensão histórica – como em *Sedução da carne* (*Senso*, 1954), a partir da novela intimista de Camillo Boito¹⁹. Ao mesmo tempo, os filmes de Visconti primam por um aspecto formal bastante diverso do original literário, com alterações de quem narra a história, com distribuição diversa do saber dos personagens e variações de temporalidade.

Dando novamente um salto de espaço e tempo, mas mudando radicalmente de estilo cinematográfico, chego a uma adaptação recente que partiu antes de tudo da busca de uma história contundente, centrada em um personagem jovem: *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanski. Luiz Bolognesi, que se encarregou de transpor para a tela o livro “Canto dos malditos”, de Austragésilo Carrano, explica seu processo:

Existem várias maneiras de se adaptar um livro. Resolvi trabalhar da maneira mais livre possível, considerando o livro uma peça de inspiração do trabalho, mas com liberdade irrestrita para inventar situações e até modificar personagens. Como o livro (...) é uma autobiografia, a proposta foi mesmo *ficcionalizá-lo*. O filme seria então uma peça inspirada no livro (2002: p.11).

Pensando na pluralidade de todas essas aproximações citadas, pode-se voltar aos passos descritos em itens no início dessa introdução. Aquela rota cheia de percalços pode ser vista agora como uma metodologia de adaptação. Tal metodologia inclui: *estudo da obra do escritor, a análise de filmes adaptados de seus escritos, e a reflexão sobre a narrativa a ser usada na adaptação*. Ao final deste périplo, o roteirista está pronto para decidir: esquecer ou lembrar de tudo, ser livre ou prender-se à literatura, inspirar-se ou não no estilo das frases, no tema ou na história.

Todo esse percurso sugerido pela metodologia criada, está dividido em duas partes nesta pesquisa: CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA, com três capítulos, e A CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS, com dois capítulos.

Antes de detalhar cada parte, é importante reiterar que o acúmulo de informações e análises é fundamental para abastecer o roteirista. Desta forma, a abordagem de diversas facetas da relação entre Caio Fernando Abreu e o cinema

¹⁹ Visconti assina o roteiro junto com Suso Cecchi D'Amico.

visa construir um universo de referências e imagens que ficam à disposição da criação, sem que haja obrigação de que tais informações sejam utilizadas posteriormente. Ao mesmo tempo em que a criação é soberana na hora de colher os frutos do mergulho na obra do escritor, não há a intenção de apagar os caminhos que acabaram não servindo diretamente como combustível inspirador para a escritura do roteiro.

PARTE I: CAIO FERNANDO ABREU E O CINEMA

O primeiro e o segundo capítulos da pesquisa abordam os escritos de Caio Fernando Abreu, buscando investigar a presença do cinema em sua obra. Antes de mais nada, é interessante lembrar que Caio chegou a trabalhar em alguns filmes, colaborando no roteiro de *Romance* (Sérgio Bianchi, 1988) e *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985), e escrevendo o argumento, com Guilherme de Almeida Prado, de *Onde andará Dulce Veiga?* (2007). Aliás, a ligação com Guilherme está estampada em *Perfume de gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1992), em que o escritor participa como figurante. Foram estas primeiras referências que me estimularam o mergulho em seus livros, em busca de alusões mais e menos explícitas ao universo audiovisual.

No primeiro capítulo, a partir de contos, novelas e romances, abordo as relações entre o texto de Caio Fernando Abreu e o cinema sob pelo menos três prismas, partindo sempre da perscrutação textual, inspirada pelos formalistas russos e pelos estruturalistas franceses. Nesta via tripla, primeiramente existe a busca da menção a filmes diversos, bem como possíveis comparações de seus escritos com determinadas películas. Mais do que elaborar uma taxionomia dos tipos de alusão e relação, me interessou tentar construir um conjunto de referências que forma um panteão de obras prediletas e que, de alguma forma, mostra a concepção do escritor sobre cinema. Então, aqui e ali, consegui tatear maneiras com que Caio Fernando Abreu responde à velha questão: *qu'est-ce que le cinéma?*

Outra faceta dessa reflexão sobre os escritos de Caio Fernando Abreu é o levantamento de instantes em que seu texto incorpora procedimentos cinematográficos, como as técnicas de montagem. Em um de seus estudos sobre a relação entre palavra e imagem, Eisenstein (2002a, p.13-50) faz um verdadeiro histórico de como a montagem já aparecera antes do cinema, na pintura, na poesia

e na prosa²⁰. Abordando um trecho de “Bel Ami”, de Guy de Maupassant, o teórico faz menções às possíveis posições de câmera originadas da forma com que o contista descreve as doze batidas do relógio. Inspirado neste tipo de abordagem, apresento alguns momentos da literatura de Caio Fernando Abreu que usam nitidamente expedientes cinematográficos. O próprio Caio, em entrevista sobre seu método de criação, reitera esta origem, revelando que em diversos textos utilizou “um processo que é de cinema: imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece” (ESCRITORES GAÚCHOS, 2007)²¹.

O terceiro alicerce é formado pelas alusões ao ato de ver filmes, ir às salas de cinema e assistir películas na TV e no vídeo. Neste sentido, é interessante perceber que em Caio Fernando Abreu o cinema muitas vezes representa – para si e para os personagens – um refúgio, um lugar de contraposição às normas sociais, uma marca cultural dos personagens etc.

Ao invés de dividir estes temas e cartografá-los, a opção foi olhar a produção de Caio Fernando Abreu de forma cronológica, investigando como estas e outras características foram se alterando no decorrer do tempo, no decorrer da sua trajetória artística. A abordagem centra seu percurso nos escritos posteriores a 1974 – ano marcado pelo texto “Lixo e purpurina”, que só viria à tona na antologia “Ovelhas negras”, de 1995. Mesmo que chegue até um de seus contos derradeiros, “Bem longe de Marienbad”, de 1992, o percurso de análise metódica tem como forte ponto de chegada “Onde andaré Dulce Veiga?”, de 1990. Estes dezessete anos cobertos pela análise corroboram a afirmação de Ítalo Moriconi:

Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-culturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos anos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados em literatura policial (2002: p.11).

No segundo capítulo, as crônicas de jornal e a correspondência do escritor dão pistas de sua relação com o cinema. Deixando um pouco de lado a cronologia, busco associações entre o universo do escritor e as preocupações de determinados diretores. Cinéfilo inveterado, Caio desfila – tanto para pessoas próximas como para leitores de todo o Brasil – seu modo peculiar de se relacionar com o cinema, ora

²⁰ A última versão deste artigo de Eisenstein é de 1941.

²¹ Declaração tirada do DVD ESCRITORES GAÚCHOS. Extra. *Perfil dos escritores*: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: RBS publicações, 2007.

buscando um espelho da vida, ora querendo a ilusão idealizada, o remédio para curar os males do cotidiano.

A abordagem problematizando o sentido que o cinema tem na obra de Caio Fernando Abreu prepara o terreno para o terceiro capítulo. Aqui “mudo a câmera de posição” e tento entender como certos realizadores se ancoraram em seus escritos. Este universo foi delimitado em cinco títulos que, a meu ver, representam os exemplos mais relevantes de adaptação do escritor: os longas *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Guilherme de Almeida Prado; e os curtas *Dama da noite* (1999), de Mario Diamante, *Sargento Garcia* (2000), de Tutti Gregianin, e *Pela passagem de uma grande dor* (2005), de Bruno Polidoro.

As análises centram-se na forma com que os cineastas tentaram não só traduzir certos aspectos da literatura de Caio, mas também a usaram como mola propulsora para a criação de filmes que têm seus prazeres e construções peculiares. Aliás, cada obra pediu um tipo de abordagem que privilegiou esta ou aquela faceta. Em *Aqueles dois*, me detenho sobre o conjunto de ferramentas usado para construir um longa-metragem a partir de um conto, enfatizando a construção dos personagens principais; no filme de Guilherme de Almeida Prado, abordo principalmente a construção formal, analisando com detalhes algumas sequências, com destaque para aquelas em que o espaço e o tempo tendem à abstração; em *Dama da noite*, procuro entender como a união de dois contos de fases distintas do escritor forma uma narrativa bipartida, unindo um discurso ambíguo em relação à cultura da noite com uma reflexão sobre a solidão; em *Sargento Garcia*, relaciono as escolhas visuais com a ênfase homossexual da narrativa, destacando elementos como a presença do cigarro, da chuva e do bolero; já em *Pela passagem de uma grande dor*, destaco o início e o desfecho deste curta que antes de tudo um é exercício de *mise en scène*²². Dentro deste largo escopo, a metodologia conciliou análise fílmica e análise narrativa – essa, uma constante em diversos estudos de roteiro.

²² Sem fazer um mapeamento exaustivo, podem-se citar ainda dois curtas realizados nos anos 1980, baseados em contos de “Morangos mofados”: *O dia que Urano entrou em Escorpião* (1985), de Roberto Henkin e Sérgio Amon; e *Morangos mofados* (1988), de Rubem Corveto, baseado no conto “Pela passagem de uma grande dor”.

PARTE II: A CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS

Encerrada a primeira parte, inicia-se A CRIAÇÃO DO ROTEIRO. Este movimento parte do exame daquilo que denominei “narrativa plural”. Tal conceito serve para abrigar alguns tipos de narrativa que guardam a semelhança de apresentarem uma diversidade de desenvolvimentos dramáticos, mas cuja intercalação é extremamente variável. Neste tipo de trama, a jornada de cada personagem tem um tempo de tela inferior ao modelo centrado em um ou dois protagonistas. Os filmes de esquetes, de episódios, de tramas intercaladas e o *multiplot* são, a meu ver, formas análogas que, geralmente, aparecem separadas nos estudos sobre roteiro²³. O interessante é que este universo diverso e comum a um só tempo começou a aparecer quando iniciei um estudo sobre adaptação de contos para longa-metragem: *O prazer (Le plaisir, 1952)*, de Max Ophuls, baseado em Maupassant, é um filme de esquetes; *Ainda orangotangos (2007)*, de Gustavo Spolidoro, a partir de Paulo Scott, transcende o filme estanque, com personagens se cruzando durante a projeção; *Guerra conjugal (1974)*, de Joaquim Pedro de Andrade, divide os contos de Dalton Trevisan em uma narrativa intercalada com três protagonistas; *Short Cuts – Cenas da vida (Short Cuts, 1993)*, mistura os originais de Raymond Carver em um filme-coral.

Além desses filmes, um estudo preliminar apontou outros exemplos, como *Kaos (1984)*, de Paolo e Vittorio Taviani, uma sucessão de cinco narrativas sicilianas a partir de Luigi Pirandello; *Histórias extraordinárias (Histoires extraordinaires, 1968)*, com três episódios inspirados em Edgar Allan Poe, dirigidos por Federico Fellini, Louis Malle e Roger Vadim; *Boccaccio '70 (1962)*, reunião de uma constelação de atrizes e de diretores italianos, relendo a obra do escritor que dá título ao filme²⁴. Ao mesmo tempo, *O cobrador (Cobrador: In God We Trust, 2006)*, de Paul Leduc, baseado em Rubem Fonseca, junto com *A terceira margem do rio (1994)*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Outras estórias (1999)*, de Pedro

²³ Mesmo que muitas vezes o filme de esquetes e os filmes de episódios sejam tratados como sinônimos, nesta pesquisa o “filme de episódios” refere-se à obra que abriga a reunião de diretores, enquanto o filme de esquetes é dirigido apenas por um realizador. Já o *multiplot* abriga tanto os filmes girando em torno de um grande grupo (uma família, por exemplo), como aqueles com vários personagens que têm vínculos mais tênues, por vezes ligados apenas pela narração. Em tempo: nesta pesquisa, *network narrative* e filme-coral são usados como sinônimos de *multiplot*.

²⁴ Os episódios foram dirigidos por Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti. A produção contava com atrizes como Sophia Loren, Anita Ekberg e Romy Schneider.

Bial, baseados em Guimarães Rosa, completam um panorama preliminar, composto de narrativas longas inspiradas na reunião de pequenos relatos.

Aqui novamente houve uma mudança de rota. Ao preparar um capítulo sobre adaptação de contos para o formato de longa-metragem, comecei a perceber que estava delimitando o estudo narrativo pela origem do projeto – e não pelos resultados alcançados por estes filmes, e não pelas possibilidades que eles tinham de me ajudar na escritura do roteiro. Então, decidi abdicar do critério de refletir exclusivamente sobre adaptações de contos e ampliei o escopo. Rapidamente outras películas vieram à tona: algumas eram baseadas em diferentes formas da expressão escrita – um romance, uma peça de teatro -, mas também havia aquelas com roteiros originais. Neste momento, resolvi incluir no universo de análise filmes cujas narrativas são influenciadas diretamente por conceitos oriundos da música - no caso, variações sobre o mesmo protagonista.

Os filmes desse capítulo foram delimitados tendo como critério privilegiar aqueles que parecessem mais inspiradores na construção de um roteiro baseado nos contos de Caio Fernando Abreu. Sem dúvida, uma escolha subjetiva, mas que em vários momentos destaca filmes que abordam a urbanidade, permeada de solidão, errância e desencontros amorosos e familiares.

Nesse quarto capítulo – que aborda quinze filmes –, a inspiração analítica veio do ensaio “Mutual Friends and Chronologies of Chance”, de David Bordwell (2008, p.189-250). Em seu artigo sobre filmes de histórias entrelaçadas – que ele chama de *network narratives* –, Bordwell faz um panorama das questões que envolvem este tipo de proposta, analisando quanto tempo os personagens aparecem na tela, em que momento surgem os conflitos etc. Tendo este ensaio como base, me debrucei sobre a narrativa de cada película, procurando entender como cada estrutura não só cria a associação dos personagens e das pequenas histórias, mas possui um ritmo que só uma análise pormenorizada detecta. Ao mesmo tempo, quando os filmes apresentados são oriundos de contos, procurei enfatizar determinados processos realizados pelos roteiristas e diretores: Joaquim Pedro uniu contos de vários livros de Dalton Trevisan e dividiu-os entre três personagens; Robert Altman e seu co-roteirista Frank Barhydt criaram duas personagens que trabalham com música - e as melodias sonoras proferidas pela cantora de jazz e pela violoncelista ajudam na fluência das partes de *Short Cuts*.

O capítulo, então, prima pela mistura: adaptações e roteiros originais, *multiplot* e outros formatos, ficção e documentário – inclui *32 curtas sobre Glenn Gould (Thirty Two Short Films about Glenn Gould, 1993)*, de François Girard. As dúvidas sobre assumir essa proposta não foram pequenas, mas duas consolações vieram de fontes completamente diferentes. Primeiramente, em uma das tantas tergiversações por filmes que não são analisados nesta pesquisa, revi *Lola (1961)*, de Jacques Demy. Então, me deparei com uma frase do diretor, revelando que sua inspiração tinha sido o citado *O prazer*, de Max Ophuls²⁵. Mesmo que se pense que a influência é basicamente visual, foi impossível não ligar o filme de esquetes com o filme-coral – afinal, em *Lola* as histórias se entrelaçam, em uma narrativa em que a espera de Roland (Marc Michel) por Lola (Anouk Aimeé) é apenas um dos eixos narrativos. Ou seja, quando se trata da busca de inspiração as categorias fechadas talvez não sejam tão necessárias.

Aliado a isso, encontrei o texto “Parallel Lines”, de Murray Smith. Referenciado por Bordwell, este pequeno estudo, de pouco mais de seis páginas, opera em dois sentidos. A partir da ideia aberta de intersecção narrativa, o ensaísta também mistura uma série de registros, como ficção e documentário (aqui também aparece *32 curtas sobre Glenn Gould*), *multiplot (Short Cuts)*, filme de episódios²⁶ e narrativa intercalada, citando inclusive um dos filmes que eu já escolhera para a análise: *Veneno (Poison, 1991)*, de Todd Haynes. Ou seja, eu não era o único a enxergar a proximidade de narrativas aparentemente diversas.

Ao mesmo tempo, Smith faz uma linha evolutiva desse tipo de filme, não só citando outro dos meus filmes escolhidos, *Conflitos de amor (La Ronde, 1950)*, de Max Ophuls, como lembrando que este tipo de estratégia pode ser encontrada em *Life of an American Fireman*, um filme de Edwin Porter, lá de 1903. Este tipo de olhar, que reverencia também *La Glace à trois faces (1927)*, de Jean Epstein, passa por *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1942)*, de Orson Welles, e *Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)*, assegura que minha delimitação é puramente subjetiva e não busca valor historiográfico.

²⁵ “Eu escrevi *Lola* pensando em *O prazer*, de Max Ophuls, a quem eu dediquei o filme” (DEMY, 2008). Tradução do autor para: “J’ai écrit *Lola* en pensant au *Plaisir*, de Max Ophuls, à qui j’ai dédié le film”. A data de 2008 refere-se ao lançamento do DVD do filme. A declaração foi retirada do encarte.

²⁶ Ele cita *Contos de Nova York (New York Histories, 1989)*, de Woody Allen, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola.

Na ordenação do capítulo, procurei fazer uma deambulação pelos filmes, partindo de um tipo de narrativa para outro. Início por dois filmes de esquetes: *O prazer*, e seus contos estanques, e *Conflitos de amor*, com esquetes ligados por um narrador personificado; a seguir, passo a duas realizações que transcendem este tipo de registro, misturando personagens de cenas díspares: *Ainda orangotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro, e *Barril de pólvora* (*Bure baruta*, 1998), de Goran Paskaljevic. Depois, passo a filmes de narrativa intercalada, abordando *Guerra conjugal*, *Veneno* e *As horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry. Então, chego a três duplas de filme-coral, começando com *Short Cuts* e *Magnólia* (*Magnolia*, 1999), de Paul Thomas Anderson – este, inclusive, é abordado rapidamente, porque Bordwell o esmiúça em sua análise. Passo, então, ao exemplo oposto destes filmes. *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) e *Código desconhecido* (*Code inconnu*, 2000), de Michael Haneke, são obras propositalmente menos fluídas, que optam por acentuar um sentimento de fragmentação em detrimento da criação de uma totalidade. Se Altman e Anderson ligam suas histórias com eventos (terremoto, chuva de sapos), Haneke prefere radicalizar o desencontro de seus personagens com telas pretas intercalando as cenas. Para completar o circuito *multiplot*, apresento dois filmes franceses de protagonistas múltiplos: as três mulheres de *Paris no verão* (*Haut bas fragile*, 1995), de Jacques Rivette, e os dez jovens de *L'Âge des possibles* (1995), de Pascale Ferran, são personagens imersos em romances e representam possibilidades deste tipo de narrativa proporcionar um mergulho nas questões amorosas e existenciais de uma constelação múltipla. Ao mesmo tempo, estes filmes franceses revelam um olhar terno em relação aos seus personagens, quase sempre ausente nas outras quatro realizações citadas. Fechando o circuito da “narrativa plural”, me debruço sobre *32 curtas sobre Glenn Gould* e *Não estou lá* (*I'm Not There*, 2007), de Todd Haynes. Tais filmes, mais do que apresentar um olhar multifacetado sobre Glenn Gould e Bob Dylan, têm influência direta da música em suas construções narrativas. Sem aprofundar esta questão, o que busquei nestas duas realizações foi entender (e me alimentar) de uma liberdade utilizada na transição entre as cenas. Estes dois filmes, de alguma forma, representam um tipo de narrativa fragmentada inspirador que abdica da lógica naturalista de encadeamento.

Depois dessa trajetória, é o momento de pensar no livro “Morangos mofados”. Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, a antologia trata do significado da morte de John Lennon, do fim de algumas utopias, “através de longos corredores, contatos difíceis, gestos repetidos, silêncios recorrentes e, principalmente, num profundo e instantâneo entendimento entre desconhecidos” (2000: p.246).

“Morangos mofados” é dividido em três partes, sendo que a primeira (O MOFO) é composta de nove contos e tem um tom pessimista. Segundo Clotilde Pereira de Souza Favalli, este início “centra-se ainda nas ‘ilusões perdidas’ com o golpe militar, nas personagens sem saída em sua expressão’ radical (...) mantendo a relação entre os dois pólos, o social e o individual” (1995: p18).

A segunda parte (OS MORANGOS) tem o mesmo número de textos da primeira, com a seguinte diferença: são oito contos, mas um deles é dividido em duas partes estanques, formando nove relatos. Este segmento traz histórias onde os personagens conseguem enfrentar suas dificuldades de uma maneira melhor. Segundo Favalli, nesta parte predomina uma espécie de claro desafio, de afirmação de identidade.

A terceira parte (MORANGOS MOFADOS) é uma história só, em que o protagonista consegue quebrar uma barreira psicológica. Segundo Buarque de Hollanda, o conto traz “um certo adeus às fantasias apocalípticas e, sobretudo, a clareza de um novo projeto (sonho) que inclua um acerto de contas com o real” (2000: p. 247). Aliás, o conto (e o livro) acaba com a palavra “sim”.

O quinto e último capítulo, então, propõe um diálogo de três tempos com o livro-base, tendo como centro sua adaptação. Inicialmente, aparecem as notas feitas durante a primeira parte do processo de transposição, ocorrida antes dos capítulos precedentes serem escritos. Ao mesmo tempo, surgem as primeiras soluções para as perguntas deste tipo de adaptação: qual o tipo de narrativa adotado? Como os contos se entrelaçarão? Quais contos entrarão no filme? Em que época se passa a história? Neste caminho, é interessante perceber como as possibilidades de resposta vão se alterando a partir do adensamento da relação com o escritor.

Na segunda parte do capítulo, apresento o roteiro, com divisão de cenas, diálogos e indicações de músicas (um CD com estas canções está no APÊNDICE

C)²⁷. Posteriormente, encerrando a segunda parte, revejo o processo criativo, buscando elucidar não só os principais dilemas de escritura, mas escolhas adotadas, sendo elas conscientes ou não.

Servindo apenas como um aperitivo dessa reflexão, evoco a aparente colcha de retalhos – Renoir, Truffaut, Carvalho, Huston, Visconti, Bodanski – apresentada para exemplificar possíveis processos de adaptação. Se Truffaut, Carvalho e Huston embrenharam-se na linguagem obtusa de “seus” escritores, há algo do estilo, da construção frasal de Caio Fernando Abreu, que aparece no roteiro – como se verá, o fluxo de consciência, caro ao escritor, pode ser observado nas transições cênicas. Ao mesmo tempo, não há tentativa de respeito por determinadas frases, determinadas vírgulas, determinados pontos – como em Visconti. Aliado a isso, a lembrança de *Bicho de sete cabeças* foi extremamente necessária, porque trata-se não só de um filme de temática jovem, mas porque Bolognesi precisou ficcionalizar – o que não é tão raro assim, mas aparece bem na união dos contos de *Morangos mofados* – o filme. Para completar, a adaptação de Renoir é inspiradora principalmente por legar a liberdade, que, da minha maneira, usei para tentar atingir este lugar esotérico, o espírito do escritor.

Antes de encerrar este convite à leitura, gostaria de lembrar que esta pesquisa é um acerto de contas de dezenove anos. Li “Morangos mofados” pela primeira vez em janeiro de 1991, no verão em que prestei vestibular para o curso de Publicidade e Propaganda da FAMECOS/PUCRS. Depois destas quase duas décadas, devolvo a Caio Fernando Abreu e ao cinema um pouco do que pensei neste tempo todo.

²⁷ O roteiro obedece à formatação específica deste tipo de material, podendo – a partir da liberação dos direitos autorais – ser inscrito em concursos de apoio à produção de longa-metragem. Em tempo: este roteiro destina-se momentaneamente apenas à reflexão acadêmica.

1 – PALAVRAS, IMAGENS E REFÚGIO: O CINEMA NA OBRA FICCIONAL DE CAIO FERNANDO ABREU

Como boa parte dos escritores que iniciaram suas atividades no século XX, Caio Fernando Abreu teve uma relação intensa com cinema. Se posteriormente abordarei as adaptações de seus textos para o meio audiovisual, interessa aqui examinar como o cinema está presente em sua literatura. Este objetivo amplo pode ser desmembrado em alguns questionamentos que norteiam a busca: o que representa, na obra de Caio, o ato de ir ao cinema? Em seus escritos, qual a relação entre o cinema e a vida? Existe uma visão de cinema na obra do escritor? Algumas histórias de Caio parecem prontas para serem levadas à tela? De que maneira sua escrita incorpora processos estilísticos próprios do cinema?

Fazendo um plano geral sobre a obra de Caio Fernando Abreu, percebe-se que o cinema foi aparecendo de maneira crescente em seus escritos. Na sua produção anterior a “Pedras de Calcutá” (1977), encontram-se menções esparsas a filmes e algumas tentativas de dialogar com a forma de escritura típica de um roteiro cinematográfico. Se na coletânea de contos “Inventário do irremediável” (1970), e no romance de estreia “Limite branco” (1971), há pouquíssima relação com o cinema, em “O ovo apunhalado” (1975) já se detecta uma ligação maior.

No livro, o conto “Manequim e robô” faz um retrato apocalíptico da sociedade, com seres nascendo em ferro velho. Dentre estes mutantes, Robhéia atinge a fama, vira manequim e atriz. Ela, então, chega a “filmar com os cineastas mais em voga no momento, ganhando prêmios e mais prêmios em festivais internacionais e sendo eleita rainha das atrizes durante cinco carnavais seguidos” (p.35).

A partir dessa passagem e da sinopse da história, pode-se ver uma dupla influência do cinema no conto. Por um lado, o *plot* segue uma linha de ficção científica, onde a sociedade é regida por um Poder e a humanidade disputa espaço com andróides – como em *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) e no posterior *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)²⁸. Ao mesmo tempo, já se pode perceber a obsessão do autor pelas atrizes e sua constante problematização da ideia de sucesso. Aliás, o suicídio final de Robhéia não deixa de ser uma versão pessimista

²⁸ O romance de Philip K. Dick, “Do androids dream of electric sheep?”, que serviu de base para o filme, foi lançado em 1968. Não existem indícios concretos se Caio leu o livro.

do que acontece com a cantora que se afasta da urbanidade em “Onde andar Dulce Veiga?” (1990), escrito cerca de quinze anos depois.

Em “Noções de Irene”, um sujeito conservador, mais de trinta anos, conversa com outro, mais jovem, cabeludo; é o encontro entre o antigo namorado de Irene e o mais novo, o choque do ponto de vista estabelecido com uma nova postura de se relacionar com a vida. Na conversa, o mais velho conta da primeira vez que foi ao cinema com Irene. Ele pergunta se o outro lembra da cena de um filme em que a personagem “está deitada e passa alguém cantando na rua” (p.134). Quando o mais jovem revela que sim, o mais velho conta que se recorda apenas da música e cantarola: “*Io Che non vivo...*” (p.135). Aqui, pela primeira vez na obra de Caio Fernando Abreu, há a alusão a um dos filmes que marcam sua relação com o cinema: *Vagas estrelas da Ursa* (*Vaghe stelle dell'Orsa*, 1965), de Visconti – a música mencionada, de Pino Donaggio, aparece na história de Sandra (Claudia Cardinale), que, ao lado do marido, volta à cidade da infância e revive o contato incestuoso com o irmão. No caso deste conto, a alusão ao filme é cifrada –  preciso ligar a música  obra. Ao mesmo tempo, como o personagem mais velho acha que a união de Irene com o jovem será destrutiva, ao lembrar do filme de Visconti, ele pode estar comparando a relação dos dois com a de Sandra e seu irmão. Ainda em termos cinematográficos, a conversa dos dois não deixa de remeter a um certo tipo de curta-metragem – dois personagens vivendo um conflito em um ambiente.

O conto “Retratos” também enfatiza as mudanças de comportamento dos anos 1970, mostrando o progressivo interesse de um homem conservador por um jovem hippie. Da repulsa inicial, o homem passa a admirar aquele exemplar da contracultura, que, a cada dia, faz uma nova pintura do defensor da tradição, da família e da propriedade. A alteração de opinião de um personagem, o choque de posturas diante da vida e um grande número de cenas visuais dão a este conto um ar cinematográfico - o que não deixa de ser uma exceção em “O ovo apunhalado”.

Além disso, durante o conto, o homem assiste a um filme em que o protagonista anda de motocicleta – e isso o faz lembrar do jovem *hippie*. Ou seja, o cinema não são aparece na vida de um dos personagens, mas é visto como algo próximo da juventude.

Esta relação entre cinema e juventude  aprofundada em um texto fundamental da mesma década – “Lixo e purpurina” (1974) – , que são viria à luz anos

mais tarde, na coletânea “Ovelhas negras” (1995). Aliás, este conto apresenta uma ampla gama de relações com questões audiovisuais.

1.1 OVELHAS NEGRAS E A NOUVELLE VAGUE AMERICANA

“Lixo e purpurina” retrata a experiência de Caio no exílio, em Londres. O hibridismo estilístico presente na narrativa foi sintetizado pelo ensaísta Jaime Ginzburg: “Misturando gêneros, entre o diário, a coleção de aforismos, a crônica e o conto, o texto combina referências históricas e estruturas ficcionais de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 1970” (2005, p. 38).

“Lixo e purpurina” é geralmente marcado por um tom de desesperança, combinando as dificuldades de ser e estar em uma terra estrangeira com a falta de perspectiva que o Brasil oferece para uma inevitável volta. Entre problemas financeiros e afetivos, cansaço, furto e doença, há espaço para o cinema.

Em primeiro lugar, no conto, aparece um recurso estilístico que irá marcar a produção de Caio Fernando Abreu: a comparação de uma faceta da vida com um aspecto relacionado ao cinema. Para descrever o seu bairro, no inverno londrino, o escritor evoca o imaginário relacionado a um gênero específico: “Na esquina, a igreja com o cemitério do lado, cheio de lápides corroídas, é o perfeito cenário de um filme de terror” (p.117).

Nesse caso, especificamente, o gênero cinematográfico citado se relaciona não só com a vizinhança, mas com todos os problemas vividos pelo narrador-protagonista em sua temporada londrina – muito mais difícil do que ele imaginara. Então, o trecho acima transcrito faz o leitor pensar que a rotina, na sua estadia na Europa, é assustadora. Aliás, esse choque entre a utopia *hippie* e a dureza da realidade também vai ser explicitada em sua peça “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, de 1976. O texto mostra personagens de uma comunidade *hippie*, acossados pela falta de dinheiro, preocupados com a chegada da polícia e com o fim do mundo. No auge da demência, um personagem diz que a casa em que vivem “está

parecendo um filme de terror” (2009: p. 88)²⁹. Assim, o que se vê é que a experiência de encontrar um futuro utópico muitas vezes se deparou com o seu oposto, representado pelo gênero do horror.

Voltando à “Lixo e purpurina”, o conto apresenta também outro tipo de comparação, aquela que liga um personagem a um ícone do cinema. Ao reencontrar Angie, um antigo amigo, o narrador descreve um homem degradado, alguém que sucumbiu às dificuldades da vida no exílio: “Não consegui mais ver nele aquele menino recém chegado de Firenze, que apareceu na nossa antiga casa de Olympia com os olhos grandes e limpos, parecidos com os de Rita Hayworth” (1995: p.125).

Com a comparação, o narrador salienta a beleza que Angie ostentava no passado e, ao mesmo tempo, contrasta esta característica com o estado atual do rapaz, de “aparência suja e cansada” (p.125). Ao mesmo tempo, a citação de Hayworth evidencia a influência das estrelas de cinema na vida do narrador. Aliás, este mote reaparece quando o protagonista fala de um hábito que tinha na infância – recordação que surge quando seus amigos vão assistir Diana Dors, atuando na peça “Seis personagens em busca de um autor”, de Pirandello.

Quando criança, eu colecionava fotos dela, de Jayne Mansfield e Mamie van Doren, todas as imitadoras de Marilyn Monroe. Agora, ela é uma senhora de idade, virou artista séria, a dois passos daqui. A vida é mesmo doida (p.131).

Como se verá, essa associação entre personagens e pessoas com ícones do cinema será uma constante na obra de Caio, levada ao paroxismo em “Onde andaré Dulce Veiga?”.

Voltando ao texto de 1974, é relevante destacar que, no meio do caos do cotidiano, o narrador-protagonista também relata suas experiências como espectador. Em primeiro lugar, aparece o seu desejo de ver filmes.

Acho que vou ao cinema. A partir das oito, no Classic, de Nothing Hill Gate tem uma sessão quádrupla sensacional: *Performance*, *Five Easy Pieces*, *Easy Rider*, *Drive*, *He Said*. Acho que o dinheiro dá até para comer um sanduíche no intervalo. Luxo! (p.123).

²⁹ “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” foi censurada e estreou apenas em 1983, com direção de Luciano Alabarse. Em tempo: as peças do “Teatro Completo” (2009), de Caio Fernando Abreu, serão evocadas sempre que necessário. O conjunto da obra, porém, não inspirou uma reflexão cinematográfica sobre seu todo.

O primeiro aspecto desse trecho é que ele pertence a um dos poucos parágrafos do texto que não primam pela melancolia. Antes de falar dos filmes, o narrador revela que reconstituiu um dente, comprou maçãs e tem algum dinheiro. Ao mesmo tempo, os parágrafos anterior e posterior a este, carregam as tintas para demonstrar aquele já citado clima de filme de terror. Neste sentido, o cinema aparece como local de refúgio – o que, no caso, nada tem a ver com escapismo.

Mas é inevitável fazer uma pequena abordagem da sessão quádrupla. Talvez com a exceção de *Drive, He Said* (1971), filme de estréia de Jack Nicholson como diretor, os outros três títulos podem ser vistos como emblemáticos de um tipo de cinema feito na virada dos anos 1960 para os 1970. *Performance* (Donald Cammel e Nicholas Roeg, 1970) é uma produção britânica, encabeçada por Mick Jagger, que mistura os mundos do crime e do rock, numa atmosfera delirante, sublinhada pela montagem descontínua. Já tanto *Easy Rider* (*Sem Destino*, Dennis Hooper, 1969) quanto *Five Easy Peaces* (*Cada um vive como quer*, Bob Rafelson, 1970) podem ser considerados exemplares típicos da *nouvelle vague* americana, tanto pela forma fílmica que oscila entre o padrão clássico e a inventividade oriunda dos cinemas novos, quanto pelas histórias que mostram personagens à deriva, num questionamento (maior no primeiro caso; menor, no segundo) das instituições. Neste sentido, é válido ressaltar como os estudiosos franceses Michel Marie e Laurent Jullier caracterizam os protagonistas deste tipo de cinema americano do período:

Os heróis estão cansados, e se o “tempo das revoluções” os fez adquirir uma certa margem de manobra social, afetiva e sexual, eles nem sempre sabem o que fazer com esta liberdade. Frequentemente a trégua tem curta duração, e a sociedade termina por exterminá-los. Como em *Sem Destino* (*Easy Rider*): o “Sem futuro!” da geração *punk* (1977) não está muito distante (2009: p. 193).

O outro filme visto pelo narrador do diário é dessa mesma safra americana: *Perdidos na noite* (*Midnight Cowboy*, 1969). O conto deixa claro que existe uma relação de proximidade entre as experiências do narrador, sobrevivendo de bicos e pequenos furtos em um país estranho, com o protagonista do filme de John Schlesinger, que, ao deixar o Texas por Nova York, vê naufragar o seu sonho de ter uma vida fácil na terra das oportunidades: “Fui rever *Midnigth Cowboy* depois da escola. Já havia visto no Brasil, mas naquela época era pura ficção. Agora não, parecia minha própria vida, só um pouco piorada” (p.126).

Esses filmes da transição dos anos 1960 para os anos 1970 geralmente colocam em pauta os questionamentos de personagens jovens, vistos por um olhar que os acolhe – e um dos sinais dessa adesão dos filmes a seus protagonistas é a utilização da trilha sonora recheada de rock. Neste sentido, pode-se pensar que tais filmes representam um estilo de cinema que marcará a obra posterior de Caio Fernando Abreu, principalmente a partir do seu terceiro livro de contos, “Pedras de Calcutá” (1977). Assim, é como se este conjunto alimentasse uma transição de postura criativa, que pode ser percebida tanto na forma quanto no conteúdo. Por um lado, Caio até este instante prima por retratos subjetivos – muitas vezes centrado em apenas um personagem –, em que a exposição dos dilemas dos mesmos surge através da técnica do fluxo de consciência. É claro que, como ele mesmo lembra na introdução da reedição de “Inventário do irremediável” (1995), há também espaço para a alegoria política, a influência do *nouveau roman* e o realismo fantástico. Porém, a partir de “Pedras de Calcutá”, Caio migra para uma narrativa que não abdica dessas opções estilísticas, mas que mistura-as com outras, como, por exemplo, com o texto que incorpora elementos da cultura de massa. De “Clarice Lispector drogada”, Caio passará a trafegar por um grupo de escritores que traz a indústria cultural para dentro de suas histórias e de seus personagens, cujos exemplares vão desde José Agripino de Paula, do antológico libelo tropicalista “PanAmérica” (1967), até os jovens teatrólogos que se firmam no cenário nacional no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, como José Vicente³⁰ e Antônio Bivar³¹.

³⁰ José Vicente é autor de “Santidade” (1967), “O assalto” (1968) e “Hoje é dia de rock” (1971). É interessante que, ao escrever sobre “Morangos mofados”, Heloísa Buarque de Hollanda evoca esta última peça citada: “Não sei por que lembro-me do Teatro Ipanema, casa lotada aplaudindo freneticamente a peça de José Vicente, *Hoje é dia de rock*, na primavera-verão de 1971. De certa forma, *Morangos mofados* fala de uma história que se configurava oficialmente, no Rio, naquele teatro, naquele verão... A peça – rito de passagem da geração do desbunde – falava da grande mudança para a Fronteira, de um incômodo desejo de sair, de se desligar de um mundo ‘condenado’... No texto e na encenação, a presença da fé fundamental que iluminou o projeto libertário da contracultura. A fé que orientou o sonho cujo primeiro impulso veio dos ‘rebeldes sem causa’ de Elvis e Dean, que se define em seguida como a ‘grande recusa’ da sociedade tecnocrática pelo *flower power* ao som dos Beatles e dos Rollings Stones; e que ganha, de forma inesperada, uma nova e mágica força no momento em que John Lennon declara drasticamente: o sonho acabou... Pois bem, *Morangos mofados* fala desse tempo (BUARQUE DE HOLLANDA, 2000, p. 243-244)”.

³¹ Autor de “Cordélia Brasil” (1967), “Abra a janela e deixa entrar o ar puro da manhã” (1968), “Cão siamês ou Alzira Power” (1969), “Longe daqui, aqui mesmo” (1971). Fernanda Montenegro lembra que “Antônio Bivar tem a qualidade de ser o detonador de um tipo de teatro contestador dos anos 1960. Criou entidades unissex, personagens distantes do realismo e que possibilitam um jogo fascinante” (Apud BIVAR, 2002, p.8). Bivar publicou, entre outros livros, “O que é punk?” (1982) e “Verdes vales no fim do mundo” (1984). Este livro, inclusive, é um diário de viagem, uma busca pelas raízes da contracultura na Europa, nos anos 1970 – ou seja, dialoga com o conto “Lixo e purpurina”, apesar de ser bem menos amargo.

Só que ao contrário destes mencionados autores, Caio será talvez aquele que melhor vai entender (ou buscar entender) o naufrágio do sonho *hippie*, que deságua na encruzilhada entre a falta de esperança total com os novos tempos (o já citado “Sem futuro” dos punks) ou a busca pela compreensão das angústias e os impasses de uma geração que começa a conviver com a liberdade dos costumes e com a iminente democratização do país, mas também com um passado recente profundamente trágico e um cenário que, ao lado da efervescência, oferece as dificuldades sociais de um milagre econômico que desvela a sua real face de miséria, desemprego e inflação. Neste sentido, a temática de Caio também sofrerá uma certa alteração: mesmo que os personagens emparedados em seus universos ainda permaneçam, é de suma importância a pintura dos mundos externos a eles – a urbanidade, a grande cidade, as dificuldades de relacionamento num mundo marcado por exigências financeiras são temas que passam a aparecer cada vez mais.

Para essa nova postura, talvez a primeira atitude importante tenha sido justamente a “ruptura com o sonho hippie” (ABREU, 1995b, p.79). A expressão é do próprio Caio na apresentação de “Loucura, chiclete e som” – o conto de 1975, que representa sua mudança de atitude em relação à contracultura, só veio à tona em “Ovelhas negras” (1995). Na mesma apresentação, o escritor afirma que gosta da estrutura do conto, próxima de um roteiro cinematográfico.

“Loucura, chiclete e som” narra um dia na vida de um jovem urbano, que vive uma existência incerta, mergulhado na paranoia alimentada pela possibilidade de coação policial, e na incomunicabilidade familiar radical, onde as gerações diferentes – pai e filho – nem sequer conversam. Neste panorama, as drogas e o sexo efêmero parecem já não corresponder ao prazer libertário – e talvez por isso o conto acabe assim: “Então vomita vomita vomita vomita vomita vomita vomita. Sete vezes feito um ritual. Amanhã tem mais” (p. 86).

Se esse encerramento já evidencia que a aproximação de “Loucura, chiclete e som” com o formato de roteiro é um pouco estranha, examinando o conto por inteiro podem-se perceber outras estratégias. Por um lado, acima de cada cena há a presença de cabeçalhos, indicando se os acontecimentos ocorrem de dia ou de noite, e dentro ou fora de um ambiente. Ainda, as ações são divididas em sequências, como num roteiro. Porém, não só a numeração das sequências é repetida (vai até a três e, depois, reinicia a contagem), mas também a construção do

texto não obedece às regras de escritura de um roteiro. Verbos no passado, descrições de sentimentos e uma quantidade enorme de vírgulas embalando “fluxos quebrados” são alguns dos recursos que embelezam o texto, mas acabam afastando-o da forma de roteiro. Assim, percebe-se um paradoxo: apesar de ter cabeçalho e divisão de ações tendo por base fatias de espaço-tempo, “Loucura, chiclete e som” está distante de oferecer um tratamento cinematográfico e apresentar uma reflexão sobre a relação do escritor com a sétima arte.

A partir daqui pode-se pensar que o texto exaustivamente esculpido de Caio Fernando Abreu, que incorpora em sua prosódia os sentimentos dos personagens, que tem na modulação de seu sopro fragmentário uma forma de fazer uma Polaroid de um estado de espírito, talvez se relacione com o cinema não exatamente por sua proximidade com o estilo de escritura de roteiro (pelo menos no que tange à descrição das ações). Neste sentido, a literatura de Caio está distante das experiências de texto cinematográfico cara a certos exemplares do romance policial americano (Hammet, Chandler...) e de alguns expoentes brasileiros que flertam com o gênero, como Rubem Fonseca e Patrícia Mello.

1.2 PEDRAS DE CALCUTÁ: CULTURA POP, CURTAS PRONTOS E DITADURA

A primeira grande virada da relação da literatura de Caio Fernando Abreu com o cinema aparece em “Pedras de Calcutá”³², seu primeiro livro proeminentemente urbano. Nele, um dos contos que fornece as associações mais diversas é “A verdadeira história / estória de Sally Can Dance (and The Kids)”.

O conto, escrito em uma mistura de português, espanhol e inglês, narra basicamente a história de uma garota, Sally, que decide fugir de casa, abandonar a família e ser feliz em outro lugar. Durante este percurso, narrado em tom debochado, ela se aproxima de tipos bizarros, como Selma Jaguarassu, Mike Pocket-Knife (o líder de uma gangue chamada Kids, mencionada no título), ambos pertencentes à “S.i.m.p” (“Sociedade Itinerante Meio Pirada”).

³² Todas as citações de *Pedras de Calcutá* são retiradas da reedição de 1996, editada pela Companhia das Letras. Portanto, a numeração das páginas não se refere à edição original.

Toda essa história é narrada com fragmentos, que propõem a mistura de estilos narrativos; a incorporação dos meios de comunicação de massa (há textos extraídos da Revista Capricho e do Correio do Povo, a forma de um cartaz de cinema toma conta de uma página); a interação irônica com o leitor (ele deve decidir se a história é verdadeira ou não, ele deve decidir a moral da história); e certa autocrítica. Antes de mais nada, este tipo de proposta evoca não só o modernismo – Oswald de Andrade sempre buscou incorporar “pequenas coisas” na literatura –, mas também a obra de outros escritores brasileiros contemporâneos de Caio, como (o conto) “Lúcia McCartney” (Rubem Fonseca, 1969), “Zero” (Ignácio de Loyola Brandão, 1974) e “Romance de geração” (Sergio Sant’anna, 1980).

Dentro do hibridismo de “Sally Can Dance”³³, destacam-se, primeiramente, as relações diretas com o cinema. Há pelos menos três citações envolvendo diretores e atrizes. Na página que parodia um cartaz de filme, inclusive destacando que Selma é uma *special guest star*, há uma lista de agradecimentos, e um dos agraciados é Martin Scorsese. Seria mais uma homenagem ao novo cinema americano dos anos 1970? Sim, mas fica a dúvida se existe uma relação com um filme específico. Como no cartaz ainda há um agradecimento para a “frota de taxistas Mahatma Gandhi”, pode-se pensar que Caio homenageia *Taxi Driver* (Scorsese, 1976). Porém, ao mesmo tempo, o conto pode se referir à história de uma mulher viúva que abandona a cidade para fugir de um homem violento, do menos conhecido *Alice não mora mais aqui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974).

Além de Scorsese, há a presença de Fellini. Quando o leitor é convidado a decidir a moral da história, as alternativas misturam opções sérias e debochadas. A primeira moral, completamente irônica, é “Bevette più latte”³⁴, que alude à música cantada em *As tentações do Dr. Antônio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*), episódio de Fellini em *Boccaccio 70* (1962). Na trama, um moralista, o Dr. Antônio do título, tenta censurar um *outdoor* de leite que mostra uma voluptuosa mulher (e quando o

³³ Passaremos a chamar o conto assim, com título abreviado.

³⁴ Há um erro de grafia no conto; o nome correto da música de Henry Mancini é “Bevete più latte”. Ao mesmo tempo, é interessante que essa expressão também é citada na peça “Sarau das 9 às 11” (1976). Escrita em colaboração com Luiz Arthur Nunes, a peça é um “quadro de monólogos entrecruzados” (ABREU, Op. Cit., 17), totalmente *nonsense*. Depois que um personagem pergunta “quando será aberto o último seio?”, EGO, uma espécie de oráculo, responde “Bevete più latte”. Em tempo: a peça apresenta poucas relações com o universo audiovisual, mas faz uma menção rápida às estrelas de cinema. A personagem Madame descreve o local em que passou a infância: “Reis destronados, ditadores depostos, envelhecidas artistas de cinema conviviam com magnatas do jet set internacional e conviviam com a antiquíssima aristocracia local” (ABREU, Op. Cit., p.18).

protagonista a vê pela primeira vez, uma criança fica cantando repetidamente a canção). Então, o guardião da moral e dos bons costumes acaba ficando obcecado pela moça de curvas generosas, a ponto dela se materializar na frente dele. No conto, a citação parece funcionar em dois níveis. Por um lado, reforça a crítica ao moralismo, aos valores tradicionais. Por outro, cita um filme que incorpora a publicidade em seu discurso – o que, de certa forma, Caio, faz no conto³⁵.

Além de fazer homenagens a diretores, o conto menciona que uma amiga de Sally se chama Gilda. Então, aqui aparece claramente uma das influências que marcará a literatura de Caio: o cinema dos anos 1940. Filme célebre pela beleza de Rita Hayworth, pela sua interpretação de *Put the Blame on Mame*, pela sua forma insinuante de tirar as luvas e o resto da roupa em uma das coreografias mais eróticas do cinema, *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ainda é notório por agregar elementos do cinema *noir* (as traições, a *femme fatale*) a um cenário exótico para os americanos: Buenos Aires. Se a publicidade da época afirmava que “nunca houve uma mulher como Gilda”, este personagem realmente não sairá de cartaz como inspiração para escritores e cineastas³⁶. No caso de “Sally Can Dance”, a apropriação é um tanto irônica, porque Gilda é uma amiga de Sally que não só é trapezista, como também dona do circo. No final da história, ela tem um caso com Selma – chamado pelo narrador de “conturbado envolvimento sáphico” (p. 125). Ou seja, ao contrário da destruidora de corações masculinos, a Gilda de “Sally Can Dance” é homossexual.

Enfocando as relações do estilo do conto com o cinema, pode-se pensar que essa mistura de tipos de expressividade, essa miscigenação formal, lembra o procedimento de colagem e, por consequência, o trabalho de montagem. É como se o todo fosse formado por fragmentos heterogêneos, e, de alguma maneira, a organização dos mesmos tivesse papel preponderante na criação de uma atmosfera calcada no amálgama entre a realidade e a representação (cuja dissociação, inclusive, é abandonada no próprio título). Neste sentido, os personagens vivem dilemas reais (largar ou não a família? Seguir ou não o desejo dos pais?), mas o fazem em um contexto, um mundo, delirante. O mundo de “Sally Can Dance” sangra

³⁵ Essa atmosfera da cultura de massa também foi trabalhada por Fellini em *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960).

³⁶ Recentemente David Lynch celebrou *Gilda*. Em *Cidade dos sonhos* (Mulholland Dr., 2002), uma das personagens não sabe seu próprio nome e, ao olhar para um cartaz do filme, decide que atenderá pelo nome de Rita.

alucinação: algumas ações têm mais de uma versão; outras, são incompreensíveis. Além disso, duas cenas contíguas nunca são vistas pelo mesmo olhar, criando uma descontinuidade. A descontinuidade de um mundo que respira globalização: o conto não é trilingue, mas sim escrito em um “dialeto” que mistura os três idiomas já citados. E os habitantes deste mundo de discos-voadores, anti-psiquiatria e almanaques de jornal? São decalques terceiro-mundistas de referências *pop*. Tudo isso graças à montagem.

Analisando algumas formas de estilo que se relacionam com o cinema, nota-se que pelo menos um parágrafo mimetiza – sem alardear – a forma de um roteiro.

Sally vem caminhando por uma avenida deserta. Está amanhecendo. Não há automóveis, nem ninguém mais, exceto Sally. Ela vem devagar, jeans arremangados até o joelho, cabelo em rabo de cavalo, camisa ajedrez, descalça, um tamanco em cada mão. Detém-se para observar melhor algo dentro de uma lata de lixo. Neste momento, por trás da mesma lata de lixo, aparece a cara de um cachorro buldogue. Sally recua. O buldogue encara-a fixamente. Sally não faz nenhum movimento brusco. Seus olhos se esgazeiam, seus lábios fremem nos cantos. O buldogue continua saindo por traz da lata de lixo. Depois do pescoço, seu corpo vai estreitando e ganhando escamas, até revelar-se uma serpente inquieta, com a cauda terminando em ferrão. Sally recua ainda mais. O buldogue retira a máscara. É Mike Pocket-Knife... (p. 119).

Esse trecho mimetiza a forma de roteiro a ponto de trazer uma decupagem implícita. Ou seja, é possível perceber quais são as imagens das ações e até estabelecer a cena. Esta começa com um plano geral de apresentação da personagem e passa a ser regida pelo gênero suspense, em que a manipulação do tempo e dos pontos de vista é fundamental na criação do clima do filme. A questão é que este suspense será, dentro do conto, uma das tantas formas de representar o(s) mundo(s) de Sally. Ao mesmo tempo, talvez porque o final do encontro mostre dois personagens que se identificam na sua rebeldia, a descrição em forma de roteiro não deixa transparecer maiores ironias – muito presentes em outras incorporações do cinema que aparecem no conto.

Além da relação com a escritura de roteiro, por vezes o conto sugere como uma suposta câmera deve se posicionar em relação aos fatos. A primeira vez que isso acontece é quando Sally está lendo “A política da experiência”, do “mago” da anti-psiquiatria R.D. Laing. Ao se deparar com a ideia de que vários artistas não conseguiram “manter a sanidade” nos últimos cento e cinquenta anos, ela fecha o livro abruptamente.

Nervosamente, suas mãos buscaram um cigarro à cabeceira. Com dedos trêmulos, acendeu, tragou (sugere-se aqui uma tomada bem lenta: a atriz deve passar inteiramente para o público a sua ansiedade, através de gestos, como, por exemplo, roer as unhas ao mesmo tempo em q fuma, mordendo os lábios e piscando inúmeras vezes) (p. 118).

Em primeiro lugar, essa câmera que se instaura dentro da narrativa parece ser mais uma forma de criar uma relação indissociável entre a história do personagem e o fato de que tal história pode ser na verdade uma segunda versão, adaptada para o cinema. Admitindo que o “mundo dos personagens” é o real, o conto propõe que a visão apresentada já é uma releitura deste mundo, um texto que se assume como representação.

Ao mesmo tempo, essa segunda versão dos fatos, pelo menos nesse trecho, parece se aproximar de um filme canhestro, ironicamente cafona. Afinal, se uma atriz roer as unhas, fumar, morder os lábios e piscar várias vezes, certamente ela está atuando em um melodrama de segunda categoria. E Caio sabe disso.

Essa ideia de que a citação das possibilidades de filmagem de uma determinada cena é, antes de tudo, um deboche, é confirmada no segundo (e último) momento em que este procedimento aparece. Na cena, Selma vai ao quarto de hotel de Sally e os diálogos são escritos como um roteiro:

Selma (*com um rugido agreste*): Vim buscar a parte superior do meu maiô tigrado.

Sally (*desabotoando lentamente a camisola de tule*): Está em meu corpo. (*Sussurrando*) It's in my body. (*Gemendo*): Está en mi cuerpo.

Selma (*rosnando e cingindo a cintura da donzela num feroz amplexo*). S.i.m.³⁷!

Obs.: Nesta altura, para evitar – embora inevitáveis – futuros problemas com a conhecida firma distribuidora dos afamados Cintos de Castidade Mental S.S., a câmera pode (deve) desviar-se dos corpos suados para El reloj de cabeceira e fixá-lo durante o tempo necessário. A trilha sonora deve manter, em contraponto, suspiros y gemidos very hot com o tique-taque cibernéticos del reloj – se possível digital, y se possível ainda, sugere-se que desperte com a interpretação de Ney Matogrosso para “Trepá no coqueiro”, finalizando a tomada (p.122).

Todo este trecho que mostra um reencontro “caliente” entre Sally e Selma, extravasa – com humor – a ausência de sutileza, chegando a ecoar as pornochanchadas brasileiras dos anos 1970. Ao mesmo tempo, a presença de um compromisso com um eventual patrocinador deixa a cena mais cafajeste ainda.

³⁷ Sociedade Itinerante Meio Pirada.

Esse tom cafajeste é personificado pelo jovem cineasta Valdomiro Jorge. Ele encontra Sally no mesmo lugar em que ela tinha conhecido Selma: no Festival de Cinema Nacional de Altamira. Depois de apresentar seu filme *Quem muito dá um dia se escracha*, ele tenta convencer Sally das suas concepções cinematográficas-político-existenciais. Com este personagem e com os apontamentos de câmera, o conto parece elaborar uma crítica genérica a uma parte do cinema brasileiro.

“Sally Can Dance” parece ser o primeiro conto abordado nesse capítulo que faz pensar em cineastas ou filmes que não foram citados nominalmente no texto. A rebeldia desaforada, o uso irônico dos meios de comunicação de massa, a defesa da juventude, a abordagem despachada da homossexualidade, a naturalidade da abordagem das drogas e a incorporação do mau gosto, tudo isso remete o leitor ao primeiro Almodóvar. Cineasta que reaparecerá nos livros de Caio, Almodóvar pode ser lembrado neste momento tanto pelas histórias de *Pepi, Luci, Bom Y otras chicas del montón* (1980) e *Labirinto de paixões* (*Laberinto de pasiones*, 1982), como pelo cronista que publicou os textos da “atriz pornô” Patty Diphusa, sem dúvida uma “parente” de Sally. Ao mesmo tempo, Sally tem um(a) “brother-sister”, que é um personagem de sexo indefinido. Quando este aparece, sempre que há uma palavra que possa definir o gênero, a grafia mantém essa ideia, chamando o personagem, por exemplo, de “ele(a)”. Não é puro Almodóvar?

Como no primeiro Almodóvar, a trilha de rock está presente. As referências a Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e Lou Reed ecoam os filmes citados em “Lixo e purpurina”, pois nos dois casos o rock pontua a trama. Mesmo que este procedimento passe a ser usual nos textos de Caio e que nem sempre a música pertença a este gênero, neste conto a abundância de canções americanas e inglesas não deixa de ser uma marca da utilização de uma linguagem que flerta com o *pop* e que, por consequência, se afasta de qualquer tipo de manifestação nacionalista. Ao mesmo tempo, a presença destes músicos rebeldes no texto pode ser vista não só como ferramenta narrativa, mas como um indício de que o escritor tem grande simpatia por sua jovem e inquieta protagonista³⁸. Neste sentido, vale lembrar que o título do conto evoca um álbum de Lou Reed, de 1974, *Sally Can't*

³⁸ Inclusive, esta associação ideológica entre criador e criatura pode ser vista no citado cinema americano da virada dos 1960 para os 1970.

Dance. Ou seja, a utilização do rock aparece não só como “trilha sonora”, mas como influência na concepção de mundo do autor e da protagonista.³⁹

Outro conto de “Pedras de Calcutá” que traz relações com o cinema é “Garopaba, mon amour”. O próprio título dialoga com a sétima arte, evocando *Hiroshima Mon Amour*, dirigido por Alain Resnais e escrito por Marguerite Duras⁴⁰.

Narrando de maneira fragmentada a repressão policial a jovens que buscam aproveitar o sossego, o prazer e a liberdade de uma praia deserta, “Garopaba, mon amour” propõe reflexões cinematográficas diversas, a começar por “ter” uma trilha sonora. Afinal, abaixo do título, se lê: “ao som de *Sympathy for the devil*” (p.91). Em primeiro lugar, a música dos Rolling Stones funciona de maneira similar à trilha sonora de “Sally Can Dance”, evocando uma possível identificação do autor com o personagem jovem. Além disso, dois trechos da letra da música, em inglês, são inseridos no meio do conto. Isto acontece em dois momentos, com cada trecho aparecendo em um instante. Tal proposta acaba entrando em consonância com outras estratégias do conto: a narração não conta linearmente a história, misturando informações e digressões, oscilando entre as primeiras pessoas do singular e do plural e a terceira pessoa do singular. Ainda, aparecem diálogos para ilustrar o momento de coação policial a um dos jovens – só que este momento nunca é preparado pelo texto, os diálogos surgem dando, antes de mais nada, a ideia de descontinuidade. Nesta mescla de posturas que compõe o todo do texto, percebe-se novamente que uma das influências do cinema na obra de Caio Fernando Abreu está ligada à questão da montagem. E talvez por isso o conto homenageie o filme de Resnais, em que a relevância deste processo é notória, principalmente pela oscilação entre temporalidades. Além disto, nunca é demais lembrar que a montagem em *Hiroshima, mon amour* também manipula materiais diversos (como exemplo básico basta lembrar a combinação entre cenas documentais e de ficção).

Já citados quando abordei a montagem, os diálogos do conto pedem atenção. Em primeiro lugar, a literatura de Caio Fernando Abreu muitas vezes trabalha as falas dos personagens no meio dos fluxos de descrição, gerando uma grande

³⁹“Sally Can Dance” tem ainda mais alguns aspectos que o ligam ao cinema: em dois momentos, o narrador avisa que está usando um flashback; em outro instante, surge a expressão “The End”. Nestes casos, aparece novamente o conceito de embaralhar o real e a ficção dos personagens.

⁴⁰ Lembrando que o título de um dos últimos textos de Caio é “Bem longe de Marienbad”, numa homenagem a *Ano passado em Marienbad (L’année dernière a Marienbad, 1961)*, pode-se perceber desde já uma fixação por dois filmes próximos de Alain Resnais. Inclusive, são dois filmes que têm em comum, entre outros aspectos, experimentação da manipulação do tempo e o fato de terem sido roteirizados por escritores. Neste caso, Alain Robbe-Grillet, uma das tantas influências de Caio.

quantidade de textos sem (ou quase sem) o uso de travessão. Em contrapartida, quando os diálogos são visualmente marcados, insinua-se um jogo tipicamente cinematográfico. No caso de “Garopaba, mon amour”, isso fica ainda mais nítido pela utilização de uma rubrica de ação que dá ritmo à cena do policial acuando um jovem:

- Conta.
 - Não sei.
 (Tapa no ouvido direito.)
 - Conta.
 - Não sei.
 (Tapa no ouvido esquerdo).
 - Conta.
 - Não sei.
 (Soco no estômago) (p. 91,92).

No trecho acima, o diálogo repetido é combinado com a progressão de ações físicas, intensificando a violência do interrogatório. Aliás, este interrogatório aparece outras duas vezes: na primeira, acusador e acusado têm falas idênticas às do trecho transcrito, mas as agressões mudam. Já na última vez, voltam as agressões do primeiro momento, mas as falas são diferentes:

- Repete comigo: eu sou um veado imundo.
 - Não.
 (Tapa no ouvido direito.)
 - repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
 - Não.
 (Tapa no ouvido esquerdo).
 - Repete comigo: eu sou um filho da puta.
 - Não.
 (Soco no estômago) (p. 95).

Analisando o diálogo acima, é interessante perceber que a repetição, já insinuada na forma dos primeiros dois diálogos, cujas falas são idênticas, passa a aparecer nas próprias frases ditas pelo acusador (“Repete comigo...”). Esta estratégia amplifica a crueldade policial, originando uma forte sensação não só de aprisionamento, como de tortura. É como se a repetição forjasse uma perda de noção do tempo, típica de quem está sofrendo violência reiteradas vezes.

Voltando aos aspectos cinematográficos do conto, outra estratégia relevante é a forma de descrição de certos ambientes. Esta descrição, por vezes, lembra uma câmera que pode vasculhar espaços, que pode colocar uma lente de aumento em

objetos, buscando revelar ao espectador algo invisível ao olho nu. Logo no início do conto, entende-se quem está na praia de Garopaba, graças a uma “panorâmica” realizada pelo olhar do narrador:

O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos plásticos cigarros amassados pontas de cigarro seringas machadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos (p.91).

Com toda essa diversidade de produtos, a praia só pode estar tomada por jovens hedonistas. Mas a “panorâmica de Caio” não deixa de mostrar ironicamente certas contradições do grupo festivo, porque seringas convivem com fotonovelas e ampolas vazias estão lado a lado com tamancos ortopédicos. Drogas pesadas e ingenuidade; experiências autodestrutivas e cuidado com os pés.

Além da panorâmica descritiva, “Garopaba, mon amour” ainda conta com ideias de decupagem, como na passagem a seguir: “Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver” (p.92).

Aqui, o leitor vê claramente a cena como se estivesse diante de um filme – mesmo que o tempo seja o passado e que “perceber” não seja um verbo usado na escritura de um roteiro. A questão é que o trecho é nitidamente visual e proporciona aproximações e afastamentos da situação. Pode-se dizer que tudo começa num plano geral dos “homens”. Depois aparece o homem mais baixo e passa-se a um plano detalhe de algo que não é revelado. Esse não enxergar pode ser salientado por um reflexo de sol que deixe a lente toda branca, o negativo quase velado. Então, “a câmera” se afasta um pouco e mostra a imagem de um revólver. Por fim, percebe-se que toda aquela cena pode estar sendo vista por um personagem, como se todo o início (ou parte dele) fosse um ponto de vista de um determinante oculto. E esta pessoa que está a princípio oculta, acompanhando a cena, irá ser capturada e torturada. Este tipo de “decupagem”, que chega a lembrar a descrição do assassinato de “O estrangeiro” (“L'étranger”, Albert Camus, 1942), demonstra nitidamente a técnica de fracionar a ação, manipulando determinado espaço e tempo.

Depois dessas observações sobre os aspectos cinematográficos de “Garopaba, mon amour”, vale a pena retornar ao título do conto. Além da já citada

evocação de certos procedimentos estilísticos do filme de Resnais, esta escolha parece forjar uma comparação. Enquanto o filme francês mostra de maneira crua os horrores da Segunda Guerra, o texto de Caio parece evidenciar a virulência da violência policial e militar do Brasil pós-68. Neste sentido, é como se, através do título, surgisse a ideia de que a Ditadura Militar transformou o país em uma grande Hiroshima.

Aproveitando o gancho do cinema da (ou próximo da) *nouvelle vague*, pode-se folhear as páginas de “Pedras de Calcutá”, mudar de história, sair de Santa Catarina e chegar em Porto Alegre. “Aconteceu na Praça XV” narra o reencontro de dois amigos, homem e mulher, talvez ex-namorados, no centro da capital gaúcha. Os dois estão enternecidos e vibrantes com a situação, que traz consigo a memória e o cinema francês:

Ele acendeu um cigarro e ela outro e ele viu que ela havia mudado para Continental com filtro e que antigamente era Minister, Minister, gola rolê preta, olheiras e festivais de filmes da *nouvelle vague* no Rex ou no Ópera, e ela odiava Godard, só gostava do trecho onde *Pierrot le fou* sentava numa pedra e Ana Karina vinha caminhando pela praia gritando que se há de fazer, não há nada a fazer, *rien à faire*, e assim por diante até chegar em primeiro plano, e então ele lembrou e disse que tinha as obras completas de Sartre, Simone e Camus... (p. 72-73).

Primeiramente, essa descrição, feita em uma época anterior ao videocassete, só pode aparecer no texto de um escritor apaixonado por Godard (pelo primeiro Godard, que seja). Então, pensando em uma espécie de panteão, a *nouvelle vague* alia-se ao cinema americano da virada dos anos 1960 para os 1970, como referência na obra de Caio Fernando Abreu.

E o que dizer da referência em si? Filme que influenciou tantos outros, como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Pierrot le fou* (1965) é um marco de um cinema que expressa a dissintonia de seus protagonistas com o mundo, a cidade, a urbe. No texto de Caio, a película de Godard, mais especificamente a cena escolhida, exprime um momento de profunda crise existencial. Neste sentido, essa crise questionadora representada pela fala de Ana Karina parece – no que tange aos personagens – ter se perdido em outros tempos, em outras marcas de cigarro. O reencontro dos dois protagonistas, naufragos em uma cidade, por vezes acende a chama deste passado. Mas chega a ser irônico que é justamente a chegada da chuva que apaga qualquer fogo de inquietação.

Sublinhando a ideia de que o passado foi mais fervoroso, mas que, de repente, aquele dia pode trazer novas aventuras, o conto cita literalmente recursos cinematográficos:

... e ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um *flash-back* que mostrasse os dois na chuva recitando Clarice Lispector, *para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho de te doar*, meu Deus, tu decorou até hoje, e o teu cabelo tá caindo, ela falou... (p.74).

Nesse momento, o que se vê é que a volta ao passado acontece na cabeça dos personagens e isto detona uma ação presente – recitar o poema de Clarice.

Durante o conto, a expressão *flashback* volta a aparecer duas vezes, sendo que na última delas surge outra palavra do vocabulário cinematográfico, o “corta”:

... e mais um *flash-back*, os dois sem dinheiro para assistir ao Arqui-Samba no Cine Cacique e Nara Leão dizendo *é a parte que te cabe neste latifúndio*, deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo, corta, outro dia fui lá e tinha uma coisa *chocante*, uma porção de gente morando dentro de uns canos... (p.75).

Aqui o *flashback* não só evidencia a beleza do tempo passado, como possibilita perceber que há uma referência a um contexto nítido. Ao citar o Arqui-Samba, ocorrido no Cine Cacique, com a presença de Nara Leão, o conto evoca o ano de 1966.⁴¹ Então, conclui-se que a vivência intensa referida pelos personagens aconteceu na década de 1960, nos anos anteriores ao AI-5.

Se a palavra “corta” surge para quebrar as divagações do que eles faziam “naquele tempo”, lá por 1966, pode-se pensar que este recurso cinematográfico insinua que o passado dos dois acabou sendo destruído pela ditadura, e que aquele do chope no chalé da Praça XV é uma exceção em um presente marcado pela barbárie. Dentro deste contexto, o conto não se furta em lembrar as alternativas da juventude para o momento, citando a religião, a astrologia e a psicanálise.

Com todas essas referências à sétima arte⁴², o conto ainda traz uma situação tipicamente cinematográfica: o reencontro entre personagens que têm um passado em comum e que, por momentos efêmeros, questionam seus cotidianos, seus

⁴¹ O Arqui-Samba de 1966 foi realizado no Cine Cacique, com shows da citada Nara Leão e de Chico Buarque, Quarteto em Cy e Bossa Jazz Trio.

⁴² Há ainda um momento em que o personagem fala que tem um pôster amarelado de Marylin Monroe em casa (mas preferi não incluir isso na reflexão).

modos de vida. Isso em apenas seis páginas. Ou seja, a história parece servir a um curta-metragem ou a um segmento de um longa-metragem *multiplot*. Tirando os *flashbacks*, há basicamente dois personagens agindo em um espaço, ou melhor, “dois perdidos” bebendo chope no Chalé do Mercado.

Além disso, a história parece trazer um traço contemporâneo. Afinal, fábulas em que uma situação fugaz traz à tona a dicotomia “rebeldia *versus* acomodação” são típicas da virada do século XX para o XXI. Mesmo que não joguem com um passado ligado à ditadura, *Encontros e desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003) e *Antes do pôr-do-sol* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 2004) guardam similitude com o conto de Caio⁴³.

Prosseguindo na relação entre os contos de “Pedras de Calcutá” e a possibilidade da realização de curtas, é interessante abordar “Paris não é uma festa”. O conto, cujo título evoca a passagem de Hemingway pela cidade-luz, narra o instante em que um escritor, que voltou de uma experiência frustrada na Europa, visita uma antiga conhecida, agora executiva de uma grande editora. Entre conversas constrangedoras sobre a passagem dele pelo velho mundo, ela procura um jeito educado para informá-lo que seu livro não será publicado.

Em “Paris não é uma festa” aparecem diálogos bem construídos, inclusive mesclados com ações (como dentro de um roteiro). Há também alguns detalhes visuais interessantes – tudo se passa em uma sala de um prédio comercial e, através do dia que vai escurecendo na janela, ocorrem insinuações de estados de espírito (como em Antonioni, talvez). Mas o fundamental é a dramaturgia – o encontro de dois personagens em um espaço, o reencontro entre duas pessoas que não se vêem há tempos e que conquistaram coisas diferentes na vida, propondo o choque entre duas visões de mundo, onde as escolhas de cada um são postas na balança. Poderia dizer que isso é puro teatro, se tudo não se passasse em – novamente – apenas seis páginas.

Pensando na dramaturgia, “Paris não é uma festa” difere de “Aconteceu na Praça XV”. Se nos dois contos o passado é importante, aqui aparecem dois personagens que seguiram rumos diferentes: ela está bem colocada; ele, não. Já

⁴³ No filme de Linklater, a história do escritor americano que reencontra uma ativista ecológica em Paris põe em cena dois personagens e um passado de apenas uma noite. Tendo duas horas para pegar seu voo de volta para seu país e sua família, ele resolve dar uma volta com sua antiga conhecida. Enquanto o tempo vai passando, eles são obrigados a enfrentar suas escolhas e decidir se são acomodados ou não. Poderia ter acontecido no centro de Porto Alegre.

em “Aconteceu na Praça XV”, os personagens parecem mais próximos entre si, similares em seu aspecto coadjuvante.

Outro conto de “Pedras de Calcutá” que segue a estrutura “dois personagens conversam em um espaço” é “Joãozinho & Mariazinha”⁴⁴. Um jovem aperta o porteiro eletrônico de um prédio, procurando por Maria. Uma garota atende e deixa o rapaz entrar. Ele diz que é amigo do Renato, que se chama João. Os dois conversam sobre rádios-relógios e bebidas, falam do frio que faz na cidade de ruas vazias e comentam o fato deles terem nomes antigos. Quando surge uma aproximação física – “Ela avançara o busto em direção a ele” (p. 22) –, ele resolve ir embora. Então, os dois admitem que tinham mentido: ele não se chama João, nem ela, Maria.

Nesse conto, os personagens são desconhecidos e permanecem assim até o final. Mesmo que seja um flagrante da solidão do indivíduo urbano, a exemplo dos dois últimos contos mencionados, “Joãozinho e Mariazinha” não se restringe ao tom “realista”, chegando a flertar com o absurdo de Becket:

- Acho que é muito tarde – ele disse.
- Você tem horas?
- Não (p.20).

Depois disso, a garota ainda diz que sabe adivinhar sempre que horas são, criando um clima que chega a lembrar alguns filmes centrados em diálogos dentro de um espaço, cujo tom oscila entre o naturalismo e o realismo fantástico. O longa-metragem *Uma simples formalidade* (*Una pura formalità*, Giuseppe Tornatore, 1994), o média *Diabólica* (Claudio Torres, 1998) e o curta *Quem?* (Gilson Vargas, 2000) são alguns exemplos dessa tendência. Aliás, o frio que permeia o conto – talvez haja “uma pequena camada de gelo em cima dos automóveis” (p.22) –, faz lembrar a importância da chuva nos dois primeiros filmes citados.

Pensando em “Pedras de Calcutá”, poder-se dizer que Caio Fernando Abreu não só se especializou na forma breve, mas – com certeza – produziu inúmeros contos que são argumentos prontos para curtas metragens. O interessante é que até este livro, seus contos – com uma ou outra exceção – não parecem tão moldados a isso.

⁴⁴ O conto do livro centrado em dois personagens é *Rubrica*, mas a narrativa em primeira pessoa e a própria falta de relação do jovem e da garota que se encontram nos fazem deixá-lo em segundo plano.

1.3 UM TRAILER DE *MORANGOS MOFADOS*

“Morangos mofados” (1982) apresenta alguns contos que possibilitam adaptação, em que pese possuir, em relação a “Pedras de Calcutá”, mais textos com fluxos de consciência e narradores indefinidos, o que sempre desafia tal processo. Como me deterei neste aspecto posteriormente, focalizo agora outras questões cinematográficas presentes no livro.

“Os sobreviventes” mostra o encontro de dois amigos, um homem e uma mulher, que analisam, em uma noite de bebedeira, os seus projetos, as suas utopias, os anos que passaram e a ditadura que ficou marcada “feito tatuagem”. Essa recapitulação aparece claramente na passagem a seguir:

... ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing, em baixo do braço, aqueles sonhos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos anos 50, em Paris; 60 em Londres ouvindo *here comes the Sun here comes the Sun little darling*; 70 em Nova Iorque dançando *disco-music* no Studio 54; 80 a gente aqui mastigando essa coisa porcas sem conseguir engolir nem cuspir para fora nem esquecer esse gosto azedo na boca (ABREU, 1982, p.15).

Esse tipo de divisão por décadas faz um panorama da busca intelectual e existencial de uma geração que vê o mundo se transformar. Ao mesmo tempo, o conto apresenta ironia, exacerbada pelo uso do diminutivo – “ai que gracinha nossos livrinhos”. Neste sentido, todas as vivências citadas, que pareciam historicamente relevantes, podem ser lidas como adesões efêmeras às modas de cada momento.

No discurso ambíguo do conto, um dos protagonistas ressalta que eles viram filmes demais. Nesta busca do cinema na obra de Caio Fernando Abreu, pode-se pensar que os personagens acompanharam de perto a *nouvelle vague* e depois mergulharam no cinema americano surgido no fim dos anos 1960. Segundo a ótica do conto, isso seria ao mesmo tempo a bagagem cultural dos dois e o atestado de que existe uma certa distância entre a realidade retratada nestes filmes e a experiência brasileira, marcada pela presença da ditadura (sem nacionalismos, *of course*).

A influência cultural do cinema na vida dos personagens aparece também em “Sargento Garcia”. No conto, Hermes, um garoto de dezessete anos, vai se alistar no exército. No meio de um monte de jovens nus, ele é interrogado pelo militar que dá título à história. Depois de dispensar o jovem, o sargento dá uma carona para ele, que acaba tendo sua primeira experiência sexual.

O conto, narrado por Hermes, mostra um rapaz culto, que pretende cursar filosofia. Seu interesse por Nara Leão, “As mil e uma noites”, e mitologia grega é desvendado ao leitor, que tem acesso aos pensamentos do protagonista. Aliás, estes pensamentos, verdadeiros refúgios, aparecem principalmente quando ele está sendo interrogado pelo intimidador Garcia. Então, quando o militar questiona a origem do nome Hermes, ele diz que não sabe, se sente acuado e foge para a sua subjetividade.

Sorriu. Presentia o ataque. Sempre vencia. E quase admirei sua capacidade de comandar as relações daquela manada brutal, para ele eu devia fazer parte, presa suculenta, carne indefesa e fraca. Como um idiota, pensei em Débora Kerr no meio dos leões, cinemascope, cor de luxo, túnica branca, rosas nas mãos, em quadro antigo na casa da minha avó, Cecília entre os leões, ou Jean Simmons, figura de catecismo, os-cristãos-eram-obrigados-a-negar-sua-fé-sob-pena-de-morte, o padre Lima casou com a filha do barbeiro, deve ter virado mula sem cabeça, a filha, não o padre, nem o barbeiro. O silêncio crescendo. Um cavalo esmolambado passou na janela, palco, tela, minha cabeça galopava, Steve Reeves ou Victor Mature, sozinho na arena, estrangulando o leão, os cantos da boca, não era assim, as-comissuras-dos-lábios-voltadas-para-baixo-num-esforço-hercúlio, o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas. A mosca posou bem na ponta do meu nariz (p.74).

Essa passagem chama a atenção, em primeiro lugar, pelo fluxo do pensamento de Hermes, que conecta atores diversos, memórias factuais, descrições do momento, passagens enigmáticas e uma especulação provinda da sua recordação.

Centrando o foco sobre os atores citados, percebe-se que o narrador faz alusão a uma série de filmes épicos, a começar por *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951). Então, a comparação fica nítida: Hermes, perante o sargento, se sente como Deborah Kerr na frente dos leões. Além disso, os outros filmes que vem à mente são *O manto sagrado* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), com Jean Simons e Vitor Mature; *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, Cecil B. De Mille, 1949), onde Mature luta com um leão; *Demétrio e os gladiadores* (*Demétrius and the Gladiators*, Delmer Daves, 1954), também com Vitor Mature; *Os últimos dias de Pompéia* (*Gli ultimi*

giorni di Pompei, Mario Bonnard, 1959) e *Hércules e a rainha da Lídia* (Ercole e la Regina di Lidia, Pietro Francisci, 1959), ambos com Steeve Reeves. Como grande parte destes títulos narra a perseguição dos romanos aos cristãos, é possível associar este fato às perseguições de Garcia a Hermes, do Exército ao cidadão comum, e da ditadura a quem fosse contra ela.

Mas além dessa relação com filmes de época, é relevante sublinhar o momento em que o narrador diz que “o cavalo passou na janela, palco, tela”. Nessa simples passagem, surgem duas metáforas próprias do cinema. A primeira é a comparação da janela com a tela do cinema, cujos formatos similares inspiraram reflexões em filmes como *O mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) e *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Se a janela aparece nestes filmes para construir uma concepção de cinema, pode-se pensar que neste caso há antes de tudo uma relação baseada na fuga daquele lugar. A janela, com o cavalo passando, remete à possível saída do cerco empreendido por Garcia; já o cinema aparece como recordação, justamente nos momentos em que o jovem Hermes é acossado pelo militar – neste caso, o cinema é uma fuga subjetiva.

Além disso, a frase chama a atenção para relação do cinema com o palco. Nesse sentido, nunca é demais lembrar que a aproximação com o teatro permite também que certos realizadores proponham um discurso sobre cinema ou, em última análise, sobre a representação. *O último metrô* (Truffaut, 1980), *Opening Night* (Cassavetes, 1977) e *Tudo sobre minha mãe* (Almodóvar, 1999) são apenas alguns exemplos dessa utilização que será repensada na abordagem da novela “Pela noite”, do livro “O triângulo das águas” (1983).

Deixando a relação da sétima arte com o teatro, chegamos a um tema pouco desenvolvido até aqui: o cinema como refúgio. Essa questão vai aparecer de maneira forte no conto “Aqueles dois”, que narra a história de Raul e Saul, dois homens que se conhecem em uma repartição pública e acabam se tornando amigos íntimos. Na narrativa contada em terceira pessoa, há uma oposição clara entre o clima kafkiano do ambiente de trabalho e os dois personagens, sensíveis, interessados em cinema, ambos tímidos com passado trágico. Eles, inclusive, iniciam a aproximação graças a um filme. O narrador descreve assim o começo do interesse mútuo:

... Saul chegou atrasado e, respondendo a um vago o que que houve, contou que tinha ficado até tarde assistindo a um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze, apressado, barba por fazer, Raul teve os dedos sobre o teclado e perguntou: que filme? *Infâmia*, Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley McLayne, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece?, eu conheço e gosto muito (p.129).

Depois disso, os dois vão tomar café e passam a manhã conversando sobre filmes, fundando uma amizade que se contrapõe ao local de trabalho, um “prédio feio mais que nunca parecendo uma prisão ou uma clínica psiquiátrica (p.129)”. A partir daí, eles falam de mais películas, acabam vendo juntos, na TV, *Vagas estrelas da Ursa* (Visconti, 1965) e, no cinema, “o último filme de Jane Fonda (p.132)”.

Mais do que pensar numa coerência desses filmes, me interessa aqui salientar a ideia de que o cinema aparece para estes personagens como um mundo alternativo àquela repartição pública que, de alguma forma, parece ser um microcosmo que representa uma sociedade fechada, machista e preconceituosa (não por acaso, os dois amigos são despedidos porque os funcionários acreditam que eles têm um caso). Neste sentido, tal mundo alternativo não representa exatamente um escapismo da realidade, mas sim uma resistência a ela. Assim, o cinema em Caio Fernando Abreu assumirá, entre outros aspectos, um papel de imã que atrai personagens marginalizados; mais do que isso, o cinema chega a ser um refúgio, um esconderijo, onde a barbárie da civilização não chega.

1.4 PELA NOITE ESTILIZADA

Em “Triângulo das águas”, Caio Fernando Abreu publica três narrativas: enquanto duas delas – “Dodecaedro” e “O marinheiro” – parecem abandonar o universo urbano, concentrando-se em espaços fechados, “Pela noite” é uma síntese de suas preocupações com a solidão em uma metrópole. Ao mesmo tempo, esta novela parece condensar várias relações com o cinema que foram expostas até aqui, ao mesmo tempo que abre novas possibilidades de associações.

“Pela noite” narra o reencontro de dois amigos de infância. Depois de se verem rapidamente em uma sauna, eles resolvem sair juntos em uma noite de

sábado. A história começa justamente no momento em que o mais tímido chega na casa do outro. Rapidamente, o mais falante resolve que irão adotar codinomes para aquela noite: o amigo se chamará Santiago, em homenagem ao protagonista de “Crônica de uma morte anunciada”, de Garcia Márquez, e ele se chamará Pérsio, numa alusão a um personagem de “Os prêmios”, de Cortázar. A partir desta combinação, os dois saem para as ruas, jantam em uma pizzeria e percorrem a noite gay da “maior cidade da América do Sul”. Neste trajeto, eles falam de trabalho (o falante é crítico de teatro; o tímido, professor), do passado (a morte do companheiro de Santiago, a juventude dos dois no interior gaúcho...) e não escondem o desconforto perante a realidade profissional e afetiva. Entre desentendimentos e diferenças de personalidade, eles acabam a noite juntos.

Se em “Sally Can Dance”, o nome da protagonista vinha de um disco de Lou Reed, aqui os personagens são baseados em livros de consagrados escritores latino-americanos. Lá a presença do jargão cinematográfico ironizava as ações e fazia parte de um mosaico estilístico; aqui a presença de termos específicos da sétima arte tem outra função, como se insinua na passagem a seguir, que mostra uma das primeiras aproximações do visitante em direção ao anfitrião:

Sem premeditar, num impulso esboçou um movimento de levantar-se do sofá. Antes de fazer o gesto já se via também erguendo-se, um filme em câmera lenta. Talvez três vezes, repetindo os mesmos fotogramas – gesto incompleto, gesto incompleto e gesto incompleto – até completá-lo: a própria mão aberta estendida em direção à mão aberta estendida do outro. Mas a mão do outro voltou a encolher-se (p.57)⁴⁵.

“Pela noite”, ao contrário de “Sally Can Dance”, é uma história narrada prioritariamente de uma mesma forma: narrador onisciente em terceira pessoa, diálogos marcando as cenas e descrições misturadas a fluxos de consciência, temperando o ritmo das ações. Nessa estrutura com foco nítido, o fato de um personagem se sentir filmado é um indício de uma narrativa em que a presença do cinema inunda a vida dos protagonistas a ponto do real e da ficção se embaralharem. Inclusive, a ideia do cinema se imiscuindo na vida aparece em outros instantes: quando Santiago se lembra do passado dele e de Pérsio (“era como num filme, sessão da madrugada – p. 83”); quando o narrador chama a pessoa que enviara um cartão postal ao crítico de teatro de “*special guest star* a distância

⁴⁵ Os números das páginas de “Pela noite” referem-se à sua publicação na antologia *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

(p.88)”; quando os olhos de Santiago são comparados a “câmeras cinematográficas capazes de aproximar ou afastar as imagens em zoom tornando às vezes mais definido o primeiro plano (p. 94)⁴⁶”. Todas estas situações fazem lembrar a introdução que Amir Labaki fez para o livro *O cinema dos anos 80* (1991), mais especificamente a frase. “É generalizada a impressão de que os anos 80 não foram vividos, mas assistidos (p.11)”.

Voltando à comparação com “Sally Can Dance”, é como se lá a mistura de elementos dissesse mais respeito ao próprio conceito de representação, fosse parte de um experimentalismo setentista, enquanto em “Pela noite”, a presença do cinema fala da realidade dos personagens e, por consequência, de um contexto novo: a urbanidade dos anos 1980. Urbanidade essa ainda insípida em seu primeiro livro da década, “Morangos mofados”. Enquanto “Morangos mofados” ainda parece respirar “loucura” por todos os seus poros, com personagens suicidas, paranóicos, lunáticos e fatais, “Pela noite”, apesar de manter o tom amargo, exhibe uma metrópole que, com todos seus muitos defeitos, parece ter algum encanto, mesmo que um encanto artificial, trazido talvez pelos primeiros sinais da globalização.

Falando na fascinação da metrópole, “Pela noite” acrescenta uma questão cinematográfica ainda inédita neste texto, a importância da luz:

No escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melita, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho-quente, íntimas como a das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios, beijavam-se talvez, acariciavam seios coxas dedos mergulhados em pêlos umedecidos, atrás de cortinas gemiam baixinho entre plantas desidratadas, gemidos roucos de tenso prazer urbano, dezena de metros abaixo as poças d’água no asfalto espelhavam o brilho artificial do neon. Pulsante, a noite de sábado refletida às avessas no meio da rua (p.69).

Essa questão da luz reaparece em outros momentos do conto e chega a se relacionar diretamente com os personagens, como quando surge uma imagem que parece obtida por uma lente *macro*. No meio de um fluxo, o narrador revela que pode-se ver em Santiago um “reflexo de neon nos dentes” (p.77). Aliás, esta ideia dos reflexos reaparece mais adiante quando, em uma boate, o mesmo Santiago olha

⁴⁶ A presença da câmera aparece mais uma vez com o sentido de propor uma decupagem: “Ficou olhando as grades baixas cortando a avenida em duas, enquanto os toques nas teclas do piano tornavam-se mais e mais acelerados no *allegro*, câmera que se aproxima, brasa acesa na penumbra, respiração regular (p.95)”.

para si e para o amigo: “Na coluna dos espelhos quebrados viu refletido o rosto dos dois. Vários rostos espatifados, divididos em ângulos, em pedaços (p.124)”. Em todas estas passagens o que se percebe é uma estilização das imagens.

Pensando nesses trechos, é interessante perceber que a literatura de Caio oferece, no início dos anos 1980, uma série de questionamentos e procedimentos estéticos que marcariam não só o seu romance “Onde andaré Dulce Veiga?”, mas parte do cinema brasileiro, principalmente a chamada *Trilogia da Vila*⁴⁷. Em primeiro lugar, a presença massiva de luzes e neons são o emblema de uma certa sofisticação dos ambientes, remetendo a filmes como *Diva* (Jean-Jacques Beneix, 1981), *Blade Runner*, e *O fundo do coração* (*One From the Heart*, Coppola, 1982). Ao mesmo tempo, estas mesmas luzes insinuam, pelo artificialismo, a dificuldade de se estabelecer fronteiras entre realidade e imaginação, entre o verdadeiro e o falso. Neste sentido, “Pela noite” dialoga com *Cidade oculta*, *Anjos da noite* e *A dama do cine Shangai* não só por propor um retrato estilizado dos ambientes, mas por apresentar um questionamento sobre as fronteiras da representação.

Reparando na função que a luz tem no trecho citado, pode-se propor mais uma associação com a *Trilogia da Vila*: se a passagem acima fosse a descrição lírica de uma cena filmada, não haveria dúvida de que a direção de fotografia teria ficado a cargo de José Roberto Eliezer (Zé Bob), profissional que ocupou essa função nos três filmes paulistas mencionados.

Dentro desse olhar estilizado de “Pela noite”, outra faceta que chama a atenção é o apartamento de Pérsio. Mais do que pensar na descrição do seu aspecto físico, parece relevante lembrar uma observação de Mairim Lick Piva⁴⁸, especialista em Caio Fernando Abreu: “A sala assemelha-se a um teatro, cujo palco, tenuamente separado da platéia composta pelo amigo visitante, permite a Pérsio um constante representar” (1997, p.91).

Então, percebe-se que parte do apartamento pode ser visto como um local de representação de um espetáculo. Este tipo de associação não deixa de lembrar o trabalho de Arnaldo Jabor, no anterior *Eu te amo* (1981) e no posterior *Eu sei que*

⁴⁷ Trilogia formada por *Cidade oculta* (Chico Botelho, 1986), *Anjos da noite* (Wilson Barros, 1987) e *A dama do cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987).

⁴⁸ Mairim Lick Piva fez mestrado e doutorado sobre a obra de Caio Fernando Abreu, ambos no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O mestrado, defendido em 1997, intitula-se “Uma figura às avessas: O triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu”. Já o doutorado, terminado em 2003, chama-se “Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu”.

vou te amar (1986). Nos filmes de Jabor, os apartamentos viram estúdios de TV, sala de projeção, galeria de arte, entre outras coisas, de acordo com a cenografia, a iluminação e a intenção da cena.

O apartamento também aparece ligado ao imaginário do cinema, à sensação de impotência que os personagens têm:

- Sei, sei. Qualquer coisa que ficar falando no que a gente podia ter sido não é bom. Dá uma sensação de...
- ... fracasso...
- Justamente. Em cima. De fracasso, amargura, frustração. Tipo Walter Hugo Khouri, nem pensar (p. 67).

Esse diálogo parece evidenciar uma situação retratada por Khouri em *Noite vazia* (1964): dois homens angustiados passam grande parte da noite com duas prostitutas, tentando viver momentos de prazer. Ao contrário do planejado, uma sensação de náusea vai poluindo o ambiente. E é talvez por lembrar disto que Pérsio arquiteta planos para que a noite dos dois seja a mais agradável possível. Da alteração de nomes ao itinerário a ser percorrido, tudo foi pensado. Mas como nos filmes do prolífico diretor paulista, a busca da satisfação traz uma série de dificuldades.

A citação de Khouri também reitera que aqueles personagens não só vão ao cinema, como não pertencem à categoria de “espectador-médio”. Então, uma questão que aparecera nitidamente em “Aqueles dois” volta em “Pela noite”: o cinema também representa um elo entre os dois personagens. Novamente os filmes aparecem como antídoto ao vírus da solidão, ao deslocamento, aos revezes sentimentais, aparecendo como abrigo que acolhe os desajustados ao sistema, em suma, os infelizes.

O primeiro momento em que a ideia do cinema como lugar de encontro é enfatizada aparece quando o narrador incorpora a fala de Pérsio, que comenta o fato dos dois terem se visto em uma sauna. “... veja só, um lugar como outro qualquer, cruzamento de duas avenidas principais, no fim de tarde elevador repleto ou sala de espera de um cinema, sessão anônima de domingo” (p. 81-82).

Se as avenidas e o elevador surgem como hipóteses de um encontro casual, o cinema não parece tão ligado à coincidência. Neste sentido, o texto insinua que

domingo é um dia em que hordas de pessoas solitárias invadem as salas em busca de encontros fortuitos e boas narrativas.

Essa relação entre a solidão e o cinema volta a aparecer em um momento em que Santiago, deixando de lado sua prisão interna, resolve desabafar com Pêrsio:

Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto para casa. Aí fico lendo ou vou ao cinema. Vou ao cinema quase todos os dias. Ou vejo uns dois filmes na televisão, cada noite. Já ando vendo as coisas, as coisas todas, o tempo inteiro como. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um close, pá, vejo mais perto. Um zoom, pá, vou me afastando (p. 98).

Aqui o cinema quase ganha status de droga viciante. Ou quem sabe, é a infelicidade, a incomunicabilidade do personagem perante o mundo, que faz com que ele tenha que “tomar doses cavaleares de imagens e histórias”.

Outro retrato de um personagem solitário que usa o cinema como analgésico para seu estado aparece quase no final do conto, quando Pêrsio chega em casa, depois de ter brigado com Santiago:

... apago a luz, entro no quarto, cubro a xícara de leite quente com o cinzeiro para não esfriar, tiro a roupa, ligo a televisão procurando um filme com Audrey Hepburn, que saudade de Audrey Hepburn, sacudo os lençóis, desligo a televisão, Audrey nenhuma, peruas platinadas, dúzia delas, então deito, bebo devagar o leite pensando em escrever para minha mãe, em mudar de emprego, de cidade, de país... (p. 150).

Em “Pela noite”, o cinema, como outras artes, também pode ser fruído pelo solitário em caráter quase masoquista. Essa ideia aparece quando Pêrsio começa a se recompor da briga com o amigo. Depois de sublimar a vontade de fazer um escândalo, ele desfere, em fluxo de consciência:

... as pessoas às vezes procuram exatamente o que acaba de doer mais fundo, o verso justo, a música perfeita, o filme exato, punhaladas revirando um talho quase fechado, cada palavra, cada acorde, cada cena, até a dor esgotar-se autofágica, consumida em si mesma (p.152).

Mas o cinema, em “Pela noite”, também pode abrigar namorados que fazem um programa a dois. Santiago, ao lembrar seu grande amor que morrera num acidente, fala do início do relacionamento: “Aí a gente começou a se emprestar livros, ir ao cinema juntos, de tarde. Glauber, Godard, Truffaut, aquelas coisas. Ele gostava de Françoise Dorléac, eu adorava Rita Tushingham” (p. 106).

A passagem acima descrita chama duas outras facetas do cinema na obra de Caio. Primeiramente, o fato de cada um dos amantes preferir uma atriz traz à tona o tema (que será desenvolvido mais adiante) das musas e divas. Além disto, o trecho reitera a formação de um panteão, onde a *nouvelle vague* já aparecera, mas ainda sem o romântico Truffaut (aqui homenageado duas vezes, lembrando que Françoise Dorléac foi a protagonista de *Um só pecado – La peau douce*, 1964). Ao mesmo tempo, a presença de Glauber, citado na mesma frase que os “autores” da *nouvelle vague*, mostra uma reverência ao cinema brasileiro que, de alguma forma, já aparecera com a lembrança de Khouri.

Pensando no panteão de Caio Fernando Abreu, “Pela noite” acrescenta um outro tipo de filme: aquele que mostra grandes sofrimentos regados a álcool. Um dos filmes citados é *Procurando Mr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977, Richard Brooks), onde uma professora de deficientes auditivos passa as noites em busca de amantes em bares. O conto também cita “Tio Wiggily in Connecticut”. Na realidade, este é o título do conto adaptado em *Meu maior amor* (*My Foolish Heart*, 1949), mais uma produção dos anos 1940 que aparece na obra de Caio. É interessante que este filme dirigido por Mark Robson – montador de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) – foi a única adaptação hollywoodiana da obra do escritor recluso J.D. Sallinger (que trabalhou no roteiro). O filme, em primeiro lugar, conta a história de duas amigas que se reencontram, o que de certa forma alude à situação principal do conto. Mas o que talvez interesse mais é que a protagonista (a também mencionada Susan Hayward), depois de ter um filho com um soldado que morre na guerra, se casa com o noivo da amiga. E no reencontro, ela está mergulhada em álcool e solidão.

A forma como a citação de *Meu maior amor* é feita traz um aspecto curioso. “Pela noite” flagra um fenômeno típico dos anos 1980, o uso de videocassete. Lançado no exterior nos anos 1970, o videocassete chega aos lares brasileiros principalmente a partir de 1982, quando o modelo nacional é lançado pela Sharp. Este fenômeno influencia a forma com que as pessoas se relacionam com imagens e, por consequência, a cinefilia. No conto, Pérsio começa a imaginar qual será o destino da sua vizinha Lavínia naquela noite. Ele elenca várias possibilidades, entre elas:

Voltará a sua luxuosa cobertura para tentar o suicídio ingerindo uma dose excessiva de barbitúricos? Ou ligará o videocassete para assistir, uma vez

mais, a *Tio Wiggily in Connecticut*, encharcando-se de gim junto com a Susan Hayward?

A fala de Pérsio sublinha que Lavínia veria o filme de novo. Esta simples observação está em sintonia com um dos impactos que o videocassete traz na forma do espectador se relacionar com os filmes: ele pode colecioná-los. Ou seja, a partir dos anos 1980, os filmes geralmente não são “eternamente” revistos no cinema, mas em casa. Assim, parte do ato cinéfilo se desloca da esfera pública – as salas – para o ambiente privado.

A referência de Susan Hayward traz à tona outro aspecto já mencionado da obra de Caio: a fixação pelas musas do cinema. Este viés aparece já no início, quando Pérsio, ao ir tomar banho, fala para Santiago que, na cabeceira, “tem revistas antigas de cinema (p. 73)”. Então, o momento em que ele pega uma delas, é descrito com detalhes:

Na sala excessivamente clara, um pouco tonto, entre dois goles de vinho, folheou à toa as páginas amareladas, como se não tivesse ouvido, como se não tivesse culpa, estendido nas almofadas, rindo sozinho, divertido demais, enquanto enumerava os nomes, as fotos, Donna Reed, Yvone de Carlos, Dorothy Malone, Rhonda Fleming, Mamie van Doren, Arlete Dahl, e então, de entre as páginas caiu sobre o tapete o cartão postal. (p.78).

Tal revista, que tem Lana Turner na capa, é a *Cinelândia*, uma publicação surgida nos 1950 para difundir o cinema americano, através das suas estrelas. Ao mesmo tempo, também divulgava a Chanchada brasileira. Destinada prioritariamente ao público feminino, a Cinelândia era farta em fotos, como comprova o trecho acima destacado.

Em “Pela noite”, ainda são citadas outras musas, como Jane Mansfield, Marlene Dietrich, Jane Wyman, Key Kendall e Edith Piaf, comprovando a fixação do autor e de seus personagens por mulheres exuberantes.

Um outro aspecto interessante do cinema em “Pela noite” é como ele, junto com outras manifestações artísticas, se liga, a tribos, forma identidades. Deste modo, a sétima arte aparece com o poder de oferecer o reconhecimento de uma geração e/ou de uma opção sexual. Quando Santiago expõe a dificuldade que seus alunos têm de entender suas referências, ele fala como pertencente a uma geração: “a gente tem a cabeça cheia de versos e filmes e memórias que para eles não têm nada a ver. Peças de museu, nossas emoções (p.121)”.

Já no que se refere à questão homossexual, o olhar é crítico. Quando Pêrsio e Santiago estão em um *club*, o último olha para a “fauna” e comenta:

- Parecem todos iguais.
- E são. Tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, vêem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. Não existe uma tal cultura *gay*? E se acham muito originais, muito exclusivos. Odeio guetos.
- Odeio a palavra *gay*. (p.123)

Em “Pela noite”, como sempre, também há lugar para comparações. Pêrsio conta para Santiago que quando abriu a porta do apartamento para ele, queria que quem estivesse batendo fosse um homem mais velho, “um James Caan, um Nuno Leal Maia, paizão” (p.99), indicando o desejo de relacionamento com um homem mais velho, alguém que cuidasse dele. No mesmo parágrafo, na mesma página, ele diz que abriu a porta com uma cara horrível, uma “cara de Cristiane F.”. Mas talvez a comparação mais relevante aconteça quando o cinema é usado para espelhar estados de espírito do personagem. Assim, para retratar a angústia de Pêrsio, ao ser abandonado por Santiago, o narrador relata:

Teve vontade de rolar pelo tapete, cena altamente realista, em gemidos dilacerados, síndrome de abstinência, sabor mexicano, *delirium tremens*, fassbinderiano bater nas paredes, chorando em soluços arquejantes, em gemidos desmesurados, depois correr ao banheiro para vomitar vomitar vomitar sem vírgulas nem pausas: vomitar. Mas não sentia náusea alguma, nem ânsias melodramáticas, filmáveis, aplaudíveis, premiáveis. Só uma coisa seca na garganta (p. 151-152).⁴⁹

Ou seja, é como se aquela sensação de estar sendo filmado, estar atuando, lá do início da novela, lá do início da nossa análise da novela, estivesse ainda presente, mas, com o passar do tempo, ela vai se evaporando. A solidão, a dor, a inadequação são reais, não são um filme. Ao mesmo tempo, o trecho evoca o alto estágio emotivo do personagem, através das referências ao melodrama (mexicano?) e a um cineasta que sempre trabalhou com este gênero, que foi Fassbinder. Então, a paixão contida nos filmes do realizador alemão, bem como o “cinema de lágrimas”, serão importantes não só para a novela como para o escritor.

⁴⁹ Os vômitos contínuos lembram a estratégia usada no conto de 1975, “Loucura, chiclete e som”. Inclusive, o vômito é uma expressão que aparece em outros contos de Caio Fernando Abreu. Nesse sentido, parece haver um diálogo com o Cinema Marginal, pois vários filmes ligados a este movimento mostram personagens vomitando.

No meio de todas essas reflexões que “Pela noite” proporciona, não há como não mencionar o fato de que esta novela poderia dar origem a um filme sintonizado com as experiências contemporâneas. Dois personagens vagando pela cidade – cinema de deambulação –, a câmera na mão ou na *steadicam* filmando em Super 16mm ou o HD, os protagonistas interagindo com as locações... *Guerry* (Gus Van Sant, 2002) e o citado *Antes do pôr-do-sol* são alguns filmes que dialogam com esta proposta.

É claro que essa abordagem não inclui todos os apontamentos cinematográficos da novela (há outros filmes, citação de um procedimento como *flashback* etc). Assim mesmo, a análise joga luz sobre a grande presença da sétima arte em “Pela noite”.

1.5 OS DRAGÕES, OS CLICHÊS E OS SAPATINHOS VERMELHOS

Em “Os dragões não conhecem o paraíso” (1988)⁵⁰, as relações com o cinema são similares às dos livros anteriores; como novidade, nota-se a radicalização da utilização irônica dos clichês da sociedade e da indústria cultural.

Como se trata de um livro de contos, novamente aparecem aquelas histórias que parecem moldadas a um curta-metragem, naquele estilo “dois personagens conversando em um espaço”. Em “Linda, uma história horrível”, um homem volta à sua cidade-natal para visitar a sua mãe. Então, o que se vê é um ajuste de contas com o passado através de meias-palavras, em que a insinuação da homossexualidade e da AIDS marcam a narrativa. A mãe, ainda mergulhada em uma vida provinciana e solitária, vê no filho alguém que foi além. Porém, ele não tem forças nem alegria para dizer que está tudo bem⁵¹.

Já “O rapaz mais triste do mundo” mostra dois homens – um mais jovem, outro mais velho – que se conhecem em um bar. Uma nuance relevante é o fato de que o conto é narrado por alguém que vê (e imagina) tudo, de dentro do ambiente.

⁵⁰ O número das páginas das citações dos contos de “Os dragões não conhecem o paraíso” referem-se à sua publicação em *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

⁵¹ No início do conto, há uma descrição tipicamente cinematográfica da mãe na janela: “Enquadrada pelo retângulo, o rosto dela apertava os olhos para vê-lo melhor” (p.21). Mas este expediente não se repete em “Linda”.

Então, o narrador – ele mesmo um solitário – descreve a timidez, a dificuldade de comunicação, a primeira aproximação, a afeição que cresce, as carícias efêmeras e, em seguida, a separação dos dois.

A primeira questão que chama a atenção é que novamente a diferença de idade está no centro da problemática da história. Assim, esses dois contos de “Os dragões não conhecem o paraíso” são bem diferentes daqueles de “Morangos mofados” e “Pedras de Calcutá”, onde – quase sempre, talvez com exceção de “Sargento Garcia” – os personagens têm idades parecidas. Aliás, no fim de “O rapaz mais triste do mundo” o garçom pergunta ao homem mais velho se ele é pai do garoto que foi embora⁵².

Já no primeiro parágrafo do conto há uma descrição que, de alguma forma, dialoga novamente com a estética dos filmes da *Trilogia da Vila* e, ao mesmo tempo, com os filmes dos anos 1980 de Ridley Scott, Luc Besson e Leos Carax.

Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico – sons, águas, algas – soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é nem mais será a de um deles (p.55).

Se o neon é uma marca dos anos 1980, a sedução e a estilização do *mondo cane* também. Ao mesmo tempo, pairam na mente os sintetizadores de Vangelis (*Blade Runner*), o *punk* de boutique de *Subway* (Luc Besson 1985), as prostitutas de *Cidade oculta* e *Anjos da noite*, e o mendigo de *Amantes da Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), filmado depois do conto, mas ainda com a verve oitentista.

Outro conto que narra o encontro de dois personagens é “Mel e girassóis”. Duas pessoas – homem e mulher – se encontram em um hotel em uma praia, “no sétimo ou oitavo” dia de bronzado. Aqui, o tom é paródico, porque a história narra com certa ironia a paixão “água com açúcar” dos dois. Ou seja, trata-se de uma história propositalmente artificial, *fake* – um *O fundo do coração* (*One from the heart*, 1982, Coppola), com um casal mais bonito que se apaixona e não briga. Lembrando o *happy end* do conto e pensando o livro como um todo, a escritora Márcia Denser

⁵² Ao mesmo tempo, como o narrador está bêbado em um bar, podemos chegar a pensar que o “rapaz” do título é ele mesmo e que aquela conversa é uma alucinação sua, ou uma imaginação dele conversando consigo mesmo mais jovem. Principalmente pela frase: “Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou os quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia, esse quatro que escuta” (p. 62).

ressalta que “no único conto que o amor se realiza com final feliz, ele se realiza como paródia do Amor-Mercadoria” (p.9).

Esse tom de paródia remete à artificialidade que aparece de várias formas, como no início da descrição do jantar dos dois.

Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até meio C, e se de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria. Ela não demorou (p.91).

Essa cena, que cita produções de baixo orçamento, não para qualificar o custo da diária do hotel paradisíaco, mas para revelar a breiguice do ambiente, traz à tona o clichê da praia tropical. Aliás, este clichê é acentuado pelo fato de que a história se passa em uma praia qualquer “do Havaí ou Itaparica”. Ou seja, todos estes lugares parecem pouco particulares ao narrador.

Mas não é só os lugares que são repetições eternas de fórmulas; as pessoas também. Então, aparece uma série de personagens-clichês: a Professora Secundária Recuperando-se do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos, a Velha Tia Solteirona Cansada de Cuidar Dos Sobrinhos, o Casal em Plena Segunda Lua de Mel Arduamente Conquistada, o Jogador de Basquete em Busca De Uma Vida Mais Natural etc. Inclusive, os próprios protagonistas são clichês: “Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga que Sonhava Escrever Um Livro; ele qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como Amir Klink” (p.94).

Logo após essa descrição surge uma conversa sobre cinema, onde eles falam que gostam de Fellini, Fassbinder, Wim Wenders e Bergman, sem que haja um comentário maior sobre eles. Aqui, o sentido parece ambíguo. Por um lado, o realizador de *Paris, Texas* (1984) e o diretor de *Persona* (1966) parecem dois cineastas a serem acrescentados ao panteão cinematográfico de Caio Fernando Abreu (Fassbinder e Fellini, em contos diferentes, já haviam sido reverenciados)⁵³. Por

⁵³ A importância do cinema aparece também em “Sem Ana, blues”, quando o personagem revela que seu telefone não tocou, mas poderia ter tocado. Poderia ser, inclusive, um amigo de cineclube. Logo a seguir, inclusive, há uma brincadeira com a atriz Nastassja Kinski, quando o narrador conta que um dos programas possíveis de se fazer com quem tivesse ligado seria ver uma tal de Nastassja Kinski nua.

outro, há um certo tom de crítica a uma absorção comercial da cultura cinematográfica, onde citar nomes dá um certo prestígio.

Outro conto que trabalha com os clichês é “Saudades de Audrey Hepburn”, passado quase inteiramente em uma festa de São João. Mas aqui, ao contrário do que ocorre na história anterior, há um personagem solitário que se choca com este ambiente clonado. É como se a solidão do sujeito moldado por Caio Fernando Abreu não tivesse “cura” em um mundo onde se vê a “Pantera Loura Disposta A Tudo Por Um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugidos das Páginas de Satyricon (p.49), a Psicanalista Conflituada Com O Elitismo da Própria Profissão, o Estudante de Pós-Graduação Indeciso Em Assumir A Sua Evidente Homossexualidade, o Escritor Que Conseguiu Mais Sucesso Na Itália Do Que No Brasil (p.51)⁵⁴. Neste contexto, o narrador deixa claro que o protagonista não tem com quem conversar e, por isso, se cala: “ele era pouco mais que uma câmera registrando silenciosa, impessoal, todos aqueles urbanos excessos juninos” (p.51).

Então se o personagem passa a ser a câmera que registra, ele acaba tendo uma cumplicidade do narrador – os dois estão perscrutando aquela festa, aquela celebração de pessoas fazendo tipo. E o desinteresse, não sem conflito, por aquele ambiente é marcado por um corte no texto, explicitado, novamente, pela expressão “Flash-back” (p.51), que dá nome a um intertítulo. Daí, ele se lembra rapidamente da infância. Quando volta a encarar o festejo, tudo parece lhe causar dor. Então, em um parágrafo, o narrador abandona a terceira pessoa e passa a incorporar a primeira, propondo um jogo cinematográfico em que mescla a subjetividade do protagonista, um clima alucinatório e uma possível despedida, sem deixar de manter um olhar externo:

Apertou o livro entre os dedos subitamente frios, depois colocou-o no colo para ajoelhar-se e estender as mãos em direção ao fogo. Eu parado na porta às quatro da manhã. Você indo embora. Eu me perdendo então desamparado entre cinzeiros e garrafas vazias. Você indo embora. Eu indeciso em beber um pouco mais ou procurar uma beata em plena devastação ou lavar copos bater sofás guardar discos mastigar alguns versos adoçando o inevitável amargo despertar para depois deitar partir morrer dormir quem sabe. Você indo embora. Acordar na manhã seguinte com gosto de corrimão de escada na boca: mais frustração que ressaca,

⁵⁴ Um escritor que, posteriormente, radicalizou o uso de estereótipos foi André Sant’anna, no livro *Sexo* (1999). A novela é conduzida por um numero enorme de personagens, como O Executivo De Óculos Ray-ban e A Gorda com Cheiro de Perfume Avon.

desgosto generalizado que aspirina alguma cura. Tocaria o telefone. Você indo embora, fotograma repetido. Na montagem, intercalar. Você indo embora você indo embora (p.52).

Nessa cena, além da mistura de sentidos e sensações já expostas, parece que há um amálgama entre a linguagem de fluxo própria de Caio e uma organização visual e espaço-temporal típica de um certo tipo de cinema moderno em que memória, alucinação, passado e presente se misturam sem fronteiras claras. Lembra muito o Alain Resnais de *Muriel* (1963), mas com um fluxo etílico mais próximo de um John Cassavetes (cuja obra, salvo problema dessa pesquisa, Caio nunca citou)⁵⁵. Só que ainda há espaço para a metalinguagem, dando um ar de que aquela cena estava sendo construída não por um narrador literário, mas por um diretor.

O interessante é que justamente o cinema vai libertar o personagem daquela festa-prisão. A partir do momento em que ele ouve uma menina falando que vai para casa ver dois filmes na tevê com Audrey Hepburn, ele foge dali. Primeiro, internamente, num segundo *flashback*. Neste sentido, a citação de Hepburn não reforça apenas a ligação da literatura de Caio com as divas do cinema, mas principalmente traz à tona o fato de que aquela atriz representa um tempo, uma época, diferente daquele que o personagem está vivendo. Ele, então, lembra de como cada amigo pronunciava o nome dela, de como eram as sessões no Cinema Imperial e como foi justamente na Bélgica, onde Audrey nascera, que ele tinha sido preso ao lado de amigos, tudo por causa dos cabelos compridos. Ou seja, o nome de Audrey Hepburn detona uma memória *proustiana* no personagem e, nesse sentido, o conto transpira uma nostalgia de outras épocas, mesmo que mais turvas. Na realidade, a saudade de Audrey Hepburn é a saudade de um mundo sem clichês ainda dotado de uma utopia (“eu quero uma pra viver”).

⁵⁵ A sobreposição de tempo e estados de consciência aparece de maneira diferente na peça “Reunião de família” (1984), adaptação que Caio Fernando Abreu fez para o romance homônimo de Lya Luft. Na peça é a união das cenas e suas transições que dão a sensação de embaralhamento. Mesmo que seja tributária à “Vestido de noiva” (1943), de Nelson Rodrigues, “Reunião de família” não deixa de trazer à mente alguns filmes do cinema moderno que trabalham com esta mistura, como o citado *Muriel*, e *Morangos silvestres* (*Smultronstallet*, 1957), de Ingmar Bergman. Em tempo: na peça há menções esparsas ao cinema; o personagem Bruno comenta desinteressadamente que viu um filme; posteriormente, os personagens Aretusa e Alice, vistas na época em que eram meninas, discutem sobre o ato de beijar. Aretusa explica que o beijo não é nojento e arremata: “No cinema é fingido. Na vida real é de verdade. É muito melhor (p.133)”.

O conto ainda apresenta duas passagens que se relacionam nitidamente com um tipo de construção ligado a aspectos da poética pós-moderna⁵⁶. Em um momento, o narrador debocha de cursos que o protagonista pode fazer para incrementar seu cotidiano. Um deles chama-se “Premonições Pós-Modernas no Cinema de J.B. Tanko” (p.53), ironizando tanto o estilo adotado pelo conto (Pós-Moderno de carteirinha), como também o realizador conhecido por dirigir diversos filmes d’ *Os trapalhões*. Outro momento relevante aparece quando o protagonista está se lembrando da viagem à Holanda: “... atravessamos a pé entre tulipas tão reluzentes que pareciam sintéticas. E – céus! – talvez o fossem” (p.53). As flores sintéticas, falsas, lembram a ideia presente em vários filmes de utilizar objetos e cenários abertamente falsos: o avião de plástico de *O fundo do coração* e a cobra “de mentira” que uma das replicantes se enrosca ao fazer seu número de dança. Inclusive, no filme de Ridley Scott, o personagem de Harrison Ford chega a perguntar, explicitando o tema: “É uma cobra de verdade?”. E a andróide responde que é evidente que não.

Outro conto que mistura uma dramaturgia de poucos espaços com uma atmosfera paródica é “Os sapatinhos vermelhos”. Lembrando “Sally Can Dance”, em que Gilda inspirava uma personagem lésbica, aqui Caio Fernando Abreu opera algo mais radical, porque o título evoca a fábula “Os sapatinhos vermelhos”, de Andersen, em que uma garota acaba castigada por querer, a todo custo, usar os tais sapatos do título. Essa fábula acaba inspirando um dos contos mais eróticos de Caio Fernando Abreu, um texto que não deixa de ter o seu parentesco com Nelson Rodrigues. Ao brigar com o namorado em uma quinta-feira santa, Adelina resolve ir à forra: maquia-se, pinta os lábios e coloca um sapato de salto alto vermelho. Então, em uma boate, acaba arrumando três homens – um negro, um “tenista dourado” e um baixinho. Ela leva-os para casa e acaba tendo a sua noite de prazer – sem tirar os sapatos, claro. No Sábado de Aleluia, o namorado passa na casa dela e acaba presumindo parte do que acontecera – aos berros, chama-a de puta e joga as flores e o ovo de Páscoa na cara dela.

⁵⁶ Nesta pesquisa, a “poética pós-moderna” refere-se a um tipo de texto que usa elementos como paródia lúdica, ironia (muitas vezes com os clichês), citação, mistura de gêneros, combinação de elementos da cultura de massa e da “alta cultura”. Durante o texto, por vezes uso na mesma direção a expressão “estética pós-moderna”. Para uma reflexão sobre a “poética pós-moderna”, na literatura, ver HUTCHEON (1991); já em relação ao cinema, ver PUCCI JR. (2008).

Apesar de haver uma espécie de epílogo mostrando a personagem no trabalho e lembrando que um dia ela acabou parando de usar aqueles sapatos, o conto passa-se quase exclusivamente em dois ambientes: a casa e a boate. Além disso, as ações sugerem cenas bem visuais: o desentendimento inicial, o encontro na boate, a transa e a briga final com o namorado. Sim, pode dar um curta ou um média.

Nesse “filme em potencial”, percebe-se novamente a fixação pelas divas, pois o narrador compara Adelina a Liz Taylor, Lauren Bacal, Mae West e Gilda, para sublinhar este ou aquele detalhe no visual ou mesmo salientar o estado de espírito da protagonista. É interessante que todas as comparações surgem entre a preparação dela para sair até o momento em que ela está na boate. Ou seja, as musas do cinema representam não só a fantasia, mas a coragem de se posicionar perante as adversidades. Aliás, essa relação das musas com a coragem pode ser vista em outros contos, por exemplo, quando Hermes, ao se sentir acuado pelo Sargento Garcia, lembra de Debora Kerr no meio dos leões. Porém, é verdade que a coragem também aparece ligada aos heróis masculinos, como demonstra a citação de Vitor Mature⁵⁷.

Voltando ao conto, outra questão relevante é a presença literal do *fake*, que aparece quando o narrador lembra que, depois da noitada, “o broche de brilhante tinha desaparecido, mas que importava: era falso” (p.73). Novamente, como nas palmeiras artificiais do restaurante do hotel de “Mel e girassóis”, surge a ideia de lembrar que nem tudo é o que parece, principalmente quando a realidade e a representação se misturam.

Aliás, essa mistura entre realidade e representação aparece pela citação de um processo cinematográfico específico: a dublagem. Quando ela pede para “o negro” chamar os amigos dele, o rapaz questiona se ela não prefere ficar só a dois. Ela responde:

- Gente boa é sempre bem vinda – falava como a dublagem de um filme. Uma mulher movia o corpo e a boca: ela falava. Um filme preto-e-

⁵⁷Aqui, inclusive, vale fazer um parêntese sobre outro conto de “Os dragões não conhecem o paraíso”. “O destino desfolhou” apresenta também a coragem do herói de cinema, ao citar uma cena do ator Johnny Weissmuller no meio de pigmeus canibais. Aliás, a passagem – que se refere ao filme *Jim da selva – O vale dos canibais* (*Jungle Man-Eaters*, Lee Sholem, 1954) – serve não só para retratar a infância do personagem, com suas idas ao Cine Cruzeiro Sul, mas também para reafirmar que o garoto luta contra sua falta de coragem para se aproximar de Beatriz, a garota por quem ele está apaixonado.

branco, bem contrastado, um filme que não tinha visto, embora conhecesse bem a história (p.69).

Nesse trecho, a dublagem inspira algumas interpretações: primeiramente, Adelina parece estar fingindo ser a pessoa que não é, parece estar atuando – até por isso, em uma passagem anterior, o narrador descreve os gestos dela de acender um cigarro e colocar a cabeça para trás, dizendo que “a marcação era perfeita” (p.68). No seu novo papel, ela finge que está acostumada a boates, coisa que não condiz com o resto do conto ou mesmo com a expressão que revela que ela não “tinha visto aquele filme, apesar de conhecer a história”.

Mas essa ideia da dublagem não deixa de ser mais uma expressão que remete a uma atividade cinematográfica e, mais do que isso, a uma temática tipicamente pós-moderna, como se percebe em filmes lançados em datas próximas ao livro de Caio: *Dias melhores virão* (Cacá Diegues, 1989) e *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988). A partir destes filmes, pode-se pensar que a dublagem é um dos emblemas da recusa da ideia de originalidade, tipicamente modernista. Nesse sentido, a dublagem traz à tona um certo tipo de representação que é concebida a partir de outras representações e não exatamente a partir da “vida real”. Como Tarantino, um certo Almodóvar e Caio Fernando Abreu⁵⁸.

Dentro desse escopo dominado por referências ao pós-modernismo, também há espaço para narrativas em fluxos de consciência, onde o narrador abandona os simulacros⁵⁹ da urbanidade embebida de neon e mergulha no sentimento dilacerado

⁵⁸ Esta “representação da representação” é uma das características do “Cinema pós-moderno”. Além daquelas características citadas na “poética pós-moderna”, no caso do cinema, podem-se citar outras, como a oscilação entre narrativa clássica e recursos de linha modernista, o uso do abertamente falso, provocando antinaturalismo-parcial (a cena pode conter elementos não-realistas, mas sem agredir o espectador), impureza em relação a outras artes e mídias. Para aprofundar o conceito, ver PUCCI JR (2008).

⁵⁹ Uso “simulacro” para definir uma situação em que a presença das imagens é tão maciça que as fronteiras entre o real e o que é produzido pelos meios de comunicação de massa ficam embaralhadas. Como na perspectiva de Denílson Lopes: “Não é que não haja distinção entre vida cotidiana e um filme que passa na TV, mas as imagens midiáticas permeiam de tal forma o mundo que se tornam referências tão ou mais básicas de informação do que o cotidiano, a ponto de nossa visão do cotidiano ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. O simulacro não é nossa perdição, é nosso continente... Mais do que procurar as origens do simulacro para extirpá-lo, aceito seus desafios” (2002, p.106). Ao mesmo tempo, é relevante a visão de Linda Hutcheon, que relaciona o simulacro e as manifestações pós-modernas: “... a arte pós-moderna atua no sentido de contestar o processo de “simulacrização” da cultura de massa – não negando ou lamentando este processo, mas problematizando toda a noção de representação da realidade...”(1991, p.280). Para uma visão diferente, pessimista, do simulacro, ver Baudrillard (1991).

das tempestuosas paixões. Se em “À beira do mar aberto” surge a prosa poética, com os fatos sendo substituídos por imagens dolorosas e febris, em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, aparece uma narrativa dividida em três pequenos capítulos, sendo que o primeiro e o terceiro são escritos em forma de carta e o segundo, contado de maneira um pouco mais objetiva. É nas cartas que, com ajuda da primeira pessoa, o narrador se dirige a Dudu e desfila seu rosário de desilusões amorosas, sua solidão e sua saudade do destinatário. Neste conto, há citações de *Querelle* (Fassbinder, 1982) e *A história de Adele H (L’Histoire d’Adèle H., Truffaut, 1975)*. No primeiro, a iconografia gay mergulhada em cenário sintético reitera a tragicidade dos encontros amorosos, onde a dor, o desespero e a morte traduzem a epígrafe do conto de Caio, *Each Man Kills The Things He Loves* (p. 75).⁶⁰ Ao mesmo tempo, o filme de Truffaut narra a história de uma mulher tão apaixonada que começa a criar fantasias para si e para seu objeto amoroso. Esse delírio, que guarda traços de loucura, revela que seu platonismo talvez tenha como alvo um ser que é, antes de tudo, idealizado. Como o Dudu do conto. Assim, a literatura de Caio Fernando Abreu parece guardar sempre um estoque de textos que abdicam da relação direta com a urbanidade, que ultrapassam a necessidade de expor uma dramaturgia de ações e mostram – como se fosse pouco – a tradução de um sentimento em palavras, ritmos e fragmentos, ou seja, apenas com a linguagem⁶¹.

Essa tensão entre a trama mergulhada na citação e a história que busca uma relação mais íntima com os personagens vai aparecer abertamente no seu segundo romance, “Onde andaré Dulce Veiga?” (1990).

Em tempo: existem outros pontos de vista sobre o simulacro, mas não é intenção desenvolver o tema.

⁶⁰ Segundo o conto, esta é uma frase de Oscar Wilde, citada por Fassbinder em *Querelle*.

⁶¹ Ideia que dialoga com o prefácio que Márcia Denser escreveu para *Caio 3D: o essencial da década de 80* (2005b). Só que a escritora defende que a linguagem é o grande mérito de Caio: “Assim, não é no tema, nem no enredo, nem nos personagens, é na linguagem – ambígua e fragmentada, descentrada e esquizofrênica, poética e antiliterária, minimalista e abusiva – que reside a grande arte de Caio Fernando Abreu” (DENSER, 2005, p.10). Sem entrar nos méritos do ponto de vista de Denser, me parece possível ver arte também no tema, no enredo e nos personagens do escritor.

1.6 ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? ONDE ANDARÁ A REALIDADE?

A questão da representação aparece em “Onde andaré Dulce Veiga?” até pela forma como o romance foi escrito. Guilherme de Almeida Prado, em depoimento a Luiz Zanin Orichio (2005) apresenta toda a genealogia do romance, justamente para falar do seu filme homônimo. Guilherme conta que, em 1987, Caio publicou uma crônica no Estado de São Paulo, chamada *Onde andaré Lyris Castellani?*, “sobre uma atriz que fez dois ou três filmes nos anos 60 e desapareceu de cena (p.257).⁶²” Então, Guilherme de Almeida Prado pediu que Caio Fernando Abreu desenvolvesse um roteiro com aquele tema. Caio informou que já tinha começado a escrever algo do gênero, só que em formato de literatura. Então, os dois passaram a trabalhar no argumento, levando em conta os anos que Caio passara em redações de jornal. Guilherme de Almeida Prado revela qual era sua ideia: “Minha proposta era fazer um filme totalmente contemporâneo sobre a nossa geração dos anos 80 e aquilo que estávamos vivendo naquele momento pós-Aids” (p.258).

Guilherme expõe o processo de trabalho dos dois, onde o que nos interessa é a revelação de que Dulce Veiga “nasceu no filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto”, interpretada por Odete Lara. De fato, no filme de 1974, Odete Lara interpreta uma cantora famosa e lésbica.

Através do depoimento de Guilherme de Almeida Prado, conclui-se que o roteiro ficou pronto e acabou, num primeiro momento, sem financiamento para ser produzido. Foi a partir disso, então, que Caio resolveu escrever o livro, buscando com isso ajudar a impulsionar a produção. Como abordarei o filme em outro capítulo, aqui analisarei o quanto o cinema impregnou o livro desde sua escritura.

Analisando o romance, percebe-se que a quantidade de alusões ao cinema é enorme e, como sempre, em níveis distintos. Denílson Lopes (2002), no ensaio “Onde andaré o meu amor?”, faz um estudo apurado sobre a relação do romance de Caio com a sétima arte. Em primeiro lugar, Lopes enfoca o personagem, um homem

⁶² Lyris Castellani era atriz, cantora e dançarina. Participou de cerca de dez filmes, sendo que o primeiro foi *Absolutamente certo* (Anselmo Duarte, 1957) e o último, *A ilha* (Walter Hugo Khouri, 1962).

anônimo, poeta de um livro só, que, depois que conseguir emprego em um jornal, tem sua vida alterada por uma tarefa: descobrir onde foi parar a cantora Dulce Veiga.

Ele vai buscar se livrar pouco a pouco do mundo das imagens. As referências a estrelas, filmes, a sensação de ser filmado vão desaparecendo. No entanto, o último capítulo, o encontro com Dulce Veiga, se não é filtrado diretamente pelas poses e artifícios de uma diva da canção, tudo parece filtrado por uma outra luz... Os capítulos se tornam curtos e poéticos. O cotidiano se faz sublime e, na despedida, Dulce aparece de branco, envolta em luz. Será que mesmo o sublime aqui não mantém os clichês da cultura de massa, a estética B, evocada no subtítulo do romance?... Ela atua como diva recolhida, afastada de seu público, mas ainda assim uma diva. O filme continua também apesar do desejo de vida simples, história simples, da experiência concreta (p.221-222).

Nesse sentido, Lopes salienta a diferença entre o romance de Caio e os filmes que crêem na fuga das imagens como busca de redenção, como *Tão longe, tão perto* (Wim Wenders, 1993) e *Paisagem na neblina* (Angelopoulos, 1988). É como se essa volta ao real – que o encerramento do romance propõe – tivesse que, mesmo no afastamento da metrópole, levar em conta a midiatização onipresente. Ou seja, é dentro deste espaço, deste tempo, que a afetividade e a transcendência devem ser buscados. Pensando que essa ideia da busca do prosaico e da intimidade marca o cinema dos anos 1990, Lopes afirma:

O romance de Caio é um elo entre os pastiches e as metaficcões que saturaram os anos 80 e o desejo de narrativas simples, despojadas de referências explícitas. Não se trata de fascínio vazio, mas de uma busca desesperada de sentido e afeto em um mundo empobrecido (p.226-227).

Dentro desse deslocamento, é necessário observar que o início do livro concentra todas (ou quase todas) as formas de relação com o cinema expostas até aqui. Nesse sentido, o citado “mundo das imagens”, que aparece com enorme frequência nas cem primeiras páginas, surge de formas diversas.

Em primeiro lugar, há também a já referida sensação do protagonista de que sua vida está sendo filmada. Tal sentimento é reiterado diversas vezes, principalmente através de expressões do jargão cinematográfico. Aliás, é interessante que no primeiro momento em que essa impressão aparece, o personagem deixa claro que, ao receber o convite para o jornal, não se entusiasmou muito:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar (p.11).

Ou seja, talvez já na primeira página (que recebe o número onze por causa do título do romance, do nome do capítulo, das dedicatórias e epígrafes), exista uma vontade por parte do protagonista de empreender a sua odisséia de despojamento parcial da “simulacrópolis”.

Inclusive, na segunda vez em que o jargão cinematográfico aparece, é para o personagem revelar que “perdera o vício paranóico de imaginar estar sempre sendo filmado (p.13)”. Mas na mesma página, depois de “dizer” que começaria a trabalhar no mesmo dia, o narrador escolhe uma expressão típica de *set* de filmagem para sublinhar que seu destino está mudando: “A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro”. Esta expressão cinematográfica sintetiza o fato de que o personagem, no início do livro, vive enclausurado dentro do seu apartamento, em estado de inércia. Aliás, talvez somente nessa inércia, nesse encerramento, ele tenha subtraído o seu contato com a influência massiva do cinema, da televisão, da publicidade. Mas o protagonista sabe que, ao voltar às ruas da “maior cidade de América do Sul”, retornará ao mundo das imagens.

Então, o personagem-narrador passa a olhar o mundo como se a realidade fosse um filme. Em primeiro lugar, isto aparece nas frases baseadas em expressões cinematográficas. Ao descrever (exageradamente?) a rua onde pega um táxi para fazer uma entrevista, o protagonista cita diversos tipos – miseráveis, deficientes... – e arrebatada: “a cenografia eram sacos de lixo de cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (P.21)”. Esta visão que, de alguma forma, enxerga os desvalidos com uma lente cinematográfica, reaparece depois da metade do livro.

...fiquei olhando os viadutos. Na calçada oposta, em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice (p.132-133).

Ao mesmo tempo em que vê ambientes de maneira cinematográfica, o personagem também descreve visualmente seu processo de memória. Ao chegar ao estúdio para fazer uma entrevista com a cantora Márcia Felácio, filha de Dulce

Veiga, ele ouve uma canção que conhecia. Qual um personagem de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), a música leva o personagem ao passado. Ainda como em *Casablanca*, esta volta no tempo é sublinhada para que o leitor-espectador não se perca. Porém, ao contrário do filme com Bogart e Bergman, aqui as memórias são confusas:

Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois projetores jogassem ao mesmo tempo imagens sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher, não fazia sentido (p.24).

A fusão aparece como a citação de um recurso que liga, no cinema clássico, o presente ao passado. Mas aqui a fusão também é a marca de uma memória desordenada. Aproveitando o gancho, vale ressaltar que esta relação entre a memória e o cinema reaparece quando o narrador reflete justamente sobre as suas lembranças da cantora desaparecida: “Por alguma razão, até hoje, ao pensar nela, penso inevitavelmente num filme qualquer, em preto e branco, da década de 40 ou do começo dos 50” (p.33).

Essa obsessão com o cinema dos anos 1940 – presente neste trecho e na descrição anterior do cinzeiro – carrega uma certa nostalgia. A proposta é um retorno à inocência? Ao glamour? A um mundo com menos imagens?

Outro momento relevante de uso de expressões cinematográficas aparece quando o protagonista entrevista Márcia. Relatando no tempo passado, o personagem principal revela que ficou ouvindo as histórias da vida dela, “decupando na mente aquelas cenas tropicais que pareciam feitas de encomenda para uma futura cinebiografia de uma artista quando jovem”. Esta passagem, unida com aquelas relativas à memória, revela que a invasão do cinema na vida dos personagens perpassa o subjetivo, das recordações à imaginação.

Ainda analisando a cena com Márcia, o protagonista parece duvidar um pouco do que ouve, como se a própria história da filha de Dulce Veiga estivesse sendo espetacularizada por ela mesma.

Podem-se detectar outros instantes em que o narrador usa o vocabulário cinematográfico para descrever ações. Em uma conversa arrastada com seu chefe de jornal, Castilhos, falando justamente pela primeira vez em Dulce Veiga, o

personagem, no meio do diálogo, revela que “estava irritado com aquela cena em câmera lenta & closes nos olhos reminiscentes” (p.48). Neste sentido, muitas vezes o narrador apresenta ideias de decupagem em suas descrições de cena e, em algumas delas, não deixa de criticá-la.

A postura de decupar rima com o fato de que o narrador, como um dos personagens de “Pela noite”, funciona como uma câmera, podendo – através de seus olhos – se afastar ou se aproximar de um objeto. Em um determinado momento, o faxineiro Jacyr sai apressadamente da casa do protagonista e esbarra na mesa, derramando café sobre um cartão postal que sua ex-mulher enviara, um cartão com versos de Cecília Meirelles. Então, o narrador descreve sua ação: “e como se meus olhos embaçados, não sabia de quê, dessem um *zoom* de aproximação no papel, antes de me afastar li os versos agora manchados...” (p.79).

Um pouco mais adiante, o protagonista – já embebido de entusiasmo por buscar Dulce Veiga, por buscar alguma coisa – chega na redação, “um fotograma projetado no espaço” (p.82). Ou seja, o ambiente do jornal é algo paralisado, preso. Mas enquanto faz a crítica da inércia daquele “pasquim pré-informático”, ele se dá conta de que está parado na porta. Então completa: “eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria”. Assim, reitera-se a ideia de que a atmosfera cinematográfica impregna a “realidade” da narrativa. E mais do que isso, parece que é o protagonista que representa o movimento das imagens: a redação sem ele é uma fotografia, uma imagem parada; com ele, a imagem se mexe, como num filme. Esta ideia é salientada quando o protagonista sai dali, deixando “aquele fotograma voltar outra vez à sua imobilidade” (p.86).

Além da utilização da gramática audiovisual, a presença da sétima arte se instaura por um grande número de comparações de personagens do livro com atores conhecidos, e por diversas associações de ambientes e situações com filmes e programas de televisão. Nestes movimentos, cria-se a sensação de que tudo que acontece no mundo dos personagens tem sua origem no cinema, ou um quê de cinematográfico. Desta forma, em “Onde andaré Dulce Veiga?”, a representação invade o cotidiano.

Essa representação onipresente aparece na primeira vez que o protagonista encontra Márcia. Ela fica brava quando ele duvida do desaparecimento de Dulce Veiga. Então, o personagem-narrador descreve a atitude da filha da cantora:

“estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme” (p. 30).

O edifício do protagonista – “doente, contaminado, quase terminal” (p.37) – também é descrito com comparações. Passando pelo primeiro andar, pelo apartamento de duas velhinhas “idênticas”, o personagem ouve uma cena de novela, em que a personagem Leda briga com o marido Rogério, os dois casados há sete anos. Quando o marido exige saber se ela tem outro, o protagonista não ouve a resposta, mas, como os folhetins eletrônicos geralmente seguem as mesmas regras –, ele arrisca: “Não ouvi a resposta de Leda. A nefasta verdade. Ou a câmera parada num rosto impenetrável, narinas frementes: cenas do próximo capítulo” (p.37-38). Ou seja, o fato das velhinhas serem idênticas parece estar relacionado com a repetição das fórmulas das novelas. Aliás, uma das novidades de “Onde andaré Dulce Veiga?”, na obra de Caio, é que o livro incorpora programas de televisão (o que será retomado posteriormente).

Voltando ao prédio, o segundo andar abriga uma dupla de argentinos musculosos, garotos de programa. Segundo o narrador, “dependendo do humor de cada dia, aquilo poderia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig” (p.38). Talvez aqui Almodóvar seja evocado por seu cinema de caráter debochado, colorido, alegre – o que era uma constante até a publicação do livro de Caio (com exceção de *A lei do desejo – La ley del deseo*, 1987 –, e *Matador* – 1986). Por outro lado, o argentino Puig representa a exasperação da tristeza, o estado mais sofrido. De qualquer sorte, aqui aparecem duas influências deste romance e, mais amplamente, da literatura de Caio Fernando Abreu. A grosso modo, os três são artistas homossexuais influenciados pelo melodrama e deslumbrados com o requinte do cinema clássico hollywoodiano, principalmente com o glamour das musas.

Ainda focando o edifício, o protagonista tem uma vizinha, Jandira, que envia o seu filho para fazer faxina na casa dele. Só que, quando ele aparece, está travestido: “Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara no espelho” (p.45).

Essa descrição, que carrega um estilo de roteiro, faz lembrar novamente Almodóvar⁶³, realizador que trabalha, em vários filmes, com personagens que são travestis. De alguma forma, o travesti – que já aparecera na literatura de Caio lá em “Sally Can Dance” – representa um tipo sem sexualidade definida que marca bastante o final do século XX e início do XXI.

Ao mesmo tempo, o travestismo não deixa de ser mais uma metáfora para um tipo de expressividade que mistura diversas formas de representação, como o cinema de Almodóvar e parte da literatura de Caio. Neste sentido, os acessórios dos travestis evocam toda uma estética baseada no artifício, no exagero, no abertamente falso: uma estética pós-moderna.

E na estética pós-moderna de “Onde andaré Dulce Veiga?” a comparação tem um peso forte. Então, na hora de qualificar Jacyr(a), o personagem afirma que “parecia Jodie Foster em *Taxi Driver*, versão mulata” (p.46). Nesta comparação, que evidencia que o(a) faxineiro(a) tem uma inocência tragada pela violência da metrópole, uma ideia respinga sobre o entorno do personagem. Enquanto *Taxi Driver* se passa em um verão quentíssimo, que enfatiza a degradação da cidade, do espaço urbano, “Dulce Veiga” parece ir pelo mesmo caminho⁶⁴. Aliás, a São Paulo do livro não é somente parecida com a Nova York dos anos setenta, mas também com *Metrópolis*:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia’s Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhando numa longa fila, do Carici à estação da Luz, lembravam *Metrópolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada contra isso. Ou tinha? (p.81)

⁶³ A adoração de Caio Fernando Abreu por Almodóvar aparece também na última peça que escreveu, o monólogo “O homem e a mancha”, encenada apenas após a sua morte. Na peça, Caio faz uma releitura de “Dom Quixote”, de Cervantes, novamente aludindo a AIDS. A partir da vida de um ator, o texto mistura outros quatro personagens que refletem sobre a utopia, o espetáculo e a solidão. Na peça, Quixote elenca o nome de quatro possíveis localidades para ele e Sancho irem, sendo que uma das cidades é Almodóvar del Pilar. Então, Quixote arremata: “Eu preferia *toujours* Almodóvar, mas deixo-te escolher (p.242)”. Em tempo: em “O homem e a mancha”, Caio também cita Antonio Banderas e outro diretor espanhol, Bigas Luna. Em termos cinematográficos, há um momento que o Quixote pergunta se na plateia há algum biógrafo. E completa: “Um *videomaker* que seja? Mas nem sequer um mísero cineasta (p.251)”. Por fim, um aspecto interessante é que a peça, como o conto “MORANGOS MOFADOS”, acaba com a palavra “sim”.

⁶⁴ É claro que existem várias diferenças entre o filme de Scorsese e o livro de Caio, a começar pelas formas de expressividade. Enquanto *Dulce Veiga* está mergulhado no pós-modernismo, *Taxi Driver* ainda respira os ares do cinema moderno. Para uma reflexão sobre cinema moderno, ver BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge, 1988.

As comparações não cessam no livro. Quando o narrador fala de Dulce Veiga e de seu marido Alberto, é gritante o contraste entre as associações. Quando escolhe uma foto da cantora para a sua matéria, ele descreve-a assim: “contra um fundo infinito. Os ombros nus, Dulce Veiga jogava para trás os cabelos louros, como Rita Hayworth em *Gilda*, sorrindo” (p.57). Já Alberto Veiga, também visto em uma foto, parece um “galã de filme mexicano dos anos 60”.

Na sua busca por Dulce Veiga, o protagonista a vê (ou pensa isso, ou delira...). Enfim, nessas visões também surgem certas comparações. Ao descrever um certo momento, surge a sensação de que o livro sobrevoa a realidade e chega a um terreno de fantasia deliberada:

E talvez pelo excesso de notícias sobre o Leste Europeu, nos últimos tempos, talvez pela roupa severa que ela usava, por alguma ou nenhuma razão, mero delírio, achei que iria dobrar à esquerda, ultrapassar a galeria Metrópole e entrar na agência da Lufthansa. Como uma espã de filme dos anos da Guerra Fria, imaginei-a desembarcando em Berlin Oriental, depois seguindo para Budapeste, Praga ou Varsóvia (p.62).

Tendo em vista que Dulce acaba aparecendo somente no interior de Goiás, essa cena parece um delírio de grandeza do próprio protagonista; afinal, ele teria de ir atrás dela pelo Velho Mundo – o que certamente seria de seu agrado.

Na descrição do seu cotidiano e de sua busca, o protagonista faz comparações diversas: o turco Rafic, além de ser dono do jornal, lembra Omar Shariff, já o mordomo do milionário tem tudo a ver com o mordomo de *O pecado de todos nós* (*Reflections in a Golden Eye* John Huston, 1967). Enquanto isto, a colega de jornal, Teresinha O’Connor, parece Angelica Huston em *Os vivos e os mortos* (1987), do mesmo Huston⁶⁵.

Já quando vai ao show das Vaginas Dentatas, o protagonista contrasta com o público, formado por “*punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies*. Uma legião de replicantes, clones, fabricados em série” (p.161). Afinal, ele está de branco, carregando rosas brancas, como “um caçador de andróides, disfarçado de anjo” (p.161). Aqui, a citação aberta de *Blade Runner* mostra que o protagonista se vê como o personagem de Harrison Ford, Deckard, que, ao mesmo tempo em que

⁶⁵ Huston parece ser mais um cineasta do panteão de Caio Fernando Abreu. Em *O pecado de todos nós*, há algumas ideias que aparecem na literatura de Caio: a força feminina, o homossexualismo reprimido e o álcool como companheiro da solidão. Já em *Os vivos e os mortos*, é o tema da memória, da reminiscência, que parece se ligar ao romance que estamos analisando.

se põe em confronto com determinados seres, sente fascinação por eles, até porque talvez pertença àquele grupo. Ao mesmo tempo, o personagem aparece com uma auto-estima mais elevada do que em algumas páginas anteriores. Quando leva uma prostituta para casa, ele descreve o par de maneira irônica, inclusive em relação ao cenário: James Dean envelhecido e Kim Bassinger paraibana, frente a frente numa ilha da América do Sul.

Voltando à cena do show, a comparação empresta a São Paulo novamente ares de outra cidade, no caso a Los Angeles de 2019. Se São Paulo, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, lembra várias cidades de várias épocas, esta estratégia já pode ser notada no filme de Ridley Scott. Segundo Carlos Eduardo Lins e Silva, Los Angeles “parece uma combinação do centro de Cairo com Boston dos anos 40, o Bronx, Chinatown de São Francisco e a Metrópolis de Fritz Lang” (p.52).

Como se vê, a São Paulo de “Onde andaré Dulce Veiga?” também tem o filme expressionista como referência e também é uma mistura de várias origens. Essa ideia da mescla de referências atinge grande força quando tal técnica se relaciona à descrição de um personagem. Já na segunda parte do romance, o protagonista se aproxima de Patrícia, a produtora de Márcia. Então, ela acaba revelando um possível paradeiro de Dulce Veiga – uma casa onde, na verdade, Saul, um ex-amante da cantora, agoniza na loucura, inclusive vestindo-se como ela. Mas em um dos momentos em que o protagonista descreve Patrícia, ele a retrata da seguinte forma: “Ajoelhei em frente de suas pernas de Cyd Charisse, dentro dos jeans rasgados e das botas tipo Maria Schneider. Mas não impressionava muito aquele texto de voz desorbitada & voz trêmula como Meryl Streep” (p.144).

Ou seja, por vezes os personagens de “Onde andaré Dulce Veiga?” são construídos como a Los Angeles dos replicantes, como uma mistura de referências. A imitação melodramática cara a Streep pode até combinar com as pernas de uma atriz de musicais, mas a indumentária inspirada na garota provocante de *Último tango em Paris (Ultimo tango a Parigi, 1972)* cria um personagem contraditório: casto e sexy, romântico e libertino. Neste sentido, a mistura de referências parece deixar Patrícia tridimensional.

Se as comparações tendem a acrescentar nuances, algumas referências podem reduzir o ambiente ou uma cena a um clichê. Isso aparece principalmente em dois momentos muito próximos: a saída da casa de Rafic e o jantar do protagonista em um restaurante. Na casa do dono do jornal, o personagem-narrador entra em um

mundo kitsch: o milionário usa correntes de ouro, com os pêlos do peito à mostra; sua mulher, cheia de pulseiras, se “interessa” por arte, já tendo publicado livros de poesia; a decoração da mansão parece ser de mau gosto. E toda a ação, como não poderia deixar de ser, acontece ao som de Ray Conniff e Simone. Então, o protagonista observa, olhando a pose de Silvinha, a madame Rafic: “Faltava uma cadela poodle tingida de rosa aos seus pés. E os créditos de *Dallas* subindo sobre a imagem congelada” (p.108).

Aqui se percebe que os personagens são vistos propositalmente como clichês, sem maiores nuances: os novos-ricos vão ao paraíso. E invadem as colunas sociais, quando descansam da leitura da *Vogue* e da fadiga das horas, vistas em um *Cartier*. Aliás, uma das diversões deles é convidar jovens para “noitadas bem artísticas” (p. 107)⁶⁶.

Mas os créditos de *Dallas* renovam também a ideia de que tudo o que está sendo narrado já foi visto em alguma produção audiovisual. Esta sensação de que a representação colonizou a realidade aparece com força no momento posterior ao da casa de Rafic, quando o personagem vai jantar fora. Ele descreve as pessoas do restaurante quase sempre citando apenas o ator-referência:

Era como ir ao cinema....Na frente do rapaz a cara de Rupert Everett em *Dancing with a stranger* e do casal em crise, Rita Tushingham e Tom Select, pizza, guaraná, silêncio farpado... a loura com perfil de Grace Kelly... Da mesa ao lado, Paula Prentiss e Daryl Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar... Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo à esquerda... Na saída, ávidos de Shelley Duval ao lado de Woody Allen... Kim Novak passa num Monza cinza, em frente ao L'Arnaque (p. 109-110).

Pensando bem, o efeito dessa descrição é ambíguo. Por um lado, reduz os frequentadores ao seu modelo imagético; por outro, constrói um ambiente novamente misturado, porque há diversos tipos de atores e, conseqüentemente, de cinema, que, convivem sob o mesmo teto. Impossível não ligar esta descrição a um filme posterior, realizado por um dos diretores mais citacionistas do cinema contemporâneo. Em *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, um gangster, vivido

⁶⁶ Uma “piada interna” acontece nesta cena, quando Silvinha fala que eles poderiam convidar o protagonista para uma festa e chamar o cineasta Valdomiro Jorge. Enquanto o narrador conta ao leitor que trata-se de um profissional de “sexta categoria” (p.108), é interessante lembrar que Valdomiro aparece em “Sally Can Dance”, lá em 1977, em “Pedras de Calcutá”. Treze anos depois, ele é citado aqui, ainda como picareta.

pelo ícone John Travolta, vai jantar com Mia (Uma Thurman) em um restaurante povoado por ícones *pop*, como as louras Marilyn Monroe e Mamie Van Doren⁶⁷.

Aliás, essas loiras lembram que a atmosfera cinematográfica do mundo de *Onde andará Dulce Veiga?* vai ganhar força com a enorme quantidade de atrizes – musas – citadas no decorrer do romance. Tudo já começa na dedicatória que cita Odete Lara, não só a atriz que fez Dulce Veiga no filme de Bruno Barreto, mas um ícone do cinema brasileiro, com personagens marcantes, principalmente nos anos 1960 e 1970.

Dentro do romance, aparecem as já reverenciadas Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, Debra Kerr, Audrey Hepburn, Jane Fonda, além daquelas citadas anteriormente neste texto. Ao mesmo tempo, o narrador acrescenta Vanessa Redgrave, Charlotte Ramplín, Diane Keaton (esta inclusive serve de inspiração para o gozo do protagonista). Além disso, há espaço para musas mais contemporâneas, como Michele Pfeiffer, Isabella Rossellini e Débora Bloch. A própria Dulce Veiga, que também atuara no cinema, não deixa de ser uma musa.

Essa atmosfera de “representação da representação” vai aparecer também em dois momentos claros de metalinguagem que o filme apresenta: a gravação de um videoclipe, e o momento em que o narrador vê um filme que Dulce Veiga fez, mas abandonou no meio⁶⁸.

A filmagem do videoclipe favorece que palavras da gramática cinematográfica sejam inseridas na narrativa, como quando alguém grita “corta”, e quando, logo depois, o diretor informa que fará os “contraplanos” (p.28).

Mas talvez o mais importante seja lembrar que a produção é rodada em um cenário abertamente artificial, uma mistura de surrealismo com filme de terror, que traz para o romance a estética *fake*. Neste sentido, a música (re)gravada – o sucesso *Nada além*⁶⁹ – parece ganhar outra conotação. Os versos “Nada além, nada além de uma ilusão” não têm apenas o significado romântico, pois – no contexto do livro – trazem a ideia de que a realidade dos personagens é pura ficção. E este raciocínio leva a dois pensamentos: por um lado, é uma forma de alertar o

⁶⁷ Nessa cena, inclusive, Tarantino propõe um empilhamento de representações quando (o personagem de) John Travolta começa a dançar, esbanjando os quilos a mais obtidos no ostracismo posterior aos seus personagens célebres de *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) e *Nos tempos da brilhantina* (*Grease*, Randal Kleiser, 1978). Crítica da efemeridade do sucesso? Citação? Pura diversão?

⁶⁸ Poderia ser acrescentado como metalinguagem o ensaio de “Beijo no asfalto”, que o protagonista assiste na casa de Alberto Veiga. Mas me restrinjo ao audiovisual.

⁶⁹ Música de Custódio Mesquita e Mário Lago.

leitor para o fato de que a história que ele está lendo é apenas uma representação; por outro, funciona para evidenciar que o próprio mundo dos personagens é distante da realidade, é antes de tudo uma representação calcada em ícones da cultura.

Pensando bem, a presença de uma banda de rock e da gravação de um videoclipe faz “Onde andaré Dulce Veiga?” dialogar com diversos filmes que trazem este tipo de expressividade para o cinema. Ou seja, filmes que não apenas mostram bandas, mas também incorporam certos procedimentos estilísticos dos vídeos musicais. Dos vampiros de *Fome de viver* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), passando pela banda de rock montada no metrô em *Subway*, o livro de Caio parece evocar fortemente a iconografia do cinema pós-moderno dos anos 80.

Mas a outra cena metalinguística apresenta um caráter diverso da filmagem do videoclipe. Uma das últimas pessoas com quem o protagonista fala antes de encontrar Dulce Veiga é a atriz Lilian Lara – outra homenagem à atriz Odete Lara. Amiga, atriz contemporânea de Dulce, Lilian acha, primeiro, que o jornalista está lá para saber o final da novela *Muralhas de sangue*.

Aqui já é possível comprovar que a televisão é vista de forma negativa em “Onde andaré Dulce Veiga?”. Se o livro flerta com a cultura de massa, trazendo até um fascínio por manifestações como o videoclipe e o rock, o mesmo não acontece com a tevê. Com exceção do momento em que personagens vêem filmes na telinha, a TV sempre é o lugar do brega e, neste caso, traz consigo um tipo de espetacularização das novelas, própria do Brasil.

Voltando à cena, Lilian Lara conta que, quando Dulce desapareceu, elas estavam fazendo um filme juntas. Então, Lara, a partir dos fragmentos já rodados, mandou editar um vídeo, com “a última imagem dela (p.174)”. Na sala de um apartamento carioca, os dois assistem a um filme preto e branco, sem som.

Primeiramente, colocar o ato de fazer um filme dentro do romance já aponta para a metalinguagem. Mas aqui há duas questões importantes. Em primeiro lugar, a relação – já referida – da memória com a imagem. De *Blade Runner* a *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), de *Speaking Parts* (Atom Egoyan, 1989) a *Sexo, mentiras e videotape* (Steven Soderbergh, 1989), muitos filmes reiteraram que as recordações no mundo contemporâneo estão ligadas ao ato de ver uma “cópia” de algo que já aconteceu. Neste caso, os fragmentos montados dão a ideia de desaparecimento; a última imagem é de perda – como no recente *Dália negra* (De Palma, 2006).

Aliás, a figura de Brian De Palma paira em “Onde andar Dulce Veiga?”. E ela vem claramente à tona quando Lara informa que o filme chamava-se *Vertigem diabólica*, numa mistura bvvia de dois filmes do mestre Hitchcock: *Vertigo* (o nome original de *Um corpo que cai*, 1958) e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948). Esta citação de Hitchcock (meio fora de contexto, é verdade) não deixa de evocar o cineasta que ficou conhecido por ser um reincidente parodiador dos filmes do “mestre do suspense”. Aliás, se Caio cita várias vezes o cinema de terror⁷⁰, é interessante lembrar que o personagem principal de *Dublê de corpo* (1984)  justamente um ator de filmes desse gênero.

Pensando em cinema de gênero, essa é outra questão importante na cena e, ao mesmo tempo, no romance todo. É justamente aqui que Lilian revela para o protagonista que Márcia não  filha de Alberto Veiga, ela é uma “bastarda”. A “surpresa” sobre a real identidade de um personagem, feita aos “quarenta minutos do segundo tempo”,  típica do melodrama. Sem aprofundar a relação do “cinema de lágrimas” com o romance, pode-se pensar que em “Onde andar Dulce Veiga?” há uma mistura de gneros – melodrama, *noir*, terror, musical, ação – típica da estética pós-moderna. Inclusive, a utilização proposital de lugares-comuns aparece, entre tantas vezes, no momento em que o jornalista – logo depois de chegar do Rio – pede para um taxista seguir o carro de Márcia: “Precisei repetir três vezes, demais para um clichê. Ele começou a se mover, era nordestino. A cena de perseguições dos automóveis, filmada de helicóptero” (p.182).

Voltando à cena com Lara, ainda há um dado relevante. Ela afirma que, depois do desaparecimento de Dulce Veiga, o diretor a colocou no papel principal, no papel de Dulce. Esta ideia, de uma atriz que substitui outra, traz à mente o filme *A malvada* (*All about Eve*, 1950), de Joseph Mankiewicz. Mesmo que Lilian Lara não tenha sido ardilosa para obter o papel, o que fica  que, como no filme de Mankiewicz, “Onde andar Dulce Veiga?” enfoca o sucesso e problematiza o que é uma atriz de cinema.

Se há metalinguagem em cenas específicas, também pode-se perscrutar a construção textual de certas passagens e enxergar “cenas decupadas” e utilização do “tempo cinematográfico”. O “tempo cinematográfico” aparece principalmente em diálogos curtos que preparam uma fala longa e no fato deles serem entremeados

⁷⁰ Como na página 191: “De repente, como um vampiro de filme de terror barato, ele (Saul) gritou outra vez, jogou-se sobre mim, tentando enfiar as unhas vermelhas nos meus olhos”.

por ações e pensamentos do narrador – assumindo o papel da voz *over* de filme policial. Quando o protagonista encontra Pepito Moraes, pianista que tocava com Dulce Veiga, a cena mescla todas essas ferramentas.

- Mas para onde ela foi?
 - Ninguém sabe, rapaz. Deixou todos esperando aquela noite no teatro, e não apareceu. Nunca mais, até hoje.
 Mostrei o disco de Márcia.
 - Você sabia que essa moça é filha dela?
 - Ouvi falar, dizem que tem muito talento. Vejam só, quem diria. Peguei essa menina no colo, mijou muito em mim. Dulce não tinha o menor jeito para a mãe. E depois de Saul, ficou pior ainda.
 Saul: aquele nome despertava alguma coisa em mim.. Alguma coisa que tinha ficado escondida, naquela tarde, no apartamento da Avenida São João, em frente à poltrona verde.
 - Quem é Saul? – perguntei. E não queria saber a resposta.
 Pepito deu um longo gole de uísque. Além dos vidros a noite tinha acabado de cair. O asfalto molhado da Ipiranga era um fio de luzes refletidas, invertendo os edifícios (p. 66).

Além dos aspectos mencionados, é relevante perceber uma técnica presente no fim da cena: a união de espaços – o bar do hotel e a rua – feita a partir do olhar do protagonista. Além disso, a presença da luz e dos reflexos (algo que será pensado mais adiante) também oferece um olhar cinematográfico, estilizado, à paisagem.

A união de espaços também aparece quando o protagonista está no terceiro andar do prédio do jornal, conversando com Filemon, um jovem que diz que leu seu livro. Enquanto conversa, o narrador-personagem começa a perceber, lá em baixo, na rua, uma pessoa que pode ser, é, Dulce Veiga. Então acontece uma oscilação de espaço tipicamente cinematográfica – os dois conversam e, através do ponto de vista do protagonista, enxerga-se a rua. Isso aparece no momento em que eles tentam se acomodar para conversar:

Não havia onde ele sentar, e continuou em pé, contra o janelão de vidro que dava para a rua. Para ouvi-lo, virei de costas para o balcão meu banquinho forrado de plástico rasgado. Mas não conseguia compreender o que dizia, embora não tirasse os olhos da sua boca. Eu os desviava às vezes pra espiar a noite caindo atrás de seus ombros, as luzes começando a acender, refletidas no asfalto molhado do cruzamento da Consolação com a São Luiz (p. 59-60).

Por essas duas passagens cinematográficas já se insinua que – como em “Pela noite” – a luz também tem um papel preponderante em “Onde andaré Dulce Veiga?”. É interessante perceber que o uso da luz revela um olhar quase sempre

filtrado em relação às coisas: reflexos, enquadramentos, distorções, sombras influenciam o modo de ver do narrador, mais uma vez propondo um diálogo com o cinema dos anos 80. Quando o protagonista vê Jacyr(a) travestido(a), ele enumera a quantidade de “bloqueios” entre ele e a imagem:

Por trás das lentes escuras dos óculos, contra a luminosidade do sol das duas da tarde, enquadrada pelo retângulo da porta do edifício, cortada pelo reflexo na lataria dos automóveis lá fora, do fundo do corredor onde eu estava pensei primeiro que a silhueta era de mulher (p.45).

Há outras citações da presença da luz – “a cidade brilhava sob a lua cheia” (p.170) –, mas o que mais interessa são os momentos em que formam-se enquadramentos. Por exemplo, quando o protagonista está em frente a uma igreja em ruínas ele descreve o ambiente com precisão:

oblíqua, a luz penetra os vitrais quebrados, cai em fatias coloridas sobre os bancos em pedaços. Desde a janela até o piso, acompanho com os olhos uma réstia iluminada, metade verde filtrada por um caco de vitral, metade cor de sol (p.73).

Sem entrar em uma interpretação mística, o que é relevante na nossa reflexão é buscar o sentido destas imagens ora intermediadas por reflexos, ora distorcidas por alguma incidência. Se em “Pela noite” é possível ligar essa estética com a de alguns filmes oitentistas, aqui este tipo de olhar parece representar não só isso, mas também indicar uma releitura do *film noir*, cheio de distorções, e metaforizar um olhar que não consegue captar a realidade em uma absorção direta. Ou seja, os planos de reflexo representam este olhar mediado da videosfera, mesmo quando aparece em cenas aparentemente banais.

Da sensação de metalinguagem, passo a outro tema caro à literatura de Caio Fernando Abreu: a influência do cinema na vida de seus personagens. O protagonista, cinéfilo de carteirinha, fala bastante de sua relação com a sétima arte. Em um instante, ele diz que não podia abandonar a busca de Dulce Veiga, “por todos os filmes que eu vira, e eram milhares” (p.149).

Então, novamente o cinema aparece como refúgio da sociedade e também companheiro, seja da solidão ou dos amantes. Por exemplo, quando relata seu passado com Pedro, o protagonista informa que eles iam o cinema. Já no presente, no dia em que o protagonista começa a trabalhar, ele volta para casa e pensa em ir

ao cinema, “mas já tinha visto todos os filmes da cidade, inclusive aqueles de férias, em que adolescentes esquizóides de repente viram o ídolo do colégio e conquistam a rainha da torcida...” (p.42).

Como insinua-se nesta fala, além de refúgio, o cinema também é pensado como modo de expressão – e isso aparece nos momentos em que o protagonista mostra seu lado “crítico de cinema”, seja quando cita filmes detalhadamente - *Toda nudez será castigada* (1971), de Arnaldo Jabor, por exemplo – ou quanto lança teses sobre películas:

Espiei no jornal, um filme novo de David Cronenberg, eu adorava *A mosca*, chegara a escrever um artigo comparando-o a Kafka: a-mesma-gênese-maldita-de-todos-os-outsiders-que-originou-*A metamorfose*, qualquer coisa assim, pretensa (p.53).

Mesmo que o narrador se auto-ironize, o trecho acima revela que há, em “Onde andaré Dulce Veiga?”, um pensamento de que o cinema tem uma latitude expressiva tão grande como qualquer arte – o que de certa forma fica claro no jogo de “gato e rato” entre cinema e literatura feito em todo o livro.

Esse jogo aparece já no subtítulo do livro: “um romance B”. Ou seja, a história contada tem algo deste tipo de cinema, cujas características principais são o baixo orçamento, a agilidade de produção, a aceitação popular e o rechaço da crítica. Geralmente distantes do “cinema de arte”, estas produções na maioria das vezes se ligam a gêneros muitas vezes vistos como menores: o *noir*, a ficção científica, o terror e o faroeste. No caso de “Onde andaré Dulce Veiga?” – como já mencionado - parece haver um diálogo intenso com os filmes de detetive, mas também existe a presença da *sci-fi* (*Blade Runner*, *Metrópolis*) e o imaginário dos filmes de horror. Neste sentido, retorno à citação de Cronenberg, que, em muitos filmes, usa um repertório do cinema de gênero para propor reflexões sobre a relação do ser humano (e seu corpo) com a tecnologia.

Como um filme de Cronenberg, “Onde andaré Dulce Veiga?” também transborda essa referência inicial – até porque durante o romance, vários filmes não citados surgem na mente do leitor. O primeiro talvez seja o marco do cinema moderno, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles. A ligação entre as duas obras aparece, em primeiro lugar, porque ambas contam a história de um jornalista que faz entrevistas para saber mais sobre uma determinada pessoa. Só

que no filme de Orson Welles não há maior relação entre o jornalista e seu objeto de pesquisa.

Outra ponte entre as duas obras aparece num contraste existente entre o presente da narrativa e o passado. Nas duas obras, alguns personagens que dão depoimento apresentam uma certa decadência. Já as histórias contadas por eles, geralmente se referem a momentos de sucesso, realização financeira e, por vezes, felicidade. Mas é claro que sempre há espaço para a presença da tristeza, principalmente quando se explica a transição dos tempos antigos para os dias “atuais”. Isso, de alguma forma, enseja uma sensação de nostalgia por algo que já passou. No romance de Caio, quando o protagonista entrevista o pianista de Dulce Veiga, Pepito Moraes, o que se vê é alguém que foi escanteado do *showbizz* e que, no momento presente, entretém clientes desinteressados em um bar de hotel. Não há como não lembrar de alguns depoimentos de Kane, como o do seu colega de trabalho, que fala em um asilo.

Em contrapartida, *Cidadão Kane* e “Onde andaré Dulce Veiga?” – dois títulos que citam os protagonistas – trazem personagens completamente diferentes no que tange a um dos temas mais relevantes das duas obras: o sucesso. Enquanto no filme de Orson Welles, Kane busca o sucesso e o poder a qualquer preço, acabando solitário e triste, em “Onde andaré Dulce Veiga?” a cantora abandona a sociedade, larga tudo, justamente quando está no seu auge. É ela que busca a solidão, o afastamento. Ao contrário do empresário que quer mandar no país, Dulce quer apenas se afastar da “sociedade do espetáculo”.

Mas lendo “Onde andaré Dulce Veiga?”, ainda mais à luz dos outros livros de Caio, pode-se chegar a outras associações, principalmente na parte em que o protagonista revela o seu passado junto a Pedro. Retrato de uma relação de paixão e intimidade, onde a intensidade do desejo e da identificação deixa o resto do mundo descolorido, as passagens com Pedro imprimem – por causa da ausência deste – um tom de melancolia ao presente do protagonista. Neste sentido, pode-se relacionar o romance de Caio a filmes como *Minha adorável lavanderia* (1985) e *O amor não tem sexo* (1987), ambos de Stephen Frears. Em Frears, as relações dos personagens masculinos naufragam permeadas pela dor do abandono de um dos personagens. É claro que é possível citar outros filmes calcados em uma relação frustrada entre dois homossexuais, mas talvez tenha sido o trabalho deste realizador britânico que melhor captou os desencontros de amantes masculinos em um mundo

pós-utópico, perdidos entre as dificuldades financeiras, a marginalidade social e a AIDS.

Misturando uma série de procedimentos cinematográficos que fazem a narrativa transbordar de citações de diversas ordens, “Onde andaré Dulce Veiga?” é um romance que mostra o ápice da técnica de Caio, no sentido de relacionar a ligação univitelina dos seus personagens com a cultura que consomem, que consomem para não enlouquecer. Ou justamente o contrário disso.

A mistura de referências de “Onde andaré Dulce Veiga?” aparece também na peça “Zona Contaminada”. Tal peça, cuja primeira versão é de 1978, foi adaptada ao final do século XX – sua primeira encenação foi em 1994, dirigida por Gilberto Gawronski. De parábola sobre os riscos da bomba atômica, o texto de Caio Fernando Abreu virou uma alegoria sobre a AIDS, com algumas referências *pop*, como a menção a Madona, a presença de um DJ etc. Num futuro apocalíptico, com mídia onipresente, apenas duas irmãs não foram contaminadas por uma peste. Abrigadas em uma funerária, elas têm medo de serem descobertas pelo poder central. Entre os delírios de uma em seu universo particular, e as saídas da outra em busca de mantimentos, a peça oferece algumas relações com o cinema.

Pelo tom apocalíptico, “Zona contaminada” lembra novamente o clima de *Blade Runner* e faz pensar no início deste capítulo, no personagem de Rhobéia. Ao mesmo tempo, também menciona *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (*Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972). Mas a citação do filme de Fassbinder é feita em tom irônico: uma das personagens faz uma reza maluca e pede que deus a salve “neste vale de lágrimas amargas de Petra von Kant” (ABREU, 2009, p.190). A presença da ironia marca a peça através de outras referências a certos clichês brasileiros, como Carmem Miranda, mulatas e vasta vegetação. No meio de tudo isso, em determinado instante, um dos personagens enumera os lugares imaginários que o homem inventou para designar a felicidade suprema e cita: “Rosebud (p.208)”. Aqui, Caio mostra como valoriza a criação de Welles; afinal, Rosebud aparece ao lado de Shangri-Lá, Eldorado e Atlântida. Então, pode-se pensar que o texto mostra *Cidadão Kane* como uma das grandes construções humanas. Com tudo isso, “Zona contaminada” concentra três correntes cinematográficas sempre presentes na produção do escritor: a ficção-científica, o melodrama e o cinema de autor.

Se, em termos de referencial e incorporação da questão midiática, “Zona contaminada” tem pontos de contato com “Onde andaré Dulce Veiga?”, a proposta

do conto *Bem longe de Marienbad*, um dos últimos escritos por Caio Fernando Abreu, parece diferente. Este texto de 1992 sinaliza o olhar derradeiro do escritor para o mundo, para o mundo das imagens⁷¹. Num relato que retrata um absurdo kafkiano, em uma “cidade invisível” à Ítalo Calvino, Caio se mostra preocupado com a sensação de deslocamento que passara a vivenciar tanto pelas constantes viagens ao exterior, quanto pela consciência da proximidade da morte. Neste sentido, o título *Bem longe de Marienbad* expressa uma ambiguidade presente no conto. Por um lado, há a presença do cinema, principalmente com filmes franceses: com exceção do sempre citado *Querelle*, estão lá *Cais das sombras* (*Le Quais des brumes*, Marcel Carné, 1938), *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), *Noites felinas* (*Les nuits fauves*, Cyril Collard, 1992). Por outro, este “bem longe” pode estar se referindo a um afastamento do cinema. Afastamento que talvez diga respeito à necessidade de distância do caleidoscópio de imagens da urbanidade e à busca da intimidade, das relações pessoais e do afeto. E quem sabe esta distância sinalize que o cinema pode sim ter lugar na vida dos personagens – desde que veículo de um encantamento do mundo. O que, de uma forma ou de outra, perpassou a obra ficcional de Caio Fernando Abreu.

⁷¹ O conto foi publicado no Brasil na antologia póstuma “Estranhos estrangeiros” (2006).

2 – REFERÊNCIAS, OPINIÕES E CONFISSÕES: O CINEMA NAS CRÔNICAS E NAS CARTAS DE CAIO FERNANDO ABREU

Se os contos, a novela “Pela noite”, e o último romance de Caio Fernando Abreu se relacionam com o cinema intensamente e de várias formas, essa ligação múltipla e pungente aparece também em suas crônicas e cartas.

Na extensa atividade jornalística, Caio se destacou como cronista, tendo dois períodos de publicação assídua: de 1986 a 1989 e de 1992 a 1995. Nestas épocas, seus textos apareceram principalmente em *O Estado de S. Paulo*, mas também, depois de seu retorno a Porto Alegre, em *Zero Hora*. Antônio Gonçalves Filho, editor do “Caderno 2” do Estadão, no início dos anos 1990, afirma que Caio era alguém “avesso a seguir a tradição do gênero que consagrou Rubem Braga. Estava disposto a fazer da crônica uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente pessoal” (ABREU, 2006: p.9). Nesse sentido, o impacto destes textos do escritor, principalmente os da primeira fase, parece ter sido sintetizado por Maria Adelaide Amaral. A dramaturga e roteirista de TV rememora o Caio das primeiras colunas, “quando começou a escrever aquelas crônicas perturbadoras onde fixou todos nós, a época, o *Zeitgeist* dos anos 1980, o permanente e o passageiro, modas e eternidades” (ABREU, 2006: p.17).

Já a correspondência de Caio Fernando Abreu evidencia seu diálogo com escritores diversos (Hilda Hilst, Mario Prata...) e com artistas da sua geração e vibração (o diretor de teatro Luciano Alabarse, o contista Luiz Fernando Emediato...). Mas também há espaço para a troca de impressões com amigos, amores e familiares.

As cartas de Caio, como suas crônicas, oscilam entre o retrato geracional e a auto-análise, entre a autobiografia e a ficcionalização do cotidiano, o desabafo sem censura e a construção de uma persona cuidadosamente moldada. Ao mesmo tempo, tanto nas cartas quanto nas crônicas, aparece novamente um escritor apaixonado pelo cinema.

2.1 CRÔNICAS DE LÁ E DAQUI: TUDO É CINEMA

Algumas crônicas de Caio Fernando Abreu – mais precisamente sessenta e duas delas – foram reunidas na antologia “Pequenas epifanias” (2006)⁷². Neste volume, as crônicas aparecem por ordem de publicação, sem uma divisão de períodos. É claro que existem diferenças entre as crônicas da primeira fase (1986 a 1989) e as da segunda (1992 a 1995). Enquanto no período inicial os textos – como mencionado – são verdadeiras polaroides de um tempo, na etapa posterior as frases de Caio estão impregnadas de questionamentos sobre a morte e, por causa da carreira internacional do escritor, também refletem a condição de estrangeiro⁷³.

Para entender como o cinema aparece em suas crônicas, é mais interessante partir de um olhar geral; afinal, as referências ao cinema se mostram fortes desde as primeiras publicações, em 1986.

2.1.1 A morte, a minha turma e as minhas musas

Na antologia “Pequenas epifanias”, aparece uma série de textos que causou grande repercussão na época em que vieram a público. Nas “cartas para além dos muros”, escritas no segundo semestre de 1994, o escritor assume publicamente ser portador do vírus da AIDS. Dentro desta revelação – na “Segunda Carta para Além dos Muros” –, Caio se imagina encontrando uma série de artistas que morreram em decorrência do HIV. Ali está um pouco a sua turma, que inclui os cineastas Derek Jarman, Cyril Collard e Wilson Barros – este, inclusive, na crônica, “esbraveja contra Peter Greenaway” (p.110).

Se estes nomes reaparecerão nas cartas do escritor, a simples referência dos mesmos já mostra que as crônicas de Caio vão reiterar e acrescentar realizadores

⁷² Todas as citações da antologia são tiradas de ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

⁷³ Neste capítulo, investigo a “condição de estrangeiro” levando em conta apenas a relação de Caio Fernando Abreu com outros países. É evidente que a questão do “estrangeiro” pode ser colocada em outros termos, como no enfoque das relações do indivíduo em uma grande cidade. Enfatizando a sexualidade e a inquietude dos personagens de Caio Fernando Abreu, embasando-se em Simmel e Kristeva, Bruno Souza Leal (Op. Cit.) traça um panorama da problemática do “estrangeiro” na obra de Caio Fernando Abreu. Em relação ao tema, minha resposta talvez venha a ser dada no roteiro.

para compor um panteão cinematográfico. Neste caso, Jarman aparece como o modelo de cineasta que não só trabalha com a temática homossexual, mas também busca produzir filmes muitas vezes de maneira artesanal, optando, em determinados casos, por uma forma de produção distante da tradicional (paradoxalmente, quase sempre adotada por cineastas brasileiros). Nesse sentido, é como se Jarman pudesse ser pensado tanto como o realizador de obras abertamente *gays* (*Eduardo II*, *Edward II*, 1991), mas também como uma representação da vontade de Caio de dirigir filmes⁷⁴.

Nesse sentido, Cyril Collard também se destaca por estes dois pontos, a temática e a forma de realização. Primeiramente, em seu já citado filme *Noites felinas*, Collard apresenta o desespero de uma geração perdida entre o desejo sexual livre e uma epidemia castradora. Aliás, o final do filme – o protagonista soropositivo se contenta com seu destino, em uma saída claramente budista – não deixa de dialogar com a religiosidade presente em muitos escritos finais de Caio. Ao mesmo tempo, o processo de produção de Collard também foi particular. Apesar de ter experiência com cinema – tinha dirigido curtas e médias, fora assistente de Pialat –, Collard relata suas experiências, primeiramente, em um livro, que tem o mesmo nome do longa-metragem. Posteriormente à publicação do romance, resolve dirigir o filme. Sem conseguir ator para o papel principal, decide ele mesmo encarar o desafio. Depois de terminar o filme, Collard faleceu três dias antes da entrega do prêmio Cesar. Coincidentemente ou não, *Noites felinas* venceu em quatro categorias, incluindo a de Melhor Filme⁷⁵. Então, Collard sintetiza “o escritor que dirige”, “o artista confessional que se expõe” e “o mártir”.

Já a presença de Wilson Barros reitera a proximidade (já apontada no capítulo anterior) entre Caio e um artista que, como ele, mergulhou em uma expressividade calcada em diversos planos de realidade, onde a ficção se espalha pelos quatro cantos do cotidiano.

Na “Segunda Carta para Além dos Muros”, ainda há espaço para a

⁷⁴ Por causa de filmes como *Eduardo II* e *Caravaggio* (1986), Jarman pode ser visto como “o pai” do *new queer cinema*, cujos expoentes são Todd Haynes, Gregg Araki, Gus Van Sant etc. Ao mesmo tempo, como filmes de baixo orçamento do diretor, podemos citar *Sebastiane* (co-dirigido com Paul Humfress, 1976), *The Garden* (1990) e *Blue* (1993). Inclusive, nenhum destes foi captado em 35mm.

⁷⁵ Os outros prêmios foram Melhor Montagem, Melhor Primeiro Filme e Atriz Revelação.

fascinação de Caio por atores e atrizes⁷⁶. Na crônica, o escritor relata que tem visto anjos, e que estes seres têm algo de Claudia Abreu, um quê de José Mayer. Se a citação da “atriz de Gilberto Braga” (p.110) remete ao fato de que, em 1994, as divas brasileiras estão nas telas eletrônicas, a lembrança de Mayer parece não ser apenas uma referência ao ator viril, mas àquele que protagonizou *Perfume de gardênia* (1992), de Guilherme de Almeida Prado.

A devoção por atores vai reaparecer em outras crônicas. “Em memória de Lílian”, de junho de 1986, é toda dedicada a Lilian Lemmertz. O texto em que Caio compara a atriz de *Lição de amor* (Eduardo Scorel, 1975) a Jeane Moreau, começa assim: “Mais que linda: Viva e tensa: Lilian Lemmertz era meio rainha. E nobre” (p.24). Opinando que o melhor papel dela foi no teatro, encenando Becket (*Esperando Godot*), Caio afirma que Lemmertz “nem chegou a ter seu grande papel, sua Fedra, sua Petra, seu Pixote, sua hora da estrela” (p.25).

É claro que a frase chama a atenção como uma construção embebida de ritmo. A reiteração dos pronomes possessivos é combinada com um jogo de palavras: Fedra e Petra, duas paroxítonas com duas sílabas sonoramente similares, preparam a aliteração entre esta última e Pixote. Já no final da frase, aparece uma distensão, quando a expressão “hora da estrela” rompe com a reincidência de expressões de apenas uma palavra (Fedra, Petra, Pixote).

Ao mesmo tempo, Caio mistura os autores das obras citadas. Eurípedes, Fassbinder, Babenco e Suzana Amaral estão lado a lado, como criadores de personagens (ou momentos) femininos inesquecíveis. Mesmo que Fedra surja na mitologia grega e que depois seja relida por Sêneca, Racine e Sarah Kane, é Eurípedes que populariza a personagem que se apaixona pelo filho do marido. Já citado nos contos de Caio, Fassbinder aparece aqui como o criador de um ícone da solidão e da dor. Inclusive, a protagonista de *As lágrimas amargas de Petra von Kant* reaparece nas cartas de Caio, que chega a comparar-se a ela. Já ao lembrar de *Pixote: a lei do mais fraco* (1981), Caio parece se referir ao desempenho de Marília Pêra (também citada em determinado trecho da mesma crônica). Participando de apenas cinco minutos do filme, Marília Pêra magnetizou o público e

⁷⁶ Não é intenção desta pesquisa ampliar o debate sobre a adoração dos homossexuais por musas. Denílson Lopes (2002: p.217) resumiu: “Sabemos, pelos estudos de Wayne Koestenbaum (1993), entre outros, do estreito vínculo entre homens gays e divas, especialmente mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade, sua diferença ao mundo, mesmo ao custo do silêncio e do estigma. Os eventos em torno destas divas criam espaços homosociais, espaços de encontros e de reconhecimentos, da ópera ao teatro e shows de música”.

recebeu elogios da crítica americana, atuando como uma prostituta que, em um curto espaço de tempo, mimetiza tanto as relações da sociedade com seus marginais, como os conflitos sexuais entre seres de idade muito diferente⁷⁷. Por fim, a expressão “hora da estrela” não deixa de aludir ao filme homônimo de Suzana Amaral (1985). Mesmo que o título do filme adaptado de Clarice Lispector seja irônico, e Caio esteja usando-o sem este teor, é impossível deixar de pensar na Macabéa criada por Marcélia Cartaxo. Nela o que se vê é o protótipo da ingênua, iludida socialmente e amorosamente, alguém que deixa o espectador embevecido.

Pensando um pouco mais sobre a relação de Caio com as atrizes, pode-se perceber que, para o escritor, elas carregam, muitas vezes, algo de trágico. O sucesso é fugaz, os bons papéis nem sempre estão disponíveis, as oportunidades de sobrevivência não são as melhores. Neste sentido, Caio parece não só admirar as atrizes, mas se identificar com elas, com seu sofrimento.

Essa relação forte entre Caio e as atrizes ganha contornos pungentes em “Mais uma carta para além dos muros”, de dezembro de 1995. Ao descrever “ela” (provavelmente a morte), Caio insinua a geografia do seu rosto:

Era, sim, uma cara de verdade. A de Simone Signoret no final, lembra? A de Irene Papas, Ana Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artificios, crua. Adélia Prado, Jeanne Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. Ainouk Aimeé, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave. Alguém-Ninguém entusiasma-se com o glamour dessas comparações. Cala-se, olho parado divaga em outras imagens, outras divas. Nem ouve mais, eu continuo a contar (p.199).

Como em “Onde andaré Dulce Veiga?”, Caio mistura atrizes e escritores. Mas o que mais chama a atenção é a ideia de que a morte é uma diva. Nesse sentido, faz lembrar a presença de Jessica Lange em *O show deve continuar* (*All That Jazz*, 1979), de Bob Fosse. Enquanto o coreógrafo Joe Gideon (Roy Scheider) se recupera de um enfarte, a bela Morte, toda de branco, aparece para conversar com ele e, eventualmente, seduzi-lo.

Esse amor de Caio pelas musas reaparece na crônica “No dia em que Vargas Llosa fez 59 anos”, que não chegou a ser publicada em jornal. Nesse texto, Caio

⁷⁷ Ao ver o garoto Pixote indefeso, a personagem de Marília Pêra lhe dá colo, numa alusão a *Pietá*. Pixote passa, então, a mamar em seus seios. Rapidamente, a prostituta se enoja com a situação e passa a agredir o garoto. Singrando rapidamente do paternalismo para a violência social, da relação maternal afetiva para o desejo carnal desesperado, a cena de Pixote é antológica.

narra as coisas que fez em tal data. Primeiro, conta sua conversa com um taxista que prefere Sharon Stone a Michelle Pfeifer. Por fim, o que fez quando tomou conhecimento do aniversário do escritor de *Conversa na catedral*:

... liguei a TV e só então fiquei sabendo que Vargas Llosa estava fazendo 59 anos, em Porto Alegre, mas esperei paciente só para ver um pouco a Audrey Hepburn em *Funny Face*, aquele visual fantástico de Richard Avedon, mas só depois de atravessar todos os crimes e o aumento dos juros dos importados foi que o filme começou e para meu espanto lembrei da letra de *Think Pink*, futilidade é o que mais salva a gente, gente, às três da manhã desisti do filme e de repente pensei em Hilda Hilst sozinha na fazenda, 64 anos, 15 cachorros mais nada nem ninguém... (p.203-204).

Aqui a citação de *Cinderela em Paris*, de Stanley Donen (1957) mostra não só que o escritor parece ter vivido um dia parecido com o de seus personagens – que se “curam” na frente da televisão, assistindo um filme com a atriz de *Bonequinha de luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961). Mas também reitera que, para Caio Fernando Abreu, uma das funções do cinema é criar um encantamento, exercer um fascínio transcendente ao ponto de se tornar um remédio anti-sofrimento.

2.1.2 Encantado por natureza

A ideia do cinema como criador de encantamento aparece fortemente em “Quando setembro vier”, de agosto de 1986. Com certa dose de ironia, Caio elabora um texto narrando um encontro amoroso cheio de poesia, cheio de toques românticos – bem ao contrário do tom de suas crônicas usuais. Então, quase no final, ele revela que aquela história foi escrita para agradar os leitores que pediram textos mais leves⁷⁸. Para terminar, ele se ancora no cinema:

Pois como já dizia Cecília/Mia Farrow em *A rosa púrpura do Cairo*: “Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida...”. Fred e Ginger dançam vertiginosamente. Começo a sorrir, quase imperceptível. Axé. E The End (p.39).

⁷⁸ A ironia em relação à felicidade artificial presente nesta crônica não deixa de lembrar que o mesmo procedimento aparece no conto *Mel e girassóis*.

Aqui, em primeiro lugar, o cinema surge como emblema da necessidade de fantasia que o ser humano tem – não só pela citação do filme de Woody Allen, mas porque o recurso é usado de maneira particular. Caio cria dois discursos complementares – um para quem viu o filme; outro para os que não o assistiram. Pensado neste último grupo, o “the end” dos créditos finais parece marcar que aquele “conto de fadas” narrado na crônica é algo distante da vida; ainda, a citação de Fred Astaire e Ginger Rogers remete tanto à dupla romântica dos musicais quanto à homenagem feita por Fellini, em *Ginger e Fred* (1986). Por outro lado, os espectadores do filme de Woody Allen sabem que os dois bailarinos aparecem no desfecho de *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985). No filme, a protagonista, vivendo um casamento infeliz na época da Depressão Americana, vai ao cinema todos os dias, e vê sempre o mesmo filme para esquecer das mazelas do cotidiano. Numa sessão, o herói, por quem ela é “apaixonada”, sai da tela. Os dois, então, vivem uma série de situações engraçadas, incluindo o encontro com o ator que representa o personagem que fugiu do filme. No final, o personagem volta ao *écran*, e Cecília se contenta com a situação – e volta a sonhar quando se depara com Ginger e Fred, na tela, cantando “Heaven, I’m in Heaven”⁷⁹. Sim, o cinema para ela é sonho, magia e encantamento. E para Caio muitas vezes também⁸⁰.

A ideia do cinema como “remédio anti-sofrimento” reaparece em “Sugestões para atravessar agosto”, de 1995. Ao “dar a receita” de como combater os perigos do mês do azar, Caio afirma:

Para atravessar agosto ter um amor seria importante, mas se você não conseguiu, se a vida não deu, ou ele partiu – sem o menor pudor, invente um. Pode ser Natália Lage, Antônio Bandejas, Sharon Stone, Robocop, o carteiro, o caixa de banco, o seu dentista (p.173).

Se novamente a magia do cinema serve para aliviar profilaticamente a dor do desencontro amoroso, a fixação por atores e atrizes, musos e musas, não deixa de ser uma constante. Ao mesmo tempo, pela citação de *Robocop* e Stone –

⁷⁹ Esta é a parte conhecida da música *Cheek to cheek*, do filme *O picolino* (*Top Hat*, 1935), de Mark Sandrich.

⁸⁰ João Batista de Brito, ancorando-se em teóricos como Gilbert Durand, fez uma análise interessante do personagem que abandona a tela em *A rosa púrpura do Cairo*. “Embora hiperbólica, esta metáfora da situação arquetípica do espectador comum ilustra bem a fusão de nossas etapas divisadas: psicologicamente, se trata de uma projeção; sociologicamente, de uma compensação; e antropologicamente, da satisfação de um *imperativo categórico* (vide o conceito de Kant) que Durand chama de mitológico” (1995, p.224).

eternamente ligada a *Instinto selvagem* – insinua-se a presença de um novo diretor no panteão de Caio: Paul Verhoeven⁸¹. O realizador se alinha a outros diretores “do mal”, poetas do abjeto, adorados por Caio: Polanski, De Palma, Lynch e Cronenberg.

Na mesma crônica, Caio revela outra maneira do cinema ajudar as pessoas a enfrentar os problemas do maldito mês:

Armazenar víveres, como às vésperas de um furacão, mas víveres espirituais, intelectuais, e sem muito critério de qualidade. Muitos vídeos, de Chanchadas da Atlântida a Bergman; muitos CDs, de Mozart a Sula Miranda; muitos livros, de Nietzsche a Sidney Sheldon (p.172).

Se Caio contrasta as chanchadas ao realizador sueco, ao mesmo tempo ele não deixa de defender a necessidade de “se alimentar” de cinemas diversos. Neste sentido, pode-se pensar que o próprio hibridismo formal de seus textos não é só uma postura estética, mas uma maneira de representar uma forma de se relacionar com a cultura de maneira ampla.

Continuando sobre a relação de Caio com filmes mais populares, vale lembrar uma crônica de dezembro de 1993, “Se um brasileiro num dia de setembro...”. Ao dissertar sobre anjos, expondo seu lado esotérico, o escritor tenta mostrar que estes seres podem estar em qualquer lugar, que são diferentes do da imagem criada pelo cinema: “esqueça o anjo Pygar carregando Barbarella pelos céus” (p.95). Com a lembrança do filme de Roger Vadim (1968), Caio, primeiramente, traz à tona a figura de Jane Fonda, tão citada em seus livros. Mas, ao mesmo tempo, ele se refere a um dos filmes marcantes da estética *camp*⁸², calcada no exagero, no uso das cores vibrantes, no maneirismo. Essa hipérbole de vibração não vai ser a tônica da literatura de Caio, mas vai aparecer em certos contos, como em “A dama da noite”, de “Os dragões não conhecem o paraíso”.

⁸¹ Dados dos filmes: *Robocop: o policial do futuro* (*RoboCop*, 1987) e *Instinto selvagem* (*Basic Instinct*, 1992).

⁸² Para uma reflexão sobre o *camp* ver, SONTAG, Susan. “Notas sobre o Camp”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318 a 337.

2.1.3 Cinema, amor e dor

Mas como já mencionado, o cinema para Caio Fernando Abreu também serve para espelhar as angústias solitárias dos seres desiludidos e expressar as paixões humanas descontroladas. Essa concepção é insinuada na crônica “O livro da minha vida”, de junho de 1995. Nela, Caio afirma não ter dúvidas de que seu romance preferido é *A pequena princesa*, de Frances Burnett⁸³, mas que fica em um impasse quando a escolha recai sobre uma obra cinematográfica:

Outro dia me perguntaram qual era o filme da minha vida. Sem pensar muito, hesitando entre *Vagas estrelas da Ursa*, de Visconti, e *Paisagem na neblina*, de Theo Angelopolous, respondi *A história de Adèle H.*, de François Truffaut. Mais tarde, pensado melhor, decidi: o filme da minha vida é *La strada*, de Fellini. Nada me comoveu tanto no cinema quanto aquela Gelsomina de Giulietta Masina, misto de *clown* e pivete, duende e louca (p.157)⁸⁴.

É interessante que os filmes de Visconti e Truffaut já tinham sido citados em seus livros, enquanto os outros não – apesar de que há uma menção genérica a Fellini. Independente disso, nota-se a constância de protagonistas sofridos. Há a Electra moderna mergulhada no amor incestuoso e dolorido; as crianças que viajam, erram, à procura do pai desconhecido; a heroína que – como foi mencionado no capítulo anterior – praticamente inventa o homem que ama; e a chapliniana que sobrevive a todas humilhações com um sorriso no rosto.

A fixação sobre Adèle H., inclusive, aparece pela primeira vez em “Extremos da paixão”, publicada em julho de 1986, quase dez anos antes da crônica citada acima. Em um texto sobre a necessidade do amor descomedido, Caio escreve:

... pensei também em Adèle Hugo, filha de Victor Hugo. A Adèle H. De François Truffaut., vivida por Isabelle Adjani. Adèle apaixonou-se por um homem. Ele não a queria. Ela o seguiu aos Estados Unidos, ao Caribe, escrevendo cartas jamais respondidas, rastejando por amor. Enlouqueceu mendigando a atenção dele. Certo dia, em Barbados, esbarraram na rua. Ele a olhou. Ela, louca de amor por ele, não o reconheceu. Ele havia deixado de ser ele: transformava-se no símbolo sem face nem corpo da paixão dela. Não era mais ele: ela amava alguém que não existia mais,

⁸³ Por causa desta escritora, nesta mesma crônica, Caio cita *O Jardim secreto* (*The secret garden*, 1993, Agnieszka Holland), baseado em um livro dela. Ele qualifica o filme de “lindo” (p. 158).

⁸⁴ Os nomes originais e as datas dos filmes são: *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965); *Topio Stin Omichli* (1988); *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) e *La Strada* (1954). Aliás, chama a atenção que Caio escolheu uma película por década.

objetivamente. Somente *dentro* dela. Adèle morreu no hospício... (p.31)

Caio, então, não deixa dúvidas sobre a sua paixão pelo filme, focado principalmente na protagonista e, claro, na atriz. Assim, a desmesura amorosa, romântica, aparece aqui sem qualquer traço de auto-ironia.

Da mesma forma, é interessante que, ao citar uma série de lugares, Caio traz à tona a questão da viagem, do movimento, presente em alguns títulos citados na crônica de 1995, como *Paisagem na neblina* e *A estrada*.

Outra vertente típica da relação de Caio Fernando Abreu com o cinema reaparece em muitas de suas crônicas: a comparação entre pessoas, lugares e um referencial fílmico. Continuando sobre o tema da dificuldade de relação afetiva, pode-se perceber o *niilismo* sentimental de Caio quando este evoca um personagem de Herzog para abordar o assunto. Segundo o escritor, “procura-se o amor da mesma forma que Aguirre procurava o Eldorado: inutilmente” (p. 49).

A referência a *Aguirre (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)* empresta contornos de heroísmo, de saga, à busca incessante da troca amorosa. Inclusive, este aspecto reaparece em “No centro do furacão”, de fevereiro de 1987: “... hoje não me suporto nem me perdôo de ser como sou e não ter solução. Me ajuda, peço, quando Excalibur afunda sem volta no lago” (p. 53). Aqui o escritor evoca o universo do Rei Arthur e, por consequência, o filme de John Boorman (1981). Esta lembrança denota o desespero da solidão e o caráter épico que a relação amorosa adquire em certos textos do escritor.

Os descaminhos entre seres – fictícios ou não – propiciam também que Caio Fernando Abreu descreva alguns personagens. Em “Anotações insensatas”, de abril de 1987, Caio constrói uma narrativa em terceira pessoa para falar de um homem que abandona um escritor: “Era desses caras de barba por fazer que sempre escolherão o risco, o perigo, a insensatez, a insegurança, o precário, a maldição, a noite – a Fome maiúscula” (p.65). Logo antes disso, o narrador afirma que o tal sujeito preferia *A mosca* a *Uma janela para o amor*. Neste caso, Caio contrapõe David Cronenberg a James Ivory⁸⁵, “vodka a um copo de leite” (p.65). Ou seja, é como se o realizador canadense incorporasse em seu cinema o risco, o perigo etc⁸⁶.

⁸⁵ Dados dos filmes: Respectivamente, *The fly* (1986) e *A Room With a View* (1985).

⁸⁶ O contraste entre os dois cineastas distintos está no meio de outros: “... sempre preferira Jim Morrison a Manuel Bandeira, Sid Vicious a Puccini, *A mosca* a *Uma janela para o amor*, sempre uma vodka a um copo de leite: metal drástico” (p.65).

E justamente isso atrai Caio.

As comparações entre personagens e artistas, feitas para analisar um relacionamento amoroso, reaparecem em “Carta anônima”, de 1988. Ao focar o medo do ridículo de estar apaixonado, o narrador parece se dirigir ao parceiro, tentando explicar seu sentimento, seu pensamento: “mais perto de Mozart que de Wagner, mais Chagal que Van Gogh, mais Jarmusch que Wenders, mais Cecília Meirelles que Nelson Rodrigues” (p.89). Aqui, ao invés do grande contraste entre James Ivory e David Cronenberg, Caio cita realizadores próximos. Ao mesmo tempo, no contexto, a preferência pelo diretor de *Estranhos no paraíso* (*Stranger than Paradise*, 1984) parece evocar o minimalismo soturno do realizador em comparação ao cineasta das grandes paisagens solares: antes a despedida muda na encruzilhada de *Daunbailó* (*Down by Law*, 1986) do que a catarse derramada de *Paris, Texas* (1984).

Outra crônica em que Caio usa comparações artísticas para traduzir certos estados da alma é “Breve introdução ao estudo do ciclo seco”, de janeiro de 1995. Caio passa o texto todo tentando conceituar o que seria este ciclo seco, algo como uma indiferença do ser humano em relação ao mundo e a si:

E falando-se dele, diga-se ainda que ciclo seco não é bom nem mau, feio ou bonito, inteligente ou burro – nem a Alice, de Woody Allen, nem Bette Davis em algum filme antigo, nem o Homem Elefante, nem os irmãos Baldwin, nem Gertrude Stein nem Romário – embora possa dar uma impressão errada a quem o vê de fora, ávido por adjetivar (p.137).

Com estes contrastes, Caio revela que muitas vezes é o cinema que veicula padrões do bem, do mal, da beleza e da feiúra. Ao mesmo tempo, David Lynch e Bette Davis são nomes que já tinham aparecido em sua literatura – e formam aquele grupo “do mal” junto com Cronenberg, Polanski, Verhoeven. Já a personagem de *Simplesmente Alice* (*Alice*, 1990), também citada nas cartas do escritor como sinônimo de bondade, lembra que o realizador de *Manhattan* (1979) é outro que tem seu lugar no imaginário de Caio Fernando Abreu.

2.1.4 Comparações: o cinema explica o mundo

Como em seus livros, Caio faz comparações pelo prazer do exercício estilístico. Por exemplo, quando liga um escritor a um ator. Em “Autógrafos, manias, medos e enfermeiras”, de julho de 1995, Caio relata como alguns de seus pares tem ojeriza a noites de autógrafa. Depois de “falar” que Rubem Fonseca nunca participou destes lançamentos, comenta: “Dalton Trevisan é assim, Greta Garbo perde” (p. 166). Aqui, além da ligação de dois artistas, aparece novamente a fixação pelas atrizes – e mais, pela atriz que se cansa do sucesso, um pouco como sua Dulce Veiga.

Mas há comparações em relação a localidades específicas. Em texto de agosto de 1986, Caio traz novamente à tona a relação entre São Paulo e a Los Angeles de Ridley Scott. Para descrever o futuro da metrópole brasileira, o escritor revela: “Fico fazendo medonhas fantasias futuristas. Lá pelo ano 2000, pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais – muito, muito mais – encha de mendigos morando pelas ruas” (p.36). É interessante que, de alguma forma, é assim que a capital paulista é mostrada no romance “Onde andaré Dulce Veiga?”.

Outro estilo de comparação, também muito usado na correspondência de Caio, aparece quando ele liga sua própria pessoa a um personagem de cinema. Em “Até que nem tão eletrônico assim”, título que funde duas canções de Gilberto Gil – *Esotérico* e *Cérebro eletrônico* –, Caio expõe sua relação com seu primeiro computador. O início da crônica de novembro de 1994 já vem com uma citação: “Estou me sentindo o Robocop. Não é que ganhei um computador de presente?” (p.124). Então, ele narra seus problemas com o equipamento e desfere: “...quase joguei a coisa pela janela, como Jane Fonda fazendo Lilian Hellman em *Julia* – mas hei de vencer! Agora mesmo aconteceu um ruído moderníssimo avisando que o documento está salvo” (p.125). Aqui, o interessante é que Caio oscila entre a força e a fraqueza, entre o poderoso policial, metade homem, metade máquina, e a escritora desesperada que luta contra o nazismo. Mais do que isso, ele sai de um personagem de um filme de 1993 para um de uma película de 1977, dirigida por Fred Zinnemann – ou seja, é como se, ao ser “derrotado” pelo computador, o escritor se reconhecesse em um filme antigo.

O personagem de Jane Fonda, em *Julia*, volta a aparecer em uma crônica em

que Caio Fernando Abreu traz novamente suas reflexões sobre os anjos. Ao relatar que os querubins lhe mostraram as mãos de Deus, Caio descreve-as de várias formas:

...vezenquando eram fortes, calosas, unhas grossas, quebradas como as de um camponês, um lenhador: outras, com longas, recurvas, repugnantes feito as de Zé do Caixão... outras com dedos brancos de pianista, nervosas como as de Jane Fonda no filme *Julia* (p.197).

A presença de Zé do Caixão, além de confirmar a relação do escritor com o cinema brasileiro (que será desenvolvida posteriormente), mostra a união de elementos díspares quando o liga a Jane Fonda.

2.1.5 Estranho no paraíso

Em suas crônicas, Caio também faz comparações para descrever pessoas e locais de outros países. Ao contar sobre sua experiência como jardineiro na Europa, ele descreve a patroa. Era uma “velhinha húngara refugiada na Inglaterra durante a Segunda Guerra e tinha um sotaque fortíssimo como Meryl Streep em *A escolha de Sofia*, e vivia só com uma filha gorda, solteirona e muito carente” (p.130). Neste trecho, a referência à polonesa que vive nos Estados Unidos – no filme de Alan J. Pakula (*Sophia’s Choice*, 1982) - evidencia o sotaque carregado da dona da casa e insinua uma das questões fundamentais de Caio Fernando Abreu: a questão do estrangeiro.

Tal questão reaparece quando Caio usa referências para descrever locais situados em outros países. Na crônica “Hamburgo, 11 de outubro de 1994”, o escritor se dirige frontalmente ao então presidente Fernando Henrique Cardoso. Em uma crônica direta, em que Caio faz um desabafo sobre o país, chegando a elaborar um pequeno histórico das relações entre opressores e oprimidos no Brasil, há espaço para a citação e para o cinema da primeira metade do século XX:

...hoje, ao despertar muito cedo neste Hotel Schwannenwik, que parece saído de um filme dos anos 40, espiando pela janela as árvores começando a ficar douradas no parque em frente ao lago, me surpreendi pensando com força e fé no senhor e no Brasil (p.115).

Pensando de modo mais amplo sobre a questão do estrangeiro e sobre a relação das crônicas de Caio com o cinema, deve-se reiterar que muitas delas foram escritas no exterior. O escritor, então, trata de compartilhar suas impressões, muitas vezes particulares. Essa abordagem ora tem um *approach* documental, ora encarnam o “olhar estrangeiro”, como num filme do já citado Jim Jarmusch. Independente do recorte, todos estes textos exalam o prazer e a necessidade de viajar, de estar em movimento – algo muitas vezes presente em seus personagens – basta lembrar do jornalista de “Onde andaré Dulce Veiga?”.

Essa defesa da viagem aparece em uma crônica de agosto de 1995, que já traz uma marca audiovisual em seu título: “Paisagens em movimento”. Afinal, esta expressão remete diretamente ao olhar de alguém que passa por uma estrada, deslizando dentro de um veículo – um carro, um ônibus, um trem. Aliás, mais do insinuar o olhar de alguém, este título cria a imagem de uma paisagem que é captada por uma câmera colocada em um veículo que singra uma rodovia. Tal imagem, onipresente nos *road movies*, não deixa de ser um símbolo da liberdade e da negação da organização social.

Voltando à crônica, Caio deixa claro seu gosto pelo deslocamento: “Pois adoro viajar. Quem sabe porque o transitório que é a vida, em viagem deixa de ser metáfora e passa a ser real?” (p.169). Assim, em Caio Fernando Abreu a viagem não deixa de ter um aspecto religioso, litúrgico: “viver é viajar” (p.169). Talvez por isso ele defenda, inclusive, que trem é melhor do que de avião; afinal, graças à janela da sua cabine, viu “a cidadezinha onde nasceu Ingrid Bergman, num vale belíssimo na fronteira da Suécia com a Noruega” (p.170).

Com suas viagens, Caio também parece preocupado com o mundo como um todo – não só com o Brasil. Nesse sentido, “Delírios de puro ódio”, de outubro de 1995, é emblemática, revelando inclusive como o cinema lhe mostrou determinada realidade. No texto, Caio delira sobre várias coisas que fará num futuro próximo, como assassinar Jacques Chirac. Então, ele revela o que “fará” depois de tal ato:

... depois vou ficar comovido e vai me baixar uma Teresa de Calcutá de frente e partirei para a Bósnia chorando alto como chorei naquele cinema em Saint-Germain-des-Prés ano passado vendo *Bosna!* Documentário que Bernard-Henry Lévi fez lá naquele inferno e tudo isso sempre gritando

chega! chega! chega! tomado de cólera divina e asco e. Corta (p.188)⁸⁷.

Essa pequena citação mostra o impacto do cinema no escritor, a utilização da linguagem cinematográfica (“corta”) e a indignação dele perante o mundo. Inclusive, essa faceta crítica aparece quando ele trata de seu país natal.

2.1.6. O Brasil não é só verde anil

Ao mesmo tempo em que Caio se relaciona com países estrangeiros, ele está a todo o momento falando do Brasil e de seus artistas. A relação de Caio com o cinema brasileiro aparece em “Para ler ao som de Vinícius de Moraes”, de novembro de 1994. Refletindo sobre a violência da capital carioca, o escritor faz um flashback e lembra o Rio de Janeiro dos anos 1950, com “estrelas de cinema deixando cair o decote nos bailes do Copa” (p. 121). Depois ele evoca a “cidade maravilhosa pouco antes da paranóia do AI-5, quando era possível passar noites a fio bebendo chope no Zeppelin vendo entrar Leila Diniz, nossa, como ela é baixinha” (p.121). Na continuação, Caio afirma que não era possível prever a crescente violência da cidade:

Ninguém sabia. Afinal, estávamos ainda mergulhados na poetização da miséria pelo cinema-novo (preciso rever *Cinco vezes favela*) deflagrada por *Orfeu negro*, no charme da lata d’ água na cabeça que dera lugar ao cantinho, ao violão, garotas de Ipanema ondulantes e Brigitte Bardot tomando água de coco em búzios (p.122).

Aqui Caio parece acusar o Cinema Novo justamente daquilo que ele pretendia não ser: alienante. Aliás, outro ataque aparece porque o escritor insere a película de Marcel Camus dentro do movimento, sendo que os cinemanovistas criticavam muito o filme francês⁸⁸. Caio prossegue: “...tento entender como tudo começou. Quem sabe com a própria poetização da miséria, o câncer medonho crescendo escondido enquanto todo mundo achava *bonitinho* o moleque do morro

⁸⁷ Caio refere-se a *Bosna!* (1994), de Bernard-Henri Lévy e Alain Ferrari.

⁸⁸ Dados dos filmes: *Cinco vezes favela* (1962), longa de episódios, dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman; *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus.

pedindo dinheiro” (p.122).

Aqui chama a atenção a utilização da palavra “câncer”; afinal, *Câncer* (1968) é o nome de um filme de Glauber Rocha. Rodada em alguns planos-sequencias, esta película mostra um Glauber menos inebriado pela revolução social e mais próximo das experiências do cinema marginal, como aquelas de Bressane e Sganzerla. Independente da consciência da citação, o trecho mostra que Caio não se sente próximo das experiências cinemanovistas.

Ao mesmo tempo não deixa de ser contraditório que Caio cite na mesma crônica a epígrafe de Arnaldo Jabor que aparece em “Cidade partida”, de Zuenir Ventura: “O Rio de Janeiro é o trailer do Brasil” (p.123). Caio não relaciona Jabor com o Cinema Novo? Caio prefere o Jabor cronista? As respostas ficam no ar⁸⁹.

A negação ao Cinema Novo (pelo menos parcial) reitera a identificação de Caio com os realizadores da *Trilogia da Vila* (principalmente Guilherme de Almeida Prado e Wilson Barros). Mas percebe-se a ligação do escritor com outros cineastas brasileiros a partir de uma crônica não publicada em “Pequenas epifanias”. No *site* Tablóide digital, há um texto do crítico paranaense Aramis Millarch, que, de certa forma, reproduz uma coluna de Caio Fernando Abreu:⁹⁰

Mesmo antes de chegar às telas, "Romance", de Sérgio Bianchi, paranaense de Ponta Grossa, vem ganhando elogios de quem já viu em sessões especiais. Caio Fernando Abreu, no caderno 2 do "Estado de S. Paulo", analisando o filme de Bianchi e "Sonho de valsa", diz que enquanto o filme de Ana Carolina traça "um retrato da corrupção interior do emocional deste país movido a absurdas fantasias, "Romance" parte para o retrato exterior dessa mesma corrupção. A de fora, a dos podres poderes. Na forma, são completamente distintos: Ana Carolina procura (e consegue) a harmonia (mesmo nos momentos mais duros, seu filme é belo); Sérgio Bianchi, é a desarmonia". Caio Fernando Abreu explica a seguir: "Romance" é irregular, sujo, cínico, saturado. Na tentativa de recompor a memória e a obra de um intelectual misteriosamente morto (Rodrigo Santiago), cruzam-se outras pessoas ligadas a ele – e nenhuma tem saída. Ao lado do poder safado, o ex-ministro (Hugo Della Santa) tem Aids, a amiga (uma comovente Isa Kopelman) afunda na loucura e no suicídio, a repórter (Imara Reis) à procura da "verdade", da "decência" e da "justiça", acaba cooptada pelo poder que pretendia denunciar. Todos dançam.

Aqui, Caio parece à vontade entre a sua turma do cinema brasileiro (lembre-se que ele é um dos roteiristas de *Romance*). O escritor se sente próximo de

⁸⁹ Essa negação de Caio ao Cinema Novo lembra as críticas de Manuel Puig ao neo-realismo italiano. Ver “Prólogo”. In: PUIG, Manuel. *A cara do vilão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. p.9-17.

⁹⁰ “No campo de batalha”. Disponível no *site* Tablóide digital, em: www.millarch.org/ler.php?id=2937. Acesso em: 19/05/2008. Este texto foi originalmente publicado em: Estado do Paraná. Almanaque, p. 3, 25 mar, 1988.

realizadores que procuraram (e procuram) experiências, a um só tempo, distantes do Cinema Novo e de outras tradições do cinema brasileiro. Sérgio Bianchi e Ana Carolina, cada um a seu modo, uniam nos filmes citados uma radiografia exasperante do Brasil e a preocupação com posicionamentos heterogêneos no que diz respeito à sexualidade – o feminismo em Ana Carolina e a questão homossexual em Bianchi.

A relação de Caio Fernando Abreu com a produção brasileira, bem como suas outras facetas – crítico, cinéfilo, espectador encantado, esteta empreendedor de analogias – são amplamente reverberadas em sua correspondência.

2.2 AS CARTAS E O CINEMA: MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM

Sem entrar na polêmica sobre o quão literária é a correspondência de um escritor⁹¹, o que interessa nas cartas de Caio Fernando Abreu é revisitar seu imaginário ligado ao cinema, tentando entender como as comparações, as musas, os filmes preferidos e outros elementos aparecem em suas missivas.

Parte da correspondência de Caio foi organizada por Ítalo Moriconi e publicada em 2002. Dividida em duas partes (“Todas as horas do fim: 1980 – 1996” e “Começo: o escritor: 1965 – 1979”), o volume inicia pelas cartas escritas nos anos oitenta, segue até a década em que Caio faleceu, para depois retornar aos anos 1960 e 1970.

Mesmo que o organizador ressalte que Caio escrevia cartas compulsivamente, salientando que a antologia é “uma pequena amostra de um universo que ainda está por ser revelado na sua completude, na sua provável vastidão” (MORICONI, 2002, p.15), é possível, a partir do livro, examinar a presença do cinema na correspondência de Caio, elaborando relações com sua produção de contos, romances e novelas. De maneira geral, sente-se nas cartas um movimento similar ao de sua produção deliberadamente ficcional, ou seja, há um progressivo crescimento de referências ao cinema. Por outro lado, se o cinema já aparece com força em *Pedras de Calcutá*, de 1977, em suas epístolas as referências a filmes

⁹¹ Para um debate sobre este tema, ver *Carta e literatura: correspondência entre Tchêkhov e Gorki*. ANGELIDES, Sophia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

surgem de maneira constante principalmente a partir dos anos 1980, em momentos anteriores ao lançamento de *Morangos mofados* (1982).

Invertendo a lógica de Moriconi, minha operação começa com um apanhado da presença do cinema nas cartas dos anos 1960 e 1970, até porque trata-se de um universo mais limitado; num segundo momento, examino a correspondência dos anos posteriores.

2.2.1 Os primeiros filmes do inquilino solitário

Nas “primeiras cartas”, grande parte dos filmes é citada *en passant*. O escritor tece elogios a *Faraó* (*Faraon*, Kawalerowiks, 1966); *Matadouro 5* (*Slaughterhouse-Five*, George Roy Hill, 1972); *Irmão sol, irmã lua* (*Fratello Sole, Sorella Luna*, Franco Zefirelli, 1972) e *Woyseck* (Werner Herzog, 1979)⁹².

Estes elogios se traduzem em um comentário mais apurado quando Caio, em carta de 1977 a Luiz Fernando Emediato, relata seu impacto ao assistir *O inquilino* (*Le Locataire*, 1976), de Roman Polanski:

... estou um tanto perturbado – recém cheguei do cinema, fui ver o *Inquilino*, do Polanski. Acho que poucas vezes, ou nunca, vi algo tão *patológico*: é assustador, sobretudo porque convincente – um processo de enlouquecimento visto de dentro, num crescendo que chega até o *grand-guignol* do final – brrrrr! Já estou elaborando em cima da minha perturbação e tentando entender – saí do cinema absolutamente tonto, trêmulo, me enfiei no boteco da frente e tomei um balde de café. Agora passou um pouco. É que o filme, do meu enfoque, é justamente sobre a paranóia do relacionamento entre as pessoas (no caso específico do filme, agravada por uma série de outros fatores – a solidão e o homossexualismo contido no personagem). E essa paranóia, essa desconfiança tem sido o meu *leitmotif* nos últimos tempos (p.492).

Talvez o primeiro aspecto que chame a atenção neste relato é a força com que o filme atinge o escritor – ele narra o seu estado de espírito ao sair da sala, completamente transtornado. Ao mesmo tempo, a própria carta parece ser uma forma de aliviar a tensão causada pelo filme – que parece estar passando, mas permanece.

⁹² O nome do destinatário e a data das correspondências só serão citados quando acrescentarem informações relevantes e clareza ao trabalho. Ao mesmo tempo, quando os filmes citados por Caio forem incorporados a uma lista evitarei citar o número da página em que foram mencionados.

Ao mesmo tempo, Caio relaciona a temática do filme de Polanski com a sua realidade. Segundo ele, o relacionamento humano embebido de paranóia que marca *O inquilino* é um traço recorrente da sua vida. Inclusive, para sublinhar isto, ele lança mão de um termo muito associado ao cinema: *leitmotiv*. Mas Caio se distancia da catarse e analisa a temática do filme, evidenciando que a dita paranóia está ligada à solidão e ao homossexualismo.

Ao olhar para a produção de Caio, fica evidente que estes elementos – solidão, homossexualidade – aparecem em diversos textos da obra do escritor. Ou seja, existe um diálogo entre o filme de Polanski e certas histórias do autor. Tentando evitar a generalização, pode-se pensar que essa proximidade de universos tange, nesse caso, principalmente às saídas bruscas dos personagens em relação a seus problemas. Se o protagonista de *O inquilino* tem acessos de loucura e chega ao suicídio, muitos personagens da produção setentista de Caio terão destino semelhante. Neste sentido, a tentativa de suicídio aparece, por exemplo, em “O dia que urano entrou em escorpião”, de “Morangos mofados”.

Avançando um pouco na reflexão, é preciso lembrar que o filme de Polanski geralmente é ligado a uma suposta trilogia centrada em apartamentos, cujos outros títulos são *Repulsa ao sexo* (*Repulsion*, 1965) e *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968). Em todos estes filmes, marcados pela presença do horror, um personagem enlouquece entre quatro paredes. Por um lado, esta temática lembra o isolamento paradigmático dos primeiros contos do escritor, por outro, evidencia um motivo que povoa os escritos de Caio: o apartamento.

De maneira geral, pode-se pensar que o apartamento aparece na obra de Caio Fernando Abreu de maneira múltipla. Por um lado, é um emblema do personagem perdido na cidade, solitário, sem maiores relações. Aquele tipo melancólico, cujos amigos sumiram na vida. Nesta forma de abordagem, os vizinhos poucas vezes representam uma mudança deste quadro – o protagonista de “Onde andaré Dulce Veiga?”, por exemplo, personifica esta questão: sozinho, anônimo, quase sem contato com os colegas de prédio – com exceção da aproximação com Jacyr(a) e sua mãe. Por outro lado, os apartamentos podem aparecer como verdadeiros refúgios, locais de exílio da urbanidade, de encontros fortuitos e marcantes. Isso aparece, por exemplo, no já citado conto “O dia que urano entrou em escorpião”: ali, um grupo de quatro amigos se reúne, ouve música alta e acaba reprimido pelo síndico. Por fim, como se vê em “Pela noite”, os apartamentos, em

Caio Fernando Abreu, podem trazer em si a questão da representação, algo de teatral, metaforizando os relacionamentos dos personagens, povoados de máscaras sociais.

Voltando às “primeiras cartas”, outra característica presente é a referência a vários filmes em uma única missiva. Esse citacionismo chega ao paroxismo em uma correspondência enviada à Suzana Saldanha, em 1979. Para Suzana, Caio conta que viu *Uma mulher descasada* (*An unmarried woman*, Paul Mazurski, 1978); *Amargo regresso* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978); *O céu pode esperar* (*Heaven Can Wait*, Warren Beatty e Buck Herry, 1978); e *A fúria* (*The Fury*, Brian De Palma, 1978), este qualificado de “horrível” (p. 510) pelo escritor.

A curiosidade de Caio por cinema reaparece quando ele escreve genericamente que vai ao cinema, ou quando ele pontua que “precisa ver” determinado filme. Assim ele escreve que está “para ver aquele filme do Bogdanovich com Barbra Streisend” (p.439-440), numa referência a *Essa pequena é uma parada* (*What’s up, doc?*, 1972).

Ao mesmo tempo, o hábito, tão caro a seus personagens, de assistir filmes antigos na TV – geralmente para “desdeprimir” –, é visto na carta em que ele conta que, enquanto está com dois amigos, uma película com Clark Gable aparece na telinha. Em outros momentos, ele relata que vê “filmes antigos & cafonas na televisão” (p. 420).

Nessas “primeiras cartas”, alguns traços cinematográficos se relacionam diretamente com a vida do autor. Por exemplo, ele conta que tem um pôster da Marilyn Monroe na porta do seu quarto (p.481). Ao mesmo tempo, quando relata sua visita a São Paulo, ele escreve que a cidade “parecia Hollywood” (p. 504). Ainda, em uma carta de 1973, sem destinatário, ele diz “que precisa de alguém para acalmá-lo” (p.458) e se refere a *The Last Picture Show* (*A última sessão de cinema*, 1971), de Peter Bogdanovich.

Aliás, chama a atenção que nessas “primeiras cartas” há duas menções a Peter Bogdanovich. Seria o amor pelo cinema sempre presente nos filmes do diretor de *Lua de papel* (*Paper Moon*, 1973) que atraía Caio? Ou uma espécie de nostalgia de outros tempos? Ou quem sabe o retrato de pequenas cidades? Talvez um pouco de todas essas vertentes.

Em relação às “primeiras cartas” de Caio Fernando Abreu, seu interesse por filmes vem à tona quando ele compara cinema e literatura. Em carta a Hilda Hilst, o

autor se mostra decepcionado com os resultados estéticos obtidos pelos escritores. Para ele, no cinema há mais qualidade e destaca como exemplos o já citado Polanski e Pasolini (p.367).

Ainda, nessas “primeiras cartas” se percebe a relação do escritor com o cinema brasileiro, tanto como espectador quanto como artista que se vincula à produção nacional. No que se refere ao primeiro aspecto, Caio faz grandes elogios a *Macunaíma*. Em carta escrita no mesmo ano de estréia da película de Joaquim Pedro, ele declara: “um filme excelente, talvez o melhor filme brasileiro” (p.388). Ao mesmo tempo, podem-se encontrar citações rápidas de filmes relevantes, como *Marcelo zona sul* (Xavier de Oliveira, 1970), e o já citado *Lição de amor*, de Eduardo Scorel.

Já em uma carta de 1979, ao jornalista José Márcio Penido, Caio altera o registro e, em tom de deboche, cita as pornochanchadas *Iracema* (Carlos Coimbra, 1979) e *A ilha das cangaceiras virgens* (Roberto Mauro, 1976). O mais interessante é que ele reverencia justamente a atriz principal destes filmes, Helena Ramos, conhecida como uma musa das musas da pornochanchada (p.512). Ou seja, até no cinema de cunho popularesco, o escritor dá um jeito de “se apaixonar” pela atriz.

A relação do escritor com o cinema brasileiro é percebida também por sua vinculação direta com a produção de filmes. Em suas cartas, ele relata que um diretor de televisão quer adaptar um conto seu, escreve que está roteirizando um curta-metragem, menciona que pode ir trabalhar em cinema no Rio de Janeiro, e informa que participará de uma filmagem⁹³.

⁹³ Essas atividades são contadas principalmente em cartas escritas no ano de 1970. Para Hilda Hilst, ele relata que talvez vá ao Rio de Janeiro (p.411) e que participa de filmagens (p.406). Já a Myriam Campello, ele conta do roteiro que está escrevendo junto com um amigo (p.404). Depois, em 1978, em carta enviada à sua mãe, Caio diz que um conto seu será adaptado para o Caso especial da TV Cultura (p. 499). Não é interesse desta pesquisa fazer uma investigação sobre o desenrolar destes projetos citados.

2.2.2 Do dramalhão ao experimental: uma tela democrática

Nas cartas posteriores, escritas entre 1980 e 1996, as relações com o cinema se intensificam. Novamente, aparecem os filmes vistos, os filmes que ele pretende ver, e o impacto que as películas causaram no escritor.

Os elogios vão para filmes como *O baile* (*Le bal*, Ettore Scola, 1983); *Os eleitos* (*The right stuff*, Philip Kaufman, 1983); *E La Nave Va* (Fellini, 1983), *Ensaio de orquestra* (*Prova d'orchestra*, 1978, Fellini); *Passagem para a Índia* (*A passage to India*, David Lean, 1984); *Um homem, uma mulher, uma noite* (*Claire de femmes*, Costa-Gavras, 1979); *O céu que nos protege* (*The sheltering sky*, Bertolucci, 1990); *Henry e June* (Philip Kaufman, 1990); *The Garden* (Derek Jarman, 1990); *O Mahabharata* (*The Mahabharata*, Peter Brook, 1989); *Os vivos e os mortos* (*The dead*, John Huston, 1987); *A outra* (*Another Woman*, Woody Allen, 1988). Dois filmes elogiados rapidamente merecem comentários ligeiros: *Um amor de Swann* (*Un amour de Swann*, Volker Schlöndorff, 1983) é “um pouco frio, mas com fotografia e cenografia belíssimas” (105); já *Perdas e danos* (*Damage*, Louis Malle, 1992) tem “Jeremy Irons e Juliette Binoche fazendo horrores na cama (de ruborizar o Marlon Brando e la Schneider naquele *Derniere Tango*)” (p.258).

O impacto que alguns filmes têm sobre Caio reaparece quando ele comenta *A mulher do lado* (*La femme d'à Côté*, 1981), outro filme de François Truffaut: “Dei umas boas choradas (é liiiiindo e amaaaargo) saí meio down e acabei tomando uns vinhos além da conta” (p. 36)⁹⁴.

Outro filme marcante para Caio foi *Carmen* (1983), de Saura:

... meu sangue espanhol ferveu. Quanta paixão. Dá vontade de sair dançando flamenco. E dá outra coisa: vontade de viver a humanidade do corpo, com seus vendavais de ciúme e impulsos homicidas e traições e sedes trágicas (p. 95)⁹⁵.

Mas se *A mulher do lado* e *Carmen* impressionam Caio Fernando Abreu, *Dublê de corpo* transcende este estágio, porque o escritor, além de elogiá-lo, faz uma comparação entre o mundo do filme e o seu próprio universo ficcional:

⁹⁴ Extraído de carta destinada a Maria Adelaide Amaral, em 1982.

⁹⁵ Extraído de carta destinada a Luciano Alabarse, em 1984.

Imagine um filme punk-pornô. É fantastish! Tem uma atriz pornô – Holly, que fez o famoso *Holly does Hollywood* – um voyeur claustrofóbico e um videoclipe numa buceteria punk que Márcia Felaccio e The Vaginas Dentatas não imaginariam mais... é perversíssimo e absolutamente do Mal. Qualquer coisa na linha daquele *Fome de Amor* (era isso?), mas com muito mais *swing* (p.129)⁹⁶.

Aqui então há a confirmação da influência de Brian De Palma sobre Caio Fernando Abreu, mais especificamente sobre “Onde andará Dulce Veiga?” – livro onde aparecem Márcia e as Vaginas Dentatas. Na mesma carta, datada de 1985, Caio “diz” que irá “escrever um excelente livro” (p.130), com o “clima de decadência total do filme de Brian De Palma” (p.130), numa alusão ao projeto que se transformou no romance editado em 1990. Ainda, a associação que Caio faz entre *Dublê de corpo* e a estreia de Tony Scott (*The Hunger*, 1983), não só demonstra como Caio faz analogias relevantes, mas também demonstra o seu interesse pelo filme que mistura videoclipe, vampiros e erotismo. Um caldeirão bem Caio Fernando Abreu.

Outro filme preferido de Caio, que contrasta com a película de Brian De Palma, é *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988). Em uma carta de 1990 a José Marcio Penido, Caio revela que gostaria de mentir que está doente e “assistir pela terceira vez *Cinema Paradiso*, chorar novamente na cena dos beijos” (p.193). Aqui o que se vê é um espectador que também gosta de se derramar junto com um filme melodramático.

Mais considerações sobre o cinema podem ser encontradas nas cartas destinadas ao cineasta Guilherme de Almeida Prado, escritas no início dos anos 1990, em Londres. Nelas, Caio faz uma série de considerações sobre filmes recém vistos, entre eles *Os imorais* (*The grifters*, 1990), de Stephen Frears:

... um *noir* pesadíssimo, um pouco na linha David Lynch, sem o humor, e com uma Angélica Huston fantástica.
Faz uma NAJONA, naquele estilo Joan Crawford ou Bete Davis, os críticos todos aos pés dela, dizendo que é a atriz dos anos 90... (p.207-208).

Neste trecho, alguns aspectos chamam a atenção. Em primeiro lugar, Caio (novamente) parece encontrar em Frears um cineasta com uma obra similar à sua. Os pontos de contato vão desde as narrativas que exploram a homossexualidade

⁹⁶ Extraído de carta de 1985 destinada a Jacqueline Cantore (amiga de Caio, radicada em Los Angeles, onde trabalha como produtora executiva).

até o diálogo com o cinema *noir* dos anos 1940, em que a trama cheia de enganos convive com a utilização de personagens femininos fortes.

Além disso, há outra aproximação possível entre estes dois universos: a questão do estrangeiro. Se esta temática marca prioritariamente o final da produção de Caio, ela se encontra presente nos já citados *Minha adorável lavanderia*, e em *Sammy e Rosie* (1987) – filmes dirigidos por Frears e roteirizados por Hanif Kureishi, escritor inglês de origem paquistanesa.

Outro aspecto interessante do trecho é que Caio faz relações entre diretores e, claro, entre atrizes. Neste sentido, a estrela de cinema que personifica a mulher má e destruidora parece ser um tipo que interessa muito ao escritor.

Em outra carta a Guilherme de Almeida Prado, Caio comenta que descobriu a neo-zeolandesas Jane Campion: “vi *Sweetie* e *An Angel at my Table* – este o melhor filme que eu vi em Londres (p.212)”. Na mesma carta, Caio ainda elogia Aki Kaurismaki, chamando *Contratei um matador profissional* (*I hired a contract killer*, 1990) de “cínico e bárbaro” (p.212). Ainda, afirma que *Uma cidade sem passado* (*The nasty girl*, Michael Verhoeven, 1990) “lembra estranhamente um certo cinismo dos filmes do Sergião Bianchi” (p.212)⁹⁷.

Por outro lado, na mesma carta, o escritor comenta que viu uma retrospectiva de Samuel Fuller: “definitivamente me parece B demais” (p.212). Essa afirmação mostra que Caio parecia estar dando uma segunda chance ao diretor de *Paixões que alucinam* (*Shock Corridor*, 1963), mas que – mesmo que alguns o venerem – continua com a sua opinião. Este desprendimento do gosto da crítica cinematográfica é algo que sempre acompanhou o escritor, como comprova seu comentário sobre *A balada de Narayama* (Shohei Imamura), vencedor da Palma de Ouro de Cannes, em 1983. Em carta de 1984, ele confessa que achou: “tosco demais, bruto demais” (p. 99).

Voltando à correspondência com Guilherme de Almeida Prado – onde Caio se solta como “crítico de cinema” –, o escritor fala de suas “novas descobertas”, na França:

Adorei *Lunes de fiel*, de Polanski, doentíssimo, e com um Peter Coyote sensacional – e um cineasta novo chamado Cyril Collard, que faria o Sergião Bianchi sentir-se inocente. Esse Cyril – uma lasanha – foi assistente de Maurice Pialat, bissexual, é soropositivo, escreveu um

⁹⁷ Dados dos filmes: *Sweetie* (1989), *Um anjo em minha mesa* (1990).

romance autobiográfico e transformou-o em filme: é esse *Les nuits fauvés* (Jacira!). Muito, muito bonito, comovente e contemporâneo

Vi também uma retrospectiva de um cineasta armênio chamado Peléchian – uns curtas e médias louquíssimos, sempre em P&B, imagens de arquivo montadas com música (p.243 – 244).

O trecho chama a atenção pelos três cineastas citados: em primeiro lugar, o fascínio de Caio por Polanski é reiterado, ainda mais em um filme de alta voltagem erótica⁹⁸. Em segundo plano, Caio se mostra encantado com o trabalho do já citado cronista da AIDS. Mais do que isso, chama a atenção o fato de Caio ter visto o filme logo após a estréia. Segundo o IMDB, *Noites felinas* estreou em 21 de outubro de 1992⁹⁹; já a carta de Caio é de 19 de novembro do mesmo ano. Ou seja, escrita menos de um mês depois. Assim, pode-se perceber que Caio buscava sempre as novidades cinematográficas, em nenhum momento se restringindo aos tão citados filmes americanos dos anos 30/40. Já a citação de Peléchian (conhecido por Artavazd Pelechian) mostra que Caio não só se interessava por cineastas pouco conhecidos – até hoje é difícil encontrar referências a ele –, como por realizadores que procuram investigar as possibilidades da linguagem cinematográfica. Criador do conceito de “montagem em contraponto”, Pelechian revela sua teoria:

Diante de dois planos importantes, portadores de sentido, esforço-me não por compará-los ou confrontá-los, mas por criar uma distancia entre eles. Não é pela justaposição de dois planos, mas por sua interação por meio de um grande número de elos que consigo exprimir a ideia ao máximo. (...) A expressividade torna-se então mais intensa, e a capacidade informativa do filme adquire proporções colossais (Apud AUMONT, 2004, p.88).

Voltando às “críticas de cinema” embutidas nas cartas, em uma delas, Caio comenta uma realização particularmente cara a esta pesquisa. Em missiva de 1994, ele conta os filmes que viu em Paris:

Fiquei louco com *Short Cuts*, o Raymond Carver filmado por Robert Altman, e como tinha visto *Kika*, de Almodóvar no dia anterior (com figurinos de Jean-Paul Gaultier, meu bem), e que é uma droga, descobri que Altman é um Almodóvar COM substância¹⁰⁰ (p.293).

⁹⁸ Dados do filme: *Lua de fel (Bitter Moon)*, 1992

⁹⁹ In: www.imdb.com/title/tt0105032/releaseinfo. Acesso em 23/05/2008.

¹⁰⁰ A crítica a Almodóvar exhibe o desgaste que os próprios fãs do cineasta sentiam em relação à sua obra na época do citado *Kika* (1993). Esta situação foi se alterando (voltando ao normal) com seus filmes posteriores: *A flor do meu segredo (La flor de mi secreto)*, 1995, *Carne trêmula (Carne trémula)*, 1997 e, principalmente, *Tudo sobre minha mãe (Todo sobre mi madre)*, 1999).

Os elogios ao filme-painel de Altman reaparecem em carta a Guilherme de Almeida Prado. Caio parece reconhecer no diretor de *Nashville* (1975) um cineasta próximo de si, um realizador que fala da vida comum, construindo um panorama social a partir deste retrato. O escritor começa falando de sua emoção ao ver o filme:

Fiquei PARALISADO. Não é um bom filme: é genial, é uma radiografia, um corte tão profundo e impiedoso na sociedade americana e na alma humana que vale por ter vivido uns 20 anos. Ensina muito sobre a nossa loucura, a nossa vulgaridade, a nossa crueldade (p.299).

Em suas cartas, Caio volta a revelar os filmes que tem vontade de assistir: *Lili Marlene* (do sempre citado Fassbinder, 1981); *Merry Crhistmas, Mr. Lawrence* (Nagisa Oshima, 1983); *Os Gritos do silêncio* (Roland Joffé, 1984); o já citado *Dublê de corpo*; *Cenas de família* (Mr. & Mrs. Bridge, James Ivory, 1990); *Herói por acidente* (Stephen Frears, 1992); *Orlando* (Sally Potter, 1992).

Já o hábito de rever clássicos na TV reaparece quando Caio revela que não foi a um encontro de trabalho, porque ficou “até altas assistindo a *Nasce uma estrela*, com Judy Garland” (p.104). Se a outra menção à televisão cita Clark Gable, pode-se perceber que o cinema glamoroso, típico dos anos de ouro de Hollywood, fascina Caio e é, constantemente, revisto na telinha. Ainda na TV, Caio assiste a *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) e ao musical *Camelot* (Joshua Logan, 1967).

Outra faceta interessante nas cartas surge quando Caio assume um olhar de realizador. Por exemplo, ao comentar que terminou de ler *As brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, o escritor revela:

Fico filmando na minha cabeça. Isabelle Adjani como Morgana. Chistopher Lambert como Arthur. Kim Bassinger como Guinevere – não encontro Lancelot, mas podia ser Richard Gere? Muito pêra, talvez Sean Penn, com os cabelos tingidos de preto? Penso em Irene Papas como Viviane (ou Raven). Te parece bom? Claro que seria caríssimo. E muito chique, ‘maginah! (p.150)¹⁰¹.

¹⁰¹ *As brumas de Avalon* chegaria ao cinema somente em 2001, em filme homônimo com direção de Uti Edel e roteiro de Gavin Scott. Apesar de nenhum ator coincidir com as especulações de Caio, certamente ele aprovaria a escolha de Angelica Huston para o papel de Viviane.

2.2.3 A vida a 24 quadros por segundo

Uma dimensão que não poderia faltar nessas cartas é a associação de certos aspectos da vida – geralmente da sua vida amorosa – com seu repertório cinematográfico. Uma série de relações é feita entre pessoas e personagens ou atores, a começar pelo momento em que ele fala do citado *Camelot*: “Tudo o que eu preciso é de um Lancelot na minha vida. Com a cara do Franco Nero, aos trinta anos” (125)¹⁰².

Já em uma carta de 1983, Caio descreve o estado da poeta Ana Cristina Cesar, cerca de quatro meses antes do suicídio: “Parece Isabela Adjani em *Nosferatu*, depois que começa a ser sugada. Linda, naturalmente, mas troppo morbo” (p.46). Já quando Caio fala mal de um conhecido, possível ex-namorado, ele desabafa: “ODEIO pessoas que dizem mas-todo-mundo-se-apaixona-por-mim. Parece a peruca da Jessica Lange seduzindo a pobre Dorothy em *Tootsie...*” (p.49)¹⁰³. Em outra situação, ao contar que conheceu um motorista de taxi que é poeta, ele compara-o a Giuliano Gemma (ator italiano que estrelou faroestes-espagete e fotonovelas). Já ao analisar sua situação de solteiro, ele fantasia e ironiza: “e assim vou indo, até que um Richard Burton resolva me dar um diamante do tamanho do Ritz (o hotel, não o bar, please). Pouco provável” (p. 191).

Na última citação há uma questão interessante porque fica implícito que Caio está se comparando a Liz Taylor – com a qual Burton foi casado duas vezes. Falando na estrela de *Cleópatra* (*Cleópatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963), vale lembrar que, em outra carta, ao relatar uma noitada em uma boate gay, Caio descreve o lugar, dizendo que “quem recebe (the manager) é uma bicha negra, alta, com lentes de contato azul-Liz Taylor falsíssimas, e cara de naja” (p.282). Desta forma, Liz Taylor aparece nas cartas de Caio como um ícone gay.

Essa relação das atrizes e personagens femininos como ícones gays é insinuada em vários outros momentos, mas fica evidente quando Caio conta que um amigo seu é casado de papel passado com um norueguês, chamado Henning, mas

¹⁰² Aqui, pode-se pensar que existe uma certa fixação de Caio pelo universo das histórias do Rei Arthur. Não desenvolverei este raciocínio, mas tanto a feitiçaria como a força dos cavaleiros seduziam o escritor.

¹⁰³ As comparações referem-se a *Nosferatu: o vampiro da noite* (*Nosferatu Phantom der Natch*, 1979), de Werner Herzog; e *Tootsie* (1982), de Sydey Pollack.

conhecido como Gilda, numa alusão ao filme homônimo, várias vezes citado nos escritos de Caio.

Já quando comenta a história das irmãs Baptista (Linda e Dircinha), que foram muito famosas nos anos 1940 e 1950 e depois caíram no ostracismo, Caio compara: “É *Baby Jane* – lembra daquele filme com a Joan Crawford e Bette Davis” (p.135). A citação do filme *O que terá acontecido com Baby Jane* (Robert Aldrich, 1962) reitera dois aspectos: a obsessão de Caio com filmes que abordem atrizes e o fato dele relacionar diretamente fatos com filmes.

Há ainda comparações envolvendo localidades diversas. Ao comentar para Maria Adelaide Amaral o sequestro dela, ele imagina algo “tipo filme B americano, assustador e ruim” (p.65). Já quando descreve o temporal que caiu no Rio de Janeiro, ele conta que “choveu muito. Blade Runner perde” (p.80). Já o Le Skypper, um bar da cidadezinha francesa de Saint-Nazaire, é o “Ritz do local” (p. 244), numa alusão a *Casablanca*. Em contrapartida, o prédio em que se hospeda em Paris é “sinistríssimo, parece aquele do Polanski em *O Inquilino*, mas o ap. é ótimo” (p.302). Esta última citação chama a atenção para a permanência de um filme no imaginário do escritor. Da carta de 1977 a Luiz Fernando Emediato, em que Caio se mostrava impactado com aquele filme, a este comentário de 1994, dirigido a Gilberto Gawronski, passaram-se dezessete anos.

Em outro instante, ao descrever o bairro onde está hospedado na Inglaterra, ele afirma: “Estou vivendo numa espécie de Harlem londrino. É muito *Sammy & Rosie*, embora eu preferisse que fosse mais para *Beautiful Laundrette*” (p.197). Neste trecho, ao citar novamente a obra de Stephen Frears, Caio não só sublinha sua proximidade com o realizador, mas também deixa clara a dificuldade de ter relacionamentos homossexuais em tal ambiente; afinal, na comparação dos dois filmes, o cenário muda menos que o tipo de relacionamento entre os personagens.

Ao continuar a descrever seu bairro, Caio comenta que “uma negrona grita o tempo todo fuck you little devil!... Grita mais coisas que não entendo, mas me soam mais para David Lynch do que para T.S. Eliot” (p.197).

Ou seja, Caio Fernando Abreu opõe dois mundos completamente distintos, contrastando a poesia de Eliot ao universo notadamente bizarro do realizador de *Veludo azul*.

A mistura de locais, cores, pintores e cineastas é feita por Caio em carta à

cantora Adriana Calcanhotto. Inspirado justamente pela música *Esquadros*¹⁰⁴, ele descreve a cidade francesa de Saint-Nazaire assim:

Também procuro as cores de Almodóvar, cores de Frida Kahlo (vi uma autêntica na Fiac, em Paris!), que aqui, neste porto de mar na Bretagne, entre Nantes e Brest, a cidade de *Querelle*, são bastante raras. São mais cores de Agnès Varda, cores de Gustavo Klimt (p.250).

Aqui, fica claro que a cidadezinha é bastante cinza, com cores frias. Já as citações do filme de Fassbinder e de Klimt (que tem várias telas eróticas) salientam justamente a falta de sensualidade do ambiente: a latinidade, as cores fortes não marcam presença em Saint-Nazaire.

2.2.4 Eu sou o cinema

Nessas comparações, um dos pontos mais relevantes aparece quando Caio se descreve, fazendo alusões a filmes. Aliás, o “primeiro filme” que chama a atenção é a própria vida do escritor; afinal, várias vezes ele comenta seu cotidiano, seus amores, sua solidão, como se estivesse sendo filmado. Discorrendo sobre um relacionamento desencontrado, Caio afirma: “assisto como a um filme onde só por acaso sou personagem” (p.155). Mais adiante, sublinhando sua solidão, Caio diz que se sente “personagem de um filme chamado *Criaturas que o mundo esqueceu*” (p.230).

Nas cartas, há aqueles momentos em que Caio conta que – como seus personagens – usa os filmes como antídotos para sua solidão, para sua inadequação ao universo urbano. Em carta de 1990 à pintora Maria Lidia Magliani, ele se queixa da vida por duas páginas. Então, muda o tom: “Mas sempre tem uma mostra – começa hoje – de Pedro Almodóvar no MIS, e é possível ler mais algumas páginas de *Cai a noite tropical* (o último Puig, lindíssimo) ou ouvir Nara Leão

¹⁰⁴ A música *Esquadros*, de Adriana Calcanhotto, apareceu no disco *Senhas* (1992). A canção fez muito sucesso, principalmente seu início: Eu ando pelo mundo/ Prestando atenção em cores/ Que eu não sei o nome/ Cores de Almodóvar/ Cores de Frida Kahlo/ Cores!

cantando *My foolish heart*” (p.173)¹⁰⁵.

A questão do “cinema como remédio” volta a aparecer em diversos instantes em que Caio fala de si, como em uma carta para o ator Marcos Breda: “E esse vazio que ninguém dá jeito? Você guarda no bolso, olha o céu, suspira, vai a um cinema, essas coisas” (p.159). O tom do escritor fica mais pesado, sem deixar de lado a ironia, em carta de 1992 a Magliani: “o cinema virou meu único laço com a realidade (!?), além de ir ao banco, claro” (p. 233).

Nesses momentos, que talvez sejam os mais encenados das cartas, reiteram-se algumas de suas preferências cinematográficas. Em carta ao fotógrafo de moda Sérgio Keuchgerian, Caio descreve a decepção pelo fato do destinatário não ter ido se despedir dele antes de uma viagem:

Fiz fantasias. No meu demente exercício para pisar no real, finjo que não fantasio. E fantasio, fantasio. Até o último momento esperei que você me chamasse pelo telefone. Que você fosse ao aeroporto. *Casablanca*, última cena (p.140).

A citação do emblemático filme de Michael Curtiz (1942), conhecido por retratar uma das histórias de amor mais famosas de Hollywood, reitera que o cinema, para Caio, por vezes está ligado à idealização. Pelo trecho, a paixão dos personagens de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman é algo distante de sua realidade. E o final do filme, com a separação dolorosa, seria um modelo de como se encerrar um relacionamento.

Nas cartas, Caio também recorda uma série de personagens femininos e atrizes. Em carta de 1993, ele revela da sua estadia em Paris: “Estou quase a zero de grana e me sentindo um pouco como a Julie Andrews no início de *Victor ou Vitória*, remember? Com a diferença – grave – que não sei se na segunda parte terei Paris a meus pés...” (p.260).

Em carta do mesmo ano, dirigida a seu tradutor alemão, Gerd Hilger, Caio narra um desentendimento com o escritor João Silvério Trevisan. Querendo provar que tinha razão, ele afirma: “você sabe que sempre tento ser boa como a *Alice* do Woody Allen” (p. 278)¹⁰⁶. Já no ano seguinte, ele escreve ao mesmo Gerd e

¹⁰⁵ Outra questão que chama a atenção no trecho é que, em um único parágrafo, Caio cita Almodóvar e Puig, justamente os dois autores usados para descrever o mesmo apartamento em “Onde andaré Dulce Veiga?”

¹⁰⁶ Essa citação a *Alice* volta em uma carta em que Caio tenta encerrar uma briga com Guilherme de Almeida Prado, dizendo ter “nostalgia da “bondade” (p.296), como a referida personagem.

exagera, ironiza, contando que virou “uma mulher misteriosa, reclusa, raramente vista, something between Garbo e Jackie” (p.285)¹⁰⁷. Por outro lado, ao ser bem recebido pela crítica francesa, com direito a reportagens com fotos, ele “diz” – a Maria Lydia Magliani – que se sente “quelque chose entre Beatrice Dalle e Sonia Braga” (p. 293).

Caio também se compara a uma personagem já citada de Fassbinder. Em carta de 1984, ao diretor teatral Luiz Arthur Nunes, ele relata: “Quarta cheirei toneladas (...) e hasta hoy no me recuperei. Não puedo me drogar. Questã de saúde, infelizmente: desequilíbrio total. Fico depois, comendo e vomitando sem parar, linha Petra von Kant” (p. 80).

Ao comparar-se com a protagonista de *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, Caio ressalta questões que, com certeza, dizem respeito ao seu trabalho, como – novamente – o tema da solidão. Além disso, se lembrarmos que Petra se enclausura entre quatro paredes, pode-se perceber uma citação velada da temática do apartamento; neste caso, visto como prisão e como fim¹⁰⁸.

A figura de Fassbinder volta a aparecer quando Caio conta dos seus problemas com um namorado. Em carta de 1987 a Sérgio Keuchgerian, ele escreve:

Tive vontade de pegar uma faca na cozinha e enfiar no coração dele, depois no meu. Tive vontades Maria Bethânia, vontades Maysa, vontades Fassbinder – teatrais, melodramáticas. Me limitei a escovar os dentes, me masturbar pensando nele e dormir. (p.148).

Estes sentimentos desmesurados, exagerados, reconhecidos como tal pelo próprio escritor, fazem lembrar o final de “Pela noite”, em que o crítico teatral chega em casa sozinho e quase tem espasmos *fassbinderianos*. De fato, estes rompantes sentimentais parecem – mesmo quando não estão atrelados ao realizador alemão – uma constante na obra de Caio Fernando Abreu.

Aliado a isso, o final do trecho citado apresenta uma outra faceta do texto de Caio Fernando Abreu: a presença da ironia. Ironia esta muitas vezes ligada às próprias ações de dramaticidade forte. Ou seja, o comportamento exagerado frequentemente é visto com um olhar humorado, como no caso do próprio “Pela

¹⁰⁷ Uma citação parecida aparece na carta citada na nota anterior. “Não aguento mais desaforo, e vou ficar pior, vou ficar, se Deus quiser, como Odete Lara, Greta Garbo... (p.297).”

¹⁰⁸ Caio também se compara a uma cantora-atriz alemã em outra carta, só que em um tom positivo: “Fico ouvindo “Berlim, Berlim / Bomfim, Bomfim” e se me baixa uma Nina Hagen rápida. Ou será – mais clássica – Marlene Dietrich?” (p.160).

noite”.

Então, pode-se perceber que a oscilação entre a purgação sentimental intensa e o olhar irônico são sinais de um texto que não só mistura, fragmenta sensações, como tem neste embaralhamento uma forma de representar a subjetividade embebida de confusão dos seus personagens. É como se a subjetividade dos protagonistas – mergulhados em paranoia, neuroses e delírios – contaminasse a escrita, o que, evidentemente, acontece em contos como “Os sobreviventes”, de “Morangos mofados”.

Voltando ao retrato que Caio faz de si mesmo, há pelo menos um momento em que ele abandona a postura “sofredora”. Comentando a bateria de fotos que fez para ilustrar a primeira edição de “Os dragões não conhecem o paraíso”, ele afirma:

... vi os contatos hoje. Me sinto inclinado – claro – pela mais dark de todas. Algo assim entre o Jim Jarmusch, o Tow Waits e o Arnaldo Antunes. (Em falsete, em coro, as vozes: narcisa!). É muderrrno, tem o clima destes (negros) tempos (p.156).

Neste trecho, novamente há a utilização da ironia, porque o escritor debocha de si mesmo ao se comparar com ícones do *the dark side of the earth*. Por outro lado, a comparação com Jarmusch, apesar de ter sido feita, *a priori*, pelo visual, enseja alguns comentários rápidos. Como insinuado na análise das crônicas, o realizador de *Estranhos no paraíso* ficou conhecido por fazer um retrato particular da América, um retrato em que o olhar de personagens estrangeiros molda as paisagens de maneira diversa do clichê. Nesse sentido, é uma influência que permanecerá até os escritos finais de Caio Fernando Abreu¹⁰⁹.

Deixando as observações sobre a escritura e voltando ao universo temático, outra constante que retorna algumas vezes nestas cartas é a fixação por apartamentos, no caso, apartamentos de filmes. Em uma carta de 1985, destinada a Jacqueline Cantore, Caio conta que vai sair de casa para entregar uma resenha e ir ao correio, para depois voltar e ficar “quietinho e recatado nesta cenografia de *O último tango*” (p.112). Aqui, mesmo que a frase estampe uma certa tranquilidade, a referência a *O último tango em Paris* (Bertolucci, 1972) traz de novo o motivo do apartamento. Inclusive, naquele filme, o apartamento serve como refúgio da

¹⁰⁹ Apesar do tema do “estrangeiro” estar presente na obra de Caio, ele manifesta a opinião de que só consegue escrever “mesmo” no Brasil. Ainda assim, cita uma série de casos de artistas que desenvolveram obras importantes produzindo fora de seus países – como Hitchcock nos Estados Unidos (p. 212).

sociedade, palco da sexualidade intensa e local da morte passional, insana e regressiva. Neste sentido, é um filme que dialoga com a obra de Caio Fernando Abreu (que tem no apartamento um espaço recorrente).

Outro fator relevante é que na já citada carta a Maria Adelaide Amaral (aquela em que comenta o sequestro da amiga), Caio se refere a uma cena de filme que ele já tinha citado dez anos antes – esta missiva é de 1983 e a primeira, de 1973. Ao tentar tranquilizar a teatróloga, Caio escreve:

Já passou, já passou – toda a vez que repito isso lembro daquele final do *Last Picture Show*, do Bogdanovich, a mulher passando a mão na cabeça do rapaz, o vento soprando, a cidade deserta, ela repetindo “it’s all right now, it’s all right now”... o que posso dizer é que estou aqui... quando você precisar (p. 65).

Essa permanência de uma determinada cena revela como Caio Fernando Abreu incorporava o cinema à sua vida e à sua produção. Ao mesmo tempo, a descrição do desfecho de *A última sessão de cinema* traduz a melancolia do filme de Bogdanovich. Neste panorama, é a afetividade, a intimidade, que surge como antídoto aos tempos duros. No filme, a pequena cidade que perde sua sala de cinema é o cenário de um réquiem do próprio cinema, da inocência e da urbanidade pré-televisão. De alguma forma, o filme de Bogdanovich, mesmo se passando nos anos 1940, é uma visão desencantada da virada dos anos 1960 para os 1970 – justamente a época em que Caio começa a escrever.

2.2.5 As divas, os mitos e as frangas

As musas – eternas companheiras de Caio – aparecem nas cartas também através de um jogo de palavras feito pelo escritor. Ao contar que comprou uma máquina de escrever em Londres, ele diz que a batizará de Dorothy, homenageando a escritora Dorothy Parker e a atriz Dorothy Lamour¹¹⁰. Este tipo de brincadeira, envolvendo personalidades famosas do cinema e da literatura aparece também em

¹¹⁰ Essa brincadeira de dar nomes “cinematográficos” a objetos vai reaparecer quando Caio descreve suas estadias em hospitais por causa da AIDS: “já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas” em homenagem a Tom Hanks... (p.312). Aqui, a alusão ao filme *Filadélfia* (Johnathan Demme, 1993) comprova a ironia, o humor, de Caio Fernando Abreu, inclusive em relação a si.

“Onde andar Dulce Veiga?”. Desta forma, Caio propõe uma relação entre as duas artes e cria um universo permeado pela mistura de elementos díspares que permeiam a cultura pop. Neste caso, o nome de Dorothy Lamour chama a atenção por dois aspectos: por um lado, Lamour, quando adolescente sonhava em ser cantora (o que não deixa de ser uma vontade típica de um personagem de Caio Fernando Abreu). Por outro, ficou conhecida por atuar em filmes passados na selva, como *The Jungle Princess* (1936), de Wilhelm Thiele. Então, novamente aparece o imaginário dos filmes que marcam alguns personagens do escritor, principalmente aqueles que vivem em cidades pequenas.

Como se viu em “Onde andar Dulce Veiga?”, e na citação das *dorothys* Parquer e Lamour, a questão da musa em Caio Fernando Abreu transcende o cinema: o escritor tem verdadeira fixação por mulheres de personalidade forte, principalmente aquelas ligadas às artes. Essa relação aparece com força quando ele descreve um filme que viu para Maria Lidia Mogliani:

Lembrei de você também vendo, num festival de filmes mexicanos, *Frida Kahlo: natureza viva*. Absolutamente enfeitiante. Eu não sabia quase nada dela, tinha uma imagem assim mistura de Lou-Andreas Salomé com Olga Benrio. Bom, era um pouco disso e nada disso. O filme  ficção, mas os quadros dela são os próprios. Loucos, dolorosssimos, meio surrealistas, meio impressionistas, meio primitivos. Juntei tostes e sai  cata de uma biografia dela, encontrei ontem (p.182)¹¹¹.

Outra ideia relevante é uma certa fixação por James Dean que pode ser percebida pelas várias citações que o escritor faz do ator americano. O interessante é que o cone Dean aparece sempre “reproduzido”: em uma foto, em um cartão postal e em um busto. Ou seja, talvez aqui haja uma referência não são ao dolo, mas ao fato da imagem dele ter se tornado onipresente – o cinema invadindo a vida.

Essa ideia do cinema invadindo a vida reaparece quando Caio escreve sobre seu livro infantil, *As frangas*. Em carta  roteirista Thereza Falcão, que tinha planos de levar a história ao palco, o escritor deixa claro que sua inspiração foi *A vida ótima de Laura*, de Clarice Lispector¹¹². Então, afirma que a Laura do livro tem uma

¹¹¹ O escritor refere-se a *Frida, Natureza Viva (Frida, naturaleza viva*, 1983), de Paul Leduc.

¹¹² A ideia da presença do cinema na vida das pessoas parece já estar contida no original de Clarice; afinal, o nome Laura não deixa de ser uma referência ao filme homônimo de Otto Preminger (1944). Voltando à carta, há duas outras citações cinematográficas. Primeiro, Caio elogia “o diálogo” de Tereza Falcão, “engraadssimo e rápido como o daquelas comédias hollywoodianas dos anos 30/40. Rápida no gatilho. Delícia” (p.165). Ainda, Caio se refere ao monolito de *2001: uma odssia no espaço* (Kubrick, 1968), ao comentar parte da decoração de sua casa.

influência forte sobre as suas frangas: “ela é um verdadeiro mito para elas, uma espécie de Marilyn Monroe das frangas” (p.167). Ainda, ao descrever Blondie, a franga jovem, ele sugere: “Talvez ela pudesse usar uma camiseta com a cara de Laura. Assim como uma adolescente usaria um James Dean ou uma Madonna?”. Em uma carta posterior à mesma Thereza, Caio “fala” de um novo personagem, a Cassandra, “que tem olhos maquiadíssimos (tipo Liz Taylor em *Cleópatra*)” (p.174). Neste caso, o que se vê é que tanto Liz Taylor como James Dean e Marilyn – três ícones venerados pelo próprio Caio – ilustram não só o quanto o cinema invade a vida das pessoas, mas como certos atores não deixam de ser modelos de comportamento de rebeldia e de sedução.

A fascinação de Caio pelos atores ressurgue nos momentos em que ele conta que viu determinada pessoa. Desfilam pelas páginas de sua correspondência atores como Terence Stamp, Isabela Rosselini e Jeff Bridges.

2.2.6 O problema do cinema brasileiro é o seguinte

Nas “segundas cartas”, a relação direta de Caio com o cinema brasileiro é mais forte, ele parece inserido na produção nacional. Há desde a curiosidade de assistir filmes – “vontade de ver *Deu pra ti anos 70*¹¹³” (p.35) –, até comentários sobre filmes brasileiros. De um lado, há críticas fortes: “*Quilombo* é uma bosta: fantasia originalidade do Copacabana Palace perde” (p.81); “*Patriamada* é um horror. Oportunista, burro, falso e debilóide...” (p.118). Já os elogios vão para *Memórias do cárcere*, “lindo e muy forte” (p.81).

Caio também relata seus afazeres profissionais. Comenta que Mario Prata lhe pediu o roteiro de *Besame Mucho*¹¹⁴. Ainda, expõe sua dificuldade de cumprir os prazos para a entrega do roteiro de *Aqueles dois*, de Sergio Amon.

Aliás, Caio se refere em outra passagem ao filme de Amon. Ele comenta duas

¹¹³ *Deu pra ti anos 70* (1981), longa-metragem gaúcho em Super 8, dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

¹¹⁴ Dados dos filmes dos dois últimos parágrafos: *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), *Patriamada* (Tizuka Yamazaki, 1986), *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), *Besame Mucho* (Francisco Ramalho Jr., 1987). Caio acabou não fazendo o roteiro. Quem assina é o diretor e Mario Prata, autor da peça homônima.

críticas ao filme, revelando a importância que dá a elas: “Um comentário de Rubens Ewald sobre *Aqueles Dois*, diz que é “excelente”, fala da “dignidade e tratamento delicado dado ao tema”. Lembro da crítica do Sérgio Augusto, de como fez mal por dentro. Já passou” (p.140).

No decorrer das cartas há muitas menções a Sérgio Bianchi. Em carta de 1983, Caio conta que o diretor ganhou dois prêmios no Festival de Brasília. No ano seguinte, escrevendo a Luciano Alabarse, o escritor relata que Bianchi quer um roteiro original, além dos diálogos para um filme já escrito, no caso, *Romance*. Já em 1985, Caio revela a Jacqueline Cantore que Bianchi talvez filme um roteiro seu, *Requiem para um fugitivo*. No mesmo ano, escrevendo para a mesma Jacqueline, Caio comenta vários problemas em filmagens de Sérgio Bianchi, destacando sua síndrome de ser perseguido. Mais para o fim do ano, ele conta a Alabarse que Bianchi está no Rio, pleiteando dinheiro na Embrafilme e contratando a atriz, no caso, Fernanda Torres. Caio, inclusive, diz que gostaria que o filme se chamasse *Almas em conflito*, pois “queria um título com sabor de filme *noir* da década de 30/40” (p.134).

Além de Sérgio Bianchi, outro cineasta bem presente na correspondência de Caio é Guilherme de Almeida Prado, com quem o escritor troca algumas cartas. Se anteriormente evoquei alguns comentários de Caio em relação ao cinema estrangeiro, aqui interessa seus apontamentos sobre “Onde andaré Dulce Veiga?” e sobre o cinema brasileiro em geral.

Em 1991, escrevendo de Londres, Caio pressiona Guilherme a fazer o filme baseado em seu romance. Vivendo o momento em que passa a ser bastante traduzido no exterior, o escritor parece deixar um pouco de lado as dificuldades de realizar cinema no Brasil, ainda mais na época do presidente Fernando Collor de Mello. Para tentar animar Guilherme, Caio faz uma lista de cineastas internacionais que poderiam se interessar pelo livro. Ou quem sabe, uma lista de diretores que ele gostaria que levassem seu texto à tela:

E se o Jean-Luc Besson se apaixona pelo livro? E se ele cai nas mãos do Stephen Frears? E se o Jean-Jacques Beineix me oferece milhões por uma versão com Isabelle Adjani no papel de Dulce (envelhecida, claro)? E se lá de Madri Almodóvar comunica que Carmen Maura adoraria fazer o papel?

Na mesma carta, ele fala mal das “lamúrias dos cineastas brasileiros” (p.

207), comentando que viu *The Garden*, de Derek Jarman¹¹⁵, feito em Super 8, rodado no jardim da casa dele. Ao mesmo tempo, ele pede que Guilherme mande boas vibrações para Sergio Bianchi e um beijo para Wilson Barros.

Esta carta citada acima parece ter, de alguma forma, irritado Guilherme de Almeida Prado. Apesar da resposta do cineasta ser desconhecida, conclui-se isso através da carta seguinte enviada pelo escritor: “Sobre *Dulce Veiga*, nunca pensei que fosse má vontade sua não filmar. É um filme que só pode ser seu, e que todo esse atrolho brasileiro tem impedido.... Faça o filme – é o meu palpite – de qualquer jeito” (p.213).

Na mesma missiva, Caio faz outras observações de cunho cinematográfico: comenta cartas de Odete Lara e Ana Carolina e faz observações sobre a baixa penetração do cinema brasileiro em Londres: *A dama do cine Shangai*, do próprio Guilherme, foi exibido apenas um dia na capital inglesa¹¹⁶.

Depois de 1991, as menções ao cinema brasileiro praticamente desaparecem, como se o desmantelamento promovido por Collor repercutisse no silêncio do escritor. Aliás, é justamente depois do fenômeno chamado de Retomada do Cinema Brasileiro que Caio volta a falar no assunto. Em carta de dezembro de 1995, ele comenta que achou *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas “excelentíssimo” (p.342).

Verdadeiro testamento da sua relação com o cinema, a correspondência de Caio Fernando Abreu revela um profissional próximo a certos diretores do cinema brasileiro, um escritor influenciado por realizadores bem diferentes, um cinéfilo inveterado, um esteta que usa a comparação com o universo audiovisual como um de seus recursos e alguém que nunca parou de admirar as musas e as personagens fortes do cinema. Até porque se identificava com elas. Afinal, talvez a maior referência ao cinema estivesse em sua assinatura: Caio F. Uma homenagem à *junkie* que ficou conhecida através do filme *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída* (*Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1982), de Ulrich Edel.

Depois de examinar os livros de ficção, a correspondência e as crônicas do

¹¹⁵ Quando fala em Derek Jarman, Caio escreve que ele é o Cazuza do cinema inglês, porque tem HIV positivo (p.207). Interessante que ele evoca o mesmo cantor para elogiar Cyril Collard, realizador francês que também contraiu o mesmo vírus (p.258). Aliás, em carta de 1994, a Magliani, Caio se compara aos dois, quando afirma que produzirá muito – como eles – porque, em razão da AIDS, tem consciência que seu fim está próximo (p.312).

¹¹⁶ Nas cartas a Guilherme de Almeida Prado, Caio sempre pergunta sobre o trabalho do cineasta.

escritor pode-se pensar que Caio Fernando Abreu era um nômade em relação ao cinema. Talvez tudo comece na era de Ouro de Hollywood e na fixação pelos grandes espetáculos, pelo visual elaborado das tramas *noir* e pelas divas que, como estrelas, marcam o imaginário dos sujeitos terrenos. Mas além disso, há espaço para Rei Arthur, Tarzan e musicais coloridos.

Acompanhando o cinema dos anos 1960, Caio se volta para a Europa, fixando-se em autores italianos, como Visconti, Fellini e Bertolucci. A passagem pela *nouvelle vague* também é decisiva, como nas citações de Godard e do contemporâneo Alain Resnais. Na terra de Agnès Varda, Truffaut parece ser o preferido, talvez porque a inteligência de suas realizações venha acompanhada de uma dose de romantismo, produzindo figuras femininas marcantes, corporificadas por Isabelle Adjani e Fanny Ardant.

Quando o cinema volta a se concentrar nos Estados Unidos, Caio vai de carona e abraça o novo cinema americano, de Hopper a Scorsese, de Schlesinger a Bogdanovich, chegando a Jarmusch. Aliás, esta transição continental está na própria carreira de um dos cineastas mais admirados, Roman Polanski. O erotismo, a paranoia e a morte, típicos de o realizador de *O inquilino*, acabam sendo temas de outros cineastas que entram na “fila do mal”, os poetas do abjeto David Lynch, David Cronenberg, Paul Verhoeven e Brian De Palma.

Como Brian De Palma, Caio migra de uma abordagem mais realista para uma expressividade híbrida, embebida de conflitos entre realidade e representação. Então, a partir dos anos 1980, ele vai se reconhecer em *Blade Runner*, *Fome de amor* e *A rosa púrpura do Cairo*. Ao mesmo tempo, o escritor olha para uma linhagem de cineastas que trabalha com os afetos, principalmente entre personagens de mesmo sexo: Derek Jarman, Stephen Frears, Cyril Collard e Pedro Almodóvar.

Almodóvar nos lembra que o melodrama é outro componente forte, ainda mais quando revisitado por Fassbinder. E este prolífico realizador alemão não nos deixa esquecer Herzog e Wenders. As rotas são muitas e os títulos idem. Mas é importante sempre lembrar que todo este cânone deve ser posto em xeque, deve ser desestruturado com a força de Barbarella. Por que nunca houve uma mulher como Gilda. “Heaven, It’s heaven.” Corta.

3. MANEIRAS E MANEIRAS DE ADAPTAR:

CAIO FERNANDO ABREU NAS TELAS

É inegável que a literatura de Caio Fernando Abreu tem servido de base para inúmeras adaptações: de produções universitárias, passando por curtas e episódios de TV, chegando ao longa-metragem realizado com leis de incentivo, os textos do escritor foram (e são) o combustível inicial para empreitadas diversas. Dentre as inúmeras adaptações da obra de Caio Fernando Abreu, centro o foco sobre cinco delas: os longas *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985) e *Onde andaré Dulce Veiga* (Guilherme de Almeida Prado, 2007) e os curtas *Dama da noite* (Mario Diamante, 1999), *Sargento Garcia* (Tutti Gregianin, 2000) e *Pela passagem de uma grande dor* (Bruno Polidoro, 2005). Com este trajeto, não só examino cinco formas diferentes de transpor a literatura para o cinema, como tangencio certos fenômenos relevantes da produção audiovisual brasileira dos últimos trinta anos: a produção gaúcha de baixo orçamento dos anos 1980, mais especificamente o cinema urbano e jovem, eclodido a partir do final da década anterior; a pujança do curta-metragem nacional (em voga desde a Primavera do Curta-Metragem); a atividade de cineastas experientes no contexto pós-Retomada do Cinema brasileiro, e a produção emergente das universidades gaúchas¹¹⁷.

O caminho se inicia pelo exame dos dois longas-metragens, para depois chegar aos filmes mais curtos. Como ressaltado na introdução, cada filme será esquadrinhado por sua particularidade. Desta forma, não só busca-se evidenciar como a literatura de Caio Fernando Abreu pode servir a diferentes fins, mas também mostrar como a adaptação pode ser pensada com diversos propósitos.

¹¹⁷ Não é intenção fazer um debate sobre os períodos históricos que dizem respeito à Primavera do Curta-Metragem e à Retomada do Cinema Brasileiro. Geralmente, a Primavera do Curta é associada à passagem da década de oitenta para a de noventa, um momento da produção brasileira em que os longas praticamente pararam de ser produzidos, enquanto os curtas se destacavam, inclusive com premiações internacionais. É evidente que independente do final da EMBRAFILME (1990), a força do formato já vinha sendo demonstrada pelo menos desde o paradigmático ano de 1986, quando, no Festival de Gramado, ocorreu o empate triplo entre três curtas: *O dia em que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart), *Ma quê bambina!* (Cecílio Neto); e *A espera* (Luiz Fernando Carvalho e Mauricio Farias). Já no que diz respeito à Retomada, convencionou-se associar seu início ao ano de 1995, tendo como emblema o filme *Carlota Joaquina* (Carla Camuratti) e seu mais de um milhão de espectadores. Em termos de produção universitária gaúcha, é interessante lembrar que a primeira turma de graduação em Produção Audiovisual da PUC/RS foi formada em 2007, e a da UNISINOS, em 2006.

3.1. AQUELES DOIS: ADAPTAÇÃO COMO CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Aqueles dois, de Sérgio Amon, é um filme que, de certa maneira, encerra o ciclo de produções gaúchas da primeira metade dos anos 1980. Aproveitando o *boom* superoitista, marcado pela aparição do antológico *Deu pra ti anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1980) e de dois filmes subsequentes (*Coisa na roda* – Werner Schünemann, 1982; *Inverno* – Carlos Gerbase, 1983;), a Z Produtora se lançou na empreitada de produzir longas em 35mm. Financiados através de um sistema de cotas, foram realizados *Verdes anos* (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984), *Me beija* (Werner Schünemann, 1984) e *Aqueles dois* – o filme de Amon foi o último a sair do papel e acabou sendo o mais influenciado pelas dificuldades financeiras que a produtora já apresentava¹¹⁸. Independente disso, o filme não deixa de ser um registro da preocupação estética de uma certa ala do cinema gaúcho. Sérgio Amon já havia realizado (em parceria com Roberto Henkin) os filmes em Super 8 *A revolução dos bichos* (1981), *A palavra cão não morde* (1982) e *O dia em que Urano entrou em Escorpião* (também baseado em Caio Fernando Abreu, também finalizado em 1985). Estes filmes, tão diferentes entre si, talvez tenham como ponto em comum o afastamento do retrato do cotidiano, próprio dos filmes de Nadotti, Giba e Gerbase¹¹⁹.

O roteiro de *Aqueles dois* contou com a colaboração do próprio Caio Fernando Abreu e de Roberto Henkin, mas quem deu forma final foram o próprio diretor e Pablo Vierci. O filme foi rodado em janeiro e fevereiro de 1984 e lançado em 1985. Como curiosidade, vale lembrar que a direção de fotografia ficou a cargo do hoje consagrado Cesar Charlone – fotógrafo de *Cidade de deus* (2000), de Fernando Meirelles, e diretor, ao lado de Enrique Fernández, de *O banheiro do papa* (*El baño Del papa*, 2007).

¹¹⁸ A Z Produtora era capitaneada por Sérgio Lerrer. A empreitada previa quatro longas, mas o último título (*Porque hoje é sábado*, de Rugi Lagemann) não chegou a ser produzido (foi substituído por *Quero ser feliz* – 1986 – com direção do próprio Lerrer). Para um exame dos longas da Z, ver MERTEN (1995) e BECKER (1986).

¹¹⁹ Para uma abordagem destes filmes, ver SELIGMAN (1995). Aqui basta dizer que *A revolução dos bichos* é uma animação; *A palavra cão não morde* é um filme que aborda questões semiológicas, com “metacinema pela primeira vez no cinema gaúcho (p.89)”, e que *O dia em que Urano entrou em Escorpião* é uma adaptação de Caio Fernando Abreu.

Entrando na questão da adaptação, *Aqueles dois* chama a atenção por ser um filme de longa-metragem baseado em um conto. Mesmo que seja um longa de duração reduzida (72 minutos), é evidente que o texto de oito páginas serviu apenas de base para o filme. Como exposto no primeiro capítulo, a história trata de dois novos empregados de uma repartição – Saul e Raul – que acabam se aproximando por terem hábitos diferentes dos demais. Ao contrário da turma bitolada, movida a futebol e mulher, eles são sensíveis, gostam de cinema, música e pintura. Enquanto os dois vão ficando cada vez mais íntimos, sem nunca assumir sua relação como sexual, o “pessoal da firma” acaba desconfiando de uma possível homossexualidade e alguém os denuncia ao chefe.

Pensando na relação entre o conto e o longa-metragem, pode-se afirmar que tal processo não chega a ser uma novidade; pelo contrário, existe uma tradição de filmes baseados em relatos curtos. Como lembra Francis Vanoye (2005, p. 132):

duas páginas de Platonov forneceram a Francesco Rosi e Tonino Guerra a matéria para um filme de duas horas (*Três irmãos – Tre Fratelli*, 1981), um conto curto de Cortázar (*As babas do diabo*) está na base do roteiro de *Blow Up* (1966), de Antonioni e Tonino Guerra; um relato de Henry James, *O altar dos mortos*, constitui a narrativa de *O quarto verde (La chambre verte*, 1978)¹²⁰.

Como na tradição referida acima, o fato da adaptação partir de um conto ressalta que os roteiristas tiveram que, no mínimo, aumentar as situações descritas por Caio. Esta ampliação, esta construção narrativa, é de certa forma facilitada porque o conto, apesar de tamanho diminuto, sinaliza um período relativamente longo: dividido em seis partes, a narrativa assinala lá pelas tantas que eles se conheciam “há quase seis meses (ABREU, 1982, p. 130)”. Além disso, no texto há menções a algumas épocas do ano, como primavera e fim de ano, reiterando que a história tem, no mínimo, o peso de um semestre.

Nesse trabalho de “alongamento” do conto, dois processos chamam a atenção: a elaboração e o desenvolvimento dos momentos de Saul (Pedro Wayne) e Raul (Beto Ruas), estejam eles juntos ou separados; e a criação de vários

¹²⁰ Tradução e adaptação do autor para: “deux pages de Platonov ont fourni à Francesco Rosi e Tonino Guerra la matière d’un film de deux heures (*Trois Frères*); une courte nouvelle de Cortázar (*Le Fils de La Vierge*) est à la base du scénario de *Blow-up* d’Antonioni et T. Guerra; un récit d’Henry James, *L’Autel des morts*, constitue celle de *La chambre verte* de Truffaut.”

personagens secundários (a começar pelos empregados da repartição, tratados de maneira coletiva no conto).

Centrando o foco sobre Raul e Saul, a primeira opção a se destacar é a adoção de um dos personagens como comentador da história. Se no conto existe um narrador na terceira pessoa, no filme, Saul assume a voz *over*. Mesmo que a organização das imagens não pareça vinda de Saul, sua voz sobreposta faz com que seu ponto de vista sobre os fatos seja evidenciado a todo momento.

A voz de Saul, na realidade, transmite mais dúvidas do que certezas e acentua a diferença entre os dois protagonistas (algo bem secundário no conto). Saul é depressivo, introspectivo e solitário – não por acaso passa o filme fumando; Raul é enérgico e mais afeito ao convívio social. Nesse sentido, a escolha dos atores parece ter sido conveniente: a pele branca e os olhos tristes de Pedro Wayne contrastam com a barba negra e a voz grave de Beto Ruas¹²¹.

Além de marcar bem a diferença dos dois personagens, o filme cria um desenvolvimento dramático para cada um deles. No caso de Saul, há uma ênfase no seu passado – ficamos sabendo que, num tempo anterior ao da narrativa principal, ele teve um surto de depressão, chegando a tentar o suicídio. Então, a possibilidade de uma nova crise está sempre tangenciando o filme. Já Raul, cujo passado é apenas verbalizado por ele, se liga a Clara Cristina (Suzana Saldanha), uma das funcionárias da repartição. Aliás, os desencontros amorosos dos dois vão pontuar o filme e, de certa forma, ajudarão a cimentar a união dos protagonistas.

3.1.1 Saul: passado trágico e solidão

Pensando sobre o passado de Saul, é interessante destacar que o surto do personagem é trabalhado de maneira marcante: em pelo menos dois instantes, planos curtos e chamativos mostram parcialmente o momento imediatamente

¹²¹ Vale recapitular a descrição do conto: “Moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido, com sua voz de baixo profundo, tão adequada aos boleros amargos que gostava de cantar. Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menor e mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustadiços, azul desmaiado (p.134)”. Com exceção da altura similar, o resto da descrição vale para os atores escolhidos para o filme.

posterior ao espasmo. Neste sentido, chama a atenção a maneira como o filme administra as informações dadas ao espectador.

Comparando a abertura do conto com a do filme, pode-se perceber que ambos começam em um estágio avançado da história. Logo na abertura do conto, o narrador trata de descrever o momento em que os dois falam mal dos colegas, quem sabe meses depois de serem admitidos no emprego; já o longa avança mais na fábula: a narrativa do longa de Amon inicia quando Saul retorna a Porto Alegre, após visitar Raul no interior, palco da morte de seu pai. Quando o filme começa, o espectador não entende isso; apenas vê Saul subindo e descendo escadarias até chegar na frente de uma pensão. Então, a suposta dona (Aracy Esteves), que está na sacada, encara Saul: o zoom de aproximação faz a face da mulher crescer no enquadramento, e a montagem alterna rapidamente o rosto dela com planos de detalhe dos pés da mulher descendo uma escada. Então, tomadas rápidas mostram ela chegar em um quarto e se assustar – ela aparece ao lado de um homem que talvez seja o zelador ou um vizinho, e as paredes estão sujas de sangue. Como no tempo presente ela olha para Saul, entende-se que o sujeito ensanguentado, fora do enquadramento, é o protagonista. Além disso, compreende-se que o surto de Saul aconteceu a algum tempo, antes daquele momento. No decorrer da cena, novamente o *zoom* é usado; agora para aproximar o rosto de Saul, sentado na escada: sobre o close dele, ouve-se o texto do anúncio de oferta de emprego da firma. Então, o filme retorna ao início cronológico da narrativa principal: o momento em que os candidatos preenchem as fichas, antes da entrevista para trabalhar na repartição.

Nessa cena do tempo presente, novamente aparece a montagem rápida, mas com um detalhe diferente. Depois de pegar a ficha com Clara, Saul senta em uma cadeira para responder às questões. Logo aparece pela primeira vez a sua narração: “Eu lembro bem, de certa forma eu tinha me preparado para aquele dia...”. Então a câmera mostra os outros candidatos, e a voz sobreposta de Saul evidencia quais concorrentes ele acha que vão ser aprovados, incluindo o último a ser mostrado – justamente o futuro amigo Raul. Se essa construção já demonstra uma pequena alteração em relação ao conto – que deixa claro que eles “não se encontraram durante os exames” (p.127) –, é a reiteração do expediente de planos curtos que chama a atenção no filme.

Enquanto Saul preenche a ficha, sua lembrança vem à tona: “é que eu queria o emprego, eu precisava”. Daí, surgem vários planos rápidos da zeladora descobrindo Saul ensanguentado no quarto – a série começa com os planos-detalhes dos pés da mulher na escada, passando por câmeras com mais movimento, até evidenciar o contraplano omitido na aparição anterior: Saul, deitado, sangue pelo corpo, folhas com desenhos espalhadas pelo chão. Só depois da última tomada de Saul deitado é que a narração volta: “Talvez o trabalho, as pessoas, ajudassem a esquecer”. Essa forma usada deixa claro o que antes era apenas insinuado: o seu ataque, o seu espasmo, havia acontecido antes do início cronológico da narrativa preponderante. Porém, quando o filme é visto pela primeira vez, o surto de Saul é algo que fica sem uma temporalidade precisa¹²².

Essa montagem rápida, de alguma forma, parece espelhar a subjetividade fissurada de Saul, parece traduzir os traumas, os bloqueios de um personagem que carrega em seu ar taciturno um desespero angustiado encerrado em si. Se esta ideia cinematográfica não chega a retornar ao filme, é digno de nota que estes pequenos momentos com cortes velozes e um certo embaralhamento de temporalidade fazem parte de uma proposta que, talvez por linhas tortas, dialoga com o cinema de Alain Resnais, mais especificamente os primeiros minutos de *Muriel* (1963), e *A guerra acabou* (*La guerre est finie*, 1966). Sem a chave política e o esmero formal dos filmes do diretor francês, *Aqueles dois* reitera a possibilidade de expressar o surto psicótico pelo uso de tomadas rápidas.

Mas se os *flashes* de imagens são praticamente abandonados, o filme evidencia a possibilidade iminente de uma nova crise de Saul. Isso acontece através da reiteração de seu aspecto solitário. Um momento emblemático ocorre quando ele, sozinho em um anfiteatro, assiste uma apresentação de música erudita, com a peça sendo executada por um grupo. O desamparo do personagem é realçado, primeiramente, porque a música que Saul aprecia não é escutada pelo espectador. Ao mesmo tempo, o que se ouve é um blues, que inicia alguns momentos antes e permanece até a cena posterior.

A solidão de Saul no anfiteatro é sublinhada por uma panorâmica da direita para a esquerda, que inicia desvendando várias cadeiras vazias, até chegar nele,

¹²² A meu ver, a sensação de dúvida sobre o momento real do surto de Saul permanece em uma primeira apreciação, mesmo que no final, quando a cena da escadaria é retomada, o personagem saliente que aquele acidente aconteceu há mais de um ano.

sozinho. Saul é mostrado em um plano aberto, com várias cadeiras ao lado dele. A solidão de alguém sentado no meio do vazio e a melancolia da música – um blues e não uma peça clássica – sublinham a dificuldade de estar só.

Ao mesmo tempo, vale lembrar a relação do movimento de câmera com o cenário, formado por cadeiras brancas de pés pretos. Na cena, a panorâmica que se desloca pelo espaço vai, apesar dos seus pequenos solavancos, apresentar um movimento de fluidez, harmonia, captando uma imagem que não deixa de ter a pureza das manifestações visuais ligadas ao neoplasticismo¹²³. De certa forma, este enquadramento dominado por linhas retas, vai reaparecer no filme, não só simbolizando o anseio de *Aqueles dois* por uma estética elaborada, como talvez a própria busca do personagem (ou dos protagonistas) por um ideal de completude existencial (ver APÊNDICE A, Fig. 3.1.1)¹²⁴.

É interessante perceber que o blues começa a tocar na cena anterior, com Saul caminhando na cidade. Neste sentido, outra forma de reiterar a solidão de Saul aparece pela utilização de planos gerais não só dele, mas de pessoas caminhando em Porto Alegre. A falta de comunicação dos habitantes da cidade, típica do universo de Caio Fernando Abreu, aparece aqui em enquadramentos do centro, onde anônimos vagam sozinhos e apressados.

Mas o blues, que inicia nas ruas e passa pelo anfiteatro, também pulsa na cena posterior a esta. Quando Saul está passando pelo corredor externo da pensão, entrando no seu apartamento, surge uma vizinha. Os dois se olham em close, garantindo um clima de interesse. Quando ela fecha a porta sem dar maior atenção a ele, há uma panorâmica da direita para a esquerda, saindo da porta do apartamento dela e chegando na **parede branca** do corredor. Daí, surge uma nova panorâmica, que sai da **parede branca** do quarto de Saul, até enquadrar o protagonista. Essa passagem, que visa esconder o corte e promover uma elipse de tempo, mostra Saul triste. Sua expressão vai mudando, enquanto ele “ouve” gemidos femininos de uma relação sexual. Pelo olhar do personagem, parece tratar-se da vizinha. Mas não há garantias de que não se trata de memória, de imaginação. Até porque Saul deita-se na cama e simula um ato sexual – ele age como se estivesse com alguém, sem se masturbar. Na simulação, o momento do

¹²³ Uso o conceito de neoplasticismo, pensando principalmente nas pinturas baseadas em formas geométricas, como as de Bart Van der Leck. Para um debate sobre tal corrente estética, ver FRAMPTON (2000, p. 103-115).

¹²⁴ Todas as imagens das cenas das adaptações de Caio Fernando Abreu estão no APÊNDICE A.

seu gozo é acompanhado do orgasmo sonoro, tido (quem sabe) pela vizinha. Então, fica claro que uma das facetas da sua solidão é a dificuldade de satisfação sexual – o que é reiterado pelo “corte escondido”, que liga diretamente, através de duas panorâmicas, a vizinha entrando em casa e Saul dentro do seu apartamento, sentado na cama, ar de desiludido.

3.1.2 Raul: o desencontro com Clara

Se Saul não consegue se relacionar com ninguém até se aproximar de Raul, este chega a se envolver com Clara, uma colega da repartição. Tudo começa porque Jussara (Maria Inês Falcão) convence sua amiga a investir na relação, uma relação com um homem diferente dos outros funcionários. Então, depois de três meses de convivência – sugeridos por uma fala, mas omitidos pelo filme –, há uma cena de sexo entre Raul e Clara. A trilha de sax e a fotografia em tons quentes parecem apresentar a transa de maneira exagerada, brega. De certa maneira, intui-se que o encontro é mostrado como se fosse visto por Clara, por sua “sensibilidade”.

No início da cena, ela passeia com a mão por sua própria boca e chega até os seios, numa demonstração de um erotismo “caliente”, que parece não combinar com a sensibilidade de Raul. Na continuação, o próprio orgasmo de Clara tem algo de fingido – ou, quem sabe, salienta que ela está tendo prazer e Raul não. Mesmo que o exagero, o *fake* e a paródia não sejam desenvolvidos em *Aqueles dois*, esta cena, quiçá involuntariamente, lembra que essas estratégias são vitais em parte da literatura de Caio Fernando Abreu – e é algo que será desenvolvido nos curtas que irei examinar e no filme de Guilherme de Almeida Prado¹²⁵.

Após o sexo, o desenrolar da noite traz à tona a dissintonia do casal, dissintonia essa que sempre marcará a relação dos dois. Contrastando com o tom “picante” do momento anterior, Raul toma banho num box ladeado por paredes de azulejos de cores frias – é uma imagem crua, feia até. Enquanto isso, Clara, de toalha e cigarro na boca, liga a TV. Ela troca várias vezes de canal e, num deles,

¹²⁵ Mais do que isso, a cena de sexo de *Aqueles dois* faz lembrar as citações de pornochanchadas presentes na literatura de Caio Fernando Abreu, bem como alguns contos de sua fase pós-moderna, em que os personagens desenvolvidos dão lugar a clichês (como em “Mel e girassóis”, de “Os dragões não conhecem o paraíso”).

aparece a famosa cena da banheira de *Psicose* (*Psycho*, Hitchcock, 1960). Ela, então, desliga o aparelho, dando pouco valor ao filme. Raul, ao sair do banho, comenta que deve haver algum programa interessante na TV. Clara avisa que já conferiu, não há nada. Mesmo que a cena acabe com Raul e Clara na cama, ela confirma a distância entre os dois. Enquanto ele (como se saberá posteriormente) gosta da história do guardião psicopata que se traveste de mãe, Clara não vê maior interesse em cinema.

Ao mesmo tempo, a cena mostra a adesão de *Aqueles dois* a Raul; afinal, a cena dele tomando banho começa com um plano-detelhe da abóbada do chuveiro, numa clara citação do filme do mestre do suspense. Nesse sentido, a alusão parece corroborar a ideia de que a cena anterior, a cena de sexo, é exagerada, e que toda a aparente exuberância diz respeito à excitação de Clara.

Quando eles reaparecem juntos no filme, o que se vê é uma relação já desgastada. Clara reclama, questionando porque Raul não quer assumir a relação perante os outros, leia-se, o pessoal da firma. Inclusive, apenas Clara fala, fumando, deitada na cama – um teor de incomunicabilidade solto no ar. Aliás, a dificuldade de convívio íntimo é reiterada porque, em pelo menos um momento, ela olha para ele, mas este, de costas, parece perdido em devaneios – com a cabeça “nas nuvens”, Raul liga e apaga a luz do abajur e olha as horas no relógio de pulso que repousa no criado-mudo. Ainda, a utilização do plano-sequência – o tempo real acrescenta um peso – parece sublinhar o sentimento de vazio da relação dos dois.

Pensando no plano-sequência, o filme novamente chama a atenção para a conjunção estabelecida entre movimento de câmera e cenário: no início da tomada, a câmera capta a persiana do quarto, semi-aberta, com a luminosidade transpondo as janelinhas retangulares (Fig. 3.1.2). Essa composição, abundante em linhas retas, evoca, novamente, o neoplasticismo – ou seja, rima com aquela das cadeiras vazias do anfiteatro, na cena de Saul. Assim, a relação entre estes dois planos pode ser pensada como uma forma de estampar, de maneira discreta, a proximidade dos dois personagens.

A relação de Raul e Clara acaba se deteriorando completamente. Em uma festa em homenagem ao Seu Ferreirinha (Edu Madrugá), o funcionário mais antigo da repartição, Raul dança mecanicamente com Clara. Ainda, quando ela tenta beijá-lo, ele declina. A partir daí, ainda temos algumas tentativas de Clara em retomar o relacionamento: ela vai à casa de Raul e pede satisfações, ela visita uma

cartomante. Aliás, é lá que Clara se convence que tudo está acabado, pois conclui que ele é homossexual, que ele tem “uma doença”.

3.1.3 Raul e Saul: oxigênio no meio do deserto de almas

Se o filme mostra desde o início uma afinidade entre Raul e Saul, no sentido narrativo a aproximação dos dois começa com uma crítica do primeiro ao segundo. Quando estão na lanchonete tradicional da turma, junto com outros colegas, Saul confessa que não conhece Dalva de Oliveira. Raul, sorrindo, dispara: “Vinte e oito anos e nunca ouviu Dalva de Oliveira? Então me desculpa, mas são vinte e oito anos mal vividos”. Saul não responde, mas depois de alguns meses, depois de conhecer melhor Raul, acaba comprando um disco da cantora¹²⁶.

O relacionamento dos dois ganha novos contornos quando um descobre que o outro gosta de cinema – e, como na literatura de Caio Fernando Abreu, surge o mote de que as imagens em movimento são um refúgio para sobreviver ao mundo. No filme, um dia Saul chega atrasado na repartição, e Raul quer saber se o motivo do atraso foi uma “boa companhia”. O amigo revela que dormiu tarde, ficou assistindo a *Psicose*. Raul, então, fala todo feliz: “Do Hitchcock!”. Esta cena, mais do que aproximar os dois como amigos, traz um subtexto de uma possível relação carnal entre eles; afinal, a clássica cena do chuveiro chegou a aparecer na TV de Clara, na noite em que ela transara com Raul – ou seja, de alguma forma, a ideia de uma relação sexual entre os dois fica desde já insinuada¹²⁷.

Depois de um perceber que o outro gosta de filmes, eles se reconhecem rapidamente e, no setor do cafezinho, começam a trocar figurinhas cinéfilas: o primeiro filme que eles comentam é *No limiar da liberdade* (*Figures in a Landscape*, 1970), hoje um dos filmes mais obscuros de Joseph Losey. Ao contrario da menção

¹²⁶ Pontuar o primeiro encontro dos dois com uma pequena divergência, não deixa de ser uma ferramenta clássica da construção narrativa do filme. Inúmeros filmes mostram dois personagens brigando para depois se tornarem amigos ou amantes.

¹²⁷ Essa ideia de que a aproximação de Saul e Raul vai sendo gestada também por detalhes entre cenas em que eles estão separados reaparece na comparação da cena da relação sexual de Clara e Raul com a sequência em que Saul compra o disco da Dalva de Oliveira. Nos dois casos, existe a presença marcante de um espelho. Assim, o reflexo dos personagens não deixa de uni-los.

a Hitchcock, aqui não se fala no diretor, mas de uma película “que tinha uma perseguição de helicóptero” com “dois caras que fugiam”¹²⁸.

Além da narração de Saul, que sempre sublinha os gostos comuns, outro momento capital da aproximação dos dois acontece em uma noite em que eles são os últimos a deixar a repartição (na realidade Saul permanecerá fazendo “serão”, substituindo o seu Ferreirinha). A câmera mostra os dois, ao fundo na sala, conversando justamente sobre o funcionário mais antigo da casa – o *travelling* vai se aproximando, enquanto eles discutem se escolheram ou não estar ali. Raul conta que sua vida foi uma sucessão de acidentes, e Saul, identificando-se, comenta que com ele foi a mesma coisa. Neste momento, não há mais plano geral, mas um enquadramento próximo. Este movimento acaba mostrando justamente a ideia de que a união dos dois pode fazê-los transcender não só aquele ambiente opressivo – o dito “deserto de almas”¹²⁹ –, mas às dificuldades de relacionamento com outros seres.

A proximidade entre os dois e a distância que eles têm do pessoal da repartição é sublinhada por algumas construções visuais específicas. Por exemplo, um plano geral mostra Raul e Saul saindo do trabalho, com a sala vazia. Eles conversam animadamente, mas não ouvimos o que eles falam; escuta-se apenas a narração de Saul dizendo que, no final das contas, o trabalho não cansava – era algo simples. Dessa cena, corta-se para os dois, sozinhos, de noite, em uma sacada, enquanto se ouve um coro saudando o Seu Ferreirinha: eles estão em uma festa da firma, mas estão sozinhos, desgarrados da malta.

Na saída da festa – justamente aquela em que Raul declina o beijo de Clara – os dois decidem ir tomar cerveja. No caminho, bebendo vinho na calçada, na frente de uma loja de roupas de noivas, eles conversam sobre as mulheres do passado: Raul lembra do casamento fracassado; Saul conta de uma tal Ana. Ali, os manequins na vitrine, petrificados, talvez representem a morte daquelas relações passadas e a dificuldade de se relacionar com o sexo oposto (Fig. 3.1.3).

Os dois acabam caminhando em um parque, conversando bêbados sobre umas mulheres desconhecidas que estavam na festa, debatendo que roupas elas

¹²⁸ Quando os dois falam do filme de Losey, tanto Jussara como Alfredo olham para eles. Num primeiro momento, pode-se pensar que os habitantes do “deserto de almas” estão olhando/censurando os dois. Em uma abordagem menos direta, podemos pensar que, enquanto Jussara recrimina aqueles dois diferentes, Alfredo olha para eles, reconhecendo seres parecidos consigo, mas mais corajosos.

¹²⁹ A expressão “deserto de almas” aparece no conto e no filme para designar a repartição.

vestiam¹³⁰. A narração de Saul avisa que ele pouco lembra daquela noite e, assim, prepara-se o terreno para o primeiro momento de aproximação física entre os dois: numa cena banhada à fumaça, que mistura delírio e desejo, Saul e Raul dançam ao som da música de Nino Rota, eternizada em *Amarcord* (Fellini, 1973). A cena começa com cada um deles dançando com uma dessas mulheres desconhecidas, as duas de vestido roxo. Daqui a pouco, os pares são embaralhados: um baila com a mulher que estava com o outro; eles dançam juntos e por vezes aparecem sozinhos (Fig. 3.1.4). De certa forma, este é o tom de *Aqueles dois*, um tom que insinua a relação homossexual, mas nunca evidencia a conjunção carnal dos personagens. É uma forma de olhar que se mantém ambígua: a relação dos dois transcendeu a amizade, a vontade, e obedeceu à lei do desejo? Ou o preconceito social contra a homossexualidade é tanto que os fez reprimirem (para si próprios) as suas vontades?

No outro dia, é a chuva que une os protagonistas. Saul acorda de ressaca, uma garrafa de conhaque em cima da cama. A sombra da chuva é quase exagerada na parede – culpa pela noite anterior? Então, corta para a repartição: a câmera de fora, captando Raul na janela, a chuva explodindo no vidro (Fig. 3.1.5). Quando os dois se reveem, o cumprimento é frio, até que Raul convida o amigo para ir ao cinema – “acho que esse aqui é um dos filmes que tu gosta” –, marcando o encontro para às oito da noite.

Antes da noite chegar, eles almoçam no restaurante de sempre e acabam tendo uma conversa conflituosa. No meio do bate-papo sobre cinema, Clara passa pelos dois. Daí, Saul lembra que Raul tinha contado no parque que Clara achava-o interessante. Raul afirma que falou aquilo por falar. Saul fica decepcionado – e torna-se evidente que Raul não dimensiona os conflitos pessoais do amigo, mais trágico, mais deprimido.

Esse não dimensionamento talvez apareça na mesma noite, quando Raul recebe a visita inesperada de Clara e acaba não indo ao encontro de Saul. Pela primeira vez, o filme usa abertamente a montagem paralela: enquanto Saul espera na frente do cinema, Raul se apronta para sair de casa. Então, ouve-se uma campainha. Na frente do cinema, Saul está impaciente – ele fuma, verifica o relógio e entra na sala para ver, como o cartaz indica, *Laranja mecânica* (*A Clockwork*

¹³⁰ Novamente há uma câmera fixa que flagra os personagens caminhando do fundo – onde aparecem em plano geral – até passarem pela lente.

Orange, 1971). Ao mesmo tempo, ouve-se a conversa de Clara e Raul e, no meio da cena, os acordes iniciais da música do filme de Stanley Kubrick. Por fim, a câmera “fecha” no cartaz, cuja ilustração destaca o rosto de Alex, completamente insano com os aparelhos de eletro-choque na cabeça.

Com esta construção, *Aqueles dois* evidencia as dificuldades que Saul terá com essa decepção – uma decepção que, pela montagem e pelo uso de *Laranja mecânica*, poderá levá-lo à loucura. Quando chega em casa, Saul acende o “milésimo” cigarro da noite e rasga uns desenhos (sua inclinação para a pintura era apenas insinuada até ali). Então, após uma pequena eclipse, Saul é acordado pela dona da pensão, que lhe oferece um chá e abre a janela do quarto. Inúmeros desenhos amassados no chão sinalizam que seu sofrimento, iniciado pela ausência de Raul, se prolongou. Inclusive, Saul comenta que não saiu de casa no dia anterior.

Depois que a dona da pensão sai do quarto, reaparece a imagem recorrente (o plano que mostra as pernas dela descendo uma escada). Então, ele acaba surtando de novo, derrubando desenhos e uma escrivaninha, cheia de papéis e xícaras – só que a cena acaba nesta ação, em câmera lenta, deixando o espectador sem saber o que acontece depois, e quanto tempo dura a dor de Saul.

O certo é que ele consegue unir forças para visitar Raul. A cena do reencontro pode ser dividida em dois momentos: o início, a chegada, mostra Saul entrando na casa, observando os livros, o violão e o disco de vinil de Dalva de Oliveira rodando no toca-disco. Raul oferece cerveja, apresenta o papagaio Carlos Gardel e fala do pai; Saul se desculpa a todo momento pela visita, e os dois acabam indo até a sacada, uma sacada que dá para os fundos do prédio. Ali, o enquadramento final mostra os amigos na citada sacada e mais oito janelas, todas vazias. Novamente há uma forte sensação que mistura solidão (não há ninguém por perto) e independência do mundo (eles vivem numa realidade à parte, eles são diferentes das pessoas que habitam as outras janelas). Por fim, embora o enquadramento final acabe rompendo a simetria (vaza a construção do edifício do lado), a imagem de um prédio com nove janelas evoca a cena das cadeiras vazias e a da persiana aberta, com a luz transpassando as janelinhas horizontais (Fig. 3.1.6). Desta forma, os dois parecem mais próximos do que nunca.

Talvez por isto, na segunda parte da cena, Saul tenha forças para desabafar. Com a câmera se aproximando progressivamente, ele fala que está se sentindo terrivelmente solitário, que está sofrendo, que isso já aconteceu antes – ele está

com medo de surtar de novo. Aos prantos, chorando, Saul põe todas suas angústias para fora – Raul nada fala, mas parece compreender bem o que o amigo quer dizer. Assim, um dos temas mais frequentes de Caio Fernando Abreu – a loucura – aparece aqui com mais ênfase do que no conto.

Depois do desabafo de Saul, os dois passam a sair mais; a própria narração de Saul esclarece que Raul também se abriu um pouco e falou da sua vida. Então, eles vagam juntos pelo simples prazer de vagar. A união é selada com uma foto tirada em um lambe-lambe do Centro: os dois abraçados, corajosos, prontos para enfrentar o mundo, o deserto e a ausência de alma (Fig. 3.1.7). Eles também bebem no chalé da Praça XV e vão a diversos bares da noite porto-alegrense.

Saul parece revigorado, volta a desenhar, alegre, no quarto de pensão. Seu traço mostra-se um pouco diferente, principalmente quando se vê um retrato que parece ser de Raul – este desenho, inclusive, aparece ao lado da foto tirada no lambe-lambe. Mas a alegria dura pouco: Saul deixa cair a tal foto no chão do prédio da repartição. Juarez (Carlos Cunha) e Carlos (Oscar Simch), dois colegas machistas, acham a dita-cuja e logo fazem piada – dois homens abraçados é sinal do homossexualismo e isto deve ser recriminado.

Quando Saul vai novamente ao apartamento do amigo, Raul, indignado, avisa que o pessoal está falando dos dois. Saul, amedrontado, propõe que eles passem a se ver menos. Raul fica mais irritado, o amigo está sendo covarde. É interessante que nesta cena, baseada no esquema campo-contracampo, os personagens parecem distantes – Raul aproxima-se algumas vezes da janela, mas nunca é acompanhado por Saul. A imagem dos dois na janela, emblema da união deles, fica ausente.

Posteriormente, aparecem alguns planos da repartição vazia, além de tomadas que mostram os dois separados. Saul fuma dentro da repartição olhando pela janela – pode-se ver seu reflexo, enquanto ouvem-se gozações grosseiras e indiretas dos colegas de firma. Então, corta para Raul, em casa, violão em punho, tocando *Tu me acostubraste*¹³¹. Ele dedilha e canta como se oferecesse a canção ao colega de escritório.

A separação torna-se geográfica: o pai de Raul morre e ele parte para o interior. Saul, então, é visto em casa acendendo e apagando a luz, enquanto se

¹³¹ Música composta pelo pianista cubano Frank Dominguez em 1957. Foi gravada por Caetano Veloso em 1972, no seu disco experimental *Araçá azul*.

ouve uma briga de casal, num tom de baixaria. Posteriormente, Raul pede que Saul vá se juntar a ele. Nesses pequenos atos, o filme demonstra mais uma vez que trabalha discretamente com reincidências. Raul fica sabendo da notícia do pai na firma, pelo telefone. Quando pedem para falar com ele, Raul abandona a sua mesa e atravessa a repartição de cabeça erguida, seguido por um *travelling* de acompanhamento. Todo esse procedimento – o telefonema, o *travelling* e a atitude orgulhosa – é repetido quando Saul recebe a ligação de Raul e vai atender o telefone. Ao mesmo tempo, o apagar e acender as luzes de Saul evoca a cena em que Raul faz gesto parecido (embora mais contido), quando estava com Clara, na cama, sendo cobrado para assumir o namoro. Desta forma, mais uma vez os personagens parecem unidos pelos elementos cinematográficos¹³².

Os dois se reencontram no interior, em Jaguarão. Ali, mais do que contar que seu pai falecera, Raul desabafa, diz que está se sentindo sozinho e cobra que Saul tenha pensado em se afastar.

Saul volta para Porto Alegre e volta-se à imagem do início do filme: ele sentado em uma escadaria de Porto Alegre. Então, Saul conversa com a zeladora e avisa que está bem, que ela não precisa se preocupar (ele deixa claro que já faz quase um ano do surto que marca o início do filme).

Chega o mês de dezembro. Enquanto a firma se organiza – presentes, faixas, árvore de Natal –, Saul e Raul passam a virada do ano juntos, no apartamento deste último. Ele toca uma bossa-nova no violão, enquanto Saul bebe champanhe. Detalhe: a janela do apartamento se mostra bem presente, o que fica mais enfatizado ainda quando os dois se levantam para fazer um brinde em pé, próximos da sacada.

No momento em que vão dormir, Raul apaga a luz e coloca um disco (uma versão instrumental de *Tu me acostumbraste*). Os dois, o anfitrião na cama e o hóspede em um colchão, ficam em silêncio. Os relâmpagos da chuva fazem clarões no escuro azulado. O silêncio parece berrar, enquanto eles se confrontam com suas escolhas. Então, Saul pergunta se Raul já gostou de um homem. Corta para Raul acordando, já de dia. Essa construção cria uma ambiguidade – a pergunta foi realmente feita e o filme omitiu a resposta, ou a pergunta foi sonhada por Raul?

¹³² Há um outro momento no filme em que aparece um *travelling* de acompanhamento: na primeira vez que Saul vai até o apartamento de Raul. Ou seja, quando Raul fica sabendo da morte do pai e o *travelling* aparece de novo, pode-se intuir que aquela morte unirá os dois.

O filme fica ainda mais ambíguo quando Raul vai até o quarto de pensão de Saul – e a cena mostra apenas ele entrando, examinando o local e olhando para a foto do lambe-lambe.

Na cena seguinte, o chefe André (Biratã Vieira) demite os dois, baseado em uma gravação deixada em sua secretária eletrônica. Raul argumenta, grita; Saul insinua que a secretaria eletrônica foi algo que o chefe recebeu de propina. André fica ainda mais bravo, confirma a demissão, e os dois saem furiosos.

Então, depois de alguns planos de Porto Alegre, Saul e Raul caminham pelo meio-fio da Rua Borges de Medeiros. Enquanto isso, uma voz feminina lê o final do conto.

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram. (ABREU, 1982, p.135)¹³³.

Depois disso, Saul e Raul começam a rir. Eles continuam caminhando pelo meio-fio, a cidade passando por eles. Os risos viram gargalhadas (Fig. 3.1.8). A proximidade dos dois, a distância dos outros. “A verdade é que já não tem ninguém em volta¹³⁴” – essa frase proferida por Saul para comentar o sentimento posterior ao encontro no interior parece retumbar aqui. É neste clima de otimismo que entram os créditos e a voz de Dalva de Oliveira entoando justamente *Tu me acostumbraste*.

Esse final chama a atenção não só por ser mais solar que o do livro – algo ainda a ser aprofundado –, mas porque usa um expediente inédito no filme: a leitura de um trecho do conto por um narrador externo. O mais interessante é que esse procedimento causa um impacto epifânico no filme: o texto de Caio, a voz feminina e a imagem dos dois singrando a cidade parecem condensar toda a beleza que a relação daqueles dois tem.

Sem falar que essa construção não só ilumina um estilo peculiar de trazer a literatura para a tela, como também reitera que a introdução de uma forma fílmica diferente na última cena pode ser algo interessante – como acontece também, à sua

¹³³ Há apenas a omissão de duas palavras na penúltima frase. No texto do livro está escrito: “Quase todos **ali dentro** tinham a sensação de seriam infelizes para sempre. E foram.

¹³⁴ É interessante que a primeira frase do conto é: “A verdade é que não havia mais ninguém em volta”. (p.126)

maneira, em *Os vivos e os mortos*, o último filme de John Huston, baseado em um dos primeiros escritos de James Joyce¹³⁵.

As risadas finais chamam a atenção para a diferença de contexto da produção do filme e da escritura do conto. Publicado em 1982, “Morangos mofados” é um livro que estava pronto desde 1980 – ou seja, não deixa de ser uma coletânea de histórias dos anos 1970. Apesar de filmado apenas dois anos depois do livro ser lançado, a realização de Amon parece já trazer em si os ares da abertura política realizada em 1985, com a eleição de Tancredo Neves. Desta forma, o filme apresenta um olhar menos turvo que o do conto, que se encerra com a ideia de infelicidade da turma da firma. No filme, surgem as risadas, a felicidade, o transbordamento, a ironia – e a última imagem do Rio Guaíba parece acenar para um futuro diferente. Se o subtítulo do conto de Caio é “História de aparente mediocridade e repressão”, o filme parece justamente passar a ideia de que as repressões – políticas, sexuais – diminuirão.

3.1.4 A repartição: a maioria silenciosa

Seguindo o raciocínio anterior – a mudança política combinando com um tom mais alegre –, pode-se perceber que esse estilo de olhar se desenvolve também no tratamento dispensado à repartição, mais nuançada do que no conto. É evidente que tal postura foi influenciada pela necessidade de criar personagens, mas parece haver algo mais.

No conto, a turma da firma é mencionada apenas no primeiro parágrafo, na demissão dos dois e no já citado final. No meio disso, o escritório é antes de tudo uma sombra, um fantasma, que paira como uma força possível de impedir a felicidade de Saul e Raul. Vale a pena recapitular a descrição da abertura do relato, que flagra os dois companheiros desabafando, tempos depois de serem admitidos no novo emprego:

¹³⁵ O filme de Huston é quase todo filmado em uma casa, onde acontece uma festa, marcada por pequenos conflitos familiares. Quase no fim do filme, o protagonista fica sabendo que sua mulher fora apaixonada por outro homem. Então, na última cena, sua voz sobreposta surge e engendra uma reflexão sobre o amor e a vida, enquanto a montagem, outrora discreta, combina vários planos de paisagens gélidas, fazendo imagem e som dialogar de uma forma inédita no filme.

E longamente então, entre cervejas, trocaram ácidos comentários sobre as mulheres mal-amadas e vorazes, os papos de futebol, amigo secreto, lista de presente, bookmaker, bicho, endereço de cartomante, cliques no relógio de ponto, vezenquando salgadinhos no fim do expediente, champanhe nacional em copo de plástico (p. 132).

De maneira geral, o filme procura dar conta desse clima, através de personagens e construções cênicas específicas. Na primeira vez em que o local é mostrado, destaca-se um cartaz com os dizeres: “no meu dicionário a palavra trabalho vem antes de sucesso”. É algo que lembra o positivismo nacionalista, muito em voga na época dos militares, amantes do lema “ordem e progresso.”¹³⁶ Já na cena em que os novos contratados conhecem seus colegas, o chefe apresenta cada um dos funcionários. Saul comenta, na narração sobreposta, que cada pessoa é descrita com duas ou três palavras, num sinal do pouco desenvolvimento individual de cada um ali dentro – é como se as obrigações os tornassem unidimensionais.

O tema da burocracia, do ser eclipsado por uma atividade pouco cerebral, reaparece em algumas construções específicas. A mais marcante surge duas vezes. Através da montagem, unem-se rapidamente planos de detalhe de ações do escritório, enfatizando o caráter maquinal do trabalho no local. Na primeira vez, aparece uma série de imagens rápidas: mão carimba papéis com a palavra “urgente”; mão coloca chapéu no guarda-chapéu; a bobina da máquina de escrever se movimenta; mão risca as folhas da repartição; folha é colocada em uma máquina de escrever; números mudam na tela de uma calculadora; mão grampeia folhas; mão usa a calculadora; o papel da calculadora em movimento; novamente uma mão carimba “urgente”; folha é cortada; um ventilador para de rodar.

Além de elencar todas as atividades maquinais, essa montagem traz vários discursos. O uso da palavra “urgente” ironiza o serviço público, conhecido por sua demora; já o ventilador que para não deixa de ser uma crítica a uma engrenagem supostamente destinada a ser prontamente extinta (mesmo que este tipo de repartição permaneça ativa até os dias de hoje). Na segunda vez em que aparece, a

¹³⁶ Nesse sentido, é preciso destacar que o prédio da repartição é filmado geralmente em um *contra-plongée* de quase noventa graus. O interessante é que esta imponência da imagem parece, antes de mais nada, ironizar a pseudo-grandeza daquele lugar. Aliás, convém lembrar que a imponência também é uma característica de um regime calcado no milagre econômico e na modernização conservadora (vide Transamazônica).

montagem apresenta alguns planos distintos (um caderno sendo aberto, por exemplo), mas o espírito é o mesmo.

Há uma outra forma de montagem que, combinada com a narração de Saul, mostra que o caráter maquinal traz junto consigo o tédio. Enquanto vários planos contíguos mostram em detalhe a mão do seu Ferreirinha colocando um chapéu no porta-chapéus, Saul fala que poucas coisas mudavam na repartição. No final, ele comenta: “vieram dias cada vez mais iguais. Um, dois, três meses”.

Pensando nos personagens, salta aos olhos o comportamento bossal de Carlos e Juarez, representantes quase caricaturais da paixão por bolões, mulheres e outros lugares-comuns. A primeira vez em que Juarez fala, ele pergunta para os novos contratados: “Vocês não estão a fim de entrar no bolão da esportiva?”. Para reiterar o discurso de *Aqueles dois*, não há resposta de ninguém. Na segunda aparição de Juarez, ele encontra Saul no elevador, lendo um jornal. Então, questiona se ele está conferindo o horário do jogo. Como não há resposta, Juarez brinca, perguntando se ele está de olho nas fofocas de novela. Quando Saul fala que quer saber o horário dos filmes da TV, Juarez não perdoa: “Bah, aqueles filmes velhos... ainda por cima é preto e branco”. Este mesmo personagem ainda é visto no tradicional restaurante da firma, discutindo com o garçom sobre o resultado do jogo da noite.

Já Carlos solta seu lado “firma” na festa de Ferreirinha, quando fala que aquela festa está boa, pois “apareceram umas gurias bonitas”. No mesmo evento, ele chega a demonstrar simpatia pela dupla, principalmente por Saul, mas deixa clara a diferença deles: “Eu acho que aqueles dois deveriam ser artistas de cinema”.

A conversa das mulheres sobre os homens é vista principalmente nos diálogos entre Clara Cristina e Jussara. Mais do que todas as conversas, chama a atenção o fato de Jussara ter um companheiro, que quase sempre permanece silente, enquanto ela “bota uma pilha” para a amiga forçar a barra com Raul, chegando a convencê-la a ir numa cartomante. Aliás, Jussara tenta de tudo, até dar uma indireta para Raul, dizendo que Clara seria uma ótima esposa. Mas nada dá certo.

Pensando nos personagens que jogam no time do “deserto de almas”, há ainda o chefe, o doutor André. Ele é autoritário, bate portas, tem cara de bravo e muitas vezes é enérgico. Além disso, encarna a corrupção que existe naquele lugar. Ele procura favorecer um amigo, um tal de Dr. Sartori, colocando seu processo na

frente de outros. A ajuda, inclusive, é recompensada, porque o chefe acaba recebendo um “presente”, uma secretária eletrônica. Na cena em que o doutor, na sua sala, ao telefone, agradece o presente, a câmera desvia dele e enquadra dois troféus em uma estante – símbolos de um mundo completamente sem glória. Logo depois disso, André recebe Saul em sua sala e conta (mentindo) que comprou aquela secretária – assim, a hipocrisia fica salientada. O filme ainda mostra como André está encantado com o novo objeto, principalmente quando pede para Clara ligar para ele, para testar a “nova tecnologia”. A dificuldade dos dois em fazer uma simples verificação não deixa de ser também uma forma do filme de “rir” do pessoal da firma.

O episódio do favorecimento de Sartori mostra bem que os funcionários não são todos iguais. Enquanto Clara defende os interesses do chefe, o empregado mais antigo, Seu Ferreirinha, tenta burlar o tráfico de influência, escondendo informações (jogando a ficha do Dr. Sartori no arquivo morto).

Pensando no filme, a primeira construção cênica que evidencia a existência de vida diferente na firma acontece no final da apresentação dos novos contratados. O chefe termina sua explanação sobre o lugar, garantindo: “somos como uma família”. Então, corta para Norma (Simone Castiel) dizendo: “Isso aqui é uma selva. É cada um por si”. Depois, o novato Mario (Marco Sório) emenda palavras mais aguerridas “A sociedade burocratizada é a selva contemporânea”. Norma, então, responde que “não é para tanto”.

A proximidade de Norma com os protagonistas não é desenvolvida, mas a sintonia de sensibilidades aparece de maneiras diversas. Logo no início, ela fala para Raul que vai ensiná-lo a preencher os formulários, dizendo que será sua professora – os dois, com sorrisos nos lábios, parecem achar a situação agradável, porque – de alguma forma – se vêem como diferentes do restante dos funcionários.

Além de Ferreirinha e Norma, o terceiro funcionário que parece não enquadrado nos lugares-comuns da repartição é Alfredo (Zeca Kiechaloski). Aparentemente, ele fica apenas fazendo contas, quase sempre sem falar nada. Em suas breves aparições, é visto ora como alguém próximo de Raul e Saul (quando estes conversam no restaurante da firma, no início da cena, há um plano de Alfredo, como que representando esta proximidade), ora como alguém distante do cânone machista da repartição (na festa de Ferreirinha, ele fica olhando com certa reprovação para Carlos e seu discurso homofóbico). Ainda, em um dos únicos

instantes em que externa uma opinião, Alfredo defende Raul e Saul, afirmando que os funcionários não devem se meter na vida dos outros.

Pensando bem, se contarmos Raul e Saul, o grupo de dissidentes é maior do que aquele que simboliza o padrão da pouca sensibilidade. Neste sentido, o que se vê é que as normas de conduta do escritório não são regidas pela maioria – o comportamento ali é mais herdado do que tomado para si. O problema é que a “maioria silenciosa” nada faz quando Saul e Raul são postos para rua. Se a repartição pode ser pensada como uma alegoria da sociedade, a demissão dos dois não deixa de ser a representação da exclusão ferrenha que ainda era imposta aos homossexuais em plena segunda metade do século XX – alguns não podiam assumir sua opção sexual, outros reprimiam seus desejos e ainda havia aqueles que eram perseguidos¹³⁷. Por outro lado, a presença de vários funcionários que não se adequam ao sistema talvez represente justamente a ideia de que os tempos estavam mudando, e de que a democracia era questão de tempo. Pouco tempo.

Por fim, vale lembrar um detalhe da narração de Saul: ainda no início do filme, ele lembra que foi contratado como escriturário – função que não aparece detalhada no conto. Esta simples fala ilumina outro parentesco dessa história, a narrativa “Bartleby, o escriturário”, de Herman Melville. Publicada pela primeira vez em 1853, a pequeno relato do escritor americano fala justamente de burocracia, absurdo e capitalismo (como a literatura de Kafka, já influenciada por esta história). Em Melville, o copista Bartleby se nega a executar as tarefas de seu chefe, proferindo sempre a mesma frase: “prefiro não fazer”. Se, em *Aqueles dois*, os protagonistas não se negam a fazer seu trabalho, pode-se pensar que o “prefiro não fazer” deles está ligado à conduta fora do expediente. No filme de Amon e na literatura de Caio, os *bartlebyes* são aqueles que transcendem as regras de comportamento, são aqueles que dentro de ambientes rígidos acabam preferindo não seguir a manada dos normais. Os *bartlebyes* são aqueles que enfrentam o preconceito, porque são amigos queridos com afeto transbordando pelos poros, porque são amantes mergulhados em uma paixão iniciática, porque são, enfim, *aqueles dois*.

Partindo de um conto de oito páginas, o filme de Amon constrói uma narrativa em torno de dois personagens, tratando a história deles com sensibilidade,

¹³⁷ É evidente que tal situação ainda existe, mas com certeza vivem-se ares mais democráticos. A própria criação, em 1993, do Mix Brasil, maior entidade GLBT da América Latina, atesta tal fato.

principalmente ao criar relações discretas entre os protagonistas. Como se não bastasse, introduz no último plano uma voz feminina que empresta poesia à imagem dos dois desgarrados do “deserto de almas”, uma forma interessantíssima de traduzir a complexidade das intenções das palavras de Caio Fernando Abreu.

3.2 ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: ADAPTAÇÃO COMO EXPLOSÃO FORMAL

O filme *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), de Guilherme de Almeida Prado, ocupa um lugar particular nas adaptações de Caio Fernando Abreu para o cinema. A natureza do projeto, já exposta anteriormente, explicita que a história nasceu (ou pelo menos tomou forma) a partir de uma colaboração entre o realizador e o escritor. Nesse sentido, uma afinidade entre ambos já estava presente desde o início, lá em 1987, quando Guilherme leu uma crônica de Caio e decidiu entrar em contato com ele para que desenvolvessem um argumento. A dificuldade da realização de um filme (em qualquer lugar do mundo, mas especialmente no Brasil) fez com que a ideia fosse sendo adiada. No meio disso, Caio escreveu o livro – que talvez já tivesse começado antes da parceria com Guilherme –, e o projeto foi ficando no limbo. Vinte anos depois, o filme ficou pronto, estreando no Festival do Rio, de 2007.

Nesses vinte anos, o cinema brasileiro morreu e renasceu – e foi no meio deste novo cinema brasileiro que Guilherme de Almeida Prado conseguiu realizar seu antigo sonho. Produzido por Assunção Hernandez, parceira de Guilherme desde *A dama do cine Shangai* (1987), *Onde andaré Dulce Veiga?* é, até o momento, a adaptação de Caio Fernando Abreu que conta com a produção mais esmerada e com o diretor mais experiente. Com cinco longas-metragens no currículo – entre eles o citado componente da *Trilogia da Vila* –, contando com a experiência de ter trabalhado na Boca do Lixo e cultivando uma cultura cinematográfica refinada, Guilherme de Almeida Prado realizou um filme prenhe de experiências formais¹³⁸. Só esta proposta já faz *Onde andaré Dulce Veiga?* se distanciar de *Aqueles dois*: se no filme de Sérgio Amon a construção narrativa surge a partir de um conto, e o

¹³⁸ *As taras de todos nós* (1981), *Flor do desejo* (1984), *A dama do cine Shangai* (1987), *Perfume de gardênia* (1995), *A hora mágica* (1998) e o curta *Glaura* (1995) formavam a filmografia do diretor até a realização de *Dulce*. Para amostras da cultura cinematográfica de Guilherme de Almeida Prado, ver ORICCHIO (2005).

tratamento cinematográfico prima pela sobriedade, na película do realizador de *Perfume de gardênia* o que se percebe é uma erupção de combinações entre imagem e som, um trabalho que busca potencializar a linguagem do cinema. Desta forma, *Onde andaré Dulce Veiga?* oferece um caso específico: como o romance de Caio serviu de matéria-prima para Guilherme fazer um filme que parece antes de tudo uma pesquisa estética?

3.2.1 O jornalista, sua ex-mulher, a cantora e seu amante

Mesmo não sendo um romance caudaloso (213 páginas na primeira edição), “Onde andaré Dulce Veiga?”, o livro, sofreu uma série de supressões ao ser transportado para a tela. Tais mudanças, naturais em um processo de adaptação, chamam a atenção para o recorte promovido por Guilherme de Almeida Prado: em uma generalização, o protagonista parece um tanto diferente daquele das páginas de Caio Fernando Abreu, principalmente levando em conta suas relações com outros personagens, e com a cidade de São Paulo.

O protagonista do filme (Eriberto Leão) é um jornalista recém-contratado. No primeiro dia, ele vai fazer uma matéria sobre a “banda da moda”, Márcia Felácio e As Vaginas Dentatas. A “música de trabalho” das garotas é a regravação de *Meditação*¹³⁹, um sucesso antigo, eternizado por Dulce Veiga (Maitê Proença). Então, ele recorda que tal cantora sumira e acaba escrevendo uma crônica sobre ela, intitulada justamente *Onde andaré Dulce Veiga?*. Daí, surge uma avalanche de acontecimentos: o protagonista é contratado para procurar Dulce, acaba descobrindo que ela é mãe de Márcia, e se envolve em uma história que remete ao seu passado: alguns anos antes, o protagonista havia estado no apartamento da cantora, bem no dia em que Raudério (Carmo Dalla Vecchia), um amante dela, precisava fugir do cerco da repressão militar. No filme, ele ajuda o rapaz: veste capa de chuva e peruca – para ficar parecido com ele – e sai correndo do apartamento, despistando os agentes. Antes disso porém, Raudério beija-lhe a boca, como retribuição. Com esta lembrança atormentada pulsando na cabeça, o protagonista

¹³⁹ *Meditação* (1958) é de autoria de Tom Jobim e Newton Mendonça. No filme, a letra da música é aumentada, pois ela aparece em várias cenas.

procura Dulce Veiga: tem vários encontros com conhecidos da diva, mergulha em uma errância amorosa com Márcia (Carolina Dieckmann), e acaba descobrindo o paradeiro da cantora: ela está na Amazônia, local do “Brasil desconhecido” por excelência¹⁴⁰.

No périplo, o personagem principal – que se chama justamente Caio – é antes de tudo um espectro, uma luz que revela um mundo tão artificial quanto particular¹⁴¹. A própria caracterização do protagonista corrobora tal ideia. Não é só o figurino estampado, que parece se harmonizar com os cenários, sem necessariamente representar uma escolha individual, mas também os cabelos negros, longos e lisos, e os óculos. Assim, Caio é visto mais como uma figura do que como alguém de carne e osso¹⁴².

Na formação desse espectro, a narração com voz sobreposta é construída de maneira análoga aos outros elementos que caracterizam o personagem. A narração não expõe os sentimentos de Caio, talvez com exceção de sua relação com o passado traumático. Ao mesmo tempo, há uma inundação de clichês, como por exemplo: “minha vida é feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final”. Aliás, o próprio fato dessa frase se relacionar com uma narrativa labiríntica não deixa de soar antes como paródia auto-consciente do que como frase pseudo-filosófica¹⁴³.

Nesse sentido, a narração do personagem serve, primeiramente, para afastar um tipo de identificação simplória do espectador que quer um personagem calcado

¹⁴⁰ No livro, Dulce está escondida no interior de Goiás. Aliás, toda a parte final do filme é bem diferente da do livro.

¹⁴¹ A composição de Caio até pode mostrar alguém na crise da meia-idade, na penumbra dos trinta, quarenta anos. Ainda guardando resquícios de juventude – os cabelos compridos, um tanto esquisitos –, ele é sempre chamado de “rapaz”, ora pelo pianista Pepito (Francarlos Reis), ora por seu chefe, Castilhos (Cacá Rosset). Inclusive, em uma cena Caio retruca, mas o editor não quer saber, bate-boca e diz para ele cortar os cabelos. E não é justamente o que acontece quando ele vai para a Amazônia? Porém, o filme parece não explorar outros elementos que dariam complexidade ao personagem (ele não tem amigos, vizinhos, passado mais nuançado etc).

¹⁴² Essa relação do figurino de Caio com o cenário fica evidente porque, em um momento, ele veste uma camisa que não deixa de ser uma apropriação kitsch das composições de Piet Mondrian. Já quando o jornalista vai visitar Lyla Van (Cristiane Torloni), há um vitral que tem as cores e as formas geométricas muito semelhantes às da camisa de Caio.

¹⁴³ Essa interpretação se ancora também no fato de que em *A dama do cine Shangai* existe uma convergência entre a forma narrativa e a fala sobreposta do protagonista. A trama do filme apresenta diversos enigmas e não deixa de ser um quebra-cabeça. Então, ouve-se o pensamento de Lucas (Antonio Fagundes), o personagem principal: “Meu chefe, o velho, sempre diz: ‘Lucas, não acredite em coincidências. Quando duas peças se encaixam, é porque pertencem ao mesmo quebra-cabeça, não importa onde você as encontrou.’” A relevância desta frase para o filme foi enfatizada por PUCI JR. (2008, p.87). Em tempo: em seu texto sobre *A dama* (p. 163-198), o autor desenvolve uma reflexão sobre a questão do quebra-cabeça.

na realidade. Além disso, empresta ao filme um ar de releitura do cinema *noir* dos anos 1940. Essa espécie de homenagem às histórias de detetives filmadas com pouca luz não é nenhuma novidade e remonta aos anos 1980, justamente a época em que se passa o filme. Desta forma, fica evidente a ligação do filme com toda uma tradição de películas pós-modernas, do sempre citado *Blade Runner* aos filmes do próprio Guilherme de Almeida Prado, como *A dama do cine Shangai* e *A Hora mágica*¹⁴⁴.

Para manter o personagem como um espectro, o cineasta condensou o passado do protagonista do livro. A relação homossexual, apaixonada, embalada por uma fita-cassete do pianista cubano Bola de Neve entoando lamentos e desamores, fica de fora do filme. Aliás, outros personagens masculinos do livro foram excluídos, como o colega de redação, Filemon, que chega a flertar com o protagonista¹⁴⁵. Assim, o teor homossexual que marca o romance de Caio Fernando Abreu fica praticamente reduzido à relação entre Patrícia (Maira Chasseroux) e Márcia, ao casal de homens fortes que dança abraçado em uma academia de ginástica, e aos beijos que Caio e Raudério trocam.

Mais do que diminuir o papel da homossexualidade, o que Guilherme de Almeida Prado fez foi reduzir os conflitos que espocam aqui e ali nas páginas do romance – Patrícia, por exemplo, assume mais uma função (uma “escada” no jargão cinematográfico) do que propriamente um personagem com vontades próprias. Mas esta postura tem uma razão de ser. Ao concentrar seu foco no triângulo Caio-Márcia-Dulce, o diretor criou uma situação sintética que serve como uma luva para explorações formais. Ao mesmo tempo, este minimalismo dramático não deixa de trazer à tona certos arquétipos da condição humana, pois evocam Édipo, Electra, e outras figuras trágicas e perenes.

Examinar a relação do protagonista com a ex-mulher Lídia (Júlia Lemmertz) é uma forma de cristalizar o processo de adaptação de *Onde andaré Dulce Veiga?*. No livro, ela marca o passado recente do protagonista e, quem sabe, insinua a impossibilidade de relação com o sexo oposto. Já na película de Guilherme de Almeida Prado, ela aparece apenas na primeira cena, quando está indo embora,

¹⁴⁴ Esse personagem é diferente dos protagonistas de outros filmes de Guilherme – talvez ele seja o mais inteligente. Só que suas palavras praticamente não acrescentam dimensões a Caio que, independente do seu grau de conhecimento, tende a um esvaziamento.

¹⁴⁵ Algumas falas de Filemon (que insistiam que o protagonista deveria pensar mais em deus) foram transferidas para Patrícia. Ainda, como personagens cortados, deve-se citar Ícaro, o antigo namorado de Márcia.

abandonando Caio. Pode-se até pensar que a diferença é que aqui ela representa a dificuldade que ele tem de se relacionar com o outro, independente do sexo. Mas o principal não é isso; é a forma com que a despedida é filmada. Lídia fala as frases duas vezes, de maneira teatralizada, e Caio ouve quieto, passando a mão pelos lábios, imitando atuação de Jean-Paul Belmondo, em *Acosado (A bout de souffle, 1960)*, de Jean-Luc Godard. A montagem reitera a citação e exacerba os *jump cuts*. No meio disto, surgem planos rápidos de alguém (provavelmente Caio) batendo à máquina e jogando uma folha de papel no lixo. A janela enorme do apartamento parece mostrar uma paisagem mutante: ora ela é *fake*, formada por um *backlight* artificial, ora é abstrata, tomada por interferências em animação. Lídia continua a esbravejar, falando que não é um dos contos dele, mas sim um romance que Caio nunca escreverá. No chão, diversos exemplares do livro “A sombra” informam que ele é um escritor frustrado, um personagem muito comum na literatura e no cinema contemporâneos.

Se a janela é uma metáfora do cinema ou de uma forma de pensá-lo, a cena condensa a explosão formal de Guilherme de Almeida Prado: no filme, o espectador é obrigado a navegar em um terreno pantanoso, em uma pletera de procedimentos fílmicos que tragam o olhar como um redemoinho. A citação de Godard se mistura com a repetição de frases, cara ao diretor fraco-suíço, mas também a Glauber Rocha. O apartamento grafitado e a janela com uma paisagem abertamente falsa ecoam o cinema dos anos 1980. Ainda, o clichê do escritor em crise é reiterado e ganha ares de auto-consciência quando percebe-se que o livro se chama justamente *A sombra*¹⁴⁶. Já os planos da máquina de escrever são enigmáticos: será que mostram Caio em crise criativa num passado recente? Ou ilustram que, depois de encontrar Dulce Veiga, ele finalmente escreverá o romance que nunca conseguiu? Nesse sentido, vale lembrar que a primeira imagem do filme mostra os tipos de uma máquina de escrever batendo sobre um papel branco, escrevendo: “São Paulo, 198...”

Generalizando, pode-se pensar que a cena salienta que Guilherme de Almeida Prado usa preponderantemente duas estratégias formais no filme: a utilização e a subversão do cinema clássico, mais especificamente o policial; e a apropriação de técnicas do cinema moderno, principalmente aquele calcado na

¹⁴⁶ Além disso, o título de seu livro reitera a brincadeira com os lugares-comuns: quem está alijado do *establishment* só pode ter escrito um livro que se chama “A sombra”.

tradução ambígua da subjetividade dos personagens – nesse sentido, a paisagem abstrata que a certa altura preenche a janela, feita com riscos de animação, é a expressão do sentimento confuso do ser abandonado, alguém que será salvo por um telefonema e um emprego.

Avançando na síntese do filme, pode-se pensar que *Onde andará Dulce Veiga?* usa o cinema de gênero e de citação, principalmente quando Caio faz as entrevistas sobre Dulce Veiga. Em contrapartida, a película trabalha seu lado quase experimental quando aborda a relação do jornalista com as duas cantoras, mãe e filha. É evidente que essa divisão estanque não se concretiza completamente na realização de Guilherme de Almeida Prado, mas serve como organização analítica.

3.2.2 Como filmar Dulce Veiga? Como filmar Márcia Veiga?

Se o jornalista é antes de tudo um espectro, o que dizer de Dulce Veiga? Para começar, é bom ressaltar que ela ganha contornos que transcendem aos do livro. Como no romance de Caio Fernando Abreu, toda a busca do jornalista no filme evoca *Cidadão Kane*, de Orson Welles – aqui sublinhado pelo fato de que Dulce foi parar na Amazônia, onde canta em uma churrascaria chamada *Botão de rosa*, numa referencia clara a *Rosebud*, a palavra dita por Charles Foster Kane antes de sua morte.

Mas o filme parece incorporar mais radicalmente um dos procedimentos da obra-prima de Orson Welles. Talvez por ser narrado na primeira pessoa, o livro de Caio Fernando Abreu apresenta uma Dulce Veiga mais una – como se os “depoimentos” dos personagens fossem filtrados pelo jornalista-narrador; ela é uma cantora que, no auge do sucesso, fugiu em busca da liberdade. Já no filme, a questão aparece de maneira um pouco diferente: embora o protagonista comente os fatos com sua voz sobreposta, não se pode dizer que ele transmite juízos sobre as informações dos entrevistados. Ainda, mesmo que sua subjetividade contamine parte dos procedimentos fílmicos, existem outras instâncias que trabalham de maneira diversa, muitas vezes se colocando mais objetivamente em relação às cenas. Talvez por isso, as entrevistas que Caio faz geralmente são baseadas no esquema campo-contracampo. Assim, o filme cria uma Dulce Veiga fragmentada,

uma personagem formada por olhares múltiplos, visões que nem sempre são unívocas, que geram uma contradição – por exemplo, sobre seu caráter e sua relação com os homens.

De alguma forma, *Onde andará Dulce Veiga?* faz coro a uma preocupação já presente no filme de Welles: é possível narrar a vida de uma pessoa em um filme? Como narrar esta vida? Por aí, o filme de Guilherme de Almeida Prado se aproxima das experiências recentes de Todd Haynes (*Velvet Goldmine*, *Não estou lá*) e David Lynch (*A estrada perdida* e *Cidade dos sonhos*), que questionam a ideia de totalidade, usando narrativas que privilegiam interrogações formais¹⁴⁷. Como se verá posteriormente, a própria ideia de desfecho é questionada por Guilherme de Almeida Prado.

Focando a construção da personagem Dulce Veiga, é interessante perceber a multiplicidade de formas com que ela aparece na vida do protagonista. Volta e meia, a cantora loira surge na memória e em delírios, atizados por uma música ou um lampejo qualquer. Pelo menos três vezes, Dulce aparece em uma tela. Seguindo este raciocínio, chegamos a um componente fundamental da relação do jornalista com ela: Caio constrói a sua imagem de Dulce Veiga. De certa forma, esta temática fica evidente desde a primeira vez em que os dois contracenam. Caio está assistindo à gravação de um videoclipe de Márcia, quando chega a um lugar (imaginário, como se verá) e se depara com um telão, que mostra Dulce Veiga cantando. Ele então vai até a imagem. O plano geral contrasta a cantora enorme com o jornalista diminuto. Quando o espectador se dá conta, Caio sumiu no meio da imagem.

A temática da imagem criada e a construção acima descrita fazem com que o filme evoque o seminal *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Hitchcock. Como em *Um corpo que cai*, Caio fica obcecado por uma mulher loira, num mundo de perucas e aparências. Como no filme de Hitchcock, a personagem feminina vai pulsar seu magnetismo, os ombros nus, o vestido elegante ao léu. E talvez por ser um pouco

¹⁴⁷ Em *Velvet Goldmine* (1998), Todd Haynes usa uma estrutura abertamente inspirada em *Cidadão Kane* para contar a história de um jornalista que busca reconstituir a trajetória do astro *pop* Brian Slade. Nessa jornada, muitos pontos ficam abertos, mas a referência a Welles é reiterada. Em *Não estou lá* (*I'm Not There*, 2006), Haynes conta a vida de Bob Dylan, misturando momentos da sua vida, muitas vezes “publicando” a lenda e não a verdade. No filme, vários atores interpretam o ícone-*pop*. Em *A estrada perdida* (*Lost Highway*, 1997), de David Lynch, um personagem se transforma em outro, criando duas narrativas que podem se relacionar de diversas formas. Em *Cidade dos sonhos* (Mulholland Dr., 2002), Lynch volta a dividir o filme em duas partes, sendo que todo o primeiro e maior momento da narrativa parece ser um delírio de uma das protagonistas.

como o personagem de James Stewart, Caio se relaciona com Márcia; afinal, ela não deixa de ser uma simulação de Dulce Veiga.

A relação de Caio com Márcia obedece a certas regras do cinema: eles se aproximam e se afastam durante quase todas as cenas, até se reencontrarem no final, cantando na chuva, lá na Amazônia. Os desentendimentos aparecem geralmente quando Caio quer saber mais sobre Dulce Veiga – é como se Márcia sentisse ciúme da mãe e, ao mesmo tempo, quisesse esquecer sua infância. Para Caio, Márcia não é só uma pequena Dulce, mas, de maneira quase incoerente e contraditória, é a possibilidade de transcender o passado, marcado pelo dia em que foi entrevistar Alberto Veiga, o então marido da cantora. Na ocasião, ele viu a antiga diva completamente entregue às drogas.

Todas essas facetas reaparecem na cena em que Caio entrevista a roqueira. No quarto dela, o jornalista começa a fazer perguntas. Na TV, passam imagens da tela *Mão pesando pérolas*, de Vermeer. No meio da entrevista, os diálogos são substituídos pela narração de Caio. Então, as luzes mudam, a montagem alterna planos de Márcia e de Dulce, e surgem novamente interferências em animação – como ocorrera na abertura, com Lídia. Esta cena introduz mais um pensamento de Caio sobre Márcia: ela pode ser uma repetição de seus casos antigos¹⁴⁸.

Quando Caio vai editar a matéria no jornal, as interferências filmicas tornam-se ainda mais poderosas: Caio está no jornal, o telefone toca, a fita-cassete com a entrevista amassa e as vozes ficam graves e vagarosas. Então, ele começa a escrever sua crítica do disco de Márcia. Logo, uma enxurrada de imagens surge na tela, uma montagem frenética de enquadramentos e sons, criando sentidos diversos.

Antes de pensar um pouco sobre essa passagem, é relevante ressaltar que o roteiro de Guilherme de Almeida Prado não só previa “uma mistura de *videoclip* com poema de amor erótico” (ALMEIDA PRADO, 2008, p.104), mas também detalhava grande parte das estratégias usadas. Entre as estratégias que aparecem no filme – presentes ou não no roteiro –, se destacam:

- A montagem mistura Márcia cantando no videoclipe do início do filme com um close de Caio batendo à máquina no jornal – e a luz do videoclipe parece se instaurar na imagem dele (Fig. 3.2.1). Ainda, surgem planos das mãos de um

¹⁴⁸ A ideia de que Márcia pode ser a repetição de casos antigos do protagonista é reiterada na última cena entre Caio e Márcia em São Paulo. Os dois brigam, e a roqueira xinga o jornalista. As frases dela são proferidas duas vezes, como as de Lídia, na abertura do filme.

pianista tocando seu instrumento, enquanto ouve-se, junto ao rock, apenas o som das teclas de uma máquina de escrever;

- Márcia, com o vestido de Dulce, canta ao lado do piano verde, com Caio vestido como Pepito, o fiel músico que sempre acompanhava a cantora (Fig. 3.2.2). Ainda se ouvem apenas as teclas de uma máquina de escrever substituindo o som do instrumento;

- Márcia, encarnando a *Mulher pesando pérolas*, de Vermeer (Fig. 3.2.3). No fim do clipe, ela joga um escapulário e outras coisas para cima;

- Márcia, vista quando criança, com roupas de adulto, entrega repetidas vezes a seringa para Caio e, no último desses planos, aponta uma arma para ele (Fig. 3.2.4);

- Márcia, nua, sentada na poltrona verde, encara a lente (Fig. 3.2.5);

- Márcia cantando junto com Dulce, uma na frente da outra, como num espelho (Fig. 3.2.6 e Fig. 3.2.7);

- Márcia encarando a câmera, abrindo a boca e mostrando dentes de vampira (Fig. 3.2.8);

- Alternância constante das versões de *Meditação*. Por vezes, Márcia parece cantar a versão de Dulce.

Toda essa sequência, permeada por luzes estroboscópicas, encerra quando Caio tira a lauda da máquina de escrever, a crítica está pronta. Aqui, novamente aparecem associações diversas, mas talvez o ponto comum seja o fato de que todos os personagens carregam algo que não é deles, como se o imaginário do protagonista fosse povoado por uma confusão em que o desejo se materializa de diversas formas e os papéis podem ser trocados. Só que, pelo menos nessa cena, o que parece canalizar o desejo do protagonista é Márcia. E para Caio, ela é uma profusão de fagulhas: é uma musa distante (quadro de Veermeer), uma vampira destrutiva, uma companheira para cantar ao piano, uma possível amante (sentada na poltrona verde), o emblema de um trauma (a seringa, que Dulce usava no dia da fatídica entrevista), a corporificação de uma paixão antiga (Dulce Veiga) ou de um extremo prazer efêmero (o beijo de Raudério, simbolizado pela arma que Márcia-menina aponta). Enfim, Márcia provoca um caleidoscópio de sensações em Caio. Mas no centro dessa mutação está Dulce e o fatídico dia do passado.

3.2.3 A paisagem interior do traumatizado

Em *Onde andar Dulce Veiga?*, o trauma de Caio – o dia em que foi entrevistar o marido da cantora – ganha um tratamento refinado. Nos instantes em que essa memória fragmentada surge na mente do protagonista, o filme revela toda a sua possibilidade expressiva, calcada, entre outros fatores, na tradução de estados mentais a partir da explorao de possibilidades cinematográficas diversas.

O passado confuso de Caio aparece pela primeira vez quando ele vai assistir  gravao do videoclipe de Márcia Felcio (Fig. 3.2.9). Enquanto entra no casarão-estúdio, a música entoada pela banda vai ativando seus sentidos. Trata-se de *Meditao*, uma cano que fez bastante sucesso na voz de Dulce Veiga. A partir daí, Caio entra em um espaço abstrato:

- Caio passa por corredores esfumaados e entra numa sala verde, cheia de fotos na parede (Fig. 3.2.10). Ali, há uma poltrona da mesma cor rodeada de fumaça, bem fantasmagórica. Ao fundo, um telão com imagem de Dulce Veiga cantando a sua versão de *Meditao* (3.2.11). Então, Caio atravessa o telão;

- Em continuidade, ele entra novamente na mesma sala, já sem fumaça (Fig. 3.2.12). Há alguém sentado na poltrona, alguém que parece Dulce Veiga. Caio ouve uma mulher, quem sabe a cantora, dizendo: “Este é o altar-mor do meu ego”;

- Caio acende a luz do local e novamente aparece a poltrona, com a silhueta loira de costas; mais ao fundo, em vez do telão, há uma equipe de filmagem – que até pode ser confundida com o pessoal que roda o clipe (Fig. 3.2.13). Então, ouve-se alguém exclamando: “How Dare You!”;

- Caio apaga a luz e, no telão, Dulce volta a cantar, agora acompanhada pelo pianista Pepito; de costas, na cadeira, só se vê a mão da suposta Dulce segurar uma seringa (Fig. 3.2.14);

- Quando a seringa cai no chão, volta-se ao presente, e a versão de *Meditao* passa a ser barulhenta. A câmera aproxima-se do rosto de Caio, passa por ele e enquadra as Vaginas Dentatas, de costas, finalizando o rock;

- Um sujeito loiro, de camisa de física azul e pistola na mão, se aproxima de Caio. Ele aponta a arma para o peito do jornalista e lhe d um beijo, enquanto se ouve novamente a versão de Dulce, só que com um disco arranhado (Fig. 3.2.15);

- A câmera se afasta de Caio, que fala (para si, para o espectador): “Dulce Veiga”. Ele, então, inicia uma pequena entrevista com Márcia – e o tempo presente se estabelece por alguns momentos. Quando ele pergunta sobre Dulce Veiga, Márcia garante que ela desapareceu, mas que não lembra direito, era uma criança;

- Uma garota (provavelmente Márcia quando menina) aparece e aponta uma seringa para Caio (Fig. 3.2.16);

- A cena continua como se nada tivesse acontecido. A entrevista avança, a banda volta a gravar o videoclipe, e Caio vai embora.

Essa sequência de cerca de oito minutos e meio aparece bastante diferente no roteiro do filme (mais explicativa e com marcação precisa de diferença dos espaços e tempos)¹⁴⁹. Porém, no filme, o que se vê é um curto-circuito de tempos e sensações. A primeira ideia relevante é que a memória de Caio é acionada por uma música. Se o filme todo vai girar em torno de uma imagem, de um mito, é relevante pensar que esse acendimento do passado é feito por algo que não é uma representação icônica. De alguma forma, o uso da canção bossa-novista parece servir a um sentimento nostálgico que está embebido no filme – uma nostalgia de um outro tempo, um outro cinema, uma outra música¹⁵⁰.

A outra questão fundamental é que esse trecho ressalta um pouco a forma com que passado e presente são misturados. Uma das propostas do filme é representar ambos como se não houvesse barreira entre os dois, abdicando de uma marcação de alteração de temporalidade. Isso vai reaparecer em diversas cenas em que Caio imagina que encontra Dulce: ao entrar no bar onde o pianista Pepito se apresenta, Caio vê Dulce em meio a fotógrafos. Ele, então, pede um autógrafo, e ela assina justamente na capa do disco das *Vaginas Dentatas* que Caio carrega consigo. Já no Rio de Janeiro, Caio vai até a praia e “vê” Dulce e Pepito cantando na praia. Enquanto Patrícia conversa com ele, não se ouve o que ela fala; só a voz de Dulce Veiga.

Se essa mistura entre passado e presente não chega a ser nova, remontando a *Morangos silvestres* (Bergman, 1957) e ao recente *Spider* (David Cronenberg, 2002), a cena do estúdio encontra sua potencialidade na mistura ambígua entre passado, memória e imaginação: o que dizer do momento em que Caio vê Dulce no telão e de costas na poltrona verde? Estaria ele diante de duas memórias no mesmo

¹⁴⁹ Ver ALMEIDA PRADO, Guilherme (2008, p.37-60)

¹⁵⁰ A nostalgia da música, do piano-bar, chega a lembrar *Apolônio Brasil*, de Hugo Carvana (2003).

plano? Ou de uma memória – a poltrona – e uma representação de seu imaginário – Dulce Veiga como mito? Ou, levando em conta que no tempo presente Raudério imita Dulce – sempre sentado na cadeira se picando de heroína –, poderia se dizer que trata-se de um *flashforward* e que aquela mão não é da diva? Enfim, se as respostas ficam no ar (mesmo nas revisões), parece que o filme quer justamente isso, expressar a confusão do personagem através dessas linhas abertas.

O próprio plano que mostra supostamente Dulce sentada na poltrona verde, com uma equipe de filmagem ao fundo, é algo que fica meio sem sentido naquele momento. Só depois se entende que a cantora, imediatamente antes de sumir, abandonara uma filmagem. Por esta ótica, a poltrona verde talvez represente sua solidão perante o mundo do espetáculo, ou quem sabe, uma primeira fuga dos compromissos e da carreira. “Este é o altar-mor do meu ego”.

Ao mesmo tempo, a presença de Raudério e de Márcia-menina reiteram a confusão. A arma, o beijo, uma criança segurando uma seringa, são elementos que, primeiramente, dão força ao passado, insinuam que algo pesado aconteceu. Aliado a isso, naquele instante do filme, tanto a menina quanto o homem podem fazer parte do universo do videoclipe. O espectador ainda não sabe que Caio esteve no apartamento de Dulce, junto com Alberto Veiga, Márcia-menina e Raudério. O espectador ainda não sabe que, naquele fatídico dia, o disco de Dulce cantando *Meditação* estava arranhado e ficou tocando repetidas vezes. O espectador ainda não sabe que Raudério era um militante procurado, e que, para fugir de uma tocaia, “travestiu” Caio à sua imagem e semelhança: botou-lhe uma peruca, uma capa de chuva e entregou-lhe um revólver, tudo selado com um beijo na boca. E é este beijo que Caio lembra. O espectador ainda não sabe que quando Dulce berra “How dare you”, ela está querendo dizer o nome do amante, Raudério¹⁵¹.

Caio, então, é visto em casa, após sair do estúdio da gravação do clipe. Enquanto a narração do jornalista faz considerações sobre sua vida e sobre a possível presença de mais alguém no dia em que ele vira Dulce, o visual da cena parece mais relevante. A poltrona verde está no meio da sala do apartamento de Caio, sinalizando a presença da cantora no espaço imaginário do jornalista. Ele, então, coloca um disco da diva, entoando novamente *Meditação*. A porta do armário

¹⁵¹ No livro o personagem se chama Saul e não há nenhum jogo de palavras envolvendo o seu nome; o protagonista assume que o denunciou para a ditadura, mesmo que sem querer. No filme, Caio parece mais ter ajudado Raudério a escapar.

se abre e dali surge uma coisa estranha: o braço de Dulce Veiga, sob vestido e luvas verdes, segurando um cigarro, que queima, espalha fumaça. Caio tira coisas do armário, justamente a peruca, o casaco e a arma. Daí, ele olha pela janela e vê um telefone tocando em uma sala vazia e, em outra janela, dois homens dançando, abraçados, no meio de uma academia de ginástica, com rapazes musculosos ao fundo. Um cigarro é aceso nos sulcos do disco de vinil. Dulce Veiga “aparece” no apartamento, ostentando o cigarro; ela é Rita Hayworth em *Gilda* (Charles Vidor, 1946). A cantora vai até Caio, a musica na vitrola, os homens na janela. Ela abraça o jornalista, abre o cinto dele e apalpa-o. No meio disso, vê-se uma borboleta tatuada acima do seu seio direito. No meio disso, o espectador lembra que Márcia tem uma tatuagem no mesmo lugar. Ao fundo, além da música, ouve-se o telefone tocando sem parar.

A cena reitera a força do passado na vida do protagonista e seu encantamento por Dulce Veiga, melhor dizendo, seu fascínio sexual por ela. Nesse sentido, a presença da borboleta sublinha que a aproximação do jornalista com a vocalista das Vaginas Dentatas não deixa de ser uma forma de recordar o passado. Se bem que a tatuagem pode representar que aquela excitação sexual de Caio também é provocada pela jovem que acabou de conhecer.

Ao mesmo tempo, a dança masculina no meio de um ambiente cheio de músculos reitera como aquele beijo de Raudério (que ainda não ficou claro no filme) marcou o protagonista. Ainda, o telefone que toca não deixa de ser enigmático. Pode ser simplesmente um telefone na sala vazia, mas o fato da chamada não parar nunca evidencia que se trata de algo importante. Seria uma representação do telefonema de Castilhos, que mudou a vida de Caio e fez a história acontecer? Ou algo que ainda vai surgir? Apostando nesta hipótese, não há como não lembrar deste recurso (do som do telefone que antecipa o seu uso) em *Era uma vez na América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), de Sergio Leone. Só que ao contrario da realização do inventor do *western-spaghetti*, no filme de Guilherme de Almeida Prado o telefone representa algo que aconteceu no passado, mas que só será desvendado na parte final do filme. Quando um flashback posterior revela o que ocorreu no dia em que Caio esteve no apartamento de Dulce Veiga, entende-se que naquela ocasião o telefone tocou e que a chamada tinha sido feita por um companheiro de Raudério, avisando da tocaia – e o mais alucinante é que o militante reitera: “um companheiro **aí da frente** acabou de ligar”. A partir dessa informação, a

cena analisada ganha nova conotação: o telefone tocando sozinho, justamente no prédio da frente, não é uma representação objetiva da realidade, mas sim uma alusão ao trauma do personagem – como se a sala vazia fosse a sala de Dulce ou, quem sabe, como se a casa do próprio Caio fosse a casa da cantora (tem até poltrona verde). Este é o terreno pantanoso de *Onde andará Dulce Veiga?*, um terreno onde a lógica da mistura entre tempos, espaços e ações é bastante aberta¹⁵². Como não lembrar de David Lynch?

A última cena que trabalha a confusão subjetiva do personagem é justamente aquela que, de alguma forma, resolve o enigma principal. No meio da trama, Márcia desaparece. Caio prossegue suas investigações e precisa descobrir o paradeiro da roqueira. Depois de Patrícia revelar o endereço, o jornalista entra em uma grande casa, um cortiço enorme. Ele caminha por corredores, vestindo a capa e carregando aquela arma e uma bússola. A bússola o leva até uma porta – de lá vem choro de criança e a música *Meditação* na versão de Dulce Veiga. Ele abre a porta e se depara com a poltrona verde. Nela, há alguém sentado – há um cigarro em sua mão esquerda e Márcia apalpando o braço direito da pessoa, num momento posterior à aplicação de heroína. Então, corta para Caio, de arma em punho – só que ele parece não estar no mesmo espaço do encontro com Márcia. O mais estranho é que há uma sensação de que trata-se de outro lugar, porque as paredes estão cheias de fotos (Fig. 3.2.17). Ou seja, nesse plano Caio está com o figurino do tempo presente em um local do passado – a casa onde entrevistara o marido de Dulce. Inclusive, as fotos vistas antes no arquivo do jornal Diário da Cidade, as fotos dos filmes *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), estão nas paredes.

Mas o filme continua misturando presente e passado sem fazer grande cerimônia. Depois desse plano que traz os dois tempos na mesma tomada, volta-se ao presente. A câmera baila pelo cortiço, passando por Márcia, pela silhueta loira, e chegando ao toca discos. Então, na vitrola, o disco está arranhado. Ainda, há um flash do rosto de Caio machucado. Ou seja, volta-se ao passado no momento do disco arranhado, mas na verdade há dois momentos distintos do mesmo dia: a visita

¹⁵² Talvez seja este tipo de construção que faça Guilherme de Almeida Prado afirmar que o filme fala dos anos 1980 com uma linguagem de século XXI. Ele destaca a influência da globalização e dos videogames e da internet. Sobre esta última, ele afirma que “relaciona fatos e ideias de forma globalizada e quase aleatória”(p.16). Talvez seja um pouco o que o ponto de vista do telefone represente para ele.

de Caio ao apartamento de Dulce e a posterior fuga do jornalista (quando ele foi agredido por agentes da repressão).

Retorna-se ao presente, com Caio, revólver em punho, deixando cair a bússola no chão. Márcia percebe e se vira. Então, esse movimento de Márcia se repete mais três vezes, enquanto ainda ouve-se o disco arranhado – em uma atmosfera hipnótica, insana e doentia. Então, Caio se aproxima da cadeira. A montagem alterna planos de Dulce Veiga repetindo que aquela poltrona verde é o altar do seu ego (Fig. 3.2.18) e tomadas de uma seringa captando a droga em uma colher – posteriormente, a seringa é aplicada em um braço de maneira desajeitada, provocando um banho de sangue.

O filme, então, vai para seu *flashback* decisivo. Pela primeira vez, Caio aparece no tempo passado – ele está justamente olhando as fotos da parede na casa de Dulce Veiga (Fig. 3.2.19). Márcia-menina passa por Dulce Veiga, pega a seringa e aponta-a para Caio, que desvia o olhar. Então, Caio é visto correndo por corredores, já de capa de chuva e peruca. Enquanto isso, Dulce berra por Raudério. O filme passa a oscilar entre a fuga de Caio e o momento da entrevista: Dulce berra novamente por Raudério. Este aparece e pede para a cantora se acalmar, enquanto se ouve o disco arranhado ao fundo. O marido da cantora, Alberto Veiga (Oscar Magrini), aparece e leva Caio para outra sala. A entrevista na verdade é com ele, que está se lançando na carreira de diretor de cinema. No meio da entrevista, a revelação: Raudério precisa fugir e pede que Caio distraia os policiais, saindo do apartamento de peruca e capa de chuva. Para retribuir, dá-lhe um beijo na boca (Fig. 3.2.20). Ainda no apartamento, a demência da situação é sublinhada pelo aparecimento de Márcia-menina que, pulando na cama, repete várias vezes: “Os homens estão vindo”. A sequência encerra com Caio tomando um tiro e sendo agredido brutalmente pelos policiais, que o chamam de veado.

Então, um plano mostra o jornalista se olhando no espelho. No reflexo, ele está com o rosto sangrando (Fig. 3.2.21). Quando se vira, vê-se que apenas o rosto refletido está machucado (Fig. 3.2.22). O rosto “real” está intacto e, já no presente, Caio descobre que quem está naquela poltrona, travestido de Dulce Veiga, é justamente Raudério (Fig. 3.2.23).

Nessa construção, Guilherme de Almeida Prado utiliza uma estrutura de cinema policial, com a montagem paralela (mesmo que de temporalidades diferentes) proporcionando um grande suspense ao filme, misturada a uma

radicalização de oscilações temporais, que chega ao paroxismo ao combinar dois tempos em um mesmo enquadramento – seria essa uma representação possível da cura de um trauma?

Enfim, com esta liberdade não-realista, *Onde andar*á Dulce Veiga? mergulha em um cinema poético que evoca toda a tradição francesa, de Jean Cocteau a Alain Resnais. O espelho – já utilizado na cena do clipe – é certamente o emblema desta possibilidade do cinema brincar livremente com temporalidades, personagens, identidades e subjetividades.

A brincadeira de possibilidades, oriunda da construção de um espaço mental, talvez seja uma das principais razões das diferenças – do filme e do livro – na maneira de observar o espaço. No romance de Caio Fernando Abreu, São Paulo pulsa como uma metrópole que abriga o luxo e o lixo do Brasil, sempre pendendo mais para *Taxi Driver* do que para *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Apesar de várias cenas evidenciarem como a representação invade os cenários do livro, respingando como uma garoa em restaurantes e ruas, existe uma preocupação com muitos detalhes da geografia da capital paulista. Mais do que isso, o escritor mostra o entorno do protagonista, descrevendo seu apartamento, seu prédio e seu bairro. No filme de Guilherme de Almeida Prado, a concepção de espaço é outra. As ruas quase não aparecem, nada caracteriza São Paulo. Em contrapartida, existe uma ideia de que os cenários podem se conectar, de acordo com a percepção do jornalista.

Um dos elementos mais relevantes dos cenários é o corredor. Quando Caio assiste ao videoclipe gravado pelas Vaginas Dentatas, ele caminha pelo casarão que serve de estúdio. De repente, vaga por corredores e, em meio a muita fumaça, adentra um espaço, um espaço imaginário: ali, como mencionado, um telão projeta a imagem de Dulce Veiga. Então, ele relembra parcialmente da vez em que esteve no apartamento da cantora, e é visto lá dentro. De repente, ele está novamente dentro do estúdio.

Essa passagem que une espaços de geografias distantes é vista novamente no final da cena do estúdio. Caio acaba sendo expulso da gravação e vai saindo do local. Então, após um corte, o jornalista entra no seu apartamento (como se ele fosse colado no *set* da gravação do videoclipe). Em outro momento, Caio sai do elevador do jornal Diário da Cidade diretamente para o cortiço onde vive Raudério.

Mesmo que para Guilherme de Almeida Prado¹⁵³ a liberdade de deambulação dos personagens venha da internet e do videogame, a meu ver estas cenas de *Onde andar Dulce Veiga?* evocam o cinema surrealista, mais exatamente *O sangue de um poeta* (1930), de Jean Cocteau, em que o corredor é um espaço que liga mundos diversos, todos eles representando a mente de um personagem¹⁵⁴.

Essa abstrao do espaço também aparece de outra forma. Quando Caio fica sabendo do paradeiro de Márcia, ele está no seu apartamento, conversando com a nervosa Patrícia. Depois de brigar com o jornalista, ela conta que talvez saiba onde a namorada está. A câmera, então, abandona o apartamento de Caio e, através de uma grua, sem cortes, desce do céu para a calçada e flagra Patrícia e o jornalista chegando em uma casa do Bixiga. Desta forma, o filme continua flertando com o surrealismo. Neste caso, vem à tona *Um cão andaluz* (Buuel e Dalí, 1929), em que a protagonista sai de um apartamento correndo e, logo depois,  vista na praia, como se o edifício e o balneário fossem espaços próximos e contíguos.

3.2.4 A apropriao do *noir* e o diálogo com o cinema

No filme, todas as rupturas examinadas acima convivem com uma estrutura calcada no cinema *noir*. Não são pela ideia de um detetive que precisa encontrar alguém, mas pela adoo de certos procedimentos cinematográficos, como a já citada voz *over* do protagonista. Além disso, os encontros de Caio com outros personagens parecem embebidos de uma *mise en scne* que incorpora procedimentos do cinema policial – mesmo quando a conversa não tem o foco no sumiço de Dulce.

Nas cenas com Castilhos, o chefe da redao, isso aparece não são pelo esquema campo/contracampo, mas pela próprio tipo criado por Cacá Rosset. Fumando, vestindo suspensrios, falando com auto-ironia e uma certa teatralidade, Castilhos parece mais um delegado de polícia do que um jornalista. Nas cenas entre

¹⁵³ Ver a apresentao de Guilherme de Almeida Prado para o roteiro do filme. Op.Cit., p.16.

¹⁵⁴ é interessante lembrar que essa ideia do corredor como local de transformao aparece também em *A estrada perdida*, de David Lynch.

os dois, também aparece o ventilador ao fundo e a câmera em *plongée*, características do cinema *noir*.

Pensando nos encontros de Caio, chegamos à conclusão de que o filme apresenta uma galeria de tipos ora abjetos ora somente exagerados, que parecem típicos coadjuvantes de filmes policiais – salta à mente *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), com seus escroques sádicos e cínicos. Aliás, em várias destas conversas, a decupagem combina o esquema campo-contracampo e o indefectível *plongée*.

No meio dos encontros também percebe-se que, apesar de uma certa transparência de registro, a câmera capta cenários, figurinos, enfim, toda uma atmosfera exagerada. A brancura da sala de Rafic (Nuno Leal Maia); os figurinos cheios de penduricalhos de Lyla Van (Cristiane Torloni); o exagero *queer* de Alberto Veiga. Ainda, há a cena em que Caio persegue Márcia dentro de um táxi e, no fundo do veículo, aparece uma *backprojection* completamente artificial. Até quando chega na Amazônia e encontra a dona de uma pensão, a conversa não chega ao despojamento. Apesar de filmada em campo e contracampo, os fios das redes de pesca atravessam o enquadramento, lembrando que o *Onde andaré Dulce Veiga?* é obra de um esteta¹⁵⁵.

Dentro dessa oscilação entre o cinema policial e a construção poética dos labirintos da subjetividade, *Onde andaré Dulce Veiga?* é um filme sobre cinema. De um lado, como no livro, a representação está presente o tempo todo: videoclipe, teatro, cinema, novela, todas essas manifestações são citadas e, de alguma maneira, incorporadas à narrativa do filme. Por exemplo, há algo de teatral logo na primeira cena, com Lídia berrando na frente de um Caio calado – ela mexe muito os braços e repete duas vezes cada fala. Essa técnica, que também pode ser encontrada em filmes de vários outros cineastas, reaparece quando Márcia briga com Caio e o xinga novamente. Além de estar na incorporação do gestual largo, o teatro também aparece quando Caio assiste à releitura gay da peça “Beijo no asfalto” – ali, tudo parece propositalmente exagerado. Então, de alguma maneira, a utilização do teatro é uma das formas usadas pelo filme para sabotar o naturalismo.

¹⁵⁵ Entrando quase no devaneio, esse tipo de plano (em que as cordas formam linhas no plano) chega a lembrar dois filmes da história do cinema que combinam reflexão social com enquadramentos cerebrais: *O encouraçado Potenkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Eisenstein, 1925), e *A Terra treme* (*La terra trema*, Visconti, 1948).

Já a presença da novela ocorre de maneira curiosa. É evidente que, em um primeiro olhar, essa forma de manifestação televisiva está ligada à presença de uma atriz de TV, Lyla Van. Mas, quando ela pronuncia uma das falas da sua personagem na novela, e Caio, confuso, pensa que é a atriz que está falando, surge a sensação de que a realização de Guilherme de Almeida Prado está ironizando certas posturas que o filme aparentemente assume. Nesse sentido, há uma certa ambiguidade em todo o desenrolar da busca de Caio por Dulce Veiga, principalmente no que diz respeito à paternidade de Márcia. Geralmente a confusão sobre paternidade é algo que nutre os folhetins eletrônicos. No filme, Caio se engana duas vezes sobre o assunto, e a revelação, bem próxima do final, não deixa de ter um tom novelesco. Porém, ao mesmo tempo, isso pouco muda no conflito principal da história – Caio buscando Dulce, Márcia e a si mesmo. Ou seja, o ingrediente oriundo das *soap operas* parece mais um acessório do que um alicerce fundamental.

Ao mesmo tempo, *Onde andará Dulce Veiga?* encara o cinema de frente, propondo citações, discussões e, invariavelmente, abrindo o imaginário do espectador para a busca de afinidades entre o filme de Guilherme de Almeida Prado e diversas manifestações cinematográficas.

Talvez a relação estabelecida com Hitchcock seja a mais forte. Fazendo uma comparação com *Um corpo que cai*, há duas homenagens mais literais ao mestre do suspense. Primeiramente, ao olhar para o prédio da frente, Caio observa os apartamentos, em uma clara citação de *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Nessa relação, o filme homenageado traz, sem dúvida, dois aspectos próximos a *Onde andará Dulce Veiga?* Primeiramente, o fato de ser uma reflexão sobre a representação, que discute os papéis do espectador e sua relação com o espetáculo. Além disso, *Janela indiscreta* foi rodado em um cenário totalmente construído, o que de certa forma o assemelha ao filme de Guilherme, cujo espaço cênico joga muito com as facilidades (e talvez as impessoalidades) da filmagem em estúdio.

Nessa citação de *Janela indiscreta* há um ponto interessante: enquanto, no filme de Hitchcock, Jeffrey assiste a uma dançarina fazer exercícios enquanto prepara-se para sair de casa, aqui, Caio observa dois homens dançando tango. De alguma maneira, essa relação é uma forma de mostrar a ambiguidade sexual do protagonista (mesmo sem criar mais desenvolvimento para esta sua faceta).

A outra citação de Hitchcock acontece quando Caio vai assistir ao ensaio de *Beijo no asfalto*, para entrevistar Alberto Veiga, o ex-marido homossexual de Dulce. Ali, ele conta várias coisas para Caio e mostra o copião do filme que estava dirigindo quando a cantora desapareceu. Ele acrescenta que usou um truque na cena mostrada: colocou uma lâmpada dentro do copo de leite para deixar o líquido mais luminoso. Ainda, relata que, após o desaparecimento da diva, foi demitido do filme, substituído por um diretor do Cinema Novo, um daqueles que “não entende nada de cinema”.

A cena traz, em primeiro lugar, uma citação do filme *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), de Hitchcock, que ficou conhecido justamente pelo fato do diretor ter feito o tal truque da luz no copo. Alberto não cita a fonte, mas de alguma maneira arma uma contraposição entre a técnica do cineasta britânico e a suposta precariedade artesanal dos diretores do Cinema Novo.

Examinando com mais calma, talvez o filme não apresente um discurso tão definitivo sobre o movimento de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Por um lado, quando Caio revira as pastas de arquivo de Dulce Veiga, ele passa por uma foto de *Os cafajestes*. Mesmo que este filme ainda seja de um período não muito contestado pelos cineastas marginais (que parecem mais ao gosto de Guilherme), a simples menção deste clássico do Cinema Novo confunde um pouco os conceitos¹⁵⁶. Neste embaralhamento, deve-se lembrar que a segunda foto que o protagonista olha é justamente de *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (uma das obras mais contestadas pelos seguidores do Cinema Novo).

Mas a ambiguidade sobre a relação com o cinema-novo ganha outro contorno, porque a interpretação teatralizada, com frases repetidas, presente na primeira cena e na briga de Márcia com Caio, é característica da obra de Glauber Rocha – a teatralização aparece principalmente a partir de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e as repetições são vistas principalmente em *Terra em transe* (1967) e *A idade da terra* (1980). Além disso, lá no final do filme, Caio navega nos rios da Amazônia num barco chamado *Macunaíma II*, que não deixa de aludir à adaptação de Joaquim Pedro de Andrade (1969) do livro de Mario de Andrade. Enfim, *Onde*

¹⁵⁶ Durante um debate sobre Cinema de Poesia, Júlio Bressane enalteceu o filme e a figura de Ruy Guerra, com frases como: “*Os cafajestes* foi um filme civilizador do cinema brasileiro, não há nenhum realizador da geração dele que tenha não só o talento, mas o conhecimento do cinema que tem o Ruy”. In: “O eu da arte é fora de si – Ruy Gerra, Júlio Bressane e Joel Pizzini debatem Cinema de Poesia” *Cinemas*. Rio de Janeiro, n 33, janeiro/março, 2003. p. 31.

*andar*á Dulce Veiga? pode trazer uma crítica ao Cinema Novo em sua superfície, mas desenvolve uma relação de aproximação em alguns vetores, evidenciando, incontestavelmente, a relevância do período.

Mais tranquila é a relação com o Cinema Marginal. Se, em *Perfume de gardênia*, Guilherme de Almeida Prado já tinha literalmente matado os atores que vivem os protagonistas de *O bandido da luz vermelha*, em *Onde andar*á Dulce Veiga?, as homenagens são menos notórias. Se há um pôster da estreia de Rogério Sganzerla no apartamento do protagonista, é com uma película de Júlio Bressane que o filme parece criar uma ponte mais sólida. Para evidenciar a subjetividade transtornada de Caio, o disco de vinil que toca *Meditação* está arranhado. Então, a agulha repete sempre o mesmo trecho. Esse expediente alude a *Matou a família e foi ai cinema* (1969), de Júlio Bressane. Se no filme marginal esse procedimento era levado ao paroxismo (e por isso mesmo é algo antológico), na realização de Guilherme, a utilização do disco arranhado é combinada com outras ferramentas. Porém, em ambos os casos, o que se busca é um sentimento de exasperação – um sentimento de exasperação que (por que não?) lembra a literatura de Caio Fernando Abreu¹⁵⁷.

Dentro dessa rede, talvez o mais intrigante seja a chegada na Amazônia. Desde a visita de Caio ao Rio de Janeiro, havia um indício de intertexto com *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. Depois da cena em que Caio “ouve” Dulce cantar na beira da praia, um avião cruza o céu do Rio de Janeiro e, posteriormente, o céu de São Paulo. Então, o protagonista aparece em seu apartamento, de capa de chuva e peruca loira, olhando-se no espelho. O interessante é que, através de uma fusão, vê-se o avião, diminuto, “cruzar” o espaço da sala. O trauma de Caio, a fusão que deixa o avião pequeno (em Coppola é o helicóptero), tudo aponta para o épico lisérgico do realizador de *O poderoso chefão* (*The Godfather*, 1972). Mas talvez o que faça resplandecer essa relação sejam os planos da Amazônia – lugar ribeirinho, coberto de vegetação, quase sempre ausente das telas brasileiras.

¹⁵⁷ Em *Onde andar*á Dulce Veiga? ainda aparecem outras citações: o cartaz do filme *Nosferatu* (Murnau, 1922) aparece no quarto de Márcia; a boate onde as Vaginas Dentatas fazem show se chama *Ginger e Fred* (Fellini, 1986); em uma cena, a loira Márcia balança os cabelos perto de um caleidoscópio, lembrando a ação de uma replicante de *Blade Runner*; o bar em que Pepito Toca tem o nome da peça de Plínio Marcos, Abajur lilás.

Como observou Eduardo Valente (2007), ao contrário do sertão como palco dos filmes cinemanovistas e de certas produções da retomada do cinema brasileiro, Guilherme de Almeida Prado levou seu filme para outra região. Mas como Glauber que, entre outras influências, se ancorou no *western* para realizar seus filmes, Guilherme de Almeida Prado parece trazer um olhar que não deixa de ter sua dívida com o filme-epopéia de Coppola¹⁵⁸ – o barco singrando o rio, o encontro final no coração da floresta desconhecida, e o local de diversão em meio a uma atmosfera primitiva parecem pontos de contato entre as duas obras.

O desfecho do filme não deixa ser o encontro radical entre a experimentação narrativa e o uso propositalmente artificial do cinema de gênero. É só pensar no final, ou melhor, nos vários finais. Em primeiro lugar, é evidente que esta pluralização de possibilidades de encerramento encontra eco não só nos *videogames*, mas em uma série de filmes labirínticos surgidos principalmente a partir dos anos 1990. De *Corra Lola, corra* (*Lola Rent*, Tom Tykwer, 1998), passando por *De caso com o acaso* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998) e *Smoking/No smoking* (Alain Resnais, 1993), várias produções testaram as possibilidades de desfechos múltiplos¹⁵⁹. Mas o filme de Guilherme de Almeida Prado se diferencia, porque durante quase toda sua duração não há indícios de final multifacetado.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o que se vê nos últimos minutos é uma série de possibilidades, colocadas uma atrás da outra. Quando o protagonista parte para a Amazônia em um hidroavião, o filme poderia ser encerrado, deixando todas as perguntas na cabeça do espectador. Mas logo aparece um programa de auditório, em que estão fazendo um daqueles quadros em homenagem a um artista, quase sempre abandonado pelo sucesso. Enfim, este seria um final possível, Dulce Veiga voltando e se reagregando, decadente, ao circuito midiático de segunda categoria. Depois disso, Caio é visto acordando – seria o programa de TV um pesadelo? Então, ele encontra Dulce Veiga na Amazônia e acaba matando-a, talvez numa tentativa de exorcizar aquela imagem-fantasma que o perseguiu o tempo todo –

¹⁵⁸ Há outra coincidência que une estas duas películas: as duas foram muito difíceis de serem produzidas.

¹⁵⁹ Para um estudo das narrativas labirínticas, ver ANTONELLIS, Raffaella. “Cinema condicional/ cinema destino: os caminhos da simultaneidade”. In: FABRIS, Mariarosária (et al). *Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 491-498.

aliás, ele a mata com a arma recebida de Raudério na fatídica noite da fuga¹⁶⁰. Mas Dulce logo é vista junto a Caio, aconselhando-o a ficar com a filha Márcia. Antes de partir, ela dá um beijo nele – aqui seria um final em aberto, mas com o protagonista ainda seduzido por Dulce Veiga. Por fim, Caio, correndo sob a chuva, começa a cantar a música-tema do filme. Nisso, Márcia, guarda-chuva verde em punho, aparece, entoando a mesma canção. É com essa paródia de musical, completamente artificial, que o filme acaba, entre *Cantando na chuva* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952), *Os guarda-chuvas do amor* (*Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964), e *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1980). Assim, a transgressão da linearidade acaba em um *happy-end fake*, talvez uma ironia com quem quisesse uma história de amor num mundo onde até a Amazônia está contaminada pela representação.

Como o personagem de Caio, que quer encontrar o real na Amazônia e acaba no meio de um musical, Guilherme de Almeida Prado também finaliza seu filme embrenhado no intertexto. Até porque um dos diálogos mais contundentes que o filme apresenta é com a sua própria obra, a começar pela escolha do elenco. Matilde Mastrangi (Iracema) fez vários outros filmes de Guilherme; Oscar Magrini (Alberto Veiga) atuou em *Glaura*; Júlia Lemmertz (Lydia) protagonizou *A hora mágica*; Imara Reis (Teresa O'Connor) já aparecera em *Flor do desejo*; Cristiane Torloni (Lyla Van) já protagonizara *Perfume de gardênia*; e Maitê Proença (Dulce Veiga) fora nada menos que *A dama do cine Shangai*.

Inclusive, a atriz do filme dentro do filme em *A dama* se chama Lyla Van. Como a Lyla Van de Cristiane Torloni também é atriz, pode-se pensar que há a insinuação absurda de que a personagem de Torloni roubou seu nome da personagem de Maitê Proença (justamente quem interpreta Dulce Veiga). De alguma forma, essa operação meio esquizofrênica reforça um dos temas do filme: a busca pelo sucesso e, neste caso, a disputa pelo estrelato. Assim, como no livro, o filme não deixa de ter sua relação com *A malvada*, em que uma atriz acaba tomando o lugar da outra.

¹⁶⁰ Esse final, inclusive, não deixar de lembrar o encerramento de *Coração Iluminado* (1998), de Hector Babenco: um diretor de cinema volta para a terra natal em busca do grande amor da sua juventude e, ao encontrar uma mulher que talvez seja ela, acaba esfaqueando-a.

3.2.5 Dos anos 1980 para cá: arte e cultura do espetáculo

O livro de Caio Fernando Abreu foi publicado em 1990, enquanto o filme veio à tona somente em 2007. Mesmo sabendo que a realização começou a sair do papel a partir da seleção do roteiro para o Laboratório de Sundance em 2002, pode-se investigar dois aspectos importantes desse adiamento constante do projeto. Como o próprio Guilherme ressalta: “o que era para ser um filme contemporâneo, virou um filme de época sobre os anos 80 com um ponto de vista de hoje (ZANIN ORICCHIO, op.cit, p.263)”. Ele acrescenta:

não quis perder a noção de que estava contando esta história para um público do século 21, já influenciado pelas novas linguagens da internet, dos videogames e da globalização – para mim, as três maiores influências na criação de uma nova linguagem cinematográfica desse século. (ALMEIDA PRADO, 16).

De alguma forma, me parece que a influência destes três aspectos pode ser sentida na análise acima – inclusive, sempre destaquei construções cênicas que poderiam estar relacionadas com estes fatores. Porém, parece mais salutar investigar duas mudanças ocorridas desde o nascimento do projeto até a finalização do filme. A primeira delas diz respeito ao cinema. Sem querer entrar a em teses sobre a produção cinematográfica deste século, pode-se afirmar que o filme de Guilherme de Almeida Prado se insere de maneira particular no cinema brasileiro, oscilando entre o registro radicalmente abstrato e a contaminação generosa das marcas populares. Seu filme pode até dialogar com as experiências de Carlos Reichenbach (*Falsa loura*, 2007) e Lírio Ferreira (*Árido movie*, 2005), mas se distancia do cinema calcado na aproximação do documentário, na simulação do real e outros cacoetes de nossa época. Guilherme de Almeida Prado faz ficção.

Ao mesmo tempo, *Onde andaré Dulce Veiga?* parece encontrar eco em um tipo de cinema marcado não só pelas já citadas experiências estimulantes de experimentação narrativa de Todd Haynes e David Lynch, mas também pelo diálogo metalinguístico apresentado por Pedro Almodóvar e Brian De Palma – duas influências confessas da própria literatura de Caio Fernando Abreu. É claro que todos estes cineastas são muito diferentes entre si e já realizaram obras de variadas latitudes, mas algumas comparações poderiam ser feitas.

Faço uma: a mistura entre cinema policial e um trabalho de temporalidade quase abstrato faz de *Onde andar Dulce Veiga?* um filme que dialoga com *Cidade dos sonhos*. A herança de Hitchcock, a manipulação do espaço e a aposta conjunta nas sensações e no suspense estão nas duas obras. A poltrona verde é a caixa azul...

Além de serem interrogações sobre a busca do sucesso, *Cidade dos sonhos* e *Onde andar Dulce Veiga?* são reflexões sobre cinema – nos dois, inclusive, há momentos em que a imagem se desvincula do som, evidenciando como os filmes são construidos, salientando que a imagem e o áudio são produzidos separadamente. Enquanto Rebecca Del Rio desmaia no *Club Silencio* e a música que ela fingia cantar continua ecoando, o diretor Alberto Veiga exhibe um copião do filme que dirigira e dubla as atrizes que apenas mexem a boca. Cinema  mentira.

Chegando no tema da busca do sucesso, talvez aqui entre outra mudança ocorrida entre a gestação do projeto e sua execução. Quando escrito, “Onde andar Dulce Veiga?” radiografava um mundo pautado pela televisão e pelos quinze minutos de fama preconizados por Andy Warhol. Não por acaso, no filme de Guilherme de Almeida Prado, aparecem alguns quadros de Dulce Veiga, pintados a partir da influência do mago da *pop art* (Fig. 3.2.24). Esses retratos comparam Dulce como Marilyn Monroe, tragada pela indústria, afundada em drogas devido à pressão do *showbizz*. Não por acaso, o filme de Guilherme incorpora um programa de auditório, onde se teatraliza a vida dos artistas esquecidos (ou não) pelos holofotes.

Entre a publicação do livro e o lançamento do filme, a Abril passou a editar a Revista Caras (1993), Woody Allen dirigiu um filme com Leonardo DiCaprio, chamado *Celebrity* (1998), e Gilberto Braga obteve audiências enormes com a novela *Celebridade* (2003-2004). Mesmo que este trabalho não seja sobre cultura de massa e sociedade do espetáculo, é interessante pensar como *Onde andar?* parece em sintonia com um mundo em que cada vez mais  complicado para o artista achar – como dizia Dulce Veiga – “outra coisa”.

3.3 DAMA DA NOITE: ADAPTAÇÃO COMO JUNÇÃO DE TEXTOS DÍSPARES

Enquanto *Aqueles dois* é a transposição de um conto para o formato de longa metragem, e *Onde andaré Dulce Veiga?* é baseado em um romance, *Dama da noite* (1999, 15 minutos) parte de uma proposta híbrida: o curta de Mario Diamante ancora-se nos contos “Dama da noite” (de “Os dragões não conhecem o paraíso”, 1988) e Harriet (de “O ovo apunhalado”, 1975), de Caio Fernando Abreu, e em “Dana Avalon”, personagem criada por Gilberto Gawronski e Hélio Dias¹⁶¹. Na realidade, tal personagem é a corporificação da *Dama* na versão teatral – como no curta, quem recitava o texto era Gawronski, um dos atores mais identificados com o universo de Caio Fernando Abreu¹⁶².

Ao mesmo tempo, é interessante pensar que o filme une textos de fases bem distintas do escritor; preponderantemente, usou-se um conto da fase pós-moderna de Caio, um conto que é basicamente um monólogo, um desabafo de um personagem solitário, urbano – uma mulher ou um homossexual –, que ruma suas ideias para um rapaz em um bar: angústia, desejo e a fauna noturna são alguns motes que passam pela metralhadora da Dama. Mas este conto já sofrera uma transformação posterior: na encenação teatral, o personagem é claramente um homossexual que faz uma performance em um *club* – assim, a personagem “Dana Avalon” já é fruto de uma adaptação. No teatro, as palavras já não eram dirigidas apenas a um homem jovem e sim a uma plateia – no caso, os espectadores¹⁶³. Além disso, as próprias palavras já tinham mais coloquialidade e fluxo – experiência normal, quando as linhas de um texto migram para a boca de um ator.

¹⁶¹ Além disso, *Dama da noite* acontece em pleno fim de século, ao contrário dos longas-metragens analisados, cujas narrativas são ambientadas nos anos 1980.

¹⁶² Gilberto Gawronski participou como ator da montagem de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (Luciano Alabarse, 1983). Estreou como diretor justamente levando aos palcos a montagem de *Uma estória de borboletas*, a partir de um conto de Caio Fernando Abreu. Como diretor e ator, levou à Boate Kitschnet, no Rio de Janeiro, a já citada montagem de “Zona contaminada” (1994). Após isso, continuou sempre encenando – como diretor e ator – peças de Caio Fernando Abreu, como *Do outro lado da tarde* (1998).

¹⁶³ A Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro (2007) destaca Gawronski e a versão teatral do texto presente em “Os dragões não conhecem o paraíso”: “Em 1997, estréia o monólogo *A Dama da noite*, adaptado do conto de Caio Fernando Abreu, encarnando a mulher que vai a um bar à procura do homem da sua fantasia. Transforma a personagem em uma figura sexualmente híbrida e dúbia, traduzindo um universo de marginalidade social. A cenografia e a iluminação englobam palco e plateia, sugerindo o sombrio e adornado ambiente de uma boate. Com interpretação frontal e direcionada à plateia, o ator dirige o texto a cada espectador, sem convocá-lo à participação direta”. Disponível em: “www.itaucultural.org.br” (acesso em 15/09/2009).

No filme, ambientado em uma boate *fashion*, um *performer* encarna a Dama da noite, recitando-vomitando um texto sobre determinadas regras sociais, botando o dedo na hipocrisia que recheia os lugares modernos da moda (Fig. 3.3.1). O que se vê principalmente é este show, mas – a partir de uma ideia surgida no roteiro – criou-se um espaço para mostrar, lá no final, as angústias de Carlos, o ator que dá vida a essa *pin up hypada*.

A essas duas origens, misturou-se a situação geral e um fragmento de uma história curta da “fase Clarice Lispector” de Caio Fernando Abreu: “Harriet”, presente em “O ovo apunhalado” (1975). Um rapaz do interior vai para a capital e lá entrevista a garota que dá nome ao conto – antes dele, ela tinha deixado a mesma cidadezinha para fazer sucesso, ser modelo, na cidade grande. No encontro, ela fala dos seus compromissos e lhe mostra algo que tinha escrito – um bilhete muito triste, inundado de incomunicabilidade e paixão, já deixando transparecer seu suicídio posterior. No filme, há um jornalista que acaba encontrando o ator que vive a Dama da noite, pois precisa fazer um perfil para o jornal. Então, ficamos sabendo que os dois tinham sido namorados. Como Carlos não quer conversa, o jornalista acaba lendo uma carta que o ator havia lhe escrito – a carta é justamente o bilhete de Harriet. No filme, a tristeza do fracasso amoroso não chega a ser suicida, mas é extremamente trágica¹⁶⁴.

Além disso, o próprio roteiro apresenta outras situações novas. Há a personagem do travesti, vista algumas vezes durante o filme, e que ganha destaque no final, quando encontra Carlos. O ator já passou pela performance e pelo trauma de ver um antigo amor; o travesti já enfrentou a noite cheia de programas. Então, os dois se beijam na boca e caminham pelo cais do porto. Enfim, é dia.

Buscando compreender como essas origens distintas formam o todo narrativo, examino a construção de cada parte. Em *Dama da noite*, a cena da performance é interrompida por dois tipos de evento: em paralelo ao show, mostram-se três momentos da noite do travesti: na rua, próxima ao porto, um cliente aborda-o; num quarto, ele penetra o homem; por fim, ele é deixada no cais. Além dessas intromissões, o filme ainda quebra a cena dominante através do uso do *flashforward*: duas pessoas – que só no final entende-se que são o ator e o travesti – caminham,

¹⁶⁴ Vale lembrar que o média-metragem feito para a RBS TV, *A visita* (Gilberto Perin, 2007), une vários contos de Caio Fernando Abreu, mas todos eles saíram da mesma antologia, “Os dragões não conhecem o paraíso” (1988). Em *A visita*, inclusive, há uma encenação de “A dama da noite”, personificada por Antonio Carlos Falcão (que também vive o travesti Isadora em *Sargento Garcia*).

pela manhã, no porto. Esta imagem aparece duas vezes e contribui para o clima híbrido do filme, pois as cenas diurnas misturam-se às noturnas com rapidez. Neste sentido, é interessante lembrar que essa elaboração narrativa combina elementos clássicos e modernos. Por um lado, a montagem paralela entre cenas da *pin up* no clube e do travesti na rua é um expediente que remonta ao cinema de gênero, aludindo à possibilidade do encontro de personagens; por outro, o uso do *flashforward* é um recurso muito utilizado pelo cinema moderno, como no já evocado *A guerra acabou*, de Alain Resnais.

Outro procedimento moderno marcante aparece em um momento da performance, quando a Dama se irrita e encara a lente. Então, chega a agredi-la fisicamente, pois a imagem se desestabiliza, e a câmera parece cair no chão. Mas estes procedimentos modernos nunca se instalam completamente; eles convivem com outras propostas, que dão ao filme um hibridismo formal: há ecos de monólogo teatral, performance, videoclipe, show, documentário, e diálogo melodramático. Toda essa mistura, acompanhada de diversas texturas – de vídeo e de película 35mm – dão ao filme uma multiplicidade de representações. Além disso, o fato de misturar uma encenação (a performance) e “realidade” (as outras cenas) também contribui para a criação de um filme multifacetado.

A hibridização formal de *Dama da noite* parece espelhar seus personagens, cuja sexualidade não se contenta em atuar somente em uma direção, somente de acordo com o *establishment*. Assim, pode-se perceber que – mesmo guardando a diferença de proposta e abordagem – o mundo radicalmente preconceituoso de *Aqueles dois* parece ter ficado para trás; afinal, esta realização – feita na virada do século – discute a sexualidade a partir de uma sociedade mais democrática.

Voltando à cena do show, logo no início do curta, casais se entregam a beijos prazerosos, embalados por música eletrônica. De repente, a filmagem em câmera lenta empresta um ar de percepção alterada. Não é preciso mais do que isso para avisar: é de madrugada. Surge a voz da protagonista e logo aparece ela: careca, olhos pintados, paetês, anel, tatuagem nas costas – a Dama da noite é uma figura andrógina.

A Dama inicia seu texto lembrando que, nos grupos noturnos, existem os excluídos e aqueles que fazem parte da cena, que têm um “passe para a roda gigante”. Então, vê-se um DJ, torso nu, botando música em cima de uma armação, um verdadeiro andaime que fica acima do chão. Apenas este enquadramento já traz

pistas sobre como o filme trabalha sua relação com a cultura da noite. Por um lado, o DJ é visto como um símbolo dessa “nova ordem noturna”, em que todos se vestem de preto (como em todas modas, as pessoas parecem iguais, sem personalidade). Por outro lado, o enquadramento em *contra-plongée* endeusa o DJ, como se ele fosse uma espécie de líder dessa tribo hedonista¹⁶⁵.

Voltando ao filme, Dama da noite está em cima de um palco, continuando a proferir seu monólogo. Então, ela se atira rumo ao chão, de costas, e é amparada pela plateia. Este salto evidencia mais um passo na relação do filme com a cultura da noite. De alguma forma, essa cultura vai espelhar uma sociedade de consumo, uma sociedade do espetáculo – e assim tangencia-se um tema já presente em *Onde andará Dulce Veiga?*¹⁶⁶. Mas o curta vai permanecer ambíguo em sua relação com estas problemáticas. Por um lado, a queda – que lembra os vãos de astros e fãs de rock em certos concertos – lança um discurso crítico a um mundo em que um sonho comum, banal, é o estrelato *pop*; por outro lado, não há como negar um certo grau orgiástico, prazeroso, no salto e na queda da Dama. Assim, o filme parece também mergulhar em certos prazeres da vida contemporânea.

Ainda, há um lado teatralizado na queda da *crooner* sobre a plateia. A partir dessa constatação, surge a ideia de que as pessoas da boate tanto participam da performance quanto a assistem. Esta questão do espectador que faz parte do espetáculo é outra faceta da reflexão sobre o consumo – o espectador quer participar de um evento legitimado, quer ser visto, também faz a sua performance.

Essa problemática vai reaparecer quando a Dama desce do palco, e um fotógrafo, entre outros frequentadores, se aproxima da diva. Enquanto ela diz que não gosta de luz, o flash da câmera ilumina a cena. Então, surge a dúvida: trata-se de um profissional que está fazendo cobertura do show ou de uma parte da performance? Ou não há diferença? Nesse sentido, pode-se pensar que tanto o artista quanto o jornalista que cobre manifestações culturais (e o espectador) são peças de um mesmo jogo de consumo – uma não existe sem a outra.

Esse discurso um pouco mais crítico do que aderente à cultura do espetáculo reaparece em outro instante: enquanto muitas pessoas e a Dama se abraçam e se

¹⁶⁵ Para relações entre hedonismo e pós-modernidade, ver MAFESSOLI (2005).

¹⁶⁶ Não é meu desejo fazer uma reflexão aprofundada sobre a sociedade do espetáculo. Para tal, ver DEBORD (1967). Mesmo sem abraçar todas as ideias do pensador francês, considero suas reflexões fundamentais para o pensamento sobre filmes que meditam, em maior ou menor medida, sobre a busca do sucesso.

beijam, alguém, com uma câmera de vídeo, filma a cena. Aqui aparecem alguns questionamentos análogos aos elaborados anteriormente: o “sexo grupal” não passa de uma performance? A pessoa que filma está incorporada na performance? Ou ela vai registrar a mesma para oferecê-la, diluída, nos meios de comunicação de massa? Ou o melhor é parar de fazer perguntas e gozar?

Lançando essas questões, o filme de Diamante parece adotar uma postura distante das radicalizações – tanto críticas quanto enaltecidas – da contemporaneidade. Enquanto usa a cultura da noite para lançar questões sobre as ditaduras do comportamento, da moda e do consumo, *Dama da noite* não renega o prazer que uma boa noite regada à música eletrônica pode propiciar, inclusive para aqueles que têm cérebro.

Mas se há ambiguidade no que tange à cultura da noite, o filme também apresenta uma dicotomia quando aborda as relações pessoais. Por um lado, há o efêmero, caracterizado pelo encontro casual, típico da “balada”; por outro, aparece reincidentemente o tema da busca do amor.

Então, pode-se perceber que, em *A dama da noite*, amor e prazer formam uma dicotomia praticamente inconciliável – tem-se um ou outro. Nesse sentido, o filme é ambíguo no seu discurso. Por exemplo, num determinado momento, uma garota se dirige à câmera e, em tom sério, fala de suas decepções amorosas, lembrando que “a verdade de vez em quando dói”. Nisso, a Dama passa por ela sorrindo, debochando e dançando, como se desmerecesse os sentimentos da garota e conclamasse os frequentadores da boate (e do filme) para a diversão.

Pensando no retrato da efemeridade das relações, deve-se levar em conta o fato de que a Dama nunca para por muito tempo na frente de um personagem: ela sempre muda o interlocutor para o qual dirige seu texto. Ao mesmo tempo, em alguns instantes, ela toca rapidamente homens e mulheres, sublinhando o caráter fugidivo de certos relacionamentos noturnos. Há, inclusive, um instante claramente dionisiaco onde todos dançam juntos, num transe pansexual.

Mas estes prazeres efêmeros não bastam à Dama. Em vários momentos, ela reitera que busca o seu verdadeiro amor. A imagem que melhor simboliza isso é o momento em que ela, antes de ir embora, pega um castiçal e fala de seus sentimentos. Assim, com uma imagem propositalmente *kitsch*, o filme enaltece a busca do amor (o que reaparece nas sequências finais).

Na cena da performance, existe um outro aspecto relevante, o momento em que a Dama fala de um tema caro ao fim do século XX, a AIDS. Ela faz um discurso revelando toda a paranoia que o vírus trouxe para as pessoas. Nesse sentido, o filme trabalha politicamente, não só lembrando a quantidade de pessoas que morreu de AIDS, mas também a estranha condição daqueles que já nasceram na época da doença. No meio disso, fica o peso da angústia que a AIDS trouxe principalmente para os gays e, mais do que isso, a lembrança de como a doença foi associada às minorias, numa tentativa conservadora de associar homossexualidade e peste¹⁶⁷.

Deixando de lado a cena da boate, é necessário examinar alguns aspectos do desfecho do curta. Primeiramente, há uma sequência em que aparece o ator que executou a performance, o ator que corporificou a Dama. Ele está sentado, amarrando os tênis, preparando-se para deixar a boate. Surge então um homem que tinha sido visto algumas vezes na cena do show – tinha tomado um tapa da diva, inclusive. Ele é jornalista, antigo companheiro do ator. O reencontro toma ares de melodrama: o *performer* sai caminhando apressado, sem dar conversa; o jornalista chama-o pelo nome (Carlos); Carlos para de maneira marcada e comenta que há tempos ninguém se dirige a ele assim; o jornalista lê uma carta de amor outrora escrita pelo namorado de outrora. O ator abandona o local e deixa o seu ex-amor para trás.

Na cena acima descrita, o filme usa o melodrama para mergulhar na profundidade da angústia trágica da separação amorosa e, através do bilhete, da singeleza dura das palavras tiradas do conto “Harriet”, explicita a dor dos descaminhos da paixão:

sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor pois se eu me comovia vendo você pois se eu acordava no meio da noite só para ver você dormindo meu deus como você me doía *vezenquando* eu vou ficar esperando você numa tarde cinzenta de inverno bem no meio duma praça, então os meus braços não vão ser suficientes para abraçar você e a minha voz vai querer dizer tanta coisa mas tanta coisa que eu vou ficar calado um tempo enorme só olhando você sem dizer nada olhando e pensando meu deus ah meu deus como você me dói *vezenquando*¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Em 1987, Caio Fernando Abreu escreveu uma crônica sobre esse tema. *A mais justa das saias* fala de muitos preconceitos aos homossexuais, gerados pela AIDS. Ver ABREU (2006, p.58-60).

¹⁶⁸ Na transcrição da fala, mantive o fluxo textual do bilhete do conto (ABREU, 1975, p.111-112). O texto do conto é praticamente idêntico. A expressão “de vez em quando” presente no texto foi substituída pela forma coloquial “vezenquando”. O bilhete do conto usa apenas uma vez a expressão “meu deus”; no curta tem um “ah meu deus” ausente no original.

A partir deste texto, podemos pensar que Mario Diamante utilizou o conto “Harriet” para fazer uma contraposição aos momentos efêmeros – embebidos de representação – da boate. A presença desta história traz à tona um universo calcado nas relações individuais, íntimas, evidenciando uma certa valorização da união duradoura. Na dicotomia amor-prazer, o curta parece pender para o primeiro.

Mas há duas observações formais a serem feitas sobre a utilização do fragmento de “Harriet”, a começar pela forma com que o bilhete é lido. No início, é o jornalista que profere as palavras escritas arduamente à mão em uma folha de caderno. Mas um pouco antes da metade do bilhete (a partir da expressão “tarde cinzenta de inverno”), surge a voz de Carlos, substituindo a fala do antigo companheiro. Este expediente não só reitera que o *performer* escreveu aquilo, mas dá conta de que Carlos, ali, naquela noite, naquela madrugada, já de manhã, tem seu coração em frangalhos, mergulhado na solidão típica de Caio Fernando Abreu.

Além disso, como em *Aqueles dois*, *Dama da noite* apresenta a introdução de um procedimento expressivo no desfecho do filme. Enquanto a narradora extradiegética do filme de Amon surge no último plano, a introdução de um bilhete no curta de Diamante aparece na penúltima cena. O interessante é que, nos dois casos, as palavras dos textos de Caio praticamente não sofreram nenhuma alteração. E essas linhas atingem um poder poético peculiar nos dois filmes. Inclusive, vale ressaltar que tal técnica não está associada aos diálogos; pelo contrário, nos dois casos há uma ligação menos direta entre som e imagem, pois as palavras não são ditas pelos personagens em cena.

Já no final de *Dama da noite*, Carlos encontra o travesti no cais do porto. Ele atuara na performance; o travesti, fazendo programa. No beijo dos dois, a possibilidade de um novo amor, a possibilidade de valorizar todas as manifestações sexuais. É um final feliz, que une “garoto e garoto, garoto e garota, garota e garota” (GARCIA, 2003, p.48).

Pensando na utilização do cais do porto, uma primeira leitura pode associar o local como espaço característico de personagens marginalizados. Mas, ali, parece haver antes de mais nada o encontro entre dois seres em um não-lugar em que as máscaras – do travesti, do *performer* – ficam para trás. Ao mesmo tempo em que dança com a cultura *clubber*, *Dama da Noite* oferece um viés político não só por observar criticamente a moda, mas por ver com simpatia (e militar a favor de) toda forma de manifestação sexual.

3.4 SARGENTO GARCIA: ADAPTAÇÃO COMO AFIRMAÇÃO DE POSTURA

Baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, *Sargento Garcia* (15 minutos) foi exibido pela primeira vez no Festival de Gramado de 2000¹⁶⁹. O filme chamou a atenção por vários fatores, mas principalmente por recolocar a homossexualidade no centro de um filme gaúcho. Estado marcado por posturas machistas, o Rio Grande do Sul não tem uma tradição de experiências cinematográficas ligadas à homossexualidade, em que pesem realizações como *A Divina Pelotense* (Sergio Silva, 1984) e o já citado *Aqueles dois*.

Sargento Garcia se passa nos anos 1970 e conta a história do jovem Hermes, que, no dia de seu alistamento, acaba se envolvendo com o militar que dá título ao filme. Resumindo a intriga, pode-se pensar que a realização de Gregianin se divide em grandes cenas:

- Hermes, ainda criança, joga futebol com amigos;
- No quartel, Hermes, no meio de outros adolescentes nus, é afrontado pelo Sargento (Fig. 3.4.1). Num diálogo, marcado por tensões sexuais, o rapaz conta que pretende fazer vestibular para filosofia. No fim, acaba dispensado do serviço militar;
- Na saída do quartel, o Sargento aparece de carro e dá carona para o jovem. Ali, seduz Hermes;
- O Sargento leva o garoto a uma pensão. Enquanto o travesti que cuida do lugar canta um bolero, os dois transam e Hermes perde a virgindade;
- Na rua, olhando para estátuas que remetem à mitologia grega, Hermes tenta elaborar a experiência vivida. Chove.

Depois deste resumo, é interessante pensar em como as cenas são construídas. *Sargento Garcia* inicia com um jogo de futebol entre crianças. De um plano geral em que se vê, ao longe, o ataque de um dos times, passa-se a uma câmera solta e próxima, revelando o momento em que um dos garotos chuta e faz um gol. A partir dali, a câmera – sempre em movimento – capta a comemoração da meninada. Os cortes rápidos buscam passar uma sensação de intimidade, enquanto a música – um coral com vozes femininas – empresta ternura aos atos dos garotos,

¹⁶⁹ A proximidade de produção de *Dama da noite* e *Sargento Garcia* evidencia como o curta-metragem passou a abrigar reflexões sobre homossexualidade a partir do fim dos anos 1990.

que rolam no chão. No fim da cena, um dos garotos, de camiseta vermelha, leva a sua mão em direção à câmera, até que a tela fica preta. Depois da tela escurecida pela mão, passamos à sequência em que, num quartel, o sargento inquire uma dezena de jovens, totalmente nus.

Essa passagem da infância para a tela escura, e para uma câmera que expõe frontalmente a nudez dos jovens, leva o curta a um tom agressivo. Como lembrou Noel Burch (1992), os filmes, para serem violentos, devem conter uma certa dose de lirismo para que o espectador “baixe a guarda”. Nesse sentido, *Sargento Garcia* opera exemplarmente, porque, de uma cena de caráter terno, corta-se para uma imagem que afronta o espectador. Desta forma, a transição sublinha a proposta política do filme, defensor da liberdade de escolha sexual¹⁷⁰.

Ainda, é interessante destacar que o conto inicia pela cena do quartel. Então, essa criação de contraste entre a infância ingênua e o momento constrangedor do alistamento foi uma “sacada” interessante do roteiro.

Voltando ao quartel, diversos enquadramentos mostram jovens nus (de frente, de costas, da cintura para cima, em travelling), sugerindo uma ligação entre o exército e homossexualidade. Aqui, o filme chega a ser transgressor, pois os militares geralmente são associados a pessoas conservadoras, que valorizam a virilidade masculina. Por essa ótica, vale a pena descrever como Marcos Breda compõe o personagem do Sargento: vestindo botas pretas, com um relho na mão, ele caminha com passos firmes. No rosto, um olhar severo convive com o bigode masculinizante. O personagem fala *gauchês*, insulta a gurizada e, fumando sempre, chega a dar uma baforada no rosto do imberbe Hermes (Gedson Castro).

Na cena do quartel, aparece um procedimento estilístico presente em *Aqueles dois* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Para expressar um pouco da vida interior do personagem, surgem flashes rápidos de Hermes menino, sozinho, botando sal no corpo de um caracol. Estes momentos, que indicam a solidão do garoto, fazem uma associação com a situação de Hermes ali no quartel: ele é o caracol que está sendo acochado.

Mas os *flashes* rápidos de *Sargento Garcia* têm propósitos diferentes daqueles usados nos longas. Se as realizações de Amon e Almeida Prado usavam

¹⁷⁰ Um dos exemplos dados por Burch (Op. Cit., p152-155) é *Um cão andaluz*, de Buñuel e Dalí. Depois de começar com um intertítulo em que se lê “era uma vez”, como em “todas” as histórias infantis, surgem planos do céu, com nuvens e lua. Então, um homem corta o olho de uma mulher com uma navalha. Da sua maneira, é um procedimento similar ao que vemos em *Sargento Garcia*.

flashes para desestabilizar o espectador (como nos filmes de Alain Resnais), no filme de Gregianin vê-se uma decupagem que aproveita essa liberdade, mas sem o intuito de deixar o espectador perdido. Neste sentido, as interrupções não só dão ritmo à cena, como evidenciam a dificuldade que Hermes está tendo para encarar o Sargento.

No auge do ataque de Garcia, surge um monólogo interior de Hermes. Enquanto ouve-se sua voz, falando sobre a vida em tom confessional, o jovem é visto em seu quarto. Percebem-se o enclausuramento, o conflito familiar, as inquietações sexuais e artísticas do garoto. As imagens desta parte guardam características parecidas com aquelas da infância: câmera tremida, cortes descontínuos, música de fundo. Só que aqui as imagens são mais escuras, por vezes esverdeadas, por vezes de cabeça para baixo, refletindo uma adolescência menos solar que a infância. Ao mesmo tempo, vale lembrar que o monólogo é dirigido a Garcia, como que explicitando – desde aquele momento – que Hermes vê no militar um possível cúmplice.

A partir da cena acima descrita, pode-se fazer outra observação sobre a adaptação do conto. Narrado na primeira pessoa e cheio de detalhes, descrições e ritmos, o relato acabou sendo filtrado de uma maneira interessante em sua transposição para o cinema. A voz sobreposta é usada em apenas dois momentos – no momento descrito acima e no fim do filme –, com uma parcimônia exemplar. Ao mesmo tempo, a primeira pessoa é evocada nos flashes que irrompem não só na já citada cena do quartel, como na posterior sequência do carro. Ainda, alguns enquadramentos parecem contaminados pela subjetividade de Hermes – por exemplo, na cena de sexo entre o rapaz e o Sargento, a câmera, captando os dois personagens, é colocada em *contra-plongée*, fortalecendo o personagem de Garcia e traduzindo a sensação de fragilidade de Hermes.

Voltando à narrativa do filme, há o momento posterior ao quartel, quando o Sargento oferece carona a Hermes. Em cena construída com o clássico campo-contracampo, o militar fica sabendo de mais inquietações do adolescente. Então, Garcia fala um pouco da sua vida e convida o jovem para dar uma volta. Quando o carro para, o Sargento acaricia a coxa do adolescente, que pede um cigarro. Ao tragar, o rapaz tosse – e novamente aparecem planos rápidos, agora mostrando Hermes sendo repreendido pelo pai por estar fumando.

Aqui vale lembrar que, no carro, Garcia conta para Hermes que tem trinta e três anos, quase o dobro do rapaz de dezessete. Como a cena é cortada com flashes que mostram o conflito com o pai, surge a insinuação de que o garoto vê no militar uma figura paterna. Além disso, as imagens do passado mostram Hermes próximo da mãe e distante do pai, numa tradução de uma situação que é quase um clichê quando se aborda homossexualidade.

Depois do Sargento saber que o jovem é virgem e convencê-lo a ir a uma pensão, há um flashback mostrando Hermes-criança, jogando de goleiro, tomando um gol e sendo xingado de “bicha” por seus amiguinhos. Agora fica evidente a relação do futebol e do quartel: ambos são espaços prioritariamente masculinos, ambos são espaços em que a homossexualidade aflora, muitas vezes em seus interstícios.

Chegando na pensão, o primeiro aspecto que chama a atenção é que uma mulher está escorada na janela, fumando. O plano aparece três vezes, sendo que na última, ela acena negativamente ao ver Garcia e Hermes se encaminharem para a casa de Isadora. Então, com estas tomadas da janela, o curta reitera um discurso que se opõe às pressões sociais que pautam a escolha sexual das pessoas.

Quando os dois entram na pensão, se deparam com o travesti Isadora. Ela, velha conhecida do sargento, faz algumas piadas com Hermes, antes de entregá-lhes a chave de um quarto. Neste espaço, aparecem elementos diferentes dos apresentados anteriormente: a interpretação de Antônio Carlos Falcão (Isadora) é propositalmente exagerada, com gestos teatrais; o vermelho toma conta do cenário, aparecendo nas luzes, nas cortinas e nas unhas da anfitriã.

Quando o Sargento e Hermes vão para o quarto, Isadora começa a cantar – também de forma extravagante – o bolero *Que queres tu de mim*. Então, há uma montagem paralela entre a relação sexual masculina e a cantoria de Isadora. O exagero chega a ponto dela aparecer embaixo d’água, sendo que seu cantar reproduz apenas a melodia e faz com que surjam bolhas na água¹⁷¹.

Aqui certamente há uma representação saturada de falsidade. Inclusive, este uso do *fake* talvez quebre um pouco o calor da relação entre Garcia e Hermes. Neste sentido, *Sargento Garcia* evidencia como é complicado elaborar a transição entre momentos realistas e instantes exagerados, principalmente quando o tom

¹⁷¹ É evidente que podemos interpretar a imagem de Isadora embaixo d’água como representação da relação sexual entre o Sargento e Hermes.

preponderante é mais próximo da “vida como ela é”. Assim, se *Dama da noite* sai do artifício cheio de “plumas e paetês”, e aterrissa sem turbulência em um confronto amoroso íntimo, *Sargento Garcia* inicia próximo do corpo, do desejo e do cheiro dos personagens, mas acaba entrando no *fake* de maneira um pouco questionável.

Por outro lado, essa utilização do *fake* traz à cena uma riqueza de hipertextos. Primeiramente, o próprio nome da travesti, Isadora Duncan, homenageia a bailarina, que, por seu comportamento rebelde, é um ícone gay¹⁷². Ao mesmo tempo, a presença do bolero celebrizado por Altemar Dutra, no início dos anos 1960, arma diversas relações. Por um lado, Isadora cantando *Que quieres tu de mim* – já presente no conto, publicado em 1982 – transcende a relação com o brega, pois – como as várias apropriações do melodrama – expõe sentimentos que muitas vezes ficam escondidos. Nesse sentido, a música sublinha a perda da virgindade de Hermes e – numa subversão da letra original – faz associações com desejos homoeróticos¹⁷³.

Como o filme foi realizado no fim dos anos 1990, é impossível não fazer a associação entre a utilização do bolero em *Sargento Garcia* com a valorização deste estilo musical no cinema de Pedro Almodóvar. Presentes em *Labirinto de paixões* (1983), *A lei do desejo* (1987) e *De salto alto* (*Tacones lejanos*, 1991), os boleros destes filmes geralmente acentuam o caráter melodramático das realizações do cineasta espanhol e muitas vezes embalam as relações (ou tensões) entre personagens homossexuais e transexuais.

Depois da transa com o sargento, Hermes aparece em uma praça, contemplando várias estátuas. Então, cita uma série de personagens da mitologia grega: Zeus, Júpiter, Atlas, Poseidon, Netuno, Afrodite, Vênus, Mercúrio e Hermes. Daí, ele se diz “o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino”. Neste momento, fica evidente que o nome do personagem é baseado na cultura grega: na mitologia, Hermes é um ladrão que acaba expulso do Olimpo. Ainda, depois de ter uma relação proibida com Afrodite, foi pai de Hermafrodito – aquele que ficou conhecido por ter dois sexos. Mas talvez, mais do que estabelecer essas relações, o filme e o

¹⁷² Além de ser apontada como criadora do balé moderno, por ter criado coreografias até para a música clássica, Isadora Duncan (1878 – 1927) foi rebelde em sua vida pessoal. Depois de um relacionamento heterossexual, casou-se com um poeta gay, Serguei Yesenin, e foi amante da atriz Eleonora Duse. Para outros apontamentos sobre a vida de Isadora Duncan, ver RODRIGUEZ (2007).

¹⁷³ Para diversos usos do bolero em manifestações culturais, ver KNIGHTS (2006). Uma das observações da autora é que os pronomes dos boleros geralmente possibilitam que eles sejam cantados por pessoas de qualquer preferência sexual.

conto almejem defender a ideia de que a homossexualidade é prática comum desde a Grécia¹⁷⁴.

Enquanto Hermes olha as estátuas, começa a chover. Então, ouve-se a voz do jovem: “Essa chuva vai levar pro rio toda a lama, toda a merda de todas as ruas, pra todo sempre, meu sargento. Amém. Amanhã sem falta eu começo a fumar”.

A partir dessa frase, pode-se reler alguns elementos do filme. A frase final, “amanhã eu começo a fumar”, pode ser interpretada não só como a decisão de entrar no mundo adulto, como também a ideia de que Hermes irá encarar sua homossexualidade. Durante o filme, o cigarro aparece nas cenas do quartel, do carro e da repressão paterna. Como lembrou Wilton Garcia (2002), o cigarro é, lá no alistamento, um primeiro indício de possibilidade sexual entre Garcia e o garoto. Ao mesmo tempo, a tosse, a dificuldade de tragar, não deixam de trazer à tona possíveis incômodos ante ao prazer, uma espécie de medo do personagem diante da experiência homossexual. Seguindo esse raciocínio, o pai que proíbe de fumar não deixa de representar a figura forte que não deseja que o filho siga esse caminho.

Outra palavra interessante é “AMÉM”. Como já foi dito, o Sargento pode simbolizar uma figura paterna ou, no mínimo, ser um homem maduro que desperta o desejo em um jovem. Porém, chama a atenção que a idade de Garcia é justamente trinta e três anos, a idade de Cristo. Pensando que a música do filme, entoada em coral, também traz uma atmosfera religiosa, pode-se pensar, que no curta de Gregianin, o militar não deixa de ser alguém que “converte” Hermes, alguém que lhe ensina o caminho. O desvirginamento é sua primeira comunhão.

Por fim, vale a pena examinar a oposição entre sujeira e limpeza, já presente no conto. Neste sentido, pode-se pensar que a chuva – que só é anunciada no texto de Caio Fernando Abreu – mostra a perda da virgindade como uma purificação, uma libertação dos traumas, dos preconceitos e dos medos. Hermes é um novo homem.

Por isso, talvez seja bom olhar com calma para a cena de sexo entre Garcia e Hermes. Ela é seca, bruta, dolorida – e, com todas as dificuldades que apresenta, não deixa de ser antológica. Se *Aqueles Dois* não chega a mostrar sexo, se *Onde andará Dulce Veiga?* praticamente abandona a homossexualidade, se *Dama da noite* parece mais ligado na transexualidade, é *Sargento Garcia* que vai mostrar uma

¹⁷⁴ Justamente por travar este diálogo, o filme constrói um intertexto com Jean Cocteau e sua obra banhada de helenismo.

relação homossexual, um desvirginamento de um adolescente “gente como a gente”. Por esta ótica, a adaptação de Gregianin parece, antes de mais nada, ser uma afirmação de postura, uma postura embasada na crença da necessidade de dar visibilidade ao homoerotismo. Uma crença tão presente na obra de Caio Fernando Abreu.

3.5 PELA PASSAGEM DE UMA GRANDE DOR: ADAPTAÇÃO COMO EXERCÍCIO DE MISE EN SCÈNE

Depois de quatro adaptações de Caio Fernando Abreu, todas elas muito diferentes entre si, pode-se fazer um pequeno balanço de algumas reiteraões presentes nestes filmes.

É interessante perceber que todas as películas trabalham, em algum momento, com cortes rápidos. Em *Aqueles dois*, a oscilação de planos curtos demonstra o trauma de Saul; em *Onde andar Dulce Veiga?*, tanto o videoclipe misturado com o poema de amor erótico, como as diversas construções que embaralham as temporalidades, evidenciam a paisagem interna do protagonista; em *Sargento Garcia*, os cortes velozes aparecem na cena do quartel, mostrando os sentimentos e as recordações do garoto; só em *Dama da noite*, a montagem alucinada parece não se relacionar diretamente com a subjetividade do protagonista; por outro lado, este expediente cria uma atmosfera de madrugada, prenhe de confusões entre ação e representação.

Falando em representação, outra questão relevante é como estes filmes defendem suas propostas estéticas. Por um lado, *Aqueles dois* aposta num drama intimista, calcado principalmente no desenvolvimento da relação de dois personagens; já *Onde andar Dulce Veiga?* parece o seu oposto, uma realização embebida de citações e propostas formais. *Dama da noite* e *Sargento Garcia* oscilam entre o cinema artificial, pós-moderno, e a representação de relações íntimas de seus personagens. A realização de Mario Diamante traz em si principalmente um cinema fragmentado, onde o verdadeiro e o falso se embaralham. Mas quando singra para uma abordagem (melo)dramática, consegue trazer este novo *approach* de maneira intensa, quase redentora. Já o curta de Tutti Gregianin

concentra-se no conflito entre dois personagens e, quando assimila o exagero como forma narrativa, parece atenuar seu clímax. O desejo, o corpo, a penetração – tão radicalmente insinuados desde a cena do quartel – acabam um pouco diluídos no momento em que o travesti Isadora é retratada numa chave diferente do resto do filme.

Dentro deste universo, é preciso comentar o curta *Pela passagem de uma grande dor* (2005, 17 minutos), de Bruno Polidoro. Adaptado do conto homônimo de Caio Fernando Abreu, presente em “Morangos mofados”, o filme é um trabalho de conclusão, feito no Curso de Realização Audiovisual da Unisinos (RS). Com todas as limitações que uma produção destas impõe, *Pela passagem de uma grande dor* traz algumas ideias relevantes ao levar para a tela um dos contos mais marcantes da antologia de 1982. Apesar de narrado em terceira pessoa, a história é basicamente um diálogo entre dois amigos (ou mais que isso). Ela liga para ele, convidando para sair. Os dois, então, entabulam uma conversa incomunicável sobre chá, música e ecologia. A garota, na verdade, quer contar que vai fazer um aborto no dia seguinte, mas o rapaz acaba não escutando quando ela conta isso. Angústia urbana da braba.

Logo no início do filme, aparecem os créditos e algumas panorâmicas feitas com a câmera na mão. Devido a um efeito de *strobo*, a imagem é um pouco borrada. Enquanto isso, ouve-se uma mulher falando com um homem:

Você sabe, apesar de suas ideias monstruosas eu ainda gosto de você. Eu tenho a certeza de que você é uma pessoa diferente, uma pessoa especial que ainda pode ser útil. Eu quero ajudar você. Tem alguma coisa em você que me preocupa. Eu acho... não sei, eu gostaria de te amar, de te mudar também. Eu acho que um dia assim pode ser muito importante para a gente.

Então, o homem responde, e mesmo o espectador mais desavisado reconhece a voz de Paulo José. Bastam alguns poucos segundos para que seja possível entender que, enquanto a câmera de Polidoro mostra partes de um apartamento, em verdadeiros borrões imagéticos, ouvem-se os diálogos de *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri. Ou seja, a fala de Paulo José é o discurso de Marcelo, protagonista de vários filmes do realizador de *Paixão e sombras* (1977):

Nada é importante. A gente vive se enganando assim. As coisas não têm sentido nenhum, mesmo as que parecem empolgar a gente. Tudo passa

rápido, não se segura nada. Viu? Esse beijo já passou. Esse também já é passado. As palavras que eu vou dizendo também vão ficando para trás, elas voam, passam, se perdem. Olha lá: tchau palavra! Vou ver se pego essa aqui... Não deu.

Ao mesmo tempo em que Marcelo fala, os créditos e as panorâmicas prosseguem: vê-se a capa do disco *Meus caros amigos* (1976), de Chico Buarque, e um vinil rodando na vitrola sem fazer som nenhum.

Enquanto o diálogo entre Marcelo e Ana (este é o nome dela) prossegue no filme de Khouri, a câmera, já sem efeito, mostra um canto de apartamento – então, pela primeira vez surgem as imagens de *As amorosas* na tela de uma TV. Um *travelling* leva o espectador ao jovem protagonista de *Pela passagem de uma grande dor*, um possível fã do cineasta paulista.

Só este início já apresenta algumas propostas cinematográficas relevantes, como o disco que toca sem música e a fala da personagem de *As amorosas*, que parece destinada ao protagonista do filme de Polidoro.

Ao mesmo tempo, novamente em uma adaptação de Caio Fernando Abreu, o recurso da fala longa que não se relaciona diretamente com a imagem parece extremamente rico, detonador e denotador da melancolia típica do autor de “Pedras de Calcutá”.

Mas talvez o crucial seja a associação feita entre a obra de Caio Fernando Abreu e o cinema existencial de Walter Hugo Khouri. Neste sentido, vale lembrar que, como ressaltou Renato Pucci (2001), Marcelo é alguém que encara o absurdo da existência, chegando à conclusão de que o tempo se sobrepõe sobre as escolhas momentâneas, exacerbando a falta de sentido de determinadas posturas, como a militância política, por exemplo. Sobre *As amorosas*, Pucci reitera: “Qualquer espectador sente o mal-estar que atravessa as sequências, a disforia generalizada em que a consciência tem somente o papel de trazer à tona aspectos terríveis ou frustrantes da vida” (p.85-86).

É claro que a visão de Khouri é diferente daquele de Caio Fernando Abreu, mas certamente há pontos de contato entre os filmes angustiados do realizador paulista e a literatura de Caio, pelo menos até “Triângulo das águas” (1983). Inclusive, na análise da novela “Pela noite”, presente na citada antologia, fiz uma relação rápida com *Noite vazia*.

Em termos gerais, o apartamento como encerramento da solidão, a expressão desencantada de alguns protagonistas, o intimismo e a própria posição política pouco ortodoxa de certos personagens parecem pontos de contato entre ambos. Mesmo que a escrita de Caio seja mais irônica, mais *pop*, há um certo pessimismo que navega nos dois universos.

Voltando ao curta de Polidoro, é interessante que o filme – ao contrário das outras adaptações de Caio – não apresenta cortes rápidos; pelo contrário, a câmera foca tranquilamente o protagonista, muitas vezes usando travellings por corredores. Aliás, o final do filme também merece ser destacado: a câmera abandona o protagonista e vai desvendando lentamente o apartamento – cigarro, livros, bebida – , enquanto Mônica Salmaso entoava uma canção de Chico Buarque. Assim, o abandono do personagem pelo aparato fílmico não deixa de ser uma postura interessante para traduzir seu desamparo.

Na hora de trabalhar o centro narrativo do conto, optou-se por uma proposta marcante. O filme se passa exclusivamente no interior do apartamento do protagonista. Enquanto o rapaz aparece falando ao telefone, ouve-se apenas a voz da amiga que conversa com ele (Fig. 3.5.1). Por um lado, tal recurso demonstra uma alternativa interessante para filmar diálogos deste tipo. Por outro, esta técnica parece assaz reiterativa, sublinhando que o filme optou por um grau talvez exagerado de fidelidade (conservar o tamanho do texto e determinadas palavras que parecem mais adequadas ao papel). Inclusive, esta fidelidade nem sempre combina com as outras ideias – tão ricas – que marcam este exercício de *mise en scène* chamado *Pela passagem de uma grande dor*.

Por fim, independente da proposta de cada adaptação da obra de Caio, todas parecem ter algo a contribuir para o roteiro de *Morangos mofados – o filme*: o personagem Saul e a ligação discreta que a narração estabelece entre os protagonistas de *Aqueles dois*; o triângulo amoroso e o disco arranhado de *Onde andará Dulce Veiga?*; o bilhete que o jornalista entrega para o ator no cais do Porto, em *Dama da noite*; a transa de Hermes e Sargento Garcia; o *huis-clos* e o filme dentro do filme em *Pela passagem de uma grande dor*. Então, todas estas imagens passam a martelar a criação...

4. DE MAX OPHULS A TODD HAYNES: UM PASSEIO PELA NARRATIVA PLURAL

Depois de abordar a presença do cinema na obra de Caio Fernando Abreu e algumas adaptações de seus escritos, é o momento de pensar no processo de transposição dos seus contos para o formato de longa metragem; então analisarei as possibilidades narrativas que uma empreitada deste naipe propicia. A ideia é fazer um percurso por filmes que favoreçam questionamentos sobre diversas maneiras de agrupar pequenas histórias, por filmes que trabalhem com o que denomino “narrativa plural”: o filme esquetes, o relato intercalado, o filme-coral, e as construções influenciadas por ideias musicais.

É interessante perceber que o universo apresentado a seguir privilegia, com raras exceções, o mergulho em uma urbanidade que atravessa os personagens, suas relações e seus dilemas – algo que também acontece no “universo Caio Fernando Abreu”. Então, embarco neste mapa de narrativas fragmentadas em que o ambiente da cidade – seja a Viena do fim do século XIX ou a Porto Alegre dos anos 2000 – pulsa muitos fotogramas por segundo.

4.1 O PRAZER E CONFLITOS DE AMOR: AS LEIS DO DESEJO DE MAX OPHULS

Começo por dois filmes de Max Ophuls realizados no início dos anos 1950. Representantes da última fase do diretor alemão¹⁷⁵, estas películas são fundamentais para a reflexão sobre as possibilidades expressivas do filme de esquetes. *Conflitos de amor* (*La ronde*, 1950), a partir de uma peça de Arthur Schnitzler, e *O prazer* (*Le Plaisir*, 1952), adaptado de contos de Guy de Maupassant, são obras com engrenagens narrativas inspiradoras, ambientadas no final do século XIX. Nas duas, além da câmera movediça, se destacam as reflexões feitas sobre a representação do narrador, sobre aquele que conta a história.

¹⁷⁵ A última fase de Ophuls compreende quatro produções realizadas na França. Além dos filmes citados no texto, ele realizou *Lola Montès* (1955) e *Desejos proibidos* (*Madame de...*, 1953).

Em *O prazer*, Ophuls se deteve em três contos de Maupassant: “A máscara”; “A pensão Tellier”, e “O modelo”¹⁷⁶. Analisando a organização surgida desta escolha, Claude Beylie (1963, p.84) chamou a atenção para o fato de que o filme, apesar de aparentar ser construído por esquetes independentes, tem uma gênese estrutural distinta. Nesse sentido, o crítico francês destaca: “Podemos relacioná-lo antes de mais nada a um *tríptico*, como aqueles pintados por artistas da Idade Média, em que as partes da direita e da esquerda respondem simetricamente ao painel central” (BEYLIE, 1963, p.86)¹⁷⁷.

Com essa observação, fica fácil entender a estrutura do filme: o primeiro e o terceiro segmentos são curtos – baseados em textos de menos de dez páginas –, e a história do meio é bem maior – proveniente da narrativa mais ampla. Em *O prazer*, a primeira história tem cerca de doze minutos, a segunda, quase uma hora – cinquenta e oito minutos –, e a terceira, em torno de dezoito. Tal construção proposta por Ophuls – e explicitada por Beylie – faz pensar na possibilidade de uma narrativa plural apostar em ritmos internos, rimas de duração – e que este tipo de proposta pode criar relações entre personagens diversos.

Mas o tríptico de *O prazer* também é mantido porque a primeira e a terceira histórias têm um tom trágico, enquanto a segunda apresenta uma aparente leveza cômica.

O esquete de abertura, *A máscara (Le Masque)*, mostra um homem mascarado, que chega todo animado em um baile, mas acaba sofrendo um colapso e desmaia. Um médico usa uma tesoura para tirar o disfarce do rosto do desacordado: ao contrário da aparência jovial, o que se vê é uma tez gasta pelos anos¹⁷⁸. O médico o leva em casa, e lá fica sabendo tudo sobre o sujeito misterioso. A esposa conta que o marido, outrora um grande conquistador, usa aquela máscara para disfarçar a idade e esquecer que já não desperta arroubos no sexo feminino.

¹⁷⁶ Inicialmente o projeto de Ophuls não previa a adaptação de *O modelo*, mas sim de *A mulher de Paul*. A mudança, segundo BEYLIE (p. 197) foi causada por questões de orçamento.

¹⁷⁷ Tradução e adaptação do autor para: “L’on a affaire plutôt à un *tryptique* tel qu’en peignaient les artistes du Moyen Age et dans lequel volets droits et gauches répondent symétriquement au panneau central”.

¹⁷⁸ O contraste entre a jovialidade e a velhice, entre a aparência sedutora e o rosto real depauperado chega a lembrar *A bela e a fera (La Belle et la Bête)*, 1946), de Jean Cocteau. Só que, em Ophuls, o personagem traz em si os dois opostos.

Então, um dos temas caros de Ophuls vem à tona: a decadência, o contraste entre um passado opulento e um presente melancólico¹⁷⁹.

Se as diferenças entre o original de Maupassant e o roteiro de Ophuls e Jacques Natanson já foram apontadas por Francis Vanoye (Op Cit, 148-150), cabe sublinhar alguns aspectos. O episódio de Ophuls é basicamente dividido em duas cenas: a do baile e a do quarto. Ao contrário do que escreveu Maupassant, os roteiristas não colocam o personagem em um baile de fantasias, mas sim em um evento onde o único mascarado é o protagonista, como que sublinhando a já citada decadência¹⁸⁰. Já na segunda cena, ocorre o oposto. Na casa do desacordado, o médico basicamente ouve a história contada pela esposa resignada – ela conta não só como aguentou por anos as traições do marido, mas como a máscara é a arma dele para tentar driblar o tempo e a inércia amorosa. Como já apontado pelo próprio Vanoye, esta postura da adaptação – colocar em cena um personagem basicamente ouvindo – não deixa de ser uma forma de colocar em cena a figura do espectador; no caso, personificado na figura do médico que escuta. Nesse sentido, esta relação talvez seja uma forma de fazer com que o primeiro episódio do filme – a exemplo do último – oscile entre o retrato da paixão e a observação metalinguística.

O episódio que fecha o filme, *O modelo (Le Modèle)*, tem várias particularidades, a começar pela presença de um personagem que conta a história. Ao lado de outro homem, este “narrador” aparece na praia, relatando fatos sobre um conhecido – que está próximo deles, ali ao lado, na areia, mas não aparece, situa-se fora do enquadramento. A partir de um flashback, surge a relação tempestuosa entre um pintor e sua modelo. Primeiramente, ele se apaixona por ela, fazendo de tudo para ser correspondido. Depois, eles passam a viver juntos – até que ele a abandona, um pouco entediado com a vida conjugal. Ela faz de tudo para achá-lo e provar o seu amor. Por fim, ela encontra-o, morando justamente na casa do personagem que conta a história. Este, inclusive, pede que ela desista. Ensandecida, ela ameaça se atirar pela janela. Como ele ainda não acredita no desespero amoroso da moça, ela se joga. Então, o filme volta a mostrar a praia. O

¹⁷⁹ Esse contraste entre presente triste e passado feliz pode ser visto também em *Lola Montès* e, de certa forma, em *Carta de uma desconhecida (Letter from an unknown woman, 1948)*.

¹⁸⁰ Aliás, a vivacidade do personagem em sua entrada no baile é reiterada pela direção: o local do baile é enorme, dois andares, pé direito altíssimo. Há gente por todos os lugares. O personagem mascarado entra e a câmera simula o êxtase do homem velho mergulhado em uma atmosfera de flerte – em movimento constante, a câmera faz corridas verticais e horizontais, criando um sentimento de alucinação. É no meio deste desvario que o personagem sente-se mal, cai e naufraga.

homem finaliza a história e finalmente o espaço *off*: um homem leva uma mulher em uma cadeira de rodas. Ele finalmente acreditou nela. Algumas pipas voam no ar os dois vagam pela beira-mar. Uma imagem estonteantemente triste.

Já em *A pensão Tellier (La Maison Tellier)*, Ophuls toma por base um conto centrado em um dos temas favoritos de Maupassant: a prostituição. Primeiramente, aparece o discurso de que existe uma ligação univitelina entre sociedade e bordel. O ritual masculino de relação monetária com o sexo oposto é visto como uma decorrência natural da vida em família – esta sim, talvez problemática. A tal decorrência natural é ressaltada quando a pensão permanece fechada por um tempo e os homens parecem agressivos, perdidos. A segunda parte da história explica a luz apagada da pensão: as prostitutas tinham viajado para o interior, para participar da primeira comunhão da sobrinha da cafetina-chefe. Como sintetiza Harold Bloom:

A primeira comunhão torna-se um evento extraordinário, pois a emoção das prostitutas, ao relembrar a própria infância, é contagiante e leva toda a congregação a se debulhar em lágrimas. O padre proclama a descida da Santo Cristo e agradece, enfaticamente, a presença de Madame Tellier e sua equipe (2001, p.39).

Por fim, a trupe retorna à ativa e todos – os homens “respeitosos” da sociedade e as prostitutas – parecem felizes. A noite é de comemoração entusiasmada.

A própria estrutura de *A pensão Tellier* remete à ideia de tríptico: a apresentação e o desfecho são menores, e o bloco intermediário – a viagem à primeira comunhão – é mais amplo. Mesmo que a primeira parte seja maior do que a terceira, pode-se pensar que a proposta da construção em três momentos narrativos também aparece, concentrada, nesse episódio¹⁸¹.

Em *A pensão Tellier*, a câmera nunca entra na “casa”. Tudo é visto de fora, pelas diversas janelas da edificação, muitas vezes com uma grua que dá largos passeios horizontais e verticais. É evidente que este tipo de postura de câmera traz algumas interpretações – choque entre homem e mulher, impossibilidade de compreensão da prostituição... – mas o que interessa é que tal ideia parece

¹⁸¹ Aliás, chama a atenção que no filme a casa da Madame tenha o número três. Seria uma alusão ao tríptico?

inspiradora para uma narrativa como a que irei criar – centrada em contos, muitas vezes vividos em ambientes fechados.

Nesse tríptico, que oscila entre “tragédia – narrativa leve – tragédia”, todos os episódios se unem pelo discurso sobre o prazer. Quase sempre relacionado a momentos efêmeros – a dança no baile, o sexo dos namorados, a satisfação da clientela da “casa de tolerância” –, o prazer parece destinado a sumir da vida dos personagens.

Ao evidenciar que Ophuls se afasta de Maupassant, tanto por sabotar a origem naturalista dos contos em prol do seu barroquismo cinematográfico, como por alterar o olhar sobre as relações humanas, Beylie sintetiza a visão do filme: “Para todas as idades o prazer é coisa fácil, mas se opõe quase sempre à verdadeira felicidade... a felicidade é uma paciência, não um turbilhão de loucura (Op. Cit., p. 85)¹⁸²” É possível acrescentar ainda que Ophuls enfatiza o caráter trágico deste aspecto da condição humana. Nesse sentido, não custa lembrar que o filme inicia com um homem dançando loucamente e acaba com outro levando uma mulher em uma cadeira de rodas. De Paris, da cidade, para a praia, para o mar. Independente da época e do local, a questão é a mesma.

Outro aspecto relevante de *O prazer* é a introdução do próprio Maupassant no filme. Um ator simula a voz do escritor nos dois episódios iniciais; já no terceiro a aparição é mais complicada. Ele concede que “um cronista” relate os fatos em seu lugar. Nesse sentido, pode-se encarar o homem que conta a história do pintor como a corporificação do escritor. Essa interpretação ganha fôlego porque Jean Servais, que faz a voz de Maupassant nos primeiros episódios, interpreta o contador da história. Pensando sobre o efeito desta estratégia, Máxime Scheinfeigel (2008, p.69-70) destaca que em nenhum momento Ophuls relaciona diretamente o escritor com o personagem de Servais. Ao mesmo tempo, o ensaísta lembra que, no início do relato, o espectador pensa que o “cronista” apenas conta a história, mas na verdade ele tem papel preponderante nela. Mais do que isso, de certa forma, é ele que impulsiona o ato da modelo. Ao tentar acalmar os ânimos da moça, o homem fala que o pintor se casará com outra mulher por exigência da família. Então, depois da

¹⁸² Tradução e adaptação do autor para: “Pour tous les âges le plaisir est chose facile, mais contrecarre presque toujours le vrai bonheur... la bonheur est une longue patience, non une tourbillonnante folie.”

tentativa de suicídio, volta-se ao presente: o pintor passa por ele e não o cumprimenta, pois nunca perdoou o ex-amigo por tentar interferir na situação.

Ampliando sua reflexão, Scheinfeigel lembra que o personagem essencial do filme é o “narrador”. Pensando sobre esta importância, vale ressaltar que a voz de Jean Sevais, identificada como de Maupassant nos créditos de abertura, aparece várias vezes no filme. Dentro das histórias, ela faz descrições de ambientes e personagens – como no início de *A pensão Tellier*, em que algumas palavras do conto parecem ir direto para a voz sobreposta. Porém, o mais interessante é que este narrador comenta as histórias antes delas aparecerem. Sempre sobre fundo preto, ouve-se “Guy de Maupassant” tecer comentários sobre o que será mostrado. A primeira vez que a voz cavernosa de Sevais surge é marcante, porque suas palavras abordam o filme como um todo e a relação entre as histórias e o espectador:

Depois de algumas tentativas de adaptação dos meus contos, resolvi eu mesmo contá-los para vocês... eu sempre gostei da noite e das trevas, então me sinto bem no escuro, e posso estar aí ao seu lado... vocês imaginam como estou ansioso... essas são velhas histórias para o mundo moderno de vocês.

Nessa fala, encontram-se alguns elementos reiterados durante o filme: a fala direcionada ao espectador é um indício de autorreflexividade¹⁸³, o choque entre o tempo presente e o passado é o atestado de que as questões íntimas do humano são perenes, e a ideia de que Maupassant está ao lado do espectador insinua que aqueles contos refletem sobre a vida de quem está vendo o filme¹⁸⁴.

Tanto a problematização do narrador quanto a riqueza estrutural de *O prazer* podem ser encontrados em *Conflitos de Amor (La ronde, 1950)*, segunda adaptação de Ophuls da dramaturgia de Arthur Schnitzler¹⁸⁵. Considerada por Anne Roche e Marie-Claude Taranger como um “exemplo canônico do filme de esquetes” (2008: p. 58), a película de Ophuls possui uma narrativa incrivelmente contemporânea: dez

¹⁸³ Além de associada com as operações metalinguísticas já evidenciadas, a autorreflexividade pode ser vista na utilização da câmera que passa de um cômodo para outro, sublinhando a filmagem em estúdio.

¹⁸⁴ Para Scheinfeigel, a proposta de Ophuls em associar o narrador a alguém morto traz a ideia de que o filme busca ressuscitar um fantasma. Por essa ótica, o ensaísta chega a comparar o filme com *Crepúsculo dos deuses (Sunset Boulevard, 1950)*, de Billy Wilder.

¹⁸⁵ A primeira adaptação do escritor austríaco ocorrera em *Liebelel (1932)*, dezoito anos antes. É interessante que Ophuls fez uma versão francesa da peça, com o mesmo roteiro: *Une histoire d'amour (1933)*.

cenas de encontro amoroso se sucedem na tela. A partir da segunda, entende-se o esquema: cada sequência combina um personagem novo com outro que tinha aparecido no momento anterior. Uma prostituta se relaciona com um soldado, que conhece uma jovem, que vira a governanta de um rapaz, que namora com uma mulher casada, que tem seus momentos com o marido, que conhece uma garota, que se liga a um poeta, que fica atraído por uma atriz, que une-se a um conde, que conhece a prostituta, aquela do início do filme¹⁸⁶.

O interessante é que essa narrativa contemporânea foi encontrada em uma peça de Schnitzler, “A onda do amor” (“Der Reigen”), publicada em 1903 e encenada sob protestos em 1920. O texto já apresenta dois aspectos marcantes da narrativa: o fato de que as relações amorosas são extremamente cambiantes, e a proposta de representar um tema através de muitos fragmentos baseados em uma grande quantidade de personagens.

Pensando na estrutura do filme, ela é formada praticamente por dez curtas. Nesse sentido, pode-se pensar que *Conflitos de amor* é o embrião de obras constituídas por uma sucessão de cenas semelhantes. Como por exemplo, *Café e cigarros* (*Coffe and Cigarretes*, 2003), de Jim Jarmusch, que mostra onze episódios com personagens bebendo o “líquido preto”, fumando e dissertando sobre aspectos do cotidiano banal e outras facetas da existência. É evidente que o filme do criador de *Estranhos no paraíso* apresenta enormes diferenças conceituais – a filmagem durante anos, os atores brincando com sua própria vida... –, mas o que importa aqui é pensar que a estrutura do filme de 1950 continua sendo usada. Nesse sentido, Livio Belloi (1994, p. 68) aponta que o encadeamento das cenas de *A ronda* tem duas características fundamentais: a ausência de centro e a presença manifesta da construção arbitrária. Se, ao estudar o filme-coral, Bordwell (Op. Cit, 2008) relaciona estas duas características com certos *multiplots*, conclui-se que a película de Ophuls dialoga diretamente com tal estrutura também.

Tentando confrontar o encadeamento cênico com a temática das relações amorosas, é interessante abordar a proposta do último personagem encontrar o primeiro – o último homem transa com a primeira mulher. Com esta estratégia forma-se um círculo vicioso, ainda mais acentuado pelo fato de que o filme inicia e termina no mesmo local. Neste círculo, aparece a abordagem de Ophuls sobre as

¹⁸⁶ Para o espectador brasileiro, é impossível não lembrar dos versos de “A quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade.

relações humanas: geralmente os encontros são efêmeros e a possibilidade de uma união duradoura é diminuta.

Ao mesmo tempo, há uma outra questão relevante, que concerne principalmente à construção dos personagens. Pensando sobre o desempenho dos atores, Terence Rafferty (2008, p.11) lembra que foi graças ao elenco exemplar que Ophuls materializou uma de suas propostas: explorar o fato de que cada personagem tem duas cenas de amor com dois companheiros diferentes. Desta forma, o que se percebe é que muitos dos participantes da ronda amorosa são vistos agindo de maneira muito diversa em suas participações – como se, justamente, o amor fosse o responsável por praticamente alterar a personalidade dos seres de *Conflitos de amor*. Segundo Rafferty, é impressionante a mudança de estilo do “poeta”, vivido por Jean-Louis Barrault: em sua primeira cena, ele seduz uma jovem sem maiores obstáculos; já na segunda, ele parece tenso, “discutindo a relação” com uma mulher mais velha. Na primeira ele é animado, verborrágico, engraçado; na segunda, hesitante, amedrontado por sua companheira. “Love, love, love”.

Se não bastasse tudo isso, Ophuls e seu co-roteirista Jacques Natanson imiscuíram um personagem-narrador, um animador, um condutor do jogo: o *meneur de jeu*. É ele que faz as ligações entre as cenas, surgindo de formas variadas, muitas vezes perto de um carrossel, símbolo da roda amorosa. Mas ele também aparece nos encontros, no meio deles, dialogando com os personagens, fazendo gestos para o espectador, muitas vezes entrando e saindo da diegese sem aviso prévio. Sempre com figurino diferente, ele aparece como garçom, vizinho, condutor de carruagem etc. Em um dos momentos de interação mais direta, um dos personagens acaba falhando na hora da relação sexual. Corta, então, para o *meneur de jeu* em cima do carrossel, que está estragado, sem funcionamento.

Aliás, a cena inicial já apresenta o *meneur de jeu*. Rodada em plano-sequência, a abertura mostra o personagem andando por um estúdio, falando com o espectador justamente sobre o lugar onde ele está – um set de filmagem que reproduz a Viena do século XIX. Posteriormente, o “controlador do jogo” afirma que prefere o passado, enquanto coloca um figurino de época. Assim, rapidamente se introduz um espetáculo que oscila entre a perícia de sedução e o antinaturalismo¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Essa cena parece antecipar em cerca de trinta anos a “autorreferência sem choque” do cinema pós-moderno.

Nesta cena, o personagem também canta, contracena com a prostituta, que surge no carrossel, volta a falar com o espectador, e ainda bate claquete para anunciar o primeiro segmento do filme: “a prostituta e o soldado”. De pronto, já se entende que a metalinguagem faz parte do filme e que existe um personagem que representa uma espécie de demiurgo, que não deixa de aludir à função de diretor.

Ao estudar o filme, Willian Karl Guérin (1988, p.11-12) tratou basicamente deste personagem. Para ele, o animador funciona, num primeiro nível, como uma ferramenta que possibilita a Ophuls abandonar as cenas de amor, sem ter que mostrá-las. É paradigmático o momento em que a atriz e o conde estão embebedos em carícias, e a cena é interrompida. Então, vê-se o *meneur de jeu* com uma tesoura na mão, cortando uma película e dizendo: “censurado”. Mas Guérin também lembra que o personagem se dirige à platéia, afirmando ser “a encarnação do seu desejo de tudo conhecer”. Neste sentido, ele encarna Mefistófoles, enquanto ao espectador sobra o papel de Fausto. Assim, o diabólico narrador pode entrar e sair de cena para mostrar ao espectador a “verdade”: o sexo é mais forte que o amor, o casamento é uma invenção burguesa fadada ao fracasso, o desejo rompe barreiras sexuais e culturais. Tudo ao som de valsa. Tudo se passando na Viena de Sigmund Freud, Gustav Mahler, Gustav Klimt e Arthur Schnitzler¹⁸⁸.

A utilização do *meneur de jeu* e a “presença” de Maupassant fazem com que *Conflitos de amor* e *O prazer* tenham forte caráter metalinguístico. Durante nosso passeio por narrativas plurais, esta autorreflexividade aparecerá de maneira similar, quase como brincadeira, em *Não estou lá*, de Todd Haynes, e de maneira mais agressiva, nos *multiplots* de Michael Haneke, que questionam ainda mais diretamente a representação apresentada ao espectador. Ao mesmo tempo, a cena inicial de *Conflitos de amor* lembra que outros filmes tratados aqui também iniciam com um personagem falando para a câmera, como *Barril de pólvora* (*Bure Baruta*, 1998), de Goran Paskaljevic.

¹⁸⁸ Para uma introdução ao mundo cultural de Viena na virada do século XIX para o XX, ver: BADER, Wolfgang. “Áustria, Viena, Schnitzler”. In: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de amor e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 7-22.

4.2. AINDA ORANGOTANGOS E BARRIL DE PÓLVORA: TUDO NUM DIA SÓ

Saio do século XIX, abandono Paris e Viena, e chego no fim do século XX, e aporto em cidades não tão charmosas. *Barril de pólvora* e *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007) se passam, respectivamente, em Belgrado e Porto Alegre. Mesmo separados por nove anos, os filmes guardam uma atmosfera comum de insanidade – a morte, a violência, convivendo com explosões de afetos. Em termos narrativos, os filmes chamam a atenção por guardarem características tanto do registro episódico como do filme-coral.

A partir da estratégia de um personagem invadir a cena seguinte, presente em *Conflitos de amor*, pode-se desembocar em *Ainda orangotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro. Neste filme, quem faz a ligação entre os esquetes é a própria câmera. Rodado em plano-sequência, o longa, inspirado livremente em seis contos do livro homônimo de Paulo Scott (2003), traz uma série de situações que ocorrem durante um dia na capital gaúcha.

A partir do material de divulgação (AINDA ORANGOTANGOS, 2007), chega-se a uma sinopse do filme: “Durante 14 horas de um dia quente de verão, quinze personagens transitam pelas ruas e prédios de Porto Alegre.” Enumerando as cenas: no metrô um japonês desespera-se ao ver que sua namorada morreu; em um ônibus, duas garotas beijam-se e acabam numa confusão com um homem vestido de Papai Noel; uma das garotas entra em um prédio e discute com o porteiro, que está preocupado com a possível falta de cerveja; num dos apartamentos do edifício, uma mulher nua foge de pombas ameaçadoras; no apartamento da frente, um homem e sua namorada tatuada dançam e bebem perfume até que ela desmaia; no mercadinho em frente ao edifício, um garoto tenta comprar remédio, mas o atendente não vende fiado; na rua, com o dia escurecendo, um escritor insano acha que um velho é seu editor e obriga-o a ficar com seus originais; em uma festa de debutante, cheia de evangélicos, o ex-namorado sequestra a garota com uma granada na mão. Ela acha tudo ótimo, eles se beijam e partem em um carro. “Um

dia mais que normal na capital gaúcha, em um único plano-sequência de 81 minutos”¹⁸⁹.

A partir dessas histórias, Gustavo Spolidoro e seu co-roteirista Gibran Dipp tentaram escapar da apresentação estanque de contos, fazendo alguns personagens aparecerem em mais de um momento. O garoto que compra aspirina quase no fim do filme, aparece lá no início, no Mercado Público, comprando o relógio do japonês que abandonara a namorada morta no metrô. Depois, o menino pega um ônibus e contracena com um casal de lésbicas, que logo em seguida vive seus conflitos com o tal homem trajado de “bom velhinho”. Posteriormente, o garoto vai aparecer indo até o mercadinho, mas na passagem cruza com outros personagens – ele cumprimenta uma das garotas do ônibus, que é servente no prédio, e passa pelo homem bebedor de perfume, sem perceber que os dois – como ele – pertencem à “galáxia orangotangos”. Lá na venda, ele protagoniza seu conflito – como está sem dinheiro para comprar aspirina, o vendedor pede que ele pague com o relógio, aquele comprado no início do filme. Posteriormente, na última cena, o rapaz que “sequestra” a debutante tem tempo de, antes de entrar no carro, deixar a granada justamente na mão do menino.

Essa reiteração também aparece na presença de uma banda: a trupe musical é vista na primeira cena, tocando no metrô, executando “ao vivo” a música da morte da japonesa. Depois, os integrantes passam pela câmera, na cena do Mercado Público. Já de noite, o conjunto anima a festa evangélica e, numa das tantas liberdades de *Ainda orangotangos*, muda o estilo da composição, indo do pagode para a polca, novamente servindo de fundo para as ações do filme, mais precisamente o sequestro da debutante. Se o conjunto não protagoniza nenhuma situação dramática, sua deambulação favorece o retrato de uma cidade em que os personagens estão sempre em movimento, seguindo um percurso, que pode se chocar com outro ou passar perto.

¹⁸⁹ Entre as duas partes citadas, o material de divulgação revela um olhar bem-humorado para as ações que descrevi objetivamente: “Japoneses vão ao limite no metrô. Garotas se beijam em um ônibus enquanto discutem futebol e o saco do Papai Noel. O porteiro de um grande condomínio só pensa na cerveja no fim do expediente. Uma mulher nua foge de pombas dentro de seu apartamento. Ao lado, um quarentão e sua garota tatuada, na falta de coisa melhor para fazer, bebem perfume. No mercadinho um garoto tenta comprar aspirinas, mas o atendente lhe dá balas. Um grotesco escritor obriga um velhinho a ser o editor de uma obra sobre as 193 espécies de símios já descobertas no planeta. Em uma festa evangélica de 15 anos, não é Deus quem marca presença, mas sim o professor de canto da debutante”.

Recheando a busca da transcendência do filme de esquetes, existe a perseguição de uma unidade: em termos gerais, esta unidade se manifesta na presença maciça e constante da cidade de Porto Alegre – como uma grande parte da ação se passa nas ruas, essa característica fica mais evidente, ainda mais porque o itinerário do filme se dá por bairros tradicionais (e boêmios) da cidade: o Centro, o Bom Fim, e a Cidade Baixa. Ao mesmo tempo, a concentração dos fatos em um dia – o que chega a ser praticamente inevitável a partir da escolha do plano-sequência – também corrobora para a criação de um todo menos estilhaçado¹⁹⁰.

Além dessas concentrações de espaço e tempo, o que mais chama a atenção no filme é o “senso de grupo”. Esta ideia se materializa pelo fato de que os personagens não só vivem na mesma cidade, mas primam por relações instintivas, em que o sexo, a morte, a agressão, e a briga territorial se intercalam na tela. Dentro deste catálogo de perversidade, regado a desmaios e vômitos sucessivos, muitas vezes as cenas transcendem o real, mergulhando em instantes absurdos. Um exemplo banal: o japonês fala a língua de seu país no metrô e, no mercado, sem motivos aparentes, passa a conversar em português. A onipresença da música centrada no rock gaúcho e o próprio uso da câmera sem cortes reiteram que todos ali estão “no mesmo barco”.

A maneira de mostrar este grupo de *Ainda orangotangos* oscila entre o registro mais calcado no realismo e o uso de ferramentas artificiais. De um lado, o cruzamento entre personagens parece obedecer as leis do acaso – os “orangotangos” mais co-existem espacialmente do que qualquer outra coisa. Por outro, o artifício se mostra, porque a câmera parece o *meneur de jeu* de *Ainda orangotangos*. Se em alguns filmes são necessárias viradas mirabolantes para que os personagens se conectem no final, na película de Gustavo Spolidoro, o fato da câmera abandonar uma história e entrar em outra, sem cortes, sem motivos aparentes, parece algo propositalmente artificial.

Em termos narrativos, é interessante observar que o filme começa com um trem em movimento e acaba em uma fuga de carro. Desta forma, existe uma rima entre os dois momentos, mas não necessariamente um fechamento. É como se o filme aportasse em Porto Alegre, fizesse uma radiografia de certos seres, certos

¹⁹⁰ Essas duas unidades não apareciam na obra original. No livro de Paulo Scott, por exemplo, o trem – que virou o metrô da capital gaúcha, o Trensurb – passa pela Argentina, com um casal de namorados que não são japoneses e estão literalmente morrendo de frio. Mas há um “beijo de morte” com sangue saindo da boca. Isso ficou no filme.

encontros, e encerrasse deixando no ar uma inconclusão. Neste sentido, o desfecho está de acordo com a própria postura ambígua do filme diante de seus personagens, oscilando entre a crítica e a adesão.

A inconclusão, aliada à mistura entre um cinema realista e artificial, somada ao senso de grupo e à unidade espacial, fazem de *Ainda orangotangos* um filme que flerta o tempo todo com o *multiplot*¹⁹¹. Mesmo que permaneça centrado em esquetes.

Examinando os esquetes, percebe-se que o filme como um todo abriga pelo menos três propostas: as cenas de conflitos tensos – todas aquelas aludidas na sinopse, com exceção da participação do porteiro, que acaba não vivendo uma situação relevante. Além disso, existem momentos de rápidas interações: por exemplo, há várias pequenas rugas, como a bronca do já citado porteiro com a faxineira que chega atrasada. Por fim, abundam as passagens de cena, que incluem muitas caminhadas de personagens por ruas e prédios.

Pensando nas sete grandes cenas do filme, é interessante perceber que uma delas – a situação entre duas homossexuais e o Papai Noel – não está presente no livro de Paulo Scott. Assim, o filme apresenta uma leitura de seis textos do autor gaúcho e oferece um “conto” original¹⁹².

Continuando sobre as grandes cenas, elas oscilam entre cerca de 3,5 minutos e 18,4 minutos. Somando todas elas, chegamos a um total de cerca de 52 minutos. Ou seja, em um filme de cerca de oitenta minutos, as cenas de conflito maior representam um pouco mais da metade da metragem.

Ao mesmo tempo, voltando às sete grandes cenas, percebe-se que o filme cria um certo ritmo, porque geralmente intercala uma cena menor a uma maior e vice-versa. Pensando somente nessas unidades dramáticas, o filme começa com os japoneses no metrô (5 minutos), passa para as namoradas no ônibus (8 minutos), chega no delírio onírico da cena das pombas (4,5 minutos), mostra o casal bebendo perfume até a garota desmaiar (18,4 minutos), flagra o garoto tentando “comprar” aspirina (4,5 minutos), revela o encontro do escritor maluco com um velho senhor (3,5 minutos) e acaba na festa de debutante (8,5 minutos). Dentro deste

¹⁹¹ Todas essas características podem ser encontradas como características das “network narratives”, em Bordwell (Op. Cit., p. 189-250)

¹⁹² Há outras diferenças entre livro e filme. Enquanto a violência do livro é mais crua e os contos misturam espaços de várias classes sociais, o filme tenta relacionar agressão com escracho e une todas as situações num resumido perímetro urbano.

procedimento de oscilação, chama a atenção a duração (talvez excessiva) da cena do perfume.

No meio disso, as pequenas cenas duraram conjuntamente cerca de 13 minutos e as passagens chegam a 11¹⁹³. Neste sentido, *Ainda orangotangos* parece almejar o afastamento de um cinema que busca a permanente tensão entre personagens, optando por uma narrativa menos fluída e mais tergiversante, em que os tempos mortos, os pequenos acontecimentos e os percursos também têm a sua relevância.

Se *Ainda orangotangos* entrecruza personagens principalmente à luz do dia, *Barril de pólvora* se passa de noite, de madrugada, e acaba antes do sol nascer.

Adaptação de uma peça do macedônio Dejan Dukovski, o filme mostra episódios vagamente relacionados, tendo como ponto constante o trajeto de um chofer de táxi que cruza Belgrado durante uma noite povoada por violência, pobreza e loucura balcânica. Como em *Ainda orangotangos*, a delimitação da narrativa em um dia e a presença da cidade são fatores relevantes para garantir uma certa concentração do filme. Em contraponto, os personagens e as ações estão sempre em constante movimento¹⁹⁴.

Na abertura, um *crooner*, todo pintado, fala com sua plateia. O enquadramento mostra apenas o rapaz, mas entende-se que a ação se desenrola em uma boate, o Cabaret Balkan. O rapaz ora encara a câmera, ora a plateia, e desfere o texto que evidencia o tom do filme: “Por que vocês estão rindo de mim? Vocês acham que é engraçado? Eu sou diferente? Eu sou mutilado? É por isso que vocês vieram? Bem vindos. Hoje eu vou estar por aí, fodendo vocês, crianças”¹⁹⁵.

A afirmação serve tanto para estabelecer a relação do filme com o espectador quanto com seus personagens. Por um lado, as cenas de *Barril de pólvora* colocam seres em profunda tensão; afinal, a todo momento uma tragédia está por vir. Por outro, o espectador deve estar preparado para um filme que faz um retrato cru e desesperado do cotidiano da então capital da Iugoslávia. Se o espectador veio para ver os destroços vivos da ditadura socialista, terá que aguentar bastante sangue, temperado com humor demente.

¹⁹³ Sem os créditos finais, o filme tem cerca de 76,5 minutos.

¹⁹⁴ Uma das ideias da adaptação foi justamente concentrar as ações em menos de vinte e quatro horas. O roteiro foi assinado pelo diretor, pelo teatrólogo e por Filip David e Zoran Andrić.

¹⁹⁵ Tradução e adaptação do autor para as legendas em inglês do filme: “Why are you laughing at me? You think it’s funny? That I’m different? That I’m mutilated? Is that why you have come? Tonight I will be fucking you, kids”.

O personagem que fala com o espectador – e por isso lembra o *meneur de jeu* de *A ronda* – reaparece no filme duas vezes. Na última cena, ele está sem maquiagem, debruçado sobre o balcão da boate. O garçom serve uísque para ele. Então, o rapaz levanta a cabeça e profere, fazendo um brinde: “Enquanto estivermos vivos e com saúde”¹⁹⁶. Então, ele bebe e encosta a cabeça no balcão. Tal desfecho é uma demonstração de crença de que o cidadão comum balcânico é muito forte e consegue aguentar toda a violência do lugar. Por essa ótica, *Barril de pólvora* tem algo diferente dos filmes tratados até aqui: traz um discurso totalizante sobre um país. Durante o filme, várias vezes os personagens achincalham o lugar em que vivem, numa atmosfera de niilismo em relação ao futuro de Belgrado e da então Iugoslávia. O filme parece muitas vezes reiterar a falta de humanidade que reina por ali. Mas, de tempos em tempos, há espaço para a redenção, a poesia e, principalmente, a resistência, corporificada, no mais das vezes, pelas mulheres e pelos idosos.

Já na outra vez em que aparece, o *crooner* é visto novamente no palco. Depois contracenando com outro personagem – o ex-companheiro de sua irmã. Nesse sentido, uma das estratégias mais interessantes de *Barril de pólvora* é a multiplicidade de formas com que os personagens aparecem e somem do filme. Eles surgem em uma, duas, três, quatro ou mais cenas. Assim, cria-se uma instabilidade e uma curiosidade sobre o fato de que cada um pode voltar ou não à história.

Um personagem que aparece diversas vezes no filme é Mane, justamente aquele que conversa com o ator na cena referida acima. Fazendo a cronologia de Mane, ele surge pela primeira vez dentro do táxi, logo na segunda cena, contando que está de volta para Belgrado. Depois, ele é visto comprando um gato. Na cena em que ele encontra o *performer*, o espectador fica sabendo que este é irmão de uma mulher que Mane abandonara no passado. Mesmo sendo dissuadido pelo irmão, Mane está disposto a reconquistá-la. Então, um pouco mais adiante, ele aparece falando misteriosamente com um membro de uma orquestra. Posteriormente, num cais, ele reencontra a mulher abandonada, acompanhada de seu atual namorado. Mane tenta seduzi-la, mas ela, contrariada, resiste, enquanto o namorado nada faz. Então, surge um barco, com os músicos tocando. Mane entra na água, fingindo suicidar-se por causa da mulher. Ela se desespera. Mane parece

¹⁹⁶ “As long as we’re alive and healthy!”.

pronto para sair d'água e acabar com a farsa. Mas neste momento o namorado dá-lhe uma paulada na cabeça. Mane afunda.

Já um personagem que aparece apenas em uma situação é um velho, que caminha com dificuldade, e cruza à frente do taxista. Os dois acabam bebendo em um bar e, depois de um diálogo de quase dez minutos, a história pregressa é revelada: o velho era policial e, numa ronda, tinha flagrado o chofer com uma garota dentro de um carro. Para demonstrar autoridade, aplicara golpes de cassetete no meio das pernas do motorista. O homem ficou estéril e, para se vingar, espancou o velho a marteladas. Por isso, ele mal anda, toma cerveja de canudinho, tem um aparelho no pescoço, e não consegue ir ao banheiro sozinho. Depois do taxista contar que é o autor do espancamento, o velho nada faz. No final, os dois ainda acabam um pouco reconciliados.

Outra sequência longa (mais de oito minutos) acontece entre dois boxeadores amigos. Os dois começam treinando com o “saco de pancadas”. Então, o mais forte conta para o mais franzino que dormiu com a mulher dele e ficou com aquilo na cabeça por vinte anos. O outro responde que não tem problema – “mulheres são mulheres”. Mas os dois começam ligeiramente a se agredir com o saco. Posteriormente, eles passam para o ringue – depois do menor contar que envenenou um animal do amigo, eles se agredem até sangrar. O maior chega a tirar a luva para golpear o companheiro. Logo depois, o maior retorna ao ringue com duas cervejas. Enquanto bebe, segurando a garrafa nas mãos, o outro usa as luvas de boxe para segurar o vasilhame. O menor, então, conta que também tinha transado com a mulher do amigo. O maior ri, fica tenso, encara o outro, mexe na garrafa, como se fosse aplicar uma estocada. A sequência progride no banheiro. O menor conta que é pai do filho do amigo. O maior nada faz. Até que fica sabendo que o parceiro já sabia do seu caso com a mulher dele. Então, o homem pega a garrafa e mata o outro a golpes.

Mas além das cenas longas de dois personagens, *Barril de pólvora* aposta em uma espécie de efeito “curto-circuito”, ao mostrar acontecimentos que vão se ligando a outros como quê por acaso, quase num ritmo de fluxo de consciência. No início do filme, um jovem bate no carro de um homem. Este homem fica furioso, vai até a casa do adolescente e, ensandecido, arruína o local, junto com um conhecido. Ele nunca mais é visto e o adolescente abandona a cidade em um trem. Neste trem, ele irá cruzar com o boxeador que, minutos antes, havia fugido de táxi, depois de ter

matado um amigo (que – pasme – era o conhecido que ajudara o homem ensandecido a quebrar a casa do moleque). No trem, o boxeador – que está na sua terceira cena – resolve se aproximar de uma mulher a todo custo. Ao oprimi-la, ela lhe mostra uma granada. Ele resolve explodi-la. O vagão pega fogo, mas o garoto parece não ter sido atingido.

Da explosão do vagão, o filme vai para a explosão de alegria. Um casal está na rua, aos beijos, com uma banda de música animando a felicidade deles – lembra *Ainda orangotangos*, talvez porque a matriz dos dois seja *Underground*, 1995, de Emir Kusturica. O casal, então, entra num ônibus – mais um elemento parecido com o do filme de Spolodoro – e o veículo é sequestrado por um jovem. Ele dirige e começa a agredir verbalmente as pessoas. Com o ônibus parado, o rapaz endiabrado se detém principalmente sobre uma garota, não fazendo nada com o casal (que era o que parecia que ia acontecer). O rapaz faz gracinhas para a jovem, chegando a tirar um botão da blusa dela. Como o motorista do ônibus aparece e consegue agredir o rapaz, a garota sai ilesa. Ilesa daquele momento, porque depois ela discute ferrenhamente com o namorado. No meio disso, os dois acabam capturados por dois homens, e ela quase é estuprada de novo. Mas o namorado dela consegue desarmar os algozes. Então, um dos sequestradores – na verdade, um jovem desiludido – acaba fugindo e, na correria, é confundido com um ladrão de gasolina. Toda vizinhança sai atrás dele para aplicar-lhe uma lição com socos, pontapés e estacas. No meio do entrevero, o taxista risca um fósforo e joga sobre a gasolina, incendiando o “barril de pólvora”. O jovem morre, agarrado a uma grade, em posição similar a de Jesus Cristo. Enquanto o filme questiona se todos os personagens são vítimas de um regime ditatorial, pode-se afirmar que entre o ônibus e o incêndio, *Barril de pólvora* novamente usa a técnica de emendar uma ação na outra, provocando a sensação de “curto-circuito”.

Assim, ao mesmo tempo em que os personagens aparecem e desaparecem, *Barril de pólvora* exala constantemente um clima de que o pior está sempre batendo à porta, criando um ar de insanidade, de descontrole. Então, o espectador fica diante de dois impasses: em termos narrativos, é difícil prever qual personagem surgirá na cena seguinte; em termos dramáticos, é delicado adivinhar até que ponto a crueldade será retratada. Principalmente, quando o motor da tragédia é disparado.

Neste encadeamento em “curto-circuito”, o filme não chega a criar personagens sólidos – com passado, preferências etc. Porém, eles também têm o

“senso de grupo”, presente em *Ainda orangotangos*. O próprio diretor, Goran Paskaljevic explicou sua proposta: “Eu tentei mostrar que cada personagem traz em si uma parte de humanidade, de defeitos, de zonas de sombra, uma certa ternura” (MURAT, 1999)¹⁹⁷.

A partir dessa declaração, surge uma comparação com *Conflitos de amor*. Enquanto no filme de Ophuls, os personagens aparecem ora como sedutores ora como seduzidos, na película de Paskaljevic a oscilação se dá entre ser predador, algoz, e ser vítima, oprimido. O garoto inicia o filme tentando forçar uma relação com uma garota, mas acaba sendo aterrorizado pelo homem no qual bate o carro; o jovem que morre “crucificado” antes estava humilhando um casal de namorados; o namorado que parece fraco naquela cena, tinha anteriormente xingado sua garota.

Continuando a pensar sobre os personagens, pode-se perceber que, nesta dimensão, *Barril de pólvora* difere bastante de *Ainda orangotangos*. Enquanto o filme (agora) sérvio traz por trás de sua agressividade uma dívida com o neo-realismo, buscando um certo otimismo no meio da guerra (pelo menos “enquanto estivermos vivos e com saúde”), *Ainda orangotangos* opta por personagens ora contraditórios ora incompreensíveis. Assim, irradia sua desconfiança de diagnósticos sobre uma realidade totalizante – herança cara ao Cinema Marginal. Aliás, é justamente a criação de personagens com mais nuances que parece ser um dos trunfos de um outro tipo de “narrativa plural”: o relato de histórias intercaladas.

4.3 GUERRA CONJUGAL E A NARRATIVA INTERCALADA: TREVISAN, GENET E CUNNINGHAM NA MESMA PRATELEIRA

Uma das formas de unir histórias distintas, que têm como ponto comum uma determinada temática, é a utilização de uma estrutura narrativa que mostra relatos de maneira intercalada – sem que eles se encontrem. Um exemplo deste tipo de organização pode ser encontrado justamente em uma adaptação de contos. *Guerra conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Dalton Trevisan,

¹⁹⁷ Tradução e adaptação do autor para: “J’ai tenu a montrer qui chacun personnage recelait une part d’humanité, des failles, des zones d’ombre, une certaine tendresse”.

transcende o filme de esquetes e mistura três narrativas com três protagonistas distintos¹⁹⁸.

Em *Guerra conjugal*, Joaquim Pedro elaborou o roteiro a partir de dezesseis contos, retirados de seis livros do escritor paranaense: “Novelas nada exemplares” (1959), “Cemitério de elefantes” (1964), “O vampiro de Curitiba” (1965), “Desastres do amor” (1968), “Guerra conjugal” (1969), e “O rei da terra” (1972). O realizador, que já tinha adaptado Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, explica a sua estratégia¹⁹⁹:

Os contos foram concentrados em três grupos distintos, uns vividos por Nelsinho, outros pelo Doutor Osiris e outros por um casal de velhos, Joãozinho e Amália, continuando uns o fim dos outros, desenvolvendo-se alguns em montagem intercalada e fundindo-se a outros, tudo sem separação marcada e sem menção dos diferentes títulos, de modo a dar maior unidade e fluência ao conjunto (ANDRADE, 2008, p.5)²⁰⁰.

Pensando no conjunto, Nelsinho (Carlos Gregório), um jovem paquerador, protagoniza os contos “Na pontinha da orelha”, com Elsa Gomes e Cristina Aché, “Chapeuzinho vermelho”, com Wilza Carla, “As uvas” e “O roupão”, fundidos, com Maria Lucia Dahl, e “A velha querida”, com Maria Veloso, que encerra o filme. Já o advogado Doutor Osiris (Lima Duarte), vive “O anjo da perdição”, com Analu Prestes, “Cafezinho com Sonho”, com Dirce Migliaccio, “Minha querida madrasta” e “Menina cassando passarinho”, fundidos, com Ítala Nandi, mais “Os mil olhos do cego”, com Carlos Kroeber. Por fim, Joãozinho e Amália, o casal de velhos, vividos por Jofre Soares e Carmen Silva, surgem dos contos “Cena doméstica”, “Um sonho de velho”, “Alegrias de cego”, “Eis a primavera”, “Dia de matar porco” e “A sopa”,

¹⁹⁸ É interessante recordar a gênese do projeto. Em entrevista a Alex Vianni (concedida em 1983, publicada em 1999), o realizador lembra que, depois de *Os inconfidentes* (1972), seu projeto era filmar “As minas de prata”, de José de Alencar, mas o orçamento era muito alto: “Não havia possibilidade financeira de fazer *As minas de prata*. Me propuseram um filme alternativo, barato, aqui no Rio. Eu estava precisando filmar e propus uma história baseada em contos do Dalton Trevisan, *Guerra conjugal*, do qual fui produtor executivo junto com o Luiz Carlos Barreto, isso em 1975. O filme foi bem de público e de crítica, e com ele ganhei outro prêmio Air France. É engraçado, porque é um filme sobre a feiúra, e é intencionalmente feio, porque trata da feiúra moral” (VIANNY, 1999, p. 261-262).

¹⁹⁹ Joaquim Pedro de Andrade é, sem dúvida, um dos realizadores brasileiros mais ligados à literatura. *O padre e a moça* (1966), a partir de Carlos Drummond de Andrade, e *Macunaíma* (1969), suma do modernismo brasileiro, são alguns exemplos de filmes do realizador de *Garrincha, alegria do povo* (1963). A vida e a obra de Oswald de Andrade serviram a *Homem do Pau Brasil* (1981), e um conto de Pedro Maia Soares serviu de base para o curta homônimo *Vereda tropical* (1977).

²⁰⁰ A data de 2008 refere-se ao lançamento do DVD do filme. A declaração foi tirada do encarte, mas não há indicação da data em que ela foi feita, nem da fonte de onde foi retirada.

“em que a velha se rebela e passa de oprimida a opressora” (ANDRADE, Op. Cit., p.5).

A partir dessa genealogia, pode-se aproximar as adaptações de *Guerra conjugal* e *Dama da noite*. No seu curta, Mario Diamante fundiu dois contos de fases bem distintas de Caio Fernando Abreu, “colorindo-os” com a influência da versão teatral do conto que dá título ao filme. Já em *Guerra conjugal*, há a ligação de muito mais contos, cobrindo um período de treze anos da produção literária de Trevisan.

Ao mesmo tempo, pode-se fazer uma breve comparação com outras adaptações abordadas até aqui: em Max Ophuls, o que chama a atenção é a inserção das figuras do narrador; já em *Ainda orangotangos*, o que se percebe é o acréscimo de um “conto” original e a criação de pequenas ligações entre os personagens; Joaquim Pedro fez alterações estruturais mais radicais para compor a sua história triangular. Desenvolvendo três núcleos dramáticos, o diretor opta por uma narrativa menos fragmentada do que se poderia supor de antemão – basta pensar o filme que surgiria se sua adaptação misturasse os dezesseis contos, preservando os personagens diferentes.

Ainda sobre *Guerra conjugal*, vale lembrar que os três personagens principais não só têm idades distintas, como formam uma “escadinha” de tempo de vida. Nelsinho é jovem, Doutor Osiris, adulto, e Joãozinho, idoso. Mesmo que o mais velho pareça mais humilde do que os outros, é tentador pensar que os três podem representar o mesmo homem. Dentro deste raciocínio, a união dos mesmos surge porque os três protagonizam cenas de violência contra o sexo oposto.

A violência contra o sexo oposto transcende o retrato da dissintonia entre homem e mulher. Em sua análise minuciosa, Sergio Botelho do Amaral (1997) aborda principalmente o tom político da adaptação. O autor evidencia cenas que aludem à tortura e comprova a presença de um discurso crítico em relação a TFP, entidade conservadora que foi um dos alicerces do regime militar. Dentro de sua exegese, Botelho do Amaral defende que um dos aspectos relevantes do processo de Joaquim Pedro foi inserir um tom político contestador, ausente nas histórias de Dalton Trevisan.

Essa alteração de foco, fruto de diferentes visões de mundo, mas também de variados momentos de criação expressiva, leva a uma nuance específica. Joaquim Pedro não fez grandes alterações nos contos, acrescentando e mudando poucas frases e diálogos. Neste sentido, a oscilação de proposta ficou a cargo

principalmente da direção, que cercou o cenário e os enquadramentos de significados cifrados – como a utilização de lâmpadas que ficam na altura dos personagens e são ligadas ao teto por uma fiação, aludindo à iluminação característica dos locais de tortura.

Mas além de se referir aos porões da ditadura, o filme faz um diagnóstico social. Em sua primeira aparição, Nelsinho aproxima-se da fachada de uma casa. Então, avista um cachorro. Sem mais nem menos, desfere um pontapé no bicho. O ato de violência, aparentemente sem sentido, condensa um pouco a ideia do filme em abordar não exatamente a “guerra dos sexos”. Como lembra José Carlos Avellar, o filme radiografa

um comportamento de uma agressividade gratuita – e isso é o que faz que ela seja mais agressiva ainda –, de tal modo incorporada, que passa a fazer parte do gesto cotidiano, que passa a ser a base da relação social, ali onde ela começa mesmo, que é na vida conjugal (AVELLAR, 2008).

Voltando à questão narrativa, Joaquim Pedro construiu um filme com dezenove sequências: quatro vividas por Nelsinho, sete por Joãozinho, e oito por Osiris. Mesmo que tal organização tenha sido fruto da montagem de Eduardo Escorel e de alguns percalços de produção (parte do negativo teve problemas com o laboratório), é interessante perceber quais os frutos desta escolha: Nelsinho é o personagem que menos aparece, vivendo quatro momentos distintos, sem maior ligação entre eles. Porém, todos estes instantes, de duração relativamente longa, são bastante desenvolvidos: no primeiro, ele encontra uma jovem garota, e, para ficar com ela, “suborna” a tia cega da jovem, dando-lhe uma cerveja. No segundo, abandona uma garota no meio das carícias e, no trajeto para o banheiro, acaba conhecendo a mãe da jovem – e resolve se satisfazer com ela. Nestes dois momentos, fica evidente a força que o personagem tem. Porém, nas suas outras duas sequências, o que se vê é a queda e uma possível redenção. Na sua terceira aparição, o personagem é visto junto a uma “mulher moderna”, que pede que ele se vista com o roupão do marido. As alusões ao esposo são tantas que Nelsinho acaba não conseguindo exercer o seu *donjuanismo*. Já sua última sequência é o desfecho do filme: em um bordel, ele escolhe transar com uma velha prostituta. É um momento enigmático, em que se misturam diversas interpretações. Reencontro com a mãe? Redenção? Renascimento? Erotismo a partir do repulsivo? Demência total?

Independente da escolha, o que se vê é um personagem que, após seu momento de fraqueza, parece pronto para encarar novas aventuras. Justamente por isso, ele, de terno branco, se despede – dela, do filme, de nós – dizendo: “Agora sim. Agora eu posso ir para casa. Abraçar minha mulher. Beijar meus filhos. Agora eu me sinto bem”.

Pensando na duração, a cena da casa da cega tem quase dez minutos, a sequência da filha e da mãe felliniana tem sete, a falha amorosa na cama rosa tem praticamente dez, e a cena final, com a velha prostituta, tem cerca de quatro minutos. Neste sentido, é interessante perceber que Nelsinho fica praticamente quarenta minutos ausente da tela. Enquanto isto, o filme intercala cenas dos dois outros personagens.

Nas cenas de Joãozinho e Amália, vê-se um casal unido pelo ódio e pelo conflito, culminado pelo fato de que o irmão dele teria dado um beijo em Amália em algum momento do passado. Nos sete segmentos do casal, alguns procedimentos narrativos ganham destaque. Por exemplo, no quarto momento em que os dois aparecem, surge o filho deles: um homem já com um certa idade, desleixado, vestindo uma camisa regata rosa que não chega até o umbigo. Na cena, Joãozinho come sozinho à mesa e xinga tanto a mulher quanto o filho. O clima de opressão é enfatizado pela ideia de que aquela decadência é permanente: o filho é a continuação ou até mesmo uma versão piorada do pai. Mas o ponto relevante, em termos narrativos, é que o modelo de estrutura intercalada permite a inserção de personagens novos sem qualquer apresentação e a qualquer momento – a primeira aparição do filho ocorre depois de cinquenta minutos de projeção. Inclusive, depois desta cena, ele surgirá em mais duas, tornando-se um personagem com certa relevância.

Pensando na relação entre força e fraqueza, a trajetória de Joãozinho é similar a de Nelsinho (com exceção do final). Em quatro sequências, mais da metade de sua trajetória, ele é visto como opressor, como personagem forte. No quinto instante, quando ele agride Amália com um pedaço de pau, é que a situação muda de perspectiva. A velha, de espingarda em punho, sai da passividade e agride o velho. A partir dali, ele é visto doente e, depois, morto. Esta virada de Amália não deixa de ser a virada do filme: a partir desta cena os “heróis” começarão a ser maltratados pelo filme.

No caso do Dr. Osiris, ele protagoniza oito segmentos, numa jornada que pode ser dividida em três unidades: as duas primeiras sequencias do escritório, em que ele tenta tirar partido do seu poder; o caso com Olga (que inicia no escritório, mas transfere-se para a casa dela); e sua cena final, em que é acuado por um amigo de infância homossexual.

As duas primeiras cenas do escritório são variações do mesmo tema, com Osiris cercado as mulheres que pisam no seu escritório, seja ela cliente ou funcionária (a primeira dura mais de dez minutos e a segunda não chega a quatro). Já o relacionamento com Olga aparece em cinco sequências.

Primeiramente, a reiteração de cenas envolvendo estes dois personagens (e, por vezes, o marido dela) chama a atenção para a possibilidade de que, no meio de um filme de estrutura intercalada, surja um fio dramático condutor. No caso de *Guerra conjugal*, esta história inicia depois dos quarenta minutos e se estende até os sessenta e cinco minutos. Assim, o caso dos dois se torna preponderante no segundo terço do filme. Aliás, o fato da relação de Osiris com Olga ser recortada em cinco momentos, salienta a possibilidade interessante da adaptação de contos: em uma estrutura que trabalha com a intercalação de textos curtos, alguns deles podem aparecer inteiros de uma vez só e outros podem ser divididos em partes.

Na relação de Osiris com Olga, essas cinco sequências separadamente nunca alcançam mais de cinco minutos de tela. Ao mesmo tempo, cada fragmento representa uma fase da relação. O início acontece no escritório, dando a falsa ideia de que haverá uma terceira cena em que Osiris aplicará seu golpe diante de uma mulher. A cena começa com Osiris dizendo que “advogado é padre”, uma fala completamente hipócrita. Olga tira os óculos e mostra uma cicatriz, afirmando que o marido bate nela. O advogado promete cuidar do desquite, e a cena é interrompida. A segunda cena de Osiris com Olga é separada da primeira apenas por um trecho de Joãozinho e Amália brigando, na cama. A cena acontece no escritório e começa com o marido de Olga falando para Osiris que desconfia da mulher, que ela apareceu em casa com uma inexplicável cicatriz no olho. O advogado fala para o marido que talvez sejam só suposições, e promete intervir junto à moça. Então, conduz o marido para fora do escritório, e Olga para dentro. Depois de um jogo de sedução farsesco, a mulher se entrega ao advogado, fazendo sexo oral em Osiris.

Aqui há uma passagem muito interessante: enquanto Olga abaixa-se, some do enquadramento, e vai – no espaço *off* – em direção ao sexo do advogado, ele

parece espantado. Do rosto do advogado, um pouco confuso, corta para um plano do velho Joãozinho comendo uma sopa, assoprando-a, fazendo barulho com a boca. Assim, cria-se uma relação entre as ações – e o sexo do escritório parece algo nojento.

A terceira sequência entre os dois, o advogado indo à casa de Olga, acentua o clima patético entre eles. Osiris, já com Olga seminua, pergunta: “você quer que eu morda ou beije”? E ela responde: “sim, sim”. Depois de algumas repetições de pergunta e resposta, há uma elipse, e Osiris é visto saindo da casa de Olga pela porta dos fundos. Esta saída mostra que o personagem, escondido, já não é tão forte. Aliás, isto é realçado pelo fato de que, na cena seguinte, Amália, de espingarda em punho, atira em Joãozinho.

O quarto momento entre Osiris e Olga acontece na casa dela, numa janta junto ao marido. Enquanto os três fazem a refeição, o marido traído insinua que os dois têm um caso. Olga fica furiosa e acaba indo para a cozinha. O advogado vai até lá, e Olga abre o seu vestido. Então, corta para a cena em que Joãozinho aparece doente, na cama.

A última sequência entre os dois dura menos de um minuto e é totalmente bizarra. Osiris vai até a casa de Olga. Seu marido está morto no sofá. Ela se despe, no auge do erotismo doentio. Contrariado, Osiris acaricia a amante. Este é o fim da trajetória dos dois. A morte do marido, de certa forma, finaliza também o caso deles. Olga chega a insinuar que Osiris e ela sentirão falta do defunto.

A terceira parte do filme vai selar a fraqueza de todos os personagens, e ditar o terceiro movimento da narrativa: Nelsinho falha sexualmente, Osiris é assediado por um colega de colégio, Joãozinho morre, e Nelsinho transa com uma velha prostituta. A cena (de mais de sete minutos) entre Osiris e seu antigo amigo, acontece no apartamento do segundo. Na sala, com vista para a paisagem bela do Rio de Janeiro, o homem cerca Osiris, fala mal das mulheres, e mostra revistas de homens nus. Enquanto o advogado refuta as tentativas, o homem pega Osiris pela gravata e decreta: “cale-se, sua bicha louca!”.

Pensando em seu todo, o filme de Joaquim Pedro de Andrade intercala três histórias, mas consegue atingir uma unidade consistente. Além do tema da opressão social, calcada na relação homem-mulher, o filme tem um ar de forte decadência, como outros títulos dos cinemanovistas feitos a partir do próprio *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Vendo o filme, vem à mente *Toda nudez será*

castigada (1973) e, principalmente, de *O casamento* (1976), ambos de Arnaldo Jabor, a partir de Nelson Rodrigues²⁰¹.

Relevante, também, no filme de Joaquim Pedro, é que pouco se vê dos exteriores. Mostra-se Joãozinho entrando em casa, Osiris chegando para visitar Olga, e Nelsinho na parte externa do bordel, despedindo-se da velha prostituta. De resto, há apenas uma janela para a Zona Sul do Rio de Janeiro no apartamento do amigo de Osiris. Assim, *Guerra conjugal* não deixa de ser um *huis-clos*. Um filme de portas fechadas sobre um país oprimido, retratado através da força, da covardia e da demência de três personagens. Todos eles canalhas.

Mas talvez a grande contribuição do filme de Joaquim Pedro, para esta pesquisa, seja a sua estrutura. *Guerra conjugal* se baseia em três movimentos distintos. O primeiro instante, que vai até os quarenta e dois minutos, é constituído de seis cenas, duas de cada personagem. Nesta fase, repete-se duas vezes a intercalação Joãozinho-Osiris-Nelsinho. Depois da segunda aparição do jovem sedutor, inicia-se o segundo bloco: entre as cinco sequências de Osiris e Olga, há quatro cenas de Joãozinho e Amália. Nesta parte, que dura vinte e dois minutos, as cenas ficam um pouco menores. Por fim, o filme encerra com um conjunto de cenas que começa com Nelsinho, passa por Osiris, chega a Joãozinho morto, e acaba em Nelsinho.

Pensando nos três momentos do roteiro: o primeiro (maior) é quase igual à soma dos dois restantes. A divisão em três instantes claros não deixa de evidenciar que, na construção de um filme fragmentado, a divisão de “atos” pode se dar não só pela dramaticidade, mas pela forma de intercalar as cenas. Neste sentido, vale a pena sublinhar que somente no último segmento o filme apresenta uma montagem que intercala os personagens conforme o crescimento de idades. Então, o que se vê é o jovem, o adulto, e o velho morto. Por isso mesmo, a cena final ganha ares de redenção e ressurreição. Aliás, *Guerra conjugal* tem um desfecho excepcional, guardando a surpresa, o ato mais bizarro e desmiolado, para os quatro minutos finais do filme.

²⁰¹ Há outros pontos em comum entre *Guerra conjugal* e *O Casamento*, como o tratamento kitsch da direção de arte. No filme de Joaquim Pedro, destacam-se as roupas de Olga, a cama rosa que mostra uma vagina dentada e o abuso do mau gosto. Além disto, há a exacerbação do grotesco nos dois filmes: em *O casamento* faz-se sexo perto de um aleijado; em *Guerra conjugal*, a nudez é próxima a uma cega. Desta forma, Dalton Trevisan e Nelson Rodrigues parecem escritores próximos. Mudando de foco, é extremamente rica a relação do filme com a pornochanchada. Para um debate sobre isso, ver AMARAL (Op. Cit., 127-177).

Em termos narrativos, a intercalação de três histórias, presente no filme de Joaquim Pedro de Andrade, reaparece com muita força no cinema contemporâneo, principalmente em filmes americanos. *Veneno* (1991), de Todd Haynes, *As horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry, e *O tempo da cada um* (*Personal Velocity: Three Portraits*, 2002), de Rebecca Miller, são alguns exemplos da continuidade da tradição presente em *Guerra conjugal*.

Veneno, inspirado em romances de Jean Genet, chama a atenção por entrecruzar três histórias diferentes, cada uma delas com título e tratamento cinematográfico peculiar: a primeira, *Hero*, rodada como se fosse um documentário de TV, conta a história fantástica de Richie, um menino que matou o pai e saiu voando pela janela; a segunda, *Homo*, contrasta um visual escuro de filme de cárcere com um olhar idílico à Derek Jarman. O relato centra-se na vida de Broom, um jovem homem que, na cadeia, reencontra um antigo conhecido e apaixona-se por ele. No meio disso, ele recorda a sua descoberta sexual em um reformatório; o terceiro “conto”, *Horror*, dialoga com a ficção-científica B dos anos 1950 e mostra, em preto e branco, um cientista que, ao tomar uma solução, acaba ficando com o rosto desfigurado. Morte, preconceito, confronto do individual com o social, e pânico da AIDS são temas que aparecem na estreia de Todd Haynes em longa-metragem.

Pensando nos três recortes, vale lembrar que *Veneno* é inspirado em escritos de Jean Genet. “Diário de um ladrão”, “O Milagre da Rosa” e “Nossa Senhora das flores” são literalmente nominados nos créditos do filme. A questão é que fora o relato envolvendo cadeia e reformatório, que contém partes dos três livros, os outros dois segmentos guardam pouca relação com o escritor francês. Ou seja, Haynes escreveu as outras duas histórias, criando relações tênues com a obra do autor francês. Assim, o trabalho de Genet parece ter sido antes de tudo um disparador da criatividade do diretor.

Mesmo que o filme dê a impressão de se passar em tempos distintos (a primeira história parece a mais recente), novamente surge a ideia de que os três personagens masculinos podem representar momentos distintos da vida de um mesmo homem. O mais novo é alvo de uma investigação, o jovem está preso e o mais velho é perseguido. Todos são coagidos.

Há outra proximidade interessante com *Guerra conjugal*. Apesar de intercalar as histórias de maneira mais reiterativa do que Joaquim Pedro, Todd Haynes também opera uma alteração de lógica na repetição dos fragmentos. Quase todo o

filme obedece ao padrão de cortar da primeira para a segunda e, depois, para a terceira história. Porém, um pouco depois da metade do filme, há uma inversão de lógica: depois da terceira parte (ficção científica), aparece a segunda (reformatório). Inclusive, a partir daí as transições dos contos variam mais, sem criar outra lógica aparente.

Durante o filme, Haynes usa frases sobre a tela. Na abertura e quase no final, elas aparecem sobre fundo preto. Já no meio do filme, os dizeres são colocados sobre a imagem. Ainda, antes dos créditos finais, elas aparecem sobre uma tela branca. Na abertura, o tom do filme já aparece quando se lê: “O mundo está morrendo de pânico”.

Outro aspecto estrutural relevante é que o filme inicia com uma cena que pertence à parte final da fábula: um grupo de policiais arromba um apartamento em busca de um fugitivo – ainda não se sabe que é o cientista que está sendo acossado por agentes da lei. Assim, a violência da punição iminente complementa a frase de abertura. Mas, além disso, a abertura de *Veneno* reitera que uma narrativa intercalada em três episódios também pode começar pelo fim. Aliás, a segunda história é marcada por flashbacks – o que dá ainda mais liberdade na manipulação dos relatos.

Nessa liberdade, Haynes chega a misturar as três histórias de maneira poética. Tanto na abertura como no desfecho, a montagem usa imagens de um “conto” para se referir a outro. Por exemplo, na perseguição policial da abertura, a câmera abandona a ação e se dirige à janela. Assim, apesar da cena pertencer ao segmento do cientista, o movimento de câmera alude à história do garoto que voou pela janela. Ou seja, enquanto em *Guerra conjugal* a montagem aproveita a intercalação dos relatos distintos para gerar significados, em *Veneno* a organização dos elementos cinematográficos de uma história pode aludir à outra.

A mistura de épocas, diáfana em *Veneno*, aparece fortemente em outro exemplar de narrativa intercalada: *As horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry.

Começo pelo livro homônimo de Michael Cunningham, já construído sobre três histórias entrecortadas: dividido em três tempos, a narrativa mostra histórias relacionadas a Virgínia Woolf: em Richmond (Inglaterra), nos anos 1920, a escritora é vista na luta para mergulhar na criação e escapar da loucura; em Los Angeles, nos anos 1950, Laura Brown, uma “mulher comum”, lê *Miss Dalloway* e acaba abandonando o marido; em Nova York, já no século XXI, Clarissa Vaughan, uma

editora de livros, encarna a personagem do romance, preparando uma festa para um poeta bissexual, contaminado pelo vírus da AIDS. A própria proposta de Cunningham ventila a ideia de que o pensamento sobre a vida de um escritor deve levar em conta sua obra, a recepção da mesma, e sua perenidade através dos tempos – um pouco como aparece na visão de Todd Haynes sobre Bob Dylan.

Mas focando ainda sobre o romance, o escritor guarda uma surpresa para o final: o poeta é filho da mulher que abandonara o marido nos não tão distantes anos 1950. Além da súbita mudança do enredo, se percebe uma alteração de proposta narrativa feita quase no desfecho do livro. O que se pensava ser “apenas” uma sucessão de cenas entrecortadas, unidas não só pela escritora inglesa, mas também pelo mergulho na sensibilidade feminina, é mais do que isso: é uma estrutura que também tem a sua não-linearidade²⁰².

A adaptação do romance ficou a cargo do teatrólogo David Hare. O dramaturgo inglês, então, radicalizou a proposta de Cunningham, ligando as três personagens logo na abertura, através de sucessivos cortes, que abertamente forçam uma continuidade de movimento entre personagens de épocas e localidades distintas. O filme começa com os três companheiros das protagonistas chegando em casa: o marido de Laura Brown (Juliane Moore) entra na moradia suburbana de Los Angeles; o companheiro de Virgínia Wolf (Nicole Kidman) entra na casa de dois andares inglesa; e a namorada de Clarissa (Meryl Streep) chega no apartamento delas na *Big Apple*. As três protagonistas estão deitadas na cama. Os despertadores tocam na casa de cada uma dela, obedecendo à mesma progressão: anos 1950, anos 1920, e nos anos 00. Clarissa vai até o banheiro e, no espelho, arruma os cabelos. Corta para Virgínia também mexendo nos cabelos. Volta para Clarissa abaixando-se na pia. Quase em continuidade de movimento, Virgínia levanta-se de uma cadeira, vai até um espelho e abaixa a cabeça para lavar o rosto. Clarissa, ainda na frente da pia, levanta a cabeça. Volta para Laura Brown – ela pega o livro *Miss Dalloway*, enquanto seu marido abre e fecha as portas do armário da cozinha. Então, Clarissa abre as cortinas do seu apartamento, num movimento similar ao do companheiro de Laura. Depois de mais algumas rimas entre o movimento das três –

²⁰² Michael Cunningham voltou a misturar três histórias em seu romance “Dias exemplares”. Neste livro, o escritor entrelaça a industrialização do século XIX, o terrorismo do início do século XXI, e um mundo pós-catástrofe ambiental. Um menino franzino, apaixonado por Walt Whitman, aparece na primeira história. Já nas outras duas, os protagonistas são garotos que não deixam de ser versões do primeiro.

que inclui imagens de todas elas paradas, pensando na vida – volta-se a Nova York. Clarissa pega um vaso de flores. Ao tocar nele, corta para o marido de Laura pegando outro vaso e colocando sobre uma mesa. Logo em seguida, a empregada de Virginia ajeita as flores no vaso que fica em cima de uma escrivaninha.

Esses cinco minutos embalados pela musica de Philip Glass mostram uma astuta intercalação de cenas, que não só transmite seu caráter artificial, impositivo, mas ao mesmo tempo extrai uma beleza que parece vir do sentimento de tragédia, de destino inexorável, que faz com aquelas mulheres infelizes pareçam marionetes do processo fílmico e, por consequência, da vida.

Durante *As horas*, essas transições que espelham os personagens e suas questões continuam a aparecer, principalmente ligando Virginia Wolf e Laura Brown: a leitora joga um bolo no lixo e, corta, para o marido de Virginia Wolf batendo com um martelo em um tipo, preparando uma impressão; a escritora está deitada na grama olhando para um lado, e Laura está na sua cama encarando o vazio – pela montagem, elas parecem se enxergar; Laura está saindo do banheiro, voltando para o quarto, para reencontrar o marido com quem não quer se deitar. Depois disso, o marido de Virginia Wolf chega na sala – também passando por uma porta –, perguntando porque a escritora não vai para o quarto.

A estrutura de *As horas*, que chega a lembrar *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), de Griffith, não evidencia uma lógica geral de alternância entre as histórias²⁰³. Mas, levando em conta conflitos entre os personagens, pode-se organizar o filme da seguinte forma: os grandes choques dramáticos dos três personagens acontecem em sucessão. Clarissa vive seu momento mais tenso logo em sua primeira cena longa com o poeta – ali afloram seus sentimentos que, posteriormente, receberão mais injeções de desânimo; depois, há o momento em que Laura encara a possibilidade do suicídio – este instante é mostrado em montagem intercalada com a cena em que Virginia Wolf decide não matar a personagem do seu livro. Por fim, a escritora tem uma grande discussão com seu marido, enquanto espera o trem para, quem sabe, fugir da região. Desta forma, o filme parece fugir à lógica (ou ao clichê) de unir no mesmo momento da narrativa a parte mais dramática de todos os personagens.

²⁰³ Alguns especialistas em roteiro, como McKee (1997, p.56), apontam o filme de Griffith como exemplar pioneiro de *multiplot*. A meu ver, as oscilações de época presentes no painel histórico sobre a sordidez humana deixam o afresco *griffithiano* mais próximo da narrativa intercalada. Independente disso, *Intolerância* é um filme capital para o entendimento da “narrativa plural”.

Porém, nos seus últimos vinte e cinco minutos, o filme empilha uma série de ferramentas para dar força ao final. Para mostrar que Laura é mãe de Richard, o roteiro constrói uma situação diferente do padrão apresentado anteriormente. Ao invés de mostrar uma das três protagonistas (ou um companheiro das mesmas), a cena flagra o poeta sozinho. É ele que se lembra dela, agarrado a um retrato da mãe que o abandonara. Menos de dez minutos depois, surge outra surpresa: o poeta se suicida, na frente de Clarissa. E ainda há tempo para Laura Brown reaparecer na história e ir à casa da editora, totalizando três fatos novos. São surpresas relevantes ou artifícios narrativos forçados? Independente da resposta, no fim de *As horas*, a editora Clarissa parece entender um pouco mais sobre a sua vida²⁰⁴.

Ainda, é preciso lembrar que a abertura e o desfecho de *As horas* mostram a mesma cena. O início se passa nos anos 1940 e revela, numa hábil sequência de sobreposições de tempo, o suicídio de Virginia Woolf, misturando o momento em que ela escreve uma carta de despedida ao marido, o instante em que ele a lê, e o derradeiro autoafogamento. No final do filme, o suicídio volta a ser mostrado, em uma cena bastante discreta. De alguma forma, esta oscilação de proposta lembra que as experiências de montagem, que as soluções radicais de adaptação, foram concentradas no início do filme.

As horas evoca certos filmes citados anteriormente nesse capítulo. A narrativa, que flana entre os anos 1920 e a primeira década deste século, rima com as adaptações que Ophuls realizou nos anos 1950 a partir de textos do século XIX: quando se trata de relacionamentos humanos, amor e outros sentimentos, a oscilação de época não traz diferenças. Em 2001, em Nova York, Clarissa continua carregando as questões problematizadas por Virginia Wolf no início do século XX.

Outro aspecto interessante é que a vida dos três personagens é contada em um dia. Espelhando o que acontece no próprio *Miss Dalloway* e em outros romances baseados no fluxo de consciência – como *Ulisses*, de James Joyce –, *As horas*, o filme, retrabalha esta noção, quase sempre explorando a subjetividade dos personagens através dos enquadramentos e da montagem. Neste sentido, enquanto

²⁰⁴ É preciso lembrar que, tanto a realização de Daldry quanto *Veneno*, dialogam intensamente com a obra de Caio Fernando Abreu. Por um lado, *As horas* é um dos representantes do *Hollywood Queer Melodrama* – filmes melodramáticos que enfocam relações homossexuais, mas que têm certa penetração comercial, a ponto de serem indicados ao Oscar em algumas categorias. Junto de *As horas*, aparecem *O segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), de Ang Lee, e *Longe do paraíso* (*Far from Heaven*, 2002), de Todd Haynes. Por outro lado, *Veneno* chama a atenção para *New Queer Cinema* – filmes independentes americanos que abordam livremente questões homossexuais, como os de Gregg Araki, Rose Troche e Tom Kalin.

Ainda orangotangos e Barril de pólvora contam um dia em uma cidade, o filme de Stephen Daldry se concentra em um dia na vida das protagonistas de períodos históricos distintos²⁰⁵.

Voltando à relação dos personagens, *As horas*, *Veneno* e *Guerra conjugal* apresentam, cada um a seu turno, exemplos de uma forma peculiar de ligar os personagens. Agora é importante pensar em como tais ligações se estabelecem num filme calcado em mais de vinte personagens.

4.4 SHORT CUTS: O MODELO DO FILME-CORAL CONTEMPORÂNEO

Baseado em nove contos e um poema de Raymond Carver, *Short Cuts – cenas da vida* (*Short Cuts*, 1993), de Robert Altman, entrelaça vinte e dois moradores dos subúrbios de Los Angeles. Histórias familiares, relacionamentos amorosos, e rotina profissional desfilam em um panorama de pouco mais de três horas. Como lembra a teórica húngara Yvette Biró, o motor desta estrutura é a associação de episódios “que se confrontam uns aos outros, se separam, se desprendem e se abandonam” (2007: p.66).

No que tange ao processo de adaptação, o próprio Altman, que assinou a transposição junto com Frank Barhydt, explicou o processo:

Tomamos certas liberdades com a obra de Carver: personagens passaram de um conto para outro; entram em contato graças a diversos procedimentos de ligação; nomes podem ter sido trocados. (...) Os equivalentes cinematográficos do material literário se manifestam de maneiras inesperadas (ALTMAN, 1994: p. 7).

Além do que foi exposto, podem-se perceber outras estratégias, como a criação de personagens que não existiam na obra de Carver (a mãe e a filha que trabalham com música); a união de contos de vários livros para a formação de um determinado segmento; a inserção de trechos de outros contos de Carver nas histórias contadas pelos personagens; a alteração da localização da trama, trazendo toda a ação para o sul da Califórnia; e a mudança da época em que as narrativas se

²⁰⁵ Chama a atenção que os três filmes tripartidos analisados praticamente ocultam suas marcas urbanas.

passam: saem os anos 1970 e entram os 1990. Por essas observações, nota-se que o realizador não se deteve em um determinado conjunto de textos, mas sim, pensou em toda obra de Carver para construir o seu afresco suburbano.

A relação de Altman com Carver faz lembrar a adaptação que Joaquim Pedro de Andrade fez dos contos de Trevisan. Por um lado, há uma grande diferença dos filmes não só em termos estéticos, mas estruturais. Em *Guerra conjugal*, Joaquim Pedro compactou dezesseis histórias em três vetores. Já em *Short Cuts*, Altman usou menos histórias, mas criou um leque mais amplo de personagens e conexões, formando nove núcleos de personagens. Porém, os dois cineastas parecem ter o mesmo conceito ao mexer com a origem literária: conhecimento total da obra do escritor, ciência da necessidade de manipulá-la, aposta na significação do trabalho da *mise en scène*, e a certeza de que o resultado final – o filme – é antes de tudo um desejo (e um espelho) do realizador.

Se a adaptação de *Short Cuts* provocou bastante debate, o ponto que mais me interessa diz respeito à transição dos contos para um universo de longa-metragem. Para Ken Dancynger e Jeff Rush (2002), esses fios narrativos que se entrelaçam cortam o isolamento dos personagens, afastando o sentimento de solidão que perpassa as pequenas histórias de Raymond Carver²⁰⁶. Por outro lado, para Altman, a ligação entre os personagens traz à tona um dos temas caros a Carver, justamente o acaso, o fortuito. Dentro desta questão, é interessante lembrar a opinião da viúva de Carver, a poeta Tess Gallagher, que assina a introdução do livro que traz o roteiro do filme. Defensora da adaptação de Altman, Gallagher (1993) foge da leitura mais pragmática, e defende a validade de personagens e histórias originais serem misturadas e alteradas. Para ela, essas variações fazem com que o próprio processo de adaptação de Altman e Barhydt traga como elemento constitutivo um fator fundamental nos contos do escritor – o *jazz*²⁰⁷. Personagens que entram em outras histórias remetem, segundo ela, a notas que surgem improvisadas em um solo de trompete. Se este comentário é um pouco abstrato, Gallagher objetiva sua análise quando defende o mosaico criado por Altman. Ao

²⁰⁶ Dancynger e Rush chamam os cruzamentos do filme de Altman de *Grand hotel technique*, numa alusão a *Grande hotel* (1932), de Edmund Goulding (Op. Cit., p.332). Neste *multiplot* pioneiro pelo cruzamento de personagens em um espaço, a ação se concentra no hotel que dá nome ao filme.

²⁰⁷ Pensando nesse entrecruzamento de personagens e na influência do *jazz*, há um ponto de contato de *Short Cuts* com o cinema de John Cassavetes, a começar por *Shadows* (1959). Afinal, na estreia de Cassavetes os personagens, também múltiplos, irrompem na tela sem seguir uma lógica narrativa clássica.

contrário de Dancynger e Rush, que criticam a união das histórias, a viúva do escritor pensa que o cruzamento dos personagens cria uma atmosfera ambígua:

Altman e Barhydt quebraram os limites das histórias e permitiram que os personagens afetassem ou não a vida uns dos outros, sugerindo que estamos, a um só tempo, “juntos nisso tudo” e “sozinhos” como nunca tínhamos suspeitado (p.9)²⁰⁸.

Abandonando as comparações com a literatura e confrontando Altman com ele mesmo, é interessante pensar como este filme dialoga (e se afasta) de outros que o realizador fez. Como lembra Frank Curot (1999, p.149), a película baseada em Raymond Carver se situa dentro de uma estrutura recorrente em sua filmografia: a representação de um grupo de personagens, geralmente unidos por uma situação histórica, uma manifestação coletiva, ou por pertencerem ao mesmo meio social ou profissional. Assim, *Short Cuts* vem da mesma árvore genealógica que *M.A.S.H* (1970), *Nashville* (1975), *Cerimônia de casamento (A Wedding)*, (1978), *Health* (1979), *Pret-à-porter* (1995) e *Assassinato em Gosford Park* (2001). Por outro lado, como lembra o ensaísta, o meio de convívio de *Short Cuts* é bastante alargado, porque o que une os personagens do filme, mais do que o convívio pessoal e social, é a cidade de Los Angeles. Justamente por isso, é um dos *multiplots* de Altman mais calcados na montagem alternada.

Yvette Biró defende a ideia de que *Short Cuts* é um exemplo perfeito do “tratamento paradoxal do tempo” (2007, p.66). Segundo ela, o método de Altman concilia procedimentos contraditórios e paralelos:

Na maior parte do tempo, o realizador encurta algumas cenas e parece até abandoná-las no meio. Em contrapartida, e é nisso que está a originalidade do filme, o fluxo narrativo no interior dos episódios é insolitamente lento e contido... sentimos que essa obra funciona como um corpo febril, inquieto, em movimento incessante, que, entretanto, se constrói a partir de pequenas sequências extremamente controladas (Op. Cit., p.66)²⁰⁹.

²⁰⁸ Tradução e adaptação do autor para o original: “Altman and Barhydt broke the frames on the stories and allowed the characters to affect each other’s worlds or not, as if to suggest that we are both ‘in this together’ and ‘alone’ than we ever suspected”.

²⁰⁹ Tradução e adaptação do autor para: “La plupart du temps, le réalisateur abrège quelques scènes et semble même les abandonner en cours de route. En revanche, et c’est là que réside la originalité du film, le flux narratif à l’intérieur des épisodes est inhabituellement lent et retenu... On a finalement le sentiment que cette ouvre fonctionne à la manière d’un grand corps fébrile, inquiet, en mouvement incessant, qui pourtant se construit à partir de petites séquences extrêmement maîtrisées”.

A reflexão de Yvette Biró faz lembrar que as transições do filme são de diversas ordens. Como aponta Frank Curot (Op. Cit., p. 152), o fato dos personagens se cruzarem permite que *Short Cuts* seja comparado com obras tão diversas como *Lola* (1960), de Jacques Demy, *Uma noite sobre a terra* (*Night on Earth*, 1991), de Jim Jarmush, e alguns filmes de Resnais: *Meu tio da América* (*Mon Uncle d'Amérique*, 1980); *La vie est un Roman* (1983), e o díptico *Smoking/No Smoking* (1993). Comparando o filme de Demy com o de Jarmusch, existe praticamente uma oposição entre as ligações tênues, os cruzamentos deambulatórios da película do realizador francês, e o paralelismo quase matemático do cineasta americano. Ou seja, *Short Cuts* parece misturar frescor, leveza, e improvisação jazzística, com organização pragmática, objetiva, concreta.

Falando sobre seu método, Altman (2005: p.199) admite que a criação dos personagens da mãe cantora e da filha violoncelista também tinha outras intenções que não só as dramáticas. Elas, juntamente com o apresentador de TV, são peças valiosas, porque – na montagem – podem ser inseridas praticamente a qualquer momento – de fato, muitas ligações são feitas através destes três personagens.

Antes de aprofundar um pensamento sobre as transições cênicas, resumo rapidamente os nove segmentos de *Short Cuts*:

- o taxista Earl (Tom Waits) e a garçonete Doreen (Lily Tomlin) brigam o tempo todo, principalmente porque ela é alvo de olhares masculinos;
- o apresentador de TV Albert Finnigan (Bruce Davison) vê sua tranquilidade familiar abalada quando seu filho é atropelado (justamente por Doreen);
- a cantora de jazz Tessa Trainer (Annie Ross), e sua filha violoncelista Zoe (Lori Singer), moram em frente aos Finnigan e têm um relacionamento marcado pela incomunicabilidade;
- Ralph Wyman (Matthew Modine) não é só o médico que atende o garoto atropelado, mas o marido desconfiado da artista plástica Marian (Juliane Moore);
- Sheri (Madaleine Stowe), a irmã de Marian, é traída por seu marido, o policial Gene Shepard (Tim Robbins). Este suspeita que o cachorro da casa sabe de tudo;
- Betty Weathers (Francis McDormand), amante de Gene, é acossada pelo ex-marido, um piloto de helicóptero lunático;

- Jerry Kaiser (Chris Penn) cuida da piscina dos mais abastados. Ele é casado com Lois (Jennifer Jason Leigh), uma atendente de tele-sexo, que exerce suas atividades enquanto cuida dos filhos pequenos;

- Honey Bush (Lili Taylor) e seu marido Bill Bush (Robert Downy Jr.) são amigos dos Kaiser, sendo que ela é filha de Doreen. Eles tomam conta do apartamento de uns vizinhos que vão viajar.

- Claire Kane (Anne Archer) é uma animadora de festas, que anda pelas ruas vestida de palhaça. Seu marido Stuart (Fred Ward) é um desempregado que sai para pescar com amigos e encontra uma mulher morta boiando na água.

Para unir tal constelação, Altman usa diversas formas de transição entre personagens e cenas. Curot (Op. Cit., 152) analisa estas passagens, iniciando pela mais simples, motivada por ações físicas semelhantes: no fim de uma cena, algumas pessoas estão saindo de um lugar; no início da seguinte, outro grupo está entrando em outro local. Assim, a passagem por portas liga os dois momentos. Desde já é interessante perceber como a transição de *Short Cuts* é diferente daquela de *As horas* – enquanto o passar pelas portas em Altman é algo que fica escondido pelo realismo da *mise en scène*, esta ação, no filme de Daldry, é extremamente marcada, enfatizando a relação dos personagens ou das histórias que aparecem antes e depois do corte.

Continuando sobre a ligação das cenas, um dos instantes mais marcantes acontece quando o garoto que fora atropelado está deitado na cama e sua mãe pede que ele tome leite. Um *travelling* passa pela situação e vai até o copo com líquido branco. Corta para um copo de leite que está sendo mostrado em um programa de TV. Quem está assistindo é o taxista Earl, mas atrás dele está sua companheira Doreen (que tinha atropelado o garoto). Na TV, o locutor diz que acidentes acontecem e que alguns são bem graves. É claro que aqui fica explícita a alienação de Doreen perante o fato do garoto se encaminhar para a morte. Mas além disso, juntar o leite da cena do garoto com o leite da TV insinua uma possível ausência de barreiras definidas entre vida real e representação.

Outra estratégia usada por Altman, tanto para unir as cenas quanto para elaborar um discurso sobre o mosaico social, é mostrar personagens em deslocamento, entrando e saindo de casas e bares, dirigindo pela cidade. Estas chegadas, partidas e trajetos propõem a ideia de que os personagens estão “dando voltas em círculo”, perdidos em pequenos impasses, naufragados em suas

idiossincrasias. De alguma forma, é possível pensar que *Ainda orangotangos* opera de forma similar, apresentando também a ideia de que um “símio” não consegue enxergar o outro.

Ainda como forma de transição relevante, aparece a associação de fatos com ideias visuais específicas, como a proposta de simbolizar, através da água e dos peixes, a morte de algumas mulheres jovens. Numa cena, os Bush não só cuidam do apartamento dos vizinhos ausentes, mas aproveitam a casa. O marido tenta seduzir a esposa, mas não consegue. No final da discussão, a câmera foge dos dois e acompanha apenas um peixe no aquário. Então, corta para a cena seguinte: pescadores acham uma mulher nua em um rio. Posteriormente, a violoncelista, para tentar atrair a atenção da mãe, se atira na piscina, simulando um suicídio – a imagem lembra o cadáver encontrado no rio. Imagem que antecipa seu próprio suicídio, que ocorre posteriormente.

Para avançar na reflexão sobre o “corpo febril” de *Short Cuts*, direciono o foco na história do já citado casal Bush, formado por Honey e Bill Bush. Analisando sua participação, percebe-se que outra forma de ligar cenas aparece pelo uso do contraste. Numa cena, o casal é mostrado em sua intimidade gelada: o marido tenta sem sucesso transar com a companheira. No plano seguinte, aparece outro um relacionamento sexual, bem mais animado. Desta forma, ressalta-se não só os problemas do primeiro casal, como cria-se uma transição irônica.

Pensando mais sobre a montagem, é interessante analisar a abertura: em cerca de doze minutos, Altman mostra seus nove focos narrativos, interligando os fatos pelo uso de planos de helicópteros, que estão “dedetizando” a cidade. Geralmente, entre uma história e outra aparecem estas aeronaves que, com sua aparência bélica, não deixam de lembrar *Apocalypse Now*. Depois de apresentar personagens de cinco histórias, chega a vez dos Bush. O clima da cena começa a ser criado no momento dramático anterior. Enquanto o taxista Earl e a garçonete Doreen discutem no café onde ela trabalha, ouve-se um jazz. Então, aparece um plano de helicóptero. Do helicóptero, corta para uma grua que se direciona para um clube de jazz, o LOW NOTE. Ali, Tess Trainer está no palco, entoando a música que começara na cena do café. Depois, se vê o casal Bush, sentado ao lado dos vizinhos que vão viajar. Desde logo o espectador é informado que eles terão que cuidar dos peixes dos conhecidos. Então, Altman apresenta outros dois vetores

narrativos, passa por outras cenas já iniciadas e volta para o LOW NOTE. Ali, ao som da mesma música, Bush e seus vizinhos decidem ir embora do local.

Na cena acima, Altman usa da liberdade de montagem, pois há um acúmulo de fragmentos que mostram muitas histórias em poucos minutos. Para isso, o tempo é manipulado: várias cenas são mostradas depois do primeiro momento do LOW NOTE, mas quando o clube aparece de novo, pouco tempo diegético transcorreu desde a cena anterior do bar. Esta manipulação do tempo evoca a cena do café da manhã de *Cidadão Kane*, em que Orson Welles mostra uma grande quantidade de tempo diegético em poucos minutos de filme.

Abrindo um parêntese e focando no filme como um todo: a liberdade de ir e vir no tempo também aparece em relação às várias narrativas, que somem e aparecem de maneira diversa durante o filme. Altman manuseia os pequenos dramas dos personagens de maneira a tornar difícil para o espectador adivinhar qual história sucederá a que está na tela. Inclusive, muitas vezes alguns personagens ficam por um longo período sem aparecer. Desta forma, as relações das histórias não obedecem a uma lógica proporcional. Por exemplo, Paul Finnigan, o personagem de Jack Lemmon, aparece somente no hospital onde seu neto irá morrer. Então, Paul reencontra o filho e desabafa, conta que traiu a mãe dele, em uma espécie de grande monólogo. Depois disto, o personagem praticamente some da narrativa²¹⁰. Mesmo que este momento seja uma exceção, a construção de *Short Cuts* lembra a assimetria de *Barril de pólvora*.

Voltando ao casal Bush, é interessante pensar a participação dele no todo narrativo. Em *Short Cuts*, há dezessete fragmentos envolvendo um destes dois personagens, sendo que a maioria deles é inspirada no conto “Vizinhos” (“Neighbors”, 1976). No texto de Carver, Bill e sua companheira são encarregados de cuidar do apartamento de outro casal que mora no mesmo prédio e precisa viajar. Nos estudos sobre este relato²¹¹, geralmente se destaca que o relacionamento dos protagonistas, imersos em uma vida desinteressante, acaba ganhando novo impulso

²¹⁰ O personagem do confeitiro (Lyle Lovett) também aparece de maneira diversa dos demais. Depois que os Finnigan deixam de pegar o bolo de aniversário do filho (ele tinha sido atropelado), o confeitiro começa a telefonar para a casa deles. Então, depois da morte do garoto, os pais vão à confeitaria. Depois de uma discussão ríspida, Ann Finnigan (Andie McDowell) exaspera-se em emoção. O confeitiro então revê seus atos, pede que o casal não vá embora, e oferece uma cadeira para a mulher.

²¹¹ Para um resumo da repercussão crítica de *Vizinhos*, ver STEVEN J. MCDERMOTT, “Being a Boon for Critics”, disponível em www.storuglossia.com/blog/archives/2003_06_08_archive.html. Acesso em 01/07/2009.

(inclusive sexual) quando eles passam a frequentar a casa dos outros. Assim, o desfecho do conto – quando eles perdem a chave do apartamento dos vizinhos – não deixa de ser irônico, pois obriga os personagens a encararem suas próprias vidas.

No filme, a história do apartamento não chega a ter um final. Ao mesmo tempo, o casal não traz consigo a expressão de que as oportunidades da vida foram perdidas; eles até parecem felizes no clube de jazz que frequentam. Por outro lado, é inevitável perceber os problemas que eles têm: em várias cenas, Bill tenta, sem sucesso, transar com Honey; em outro momento, ele não hesita em traí-la.

O próprio tratamento que o filme dá aos dois mostra esse desapego entre eles: Bill é um maquiador, cheio de fantasias, que gosta de provocar seu amigo Jerry Kaiser (Chris Penn), relatando situações eróticas²¹². Além disso, seu caráter lunático aparece quando ele maquia sua mulher como se ela estivesse morta, exibindo enorme prazer em fotografá-la, ensanguentada, deitada na cama do apartamento dos vizinhos; já sua mulher, Honey, é um personagem mais enigmático: não se sabe bem o que ela faz, apenas que é assediada pelo padrasto.

Se a situação do apartamento vem de “Vizinhos”, o casal Bush também se envolve em situações de outros contos, principalmente por causa da amizade com os já citados Jerry e Lois Kaiser. Quando os quatro amigos estão em um clube de jazz e um homem negro oferece dinheiro para transar com Louis, o texto adaptado é o conto “Vitaminas” (“Vitamins”, 1984); já o desfecho do filme, onde as duas famílias vão acampar, e Jerry acaba matando uma garota que recém conheceu, foi inspirado em “Diga às mulheres que a gente já vai” (“Tell The Women We’re Going”, 1986). Além disso, como mencionado, Honey Bush é filha da garçonete Doreen, proveniente do conto “Eles não são seus maridos” (“They’re not your husbands”, 1973). Por fim, outra liberdade narrativa aparece quando Honey esbarra por acaso em um dos pescadores de “Muita água perto de casa” (“So Much Water So Close to Home”, 1976). Assim, pode-se perceber que Altman misturou textos de cinco contos para dar conta do segmento dos Bush.

²¹² No conto de Carver, Bill é contador. A mudança fez com que Bill ficasse mais próximo a outros personagens ligados à questão da representação – Claire Kane, a mulher que anda pelas ruas trajada de palhaça, é a figura emblemática desta tipologia que inclui ainda o comunicador televisivo e a atendente de tele-sexo. Neste sentido, a mudança de profissão de Bill não deixa de ser um reflexo da forma como Altman atualizou os contos de Carver, transferindo as ações dos anos 1970 para os 1990.

Voltando ao final do filme, há o piquenique dos Bush e dos Kaiser, com direito à presença dos filhos pequenos destes. Aqui, Altman mostra mais uma vez como obter contraste de situações, só que o faz através do uso do plano-sequência e da profundidade de campo: no mesmo plano, aparecem as mulheres junto com as crianças, e, um pouco distantes, os maridos gaiatos, flertando com outras garotas. No desfecho, Jerry Kaiser mata uma das mulheres, mas todos acabam surpreendidos por um terremoto.

A meu ver, o terremoto final parece mais uma metáfora das vidas descontroladas dos personagens do que um julgamento. Por esta ótica, os helicópteros do início também são uma espécie de emblema da selvageria de alguns seres do filme. Mesmo que a interpretação seja diferente, os dois acontecimentos servem para “carimbar” todos os personagens, mostrando-os como pertencentes ao mesmo grupo.

Essa ideia de iniciar e terminar um filme com algo globalizante vem aparecendo em outros *multiplots*. Se é tentador afirmar que a propagação da *network narrative*, dos anos 1990 para cá, se deve a *Short Cuts* – nem Altman vinha exercendo sua veia coral –, também é sedutor lembrar que este tipo de narrativa se transformou em algo quase banalizado²¹³.

Magnólia (*Magnolia*, 1999), de Paul Thomas Anderson, é um caso relevante para dimensionar as regras do formato. Discípulo assumido do realizador de *Popeye* (1980), o diretor de *Boogie Nights* (1997) entrecortou a vida de nove personagens durante 24 horas, em Los Angeles, usando um narrador no início, um acontecimento arbitrário no final (uma chuva de sapos), um programa de TV e dramas familiares para impedir que os objetivos de cada um fosse facilmente executado.

Em seu estudo sobre o filme, Bordwell (Op. Cit, p.227-233) demonstra como Anderson trabalha com os cânones clássicos. Por exemplo, todos os problemas dos personagens são revelados nos primeiros trinta minutos; ao mesmo tempo, depois de duas horas de filme, todos ficam em crise. Então, a chuva de sapos aparece para “salvá-los” – o que mostra a diferença do terremoto de *Short Cuts*. Por causa deste salvamento, alguns personagens acabam melhor do que começaram.

²¹³ A comédia romântica *Simplemente amor* (*Love Actually*, 2003), de Richard Curtis, talvez seja um bom exemplo dessa banalização. O filme mostra histórias de amor entrecortadas, com a maioria dos personagens encontrando a felicidade no mesmo momento do filme.

Mas, como lembra Bordwell, o que faz de *Magnólia* um filme relevante é que ele chega a ser autorreflexivo, pelo uso de certas ferramentas que reiteram o artificialismo do esquema *multiplot*. O momento antológico, em que todos os personagens – inclusive o senhor desacordado na cama de hospital – cantam *Wise Up*, de Aimée Mann, mostra que o “acaso” no cinema é sempre forçado. Ao contrário do prólogo que, de maneira bem humorada, conta histórias estapafúrdias, tentando mostrar que “tudo pode acontecer”, este trecho, também irônico, revela que toda a transição cênica que muda o foco da história de um personagem para outro, todos os encontros casuais, são frutos de uma construção. Mas não é só isso: aqui, o artificial não apaga completamente o sentimento dos seres. Como na abertura de *As horas*, a sequência musical de *Magnólia* mistura autorreflexão com o decalque das dores dos personagens. Sem medo do melodrama.

Se *Magnólia* e *Short Cuts* têm várias diferenças – número de personagens, utilização ou não de ferramentas clássicas de roteiro, estilo de filmagem²¹⁴ –, o diretor alemão Michael Haneke vê pontos em comum entre os dois:

Embora eu ache filmes como *Magnólia* e *Short Cuts* muito refinados e muito bem-feitos, eles utilizam meios estéticos para apresentar uma ilusão de totalidade que não existe; na realidade, as nossas impressões são isoladas. Eu apresento os fragmentos tal como são. (SCOTT, 2008: p.116).

São justamente os fragmentos do diretor alemão que analisarei agora.

4.5. CÓDIGO DESCONHECIDO E 71 FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO ACASO: OS CORAIS SOMBRIOS DE HANEKE

Código desconhecido (*Code Inconnu*, 2000), e *71 Fragmentos de uma cronologia do acaso* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) apresentam uma diferença básica em relação a *Short Cuts* e à maioria dos *multiplots*: Haneke, nestes dois trabalhos, exacerba a descontinuidade entre as cenas que apresenta. Em ambos os casos, o uso reiterativo de telas pretas

²¹⁴ A câmera de Altman em *Short Cuts* é sempre mais instável e menos direta que a de Anderson em *Magnólia*. Enquanto o roteiro de *Magnólia* parece seguir certos paradigmas clássicos, o de Altman é antes um retrato de momentos.

separando as ações dos vários personagens é a marca de uma narrativa que propõe um grupo de personagens marcado pela quase absoluta não interação.

Além da incomunicabilidade entre as partes, esses filmes também ostentam uma autorreflexividade, cara ao realizador de *Funny Games* (1997). Através das imagens de TV ou da figura de uma atriz, Haneke – sempre *frankfurtiano* – cria discursos sobre a representação, a mídia e a relação com o espectador. Por outro lado, estes dois filmes inspiram-se, em maior ou menor medida, em notícias de jornal (os *fait divers*). Em *71 fragmentos*, a história de um garoto romeno adotado por um casal vienense repercutiu na mídia austríaca; em *Código desconhecido*, como assegura o próprio Haneke, “nada foi inventado” (SCOTT, 2008: p.119). Desta forma, estes filmes partem de uma relação direta com fatos caçados no cotidiano.

Ao mesmo tempo, *71 fragmentos* e *Código desconhecido* engendram os fatos de maneira ambígua: muitas vezes não há garantia, certeza, de que o espectador entende exatamente o que está acontecendo. As peças podem ser juntadas, a narrativa, a história, formada, mas a ambiguidade marca o desfecho, que é quase sempre uma inconclusão. O final de *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* é paradigmático. No filme, os personagens se cruzam apenas no final – ou nem isso. Na verdade, três deles estão no banco em que um jovem surtado assassina três pessoas. A cena é filmada de forma a não oferecer a convicção de que foram os três que morreram; afinal, quem é alvejado está fora do enquadramento. Haneke quer um espectador ativo.

Ainda, o que une esses filmes é a capacidade do diretor de produzir cenas bombásticas, baseadas tanto no confronto direto entre desconhecidos, como em ações aparentemente banais. A partir de um amplo domínio do tempo, do enquadramento e da atuação, o realizador propicia momentos que – certamente – são inspiradores. Nesse sentido, as películas de Haneke são um convite para que uma “narrativa plural” abrigue cenas em que a dramaticidade depende muitas vezes da menor unidade cinematográfica: o plano.

Passo às particularidades de cada filme, começando por *71 fragmentos*. O primeiro fator relevante é que o filme é uma “crônica de morte anunciada”. Já na abertura, os letreiros informam que um estudante de dezenove anos matou três pessoas sem motivos aparentes e depois suicidou-se. É como se Altman colocasse

na tela: “este filme acaba com um terremoto”. Como se vê, são duas propostas completamente diferentes.

71 fragmentos se concentra em cinco núcleos dramáticos: um casal infeliz, naufragado na dificuldade de criar um bebê doente; um casal harmônico, que busca a completude na adoção; um senhor, que não consegue manter vínculos com a filha bancária; o jovem, imerso em jogos e apostas; e um menino romeno, que chega a Viena para tentar a sorte nas ruas da cidade – e que acabará adotado pelo casal.

A película de Haneke chama a atenção já por seu título, que engendra três palavras relevantes no âmbito da problemática do filme-coral. Começo pela questão do “fragmento”, que aqui pode ser entendida em duas direções. Por um lado, a fragmentação aparece como a já referida negação de uma totalidade. O próprio Haneke (1994) afirma que a opção pela fragmentação é tanto uma reação ao cinema *mainstream* (cujos filmes – segundo o diretor – passam a ilusão de que o mundo pode ser compreendido), como uma possibilidade de fazer o espectador ser ativo dentro da história, completando, com sua própria experiência, o que ele vê na tela²¹⁵.

Inclusive, essa ideia de negação da completude pode ser vista por um expediente reiterativo: se *71 fragmentos* é marcado por telas pretas, o corte de uma cena para a tela escura acontece muitas vezes de maneira brusca, descontínua – o que é exemplar nos vários momentos em que notícias de TV são cortadas secamente, abortando a fala dos apresentadores.

A outra questão da fragmentação aparece pelo tamanho e pela forma das cenas. Bordwell (Op. Cit, p.221) afirma que uma das características do filme é apresentar momentos banais, como um senhor vendo TV durante um tempo longo. Mas há pelo menos dois outros tipos de cenas que merecem destaque. De um lado, há aquelas cenas dramáticas em que a proximidade física dos personagens reitera a distância afetiva. O mesmo senhor da TV vai tirar dinheiro no banco em que a filha trabalha como caixa. Ela rapidamente o manda embora. Ali, o que se vê é uma incomunicabilidade brutal entre as partes. Já em outro momento, o “casal infeliz” janta. Depois de um grande silêncio, ele profere um fatídico “eu te amo”. A

²¹⁵ HANEKE, Michael. *71 fragments d'une chronologie du hasard*. BONUS DVD. “Entretien Avec Michael Haneke réalisé par Serge Toubiana”. 2:31. Para Michael Haneke, a narrativa fragmentada tem algo de musical. “É como na música: você tem um tema e um contra-tema. Então, com esta estrutura, eu abro um universo, uma sonata”. Tradução e adaptação do autor para: “C’est comme dans la musique: vous avez a thème, vous avez a contre thème, et, maintenant, c’est la structure avec l’ laquelle j’ouvre une univers, une sonata”.

companheira fica brava e discute. O homem, então, lhe desfere um tapa na cara. Em uma cena, Haneke vai do carinho desmedido à agressividade cruel.

Porém, existem cenas que, ao invés de mergulharem numa situação dramática envolvendo o conflito de dois personagens, buscam sua força em um plano de longa duração, que exacerba a tensão. Em *71 fragmentos*, a duração extrema é conjugada com uma construção de imagem cuidadosa e uma ação expressiva. Em determinado instante, o estudante treina pingue-pongue. A câmera fixa mostra-o atrás da mesa, defendendo as bolas lançadas por uma máquina. Depois do golpe da raquete, as bolas geralmente são paradas por uma rede grande, colocada no fundo da mesa do jogo – bem na frente da lente. Assim, as bolas não deixam de, por vezes, se dirigirem à câmera. Em quase três minutos, a câmera flagra o mesmo gesto. A repetição do cotidiano, a solidão e a violência contida do personagem, a agressividade do próprio filme, uma série de problemáticas vem à tona. Neste sentido, o essencial de *71 fragmentos* é a combinação de cenas cuja dramaticidade é oriunda de propostas distintas, seja o conflito entre dois personagens, seja a exploração dos sentimentos de personagens que aparecem sozinhos em cena.

Outra questão importante é a do acaso. Mola fundamental do filme-coral, o acaso em Haneke parece antes de tudo responsável pela união dos personagens na cena do assassinato: o senhor está no banco para falar com a filha, o segurança (que vive infeliz com a mulher) está levando dinheiro para lá, e a mulher que adota o romeno vai efetuar um saque para proporcionar-lhe conforto. É inevitável não pensar que o encontro dos quatro personagens no banco só ocorreu por causa do acaso. Por outro lado, o que se percebe é que, no filme, o acaso vai sendo gestado por uma narração onisciente que guarda essa possibilidade para o final.

Já a ideia de cronologia leva a dois pontos essenciais: o uso da elipse, e fato do filme se dividir em dias específico. No que se refere às elipses, os pulos do tempo algumas vezes insinuam que um fato (não mostrado e importante) aconteceu entre dois momentos. Um exemplo simples acontece quando o garoto romeno vê um homem deixar uma jaqueta vermelha em cima de um banco. Na outra vez em que aparece, o menino já está vestido com ela – o furto foi feito na elipse. Isso aparece de maneira mais forte nas cenas em que o casal harmônico é mostrado em sua relação difícil com uma menina recém adotada. De repente, eles já estão com o menino romeno em casa. Aqui o relevante não é só entender que eles acabaram se

desvinculando da garota, mas tentar preencher a trajetória emocional dos personagens. Desta forma, Haneke evidencia a possibilidade de que um núcleo se desenvolva, enquanto outro é mostrado.

Além do uso reiterativo da elipse, o filme se caracteriza por ser dividido em cinco dias, cada um deles iniciado com um telejornal. Então, todo o filme se passa nos dias 12, 26 e 30 de outubro, 17 de novembro e 23 de dezembro – dia do assassinato. É interessante que, neste último dia, o noticiário é exibido duas vezes, na primeira sem a reportagem sobre o assassinato e o suicídio, causando um efeito estranho: pode-se pensar que os noticiários dos outros dias deixaram algum fato relevante de fora, pode-se questionar se aqueles programas realmente pertencem aos dias informados, e pode-se interpretar a repetição como uma metáfora de que a TV mostra “sempre a mesma coisa”.

Aliás, a TV é um objeto importante e onipresente dentro do filme (como em *Short Cuts*). A todo momento, ela reiterativamente transmite uma série de conflitos bélicos. Por um lado, esta opção insinua como a tragédia é algo tão presente no cotidiano, a ponto de anestesiar as pessoas; por outro, a proposta propõe um paralelo entre a desgraça das guerras e a miséria cotidiana (algo que é retomado em *Código desconhecido*). Este discurso fica claro no momento em que o solitário senhor fica, num longo plano, assistindo, impassível, ao noticiário que expõe a virulência de conflitos armados.

Mesmo que seja abertamente crítico aos meios de comunicação, Haneke também usa a TV para ligar os personagens, como quando o senhor vê a notícia sobre o garoto que veio da Romênia – desta forma, só quem está assistindo o filme percebe a conexão entre os dois. Aliás, este momento mostra que o realizador, uma vez ou outra, se entrega para a narrativa totalizante.

Se a história é dividida em cinco dias, a narrativa pode ser fracionada em três atos. O primeiro é todo o primeiro dia (12 de outubro). Ali, apresentam-se os personagens e, apesar dos vários paralelismos, predomina a história do garoto que cruza a fronteira. O segundo ato também é novamente formado por um dia (26 de outubro). Este segundo segmento é marcado pelos momentos de maiores crises dos personagens. Já o último ato é dividido em três dias (30 de outubro, 17 de novembro e 23 de dezembro). A partir da entrevista do garoto na TV, os fatos começam a se desencadear, e o desfecho vai ficando mais evidente. Então, com uma narrativa

praticamente articulada em três blocos de tempo similares (cerca de trinta minutos), o filme de Haneke parece matematicamente construído²¹⁶.

A abertura de *71 fragmentos* também chama a atenção. Se *Ainda orangotangos* mostra o metrô desembocando em Porto Alegre, o filme de Haneke “chega de caminhão” em Viena. Esta forma de entrar na cidade, vindo de fora, chama a atenção por aparecer nos dois filmes – que, por linhas tortas, tem outro paralelismo: quem está chegando é um estrangeiro. Claro, no filme de Spolidoro, o japonês parece uma paródia dos nipônicos de Jarmusch, que visitam a terra de Elvis Presley em *Trem mistério* (*Mystery Train*, 1989); já em *71 Fragmentos*, o estrangeiro é símbolo de uma sociedade que só acolheria o outro pela forma paternalista. Independente da distância, os meios de transporte e os movimentos de câmera ressaltam que Porto Alegre e Viena são peças fundamentais na narrativa fragmentada de seus filmes.

Sai Viena e entra Paris. Em *Código desconhecido*, é fácil perceber como o alemão Haneke enxerga a França. Espaço de xenofobia, ódio multirracial, intolerância, caos. Isso tudo vai ganhar tradução em um roteiro que apresenta quase todos os personagens do filme no primeiro plano-sequência e depois separa-os por (quase) toda a projeção. A proposta narrativa é evidenciada desde os créditos. Após o título, pode-se ler a inscrição: “história incompleta de diversas viagens” (“récit incomplet de divers voyages”). Assim, o realizador reitera seu discurso de não apresentar uma totalidade.

Talvez por essa postura, o filme comece com uma cena tão simbólica em uma escola de surdos-mudos. Enquanto uma das garotas faz a imitação de algo, as colegas da turma tentam decifrar do que se trata. A cada tentativa, a criança que propôs a adivinhação vai ficando mais triste. Com esta imagem, Haneke reitera não só a dificuldade de compreensão da realidade em sua totalidade, mas também salienta que no mundo que será mostrado a seguir ninguém se entende – individualmente e culturalmente.

O desentendimento é salientado no plano-sequência posterior aos créditos. Nas ruas de Paris, um garoto aproxima-se de uma mulher: ele é irmão do namorado dela e está fugindo da guarda do pai, um fazendeiro que mora no campo. Depois de

²¹⁶ Em termos diegéticos, o que se vê são elipses distintas, sendo que o menor pulo é de quatro dias (de 26 para o dia 30 de outubro), e o maior, de mais de um mês (de 17 de novembro para 23 de dezembro). Ao mesmo tempo, a grande mudança do filme parece acontecer com a reportagem de TV sobre o garoto romeno; e ela se dá justamente no terceiro dia – ou seja, depois da menor elipse.

bastante oscilação – ele pede dinheiro, ela lhe dá comida – a mulher empresta a chave da sua casa, avisando que é só por aquele dia. O menino sai dali, comendo um lanche. Então, joga o papel sujo em uma senhora que está sentada na calçada, pedindo dinheiro. Um adolescente negro vai até ele e exige que o menino peça desculpas. Os dois brigam e forma-se uma aglomeração na rua. O dono de um empreendimento, que parece conhecer o jovem negro, começa a xingá-lo. Este não desiste de aplicar um corretivo no menino, que também sempre responde com violência. Nisto, a mulher que emprestara a chave retorna para ver o que está acontecendo. A polícia chega, captura a senhora que pedia dinheiro, e leva o negro para a delegacia. A mulher e o garoto estão liberados.

Essa cena, que atinge alto grau de violência, condensa os vetores narrativos do filme de Haneke, dividido entre aqueles que ficam em Paris e os que partem: a mulher é Anne, atriz que se prepara para estreiar no cinema e que vive um namoro problemático com um fotógrafo de guerra; o jovem negro é Amadou, professor de uma escola de surdos-mudos, cuja trajetória familiar servirá para enfatizar a discriminação social; já a pedinte é deportada para seu país, e o garoto volta para a fazenda do seu pai²¹⁷.

Novamente, Haneke exhibe um catálogo de cenas que exacerbam a tensão, a violência, o ódio, e o absurdo do “estado das coisas”. Algumas das propostas lembram *71 fragmentos*, como as cenas que mostram a incomunicabilidade familiar (pai e filho praticamente não conversam na fazenda), o cotidiano banal (Anne vendo TV), e a errância (câmera filmando personagem que dirige o carro de costas).

Outras concepções também são relevantes, como a proposta de alargar o tempo anterior e posterior à ação principal da cena. Esta ideia, que busca o desnudamento de um estado psicológico, ou insinua uma radiografia social, pede um olhar atento: a câmera fixa mostra basicamente a entrada de um avião. A porta, o *finger*, e duas aeromoças recepcionando os passageiros. Executivos entram na aeronave. Um pouco depois, alguns idosos aparecem. Um funcionário do aeroporto fala com as aeromoças. Outros executivos surgem apressados. Policiais chegam com a mulher que será deportada. Eles tiram as algemas da senhora. Ela embarca.

²¹⁷ *Código desconhecido* é um dos tantos *multiplots* que mistura diversos países e nações, como *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), e *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005). Já em relação ao ódio étnico, pode-se citar a proximidade com *Crash – no limite* (Crash, Paul Haggis, 2004). De maneira geral, nos três filmes citados percebe-se um esforço narrativo para conectar as partes. O que não acontece na película de Haneke.

Aeromoças e funcionário se olham. A porta do avião fecha. O funcionário, calmamente, recolhe o *finger*. Com um plano fixo de quase três minutos, Haneke contrasta situações diversas – é quase um Eisenstein sem montagem – e passa a ideia de que o espectador vive anestesiado, amnésico, esquecido da realidade que o cerca.

Outra cena que concilia a câmera (praticamente) fixa e um grande impacto ocorre quase no final. Anne volta para casa, depois de fazer uma dublagem. No vagão do metrô, ao fundo, um rapaz (acompanhado de outro) faz gracinhas para uma mulher, que está de costas para o enquadramento. Depois de mais de um minuto de insinuações, ela levanta-se – só aí percebe-se que é Anne. Ela troca de lugar e senta mais perto da câmera. O rapaz vem devagar, sempre proferindo xingamentos. Então, senta-se ao lado dela, que desvia o olhar. Depois de mais palavras duras, ela não reage. O jovem cospe no rosto dela e sai correndo do vagão. O senhor, sentado próximo da janela, atrapalha-o com o pé. O rapaz volta para o trem. O senhor tira os óculos, passa-o para Anne e levanta-se. Os dois homens encaram-se, mas vê-se apenas o corpo deles. O rapaz vai para o espaço *off* e parece estar bem próximo da atriz. Ela devolve os óculos para o senhor. A tensão chega ao limite. O rapaz avisa que irá reencontrar os dois “em outra hora” e sai do metrô. Um alívio percorre o rosto dos dois. Ainda fora do enquadramento, o rapaz berra violentamente. Anne e o senhor se assustam. Ela desata a chorar.

A cena acima descrita lembra o quão importante é o espaço *off*. Inclusive, há uma cena em que um dos personagens fala com alguém que não aparece em nenhum momento. O taxista negro dirige seu carro, fala ao telefone, e acelera. O passageiro (sempre fora do enquadramento) pede que ele reduza a velocidade e começa a discutir com o motorista. O chofer, então, para o carro perto de outra condução – entende-se que o passageiro (nunca mostrado) irá descer do veículo.

O trabalho com o espaço *off* reaparece na cena em que Anne faz um teste de vídeo para um filme. O interessante é que, mesmo que o espectador saiba que trata-se de uma seleção de elenco, surge uma inquietação. A pessoa que conduz o teste – o diretor, o assistente – começa a ameaçá-la, dizendo que ela nunca vai sair daquele lugar, que o gás está ligado, que ela deve tirar do rosto sua expressão estudada. Se a tendência é interpretar a ação como um jogo cruel entre quem executa o teste de elenco e quem se submete a ele, a cena contribui para a criação do caráter ríspido de *Código desconhecido*.

A rispidez também aparece através das fotos do correspondente de guerra, que mostram corpos feridos em Kosovo. Além disso, chama a atenção que as fotos são mostradas, enquanto se ouve as palavras dele, em uma carta para a namorada. Como em *71 fragmentos*, Haneke compara conflitos militares e rusgas cotidianas; aqui, as fotos de guerra, que entram logo depois do plano-sequência da abertura, não deixam de ser uma representação de que, segundo o filme, parte da realidade social francesa é, literalmente, uma experiência bélica. O próprio fotógrafo vai dizer isto para uns amigos em um bar. Enquanto ele é acusado por uma conhecida – para ela, a comparação é esdrúxula – a câmera mostra o negro Amadou passar por perto do grupo e se dirigir a uma mesa do canto, com uma namorada. Assim, enquanto a amiga do fotógrafo argumenta que a guerra e a realidade francesa não se parecem, a câmera de Haneke defende o contrário.

Além da relação entre guerra e cotidiano, *Código desconhecido* traz meditações sobre a representação. Aliás, o fato de Anne ser atriz alimenta outras cenas em que Haneke brinca com a presença de imagens em movimento. Quando ela participa de uma dublagem, Haneke embaralha os registros: enquanto no filme a ser dublado, seu personagem vive uma situação difícil – seu filho quase cai de uma cobertura –, no estúdio, Anne conversa, sorrindo, com o outro ator. Só que a cena do filme dublado por Anne é registrada em tom mais realista do que o momento da dublagem. Desta forma, o realizador alemão chama a atenção para o fato de que seu próprio filme é uma construção – e não um retrato da vida.

Em termos narrativos, Anne se sobrepõe a outros personagens. É ela que recebe um bilhete de suicídio, e, por causa dele, tem uma discussão imensa com o namorado; é ela que vai ao enterro e, depois, caminha silente, ao lado de uma vizinha, talvez se achando egoísta. Desta forma, o *multiplot* de Haneke foge à regra não só por abdicar da totalidade, mas também por ter um personagem mais forte do que os outros²¹⁸.

O realizador, porém, não abandona totalmente certos princípios clássicos do *multiplot*. Por exemplo, o filme inicia e termina no mesmo lugar, na frente do apartamento de Anne; ele começa com a discussão já descrita, e termina com uma possível separação da atriz e do fotógrafo. Cria-se, então, a ideia de um vazio, que preenche um amplo espectro: nacional, social e existencial.

²¹⁸ A força de Anne como personagem principal é reiterada porque ela é vivida pela única estrela do filme, Juliette Binoche.

Ao mesmo tempo, o terço final do filme parece um pouco mais acelerado do que o resto. Num dos poucos momentos em que a música aparece – uma batucada de tambores –, ela liga as cenas e dá ritmo ao final, deixando a tal fragmentação de lado. São poucos os momentos em que isto acontece no filme, mas eles estão lá.

Aqui, é possível fazer uma pequena comparação entre o olhar de Altman e o de Haneke. Embora sejam diferentes, as duas abordagens buscam revelar um retrato amplo da sociedade. Se o primeiro apresenta uma totalidade, e o segundo se deleita com fragmentos, pode-se sentir nos dois a ideia de usar o microcosmo formado pelos personagens para criar um discurso sobre uma realidade mais abrangente, como por exemplo, uma nação.

Aqui parece interessante mudar o foco e abordar o filme-coral calcado nas questões existenciais. Pensando dos anos 1990 para cá, uma experiência tipicamente francesa.

4.6 *PARIS NO VERÃO E L'ÂGE DES POSSIBLES*: O FILME-CORAL SOPRADO DO CORAÇÃO

Paris no verão (*Haut bas fragile*, 1995), de Jacques Rivette, e *L'Âge des possibles* (1995), de Pascale Ferran, são extremamente distintos, mas apresentam alguns pontos de contato. De maneira geral, ambos mostram personagens tentando se entender diante da iminência da chegada da idade adulta. Ao mesmo tempo, são obras que mergulham nos dilemas dos personagens, sem deixar de lado um olhar que, por vezes, desconcerta a seriedade dos conflitos apresentados. Ainda, são filmes em que os atores colaboraram de maneira criativa, assinando o roteiro (*Paris no verão*), ou emprestando suas experiências pessoais para a criação dos conflitos (*L'Âge des possibles*). Exibidos com cerca de um ano de diferença – o filme de Ferran só estreou nas salas de cinema em 1996 –, eles são representantes da

expressiva produção francesa dos anos 1990, baseada em histórias com múltiplos personagens principais²¹⁹.

Se o filme com três protagonistas é uma espécie de estágio embrionário do filme-coral, *Paris no verão* apresenta uma série de questões relevantes, a começar pela maneira como Rivette manipula a estrutura narrativa, que combina a vida de um trio de mulheres. Esta maestria é oriunda de uma carreira em que os títulos com múltiplos personagens abundam, como *Paris nos pertence* (*Paris Nous Appartient*, 1960)²²⁰, *L'amour fou* (1967), *Out one* (1974), e *Le Bande des quatre* (1989)²²¹.

Voltando à *Paris no verão*, o filme de Rivette parece constituir, com duas experiências de Alain Resnais (*Amores parisienses*²²² e *Beijo na boca, não – Pas sur la bouche*, 2003), o flerte contemporâneo dos realizadores da *nouvelle vague* não só com a comédia musical, mas com sua utilização no flanco do filme de vários personagens principais. Uma hipótese provável é que os dois diretores encontraram neste “pequeno gênero” um tipo de filme que rompe com o realismo de duas maneiras. Primeiramente, porque as cenas cantadas são artificiais por natureza – no caso do filme de Rivette, isto é multiplicado porque a primeira coreografia surge depois de quase cinquenta e cinco minutos. Mas também porque, como mencionado, os filmes de múltiplos protagonistas são um convite à autorreflexividade – quando o diretor assume ironicamente que a narrativa “força a barra” para gerar todos os encontros dos personagens. Pensando bem, não é à toa que a sequencia-síntese de *Magnólia* é regida por uma canção de Aimeé Mann.

²¹⁹ Margrit Tröhler (2000: p.85) cita ainda *Petits arrangements avec les morts* (o filme anterior de Ferran, 1994), *La Vie des morts* (Arnaud Desplechin, 1991), *J'ai pas sommeil* (Claire Denis, 1994), *A la vie, à la mort!* (Robert Guédiguian, 1995), *Grand bonheur* (Hervé Leroux, 1993), *Sept en attente* (Françoise Etchegaray), *Os ladrões* (*Le voleurs*, André Téchiné, 1996), *Un air de famille* (1996, Cédric Klapisch), *Le Péril jeune* (1995, Cédric Klapisch), *Amores Parisienses* (*On connaît la chanson*, Alain Resnais, 1997), *La vie ne me fait pas peur* (1999, Noémie Lvovsky).

²²⁰ A estreia do diretor chama a atenção por ser um dos relatos mais sombrios do pós-guerra feito pela geração que saiu da redação do *Cahiers du cinéma* para o set de filmagem. Uma fauna de personagens perdidos entre a arte e o compromisso social vivem as incertezas de um mundo que parece não fazer sentido, parece antes gerido por um complô.

²²¹ É interessante perceber que algumas obsessões do diretor aparecem de maneira diversa neste filme. O teatro – quase sempre presente com palco e tudo – aqui é substituído pelo atelier de um personagem. É naquele espaço que a atuação teatral ganha força. Outra questão – a do complô – sai do âmbito político e entra no familiar. Em *Paris no verão* também há uma espécie de sociedade secreta. Ali, joga-se nas cartas quem irá se suicidar. Mesmo que isso nunca aconteça no filme, a inspiração é “O clube dos suicidas”, de Stevenson.

²²² *Amores parisienses*, de Alain Resnais, foi escrito por [Jean-Pierre Bacri](#) e [Agnès Jaoui](#). A dupla também escreve os roteiros dos *multiplots* que Jaoui realiza como diretora, como *O gosto dos outros* (*Le goût des autres*, 2000), e *Enquanto o sol não vem* (*Parlez-moi de la pluie*, 2008). Inclusive, os dois aparecem como atores nestes e em outros filmes dela.

Em *Paris no verão*, Ninon é “bas”, uma loira *junkie* que vive de pequenos golpes em uma boate. Quando o filme começa, ela entra numa enrascada e acaba indo trabalhar de *motogirl* em Paris. Louise é “haut”, uma rica herdeira de cabelos escuros. Depois de sair de um coma de cinco anos, ela se hospeda em um hotel, fugindo do contato com o pai. No meio desta dicotomia “morena rica-loira pobre”, aparece Ida. Ela é “fragile”, uma bibliotecária solitária que nunca conheceu a mãe e convive quase somente com seu gato. Mas há também dois homens: Roland, um decorador, nos seus quase cinquenta anos, e Lucien, um jovem detetive contratado pelo pai de Louise. O primeiro entrará numa roda de sedução com Louise e Ninon; já o segundo, passa quase todo o filme caminhando atrás da milionária. É interessante que os homens são personagens sem passado, enigmáticos e inexplicáveis.

Em termos gerais, *Paris no verão* propõe uma assimetria narrativa, que vai se instaurando aos poucos. No início, o filme parece a história independente sobre três mulheres. De repente, Ninon e Louise viram as principais – envolvidas com o mesmo homem, inclusive. Então, Ida torna-se mais secundária. Posteriormente, as duas “protagonistas” praticamente abandonam o homem e passam a conviver sozinhas. No final, cada um dos personagens parece ir para o seu lado. Sem ninguém. Mas no meio disto, o filme por vezes volta a Ida – que nunca encontra as outras duas, mas frequenta os mesmos lugares e acaba se aproximando de Roland. Desta forma, a realização de Rivette se afirma como narrativa obtusa, em que os personagens podem sumir, e, posteriormente, voltar. Assim, *Paris no verão* lembra a possibilidade de uma narrativa permanecer em constante mutação de ponto de interesse.

Em *Paris no verão*, a maneira de aproximar os personagens ocorre de forma gradativa. Primeiramente, Roland conhece Louise. Depois, ele conhece Ninon – os dois trabalham em locais vizinhos. Este primeiro momento em que o filme insinua uma ligação entre as protagonistas acontece aos 29 minutos – justamente quando Ida começa a aparecer menos. Posteriormente, Louise e Ninon se cruzam, sem uma conhecer a outra. Louise está indo ao atelier de Roland, sendo perseguida por Lucien. Ninon se prepara para sair de moto para fazer uma entrega. Então, ela quase atropela o detetive. Depois, Roland passará a se encontrar com a loira. Daí surge a ideia de que o homem circula entre as duas – e isso as conecta ainda mais.

Essa gradação não impede que o filme traga momentos inesperados: a cena em que as duas se conhecem é surpreendente. Em um bar, Ninon dança abraçada

com Roland. De repente, eles se desvencilham e cada um continua o seu bailado. A câmera fecha em Ninon e permanece em close por algum tempo. Quando a cena é mostrada em um plano mais geral, Roland está dançando, abraçado com Louise – é surpreendente que ela esteja ali e que a ação tenha tomado este rumo. Ninon aproxima-se; Roland larga Louise e vai até a outra garota. As duas mulheres abandonam o homem. A morena apressa-se e sai por um corredor. A loira decide voltar. Então, esbarra em Lucien, que aparecera para seguir a herdeira.

Aqui parece interessante pensar como o personagem do detetive Lucien funciona como uma espécie de ironia aos acasos dos *multiplots*. Ele esbarra várias vezes em Ninon – esta *gag*, além de desconstruir o tom sério de alguns momentos, não deixa de reiterar uma certa artificialidade dos encontros forçados deste tipo de narrativa.

Continuando sobre o sabotamento do realismo, um dos expedientes reiterativos é o de mostrar os personagens falando sozinhos – o que não deixa de sublinhar a solidão de cada um. Ida fala com o gato e Louise conversa com o pai no viva-voz. Esta cena, inclusive, chama a atenção por seu alto grau de antinaturalismo. A voz do pai espalha-se fortemente pelo quarto, passando uma atmosfera fantasmagórica²²³.

Pensando no filme como um todo, é interessante perceber que a transição entre um personagem e outro muitas vezes leva em conta a relação de cada um deles com as cores. Em seu estudo sobre o filme, Margrit Tröhler (2000, p.95) lembra que o tom laranja e as cores que o formam (amarelo, vermelho) são associados a Ninon, aparecendo no figurino, no quarto, e na boate que ela frequenta. Ao mesmo tempo, os tons de azul pertencem não só a Roland, como a Ida. Já o rosa e o vermelho brilhante são as cores de Louise. Então, quando esta e Ninon aproximam-se, os tons das duas – já próximos – começam a se alternar. Da mesma forma, quando as duas mulheres se afastam de Roland, a decupagem de Rivette explora reiteradamente o contraste de cores nos enquadramentos, como o choque entre o laranja de Ninon e o azul de Roland. Desta forma, a plasticidade dos cenários parece atingir uma variação mais refinada do que a simples alteração entre uma cena que termina escura e outra que inicia clara.

²²³ Essa utilização lembra que um dos temas do filme é a questão da filiação (biológica, cinematográfica). Porém, não é meu objetivo abordá-la neste texto.

Olhando para as cenas de maneira isolada, uma das características que chama a atenção em *Paris no verão* é o uso de elipses internas nas cenas. Enquanto os *multiplots* acabam geralmente optando por uma decupagem que oscila entre o classicismo e o plano-sequencia, o início do filme de Rivette é permeado por pequenos avanços no tempo dentro da mesma cena, muitas vezes através de *jump cuts*.

Uma sequência parece condensar o espírito do filme, ressaltando a dicotomia entre a solidão dos personagens e o olhar terno do diretor para eles. Ida aparece cantando no corredor do seu edifício. Ela passa por um vizinho que nada diz, mas fica prestando atenção nela. Ela chega a uma loja de discos e pergunta se o atendente conhece aquela música. O atendente tenta recordar. Os dois, então, cantam a melodia, entoando o tradicional “lálálá”. Mas eles não descobrem qual é a canção. Assim, uma cena que, em tese, não acrescenta um conflito dramático ao filme, ganha uma expressividade forte, lembrando a força da música na vida das personagens, quase todas mergulhadas em solidão, felicidade repentina, e desengano. Aliás, a busca do impacto através do gesto cotidiano, nem sempre banal, aparece, de maneira menos solar, em *71 fragmentos*.

Se o filme de Rivette embaralha personagens que parecem pertencer a mundos distintos, *L'Âge des possibles* (1996), de Pascale Ferran, é um dos exemplos de filme-coral que faz “o retrato de uma geração”. Primeiramente, é preciso destacar que tal preocupação se faz presente em parte dos *multiplots* franceses dos anos 1990 –como os filmes de Olivier Assayas e Arnaud Desplechin. Porém, em *L'Âge des possibles* há uma diferença básica. Ferran não fala da sua geração, mas de outra. Ao contrário de abordar personagens de trinta, quase quarenta anos, mergulhados em problemas profissionais e nas dificuldades dos relacionamentos sérios, a diretora de *Lady Chatterley* (2006) concebeu uma obra sobre gente de “vinte e poucos anos”. Convidada para realizar um filme com atores do *Grupo 28*, na cidade de Strasbourg, a diretora, junto com Anne-Louise Trividic, criou um roteiro a partir das vivências do elenco. A proposta se desenvolveu na construção de um painel com dez personagens, cinco mulheres e cinco homens, girando quase que exclusivamente em torno desta turma. O foco é o cotidiano, prenhe de relações de amor, amizade, trazendo muitas vezes a confusão destes dois sentimentos.

Os personagens são apresentados nos créditos: as mulheres têm nomes que iniciam com as letras que vão do A até o E, e os homens, do F ao J. A cada cartão que entra com o nome de um personagem, há uma cena do respectivo. Ao mesmo tempo, o rádio vai mudando de estação e, nesta apresentação, ouvem-se dez músicas. Isto não quer dizer que todos os personagens tenham o mesmo espaço na narrativa. Inclusive, tal instabilidade aparece também no tamanho das cenas, que variam bastante de duração.

Em seu estudo sobre o filme, Carrie Tarr e Brigitte Rollet (2001, p.70-71) resumem bem as ligações dos personagens:

Agnès, uma estudante de pós-graduação sexualmente liberada, tem uma noite ruim com Frédéric, um conquistador que está acabando a faculdade e divide o apartamento com Jacques, um pintor depressivo. Béatrice, amiga de Agnes, trabalha no *fastfood* Quick e tem um namoro morno com Gérard. Amiga de Frédéric, Denise está acabando a faculdade de teatro e trabalha fazendo pesquisas de marketing. Ela se apaixona pelo desempregado Ivan, que costuma jogar xadrez com Henry, e vive com Catherine. Esta quer ter um filho, e Ivan – que não gosta mais dela, não. As aparições dos únicos três que se realizam no trabalho, Catherine, Emmanuelle (uma atriz amiga de Denise) e Gérard são menores do que a daqueles que estão procurando seu caminho na vida²²⁴.

O interessante no filme de Pascale Ferran é que praticamente não existem personagens secundários e que as famílias dos jovens não aparecem, nem são evocadas. Pensando neste recorte horizontal, não é demais lembrar que o número de personagens do filme é o mesmo de *Conflitos de amor*, de Max Ophuls. Só que em *L'Âge des possibles* acontecem interações diversas formas.

Os conflitos são praticamente os mesmos de outros filmes juvenis com múltiplas histórias. Todos estão divididos entre o sonho da arte, a dificuldade do cotidiano, e as complicações típicas dessa fase da vida: o momento em que as escolhas parecem pesadas e imutáveis. Entre camas e trabalhos temporários, a vida deles oscila entre vibração e desengano – por vezes, na mesma cena.

²²⁴ Tradução e adaptação do autor para: “Agnès (Anne Cantineau) in as articulate, sexually-liberated postgraduate student who has an unsatisfactory one night stand with Frédéric (Antoine Mathieu), a final year student and serial womanizer, who shares a flat with Jacques (Jérémie Oler), a depressive painter. Agnès friend, Béatrice (Christèle Tual), has a temporary job in a Quik burger bar and is having an unsatisfactory affair with Gerard. Frédéric’s friend, Denise (Isabele Olive), a former drama student doing market research, falls in love with unemployed Ivan (David Gouier), who plays chess with Henry e lives with Catherine (Anna Caillère), who wants a child (which he does not) and whom he does not love anymore. The appearance of the only three to have satisfactory jobs Catherine, Emanuelle (an actress friend’s of Denise) and Gérard, are mostly limited to scenes with those to still have to find their way in life”.

Podemos associar *L'Âge des possibles* ao cinema brasileiro do início da década de 1980 – de *O sonho não acabou* (Sergio Resende, 1982) e *Deu pra ti anos 70* –, lembrando que o olhar destes filmes sempre teve como diferencial o retrato de um lugar e de um tempo. No seu caso, Pascale Ferran desvenda a cidade de Strasbourg. Mesmo para quem não conhece o lugar, fica evidente que não se trata da capital; não é Paris. Só que este “provincianismo” é visto de maneira carinhosa. Se por um lado a cidade-luz aparece como alvo, objetivo, e, por isso mesmo, fantasma, Strasbourg guarda os prazeres de uma cidade menor: os encontros casuais, que se dão a todo momento, e o fato de todos personagens se conhecerem, transformam aquele cenário num lugar de experiências universais e únicas a um só tempo.

A outra marca do filme é sua época: a metade da década de 1990²²⁵. Retrato de uma geração que era muito jovem quando o *The Cure* atingiu sucesso planetário, e nem tão nova quando o Nirvana despontou mundialmente, o filme começa com um certo pessimismo. É Agnès, uma das personagens mais simpáticas, que narra o texto que abre *L'Âge des possibles*:

Hoje todo mundo tem medo. De não encontrar um trabalho, de perder o trabalho, de botar um filho no mundo, num mundo que tem medo, de não ter um filho a tempo. Medo de se engajar, de pegar uma doença, de se perder na vida, de amar demais, de menos, de maneira errada ou de não amar. O medo está por toda a parte e por toda a parte cria desastres. Ele se auto-alimenta. Quem tem medo hoje vai ter mais medo amanhã. A primeira coisa a fazer, o único objetivo a atingir: matar o medo que está em nós. (FERRAN, TRIDVIC, 1996, p.58)²²⁶.

Mas depois de todas as disputas, das mais comezinhas às transcendentais, *L'Âge des possibles* acaba em uma festa: um apartamento, quase todos personagens reunidos, vários conhecidos. A festa segue seu ritmo normal, até que Agnès vai até o toca-discos e coloca a trilha sonora de *Pele de asno* (*Peau d'âne*, 1970), de Jacques Demy. A mudança de ritmo, a presença do cineasta mais musical

²²⁵ A trilha sonora do filme é recheada de “clássicos dos anos 90”, incluindo bandas como Portishead. Como o filme foi originalmente feito para a TV, a produção adquiriu os direitos autorais por apenas cinco anos. Por isso, a circulação dessa “síntese juvenil de fim de século” é tão restrita.

²²⁶ Tradução e adaptação do autor para: “Aujourd'hui, tout le monde a peur. De ne pas trouver de travail, de perdre son travail, de mettre des enfants au monde dans un monde qui a peur, de ne pas avoir d'enfant à temps. Peur de s'engager, d'attraper une maladie, de passer à côté de la vie, d'aimer trop, ou trop peu, ou mal, ou pas du tout. La peur est partout et partout provoque des catastrophes. Elle s'autoalimente. Qui a peur aujourd'hui aura peur davantage demain. La première chose à faire, le seul but à atteindre : tuer la peur qui est en nous”.

da *nouvelle vague*, o encantamento de duas amigas que começam a dançar, tudo colabora para um final epifânico. Então, enquadrando os protagonistas que estão presentes (e em silêncio), Ferran parece nos mostrar que eles entenderam que aquele foi o primeiro ano do resto de suas vidas. Do primeiro encontro sem sucesso, Agnès e Frédéric parecem prontos para curtir a noite e a existência²²⁷.

4.7 32 CURTAS SOBRE GLEEN GOULD E NÃO ESTOU LÁ: A MÚSICA ILUMINA A NARRATIVA

Depois de passar por filmes de episódios, por películas com relatos intercalados, e alguns tipos de *multiplot*, chego à “última parada” do nosso passeio: dois filmes que apresentam uma construção narrativa baseada na música, dois filmes centrados em gênios sonoros. Antes de mais nada, *32 curtas sobre Glenn Gould* (*Thirty Two Short Films about Glen Gould*, 1993), de François Girard, e *Não estou lá* (*I'm not there*, 2007), de Todd Haynes, se distinguem pela fragmentação, pela liberdade com que suas cenas interagem, pela multiplicidade de formas de representação que jorram de seus fotogramas. Toda esta inventividade culmina em transcendências: o gênero biográfico é colocado ao avesso, a noção de personagem é posta em xeque, graças à pluralidade de visões oferecidas sobre uma pessoa, a convivência entre ficção e documentário é tão natural que o limite das duas formas não está em questão, o mundo diegético é constantemente bombardeado por intromissões da narração. Feitos a partir de uma enorme pesquisa, tais filmes mostram toda a independência que o conhecimento de determinado assunto oferece a um realizador.

32 curtas sobre Glenn Gould já desperta interesse a partir do seu título. Como *71 fragmentos*, o filme de Girard traz em seu nome um número definidor, alusivo à quantidade de sequências da obra. Neste sentido, os dois títulos evidenciam o

²²⁷ Essa interpretação difere daquela apresentada por TARR e ROLLET (Op. Cit., p.71). Para as americanas, o filme de Pascale Ferran é pessimista. Assim, a citação de Jacques Demy seria antes de tudo a autopsia de uma geração despolitizada que só consegue criar coisas a partir do que já foi feito no passado.

contraste entre uma grande quantidade de fragmentos e o filme em si (que é apenas um)²²⁸.

No filme de François Girard, os “32 curtas” abrigam uma grande quantidade de formas de representação: dramatização de diversas ordens, depoimentos documentais e animação se fundem, criando um hibridismo formal.

Tal hibridismo tem relação direta com a estrutura do filme, inspirada diretamente em uma obra de Bach. Como lembra Suzana Reck Miranda (2006, p. 512), isto acontece porque a vida do pianista Glenn Gould tem ligação intensa com as *Variações Goldberg*, do compositor alemão. Não foi só com a gravação desta peça que o pianista foi reconhecido internacionalmente, mas também esta foi uma das últimas composições que ele gravou.

A mesma Suzana Reck Miranda (p.511-517) vai fazer uma análise cirúrgica da relação estrutural entre a narrativa fílmica e as *Variações Goldberg*, apontando os seguintes pontos em comum:

As *Variações Goldberg* são constituídas por 32 peças. A primeira Ária (uma Sarabanda em estilo francês) apresenta o tema que servirá de base para trinta variações. No final da obra, a Ária inicial é retomada. O filme de Girard, composto de 32 curtas, também começa e termina com a mesma imagem (p.514).

Aprofundando mais a influência da estrutura musical, a ensaísta lembra que as *Variações Goldberg* se divide em duas partes de 16 peças.

A variação nº 17 é uma peça de abertura, indicando que uma nova etapa irá recommençar. Girard também usou algumas subdivisões ao longo dos seus 32 pequenos filmes. Assim como ocorre na peça musical, o 17º curta (*Solitude*) também apresenta um caráter de recomeço, já que retoma a paisagem apresentada no curta inicial (p.514).

Continuando sobre a estrutura, é preciso lembrar que, cada um dos curtas, é antecipado por um letreiro que informa o nome do segmento. Geralmente, o elemento de um curta não invade o outro – mas há uma exceção, como as palmas que surgem no final da variação 9 e se estendem até o início da 10. Outra característica do filme é que as partes variam bastante de tamanho: a menor não chega a quarenta segundos; a maior ultrapassa seis minutos.

²²⁸ Na reflexão sobre o título, também seria possível meditar sobre o “curta-metragem” e sua influência múltipla – estética, narrativa, financeira – na produção de longas. Porém, tal questionamento parece pedir uma outra pesquisa.

Pensando nas construções cênicas, Girard cria um sistema, em que algumas propostas constantes são conciliadas com ideias que aparecem somente uma vez. Por exemplo: durante o filme, há quatro “curtas” em que uma pessoa aparece dando um depoimento sobre o pianista. Seguindo a lógica da bipartição, aparecem dois depoimentos em cada “ato”. A questão é que, no meio destes quatro momentos, existe um instante (a variação 14) em que várias pessoas que trabalharam com Glenn Gould se alternam falando dele. Desta forma, o que se vê é uma constante – o depoimento reiterado quatro vezes - e uma variação – a sequência de montagem.

Nas reconstituições, uma das reiteraões é o contraste (e a comparação) entre música e ruído: enquanto Gould ouve uma gravação que acabou de fazer, os técnicos do estúdio conversam; enquanto ele aguarda a hora de transmitir um programa de rádio, ouvem-se várias locuções sobrepostas. O momento mais relevante ocorre quando o pianista faz uma refeição em um restaurante de beira de estrada. Subitamente, ouve-se bem alto as vozes dos frequentadores. Então, as vozes começam a ser ritmadas, como se na cabeça do pianista estivesse surgindo uma música.

Outra constante é tentar captar momentos diversos da vida do músico, tentando oferecer um olhar diferenciado sobre o pianista: num momento, ele caminha pelos longos corredores de um teatro antes de chegar à apresentação; em outro, Gould força a camareira de um hotel a ouvir o seu disco; mais adiante, o pianista usa o telefone de um restaurante para fazer uma transação na bolsa de valores. Este olhar plural muitas vezes propicia momentos relevantes do ponto de vista cinematográfico: em uma cena, enquanto ele toca, aparecem apenas as teclas e as partes internas do piano; em uma sequência de montagem, vários jornalistas fazem perguntas a ele (sem nunca aparecer o músico ou qualquer resposta).

Nas dramatizações, um dos momentos mais interessantes é a infância de Glenn Gould. Enquanto a voz *over* do personagem fala e a música de fundo acompanha a história, vê-se a casa do pianista. Se a filmagem por si só abriga momentos poéticos – o lago transmite nostalgia –, o episódio ganha força quando o menino começa a tocar piano – e as músicas diégética e extra-diegética misturam-se.

Mas há alguns curtas que são difíceis de definir – e talvez estes sejam os mais importantes no momento de lembrar que uma “narrativa plural” pode incorporar experimentalismos de imagem e som, e abstrações de diversas ordens: *45 seconds*

and a chair exhibe um *travelling* frontal em direção a um homem sentado, embalado por um pedaço de Schönberg; *Variation in C Minor* mostra a imagem da banda sonora se movendo enquanto essa variação é tocada; *Gould Mets McLaren* é uma animação abstrata do mestre canadense; *Pills* é uma descrição de vários remédios que o pianista tomava, combinada com a montagem de vários planos de comprimidos de diversos tamanhos e cores²²⁹; *Diary of a Day* oscila entre números brancos sobrepostos em tela preta (que parecem se referir à pressão arterial do músico) e imagens que parecem “radiografadas”.

Ao obedecer uma ordem rigorosa, oriunda da música de Bach, *32 curtas* mostra um homem através de um olhar fragmentado, reiterando não só diversas maneiras da música ser usada no cinema, como a possibilidade dos fragmentos de uma narrativa fatiada serem muitos diferentes entre si. Para isso, Girard usa algumas constantes – como fará também Todd Haynes no seu *Não estou lá*.

Ao criar um filme a partir da vida, da música e das lendas em torno de Bob Dylan, o realizador de *Velvet Goldmine* concebeu uma narrativa calcada em seis personagens – cada um deles representando uma (ou algumas) facetas do compositor de *Like a Rolling Stone*. Assim, criam-se seis mini-histórias, cada uma mostrada com um olhar diferente: Woody (Marcus Carl Franklin), o garoto negro mitomaniaco, representa o Dylan inventado, *fake*, o emblema de um passado lendário que o compositor inventava para si e para a mídia ao chegar em Nova York²³⁰; Arthur (Ben Whishaw), o jovem interrogado em uma delegacia de polícia, é o poeta juvenil, rebelde, cujo nome evoca toda a mitologia de Rimbaud – o próprio interrogatório é inspirado no fato do criador de *Uma temporada no inferno* ter tido que responder perguntas a policiais, após ser alvejado pelo amante Paul Verlaine; Jack (Christian Bale), o cantor preocupado com os direitos humanos, é o cronista social que ganha a fama depois de se envolver com outra cantora folk (uma alusão a Joan Baez). A partir daí, começa a desafiar os padrões da catalogação midiática, dando vexame em homenagens e, posteriormente, se convertendo à igreja²³¹; Robbie (Heath Ledger), o astro do cinema, é apresentado como aquele que eternizou Jack Rollins em um filme. Aqui, a ideia principal é mostrar o cantor

²²⁹ Como não lembrar de Caio Fernando Abreu?

²³⁰ Ao contrário de se dizer um jovem judeu vindo de Minnessota, o reciclador do *folk* proclamava-se um aventureiro, cheio de histórias mirabolantes.

²³¹ Mesmo que os créditos do filme informem que Christian Bale interpreta dois papéis (o astro em ascensão Jack e o Pastor John), preferi tratá-lo como apenas um personagem.

envolvido em um mundo de representação, buscando preservar a intimidade de um casamento embebido em felicidade e tristeza; Jude (Cate Blanchett) é a passagem da música acústica para a guitarra elétrica, é o enfrentamento com a imprensa, o convívio com os Beatles e os *beats*, o consumo de drogas que desafia o corpo, e o acidente de moto. Billy (Richard Gere), o senhor grisalho, é o exílio, a fuga, a busca das raízes, o isolamento necessário para voltar ao mundo. Só o conceito da formação do elenco já apresenta caráter híbrido: combina uma atriz com cinco atores, mistura um ator negro com cinco brancos, e brinca com idades diferentes.

Dentro dessa concepção, cada fase do cantor tem um tratamento cinematográfico específico, com destaque para o diálogo com Godard (no segmento de Robbie), Fellini (nas partes de Jude), e com as releituras de faroeste do final dos anos 1960 (no exílio do cowboy cansado)²³². Mas é evidente que, num filme como este, pululam outras referências, como Frank Capra, Elia Kazan, Richard Lester, D.A. Pennebaker, Orson Welles e Terence Malick. Esta “salada” de fontes é combinada com a oscilação entre cenas coloridas e em preto-e-branco, e com a mistura de suportes de captação que abriga Super 8, 16mm e 35mm.

Nesse caleidoscópio, Haynes (com ajuda do co-roteirista Over Moverman e do montador Jay Rabinovitz) entrelaçou as histórias de maneira singular. Se antes dos créditos entende-se que todos aqueles personagens são a mesma pessoa, é mais complicado decifrar a organização de tudo. O filme é construído com vários tipos de fragmentos: enquanto o personagem de Arthur aparece geralmente de maneira rápida, prestando depoimento, os outros “episódios” são contados em dois ou três grandes blocos (que variam entre três e quatorze minutos). Dentro desta estrutura, como salienta o próprio Haynes, Arthur funciona como narrador, organizador da narrativa²³³.

Ao mesmo tempo, em vários momentos – geralmente na passagem de um bloco para outro – a montagem faz variações, entrecortando três ou quatro personagens, quase sempre tendo a presença de Arthur para pontuar estes pequenos fragmentos.

Como exemplo da proposta, examino os quarenta primeiros minutos do filme. Neste início aparecem várias histórias, com destaque para o relato que enfoca o

²³² Essas concepções cinematográficas são mencionadas por Todd Haynes nos extras de *Não estou lá*. DVD. 2008. Áudio comentário. As demais citações dos pensamentos do realizador têm a mesma fonte.

²³³ Haynes, Todd. Op. Cit., cap.1. 6:08.

garoto: depois da abertura, vê-se o menino dentro de um trem, conhecendo dois homens e se apresentando como Woody Guthrie²³⁴. Menos de um minuto depois, surge o início do interrogatório de Arthur. Rapidamente, o filme volta para Woody, que começa a contar suas aventuras e mentiras – o primeiro flashback fantasioso mostra o rapaz junto a uma turma de circo. Depois de mais uma passagem rápida de Arthur, surge diretamente o passado (inventado ou não, pouco importa) de Woody, tocando violão em uma casa, junto com outros músicos negros. Cada um destes dois últimos blocos de Woody dura mais de três minutos, e coloca o espectador dentro da história.

Então, depois de um depoimento de Arthur, surge um grande bloco de outro personagem: a história de Jack, que permanece na tela – quase ininterruptamente – por cerca de sete minutos e meio. O ambiente rural e as cores pastorais da história do garoto negro são substituídos por uma organização de documentário de TV, com falsos depoimentos e muitas *stills*. Dentro disso, a única interrupção no meio da história é para informar que Jack foi vivido no cinema pelo ator Robbie – ou seja, já há um indício da importância de mais outro personagem, mesmo que sua aparição dure menos de meio minuto.

A partir daí, a fragmentação fica ainda maior: um segmento de menos de um minuto mostra Woody dormindo na casa dos músicos negros e depois indo embora; após um plano rápido de Arthur, há outro momento em que Woody dorme, agora em um vagão de trem. Então, provavelmente em seu sonho, ele é cercado por homens violentos, acaba saltando do veículo e caindo na água, junto com seu violão. As águas, em preto e branco, sublinham o clima onírico da situação – ainda mais com os personagens do circo aparecendo em fusão. Este sonho do menino se entrelaça com um sonho da personagem Claire (Charlotte Gainsbourg) – a mulher do ator Robbie. Ela acorda e o filme embarca na história do casal – por mais de dez minutos. Enquanto Claire lê um livro de Rimbaud, aparece um plano de Arthur e, posteriormente, volta-se para o relato do casal. Então, Robbie e Claire vão ao cinema. Na tela, surgem os dizeres: “o retrato de uma geração”. Corta para a história de Woody, que acorda em um hospital: teria sido a queda na água uma verdade? A cena do hospital também é sonho? É tudo mentira? Do hospital, o menino é levado

²³⁴ Woody Guthrie foi um cantor e compositor americano de *folk music*. Ficou também conhecido por usar uma guitarra com a seguinte inscrição: "This machine kills fascists" ("Esta máquina mata fascistas"). Para quem não conhece o compositor e a admiração de Bob Dylan por ele, todo este início fica um pouco incompreensível. Para fatos da vida de Woody Guthrie, ver KLEIN, 1999.

para uma família branca, que acaba descobrindo a falsidade de suas origens. Ele foge dali e embarca no trem, o trem do início do filme. E do trem, ele parte, justamente para visitar no hospital o “verdadeiro” Woody Guthrie. Neste final, o menino permanece na tela por mais seis minutos e encerra sua participação no filme.

Essa é uma amostra da forma com que o filme mescla grandes e pequenos blocos, é um exemplo de como passado e sonho também se misturam, é uma inspiração, um ensinamento de como mesclar personagens – a união dos sonhos dos personagens de narrativas distintas é exemplar. Outros elementos relevantes aparecem na utilização de palavras na tela (elemento caro a Godard), na aparição de um personagem que não fala em determinada cena (Arthur aparece enquanto Claire lê Rimbaud). Ao mesmo tempo, apesar de não ter descrito aqui, várias cenas de personagens diferentes são unidas através das músicas de Bob Dylan.

Como lembra Todd Haynes, a estrutura do filme só funciona porque “todos os personagens ocupam o passado uns dos outros e alimentam uns aos outros²³⁵”. Neste sentido, vale lembrar que no decorrer do filme a história de Robbie e Claire é mesclada várias vezes com os momentos do *cowboy* Billy – como se o personagem do ator fosse o passado do exilado, como se aquela convivência, marcada não só pelos desencontros amorosos, mas pelo Vietnã explodindo na tela de TV, fosse responsável pelo desgarramento hippie do homem cansado.

A forma de *Não estou lá* é a prova de que a multiplicidade de histórias não obriga uma unidade de forma de representação; o filme do realizador de *Longe do paraíso* é o contrário disso, pois busca sua coerência justamente na mistura de estilos, temporalidades, percepções – a proposta é que o espectador se sinta vivendo todas aquelas vidas ao mesmo tempo. Cada parte surge várias vezes, com diversas durações e intenções – sempre há tempo para incluir um delírio, uma tergiversação, uma descontinuidade.

Para finalizar, o diretor lembra que a estrutura do filme é descendente direta da própria música de Dylan, mais especificamente do álbum *Blood on the Tracks* (1974). Segundo Haynes, as músicas deste disco trazem a ideia de embaralhar o tempo e colocar referências e histórias diferentes na mesma música, intercalando-

²³⁵ Haynes, Todd. Op. Cit., cap.9. 78:00

as. “E é isso que eu tentei fazer com a estrutura do filme²³⁶”. Talvez por isso, cause uma grande sensação de circularidade o momento em que Billy entra em um trem, quem sabe voltando para a cidade, para a luta, para os problemas do mundo, e encontra o estojo do violão do menino Woody. Um trem lá no início e um trem no fim. Uma imagem documental de Dylan tocando gaita encerra o filme que mostra que tanto o homem quanto o cinema são plurais.

É com o desfecho do filme de Haynes que termino esse passeio. Então, mais do que respostas, este capítulo ventilou diversas inspirações para escrever o roteiro de *Morangos mofados – o filme*. Com certeza, no meio destas inspirações, apareceram diversas perguntas sobre o roteiro:

- Os contos virão apenas de *Morangos mofados*? Algum conto se unirá a outro? Algum conto ocupará mais do que uma sequência estanque?

- Como serão as ligações das histórias? Como será a duração das cenas? Como será o ritmo do filme?

- Qual será a unidade espaço-temporal? O filme se passa em um dia em Porto Alegre? O filme se passará em que época?

- Os personagens aparecerão somente em uma cena? Eles se entrecruzarão? Durante um dia? Durante um mês?

- Como serão os personagens? Serão todos da mesma geração?

- O filme terá apenas um registro ou misturará diversas formas de representação? Haverá algum elemento propositalmente artificial? Haverá narrador?

As respostas estão no próximo capítulo.

²³⁶ Haynes, Todd. Op. Cit., cap 5. 37:00. O realizador cita a canção *Trangled Up in Blue* para exemplificar isso. Aliás, para falar desta música, o diretor lembra que Dylan considerava essa composição influenciada pelas artes plásticas.

5. IT'S SHOW TIME, FOLKS:

ESCEVENDO O ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS

5.1. UMA LEITURA CINEMATOGRAFICA DO LIVRO

O primeiro expediente usado para escrever o roteiro de *Morangos mofados* – o *filme* foi reler o livro. Antes de mais nada, é preciso frisar que isto foi feito lá no início dos trabalhos – antes da redação dos capítulos anteriores. O ponto de partida tentava privilegiar dois movimentos: a busca de uma tradução (ou interpretação) mais pessoal dos contos, e a sinalização de indícios cinematográficos e intertextuais. Dentro disso, a ideia foi privilegiar o embate com cada história, deixando um pouco de lado a divisão que o livro propõe, ao separar as histórias em três partes: O MOFO agrupa nove contos; OS MORANGOS abriga oito, e MORANGOS MOFADOS consiste apenas no relato homônimo. Este embate, como se verá, nem sempre alcançou resultados proveitosos – muitos contos pareciam, ali mesmo, se despedir do filme. A seguir, então, apresento as primeiras impressões deste reencontro com o livro, tentando preservar a intimidade específica de um bloco de notas.

5.1.1 *Diálogo*

O texto de abertura, “Diálogo”, também presente com algumas alterações em “Teatro Completo” (ABREU, 2009), é construído apenas por uma conversa entre personagens, chamados de A e B. A situação inicial é:

A – Você é meu companheiro.

B – Hein? (ABREU, 1982, p. 11)²³⁷.

²³⁷ Quando as citações de Caio Fernando Abreu referirem-se a “Morangos mofados” (1982), aparecerá apenas a página, na citação.

Então, “A” passa grande parte da cena tentando provar para “B” que sua frase é uma simples constatação, que não há nada por trás dela. Até que o jogo se inverte, e “B” afirma que “A” é seu companheiro. Este prontamente responde: Hein?

De alguma maneira, esse texto evocou o Teatro do Absurdo (Becket e Ionesco), a sensação de paranoia (cara aos momentos da ditadura militar), e um dos temas do livro: a dificuldade dos relacionamentos afetivos, a neurose que implode as ligações pessoais.

A primeira anotação dessa leitura foi uma pergunta: e se a cena mostrasse apenas um dos dois personagens, com ele falando para a câmera e com as respostas sendo omitidas?

5.1.2 Os sobreviventes

No segundo conto, “Os sobreviventes”, dois amigos rememoram as experiências do passado, a partir do momento em que um deles inventa que o outro vai viajar para Sri Lanka. Apesar das menções a filmes e décadas, o que chamou a atenção nessa “chutação de balde” de amigos *junkies* é que no conto existe uma narração em fluxo de consciência que chega a borrar o narrador, fazendo (propositalmente) o leitor ficar com dificuldade de saber quem está pronunciando cada frase. A questão que se impôs foi: “esta interferência da linguagem precisa aparecer no filme?” A resposta inicial foi negativa.

Outra questão que o conto “Os sobreviventes” levantou está relacionada a todo *background* dos personagens – eles são relativamente jovens e vivenciaram suas experiências nos anos 1960 e 1970. Então, a problemática que apareceu foi: “será um filme de época? Os personagens envelhecerão durante a trama? Ou serão personagens jovens com outras vivências?” Esta terceira hipótese pareceu a mais viável.

5.1.3 O dia que Urano entrou em Escorpião

O terceiro conto narra o encontro entre quatro amigos, sendo que um deles faz uma tentativa de suicídio. Ao mesmo tempo, a presença de um síndico que, em determinado momento, bate na porta, evidencia a repressão imposta àquele grupo. Este terceiro conto tem alguns aspectos similares ao segundo, como as citações e a presença da música.

Enquanto em “Os sobreviventes” fala-se em fotonovelas italianas e filmes, aqui surge um livro de Ernest Becker, “A negação da morte”, e uma obra francesa sobre astrologia. Em “Os sobreviventes” escuta-se Chopin e a epígrafe convida o leitor a ler o texto ao som de Ângela Rô Rô; já o terceiro conto usa música indiana e Pink Floyd. Com essas referências nos dois textos, evidenciou-se a necessidade da reflexão não só sobre a pertinência de manter estas citações do livro, mas principalmente acerca da manutenção de um processo tão intenso de intertextualidade.

Ao mesmo tempo, já no terceiro conto, surgiu a ideia de que *Morangos mofados – o filme*, deveria ser movido à música – e aqui nos referimos à presença de uma coleção de canções que retratem uma época ou estado de espírito. Tal proposta ainda era endossada pela pujança que caracteriza alguns filmes do cinema contemporâneo que usam este recurso, como *O pagamento final (Carlito's Way)*, Brian De Palma, 1993), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Meu homem (Mon homme)*, Bertrand Blier, 1996), *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997), e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002).

Mas ao lado dos aspectos estéticos, o terceiro conto reitera um tema que aparece desde “Diálogo”: a loucura. E aqui talvez haja uma grande dificuldade de pensar como representar este tema hoje em dia. Uma pergunta foi anotada no canto da página: “qual a loucura desse início de século?”

Um aspecto narrativo desse conto também evocou questionamentos. O conto retrata o encontro de quatro amigos. Só que, na leitura, percebi que dois deles aparecem muito pouco. Ou seja, o texto passa a noção de grupo, mas centra-se principalmente no sujeito que visa se suicidar. O problema apontado foi que tal construção, que privilegia um ou dois personagens em uma cena de reunião de amigos, talvez não seja muito interessante em termos cinematográficos.

5.1.4 *Pela passagem de uma grande dor*

O quarto conto teve mais anotações do que os anteriores. Primeiramente por ter gerado um filme – comentado no capítulo três. Mas os diversos apontamentos aparecem também porque o conto amplia certos aspectos reiterativos e apresenta aproximações distintas com as três histórias anteriores. Como já exposto, em *Pela passagem de uma grande dor*, uma mulher liga para um amigo (ou mais do que isso) e, depois de uma conversa truncada, revela que vai fazer um aborto. O sujeito do outro lado da linha não presta atenção no momento da revelação. Ele chega a questionar o que ela teria dito, mas a mulher desconversa.

Como em “Diálogo”, novamente aparece o tema da incomunicabilidade, explicitado pela dificuldade de um personagem ser entendido por outro. A garota que liga primeiro quer sair com o outro personagem, mas ele não entende o quanto isso é relevante para ela. Ao mesmo tempo, o fato dele não ouvir a revelação fatídica extrapola a dificuldade de troca entre os personagens. O uso do telefone também sublinha isso – afinal trata-se de um meio que deveria facilitar a comunicação, mas que ajuda a mostrar a conversa dos dois como algo regido por silêncio, temores e meias palavras. Endossando tal ideia, o conto ressalta que os dois moram – geograficamente – longe um do outro. Isso aparece na frase “Ele abriu a boca, mas antes de repetir as mesmas frases ouviu o clique do fone sendo colocado no gancho do outro lado da cidade.” (p.32).

Nessa incomunicabilidade, os personagens parecem soterrados pelo sentimento de solidão. Aqui, o isolamento traz junto a dificuldade de dormir – em alguns momentos do conto, fala-se em insônia e possíveis facilitadores de sono. Ao mesmo tempo, como em “Os sobreviventes”, os personagens bebem e fumam – aqui, o cigarro, o chá e o café aparecem como “companheiros”, preenchendo o vazio da ausência de troca pessoal.

O chá feito pelo personagem masculino traz à tona novamente os temas da loucura e da droga – a bula diz que a bebida é “*excelent for all types of nervous*

disorders, paranoia, schizophrenia, drug effects... (p.30)²³⁸. Aliás, este último assunto reaparece na fala do protagonista: “Cheirei todas hoje. Estou com aquele... vazio intenso” (p.31). Carga marcante da geração de Caio Fernando Abreu, as drogas aparecem em outros contos do livro, como no já citado *Os sobreviventes*.

Na conversa de “Pela passagem de uma grande dor” também existem alusões a um possível caos mundial, a uma deterioração do planeta – há uma certa preocupação ecológica no conto, principalmente porque o protagonista fala de camada de ozônio, da atuação de poluentes gerados por usinas, e de uma matéria de revista sobre plantações que usam a monocultura.

Em termos de foco narrativo, o conto se detém mais no personagem masculino do que no feminino. Pensando no curta homônimo de Bruno Polidoro – em que só o protagonista aparece – surgiu a questão: “é preciso privilegiar o rapaz no roteiro?”

Novamente a música é um fator de destaque, agora com a citação de Eric Satie, compositor ouvido pelo personagem masculino. O título da música é sugestivo: *Por um desespero agradável*.

O início e o fim do conto também foram dignos de nota. Primeiro, destacou-se a indecisão do personagem de atender ou não ao telefone, logo na abertura. Já o desfecho também pareceu relevante, porque depois da conversa ao telefone, o narrador evoca uma paisagem sonora externa: “... era possível ouvir o vento soprando solto pelos telhados” (p.35).

Nesse conto, novamente aparecem as citações em língua estrangeira. Se antes apareceu o livro de astrologia em francês, aqui há a menção a uma bula de chá em inglês. Nesse sentido, “Morangos mofados” parece um livro que se quer “cidadão do mundo”.

No meio das anotações de *Por um desespero agradável*, apareceu uma menção curiosa: “*Barril de pólvora*: no geral, não no específico”. Ou seja, aqui já havia uma referencia de como ligar as histórias de *Morangos mofados – o filme*. Mesmo que a película realizada em Belgrado só tenha sido revista posteriormente, a mistura de personagens reiterativos com outros que aparecem somente uma vez veio à tona já na primeira releitura do livro.

²³⁸No original em inglês. A tradução seria: “excelente para todos os tipos de disfunções nervosas, paranoia, esquizofrenia, efeitos de droga...”

5.1.6 Terça-feira gorda

Se o conto “Os companheiros” não inspirou nenhuma anotação, “Terça-feira gorda” propiciou comentários. A história gira em torno de uma paixão homossexual vivida em um baile de carnaval, tendo como final o espancamento dos dois por uma gangue – não fica claro quem são, apenas que se trata de uma coação. A partir daí, anotei:

- (O texto) rima com *Além do ponto*;
- O narrador é novamente um homem;
- Há um pouco de fluxo de consciência;
- Talvez o final seja datado.

Outras anotações relacionam-se com a dos contos anteriores. Novamente há bebidas e drogas. O clima de carnaval propicia tudo isso, mas mesmo assim chama atenção que o narrador tenha tomado “cerveja morna, vodka com coca-cola, uísque nacional” (p.45). Ao mesmo tempo, os protagonistas ingerem ácido e cheiram cocaína – como o amante tira a “bolinha química” de dentro da sunga, as drogas aparecem numa celebração de erotismo.

É justamente esse erotismo que é castigado no final – os dois apanham no desfecho, porque são homossexuais. Como os dois estão sem máscara em um baile de carnaval, esta atitude, de certa maneira, se refere à necessidade de enfrentamento da hipocrisia social em relação à liberdade de escolha sexual.

Em termos de concatenação das ações, se destaca também o início do conto que “demora” na espera, no flerte, antes dos dois personagens beijarem-se. São quatro parágrafos de olhares, aproximações e toques.

No final das anotações, apareceu uma menção a filmes brasileiros que adaptaram romances narrados na primeira pessoa, cheios de subjetividade. Nas notas está escrito: “*Estorvo* e *Lavoura arcaica*”. O primeiro foi escrito e dirigido por Ruy Guerra (2000), a partir do livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda; o segundo é de Luiz Fernando Carvalho (2001), também responsável pelo roteiro e pela montagem desta adaptação do romance de Raduan Nassar.

Os dois últimos contos pertencentes ao segmento O MOFO (“Eu, tu, ele” e “Luz e Sombra”) não geraram maiores comentários. Em relação ao primeiro, nada foi anotado. Já no que tange ao segundo, há apenas menção a aspectos reiterativos,

como a presença da loucura e de uma narração cuja clareza é sempre posta em xeque.

A segunda parte do livro, intitulada OS MORANGOS, reúne oito contos. Fora o primeiro, “Transformações”, todos foram comentados:

5.1.7 *Sargento Garcia e Aqueles dois*

As primeiras anotações referem-se a contos que já tinham originado filmes. A princípio, estas narrativas não seriam (e não foram) inseridas no roteiro. Porém, algumas observações foram feitas:

“Sargento Garcia” traz citações de filmes (como já exposto anteriormente). Além do cinema, o relato mistura mitologia grega (a própria figura de Hermes), filosofia (Leibniz), e dança (Isadora Duncan). Além dessas misturas, o conto chamou a atenção por ser o mais solar de “Morangos mofados”.

“Aqueles dois” também faz referência ao mundo do cinema. A relação de dois homens com um ambiente hostil à aproximação masculina me trouxe à lembrança *O segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain, 2005)*, de Ang Lee. Ao mesmo tempo, o conto reafirma o tango como um estilo musical caro aos dilemas sexuais dos personagens masculinos.

5.1.8 *Fotografias*

Dividido em duas partes (“18 X 24: Gladys” e “3 X 4: Liége”), “Fotografias” expõe os pensamentos dessas mulheres. Apesar de diferentes – no tamanho, no comportamento sexual – elas são parecidas. As duas trabalham como secretárias e sonham com um “príncipe encantado”.

“Fotografias” inspirou a montagem teatral *3X4 / 18X24 (2001)*, com direção de Ana Roxo. Tive o privilégio de assistir esta encenação que começava já na bilheteria: era preciso escolher entre “3X4” e “18X24”. No primeiro caso, via-se uma garota pequena, deprimida; no outro, uma mulher, cheia de experiências sexuais. Na

época da estreia, o jornal *O Estado de S. Paulo* resumiu a proposta: “De acordo com a escolha, o espectador senta-se de um lado ou de outro de um cenário dividido ao meio por um fino tecido, que impede a visão, mas não a audição do que ocorre do outro lado. No intervalo há uma inversão de lados” (ESTADÃO, 2001)²³⁹.

Apesar de ter originado uma peça, o conto foi considerado pouco cinematográfico. Porém, gerou a seguinte questão: “e se as secretárias aparecessem conversando ao invés de monologarem?”

5.1.9 *Pêra, uva ou maçã?*

“Pêra, uva ou maçã?” narra, do ponto de vista de um psiquiatra, as neuroses de uma cliente, expostas em uma sessão de terapia. Só o argumento já põe em cena novamente a questão da loucura. Neste caso, a loucura está atrelada à solidão crônica: ela conta para o médico que comprou muitas ameixas, ficou sem dinheiro e voltou para casa a pé, comendo as frutas. Então, passou por um cortejo, tropeçou no caixão e deixou as ameixas caírem. Enquanto catava as frutas no chão, as pessoas olhavam para ela. E isso lhe fez muito mal.

Entre cigarros e silêncios, a cliente demonstra ter nostalgia dos tempos em que brincava de “Pêra, uva ou maçã?”, saudades de uma época em que, com ajuda da traquinagem, conseguia beijar outros meninos. Antes de ir embora, desejando feliz ano novo em pleno setembro, dizendo literalmente que aposta nas ameixas, ela coloca uma fruta na mesa do doutor. Ele pensa em interná-la, mas acaba mergulhado em pensamentos, interrompidos pelas batidas do cliente seguinte.

O conto pareceu cinematográfico, mas a questão da personagem principal é revelada principalmente através da sua fala e dos pensamentos do narrador, o psiquiatra.

²³⁹ Disponível em: www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2001/not20010427p6912. Acesso em 15/11/2009.

5.1.10 *Natureza viva*

“Natureza viva” aposta no fluxo de consciência, tratando do temor das emoções. O narrador se dirige a alguém – ao leitor?, a um homem?, a uma mulher? A passagem abaixo, quase no desfecho, ilustra a forma adotada por Caio Fernando Abreu:

Ah: fumarás demais, beberás em excesso, aborrecerás todos os amigos com tuas histórias desesperadas, noites e noites a fio permanecerás insone, a fantasia desenfreada e o sexo em brasa, dormirás dias adentro, faltarás ao trabalho, escreverás cartas que nunca serão enviadas, consultarás búzios, números, cartas e astros, pensarás em fugas e suicídios... (p. 106)²⁴⁰.

Nesse conto, as palavras ditas pelo narrador poderiam aparecer de duas formas em um filme. Primeiramente, na boca de um apresentador de TV, cujo programa estivesse sendo visto pelos personagens do filme. Por outro lado, a forma verbal reiterativa, inspirou uma comparação do texto com uma oração. Inclusive, esta “oração” poderia acontecer na festa que marca o conto “O Dia em que Júpiter encontrou Saturno” (ver 5.1.12).

5.1.11 *Caixinha de música*

A primeira anotação é simples: “Cinema!”

O conto começa com algo que parece um sonho: “Como se estivesse com a cabeça inteira dentro d’ água e alguém começasse a tocar realejo na beira do rio” (p. 108). Neste início, acontece uma mistura entre a descrição de uma paisagem marinha e a observação da alteração constante do local de onde ecoa a música. Após isso, uma cena de nove páginas em que um homem e uma mulher destilam incomunicabilidade, enquanto estão deitados na cama. Então, o rapaz mata sua companheira, e o conto acaba com a citada frase do início. Ou seja, o sonho inicial não deixa de ter algo de *flashforward*.

²⁴⁰ No original, em itálico com fonte menor que a do resto do conto.

Primeiramente, o sonho inicial – e sua relação com a cena do quarto – me fez lembrar de dois filmes: *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964), de Antonioni, e *Lucía e o sexo* (*Lucía y el sexo*, 2001), de Julio Medem.

Em *O deserto vermelho*, Giuliana (Monica Vitti) conta uma história para seu filho. Enquanto ela fala de uma jovem que vive sozinha em uma ilha deserta, as imagens retratam a beleza do local. Na ilha, a garota vê um barco se aproximar na água. Mas não há tripulação nenhuma. Depois que o navio desaparece, ela começa a ouvir uma música. Esta música é entoada por vozes, vozes que vêm de vários lugares. Ao encerrar a história, Giuliana insinua que aquelas vozes saem das pedras. A forma como esta história se relaciona com a própria personagem que a conta, o contraste entre o lirismo da paisagem marinha com a atmosfera urbana da narrativa principal são aspectos do filme de Antonioni que vieram à tona a partir de *Caixinha de música*.

Em *Lucía e o sexo* também aparece a relação entre uma paisagem urbana e um universo praiano. Mas o momento mais recordado do filme, durante a leitura do conto, foi uma solução narrativa específica: quando a filha do protagonista é atacada fatalmente por um cachorro, a morte da criança é representada pela cena dela nadando no mar, em alta voltagem poética.

Outra questão relevante do conto é a alteração do clima entre o casal. No início, com o sonho, chega a haver uma sensação de idílio – como se ele tocasse o realejo para ela nadar. Depois, porém, ele conta uma história esquisita sobre uma árvore que mata outra. Enquanto ele profere o relato, as reações da mulher vão mudando: da neutralidade à cumplicidade, chegando ao medo. Quando o homem mata a mulher é que fica evidente todo o desgosto dele com ela.

5.1.12 *O dia que Júpiter encontrou Saturno*

Narrando o encontro de dois personagens em uma festa, o conto é centrado nos diálogos, muitas vezes absurdos. Mais uma vez o leitor tem dificuldades de compreender quem está proferindo cada frase. Resumindo rapidamente os personagens, ambos gostam de astrologia e dizem que estão com viagem marcada para o dia seguinte.

Num dos diálogos, um dos personagens cita um poema de Henrique do Valle (“desejaria viver em Júpiter/onde as almas são puras e a transa é outra”). O outro pergunta do que se trata:

- Um poema dum menino que vai morrer.
- Como é que você sabe?
- Em fevereiro. Ele vai se matar em fevereiro.
- Hein? (p.120).

Além da demonstração da forma de diálogo presente no conto, aqui um dos personagens fala do suicídio real do poeta marginal Henrique do Valle, cometido no carnaval de 1981. Com dois poemas servindo de epígrafe para cada parte, Henrique é uma figura importantíssima no livro. Aliás, “Morangos mofados” é dedicado a várias pessoas, inclusive a ele. A partir daí, colocamos dois livros dele como fonte de inspiração para o roteiro: “Vazio na carne” (1975) e “Do lado de fora” (1981).

Voltando à trama, o conto mostra basicamente um encontro entre duas “almas gêmeas”, que passaram por experiências similares, mas estão com viagem marcada – remetendo à possibilidade de que eles já estejam mortos. Na conversa dos dois, as drogas e a possibilidade de loucura acabam reaparecendo, embora pareçam experiências deixadas para trás. Porém, o mecanismo trágico aparece não só porque os dois estão destinados a se separarem, mas porque o conto termina com outra sugestão, a de que o rapaz acaba morrendo na rua, alvejado por cinco tiros, disparados por alguém que andava num carro ouvindo Rita Lee.

Por fim, este é mais um conto em que a trilha sonora se faz presente. Além de *Baila conmigo*, da ex-vocalista dos Mutantes, cita-se Caetano Veloso (a epígrafe é formada por dois versos da música *Gente*), e John Lennon: a música *Bautiful Boy* (*Darling Boy*) toca na festa.

Ainda, fica evidente que “O dia que Júpiter encontrou Saturno” guarda relação com “O dia que Urano entrou em Escorpião”. São dois contos que trazem a astrologia para primeiro plano e lidam diretamente com a morte. Mas o segundo – mesmo que insinue um assassinato no final ou até dê pequenos indícios de que os personagens podem estar mortos – revela personagens que conseguiram resolver conflitos. Talvez por isso o subtítulo do primeiro seja “Velha história colorida” e o do segundo, “Nova história colorida”. Desta forma, Caio Fernando Abreu parece oferecer um livro que, apesar de evidenciar todas as agruras e neuroses de uma

geração, vai traçando um certo otimismo. Por fim, os dois subtítulos não deixam de ser uma espécie de paráfrase da música de Belchior, *Velha roupa colorida*, grande sucesso juvenil, gravado por Elis Regina no antológico *Falso brilhante* (1976).

5.1.13 MORANGOS MOFADOS, o conto

A última parte do livro é o conto chamado “MORANGOS MOFADOS”. Nele, um publicitário bem-sucedido, sufocado por um mal-estar, uma inadequação ao mundo, caminha para o suicídio iminente. No meio disso, lembranças de outros tempos: um homem chamado Davi e uma mulher chamada Alice. Apesar de sentir um gosto podre na boca (um gosto de morangos mofados), acaba resolvendo não se matar.

Por um lado, o caso do personagem infeliz e bem-sucedido lembrou o filme *Profissão repórter* (*The passanger*, 1975), de Antonioni. Por outro, uma das principais questões estilísticas do relato trouxe à tona *Má educação* (*La Mala Educación*, 2004), de Almodóvar. Depois que o publicitário escolhe não terminar com sua vida – quem sabe representando uma geração, uma país, ou uma década – , as palavras finais do texto são:

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observado os canteiros do cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vermelhos.
Achava que sim.
Que sim.
Sim. (p.145)

Essa repetição do “sim” lembrou o final de *Má educação*. Depois do primeiro desfecho da história do filme, os letreiros “contam” o que aconteceu com os personagens. Então, informa-se que o protagonista – um diretor de cinema – continuou a fazer filmes com paixão. A palavra “passion”, escrita com letras cor de rosa, fica piscando na tela. Por isso, no bloco de notas aparece escrito: “que tal acabar o filme com a palavra “sim” piscando na tela?”

5.1.14 Ideias e conclusões a partir da primeira releitura do livro

A primeira ideia narrativa foi agrupar quatro duplas de personagens e desenvolver estes núcleos:

- Dupla 1: Homem e Mulher de “Os sobreviventes”;
- Dupla 2: Rapaz e Garota de “O dia que Júpiter encontrou Saturno”;
- Dupla 3: Casal de “Caixinha de música”;
- Dupla 4: Casal homossexual, a partir de “Antes do ponto” e “Terça-feira gorda”.

Então, apareceu a seguinte questão: “será que o filme se passa em um dia só?” Tendo em vista os quatro núcleos de personagens, pensei que seria interessante que *Morangos mofados – o filme* acontecesse em dois dias de dois tempos distintos, com diferença de alguns anos entre estes momentos.

Aliada a essas questões, surgiu a ideia de uma ação que unisse os personagens. A primeira foi a de que todos deveriam vomitar durante a narrativa. Então, uma canção de Cazuza parecia pedir passagem no filme:

Outra vez vou te esquecer
 Pois nestas horas pega mal sofrer
 Da privada eu vou dar com a minha cara
 De panaca pintada no espelho
 E me lembrar, sorrindo, que o banheiro
 É a igreja de todos os bêbados
 Eu ando tão down? Eu ando tão down²⁴¹.

Depois dessa primeira releitura, voltei a toda (ou quase toda) obra de Caio Fernando Abreu, estudando suas relações com o cinema – o que originou os capítulos 1 e 2. Neste retorno, alguns contos chamaram a atenção, “levantando o dedo”, querendo entrar no filme. A maioria destes “intrusos” veio de “Pedras de Calcutá”. Desta antologia, cujo cunho cinematográfico foi analisado anteriormente, selecionei: “Aconteceu na Praça XV”, “Paris não é uma festa” e “Joãozinho e Mariazinha”. Além disso, “Os sapatinhos vermelhos”, de “Os dragões não conhecem o paraíso”, também pareceu oportuno para o filme. A história da garota que se vinga do namorado, transando com três homens, se mostrou interessante não só como

²⁴¹ CAZUZA. “Down em Mim”. In: *Barão Vermelho*. LP. Som Livre: Rio de Janeiro, 1982.

enredo, mas também porque é o típico relato que, mesmo sendo pequeno, pode ser fracionado em várias cenas.

Com esses contos, passei a pensar na possibilidade de outras estruturas narrativas, deixando de lado a ideia inicial de elaboração de quatro núcleos. Então, mergulhei em uma maior fragmentação, valorizando cada vez mais a forma curta dentro de uma estrutura de longa-metragem.

A partir daí, escrevi uma pequena escaleta, fazendo uma relação dos contos escolhidos. As cenas são minimamente descritas, fazendo referência à fonte original. Destacam-se as diversas transições apontadas na escaleta.

5.1.15 A primeira escaleta: a primeira vez que o filme foi até o fim

1. INT. BAR. NOITE

Dois personagens conversam em um bar a partir do conto “Diálogo”. A câmera ficará em um plongée de 90° e filma somente as mãos dos personagens.

Toca o telefone do bar.

2. INT. APARTAMENTO. NOITE

Uma mulher, ELA, ao telefone, pergunta se ELE não está no bar. Ela sempre fará referência a ELE, nunca dizendo o nome.

ELE chega em casa. ELA entende que ELE está bêbado. ELA fala durante toda a cena, e ELE nada diz. Entendemos que são amigos íntimos. As falas de ELA vêm do conto “Os sobreviventes”. Já a ideia de apenas um personagem falar foi inspirada no curta *Bel Indifférent* (1957), de Jacques Demy, baseado em Jean Cocteau.

3. INT. CORREDOR. NOITE

Depois de ouvir tudo o que ELA fala, ELE sai do apartamento. No corredor, ele cruza por JOÃOZINHO.

4. INT. APARTAMENTO DE MARIAZINHA. NOITE

O conto “Joãozinho e Mariazinha”. Os dois conversam intimamente e só no final entendemos que eles não se conhecem. Depois que ele sai, MARIAZINHA resolve fechar a janela. Dali, ela vê outro apartamento.

5. INT. APARTAMENTO. NOITE

O conto “O dia que urano entrou em escorpião”. Uma turma de amigos, entre eles o SUICIDA EM POTENCIAL. No momento em que o rapaz vai se jogar, começa a chover.

6. INT. RUAS. NOITE

Chove. Caminhando pelas ruas, o narrador de “Além do Ponto”. Enquanto o HOMEM MORENO anda pela cidade, bebendo o conhaque, ouvem-se seus pensamentos em *over*.

7. INT. BAR. NOITE

HOMEM MORENO entra no bar. Senta sozinho em uma mesa. Vários clientes sozinhos bebendo.

8. INT. BAR OCIDENTE. NOITE

Dentro do bar Ocidente, um baile de carnaval. O HOMEM MORENO está encostado no balcão. Surge HOMEM LOIRO. Ações iniciais do conto “Terça-feira gorda”.

9. EXT. REDENÇÃO. INÍCIO DO AMANHECER

As primeiras luzes claras. HOMEM LOIRO e HOMEM MORENO beijam-se em um jardim. Uma turma agride os dois. Depois de tomar um soco, HOMEM MORENO cospe sangue.

10. INT. SEQ. DE MONTAGEM. DIA

Cada um dos personagens vistos até aqui vomita separadamente. ELE, ELA, SUICIDA, JOÃOZINHO, MARIAZINHA, HOMEM LOIRO, HOMEM MORENO. Além deles, vemos uma MULHER MORENA vomitando.

11. INT. CONSULTÓRIO. DIA

O conto “Pêra, uva ou maçã?”. A MULHER MORENA, que aparecera na sequência de Montagem, conta sua fixação por ameixas para o terapeuta.

A mulher sai do consultório. Caminha até o Mercado Público. Vai até uma banca comprar mais ameixas. Passa por ela o HOMEM DO CHALÉ, personagem de “Aconteceu na Praça XV”. Ele apressa-se e entra no Chalé.

12. INT. CHALÉ DA PRAÇA XV. DIA

O conto “Aconteceu na Praça XV”. HOMEM DO CHALÉ e MULHER DO CHALÉ conversam sobre um passado fervoroso e o presente entediante. Quando os dois se despedem na rua, estão sendo observados por EDITORA, em cima de um grande prédio do centro da cidade.

13. INT. ESCRITÓRIO. DIA

EDITORA olha para as ruas do centro, mas sem perceber o casal de “Aconteceu na Praça XV”. Batem na porta. Entra ESCRITOR. Os dois conversam sobre a passagem dele por Paris. Depois de um diálogo cheio de rodeios, ela diz que não poderá publicar o livro dele.

O ESCRITOR sai da sala. O “não” dito pela editora ecoa em sua cabeça.

14. EXT. COBERTURA. DIA

O conto “Morangos mofados”. O filme termina com a palavra “sim” piscando na tela.

5.1.16 O roteiro vem com trilha sonora!

Depois do término da escaleta, elaborei uma “trilha sonora” para o roteiro. Esta trilha contaria com as seguintes músicas:

- “Down em mim” (Cazuza);
- “Berlin Bom Fim” (Nei Lisboa/Hique Gomez);
- “Cartão postal” (Rita Lee/Paulo Coelho);

- “Música secreta” (Lu Gomes/Roberto Navarro);
- “Na asa do vento” (João do Vale e Luís Vieira);
- “Telefone” (Márcio Vaccari / Júlio Barroso);
- “Preconceito” (Fernando Lobo/Antonio Maria);
- “Check-up” (Raul Seixas);
- “Tu me acostumbraste” (Frank Domiguez);
- “Ronda” (Paulo Vanzolini);
- “Alguém me disse” (Jair Morim/Evaldo Golveia);
- “Pra dizer adeus” (Edu Lobo/Torquato Neto);
- “Suspeito” (Arrigo Barnabé).

Após a elaboração das músicas, foi o momento de colocar de novo os pés no chão. Analisei cinco filmes baseados na obra de Caio Fernando Abreu e fiz uma pesquisa sobre formas narrativas, sobre as possibilidades de conectar formas curtas em um longa-metragem – o que resultou nos capítulos 3 e 4. Então, depois todo esse trajeto exposto acima, comecei a escrever o roteiro que vem a seguir.

5.2 ROTEIRO DE MORANGOS MOFADOS – O FILME

1. Cartela

Sobre uma cartela preta está escrito em branco:

“Meu Deus
Senhor dos Oprimidos
Eu apenas te encontro
Quando tomo comprimidos”
(Henrique do Valle)

2. Sequência de créditos

Fotos de caixas de remédios tarja preta ao lado de seus respectivos comprimidos. Os primeiros comprimidos devem ser típicos dos anos 1970. Enquanto os créditos passam, os remédios começam a ficar mais atuais: Lexapro, Ritalina, entre outros. O título do filme (MORANGOS MOFADOS) aparece escrito em um comprimido redondo todo branco.

3. EXT. COBERTURA. DIA

Amanhece. ARTHUR, moreno, 35 anos, nu, caminha rapidamente pela parte externa de uma cobertura. Fumando, ele anda determinado para a extremidade do lugar. Atrás dele, um horizonte de prédios. Ele sobe na mureta. Fuma. Olha para baixo. É um prédio alto. Ele atira o cigarro no ar. O cigarro vai em direção à calçada. A câmera acompanha o cigarro.

4. EXT. RUA. DIA

O cigarro cai no chão. ALICE, loira, vinte e poucos anos, e PEDRO, moreno, vinte e poucos anos, correm abraçados pela Avenida Oswaldo Aranha. Passam pelo cigarro jogado por Arthur.

Em letreiro sobre a imagem: “1. ONTEM”

Alice e Pedro continuam correndo. Seus lábios aproximam-se. Não se beijam.

PEDRO

A gente tem que correr mais.

ALICE

Mais?

PEDRO

Tu te atrasou.

ALICE

Cinco minutos.

PEDRO

Bem mais que cinco minutos.

ALICE

Tu liga muito pra relógio.

5. EXT. INT. CAMPUS DA UFRGS/ CINEMA UNIVERSITÁRIO. DIA

O relógio de ponteiros, dentro do cinema universitário, marca SETE E QUINZE. Alice e Pedro entram nas dependências internas do Campus Central da UFRGS. Chegam ao cinema universitário. A porta está fechada. Algumas pessoas forçam a parede de vidro do local. Há um cartaz informando a exibição do filme *Lamarca*, de Sergio Rezende. Outro cartaz revela: PRÉ-ESTRÉIA E DEBATE, 19 HORAS. Pessoas que estão de fora batem no vidro. Alice e Pedro também. DÉBORA, vinte e poucos anos, morena, funcionária, sai da sala e aproxima-se dos manifestantes.

DÉBORA

Muito obrigado por terem vindo. Mas o cinema tá lotado.

Alice encara a funcionária.

ALICE

Muito obrigada pelo cinema. Mas nós queríamos é ter vindo.

Todos se olham.

ALICE

Deixa a gente entrar!

DÉBORA

A gente não pode botar mais ninguém.

ALICE

Vai se foder!

DÉBORA

Se vocês voltarem pro debate, podem dizer tudo isso.

ALICE

Tudo isso?

DÉBORA

Vai se foder!

Alice sorri. Dá um beijo na boca de Débora. As duas se olham. A manifestação se dispersa. Débora entra na sala. Alice volta-se para Pedro.

ALICE (*para Pedro*)

Tu quer esperar o debate?

6. INT. BAR. NOITE

Bar cheio de gente entre vinte e trinta anos. Alice e Pedro estão em uma mesa.

PEDRO

Será que a Carla Camurati tava aí?

ALICE

Eu queria a Carla Camurati... *(bate com a mão no lábio)* aqui.

Os dois se olham.

PEDRO

E eu tenho alguma chance com essa dupla?

ALICE

Tu é sempre bem vindo.

Alice abraça Pedro. Coloca a mão nos seus cabelos.

Em uma mesa próxima, ARTHUR e FELIPE conversam. Felipe tem dezoito anos, Artur tem vinte e poucos anos (uns dez a menos que na cena 3). Os dois são morenos.

ARTHUR

Tu conhece a melhor ponte do rio?

FELIPE

Ponte rima com Augusto Comte.

ARTHUR

Augusto Comte rima com Mastodonte.

FELIPE

Mastodonte rima com o que eu tenho pra ti.

7. EXT. PONTE DO PARCÃO. NOITE

A ponte do Parcão de noite. Enquanto carros passam, Felipe transa com Arthur. Felipe fica de pé, ereto; Arthur está agachado, agarrando as grades da ponte.

FELIPE *(movimentando-se sobre Arthur)*

Tu é meu companheiro!

ARTHUR

Hã?

FELIPE (*movimentando-se sobre Arthur*)

Tu é meu companheiro!

Arthur começa a gemer. Felipe acelera a movimentação. Arthur goza.

8. EXT. PONTE DO PARCÃO / AV. GOETHE. NOITE

Enquanto os carros passam por baixo da ponte, Felipe e Arthur namoram, deitados na ponte. Felipe tira uma seringa. Arthur olha pra Felipe.

FELIPE

Eu vou pegar a veia mais bonita.

Felipe olha para Arthur. Arthur estende o braço. Felipe guarda a seringa. Tira a camisa. Enrola o braço de Arthur. Os dois riem. A camisa de Felipe cai no chão. Felipe tira uma mangueira de borracha do bolso. Envolve o braço de Arthur com a mangueira. Felipe pega a seringa. Aplica em Arthur. Felipe se aplica. Os dois, abraçados, olham os faróis dos carros iluminarem a Avenida Goethe.

Entra a música *Tempo*, da banda Cidadão Instigado.

CIDADÃO INSTIGADO

Hoje eu sei

o que fazer pra perdoar você

há um motivo escondido no meu coração

que não se cansa de me machucar

e me lembrar

das coisas tolas e perdidas que você criou

9. SEQ. DE MONTAGEM. EXT. RUAS. NOITE

A música *Tempo* continua, enquanto se vê:

Carros passando em várias avenidas, em noites diferentes.

Noite de chuva. Um carro branco passa por uma poça d'água e molha um homem.

Noite estrelada. Uma moto passa por uma rua vazia.

Noite com lua cheia. Um carro azul cruza uma avenida.

Noite nublada. Um carro preto passa por uma rua.

10. INT. SALA DO APARTAMENTO DE GABRIELA. NOITE

A música *Tempo* continua. Débora, na janela de um apartamento, observa o carro preto desaparecer na rua vazia. Enquanto ela observa a rua, ouve-se um barulho de chave abrindo a porta. Débora vira-se. EDUARDO, vinte e poucos anos, ruivo, camisa vermelha, bolsa a tiracolo, entra no apartamento.

EDUARDO

Urano tá entrando em escorpião.

Débora olha para Eduardo. Ela vai até o som. Baixa o volume.

DÉBORA

Adoro esta parte. Bem tropicalista.

EDUARDO

E desde quando tu sabe o que é tropicalista?

DÉBORA

Olha só (*apontando para a caixa de som*). Eu vejo aquele maestro. Como era o nome dele? (*não há resposta*) Meu amigo, isso é tropicalista, com certeza.

Eduardo vira o rosto. Vê mais duas pessoas. Felipe está sentado no sofá, segurando uma melancia. GABRIELA, vinte e poucos anos, loira, óculos, está acomodada em uma cadeira, lendo *A negação da morte*, de Ernest Becker.

GABRIELA (*examinando o livro*)

Olha só. (*Os outros escutam interessados*) “Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura”.

FELIPE (*mordendo a melancia*)

Vocês sabiam que quem não tem posição política pode ser chamado de melancia?

Os outros três riem. O disco chega no final. Os quatro se olham.

EDUARDO (*gritando*)

Urano tá entrando em Escorpião, porra!

Os outros três fazem “psiu”.

DÉBORA

Fala baixo.

GABRIELA

Não lembra da última vez?

EDUARDO

Não interessa. Urano tá entrando em Escorpião. Hoje.

Os três se olham.

EDUARDO (*com os olhos vidrados no vazio*)

Ele tava lá há uns cinco anos.

FELIPE

Ele?

DÉBORA

Quem?

GABRIELA

Onde, cara pálida?

EDUARDO

Urano tava na minha casa oito, a casa da morte. Eu podia morrer. Vocês não sabiam?

GABRIELA

Alquimia, astrologia, quiromancia, numerologia. Eu tinha um amigo que começou com essas coisas. Essas “ias”. Foi internado.

Débora vai até o som. Coloca o disco *Keith Jarret at Blue Note*. Eduardo tira um livro velho da bolsa.

EDUARDO

Vocês entendem francês?

Felipe põe a melancia numa mesa. Débora, de costas, mexendo nos discos, faz um gesto negativo com a nuca.

GABRIELA

Eu até que entendo.

EDUARDO

Dans la dissonance, son exigence conduit à l'insensibilité, à la dureté, à l'excessif, à l'extrémisme, au jusqu'au'boutisme, à l'aventure, aux bouleversements.

GABRIELA

Eu não sei o que é bouleversements.

FELIPE

Boulevard é rua. Deve ter a ver com rua. Com andar muito na rua.

DÉBORA

Eu vou procurar um dicionário.

Débora vai até a estante. Remexe nos livros. Felipe e Gabriela se olham.

EDUARDO

L'être tend à affirmer une volonté lucide d'indépendance qui peut le conduire à une expression supérieure et originale de sa personnalité... vocês entendem?

FELIPE (*contrariado*)

Claro. (*com sotaque ruim*) Lucide, originale. É que nem português.

Os quatro se olham. Eduardo acena negativamente com a cabeça. Repete o gesto cada vez mais rapidamente.

EDUARDO (*correndo para a janela*)

Ninguém me entende!

Eduardo põe uma das pernas no peitoril da janela. Abre os braços. Débora e Felipe puxam Eduardo. Abraçam-no.

Débora e Felipe carregam Eduardo nos braços.

FELIPE

O que é isso, Eduardo?

Os três passam por um corredor.

11. INT. QUARTO DO APARTAMENTO. NOITE

Felipe e Débora, carregando Eduardo, entram no quarto. Gabriela vem atrás.

DÉBORA

Tu tá muito nervoso.

FELIPE

Agora tá tudo bem.

Felipe e Débora deitam Eduardo em uma cama. Ele treme. Gabriela aproxima-se. Segura a mão de Eduardo. Faz carinho. Passa a outra mão nos cabelos dele.

FELIPE

Vou fazer um chá.

DÉBORA

Eu vou botar aquele disco de música russa.

Gabriela e Felipe se olham, com ar de desaprovação.

12. INT. COZINHA. SEQ. DE MONTAGEM. NOITE

Ao som de Arvo Part, vêem-se imagens (em macro) da preparação de um chá.

Um fósforo é aceso.

A água borbulha.

A fumaça sai do bico chaleira.

Á água da xícara é invadida pelos grãos do sachê.

13. INT. QUARTO DO APARTAMENTO DE GABRIELA. NOITE

Felipe entra no quarto carregando uma xícara de chá. Entrega para Eduardo. Débora está terminando de fechar um baseado. Ao fundo, a música de Arvo Part. Gabriela faz um carinho fraterno em cada um dos três companheiros. Os quatro ficam em silêncio. A campainha toca. Gabriela vai atender.

14. INT. SALA DO APARTAMENTO DE GABRIELA. NOITE

Gabriela abre a porta. SÍNDICO, sessenta anos, está muito bravo.

SÍNDICO

Baixem a merda desse som! Eu não aguento mais este antro!

GABRIELA

O senhor me desculpe.

SÍNDICO

É o mínimo!

GABRIELA

O senhor me desculpe, mas não vai dar pra baixar o som. (*o Síndico encara Gabriela*). Achei que o senhor sabia... hoje não é uma noite qualquer. (*tirando os óculos*). O senhor sabe que Urano está entrando em Escorpião?

15. INT. QUARTO DO APARTAMENTO. NOITE

Deitado na cama, Eduardo sorri. Felipe e Débora gargalham. Eduardo para de rir. Vira para o lado. Dorme. Som de telefone tocando. Eduardo não acorda.

16. INT. SALA DE APARTAMENTO. NOITE

Um telefone vermelho tocando. Reinaldo, vinte e poucos anos, está sentado em um sofá azul. Na TV, passa, sem som, *Copacabana, me engana*, de Antonio Carlos Fontoura. O telefone continua a tocar. Reinaldo levanta-se. Aumenta o volume da TV. Por cima do som do telefone, ouve-se a voz do personagem de Paulo Gracindo, que se dirige a alguém fora do enquadramento.

PAULO GRACINDO

Ela só te procurou porque você é jovem, bonito, inocente, frágil... porque você não é nada.

Reinaldo diminui o volume da TV. Caminha até o telefone, desviando dos vários objetos largados pelo chão: dois cinzeiros pretos, discos de vinil, livros com capas gastas. Reinaldo pega o telefone.

17. APARTAMENTO. NOITE

MÔNICA, vinte e poucos anos, morena, está ao telefone.

MÔNICA

Alô. Reinaldo?... é a Mônica... tudo bem... o que tu tá fazendo?

18. INT. APARTAMENTO. NOITE

Reinaldo folheia um dos livros do chão.

REINALDO

Agora ia fazer café. Mas não sei se tem pó. E tu?

19. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica olha-se no espelho.

MÔNICA

Vamos dar uma volta?... Mas eu passo aí de carro. Depois te largo em casa.

Mônica anda pela casa. Tudo meticulosamente arrumado. Revistas sobre a mesa, livros na estante, objetos feitos por designers.

MÔNICA

E vir aqui? Eu tenho uma vodka ótima. Tu pode trazer limão?

Mônica escuta no telefone.

MÔNICA

E se eu fosse até aí?

20. INT. APARTAMENTO. NOITE

Reinaldo está na sala.

REINALDO (*fumando*)

Eu tava quase dormindo... não, não precisa desligar... eu não tava fazendo nada mesmo... Tu tá deitada?

21. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica, um pouco mais agitada, caminha pela sala.

MÔNICA

Eu tava lendo uma matéria, uma coisa sobre ecologia. Dizem que se tu planta só uma coisa na terra por muitos anos, ela acaba morrendo... a terra, não a coisa plantada. Qualquer coisa. Soja, sei lá. E logo acaba a camada de húmus. “E logo acaba a camada de húmus”, que frase bonita, né. Parece: “e foram felizes para sempre”. Mas aí que tá o problema. Aos poucos a terra vira deserto. E como se faz muito isso, o deserto nunca para de crescer.

22. INT. SALA/COZINHA. NOITE

Reinaldo caminha pelo apartamento com o telefone na mão.

MÔNICA (*off*)

Na mesma revista falam de sprays. Diz que cada apertada que tu dá num tubo de desodorante faz um furo na camada de ozônio.

REINALDO

Camada de húmus e camada de ozônio. Quantas camadas, hein!

Não há resposta. Reinaldo entra na cozinha e mexe nos armários. Põe a mão dentro de um pote dentro do armário. Tira uma caixa de chá.

REINALDO

Olha só, achei um chá maravilhoso. Tinha até bula. Mas não sei onde enfiei.

Reinaldo põe água para ferver na cozinha. Vai para sala. Vai até uma escrivaninha. Lá, várias polaroids e diversos ingressos de shows e peças de teatro. Revirando, ele acha um papel amarelado.

23. INT. QUARTO DE MÔNICA. NOITE

Mônica está deitada na cama. O fio do fone fazendo uma volta em seu pescoço.

MÔNICA

Tu não quer que eu te ajude a procurar a bula?... É que eu fiquei meio impressionada com essa história dos desertos...

REINALDO (*off*)

Desertos são desertos.

MÔNICA

Tu tá estranho. Aconteceu alguma coisa?

Mônica põe a mão no rosto.

REINALDO (*off*)

Estou cansado, só isso. Quer ver o que diz a bula? É em inglês. "Is excellent for all types of nervous disorders, paranoia, schizophrenia, drugs effects, digestive problems, hormonal diseases and other disorders"... (*rindo*) Entendeu?

MÔNICA

É um inglês fácil, qualquer um entende. Bom esse chá, hein? É inglês?

24. INT. APARTAMENTO. NOITE

O chão da sala de Reinaldo está coberto de polaroids. Reinaldo olha para as fotos.

REINALDO

Aqui embaixo diz "produced in China". Drugs effects é ótimo, não é?

25. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica está deitada na cama.

MÔNICA

Maravilhoso.

26. INT. APARTAMENTO. NOITE

Reinaldo está na cozinha. Coloca a água fervida em uma xícara.

REINALDO

Maravilhoso.

27. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica está de pé no quarto. Olha pela janela.

MÔNICA

Maravilhoso... Vou tirar amanhã.

REINALDO (*off*)

Hein?

MÔNICA

Nada. Vai fazer teu chá.

28. INT. APARTAMENTO. NOITE

Reinaldo toma chá sentado no sofá. No chão as polaroids.

REINALDO

Já fiz. Aqui diz também que tem vitamina E. Não é essa que é boa para a pele?

Uma Polaroid mostra uma garota na beira da praia.

MÔNICA (*off*)

Não entendo muito de vitaminas.

Uma Polaroid mostra um garoto tocando guitarra.

REINALDO (*off*)

Qual será a que cura os tais drugs effects? Cheirei todas ontem. Estou com aquela ressaca moral. Sabe aquela?

Uma Polaroid mostra o garoto da guitarra e a garota da beira da praia sentados em um muro.

MÔNICA (*off*)

Não sei. Vou desligar.

Reinaldo pega as três fotos. Entra um rock.

REINALDO (*ao telefone*)

Tu ligou o rádio?

29. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica está na sala, ao lado de um som portátil.

MÔNICA

Rock brasileiro. Vou ver se me animo sozinha. Bula em inglês, chá chinês. Tu tá internacional demais pra mim. Uma pena que tu não queira sair. Estou pensando em abrir aquela garrafa de vodca.

30. INT. APARTAMENTO. NOITE

Reinaldo, no sofá, olhando as três fotos.

REINALDO

Por que tu não dorme? Toma leite morno que dá sono. Põe canela e mel. Açúcar faz mal.

31. INT. APARTAMENTO. NOITE

Mônica está sentada no sofá da sala.

MÔNICA

Agora tu resolveu cuidar de mim... Tá bom. Tchou. Até mais. Boa-noite.

Um beijo.

32. INT. APARTAMENTO. NOITE

REINALDO, sentado no sofá, está ao telefone. Ouve-se o barulho de Mônica botar seu telefone no gancho. Reinaldo desliga rapidamente. Começa a discar os números de um telefone. Desiste. Olha para as outras polaroids no chão. Junta uma por uma. Repara que três fotos ficaram em cima do sofá. Junta. Põe as polaroids na gaveta. Desliga a TV. Põe o chá na cozinha. Desliga a luz da cozinha. Desliga a luz da sala. Escuro.

33. INT. QUARTO DE CRISTIANE. DIA

Escuro. Na penumbra, CRISTIANE, trinta anos, morena, dorme, deitada em uma cama. O relógio marca 15 horas.

VOZ FEMININA (*f.q.*)

Acorda, Cristiane.

Cristiane se remexe na cama.

VOZ FEMININA (*f.q.*)

Acorda, filha.

Cristiane acorda. Olha para o teto. O ventilador de teto gira.

34. INT. SALA DE APARTAMENTO. NOITE

Vários ventiladores de teto girando. Uma festa. Jovens de vinte e poucos anos dançam, bebem, fumam cigarro e maconha. Alguns conversam nos cantos. Há um bar improvisado. As pessoas fazem fila para receber bebida. CABELUDO, dezoito anos, garçom improvisado, entrega um copo de plástico cheio de gelo e bebida para Eduardo. Ele sorri. Cabeludo lhe entrega um limão. Eduardo morde a fruta. No outro lado da sala, observando Eduardo, está Mônica, segurando um copo plástico.

Eduardo olha para ela. Mônica vira o rosto. Ela caminha até a janela. Olha para o céu. Estrelas.

EDUARDO (f.q.)

Tu gosta de estrelas?

MÔNICA (*acenando positivamente*)

E tu?

EDUARDO (*acenando positivamente*)

E da lua?

MÔNICA

Tá quase cheia. Em Virgem.

EDUARDO

Amanhã faz conjunção com Júpiter.

MÔNICA

E com Saturno.

EDUARDO

Isso é bom?

MÔNICA

Deve ser.

EDUARDO

Deve ser. Esse encontro.

MÔNICA

Tem um cigarro?

EDUARDO

Tô tentando parar.

MÔNICA

Eu também. Mas queria uma coisa nas mãos agora.

EDUARDO

Tu tem uma coisa nas mãos agora.

MÔNICA

Eu?

EDUARDO

Eu.

MÔNICA (*saindo*)

Vou pegar mais vodka.

Mônica vai até o bar. Espera na fila. Cabeludo lhe entrega um copo de plástico com bebida e gelo. Recebe o limão. Morde o limão. Olha para Eduardo. Os dois riem. Ela volta até Eduardo.

MÔNICA

Tu tomou alguma coisa?

EDUARDO

O quê?

MÔNICA

Aquelas coisas que terminam com “ina”.

EDUARDO

Não tomo mais nada.

MÔNICA

Eu já tomei tudo.

EDUARDO

Tudo?

MÔNICA

Cogumelo é coisa do diabo.

EDUARDO

É coisa do passado. Ecstasy que é bom.

MÔNICA

Amanhã vou pra Natal. E tudo vai melhorar.

EDUARDO

Eu vou pra Paris. Acho que não volto mais.

MÔNICA

Eu te mando um cartão de lá.

EDUARDO (*imitando Mônica*)

Eu te mando um cartão de lá.

MÔNICA

No meu cartão vai ter uma palmeira dentro do mar.

EDUARDO

No meu não vai ter palmeira. Só mar.

MÔNICA

Vou beber todas. E te ver perdido no deserto, tomando sol.

EDUARDO

Também vou encher a cara. E te ver nadando no Sena.

MÔNICA

Vamos nos ver?

EDUARDO

Nas nossas bebidas.

MÔNICA

Isso é um encontro ou uma despedida?

EDUARDO

Sabe aquele papo de linhas paralelas?

MÔNICA

Tu nunca tomou nada que termina com "ina".

EDUARDO

Não tomei. Eu aspirei.

MÔNICA

Por que tu não me convida pra ir pra tua casa?

EDUARDO

Tu quer ir pra minha casa?

MÔNICA

Não.

EDUARDO

Por que não?

MÔNICA

Me beija.

Eduardo e Mônica se beijam.

EDUARDO

Eu preciso ir.

Mônica não responde. Vira o rosto. Olha para a janela. As estrelas. A lua.

35. INT. ELEVADOR. NOITE

Eduardo, no elevador, olha-se no espelho. Tira um molho de chave do bolso. Em uma delas, repara restos brancos de cocaína. Põe a chave no nariz.

36. EXT/INT. PRÉDIO/RUAS. NOITE

Mônica está na janela. Olha para a rua. Eduardo sai do prédio. Não olha para cima. Entra em um carro azul. Arranca. O carro azul cruza a avenida (repetição de uma imagem da sequência 09).

37. EXT. RUAS. NOITE

Eduardo, dentro do carro azul, cruza por uma moto. Dirigindo a moto, Felipe, de bermuda e colar havaiano.

38. INT. BAR OCIDENTE. NOITE

Uma festa de carnaval no Bar Ocidente. Quase todos estão mascarados. Alguns estão de fantasia, outros de roupas de praia (calção, biquíni). Toca, em versão samba, *Música Secreta*, da banda Esquadrilha da Fumaça.

ESQUADRILHA DA FUMAÇA

Aquele cogumelo que tomei

Nunca, nunca mais esquecerei

Foi numa noite de luar

Que eu comecei a viajar

Entrei numas de horror quase pirei

Pensei que nunca mais fosse voltar

Curti um visual muito maluco

Vi mil estrelas e planetas a rodar

No balcão, Felipe, de bermuda e colar havaiano, toma uísque. Ao seu lado, várias garrafas de cerveja e uma de vodka. Ele observa MARCO, trinta e cinco anos, dançando no outro lado do salão. Marco sorri para Felipe. Marco, tanga vermelha, carteira de cigarro presa na tanga, aproxima-se, dançando. Artur, em um canto, observa os dois.

Marco chega à frente de Felipe. Felipe começa a dançar. Os dois estão muito próximos. Marco põe a mão no rosto de Felipe.

MARCO (*falando baixo*)

Tu é gostoso.

FELIPE (*sem entender*)

Quê?

MARCO (*tirando a mão do rosto de Felipe*)

Tu é gostoso.

Felipe põe a mão no rosto de Marco.

FELIPE

Tu é gostoso.

MARCO

Quê?

FELIPE (*tirando a mão do rosto de Marco*)

Tu é gostoso.

MARCO

Eu te quero.

FELIPE

Eu te quero.

MARCO

Agora.

FELIPE

Já. Neste instante imediato.

MARCO (*sorrindo*)

Neste instante imediato de terceiro grau.

Marco passa a mão na barriga de Felipe. Felipe passa a mão na barriga de Marco. Os dois abraçam-se. As mãos de um nos braços do outro. Marco aproxima sua boca da boca de Felipe.

FELIPE

O figo não é uma fruta. É uma flor que abre pra dentro.

MARCO

Quê?

FELIPE

O figo é uma flor.

Marco põe a mão dentro da tanga. Tira dois “selinhos” de ácido. Põe um em baixo da sua língua. Estende o braço para entregar outro para Felipe.

FELIPE (*interrompendo*)

Não.

Marco sorri.

FELIPE

Não. Não me dá na mão. Põe na minha boca.

Marco põe o ácido na boca de Felipe. O bar está cheio de gente. As pessoas,

dançando, empurram os dois. Eles dançam também, seguindo o fluxo das pessoas. Beijam-se.

39. EXT. NOITE. PARQUE DA REDENÇÃO

O Parque da Redenção todo distorcido, visto por um olhar lisérgico. Marco e Felipe caminham rapidamente, abraçados.

FELIPE (*apontando para o céu*)

Olhá lá as Plêiades.

MARCO

Plêiades?

FELIPE

Parece uma raquete de ténis no céu.

Marco olha para as estrelas. Senta no chão. Pega a carteira de cigarro presa na tanga. Da carteira, tira uma nota de um dólar, um saquinho de cocaína, uma gilette e um espelhinho. Felipe senta. Marco bate quatro carreiras. Cheira duas. Passa o espelhinho e a nota para Felipe. Felipe cheira. Uma vez com cada narina.

MARCO

Eu não quero saber o teu nome.

FELIPE

Eu não vou perguntar o teu.

MARCO

Se tu quiser, eu digo.

FELIPE

O que tu mentir eu acredito.

Marco aproxima-se de Felipe. Beija o corpo dele. Coloca Felipe de bruços. Deita em cima. Felipe abaixa a bermuda. Transam. Ouve-se gente se aproximando.

VOZ MASCULINA (*off*)

Veados de merda! Putões! Vocês vão se foder!

Uma turma de jovens (não se identifica nenhuma tribo específica) cerca o casal. Na turma, se destacam o LÍDER, loiro, vinte e poucos anos, e JOVEM MORENO, da mesma idade.

FELIPE (*desvencilhando -se de Marco*)

Foge!

Felipe é imobilizado ainda deitado. Marco põe a sunga e levanta-se. É agarrado por seis jovens fortes. Eles começam a espancá-lo. O LÍDER DA GANGUE, vinte e cinco anos, vai até Felipe.

LÍDER

Vidie well, little brother. Vidie well.

O Líder vai até Marco e agride-o no rosto. O sangue escorre pela grama.

FELIPE

Não!

JOVEM MORENO (*torcendo o pescoço de Felipe*)

Ai, louca! Quer que eu te enfie um pau no cu.

O líder continua agredindo Marco. Ele fica desacordado. Felipe começa a vomitar.

JOVEM MORENO

Putá Merda!

LÍDER

Vâmo embora!

A turma vai saindo do local. O Líder dá um chute na cara de Felipe.

LÍDER

Odeio bicha sensível!

Felipe continua vomitando. Bebida e sangue.

40. SEQ. DE MONTAGEM. INT. BANHEIROS. DIA

Ao som de *Down em mim*, de Cazuzza, na versão do Barão Vermelho, alguns personagens vistos até aqui vomitam em patentes de banheiro.

CAZUZA

Eu não sei o que o meu corpo abriga

Nestas noites quentes de verão

E nem me importa que mil raios partam

Qualquer sentido vago de razão

Eu ando tão down

Eu ando tão down

Alice vomita.

Pedro vomita.

Arthur vomita.

Eduardo vomita.

Mônica vomita.

Gabriela vomita.

Felipe, rosto lanhado, vomita, em um banheiro. Raios de sol explodem na janela.

41. EXT/INT. RUAS DE PORTO ALEGRE / ÔNIBUS. DIA

A cidade de Porto Alegre vista de dentro de um ônibus em movimento. Dentro do veículo, Cristiane olha pela janela (só vemos seu rosto). Ela fixa o olhar em um muro. Ali está pichado EACH MAN KILLS THE THINGS HE LOVES.

42. INT. COSULTÓRIO. DIA

Cristiane entra em um consultório. Ela tem a cabeça baixa e carrega uma bolsa de alça. Ela senta-se numa cadeira. VITOR, óculos, quarenta anos, fecha a porta. Senta-se. Puxa as calças um pouco para cima. Tira um cigarro do maço colocado dentro do bolso do paletó. Tira um isqueiro do bolso da calça.

CRISTIANE

Desculpa, mas tuas meias tão trocadas.

VITOR (*acendendo o cigarro*)

Isso te incomoda?

CRISTIANE

Pra falar a verdade, não me importo com as tuas meias.

Os dois se olham. VITOR bate a cinza do cigarro no cinzeiro. Fuma. Um pouco de cinza cai em sua calça. Com a mão, ele limpa rapidamente a sujeira.

VITOR (*encarando Cristiane*)

Então quer dizer que tu não te importa nem um pouco com as minhas meias?

Cristiane abre a boca. Não fala.

VITOR

Não foi o que tu disse?

CRISTIANE

O que eu quero dizer é que hoje eu não tô a fim de fazer o teu jogo. Desculpe se eu fui agressiva. Eu aposto nas ameixas.

Cristiane tira um cigarro da bolsa. Remexe mais um pouco. Vitor estende o isqueiro. Cristiane tira uma caixa de fósforos da bolsa. Acende o cigarro.

CRISTIANE

Eu não quero ficar aqui discutindo por que eu disse que tu tá com as meias trocadas. Entendeu?

Vitor sorri.

CRISTIANE

Aconteceu uma coisa. Importante.

Vitor olha para o relógio. Cristiane encara Vitor.

VITOR

Me conte.

CRISTIANE

Ontem eu dormi até as três da tarde de hoje. E quando eu acordei, fiquei olhando para o ventilador de teto.

43. EXT. RUAS. DIA

Cristiane caminha pelas ruas. Para em uma barraca de vender frutas. Olha para as ameixas. Estão bem vermelhas. Cristiane olha fixamente para as ameixas.

CRISTIANE (*over, continuando*)

Tem uma coisa dentro de mim. Uma coisa que continua dormindo quando eu acordo

44. SEQ. DE MONTAGEM. EXT/INT.QUARTO/SALA/RUAS. DIA

Montagem de várias imagens com predominância vermelha.

Cristiane, nua, deitada sobre uma cama cheia de ameixas.

Sangue saindo da pele.

Morangos sendo espremidos no liquidificador.

Os lábios de Cristiane pintados de vermelho.

Vinho sendo derramado em um cálice.

Sangue espalhado pela água.

As ameixas dentro de um saco plástico transparente.

45. EXT. RUAS. DIA

Cristiane caminha, carregando um saco transparente cheio de ameixas. Ela come uma ameixa vorazmente.

46. EXT. RUAS. DIA

Cristiane, com a boca toda melada, caminha com o saco de ameixas já pela metade. Continua comendo ameixas vorazmente. Dobra a esquina, distraída. Tropeça em algo. Um caixão está sendo carregado por seis pessoas. Cristiane cai no chão. Fica desacordada. Recupera-se. Abre os olhos. Várias pessoas vestidas de preto olham para Cristiane. Todos estão estáticos. Ela olha para cada um deles. Eles encaram Cristiane. Ela vira o olhar. As ameixas no chão. Rapidamente ela se levanta. Pega as ameixas. Sai correndo.

47. INT. CONSULTÓRIO. DIA

Cristiane e Vitor continuam a consulta.

CRISTIANE

Tem uma coisa dentro de mim que fica dormindo quando acordo.

Cristiane apaga o cigarro. Põe a mão por fora da bolsa, apalpando algo dentro.

VITOR

No que tu tá pensando?

CRISTIANE

Reunião dançante, cuba-libre. Aquela brincadeira besta que a gente fazia quando era guria.

Cristiane tira o objeto de dentro da bolsa, mas esconde-o entre as mãos.

CRISTIANE

Faz tempo que eu não bebo. Não danço, não brinco. Será que ainda existe reunião dançante? E cubra-libre? E aquela brincadeira, será que alguém ainda brinca?

Cristiane espera uma resposta de Vitor. Ele nada diz.

CRISTIANE

Era uma sacanagem boba, juvenil. Uma pessoa tapa os olhos da gente com um lenço. Depois aponta para outra pessoa e pergunta: tu quer pêra, uva ou maçã?

Cristiane levanta-se. Vai até Vitor.

CRISTIANE (*apertando a mão do médico*)

Pêra é aperto de mão.

Vitor levanta-se.

CRISTIANE (*abraçando Vitor*)

Uva, um abraço. (*beijando Vitor*) Maçã é beijo na boca.

Cristiane e Vitor voltam a se sentar no mesmo lugar, como se nada tivesse ocorrido.

CRISTIANE

Só que a gente dá um jeitinho de falar com a pessoa que pergunta. Daí, quando ela aponta alguém que a gente tá a fim, dá um puxão disfarçado no lenço. Então a gente pede: maçã.

CRISTIANE esfrega suavemente o objeto oculto contra a blusa, sobre os seios.

CRISTIANE (*sorrindo*)

Foi a primeira vez que eu beijei de língua.

CRISTIANE se entristece.

CRISTIANE

Antes de ir embora, eu quero dizer. Eu aposto nas ameixas. Foi isso que me veio na cabeça depois que saí caminhando, fugindo daquele funeral. E quando entrei aqui no edifício, de costas para o enterro, o tempo todo, sem olhar para trás. No elevador, na sala de espera, quando entrei e sentei aqui, o tempo todo. (*com os olhos brilhando*). Eu quero, certo? Eu preciso continuar apostando nas ameixas. Não sei se devo, também não sei se posso. Também não sei o que é dever ou poder, mas agora estou sabendo de um jeito muito claro o que é precisar.

CRISTIANE levanta-se.

CRISTIANE (*encarando Vitor*)

Ou não... Sei lá...

Vitor levanta-se. Ela abre a mão. Mostra uma ameixa cor de vinho. Ela caminha até a mesa. Coloca-a sobre a agenda, ao lado do telefone.

CRISTIANE

Isto é pra você.

VITOR

Obrigado.

CRISTIANE (*saindo da sala*)

Feliz ano novo.

VITOR

Mas ainda é setembro.

Cristiane não responde. Vitor fecha a porta. Vai até a ameixa. Morde-a. Batem na porta.

VITOR

Um instantinho, por favor.

Vitor vai até sua mesa. Olha para a ameixa. Pega a fruta. Devora a ameixa. Põe o caroço no lixo. Novas batidas na porta. Vitor olha-se no espelho. A boca toda vermelha. Ele limpa a boca. A porta abre. Alguém senta na cadeira.

VITOR (*sem olhar para o paciente*)

Se aconteceu alguma coisa importante, conte logo.

VOZ MASCULINA (f.q.)

Tudo bem, doutor?

VITOR

Comece.

Ouve-se o barulho de um cigarro sendo aceso.

VOZ MASCULINA (f.q.)

Assim?

VITOR

Assim.

A fumaça do cigarro aceso passa pelo rosto de Vitor.

VOZ MACULINA (f.q.)

Eu ia por dentro da chuva. Eu ia sem guarda-chuva. Porque eu sempre perdia todos.

Vitor vira-se para o paciente. Arthur está deitado no divã.

ARTHUR

Fazia frio. A umidade entrando pelo pano das roupas, pela sola do sapato. Meus olhos ardiam de frio.

48. EXT. RUAS. NOITE

Chove. Arthur caminha na rua. Passa um táxi. Aproxima-se de Arthur. Arthur entra.

ARTHUR (*over, continuando*)

Eu podia ter pego um táxi. Mas não era muito longe. Se eu pegasse um táxi não poderia comprar cigarros nem conhaque.

Arthur caminha na rua. Passa um táxi. Aproxima-se de Arthur. Arthur acena negativamente com a cabeça. Ele pisa em uma poça d'água.

ARTHUR (*over, continuando*)

Era melhor chegar molhado da chuva. Aí a gente tomaria o conhaque. Pensei em abrir a garrafa para beber um gole, mas não queria chegar na casa dele meio bêbado. Não queria que ele pensasse que eu andava bebendo. E eu andava.

Arthur bebe um gole de conhaque. Tira um maço de cigarros do bolso. Puxa um cigarro. O cigarro está molhado. Tira uma caixa de fósforos. Tenta acender. Em vão.

ARTHUR (*over, continuando*)

Fui pensando também que se eu chegasse a pé naquela chuva, ele ia pensar que eu andava sem dinheiro. E eu andava.

Arthur chega em uma esquina. Muitos carros passam. Um carro aproxima-se dele. A roda do veículo passa em uma poça d'água. Molha Arthur. (Imagem da Sequencia 9).

49. INT. CONSULTÓRIO. DIA

Arthur continua contando a história.

ARTHUR (*continuando*)

Eu teria que ter cuidado ao sorrir. Para que ele não visse o dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, e eu andava. Fui percebendo que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu. E eu era.

50. EXT. RUAS. NOITE

Arthur entra correndo em uma rua. Corre mais rápido.

ARTHUR (*over, continuando*)

Começou a acontecer uma coisa confusa na minha cabeça, essa história de não querer que ele soubesse que eu era eu. Tive vontade de voltar para algum lugar seco e quente.

Arthur tropeça. Um barulho de vidro quebrando. A garrafa de conhaque quebrada. O conhaque invade a camisa de Arthur. Arthur fica deitado na calçada.

ARTHUR (*over, continuando*)

Eu tinha que continuar indo ao encontro dele. Lareira, pinhões e vinho quente.

Arthur deitado na calçada olha para cima. A chuva bate em seu rosto.

ARTHUR (*over, continuando*)

Eu precisava deter a vontade de voltar atrás ou ficar parado, pois tem um

ponto. Isso eu descobri. Tem um ponto em que a gente perde o comando das próprias pernas.

51. EXT. RUAS. NOITE

Fios elétricos molhados pela chuva.

ARTHUR (*over, continuando*)

Mas ele me esperava, me chamava. Eu só ia indo porque ele me chamava.

Arthur corre olhando para os fios elétricos.

ARTHUR (*over, continuando*)

Eu hesitava mas ia indo. No meio da cidade. Como se existisse um fio invisível saindo da cabeça dele até a minha.

52. INT. CONSULTÓRIO. DIA

Arthur continua contando a história.

ARTHUR

Era a mim que ele chamava, pelo meio da cidade, puxando o fio desde a minha cabeça até a dele. Por dentro da chuva, era para mim que ele abria sua porta. E eu fui chegando perto. Tão perto que uma quentura me subia para o rosto. Como se tivesse bebido o conhaque todo.

53. EXT. CASA. NOITE

Molhado, sob a chuva, Arthur chega em uma casa. Pula o muro. Anda vagorosamente pela grama.

ARTHUR (*over, continuando*)

Ele trocava minha roupa molhada por outra mais seca e tomava lentamente minhas mãos entre as suas, acariciando as minhas mãos bem devagar, espantando o roxo da pele fria.

54. INT. CONSULTÓRIO. DIA

Arthur continua contando sua história.

ARTHUR

Eu quis chamar, mas tinha esquecido seu nome. Talvez eu tivesse febre. Eu só estava parado naquela porta fazia muito tempo.

55. EXT. CASA. NOITE

Arthur começa a bater na porta. A água escorre por sua roupa. Ele continua batendo na porta.

ARTHUR (*over, continuando*)

Eu não conseguia fazer nada além de continuar batendo, batendo, batendo, batendo, batendo, batendo.

56. INT. CONSULTÓRIO. DIA

Arthur continua a sua história

ARTHUR (*olhando para o vazio*)

Batendo, batendo, batendo.

VITOR (*interrompendo*)

E que horas tu parou de bater?

ARTHUR

Acho que eu ainda tô lá agora.

VITOR

Não, tu tá aqui.

ARTHUR

Eu não tô aqui.

VITOR

Onde era a casa?

ARTHUR

Eu posso levar o senhor até lá.

VITOR

Eu só quero saber onde fica.

ARTHUR

Eu não sei dizer.

VITOR

Tu chegou a encontrar ele?

ARTHUR

Ele?

VITOR

A pessoa que tu foi atrás.

ARTHUR

Eu já não sei se eu fui.

VITOR

Foi um sonho?

ARTHUR

A vida é sonho.

VITOR

Tu prefere ficar seco ou molhado?

ARTHUR

Eu prefiro ficar seco depois de estar molhado. Só ficar seco não tem graça.

VITOR

E o que tem graça?

Arthur acena a cabeça negativamente.

VITOR

Nada tem graça?

ARTHUR

Ficar seco depois de estar molhado. Isso eu gosto.

VITOR

Amanhã vai chover.

ARTHUR (levantando-se bruscamente)

Então até amanhã.

VITOR

A tua consulta é só semana que vem.

Não há resposta. Arthur sai da sala. Vitor acende um cigarro. Fuma. Vai até o espelho. Olha para o lixo. O caroço de ameixa. Ele sorri. Fuma. Olha para o cinzeiro. Olha para a rua. Joga o cigarro pela janela.

57. EXT. RUA. DIA

O cigarro cai no chão. ALICE e PEDRO, cinco anos mais velhos do que no início do filme, correm abraçados pela Rua Lima e Silva. Passam pelo cigarro.

Em letreiro sobre a imagem: "2. HOJE"

Todos personagens que apareceram no tempo anterior surgem com cinco anos a mais.

Alice e Pedro continuam correndo. Seus lábios aproximam-se. Não se beijam.

PEDRO

A gente vai ter que apressar.

ALICE

Não precisa correr. Tem um curta antes

PEDRO (*apressando o passo e levando Alice*)

Por isso mesmo.

58. EXT/INT. SHOPPING NOVA OLARIA / CINEMAS GUION. DIA

Alice e Pedro chegam no Guion Cinemas. Um dos filmes em cartaz é *Coração Iluminado*, de Hector Babenco.

Dentro da sala, o curta começa.

59. EXT. PRAIA. DIA

No curta, os personagens são vividos por REINALDO e MÔNICA. Os personagens serão chamados por estes nomes.

Um rio. Mônica nada embaixo d' água. Na beira do rio, Reinaldo toca realejo. As notas do realejo parecem reger as bolhas de água formadas pela respiração de Mônica. Mônica olha para o fundo do rio. Uma grande concha. As notas da música parecem vir da concha. A melodia acompanha o bailar de um peixe que passa por Mônica. Ela começa a mexer os braços como se acompanhasse a música. A música para. Mônica começa a ter dificuldade de respirar embaixo d' água. Nada em direção à superfície. A cabeça fora da água. Respiração ofegante.

60. INT. QUARTO. NOITE

Mônica, de camisola, deitada em uma cama de casal, respira de maneira ofegante. Ela vira-se para o lado. Reinaldo, cueca samba-canção, está sentado na cama, de costas para ela. De cabeça baixa, ele gira levemente a manivela de uma caixinha de música, com a melodia idêntica a do realejo.

MÔNICA

O que aconteceu?

Reinaldo acaricia a caixinha de música, sem tocá-la. Mônica fica olhando para as costas de Reinaldo. Reinaldo permanece imóvel. Mônica desvia o olhar.

MÔNICA

Foi um pesadelo?

Ela pega a carteira de cigarros no criado-mudo.

MÔNICA

Quer fumar?

Reinaldo não responde. Irritada, Mônica acende o cigarro. Pega o maço e o isqueiro. Atira-os ao lado dele. Ela pega o cinzeiro no criado-mudo. Bate a cinza com força. A brasa do cigarro ilumina um pouco o quarto. Reinaldo vira-se para Mônica. Ela olha para o teto.

REINALDO

Á árvore.

MÔNICA

O quê?

REINALDO

Eu vi uma árvore.

MÔNICA (*virando a cabeça para ele*)

Então tu sonhou.

REINALDO

Que importa?

Reinaldo coloca a caixinha de música ao lado do maço de cigarros e do isqueiro. Ele olha para ela, mas não parece vê-la.

REINALDO

Que importa se foi sonho ou não? Se foi ontem ou hoje? Acordei pensando nessa árvore.

MÔNICA

Fala mais da árvore.

REINALDO

Não era uma, eram duas.

Os dois se olham por um rápido momento.

REINALDO

Tu quer ouvir?

Apressada, ela faz que sim com a cabeça.

REINALDO

Eu pensei que fosse só uma árvore. Eu vinha caminhando e lá estava ela. Enorme, toda florida. Com flores de todas as cores despencando até o chão. Não parecia de verdade, parecia uma coisa desenhada. Tipo Branca de Neve.

Mônica sorri. Cruza os braços sobre os seios.

REINALDO

Uma árvore de fantasia. A mais bonita que eu já tinha visto em toda a minha vida. Aí eu parei e fiquei olhando. Tinha uma coisa forte. Eu não conseguia ir em frente. Mas daqui a pouco cheguei mais perto. De repente eu estava dentro dela. É que entre os ramos cobertos de flores havia uma espécie de vão. Uma fresta, uma porta. Fui entrando por essa porta até ficar totalmente

dentro daquela coisa colorida.

MÔNICA

Tipo Alice no País das Maravilhas?

REINALDO (*como se não tivesse ouvido*)

Era escuro lá dentro. Cheio de galhos. Cheio de folhas podres no chão. De dentro do vão, eu via o sol lá fora. Mas aquele lugar era longe do sol. Era úmido. Então eu pensei em sair de lá. Mas ao mesmo tempo eu queria ficar lá pra sempre. Só que fui embora. Eu não queria olhar para trás, mas sem querer olhei. E lá estava ela de novo. Como eu tinha visto da primeira vez. Uma árvore encantada. Tu entende?

MÔNICA

Foi lá?

Não há resposta. Mônica pega o maço de cigarros. Acende. Brava, traga com força. Mônica aproxima-se de Reinaldo. Põe a mão no braço dele.

MÔNICA

Foi lá? Eu preciso saber. (*não há resposta*) Meu Deus, tu ainda não esqueceu aquele maldito lugar?

Reinaldo pega a mão de Mônica. Acaricia com força.

REINALDO

Tu entende?

MÔNICA

Melhor do que tu imagina.

Com carinho, Mônica passa a mão no peito de Reinaldo. Os dois se olham. Sorriem. Desviam o olhar. Mônica fuma. Tosse.

REINALDO

Mas não acabou.

Mônica retira a mão do peito de Reinaldo.

REINALDO

Voltei lá no dia seguinte. Eu não tinha mais medo de estar dentro da árvore. Nem via nada de mais do lado de fora. Então fiquei andando em volta dela, olhando bem. E percebi que eram duas árvores. Sabe uma dessas árvores que dá na beira dos rios? Uma árvore grande que parece cansada e triste.

MÔNICA

Um chorão. Um salgueiro.

REINALDO

Isso. Um salgueiro, um chorão. A outra, aquela cheia de flores, era uma primavera. Eu lembrei então de um poema que tu gostava. Como era mesmo? Falava em primaveras, em morrer, em nascer de novo...

Reinaldo aproxima-se de Mônica.

REINALDO (*fazendo carinho nas pernas de Mônica*)

Tu lembra?

MÔNICA

Cecília Meireles. Eu adorava. (*sorrindo*) “Levai-me por onde quiserdes. Aprendi com as primaveras a deixar-me cortar. E a voltar sempre inteira”.

Reinaldo aplaude Mônica.

REINALDO (*rindo*)

Quiserdes? (*sério*) Diz de novo.

MÔNICA

“Levai-me por onde quiserdes. Aprendi com as primaveras a deixar-me cortar.

E a voltar sempre inteira”.

REINALDO

Deixa eu tentar. “Levai-me por onde quiserdes / aprendi com as primaveras a deixar-me cortar/ e a voltar sempre inteira”.

Os dois sorriem. Reinaldo deita-se sobre Mônica. Lambe as orelhas dela.

REINALDO

Era um caso de amor. O salgueiro e a primavera. Um lindo caso de amor entre duas árvores.

Mônica abraça Reinaldo. Abre as pernas. Acaricia a bunda dele.

MÔNICA

Vem, meu menino.

Bruscamente, Reinaldo sai de cima de Mônica. Volta para sua extremidade da cama.

REINALDO

Tu não entende que a história ainda não terminou.

MÔNICA

A maldita árvore de novo?

REINALDO

A maldita árvore.

MÔNICA (*sem paciência*)

Conta. Rápido.

REINALDO

Vai ser bem rápido. No outro dia, o terceiro dia, eu voltei lá. Foi a última vez. Não foi preciso voltar mais. Dessa última vez, eu vi tudo. Eu descobri.

Reinaldo pega a caixinha de música. Não toca.

MÔNICA

O que foi que tu descobriu?

Reinaldo sorri. Toca a caixinha de música.

REINALDO

Não era um caso de amor. O salgueiro estava morto. A primavera tinha assassinado ele. Ela estrangulou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza, o fracasso, a morte dele. Tu tá me entendendo? Eu vou falar bem devagar: as flores e as cores do lado de fora eram a vitória dela. A vitória da vaidade dela. Às custas da vida dele. Tu tá ouvindo?

Mônica vira o olhar. Vê o relógio digital. Cinco e quinze da manhã.

REINALDO

Uma vitória doente. Aquilo não era amor. Era podridão e morte. Amor não tem nada a ver com isso. Ela matou ele porque era uma parasita. Porque não conseguia viver sozinha. Ela sugou o coitado como um vampiro. Até a última gota. Tudo para poder exibir aquelas flores roxas e amarelas. Aquelas flores de merda.

Mônica acende outro cigarro. Passa a mão nos cabelos.

MÔNICA

Tu tá querendo dizer que eu te destruí?

Reinaldo larga a caixinha de música entre ele e Mônica.

MÔNICA

Tu não vai responder?

Reinaldo sorri. Rapidamente, leva suas mãos ao pescoço de Mônica. Ela tenta se desvencilhar. Seu pé chuta a caixinha de música. Reinaldo estrangula Mônica. Mônica abaixa a cabeça.

61. EXT. PRAIA. DIA

Em continuidade de movimento com a baixada de cabeça da cena anterior, Mônica mergulha nas águas de um rio. Vemos somente seu rosto. Ouve-se a música do realejo executada anteriormente. As notas do realejo parecem reger as bolhas de água formadas pela respiração de Mônica. Mônica olha para o fundo do rio.

62. INT. CINEMA. DIA

Dentro do cinema, Alice e Pedro assistem Mônica olhar para o fundo do rio. Alice passa as mãos nos cabelos de Pedro.

63. INT. BAR. NOITE

Alice e Pedro, no mesmo bar da cena 6, conversam, bebendo cerveja. A decoração está um pouco diferente.

PEDRO

Esse bar já não é mais o mesmo.

ALICE

Odeio passadismo.

PEDRO

Tá cheio de yuppie.

ALICE

Não é só yuppie. Olha ali naquele canto.

Numa mesa do canto, Reinaldo e Mônica se beijam.

PEDRO

Vou ali falar com eles.

ALICE

Que é isso!?

PEDRO

Tu pode recitar aquele poema!

ALICE

Que besteira.

PEDRO

Pelo menos fala pra mim.

ALICE

“Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer”.

PEDRO

Será que bares e árvores são coisas parecidas?

ALICE

Árvores e bares, bares e árvores. O que tem a ver?

PEDRO

No curta, uma árvore matou outra. Fiquei pensando que as pessoas devem ter ido pra outro bar. Esse outro bar matou... *(batendo com o dedo na mesa)* este aqui.

ALICE

Eu sempre acho que o que tá em volta da nossa mesa não tem importância.

Alice tira um cigarro da carteira de Marlboro vermelha.

PEDRO

Me lembrei da cena de um filme. O cara vai preso. A namorada fica em prantos. Mas ele diz pra ela: “eu sou tão fechado que o que passa fora da minha pele, pode ser um centímetro só, não me diz nada”.

ALICE (*erguendo um brinde*)

É desse existencialismo que essa mesa tá precisando.

Ao fundo, um casal parece bem menos animado. MAURO, cinquenta anos, terno e gravata, conversa com Cristiane. Ela veste-se de maneira discreta, sem maquiagem.

MAURO

Cristiane, tu sabe tão bem quanto eu o ponto de desgaste que o nosso relacionamento chegou.

CRISTIANE

Ponto de desgaste? Parece que tu tá falando de um pneu.

MAURO

Impossível que tu não perceba. É doloroso pra mim encarar esse rompimento. A afeição que nutro por ti é um fato.

CRISTIANE

Nutro? Quem sabe você fala em apreço agora?

MAURO (*contrariado*)

Cris, tu sabe que eu tenho apreço por ti.

Cristiane balança a cabeça negativamente.

CRISTIANE (*levantando-se*)

Então fica com o teu apreço.

MAURO

O jantar nem chegou.

CRISTIANE

Vou ver se eu me “nutro” de outra coisa.

Cristiane sai do restaurante.

64. INT. SALA DO APARTAMENTO DE CRISTIANE. NOITE

Uma sala com decoração impessoal. Cristiane, sentada no sofá, fuma e bebe uísque. Olha para seus pés descalços. As unhas sem pintura. Levanta-se. Olha-se no espelho.

CRISTIANE

Espelho, espelho meu, existe alguém mais sem graça do que eu?

Cristiane sorri. Olha novamente para os pés.

65. INT. QUARTO DO APARTAMENTO. NOITE

Cristiane abre uma porta do armário. Procura algo. Fecha a porta. Abre outra porta. Olha para dentro. Nada. Na terceira porta, ela avista um embrulho de papel azul claro.

Cristiane desembulha o pacote. Um par de sapatos vermelhos, de salto alto. Sorri. Leva os sapatos aos pés. Acaricia os pés com os sapatos. Levanta-se.

66. SEQ. DE MONTAGEM. INT. SALA / BANHEIRO / QUARTO. NOITE

Cristiane vai até o som. Coloca um CD. Entra *Suspeito*, de Arrigo Barnabé e Hermelino Nader. A música perpassa todas ações.

ARRIGO BARBABÉ

Você tem medo de fazer amor comigo

Você tem medo de acordar com um bandido

E ver no espelho escrito com batom
Tchau trouxa, foi bom!
Você não sabe de onde eu tiro o meu dinheiro
Você não sabe o que eu faço o dia inteiro
E esse mistério destrói a nossa paz
Ah, não posso mais

No banheiro, Cristiane enche a banheira. Coloca sais na água. Canta junto com a música. Entra na banheira. Sorri.

Liga o chuveiro. Lava os cabelos.

Olha-se no espelho, passando secador nos cabelos.

No quarto, pinta as unhas dos pés e das mãos com um vermelho igual ao do sapato.

De vestido justo, Cristiane pinta a boca. Manda um beijo sensual para o espelho. Passa maquiagem.

Cristiane coloca um colar grande. Passa perfume nos braços, na ponta das orelhas e nos seios. Sorrindo, balança os seios.

Ela veste meias negras e transparentes.

Na sala, abre uma bolsa preta. Coloca talão de cheques, documentos, chave do carro, cigarros e um isqueiro Zippo de prata.

Desliga o som.

No quarto, olha para os sapatos vermelhos. Vai até eles. Calça-os.

Apaga a luz do quarto.

Na sala, olha-se no espelho. Bebe o fim da garrafa de uísque. Apaga o cigarro no copo.

67. EXT. RUAS. NOITE

Céu nublado. Cristiane, dentro de um carro preto, cruza uma rua (imagem da sequência 9). Ela chega no centro de Porto Alegre. Estaciona na frente da boate TROPICAL MALADY. Desce do carro.

68. INT. BOATE TROPICAL MALADY. NOITE

Uma boate típica do centro, com muitos homens e decoração brega. Numa mesa de canto, Cristiane bebe uísque. Na mesa, uma garrafa de uísque e um prato de amendoim. ANTÔNIO, negro, jeans justos, camisa apertada, aproxima-se de Cristiane.

ANTÔNIO

Com licença...

Cristiane faz um gesto para Antônio sentar

ANTÔNIO (*sentando na cadeira da frente*)

E aí, passeando?

Cristiane sorri. Tira um cigarro da carteira. Tira o isqueiro prata. Acende.

CRISTIANE

É de noite. Gosto de aproveitar.

Por baixo da mesa, Antônio avança o joelho entre as coxas de Cristiane. Ela cruza as pernas. Desvia o olhar. Vê CARLOS, loiro, dezoito anos, vestido com roupas esportivas, apoiado no balcão. DÉCIO, quarenta anos, baixinho, está um pouco mais distante. Antônio olha para Carlos e Décio. Cumprimenta-os sorrindo.

CRISTIANE

Porque tu não convida os teus amigos pra sentar?

Constrangido, Antônio pega um amendoim. Cristiane tira o amendoim da mão dele.

CRISTIANE

Acho que tu não precisa disso.

ANTÔNIO (*apertando a mão de Cristiane*)

Pode crer que não.

CRISTIANE

Será?

ANTÔNIO

Garanto.

Cristiane descruza as pernas. Antônio coloca o joelho entre as coxas dela.

CRISTIANE

Então chama os teus amigos.

ANTÔNIO

Tu não prefere só nós dois?

Cristiane remexe as pedras de gelo do uísque.

CRISTIANE

Eles parecem simpáticos. Não são teus amigos?

ANTÔNIO

Do peito. Tudo gente boa.

CRISTIANE

Gente boa é sempre bem-vinda

ANTÔNIO

Se tu quer.

CRISTIANE

Não quero outra coisa.

Cristiane entorna o copo de uísque.

69. INT. BOATE. NOITE

Cristiane está sentada junto com Carlos, Décio e Antônio.

CRISTIANE

Vocês não bebem nada?

CARLOS

Cerveja.

Décio acena positivamente com a cabeça.

CRISTIANE

Bebam outra coisa. Vocês vão precisar.

CARLOS

Eu tô duro.

Antônio e Décio concordam com a cabeça. Carlos tira o forro do bolso da calça para fora.

CARLOS

Veja só. *(puxando a mão de Cristiane em direção ao forro)* Pegue aqui.

Cristiane se desvencilha, sorrindo.

CRISTIANE

Vocês não querem me ajudar com o uísque?

DÉCIO

Eu prefiro vodka.

ANTÔNIO

Eu fico no uísque.

CARLOS

Eu também.

CRISTIANE

Garçom!

70. INT. BOATE. NOITE

Sobre a mesa, uma garrafa de vodka e duas garrafas de uísque (uma delas vazia). Quatro copos com pouca bebida. Décio e Carlos olham para a pista. Ali, Antônio dança abraçado com Cristiane. Ele aperta-a. A música acaba. Cristiane e Antônio olham-se. Cristiane vai voltando para a mesa. Carlos levanta-se. Pega Cristiane pelo braço e a leva para a pista. Eles dançam. Carlos abraça Cristiane. Põe a cabeça dela em seu peito. Lambe a orelha dela. Morde vagarosamente o pescoço de Cristiane.

CRISTIANE (*excitada*)

Chega... por favor...

Carlos suspende o abraço. Fica olhando para Cristiane. Ela sorri. Vai voltando para a mesa. Para perto de Décio. Ela de pé, ele sentado, os dois se olham.

CRISTIANE

Tu não quer dançar?

DÉCIO

Eu quero te comer.

Cristiane põe o pé, com o sapato vermelho, no colo de Décio.

CRISTIANE

Lambe o meu sapato.

ANTÔNIO (*f.q.*)

Que sapato maravilhoso.

Décio lambe o sapato de Cristiane. Cristiane tira a perna do colo dele. Põe no colo de Antônio. Carlos aproxima-se.

CARLOS

Pra onde nós vamos?

71. EXT / INT. BOATE TROPICAL MALADY / RUAS. DIA.

Corredor escuro, com uma porta ao fundo. Cristiane, bebendo num copo plástico, caminha cambaleando, abraçada em Antônio. Carlos e Décio vão atrás. Antônio abre a porta. Raios de sol invadem o corredor. O quarteto sai da boate. Os quatro ficam parados, com os olhos fechados. Arthur e Débora, abraçados, passam por eles.

72. EXT/INT. CARRO (*EM MOVIMENTO*). DIA

Carlos dirige o carro preto de Cristiane. Cristiane está ao seu lado, bebendo num copo de plástico. Atrás, Antônio e Décio também bebem.

73. INT. SALA/ QUARTO. DIA

Na sala do apartamento de Cristiane, Carlos coloca uma CD da Gal Gosta. Ela canta *Alguém me disse*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia.

GAL COSTA

Alguém me disse que tu andas novamente

De novo amor nova paixão toda contente

Conheço bem tuas promessas

Outras ouvi iguais a essa

Esse teu jeito de enganar conheço bem

No quarto, Cristiane começa a tirar a roupa. Antônio e Décio olham. Carlos entra no quarto e aproxima-se.

DÉCIO

Fica de sapato.

ANTÔNIO

De meia.

Cristiane deita na cama. Os três aproximam-se dela, tirando as suas roupas. Antônio agarra-a por trás. Ela fica de quatro. Carlos beija-a na boca. Décio fica olhando. Eles transam. Ela puxa Décio para si. Ele abraça-a também. Eles transam. Uma nesga de sol entra pela persiana. Ela geme. Cada vez mais alto.

74. INT. QUARTO DE CRISTIANE. DIA

Som de campainha. Cristiane acorda nua, de meias e sapatos vermelhos. Maquiagem borrada. Uns roxos na pele. Ela dá um sorriso largo. A campainha continua tocando. Ela põe uma calcinha preta.

75. INT. SALA DO APARTAMENTO. DIA

Cristiane vai até a porta. Pelo olho mágico vê Mauro, carregando dúzias de rosas vermelhas. Ela abre a porta. Sorri.

MAURO

Tu tá só de calcinha!

CRISTIANE

Vai embora.

MAURO

E com o sapato que eu te dei!

CRISTIANE

Acabou.

MAURO

Eu te dei e tu nunca usou!

CRISTIANE

Mas eu tô usando!

MAURO (*entrando no apartamento*)

Vamos conversar.

Mauro entra e observa o ambiente. Uma garrafa de uísque e uma de vodka no chão. O cinzeiro cheio de baganas. Os discos espalhados.

CRISTIANE (*tentando empurrar Mauro para fora do apartamento*)

Sai daqui!

Mauro olha para Cristiane. Os roxos na pele. Os sapatos vermelhos.

MAURO (*jogando as rosas na cara de Cristiane*)

Putá!

CRISTIANE (*encarando Mauro*)

Sou.

MAURO

Vadia!

CRISTIANE

Sou!

MAURO

Prostituta.

CRISTIANE

Foi de graça!

Mauro sai rapidamente, batendo a porta. Cristiane olha tensa para a porta. Dá um passo na direção da porta. Para. Sorri.

76. INT. APARTAMENTO DE ARTHUR. DIA

Uma sala grande. Em pé, em volta de uma mesa, estão Arthur e Débora. Na mesa, duas carreiras de cocaína. Percebe-se que os dois ainda não dormiram.

ARTHUR

Depois dessa, chega.

DÉBORA

Vamos pegar mais.

ARTHUR

Eu não aguento.

DÉBORA

Se eu for sozinha, não volto.

Arthur vai até Débora. Beija-a. Ela retribui.

77. INT. QUARTO DE ARHTUR. DIA

Cansados e atrapalhados, Arthur e Débora transam. Débora finge ter um orgasmo. Arthur goza.

Os dois viram-se de barriga para cima. Débora sai da cama. Veste-se.

DÉBORA

Quer um copo d' água?

ARTHUR

Quero.

DÉBORA

Já volto.

78. INT. SALA DO APARTAMENTO DE ARTHUR. DIA

Débora entra na sala. Vai até as duas carreiras. Cheira. Pega sua bolsa no sofá. Tira um óculos escuro. Põe. Sai do apartamento.

79. EXT. RUAS DE PORTO ALEGRE. DIA

Débora sai do edifício de Arthur. O sol é forte. Ela caminha. Cruza com Gabriela, banho tomado, roupas sóbrias.

GARBIELA

Débora, quanto tempo.

DÉBORA

Vamos tomar uma cerveja?

GABRIELA

A gente pode marcar.

DÉBORA

Tô dizendo agora.

GABRIELA

Tô indo trabalhar.

DÉBORA

Inventa uma desculpa. Mata um tio.

GABRIELA

Já matei toda família.

DÉBORA

E foi ao cinema.

GABRIELA

Dã.

DÉBORA

Mas vem junto. Eu tomo cerveja e tu toma um iogurte.

GABRIELA

Eu tenho que ir.

DÉBORA

Me liga um dia desses.

GABRIELA

Ligo. Ligo sim.

Gabriela dá um beijo na bochecha de Débora. Esta dá um beijo entre a bochecha e a boca de Gabriela.

DÉBORA

Até.

Cada uma vai em uma direção. Débora vira-se.

DÉBORA (*indo na direção de Gabriela*)

Gabi!

GABRIELA

Quê?

DÉBORA

Eu queria te dizer. Eu te acho tão legal. Tão legal.

GABRIELA (*sem paciência*)

Tá bom.

DÉBORA

Eu sempre me lembro do tempo que a gente morou juntas.

GABRIELA (*maquinalmente*)

Eu também.

DÉBORA (*abraçando Gabriela*)

Vamos tomar cerveja. Vamos morar juntas de novo. Vamos nos ver mais.

GABRIELA (*desvencilhando-se*)

Vamos, vamos. Mas agora eu preciso ir.

Gabriela afasta-se apressadamente.

DÉBORA

Achei que tu era minha amiga!

Gabriela continua seu caminhar rápido.

DÉBORA (f.q.)

Filha da puta!

80. INT. SALA / BANHEIRO DO APARTAMENTO DE GABRIELA. NOITE

Uma mesa com um som portátil. Um monte de CDs em cima da mesa. Felipe olha os discos. Uma pilha inteira de álbuns da Ângela Rô Rô. Ele pega um deles e põe no console. Começa a tocar *Amor, meu grande amor*.

ÂNGELA RÔ RÔ
Amor, meu grande amor
Não chegue na hora marcada
Assim como as canções
Como as paixões
E as palavras

Gabriela pega a capa do CD.

GABRIELA
Eu preciso beber mais pra ouvir isso aí

FELIPE
Vamos ouvir outra coisa.

GABRIELA
Não, traz mais vodka.

A música continua. Felipe pega o copo de vodka. Vai até uma outra mesa. Serve. Entrega para Gabriela. Ela bebe. Durante o gole, a música de Ângela Rô Rô fica mais baixa.

GABRIELA
Que tal Sri Lanka?

FELIPE
Como é?

GABRIELA
Tu pelo menos pode mandar fotos de lá. E todo mundo vai pensar: como é que ele foi tão longe?

FELIPE
Como tu te importa com os outros.

GABRIELA

Eu me importo contigo. Vou te esperar aqui. Trabalhando feito uma mula.

FELIPE

Tu não fica bem de vítima.

GABRIELA (*sorrindo cinicamente*)

Mas é graças ao meu trabalhinho que eu consegui comprar essa poltrona de couro. Senta tua bundinha, ela é boa.

FELIPE

To bem de pé.

GABRIELA

Já eu não tô tão bem.

FELIPE

Senta.

GABRIELA

Tô falando de... (*imita uma relação sexual*).

FELIPE

Aí eu não posso te ajudar.

GABRIELA (*rindo*)

Não pode mesmo.

FELIPE (*rindo*)

Foi tão ruim?

GABRIELA

Teu pau ficou murcho.

FELIPE

Foi tu que insistiu.

GABRIELA

Foi tu que inseriu.

Os dois se olham.

GABRIELA

Eu me masturbei depois.

FELIPE

Eu também.

GABRIELA

Vamos nos masturbar juntos?

FELIPE

Tem que ser separado.

GABRIELA

Hoje eu encontrei a Débora.

FELIPE

Como é que tá aquela louca?

GABRIELA

Tava virada.

FELIPE

A festa nunca termina.

GABRIELA

Ela tava saindo do edifício do Arthur.

FELIPE

Me passa o cigarro.

Gabriela joga o maço de cigarro na cara de Felipe.

GABRIELA

Desculpa. É que andei fazendo as contas. A gente tinha que estar melhor.

FELIPE

Melhor? Vodka, Ângela Rô Rô e uma boa companhia.

GABRIELA

Tu anda lendo autoajuda? (*não há resposta*) Olha que eu te joga outro maço na cara!

FELIPE

Tu tá te tratando?

GABRIELA

A minha analista me largou. Diz que tem gente muito pior que eu. Então, eu tentei floral. A médica disse pr'eu procurar ajuda mais pesada. Ah, se foder!

FELIPE

Mas quem sabe tu não...

GABRIELA (*interrompendo*)

Claro que tu não tem culpa, coração. Estamos no mesmo barco.

FELIPE

No mesmo barco?

GABRIELA

Na mesma vodka. Só que tu tá te fazendo de centrado, neutro. Babaca!

FELIPE

Tu quer que eu durma aqui?

GABRIELA (*sorrindo*)

Teu pau frouxo de novo não!

FELIPE

Vai te foder!

GABRIELA

Não te preocupa. Depois que tu sair em tomo banho frio e um leite quente.

FELIPE

Quem sabe banho quente e leite frio?

GABRIELA

Deixa. Semana que vem eu como só arroz integral. Depois mudo de dieta. Pego um pó e fico um mês sem dormir. Encontro a Débora e finjo que tenho dezoito anos.

FELIPE

Vem cá. (*eles se olham*) Vem.

Gabriela se aconchega nos braços de Felipe.

GABRIELA

Passa a mão na minha cabeça.

Felipe passa a mão na cabeça de Gabriela.

GABRIELA

Eu to feia, né? Gorda. (*sorrindo*) Tô uma puta bebaça.

FELIPE

Tá linda.

GABRIELA

Bota uma música leve.

Felipe vai até o toca-discos. Põe uma música clássica.

GABRIELA (*tomando um gole de vodka*)

Tira essa merda! Bota a Ângela de novo.

Felipe troca o CD. Entra *Amor, meu grande amor*.

ÂNGELA RÔ RÔ

Amor, meu grande amor

Não chegue na hora marcada.

Assim como as canções

Como as paixões

E as palavras

Gabriela começa a dançar. Felipe vem em sua direção. Os dois dançam juntos. Caminham abraçados.

Os dois entram no banheiro. Vomitam. Riem. Gabriela puxa a descarga.

GABRIELA (*levando Felipe para fora do banheiro*)

Agora, meu fiel escudeiro, é hora de ir.

Gabriela e Felipe caminham abraçados em direção à porta do apartamento.

GABRIELA

E não esqueça de mandar aquelas fotos do Sri Lanka.

Na porta, Felipe olha para Gabriela.

FELIPE

Tu vai ficar bem?

GABRIELA

Só quando chegar as tuas fotos do Sri Lanka.

FELIPE

Tô dizendo agora.

GABRIELA (*sorrindo*)

Agora eu vou vomitar sozinha.

Felipe sai do apartamento. Gabriela fecha a porta.

81. EXT. PORTO ALEGRE. NOITE

Felipe, de moto, cruza as ruas de Porto Alegre (Imagem da Sequencia 9).

82. SEQ. DE MONTAGEM. EXT. RUAS. DIA/NOITE

Imagens em Super 8 e vídeo caseiro de vários lugares do mundo. Sri Lanka, Nova York, Madri, Lisboa, Londres, Paris, Berlin e Amsterdã são vistas por uma câmera sempre em movimento. A câmera ora está na mão, ora está na janela de veículos (trem, carro, ônibus) em movimento. Enquanto isso, ouve-se *Cartão postal*, de Paulo Coelho e Rita Lee, na versão dela.

RITA LEE

Pra que sofrer com despedida

Se quem parte não leva

Nem o sol, nem as trevas

E quem fica não se esquece tudo que sonhou

I know

Tudo é tão simples que cabe num cartão postal

E se a história é de amor

Não pode acabar mal

O adeus traz a esperança escondida
Pra que sofrer com despedida?
Se só vai quem chegou
E quem vem vai, vai partir
Você sofre, se lamenta
Depois vai dormir

As últimas imagens em Super 8 mostram Porto Alegre.

83. INT / EXT. PRÉDIO NO CENTRO. DIA

Um edifício enorme no centro de Porto Alegre. No último andar, uma sala de escritório envidraçado com o Rio Guaíba ao fundo. Mônica, cerca de dez anos mais velha do que na sua primeira aparição, fuma com a janela aberta. Ela joga o cigarro pela janela.

84. EXT. RUA DO CENTRO. DIA

O cigarro cai na calçada. Pessoas caminham pela rua, passando por cima do cigarro.

85. EXT. RUA DO CENTRO DIA

Pedro, cinco anos mais velho do que em sua última aparição, caminha lentamente em outra rua do centro.

86. EXT. RUA DO CENTRO. DIA

Alice caminha lentamente em uma outra rua do centro.

Em letreiro sobre a imagem: 3. AMANHÃ

Os personagens que apareceram no Tempo 2 estão cinco anos mais velhos. Os personagens que só apareceram no Tempo 1 estão dez anos mais velhos.

87. EXT/INT. PRÉDIO NO CENTRO. DIA

Mônica está sentada em uma cadeira de escritório. A mesa está cheia de livros e papéis. Ouvem-se três batidas na porta. Ela fica brava, mas não responde. Quatro batidas na porta. Mônica acende outro cigarro.

MÔNICA

Entra.

Entra Eduardo. De casaco de couro e barba por fazer, ele caminha lentamente até a cadeira.

MÔNICA

Welcome.

Eduardo cumprimenta com a cabeça. Esboça um sorriso amargo.

MÔNICA

Tu deve estar com saudades do café.

Eduardo acende um cigarro.

EDUARDO

Saudade não é o termo.

MÔNICA

Mas quer café? (*não há resposta*) Ou chá? Como é aquela música? (*entoando*) "Drinking tea with the taste of the Thamis".

EDUARDO

Café.

MÔNICA

Açúcar ou adoçante?

EDUARDO

Lá ninguém toma adoçante. Faz mal.

Mônica pega o telefone

MÔNICA (*no telefone*)

Fátima, dois cafés com açúcar.

EDUARDO (*interrompendo*)

Eu quero sem nada.

MÔNICA (*no telefone*)

Só um com açúcar.

Mônica desliga o telefone. Os dois encaram-se. Eduardo levanta-se. Vai até a janela. Um navio passa no Guaíba. Fátima, vinte e poucos anos, de uniforme, entra na sala carregando uma bandeja com dois cafés. Ela deixa a bandeja em cima da mesa. Sai.

MÔNICA

Mas me conte. Tudo.

EDUARDO (*sentando-se*)

Tudo?

Os dois tomam café.

MÔNICA

Como é Paris?

EDUARDO

Não é uma festa.

MÔNICA

É tudo caro?

EDUARDO

Tem a Torre Eiffel, o Quartien Latin, o boulevard Saint Michel.

MÔNICA

Que delícia.

EDUARDO

E muitos árabes.

MÔNICA

E Londres?

EDUARDO

Picadilly Circus. Portobello Road.

MÔNICA

A Torre de Londres, o Big Ben, o Central Park.

EDUARDO

O Central Park é em Nova York. Lá é Hyde Park.

MÔNICA

É mesmo. O Hyde Park.

EDUARDO

E árabes.

MÔNICA

Veneza tem canais, Roma tem a Fontana DiTrevi.

EDUARDO

Eu não fui à Itália.

MÔNICA

Dizem que é lindo.

Os dois se olham.

MÔNICA

Mas tu foi à Holanda. Lembro do cartão.

EDUARDO

Eu não mandei cartão.

MÔNICA

Mas tu foi?

EDUARDO

Lá tem tulipas, tamancos e moinhos.

MÔNICA

“Tulipas, tamancos e moinhos”. Parece slogan de shopping center.

EDUARDO

Lá tem árabes. E putas na vitrine.

MÔNICA

Como é?

EDUARDO

Em Amsterdam. Elas ficam numa espécie de vitrine, as putas.

MÔNICA

Interessante.

EDUARDO

Interessantíssimo.

Mônica apaga o cigarro em um cinzeiro prateado. Levanta-se. Vai até perto da janela, parando exatamente no mesmo lugar que Eduardo parara.

MÔNICA (falando em direção à janela)

Isso aí tá tudo nos guias.

EDUARDO

O quê?

MÔNICA (*viando-se para ele*)

Isso tem em qualquer guia. (*Eduardo olha para Mônica*) Guia turístico.

Eduardo concorda com a cabeça. Mônica senta-se. Os dois se olham. Eduardo apaga o cigarro no cinzeiro da mesa de Mônica. Os dois tocos de cigarro ficam lado a lado.

MÔNICA (*mexendo em papéis*)

Eu tenho muito trabalho.

EDUARDO (*erguendo-se*)

Eu já vou indo.

MÔNICA (*segurando o braço de Eduardo*)

Espere. Eu não quis dizer isso.

EDUARDO (*voltando a sentar-se*)

Eu sei.

MÔNICA

É que tô quase saindo. Se tu esperar, te dou uma carona.

EDUARDO

Tu tem carro?

MÔNICA

Todo mundo tem carro.

EDUARDO

Comprou zero?

MÔNICA

Comprei.

Os dois se olham.

EDUARDO (levantando-se)

Agora vou de novo até a janela.

Eduardo vai até a janela. Fica de costas para Mônica.

MÔNICA

Olha, nós temos muito interesse em publicar o teu livro.

EDUARDO (*sem se virar*)

Interesse?

MÔNICA

É um bom livro. Mas não há mais espaço este ano.

EDUARDO

Claro.

MÔNICA

Sem falar na crise do papel. Internet. Essas coisas.

EDUARDO

Tu comprou essa sala?

MÔNICA

Eu trabalho aqui. Só isso.

EDUARDO

Dá pra ver o rio. É legal.

MÔNICA

Eu gosto.

Mônica apaga o cigarro. O toco fica em cima dos outros dois. Rapidamente, ela acende outro

MÔNICA

Quer mais café?

EDUARDO

Tu tá fumando demais. E tomando muito café.

MÔNICA

Tu tá muito nervoso.

EDUARDO

Nunca tive tão calmo.

MÔNICA

Tu mudou.

EDUARDO

Tu subiu na vida.

MÔNICA

É uma ofensa?

EDUARDO (*saindo*)

Tu continua sendo uma boa atriz.

Eduardo sai da sala. O céu está escuro.

88. EXT. MERCADO PÚBLICO. DIA.

O céu escuro. O Mercado Público visto de fora. Muitas pessoas caminham pela frente do prédio. O terminal de ônibus está lotado de gente. Algumas pessoas carregam guarda-chuvas, outras vestem capas.

89. INT. MERCADO PÚBLICO. DIA

Pedro caminha pelos corredores do Mercado Público. Ele para na frente de uma banca de frutas. Fica olhando para as ameixas. Alice surge atrás dele. Encosta as mãos nos cabelos de Pedro. Faz carinho. Ele vira-se. Ela retira as mãos dos cabelos dela. Pedro coloca as mãos na cabeça de Alice. Faz carinho. Ela lhe dá um beijo na bochecha. Ele retribui, com um beijo entre a bochecha e a boca.

90. EXT. CHALÉ DA PRAÇA XV

A parte externa do Bar do Chalé da Praça XV. As mesas têm aqueles guarda-sóis característicos. Poucas mesas estão ocupadas. Pedro e Alice tomam chope.

PEDRO

O céu está escuro.

ALICE

Já tem até estrela.

PEDRO

Tu ainda sabe o nome delas?

ALICE

Só depois do quinto chope.

PEDRO (*para o garçom*)

Cinco chopes!

O GARÇOM olha para os dois.

ALICE (*para o garçom*)

Brincadeira. Só dois.

PEDRO (*para o Garçom*)

Brincadeira, nada. Pode trazer cinco.

ALICE (*rindo*)

Pode mesmo.

91. EXT. BAR DO CHALÉ. DIA

Vários copos de chope em cima da mesa. Alice e Pedro continuam bebendo.

ALICE

Te lembra do Arthur?

PEDRO

Quem era mesmo esse?

ALICE

O bar.

PEDRO

Claro. Te lembra quando a gente foi no cinema e depois viu os atores lá?

ALICE

Tu queria falar com eles.

PEDRO

Eu nunca mais vi aqueles dois.

ALICE

Esses tempos eu fui lá no Arthur e o garçom perguntou. “Cadê teu namorado? Vocês não iam casar?”

PEDRO

Eu só me caso se tiver um bom dote. Duas vacas leiteiras e uma fazenda.

ALICE

E não serve a coleção Gênios da Pintura?

PEDRO

Tem Bosch?

ALICE

Um fascículo inteiro.

PEDRO

Um fascículo leiteiro.

ALICE

Um fascículo leiteiro.

PEDRO

Vou analisar a proposta.

ALICE

Mas não pense que vou me jogar nessa empreitada assim no mais. Só caso contigo se tu também tiver um dote. Um dote ponderável.

PEDRO

Tu ainda fala essas coisas.

ALICE

Essas coisas?

PEDRO

Empreitada. Ponderável.

ALICE

E daqui a pouco eu falo o nome das estrelas.

Pedro acende um cigarro. Alice abre a bolsa. Tira de dentro uma carteira de FREE.

PEDRO

Aposentou o Marlboro vermelho?

ALICE

Fiz trinta e três semana passada.

PEDRO

Fumou todo o Marlboro na festa?

ALICE

Quando cai domingo é foda. Fiquei em casa.

PEDRO

Ficou com quem tu mais gosta.

ALICE

“Aos trinta e três anos ela enlouqueceu completamente. De súbito, abriu a janela do quarto e pôs-se a dançar nua sobre o telhado gritando muito alto que precisava de espaço”.

PEDRO

Isso é Clarice Lispector.

ALICE

Deixa de ser bobo. Eu queria começar um conto assim.

PEDRO

É um bom começo. É só desenvolver a trama.

ALICE (*fazendo que não com a cabeça*)

Tenho preguiça de imaginar o que vem depois. Uma clínica?

PEDRO

Um chope.

ALICE

E se o conto fosse só essa frase?

PEDRO

Pode ser. Hoje vale tudo.

ALICE

Tá ficando frio.

PEDRO

Tu quer entrar?

ALICE

Eu tenho um casaco de pele comprado na Suécia.

PEDRO

Põe essa frase no teu conto.

ALICE

Eu tenho um vidrinho de Patchulli pela metade.

PEDRO
Pathculli?

ALICE
Perfume.

PEDRO
É isso que eu tô sentindo?

ALICE
Sempre que eu boto, levo umas cantadas.

PEDRO
Eu tenho um pôster do Kurt Cobain em casa.

ALICE
Tu tá te tratando?

PEDRO
Faz uns dois anos. *(para o garçom)*. Dois!

ALICE
Dois chopes e dois anos de terapia. Quando tu fizer três, a gente pede três.

Pedro sorri amargo. Levanta-se. Entra no chalé.

92. INT. BAR DO CHALÉ / BANHEIRO. DIA

Pedro caminha pelo chalé. Vai até o banheiro. Enquanto urina, olha-se no espelho. Faz caretas. Lava as mãos. Sai do banheiro.

Surpreso, olha em direção a uma mesa. Alice está sentada ali, com um gato no colo. Ele vira-se para a janela. Chove. Ele senta-se ao lado de Alice. O gato sai do colo dela. Os dois bebem. Alice pega o seu copo. Leva-o em direção ao de Pedro. Pedro ergue o seu copo. Eles brindam.

ALICE (*recitando*)

“Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer”.

PEDRO

Tu ainda sabe o nome das estrelas.

Pedro faz um gesto para o garçom pedindo dois chopes.

ALICE

Tu já tem um cabelo branco. (*os dois se olham*). Mas fica bonito.

PEDRO

Tá bom.

ALICE

Desculpa. É que eu não tenho mais vinte e três.

PEDRO

Eu ainda tenho aquele disco da Silvinha Telles.

ALICE (*cantando*)

Se é tarde, me perdoa.

O garçom traz mais dois chopes. Os dois bebem, virando os copos.

ALICE

Tu viu que horror que fizeram naquela pracinha do Gasômetro?
Outro dia fui lá e vi uma porção de gente morando dentro duns canos.

PEDRO

Porto Alegre não tem mais casas.

ALICE

E eu tenho que ir.

PEDRO

Tu nem falou o nome das estrelas.

ALICE

A chuva apertou.

PEDRO

Eu tenho uma gôndola.

Alice pega a sua bolsa.

ALICE (*levantando-se*)

Eu vou pagar no caixa.

PEDRO

Pede mais um pra mim?

ALICE (*mais distante*)

Mais um?

PEDRO

Eu vou dizer o nome das estrelas.

ALICE

O quê?

Pedro acena negativamente com a cabeça, como que dizendo “deixa pra lá”. Ele desvia o olhar. Percebe um resto de chope no copo de Alice. Bebe. As mãos dela surgem por trás e acariciam os cabelos dele. Pedro olha para Alice. Apressada, ela sai do bar. O garçom lhe entrega o chope. Ele bebe.

93. EXT. RUAS. DIA

Chove. Alice caminha rapidamente por uma rua do centro.

PEDRO (f.q.)

Alice!

Alice vira-se. Pedro, carregando um guarda-sol do Chalé, aproxima-se dela.

ALICE

Tu é louco.

PEDRO

Te disse que eu tinha uma gôndola.

Ela entra em baixo do guarda-sol. Aconchega-se no ombro de Pedro. Eles começam a caminhar. Entra *Eu e minha ex*, do Júpiter Maçã.

JÚPITER MAÇÃ

Eu e minha ex

Queremos amizade

Mas acho que eu não superei

Talvez ainda goste dela

Eu e minha ex

Talvez um dia

Sejamos um só outra vez

Em outro planeta, dimensão

Circunstância, situação

Eles andam abraçados. Conversam (não se ouve o que eles falam). Correm. Sorriem. Beijam-se. Desaparecem na rua molhada.

94. SEQ. DE MONTAGEM. RADIOGRAFIAS

A música continua. Montagem de várias chapas de radiografia do corpo humano.

95. INT. CONSULTÓRIO MÉDICO. DIA

MÉDICO, sessenta anos, cabelos brancos, olha para radiografias.

MÉDICO (*dirigindo-se a alguém fora de quadro*)

Pois o senhor está em excelente forma. Não há nada errado com seu corpo, muito menos com seu cérebro.

Arthur, bem vestido, parece inconformado. Fuma.

ARTHUR

E este gosto azedo na boca?

MÉDICO

Isso não é nada.

ARTHUR

Mas não me sinto bem.

MÉDICO

O senhor pode diminuir o cigarro. Tome mais leite. E faça cooper.

Arthur desvia o olhar do médico. Encara os objetos metálicos do consultório. Fixa o olhar no quadro atrás do médico: uma natureza-morta.

ARTHUR

Mas eu vou continuar com este gosto?

MÉDICO

Tu vai continuar é criando esses slogans maravilhosos.

ARTHUR

Mas este gosto de morango?

MÉDICO
Morango?

ARTHUR
Mofado.

MÉDICO
Azia, má digestão. Coisinha de nada.

ARTHUR
Eu tomei todos aqueles remédios.

MÉDICO (*preenchendo uma receita*)
Tu tá precisando é de um tranq uilizante. Pode ser bem levinho. Três vezes por dia: de manhã, de tarde e de noite. Não tem como errar.

O médico entrega a receita para Arthur. Ele encara o médico.

MÉDICO
Não é nada. O senhor ainda é tão jovem.

ARTHUR
Eu já tomei tanta coisa.

MÉDICO
Pode continuar tomando. Vai por mim.

96. EXT. RUAS DE PORTO ALEGRE. DIA

Arthur caminha na rua. Enquanto outros personagens do filme andam pela rua, ouve-se a música *Check Up*, de Raul Seixas.

RAUL SEIXAS
Acabei de dar um check up
na situação

o que me levou a reler Alice no País das Maravilhas
Já chupei a laranja mecânica
e lhe digo mais
Plantei a casca na minha cabeça
Acabei de tomar meu Diempax, meu Valium 10 e outras pílulas mais
Duas horas da manha, recebo nos peito um Triptanol 25
e vou dormir quase em paz.
E a chuva promete não deixar vestígio.
E a chuva promete não deixar vestígio.
E a chuva promete não deixar vestígio...

Gabriela caminha na rua.

Pedro caminha na rua.

Alice caminha pela rua.

Cristiane caminha pela rua. Ela usa os sapatos vermelhos.

Eduardo caminha pela rua.

Mônica caminha pela rua.

97. INT. SALA DO APARTAMENTO DE ARTHUR. NOITE

Arthur está sentado em um sofá, na sala. Na mesinha do lado, uma garrafa de uísque. Ele está com a caixa de comprimidos na mão. Tira um. Engole. Toma um gole uísque. Olha para a cartela. Tira outro comprimido. Toma. Tira outro. Toma.

98. INT. QUARTO. DIA

Na cama, Arthur acorda nu. O relógio marca 14 horas. Arthur acende um cigarro. O telefone toca. Arthur liga o rádio. Música clássica (Wagner). Arthur olha para o telefone. Para de tocar. Arthur levanta-se. Passa por um corredor.

99. INT. QUARTO. DIA

Arthur entra em outro quarto. Olha fixamente para fora do enquadramento.

ARTHUR

Felipe, tu voltou.

Arthur sorri. Felipe, com dezoito anos, está sentado no chão. Arthur vai até ele. Felipe levanta-se. Beija a boca de Arthur. Os dois sentam-se no chão.

Felipe pega uma colher. Põe heroína. Acende um isqueiro. Aquece. Puxa a droga com uma seringa. Vai até Arthur.

ARTHUR

Eu não quero.

FELIPE (*passando a seringa para Arthur*)

Tu pode me ajudar?

Arthur pega a seringa. Felipe enrola uma borracha no braço. Arthur vai até ele. Aplica em Felipe.

Silêncio.

FELIPE

Tu tá me deixando sozinho.

ARTHUR

Eu não quero.

FELIPE

Eu também não quero mais.

Arthur olha para a direção de Felipe. Não há ninguém ali.

100. INT. SALA. DIA

Arthur entra no banheiro. Vomita.

ARTHUR (*berrando*)

Débora! Onde é que tu tá?

A música para.

101. EXT. COBERTURA. DIA

Repetição da Cena 3. Amanhece. ARTHUR, nu, fumando, caminha determinado para a ponta da cobertura. Atrás dele, um horizonte de prédios. Ele sobe na mureta. Fuma. Olha para baixo. É um prédio alto. Ele joga o cigarro na calçada.

Arthur olha para baixo. A rua vazia. Arthur deita-se na mureta. Encara a parede de edifícios à sua frente. Ele olha para cima. O azul do céu.

VOZ FEMININA (*over*)

O gosto mofado de morangos tinha desaparecido. De repente. Tinha cinco anos mais que trinta. Estava na metade, supondo que setenta fosse sua conta.

Arthur passa as mãos por seu corpo. Começa pelos joelhos e vai subindo lentamente, até chegar nos cabelos. Arthur ajoelha-se nos ladrilhos. As mãos sobre o pênis.

VOZ FEMININA (*over, continuando*)

Mas era um homem recém-nascido.

Arthur abre os dedos. Olha para o chão da cobertura. Rachaduras, vazamentos e um formigueiro.

VOZ FEMININA (*over, continuando*)

Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só. Observando os canteiros de cimento, ele pensava: será possível plantar morangos aqui?

Arthur deita-se no chão da cobertura. Espreguiça-se. Continua deitado. Dá um abraço em si mesmo. O sol reflete em seu rosto. Arthur sorri.

VOZ FEMININA (*over,continuando*)

Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. Que sim. Sim.

CRÉDITOS FINAIS

5.3 REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO

Surpreendente. Esta palavra sintetiza um pouco o processo de adaptação do livro “Morangos mofados”. Depois da primeira releitura do livro, da análise da presença do cinema na obra de Caio Fernando Abreu, da investigação de filmes adaptados dos seus textos, do mergulho na “narrativa plural”, e do retorno aos contos do escritor, o processo criativo ainda guardou surpresas – principalmente no que se refere à construção formal do roteiro.

Morangos mofados – o filme baseia-se em doze contos de Caio Fernando Abreu. Nove deles vêm do livro homônimo, dois saíram de “Pedras de Calcutá” (1977), e um deles pertence a “Os dragões não conhecem o paraíso” (1988)²⁴². Em uma seleção amplamente baseada em critérios subjetivos, o processo foi marcado por etapas concretas, dúvidas cruéis, vastas emoções e pensamentos imperfeitos.

Antes de escrever o roteiro, realizei a derradeira leitura do livro e de outros contos de Caio. Naquele momento, vários *insights*, tidos lá no começo, foram descartados e algumas perguntas que fiz não mereceram nenhuma resposta. Digo isso porque determinadas questões acabaram simplesmente soterradas pela criação²⁴³. Criação esta que já estava privilegiando histórias que, de alguma forma, revelam situações comuns a um certo tipo de personagem. Todos eles jovens – tratando aqui a juventude como um período largo, entre os dezoito e os trinta e cinco anos –, mergulhados em incertezas pessoais, desencontros amorosos, vivências alucinógenas, crises existenciais e momentos de insanidade.

Com este universo praticamente fechado, um certo tipo de registro foi se tornando preponderante. Um olhar calcado nas relações dos personagens e em suas vivências praticamente excluiu aqueles contos ligados à literatura fantástica e ao registro do absurdo – mesmo que estes tons apareçam aqui e ali no roteiro, eles estão envolvidos por um arcabouço que valoriza antes a crônica de certo tipo de comportamento do que o retrato de arquétipos ou o clima fantasioso.

²⁴² De “Os dragões não conhecem o paraíso” veio “Sapatinhos vermelhos”; de “Pedras de Calcutá” foram aproveitados “Aconteceu na Praça XV” e “Paris não é um festa”; do livro-base, “Os sobreviventes”, “O dia que Urano entrou em Escorpião”, “Pela passagem de uma grande dor”, “Além do ponto”, “Terça-feira gorda”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Caixinha de música”, “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, e “MORANGOS MOFADOS”.

²⁴³ Por exemplo, no início deste capítulo, há a pergunta: “qual a loucura deste início de século?”. Evidentemente, *Morangos mofados* – o filme não foi escrito com a pretensão de responder a isso.

Então fiz uma pré-seleção de contos – eram catorze – e comecei a adaptá-los separadamente. “Diálogo” (o primeiro texto do livro-base) e “Joãozinho e Mariazinha” (de “Pedras de Calcutá”) foram descartados, talvez por serem histórias menos realistas – menos palpáveis – do que as outras. A palavra talvez é relevante, porque vale a pena relatar como se deu a exclusão de cada um deles.

“Diálogo” sempre apresentou muitas dificuldades: a conversa entre dois seres sobre quem é companheiro de quem nunca gerou uma adaptação completamente satisfatória. O pior é que como este texto abre o livro-base, durante muito tempo insisti na ideia de que ele deveria ser a primeira cena do filme. Ou seja, o fracasso na transposição de uma parte paralisou momentaneamente o andamento do todo. Porém, em uma das leituras, veio à tona o início de *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1986), de Pedro Almodóvar. Mesmo que a lembrança falha tenha evocado uma cena de sexo – e não a cena real em que um jovem se desnuda e se masturba para que os sons sejam gravados em uma radionovela –, uma faceta do conto até então escondida apareceu: “Diálogo” passou a ser pensado como falas proferidas durante uma relação sexual entre dois homens. Então, os gritos de Arthur e Felipe, dados quando transam em cima da ponte do Parcão, foram inspiradas nesse texto.

Com “Joãozinho e Mariazinha”, o embate foi diferente. O conto chegou a ser adaptado e não causou maior insatisfação. Porém, no momento de conceber a narrativa, ele simplesmente foi esquecido. Explicando melhor: com os contos em estágio avançado de transposição, decidi escrever novamente uma escaleta ainda mais genérica (ver APÊNDICE B), entrelaçando os segmentos e formando a narrativa toda. Fiz isso acreditando que deveria usar somente a minha memória, deixando de lado o computador. Olhando em retrospecto, é interessante como esta escaleta reflete bem toda a forma do filme. E o mais engraçado foi que só depois de terminar a primeira versão do roteiro – um estágio anterior ao tratamento apresentado nesta pesquisa – é que me dei conta de que “Joãozinho e Mariazinha” tinha ficado para trás.

Pensando nos doze contos escolhidos, cada um deles apresentou determinadas questões na adaptação, porém uma tônica parecia unir a grande maioria deles: a presença do passado. Ou seja, na hora de conceber a forma narrativa, uma problemática atropelou todas as outras: a representação do tempo.

5.3.1 A permanência do tempo: o passado é uma roupa que não ficou pra trás

Antes de ampliar demais a questão (só sobre o tempo cinematográfico já se escreveram diversos tratados), é preciso delimitar: o tempo que me interessou, presente em todos contos escolhidos, é aquele fator que mostra que os personagens têm vivências anteriores ao que está sendo contado.

Muitos destes acontecimentos pregressos são relevantes e longínquos: os protagonistas de “Os sobreviventes” passaram pela Sorbonne, pela *Swinging London* e pelo Studio 54; o publicitário do conto que dá nome ao livro teve paixões inebriadas e drogadas; os amigos-namorados de “Aconteceu na Praça XV” viveram uma relação intensa nos anos 1960; a paciente de “Pêra, uva ou maçã?” é fixada na adolescência, quando beijou na boca pela primeira e, quem sabe, última vez; o escritor de “Paris não é uma festa” está chegando da Europa e confronta-se com uma antiga conhecida que, ao contrario dele, galgou posições sociais nesse hiato; em “O Dia que Júpiter Encontrou Saturno”, os protagonistas contam sobre as drogas que tomaram, a coisas que fizeram, chegando a haver espaço para frases como “alguma coisa se perdeu” (p.121).

Por vezes, o passado não é tão distante, mas continua um fator de influência. Em “Pela passagem de uma grande dor”, a garota telefona a um amigo, tentando contar sobre um aborto. Ou seja, ela teve uma relação sexual com consequência indesejada há algum tempo atrás. Aliado a isto, o rapaz se nega a sair com ela, um pouco porque sua noite anterior foi regada à cocaína. Já em “O dia que Urano entrou em Escorpião”, os amigos pedem que o suicida em potencial fale baixo, questionando se ele “não se lembrava do que tinha acontecido a última vez (p. 21)”. Por fim, em “Sapatinhos vermelhos”, a protagonista coloca tais calçados e lembra que eles tinham sido um presente ousado, dado pelo ex-namorado.

Ainda, o passado aparece pela forma com que algumas histórias são narradas. Em “Além do ponto”, o narrador conta para alguém sobre uma noite especial da sua vida e fala várias vezes sobre seu comportamento em tal época; em “Terça-feira gorda”, o personagem principal relata uma paixão efêmera de carnaval; em “Caixinha de música”, um dos personagens lembra uma história que “aconteceu” com ele, e isso toma grande parte do conto.

Outra faceta da presença do passado aparece porque alguns dos contos citados acima retratam encontros fortuitos, regidos pelo acaso. Em “Terça-feira gorda”, a dita paixão efêmera de carnaval tem desfecho funesto, porque os dois homens acabam espancados na saída no baile. De maneira análoga, em “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, um rapaz e uma garota encontram-se rapidamente em uma festa. Eles parecem “almas gêmeas”, mas no final separam-se (talvez até porque já estivessem mortos). De certa forma, estes dois finais mostram que o instante registrado pelos contos é algo que não tem continuidade. De certa forma, é algo que rapidamente pertence ao pretérito.

Então, pensando na força do passado, comecei a fazer algumas opções. A primeira foi a recusa de que o filme se passaria em um dia. Se *Barril de pólvora* e *Ainda orangotangos* têm este formato (que parece bem adequado), isso se deve a situações que se baseiam quase que exclusivamente no presente.

Pensando na possibilidade de organizar os contos em tempos distintos, surgiu a ideia do filme se passar em três temporalidades que praticamente se sucedessem de maneira cronológica: “1. ONTEM”, “2. HOJE” e “3. AMANHÃ”. Daí, os contos foram divididos em três épocas, com dois deles desmembrados em três partes. Perpassando todo o roteiro, “Aconteceu na Praça XV” e o conto “MORANGOS MOFADOS” ajudam a construir uma espécie de espinha dorsal do relato.

Durante a adaptação dos contos, surgiu a proposta de tratar a época do filme de duas maneiras. Por um lado, a história se passa durante cerca de dez anos, entre 1994 e 2004. Por outro, este período não é demasiadamente marcado. Tal opção, que pode parecer contraditória, tem sua razão de ser: eu queria não só usar todas minhas vivências pessoais e geracionais para escrever o roteiro, mas também deixá-lo aberto para que o espectador projete as suas, independente da idade (acima de dezoito, claro). A própria seleção de músicas atua neste sentido: a maioria das canções povoou o imaginário da década de 1990, mas foi composta anteriormente, grande parte nos anos 1980.

A proposta de deixar a história sem marcas temporais precisas chega a lembrar um pouco a opção de Guilherme de Almeida Prado. No início de *Onde andarás Dulce Veiga?*, surge um letreiro: “São Paulo, 198...”. Mas no caso específico deste roteiro, uma outra razão da escolha foi a tentativa de afastar o filme daquele

tipo de *plot* em que os personagens passam por (ou assistem a) momentos históricos relevantes – algo que nunca me seduziu.

Por outro lado, vale falar um pouco da especificidade da época retratada, começando por elucidar que a subdivisão em três épocas corresponde às seguintes datas: o primeiro tempo inicia em 1994, o segundo, por volta de 1999 e o terceiro, próximo de 2004. A fábula inicia na pré-estreia do filme *Lamarca*, de 1994, e se estende por cerca de dez anos – e esta passagem de tempo é marcada quase que exclusivamente pelo “envelhecimento” dos personagens. Em sua maioria, eles começam o roteiro com vinte e poucos anos e acabam com um pouco mais de trinta.

A escolha do tempo entre 1994 e 2004 foi absolutamente subjetiva²⁴⁴. Isso porque estes dez anos (ou um período próximo a eles) foram para uma determinada geração porto-alegrense – a minha – aquele período que se repete em outras épocas e lugares: da formação da turma ao caminho individual, da ebulição coletiva à separação. Com este senso de dissolução nas mãos, comecei a perceber que o percurso de anos traçado pelo roteiro trazia um tom trágico, calcado na passagem de tempo e nos desencontros dos personagens.

Quando finalizei o tratamento apresentado, dois filmes completamente diferentes me vieram à cabeça: *A família (La famiglia, 1987)*, de Ettore Scolla, e *Amantes do Círculo Polar (Los amantes del Círculo Polar, 1998)*, de Julio Medem. Cada um com sua particularidade, estes dois filmes são – para mim – exemplos de obras em que o tempo sepulta os sonhos dos personagens, ressaltando um tom de “como poderia ter sido diferente”. Mesmo que *Morangos mofados – o filme* tenha uma virada otimista nas suas últimas páginas, o tom amargo dos dois filmes citados parece encontrar eco nessa adaptação de Caio Fernando Abreu.

Aliado a isso, o roteiro propõe um diálogo com o já tão citado *Deu pra ti, anos 70*, a começar pela história urbana, porto-alegrense, passada durante dez anos. É claro que a quantidade de diferenças entre as propostas é enorme: o tom, a relação com a História, a forma de ligação dos personagens, e vários etc. Mas pelo menos dois aspectos do *Super 8* de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti aparecem fortemente no roteiro de *Morangos mofados – o filme*. Primeiramente, a maior

²⁴⁴ Durante algum tempo, pensei que o filme deveria se passar em um período mais próximo de 2010. Porém, os filmes escritos para um determinado momento presente sempre ficam à mercê do longo período necessário para se fazer um filme, ainda mais com as condições próprias do cinema brasileiro. Assim, ou exigem centenas de revisões para se adequarem às mudanças constantes da tecnologia e do comportamento humano, ou acabam virando filmes de época.

herança de *Deu pra ti* está na dica de que o cineasta deve “falar de si” – o que já foi bastante explicitado. Aliado a isso, *Deu pra ti* tem um tom dispersivo, em que mesmo a presença do casal principal não encobre suas arestas. Esta pulverização aparece em *Morangos mofados – o filme*, mas de maneira distinta. Não existem protagonistas, mas o grupo de personagens é mais fechado.

Em relação aos personagens, é preciso reiterar que a grande maioria pertence à mesma geração. Mesmo quando aparecem idades distintas, a ideia não é focar em um possível *generation gap* – algo que aparece claramente em *Deu pra ti*. Neste sentido, é interessante recordar que uma das pretensões da adaptação de “Morangos mofados” chegou a ser a de construir um “épico marginal”, unindo *junkies* dos 18 aos 68 anos. Porém esta proposta foi abandonada, na falta de argumento melhor, pela total falta de habilidade deste roteirista para entender e retratar outras gerações sem cair no clichê.

Com o tempo, a geração e o espaço do filme delimitados, a maioria das transições do original para o roteiro foi feita sem maiores percalços. Os contos que não eram claramente ambientados na capital gaúcha foram “transportados” com certa facilidade: a São Paulo dos anos 1970 vira Porto Alegre dos anos 1990 sem grandes traumas²⁴⁵; já o carnaval na praia foi ambientado no Bar Ocidente, com a Redenção fazendo as vezes de praia paradisíaca – essa foi uma ideia tida logo no início do percurso.

A “máquina do tempo” que transformou as histórias dos 1970, para os 1990, teve um pouco mais de percalços – principalmente porque quem operava a engenhoca estava em 2009. Neste âmbito, uma das maiores dificuldades foi a linguagem dos personagens. Mesmo que, em muitas adaptações, os diálogos tenham que ser reescritos, os textos de Caio Fernando Abreu propuseram um desafio por se mostrarem ambíguos. Por um lado, várias expressões pareceram datadas ou literárias, principalmente aquelas calcadas no ideário hippie, num certo romantismo da insanidade, e na exposição adjetivada do sofrimento individual. Como ilustração, vale lembrar que um conto antológico como “Os sobreviventes” é recheado de armadilhas, com frases do tipo : “já pirei de clínica, lembra?(p.16)”. Isto, hoje, dito a sério num filme é, no mínimo, perigoso. Por outro lado, alguns diálogos de Caio Fernando Abreu parecem praticamente prontos para o cinema. O conto “O

²⁴⁵ Isso daria uma tese sobre (falta de) planejamento urbano, mas fico com o argumento de que os contos que têm a cidade paulista como cenário são perfeitamente adaptados a Porto Alegre.

dia que Júpiter encontrou Saturno” é exemplar, formado basicamente por diálogos que, com raras exceções, precisam de poucas adaptações para entrarem em um roteiro – basta comparar as falas do filme com as do conto. Neste sentido, talvez eu tenha feito cortes em falas que não eram tão perigosas e mantido outras que não são tão bacanas assim. O futuro dirá.

5.3.2 A construção dos personagens: mudanças até o último dia

A partir de agora os fatos parecem um pouco confusos. Afinal, no processo de escritura de um longa-metragem, as diversas escolhas em relação a personagens e estrutura narrativa acontecem de forma concomitante. A ideia de como solucionar parte do enredo aparece em um dia, mas na noite seguinte o personagem que vivia tal desenlace já foi alterado e, de repente, a primeira tentativa cai por terra. Para ordenar este vai-e-vem, esta montanha-russa, abordarei primeiro a seleção dos personagens e, posteriormente, a estrutura do filme como um todo.

Para entender como o filme acabou tendo dez personagens, começo lembrando os contos que formam sua espinha dorsal: “MORANGOS MOFADOS” e “Aconteceu na Praça XV”. Na história que dá nome ao livro-base, um publicitário pensa em se matar, mas desiste na última hora; opta pela vida. Um narrador em terceira pessoa lembra de duas pessoas que foram importantes para ele, dois namorados *junkies*: Alice, viciada em cocaína; e Davi, que preferia as drogas injetáveis. Então, o publicitário ganhou o nome de Arthur, Alice virou Débora, e Davi passou a ser Felipe. A ideia inicial era que Arthur encontrasse Felipe no TEMPO 1 e Débora no TEMPO 2 – o que de fato está no roteiro. Junto com essa decisão, apareceu a ideia de que Arthur deveria protagonizar também “Além do ponto” – como, no conto, um homem relata seu desespero amoroso na busca de seu parceiro, cabia muito bem para ilustrar um momento em que Arthur já foi abandonado por Felipe.

Já Débora e Felipe, os dois personagens do passado de Arthur, acabaram ganhando vida, aparecendo em outros contos. Débora começou a encarnar personagens coadjuvantes de outros segmentos: nos primeiros dias de escritura, a funcionária do cinema não tinha nome. Ainda, os personagens coadjuvantes de “O

dia que Urano” eram diferentes. Então, Débora acabou aparecendo nestes dois ambientes – o que pareceu muito interessante. Em relação à sua participação neste último conto, criou-se uma convivência dela tanto com Felipe quanto com Gabriela – estes dois, protagonistas de “Os sobreviventes”. Já Felipe surge também em “Terça-feira gorda”, conhecendo outro homem em um baile de carnaval. Aqui, acrescentamos a presença de Arthur para evidenciar o rompimento amoroso dos dois.

“Aconteceu na Praça XV” também foi dividido em três tempos. Em dois deles, Pedro e Alice, que não tinham nome no conto, vão ao cinema e a um bar. Na primeira vez, cruzam com Débora, e Alice chega a beijá-la. Posteriormente, bebem no mesmo bar em que Felipe e Arthur, mas as duplas não se conhecem. Já na segunda vez em que vão ao cinema, eles veem um curta-metragem e, logo depois, estão no mesmo bar que outros três personagens relevantes. Antes de abordá-los, é preciso destacar como a dupla de “Aconteceu na Praça XV” faz, em suas duas primeiras aparições, a função de amálgama. No mesmo espaço que eles, passam seis personagens – ficando de fora apenas Gabriela e Eduardo. Aliás, é necessário enfatizar que somente agora me dou conta de todos esses cruzamentos.

Voltando aos personagens que estão no mesmo bar que Alice e Pedro, o que chama a atenção é que eles têm trajetórias diferentes. A mulher, recebendo um “fora” do namorado, é Cristiane. Este personagem acabou protagonizando dois contos extremamente diferentes: em “Pêra, uva ou maçã?”, ela se mostra insana, contando ao psiquiatra que acredita nas ameixas e que tropeçou num caixão antes de chegar no consultório. Já em “Sapatinhos vermelhos”, ela se vinga do namorado, entregando-se a uma noite de prazer com três homens. O que acabou ligando os contos foi o fato de que as duas protagonistas vivem odisséias completamente individuais, sem relações de amizade. No filme, é a única personagem principal que não se liga com outra.

No mesmo bar estão Mônica e Reinaldo. Ali, eles aparecem como atores do curta (adaptado de “Caixinha de música”) que Alice e Pedro assistiram no cinema. Mas antes, eles tinham sido vistos como protagonistas de “Pela passagem de uma grande dor”. Ou seja, no TEMPO 1 eles são antes de tudo amigos: Mônica tenta contar para Reinaldo que irá fazer um aborto no dia seguinte; já no TEMPO 2, eles são namorados e fazem alguma coisa da vida, são atores. A questão é que Reinaldo

só aparece quando está junto a Mônica, enquanto ela surge duas outras vezes, ao lado de Eduardo.

Aqui vale comentar como as definições aconteceram. Enquanto muitos contos foram se ligando naturalmente, com personagens vivendo várias histórias, outros demoraram a ser moldados. Na primeira escritura, “Pela passagem de uma grande dor” e “Caixinha de música” eram histórias que pareciam destinadas ao isolamento. O problema é que o roteiro ameaçava explodir devido a uma grande quantidade de personagens e situações. “Caixinha de música” começou, então, a correr perigo, ainda mais quando eu lembrava que o filme estava calcado na vivência e no comportamento de um certo tipo de personagem urbano. Neste sentido, o fato de um homem matar sua companheira (sendo essa morte metafórica ou não) destoava dos outros contos – a violência do ato parecia demasiada. Então, “Caixinha de música” acabou se tornando um curta-metragem que Alice e Pedro vão assistir no cinema. Assim, sobreviveu a história do casal em desacerto conjugal que, a meu ver, funciona como espelho de outros desajustes amorosos no roteiro.

Ainda em termos de reminiscências do processo, vale dizer que, quase até a última hora, a personagem que acompanhava Reinaldo se chamava Roberta. Então, impulsionado não só pela vontade de reduzir os personagens, coloquei Mônica nas cenas – ela, que estava desde o início da escritura nas cenas com Eduardo. Desta forma, criou-se uma personagem que oscila entre dois homens e muda de profissão no curso dos tempos.

Pensando na relação de Eduardo e Mônica – uma homenagem à música da banda Legião Urbana, lançada em 1986 -, os dois protagonizam os contos “O dia que Júpiter encontrou Saturno” e “Paris não é uma festa”. Como o primeiro não deixa de ser uma despedida, e o segundo, um reencontro, as duas histórias se atraíram naturalmente. Aliás, na primeira, o personagem chega a mencionar que vai para a cidade-luz, justamente o lugar de onde volta o escritor. Por fim, a última alteração do roteiro foi fazer de Eduardo o personagem que surta em “O dia que Urano entrou em Escorpião”.

Essa aglutinação de personagens feita em todo o roteiro foi um procedimento que lembrou muito aquele operado por Joaquim Pedro de Andrade em *Guerra conjugal*. Mas se Joaquim Pedro manteve seus três personagens mantendo uma constante aparência e psicologia, a proposta aqui é radicalmente diferente. Com esta estrutura, em que os personagens oscilam bastante de uma cena para outra,

Morangos mofados – o filme opta pela fragmentação, assumindo a impossibilidade de criar uma totalidade. De uma maneira ou de outra, o que se vê dos personagens são momentos, estilhaços, contradições. Por isso, revela-se o nome ou a profissão de alguns, mas não de outros. Ao mesmo tempo, todos os personagens parecem ter vivências relevantes entre as cenas em que aparecem – entre um instante e outro, o mundo gira.

5.3.3 A estrutura: a liberdade embalando cenas da vida

Morangos mofados – o filme tem dez personagens principais, dez personagens que aparecem mais de uma vez. Nesse sentido, o número é o mesmo de *L'âge des possibles*, de Pascale Ferran. Aliás, os dois filmes guardam outras similaridades, desde a presença da década de 1990 até o foco fechado nos jovens, omitindo relações familiares. Em contrapartida, o filme francês mostra acontecimentos durante apenas um ano, concentrado em conflitos mais relacionados ao trabalho e à passagem para a idade adulta.

Para sublinhar a fragmentação, o roteiro procurou trabalhar com um senso de dispersão. Assim, os personagens nunca são mostrados como uma turma; uns se conhecem, outros não. Neste sentido, recusei o uso de um evento que unisse os personagens – nada de terremotos ou chuva de sapos por aqui.

Se o roteiro mostra desencontros dispersos, com os personagens sumindo e reaparecendo, uma das figuras mais usadas foi a elipse. Através do uso da elipse, buscou-se a construção de personagens que podem ter uma aparência, uma maneira de ser em um momento, e outra, bem diferente, mais adiante.

Toda essa proposta vem – como sempre – de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1942), de Orson Welles. Evidenciando a incapacidade do cinema contar a vida de um homem em duas horas, Welles mostra um personagem visto pelos olhos dos outros, fagulhas de um ser camaleônico.

Ao mesmo tempo, uma frase de Godard, lida depois dos termos dos trabalhos de escritura, talvez resuma o espírito do roteiro em relação às passagens de tempo e às ligações dos personagens: “a vida das pessoas é feita de vazios, de

buracos, de paradas bruscas, de coisas que caminham ou muito depressa ou muito devagar”²⁴⁶.

Mas toda essa dispersão é organizada por determinados expedientes. Pensando de maneira ampla, a unidade aparece pela cidade de Porto Alegre e pelo uso do mesmo tipo de personagem em todas as cenas. Dentre estes personagens, alguns se conhecem, outros frequentam o mesmo bar. Há também aqueles cruzamentos pelas ruas, quase sempre cegos, em que ninguém se vê.

Pensando nos cruzamentos, o recurso aparece pela primeira vez na transição de “O dia que Júpiter encontrou Saturno” para “Terça-feira gorda”: enquanto Eduardo dirige seu carro por um lado da rua, Felipe passa de moto. Este cruzamento motorizado pareceu interessante, não só por reiterar a errância dos personagens, mas por mostrá-los rumando em direções opostas.

Durante o filme acontecem mais dois cruzamentos: Arthur e Débora passam por Cristiane e seus companheiros de noite, mas, neste caso, a transição de um conto para outro ocorre posteriormente. Já Débora encontra Gabriela, e nesta situação acontece uma cena que se desenvolve bastante. Eles não se cruzam; se batem, se peçam.

Saindo dos cruzamentos para os encontros, a cena que mostra o maior número de amigos vem de “O dia que Urano entrou em Escorpião”, unindo quatro pessoas. No terreno da coincidência (forçada?), que une personagens que não se conhecem no mesmo espaço, o que se vê são cinco deles no mesmo bar: dois saíram do cinema, dois são atores, e uma garota está sendo dispensada pelo namorado.

Aliás, dentro dos bares usei sempre a mesma técnica: o abandono de um foco de interesse cênico para a busca de outro – algo que aparece, de maneira diversa, em *Conflitos de amor*, de Max Ophuls, e *Ainda orangotangos*, de Gustavo Spolidoro. Em *Morangos mofados – o filme*, a primeira cena do bar segue esse preceito. Alice e Pedro estão bebendo e conversando, mas a ação se transfere para a mesa de Arthur e Felipe. Posteriormente, o roteiro mostra o desenvolvimento da noite dos dois.

A mudança do foco de interesse é, talvez, o procedimento mais discreto de manipulação narrativa presente no filme. Sequências de montagem, uso de *leitmotiv*,

²⁴⁶ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Martins Fontes. São Paulo, 1989: p. 87.

e a presença constante das músicas foram algumas ferramentas usadas para fazer com que a dispersão dos personagens permanecesse compreensível, criando uma coesão mínima que pareceu extremamente necessária.

Durante o filme, acontecem dois momentos em que a montagem une vários personagens, enquanto a música entoada também reforça essa ligação²⁴⁷. Sem serem tão autorreflexivos como aquele instante de *Magnólia* – todos cantando a música de Aimeé Mann –, estes trechos trabalham no mesmo duplo sentido: comparar os personagens e evidenciar – para quem quiser – o quanto as coincidências do filme têm um lado forçado, artificial.

Falando em construção artificial, é necessário lembrar duas escolhas narrativas fundamentais para a organização estrutural: o uso do *leitmotiv* e a decisão de começar a trama pelo final da fábula.

No que tange ao *leitmotiv*, em três ocasiões alguém atira um cigarro da janela de um prédio. Em duas delas, Alice e Pedro passam correndo por ele; na última, ninguém passa pelo cigarro, e os dois, separados, caminham pela rua. Sem entrar nos saltos de tempo operados em dois destes momentos, é preciso citar que a referência dessa criação foi *O show deve continuar* (*All that jazz*, 1981). Apesar da proposta cinematográfica ser diferente, há uma ligação entre os recursos dos dois filmes: na película de Bob Fosse, o *leitmotiv* é marcado por planos expressivos – a caixa de remédios, o aparelho de som, o olho –, pela montagem com tomadas de curta duração e pela música. Aliado a isso, o protagonista – com a saúde cada vez mais abalada – vai se cansando progressivamente. Em uma das primeiras vezes em que aparece, ele balança as mãos e fala, olhando para o espelho: “It’s show time, folks”. A maneira como ele diz a frase vai mudando, até que ele gesticula silente, antes de conseguir proferir a frase, praticamente apagada pela tosse. De certa forma, foi este o efeito buscado quando coloquei Alice e Pedro simplesmente caminhando no TEMPO 3, sem a corrida enérgica de outrora. Olhando em retrospecto, o mais inacreditável é que o título deste capítulo foi inspirado na película de Bob Fosse, antes da decisão de que o filme trabalharia com *leitmotiv*.

Além da pontuação, outra marca forte da narração é que a trama inicia pelo fim da fábula. Aliás, o começo do filme é embalado por um momento de alta carga dramática: a ida de um personagem até o parapeito de um prédio para, quem sabe,

²⁴⁷ Essa foi uma das poucas ideias que se manteve desde o início do processo.

se matar. Se tal expediente é algo extremamente usado nos filmes, aqui ele pareceu interessante porque o personagem mostrado não é o único protagonista do filme – longe disso. Além do mais, o que se verá posteriormente não é algo que está totalmente sendo lembrado por ele.

Centrando o foco na preferência pessoal, a passagem pela cobertura me lembrou a abertura antológica do recente *Bens confiscados* (2004), de Carlos Reichenbach. *Bens confiscados* inicia com um suicídio, mas não o mostra. A câmera circula sobre a personagem no parapeito, ao som de música clássica, criando um balé de som e imagem. Desde já fica a homenagem.

De volta à cena inicial do roteiro, ali acontece algo que talvez só seja notado no desfecho. Arthur joga um cigarro do alto da cobertura e ele cai no chão dez anos antes: uma espécie de *mini-2001* às avessas²⁴⁸. Mas mais do que uma homenagem a uma das elipses mais famosas da História do Cinema, esta opção metafórica foi inspirada em dois filmes de Todd Haynes: *Velvet Goldmine* e *Não estou lá*.

Não estou lá inicia com a morte metafórica de Bob Dylan. Ou seja, com a representação de um fato que não ocorreu – nem no filme, nem na vida real. Já *Velvet Goldmine*, centrado no movimento *glam*, volta no tempo em que Oscar Wilde era criança para buscar a origem do modo de ser próprio a David Bowie e Marc Bolan. Em uma cena, o bebê Wilde ostenta um broche de brilhante; logo em seguida, o filme avança cem anos e um dos personagens acha o penduricalho na rua. Ainda, há uma cena em que o autor de *O retrato de Dorian Gray*, ainda criança, está numa sala de aula e revela que quando crescer quer ser *pop star*. Como nos dois filmes de Haynes, em que o realismo é deixado de lado e a liberdade poética fica evidente, aqui o cigarro que retorna ao passado ilustra uma das concepções de *Morangos mofados – o filme*: como se trata de uma ficção, a liberdade em relação à manipulação do tempo é total – o que reaparecerá justamente no segundo *leitmotiv*: o psiquiatra joga o cigarro pela janela e ele cai no chão cinco anos depois.

Outro momento que reafirma essa postura em relação ao tempo acontece na adaptação de “O dia que Urano entrou em Escorpião”. A história se passa nos anos

²⁴⁸ A referência completa do filme de Stanley Kubrick é *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

1990, mas os personagens ouvem uma música lançada somente em 2005 (cujo nome, inclusive, é *Tempo*, da banda Cidadão Instigado)²⁴⁹.

Essa livre manipulação do tempo também é notada na sequência de montagem que une a cena de Arthur e Felipe na ponte, e o conto recém citado. Ali, misturam-se cenas de várias noites, já “avisando” que o filme não se passa em um dia só. Estas passagens pertencem a segmentos distintos e reaparecem na sua temporalidade “correta” ao longo da narrativa.

O roteiro também usa um pequeno *flashforward*: a cena em que Cristiane acorda, no dia em que ela vai ao psiquiatra, foi adiantada, inserida antes de várias cenas que – cronologicamente – acontecem anteriormente. Neste caso, a separação do acordar da personagem do restante de sua história foi usada principalmente para retratar uma certa dificuldade de Cristiane em lidar com a realidade.

Além do *leitmotiv*, da abertura, e do trabalho sobre o tempo, um aspecto muito dimensionado na união dos diversos segmentos foi a transição cênica. Ao contrário dos *multiplots* de Michel Haneke, em *Morangos mofados – o filme*, essas passagens geralmente buscam formar um senso de continuidade entre momentos distintos. Nesta proposta, muitas vezes busquei não só reiterar a manipulação do tempo, como também explorar significados que uma cena pode emprestar à outra.

A primeira transição relevante acontece entre a cena da ponte do Parcão e o segmento de “O dia que Urano entrou em Escorpião”. Depois que Felipe e Arthur ficam olhando os faróis noturnos da cidade, aparece a citada *montage sequence*. A última imagem desta sequência revela um carro passando pela cidade – mais tarde se verá que é o carro de Cristiane, no TEMPO 2, rumando à boate do centro. Só que este carro é visto, da janela, por Gabriela, ainda no TEMPO 1. Então, a ideia do tempo ficcional livremente manipulado é acentuada pela falsidade da relação entre determinante e ponto de vista.

Além disso, Felipe aparece neste novo segmento de forma completamente diferente do instante da ponte. Assim, numa curta duração de filme, o personagem já mudou bastante. Este procedimento não deixa de lembrar – de novo – *Cidadão Kane*. No caso, a sequência do café da manhã.

²⁴⁹ A meu ver, este anacronismo é discreto, principalmente se comparado a toda uma tradição de filmes que trabalham com a metaficção historiográfica – vide a inclusão de um par de tênis All Star no figurino de *Maria Antonieta (Marie Antoinette)*, 2006, de Sofia Coppola. Para o conceito de metaficção historiográfica, ver HUTCHEON (Op. Cit.).

Já o fim do segmento baseado em “O dia que Urano entrou em Escorpião” mostra o quase-suicida dormindo. Aqui entra uma forma de transição reiterativa: no fim de uma cena, ouve-se o som da posterior. O que pareceu interessante foi que, neste exemplo, escuta-se um barulho de telefone tocando, causando a dúvida se o aparelho está soando naquele lugar em que o personagem dorme. Ao mesmo tempo, o som de telefone pode se relacionar metaforicamente com o mesmo personagem – como se depois daquele surto, do suicídio interrompido, ele mudasse de trajetória, “acordasse”. Por esta ótica, o barulho do telefone não deixa de prepará-lo para sua cena seguinte, mais adiante no filme, em uma festa.

A transição de “O dia que Urano entrou em Escorpião” para o pequeno fragmento de Cristiane, bem como a saída deste pequeno trecho para a festa de “O dia que Júpiter encontrou Saturno” usam ligações típicas de *multiplot*: do escuro da casa de Reinaldo corta para o escuro do quarto de Cristiane, num *raccord* baseado na luminosidade dos dois momentos. Já na passagem do quarto para a festa, buscou-se uma rima de imagens similares: nos dois ambientes aparecem ventiladores rodando. Mesmo que não haja helicóptero, é uma singela homenagem a *Apocalypse Now*, de Coppola.

Ao mesmo tempo, há momentos em que não existem transições tão marcadas: depois que a parte “Sapatinhos vermelhos” é deixada para trás, mostra-se a cena entre Débora, Arthur e a cocaína; depois desta cena, entra “Os sobreviventes”; após o fim de “Paris não é uma festa”, aparece o reencontro de “Aconteceu na Praça XV”; depois deste segmento, finalizado com Alice e Pedro correndo na chuva, o roteiro mostra chapas de radiografia. É evidente que, no primeiro caso, o dia-claro une as duas cenas; já no segundo, há uma proximidade geográfica entre os dois instantes; mas no terceiro, a transição provavelmente será dada pela montagem – mesmo que já dê para imaginar a rua chuvosa, um pouco desfocada, fazendo a transição para as radiografias com os pontos brancos no preto.

Essa postura do roteiro leva a algumas considerações. É no TEMPO 1 que existem mais transições marcadas. De alguma forma, isso coaduna um senso de ebulição característico desta época. A partir do TEMPO 2, as cenas se ligam sem tanto *raccord*, reforçando um senso de afastamento dos personagens.

Mas essa oscilação das formas de transições, a meu ver, não impede que o roteiro mantenha um ritmo acelerado do começo ao fim – e talvez esta tenha sido a

maneira – inconsciente – de traduzir para o roteiro o estilo derramado, contínuo, em fluxo de consciência, de muitos contos de Caio Fernando Abreu²⁵⁰.

Avançando, é preciso balizar um argumento usado anteriormente. É evidente que Arthur não se lembra de tudo o que está sendo contado – até porque não esteve em várias situações –, mas a pretensão foi de que as cenas, as transições, fossem impregnadas pela subjetividade deste personagem, pela sua subjetividade na hora da decisão sobre o suicídio. Pensando um pouco mais, este enfoque traz à baila a questão da *subjetiva indireta livre*: a percepção inebriada de Arthur contamina todo o roteiro – e, mesmo sendo um exercício abstrato, dá para imaginar uma câmera que filma tudo com o torpor de quem vai (talvez) se despedir do mundo.

Por linhas extremamente tortuosas, vem à mente o processo usado por Glauber Rocha em *Terra em transe* (1967)²⁵¹. O filme inicia pelo fim, com a morte de Paulo (Jardel Filho). Então, todos os acontecimentos – vividos por ele ou não – são filtrados pelo desespero de um revolucionário derrotado. Mas é evidente que a opção estética do roteiro de *Morangos mofados – o filme* não é propiciar um filme modernista de tom épico. Como se vê na adaptação de cada conto.

5.3.4 Um *making of* do roteiro: conto a conto, as decisões, citações e a presença do cinema

Morangos mofados – o filme abre com uma citação de Henrique do Valle. Decidi começar com estes versos, publicados no livro *Do lado de fora*²⁵², por achá-los extremamente emblemáticos da vivência da juventude e de sua busca de transcendência via alteração dos estados da percepção. Ao mesmo tempo, como já mencionado, a poesia de Henrique do Valle aparece constantemente no livro-base.

A ideia de fazer os créditos com caixas de remédio é daquelas que ilustra os mistérios da criação. Se parte da estrutura de *Morangos mofados – o filme* foi criada a partir de um diálogo com os filmes de narrativa vertical, era inimaginável que os créditos também viessem deles. Ao rever *32 curtas sobre Glenn Gould*, escrevendo

²⁵⁰ Aqui vem à mente os processos de adaptação de Truffaut e Luiz Fernando Carvalho.

²⁵¹ Para a análise da *subjetiva indireta livre* em *Terra em transe*, ver XAVIER (1993, p.31-70).

²⁵² VALLE, Henrique do. *Do lado de fora*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1979. p.32.

o capítulo anterior, me deparei com a sequência de medicamentos mostrada no filme e pensei: isto é puro Caio Fernando Abreu.

Entrando no filme, pulo os contos da espinha dorsal e salto direto para “O dia que Urano entrou em Escorpião”. Neste segmento, houve grande redução dos diálogos, alteração das músicas escutadas e pequenas mudanças de atitude dos personagens (um deles aparece comendo melancia e não frango). Entre as ações, acrescentei uma sequência de montagem: depois que o quase-suicida é salvo pelos amigos, um deles se oferece para fazer um chá. Aí surgem imagens da preparação da bebida. Esta ideia apareceu não só para ritmar as ações do apartamento, mas para estabelecer alguns códigos. Quando, lá no meio do filme – na história que Cristiane conta ao psiquiatra - , entra outra sequência deste tipo, cria-se uma relação entre os personagens.

Na alteração das músicas, há uma questão interessante. Ao inserir uma composição do estoniano Arvo Part, a pretensão foi lembrar da música de *Gerry* (2002), de Gus Van Sant. Embora seja uma alusão pequena, foi a única forma encontrada para, minimamente, mencionar este realizador responsável por obras que tratam com delicadeza de personagens jovens, homossexuais, drogados e marginais. *Mala Noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989), *Garotos de programa* (1991), *Paranoid Park* (2007) são alguns dos seus filmes que têm uma influência sobre a maioria dos cineastas que exploram estes universos.

Em *Pela passagem de uma grande dor*, novamente os diálogos foram reduzidos. Já o expediente mais interessante foi o de fazer os personagens se mexerem, enquanto o outro aparece falando ao telefone. Com este procedimento, os dois surgem algumas vezes em locais inesperados. Ao mesmo tempo, busquei evitar um certo tédio causado por longas conversas telefônicas em que personagens ficam estáticos. Além disto, inspirado pelo curta homônimo de Bruno Polidoro, inseri a presença de uma televisão exibindo um filme brasileiro. Se Polidoro usou *As amorosas*, de Walter Hugo Khouri, decidi homenagear a obra de outro realizador, também criticado pelo Cinema Novo. *Copacabana, me engana* (1968), de Antônio Carlos Fontoura, não só apresenta uma frase super interessante para um roteiro focado na juventude, como representa um tipo de cinema existencial que me pareceu dialogar com a literatura de Caio Fernando Abreu – grosso modo, ambos rejeitam o engajamento esquerdista ortodoxo.

No segmento de “O dia que Júpiter encontrou Saturno” há o encontro do “quase-suicida”, de “O dia que Urano”, com a “garota que faz um aborto”, de “Pela passagem de uma grande dor”. Ou seja, algum tempo já passou depois de suas primeiras cenas. Neste segmento, a adaptação privilegiou uma abordagem mais realista, sem dar margem a interpretações fantásticas: são dois jovens que se acham e se perdem em uma festa. Aqui, há a citação de uma droga própria ao final do século XX, o Ecstasy.

No final da cena, Eduardo vai embora de carro. Seu carro cruza pela moto de Felipe e inicia o segmento de “Terça-feira gorda”. O trecho contou com a alteração geográfica já comentada – passava-se na praia, e no roteiro o palco é o Ocidente e a Redenção. Ao mesmo tempo, no conto, o preconceito contra os homossexuais é visto em toda a história, não só no final. Nesta parte, foi inserida uma citação de *Laranja mecânica*. O líder do grupo que espanca os homossexuais profere uma fala de Alex – dita, no filme de Stanley Kubrick, quando ele estupra a mulher do escritor. A citação surgiu porque os dois momentos me pareceram, visualmente, próximos. Talvez seja uma alusão às interpretações moralistas do filme de Kubrick, talvez seja uma alusão ao fato de que *Aqueles dois* cita *Laranja mecânica*...

O trecho seguinte vem de “Pêra, uva ou maçã?”. Depois da cena do acordar vista anteriormente no filme, Cristiane aparece dentro do ônibus, olhando um muro pichado com a frase EACH MAN KILLS THE THINGS HE LOVES. Esta frase é a epígrafe do conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, de “Os dragões não conhecem o paraíso”. Segundo consta no próprio livro, é uma frase de Oscar Wilde, citada por Fassbinder em *Querelle*. Esta citação aparece aqui justamente para lembrar o universo destes três artistas: Wilde, Fassbinder e Caio.

A passagem em que Cristiane conta ao psiquiatra sobre seus passados, o recente e o remoto, foi um dos momentos de mais difícil adaptação. A primeira decisão foi afastar o instante em que ela acorda, do resto do segmento. Depois, pensei em mostrar Cristiane dentro do ônibus, na tentativa de transmitir uma certa errância psicológica do personagem – o que foi uma mudança em relação ao original, em que ela chega a pé no consultório.

Além disso, a opção foi visualizar o passado mais recente e deixar o pretérito remoto ser contado por Cristiane. Na expressão visual do passado recente, Cristiane é mostrada caminhando na rua, até que avista uma banca de ameixas. Então, surge novamente uma sequência de montagem, misturando várias imagens de coloração

vermelha (inclusive morangos). Nesta sequência, que repercute aquela da preparação do chá, há uma mistura maior de elementos, visando desvendar a subjetividade fissurada da personagem. Já no resto do *flashback*, o tom é quase fantasmagórico, buscando inspiração nas aberturas de *Morangos silvestres* (*Smultronstallet*, 1957), de Ingmar Bergman, e *8 ½* (1963), de Federico Fellini.

Já na parte em que Cristiane conta sobre a brincadeira que fazia quando era mais jovem, usou-se um recurso próximo ao teatro do absurdo. Enquanto conta que “pêra” quer dizer aperto de mão, “uva”, abraço, e “maçã”, beijo, ela demonstra cada uma dessas significações para o psiquiatra. Então, aqui a ideia foi entrar no espaço imaginário do personagem, que poderia estar pensando em dar a mão, abraçar e beijar o médico. Além disso, essa “liberdade poética” parece reiterar a insanidade do personagem.

Depois que a personagem vai embora, inicia-se a parte baseada em “Além do ponto”, outro conto de difícil adaptação. Narrado por um personagem, em um fluxo de consciência transbordante, o relato passou a ser vivido por Arthur, o protagonista do conto “MORANGOS MOFADOS”. Ele conta a história a um psiquiatra, no caso, o mesmo que ouvira Cristiane.

A ideia de passar a história para um consultório psiquiátrico serviu a vários propósitos. Primeiramente, fazer com que a história de “Além do ponto” fosse contada para alguém que pudesse não interferir. Ao mesmo tempo, criar uma unidade espacial naquele instante do roteiro: duas histórias se passando no mesmo local.

Além disso, o personagem do psiquiatra, que quase só ouve, não deixa de ser uma referência ao papel do espectador. Essa opção foi inspirada em *O prazer*, de Max Ophuls, baseado em Guy de Maupassant; na segunda parte do trecho inspirado no conto “A máscara”, o médico leva o mascarado desacordado para casa. Então, basicamente ouve a história da mulher, contando o passado do desmaiado. É claro que existem diferenças: ao contrário do que ocorre em Ophuls, as histórias contadas pelos personagens de *Morangos mofados – o filme* evocam *flashbacks*. Além disso, o psiquiatra chega a interferir no final, questionando as razões de Arthur – algo que, evidentemente, não existia no conto de Caio Fernando Abreu. Por fim, o psiquiatra tem pelo menos uma ação individual relevante: ao comer a ameixa deixada por Cristiane, ele fica com a boca toda vermelha, como se saísse da

neutralidade apresentada aos seus pacientes. Aliás, é ele que joga no chão o cigarro que sinaliza o final do TEMPO 1.

Mas quando Arthur conta ao psiquiatra sobre sua jornada chuvosa em busca de um parceiro – possivelmente Felipe –, o roteiro tenta equilibrar vários tipos de cena. Há construções tradicionais. Por exemplo, enquanto mostra-se o passado, Arthur conta o que se vê com voz sobreposta. Mas há também expedientes mais complexos. Durante parte do relato, a imagem centra-se em fios de luz, tentando promover uma associação mais diversa entre sons e imagens. Um destes procedimentos menos tradicionais foi inspirado em *Ângelo anda sumido* (1997), de Jorge Furtado. No roteiro, Arthur aparece entrando em um táxi. Logo depois, fica-se sabendo que ele não pegou a condução, pois não queria gastar dinheiro. Então, o táxi reaparece e passa por Arthur. Já no curta de Furtado, logo no início, o protagonista, em *over*, conta o que tinha acontecido em determinada noite. Então, vai saindo do seu edifício e conversa com o zelador. Depois desta cena, ele volta a relatar a tal noite, dizendo que tinha pego um ônibus para visitar o amigo que dá nome ao filme. Mas rapidamente ele se dá conta que a informação está errada. Volta-se para o final da cena do zelador e, posteriormente, o protagonista entra em um táxi. A voz sobreposta, então, confirma a informação. Ele pegara um táxi e não um ônibus.

Após a saída de Arthur, o médico acende um cigarro e joga-o pela janela. Segue-se o *leitmotiv*: Alice e Pedro correm, entram no cinema e assistem um curta-metragem. Aqui, a primeira ideia foi fazer uma deferência aos filmes de curta duração e, por extensão, ao projeto Curta nas Telas, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre²⁵³.

Para além das homenagens citadas, a presença do curta, baseado em “Caixinha de música”, teve a sua razão de ser. Mesmo que o roteiro seja calcado nas relações dos personagens, inserir um curta no meio da narrativa pareceu uma referência simpática a um certo tipo de cinema que valoriza a presença da representação dentro do mundo diegético. Um dos exemplos mais marcantes desta intromissão da representação em uma narrativa calcada nos desencontros humanos

²⁵³ Projeto pioneiro no Brasil, que garante a exibição de filmes em 35mm de até quinze minutos no circuito das salas de cinema da capital gaúcha.

apareceu em *Fale com ela* (*Hable con Ella*, 2002), de Pedro Almodóvar²⁵⁴. Em Almodóvar, o “filme dentro do filme” não só é um olhar surpreendente para a relação homem-mulher, como metaforiza o momento em que o enfermeiro Benigno (Javier Cámara) possui Alicia (Leonor Watling), que está em coma no hospital em que ele trabalha. Em um registro oposto, mas usando a mesma técnica, a adaptação de “Caixinha de música” tentou misturar um clima paradisíaco (a cena da praia de rio) com um típico *huis-clos* angustiada, em que um casal “discute a relação”. A oposição entre o idílio amoroso e a dificuldade de comunicação dos pares, de alguma forma, é uma tônica constante no filme.

O interessante é que esse conto sempre sugeriu um olhar diverso do resto do filme. A história que o personagem masculino conta, envolvendo duas árvores, chegou a instigar alguns ensaios de inserção de animação dentro do roteiro. Apesar de várias tentativas, a opção foi deixar o rapaz desabafar, exacerbando a relação do que ele conta com a sua situação conjugal.

O final do curta – a morte da garota vista numa imagem metafórica – manteve a ideia de travar um diálogo com *Lucía e o sexo*. Como já exposto, no filme de Julio Medem, a filha do protagonista é morta por um cachorro. Porém, a construção baseia-se principalmente em duas imagens: o cão latindo em direção à câmera, e a garota nadando no fundo do mar. Embora o curta seja mais explicativo, a ideia é similar.

Depois da adaptação de “Caixinha de música”, o segmento seguinte é baseado em “Sapatinhos vermelhos”. Aqui vale uma observação sobre a escolha deste conto de “Os dragões não conhecem o paraíso”. A história de uma mulher tímida que se vingava do marido, transando com três homens em sua casa, sempre se mostrara interessante para uma adaptação. Aqui o personagem mudou um pouco, ganhou um passado, deixando o tom do conto um pouco mais próximo dos outros. Mas a inclusão de “Sapatinhos vermelhos” tem como intuito apresentar um momento de quebra dentro do roteiro. O filme muda de ambiente (dos lugares de uma certa boemia-intelectual-classe média passa a um bar fétido do centro), e de registro (o mau gosto é incorporado, o sexo passa a ser tratado sem nenhum pudor). Além disto, “Sapatinhos vermelhos” parece substituir “Fotografias”, presente no livro-base.

²⁵⁴ É evidente que *Fale com ela* é um filme extremamente rico e que traz outras inserções da ideia de representação, como as cortinas que se abrem no início do filme, o balé de Pina Bausch, o final, com a plateia de um espetáculo de dança se posicionando para sentar nas cadeiras etc.

A vida sexual de duas secretárias, uma mais contida, a outra bem menos, parecia também ser uma quebra na antologia de Caio. E mesmo que o critério não seja o de ser fiel a isto ou aquilo, a inserção de “Sapatinhos vermelhos” pareceu, com isso, mais que justificável.

É ambíguo o registro que mostra Cristiane vingando-se do namorado ou simplesmente aproveitando a vida, servindo-se de homens. Na preparação de Cristiane, há uma certa dose de ironia, com direito a um momento em que ela canta *Suspeito*, de Arrigo Branabé (já uma paródia de música brega). Nas cenas da boate, o mau-gosto é visto não só com a ironia das falas exageradas; o roteiro também entra no terreno dos filmes brasileiros populares, eróticos, dos quais um dos emblemas é *A dama da lotação* (1978), de Neville de Almeida, baseado em Nelson Rodrigues. Ao mesmo tempo, como a vontade feminina torna os homens secundários, há algo de Catherine Breillat nesta passagem – na forma de olhar os personagens e não em suas teses, bem entendido. Então, as cenas de desejo procuram transcender a mera representação do bizarro, tentando explorar a libido dos personagens (e do espectador) em um largo escopo.

A boate em que Cristiane conhece seus três parceiros tem seu nome tirado de *Mal dos trópicos* (*Tropical Malady*, 2004), de Apichatpong Weerasethakul. Quando vi este filme, tive a certeza de que ele deveria ser referenciado no roteiro, pois é o tipo de obra que, a meu ver, Caio Fernando Abreu adoraria. Dividido em duas partes, *Tropical Malady* começa mostrando um relacionamento homossexual sem maiores conflitos – o grande conflito parece ser o fato de que todos encaram aquele romance com naturalidade. Na primeira parte, o namoro dos dois em uma sala de cinema é uma das imagens que evocam o universo de Caio Fernando Abreu. Na segunda metade, os dois atores mudam de personagens e se estabelece uma história fantástica: um soldado acaba se defrontando com o espírito de um tigre xamã. Aqui, o lado fantástico me lembrou de todo o primeiro universo do escritor, marcado por uma prosa não só intimista, mas também afastada da abordagem mais cronística e geracional. Ao mesmo tempo, a inserção da citação de *Mal dos trópicos* não deixa de trazer à tona o outro momento em que Cristiane aparece no ônibus e há a frase de Oscar Wilde pichada no muro.

Já de manhã, Cristiane cruza por Arthur e Débora. Depois de uma cena rápida dos dois (a ser comentada mais adiante), esta sai do prédio do protagonista do conto “MORANGOS MOFADOS”. Então, surge uma cena totalmente criada no

roteiro: o encontro entre Débora e Gabriela, a protagonista do segmento imediatamente posterior, baseado em “Os sobreviventes”.

Essa cena confronta duas personagens que já haviam aparecido no filme. Rememorando: Débora, a funcionária do cinema, tinha morado junto com Gabriela, nos idos de “O dia que Urano entrou em Escorpião”. Então, surgiu a ideia de que elas acabaram namorando em uma dessas elipses da vida. No reencontro, Débora está saindo da casa de Arthur – seu namorado naquele momento. Sem dormir, em busca de um pouco mais de cocaína, ela encontra Gabriela, indo para o trabalho: banho tomado, horários a cumprir, o show deve continuar. O cruzamento das duas procurou não só evidenciar o passado comum que elas tiveram – enfatizando a opção sexual de Gabriela –, como criar uma cena de afeto desesperado e lunático por parte de Débora. As frases e as ações de Débora, combinadas com um tempo cênico distendido, evocam *Boggy Nights*, de P. T. Anderson: no meio de uma jornada de excesso de pó, Rollergirl (Heather Graham) pede, também com afeto desesperado, para chamar Amber Waves (Juliane Moore) de mãe. Esta aceita e as duas entram em delírio – ao contrário do que acontece na cena de Débora e Gabriela.

Continuando sobre a cena, ela contribui para a criação de uma falsa expectativa: a de que Gabriela está conformada – e quem sabe até feliz – com os rumos da sua vida. Neste sentido, é uma preparação, servindo de passado recente, para o segmento posterior, baseado em “Os sobreviventes”.

Em “Os sobreviventes”, o passado grandioso dos personagens – Paris, Londres e Nova York – foi totalmente suprimido. Ao mesmo tempo, as relações com a ditadura e com as clínicas de reabilitação também foram deixadas de lado. Porém, o peso dos anos aparece, porque a cena se passa no TEMPO 2 – e antes dela há outros acontecimentos que envolvem Felipe e Gabriela: ela já havia vivenciado o “quase-suicídio” de Eduardo no TEMPO 1. Além disso, o reencontro com Débora contribui para o seu desespero. Já Felipe, visto em dois casos amorosos com outros homens, tenta a todo custo acalmar a amiga.

Pensando bem, essa história que praticamente finaliza o TEMPO 2 se beneficia bastante de um sentimento que perpassa esta época do roteiro, um sentimento de vácuo. Poucos personagens se encontram, muitos desaparecem; é a história da solitária Cristiane que domina esta parte. E tudo reverbera no encontro de “Os sobreviventes”.

Esse vácuo é encerrado com uma sequência de montagem que mostra imagens de várias partes do mundo, representando o momento em que os personagens saem de Porto Alegre, viajam, vão morar em outro lugar. Não há maiores evidências de quem foi para onde, nem quando. Nem de quem voltou.

A última parte do filme começa com o segmento baseado em “Paris não é uma festa” e, posteriormente, segue para os dois contos mais desmembrados e presentes: “Aconteceu na Praça XV” e “MORANGOS MOFADOS”.

No segmento de “Paris não é uma festa”, há o reencontro dos dois personagens de “O dia em que Júpiter encontrou Saturno”. Além disto, é o desfecho dos personagens que se chamam Eduardo e Mônica. A trajetória dos dois, totalmente criada pelo roteiro, é o diferencial da cena e reitera a concepção de personagens apresentada no filme. Vale a pena refazer as “biografias”: Eduardo teve um surto suicida, “ficou” rapidamente com Mônica em uma festa, foi morar em Paris, e voltou querendo ser escritor. Já ela começou o filme tentando dividir – com Reinaldo – a angústia de fazer um aborto. Depois conheceu Eduardo, mas logo depois foi vista como atriz de um curta-metragem. Nesta fase, namorava Reinaldo. Após tudo isso, teve tempo de virar uma editora bem remunerada.

Apesar de abordar outra geração, de ter personagens com vivências muito diferentes, o tom dessa cena lembra um dos reencontros entre Gustavo (Eduardo Tornaghi) e Maria Cristina (Bruna Lombardi), em *O príncipe* (2002), de Ugo Giorgetti. No escritório dela, os dois acabam se dando conta dos caminhos diferentes que levaram na vida: ele vivendo na Europa, ela, uma *promoter* bem sucedida. Sem ter a ambição sociológica do filme paulista, a adaptação de “Paris não é uma festa” buscou inspiração na melancolia cara ao cinema de Giorgetti, que perpassa *O príncipe*, essa cena em especial.

5.3.4.1 Os contos da espinha dorsal: os vértices da narrativa

“Aconteceu na Praça XV” foi desdobrado em três momentos, sempre iniciados pelo *leitmotiv*. Nos dois primeiros, Alice e Pedro aparecem correndo. Esta correria vem não só do já citado *Velvet Goldmine* – na abertura do filme de Haynes, veem-se vários jovens pintados, seguindo para um show -, mas também de certos

filmes da *nouvelle vague* em que os personagens cruzam os espaços rapidamente, um risco de juventude pelo chão. O trio desbravando o Louvre em *Bande à part* (1964), de Godard, o outro trio flanando velozmente pelas ruas em *Jules e Jim* (1961), de Truffaut, são imagens de leveza, frescor e rebeldia. Com certeza, elas vieram à mente na adaptação de “Aconteceu na Praça XV” – ainda mais porque, no conto, os personagens têm o passado marcado por ciclos centrados no movimento que também revelou Chabrol e Eric Rohmer²⁵⁵.

As ruas levam Alice e Pedro para a pré-estreia do filme *Lamarca*. A cena foi concebida a partir de várias inspirações. Primeiramente, um fato real: essa sessão lotou o Cinema Universitário da UFRGS e deixou muita gente de fora, o que permanece na memória de muitos envolvidos. Ao mesmo tempo, foi uma forma de homenagear o cinema que formou principalmente a geração gaúcha nascida no final dos anos 1960 e início dos 1970 – foi lá que muita gente assistiu *A mãe* (Pudovkin, 1926), *Limite* (Mario Peixoto, 1931), *Acosado*, *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) etc.

Ao mesmo tempo, o filme *Lamarca* não deixa de representar um período de euforia em que o cinema brasileiro começava a retornar às telas – no ano seguinte, *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, surgiu como emblema da Retomada do Cinema Brasileiro. Aliado a isso, um filme sobre um guerrilheiro pareceu combinar perfeitamente com um roteiro feito a partir de Caio Fernando Abreu – ainda mais, levando-se em conta que esta seria a única menção à ditadura feita pelo filme.

Já a rebelião na frente do cinema é totalmente inventada e, de alguma forma, foi inspirada em uma das primeiras cenas de *Os sonhadores* (*The dreamers*, 2003), de Bertolucci. Unindo revolta, cinema e sensualidade, esta sequência acaba com um beijo de Alice na boca de Débora.

No segundo momento em que Alice e Pedro aparecem, eles estão indo a outra sala de cinema; no caso, o local que, no final do século XX, era o preferido dos espectadores de “filmes de arte”: o Guion. Já a escolha de *Coração iluminado* (1998) deve-se principalmente à primeira parte do filme de Hector Babenco, centrada em uma história de paixão pungente, entre um garoto e uma mulher, embebida de cinema, loucura e melancolia portenha. A meu ver, puro Caio Fernando Abreu.

²⁵⁵ Há, inclusive, uma longa citação de *Pierrot le fou*, de Godard.

Quando Alice e Pedro aparecem no bar, estamos em uma conversa típica de pessoas íntimas depois de uma sessão de cinema. Porém, o tempo que passa fica nítido pelo fato de que o bar – o mesmo freqüentado na época do lançamento de *Lamarca* – já mudou um pouco. Aliás, bares que alteram seu público sempre trazem à mente *Bar Esperança* (1983), de Hugo Carvana²⁵⁶.

Depois que Pedro comenta que aquele bar está cheio de *yuppies*, Alice faz uma declaração de amor para Pedro, dizendo que nada o que está fora da mesa dos dois não lhe interessa. Ele então se lembra de *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, e tenta reconstituir uma cena: “O cara vai preso. A namorada fica em prantos. Mas ele diz pra ela: ‘eu sou tão fechado que o que passa fora da minha pele, pode ser um centímetro só, não me diz nada’”. Esta frase é relevante porque leva a dois caminhos interessantes do processo. Primeiramente, quem tentou se lembrar da fala fui eu. Depois, ela é muito distante de quase todos os diálogos da obra-prima em questão. Revendo o filme, percebi que há uma cena na cadeia em que o batedor de carteiras, olhando para o cenário, diz à garota que ainda não chega a ser sua namorada: “Essas paredes, essas barras.... Não me importam... Eu nem as vejo”. Ou seja, o que o personagem de Pedro profere é algo que mistura memória, interpretação, invenção, análise de direção etc. Ou seja de novo, esta fala mostra um pouco como um (tipo de) roteirista, ao adaptar uma obra, se relaciona com seu imaginário cinematográfico.

Ao mesmo tempo, para mim, a frase de Pedro – e talvez Bresson não tenha nada a ver com isso – resume um pouco o estado da maioria dos personagens de *Morangos mofados – o filme* e, quem sabe, dos personagens do universo de Caio Fernando Abreu. A dificuldade de se relacionar com o outro parte da impossibilidade de saber lidar consigo. A agressão muitas vezes é um pedido de carinho. E talvez por essa incomunicabilidade dos seres, eles errem pelos tempos, pela cidade e pelo mundo, alérgicos a relacionamentos duradouros, estáveis.

A cena de reencontro então traz o peso de duas pessoas que se perderam uma da outra, sem entendermos a razão factual disso. Esta cena se passa justamente no Centro de Porto Alegre, com sua mistura de prédios históricos,

²⁵⁶ É preciso lembrar que Ugo Giorgetti escolheu *Bar Esperança*, de Hugo Carvana, como um dos dez filmes que ele “levaria para uma ilha deserta”. Ver *Ilha deserta – filmes*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 214-215. O paralelo entre estes dois realizadores pede uma pesquisa que, salvo engano, ainda não foi feita.

comércio informal, um local de passagem antes de tudo – é engraçado, novamente o cinema humanista e desencantado de Giorgetti pode ser visto por aqui.

O reencontro de Pedro e Alice se dá no Mercado Público e segue para o Chalé da Praça XV. Ali, os dois conversam, bebem, fumam, animam-se, mas sentem o peso dos anos, é hora de cada um seguir a sua rota. Então, ao contrário do conto que mergulha no pessimismo, o roteiro permite aos personagens um final feliz. O interessante é que este final feliz tem muito a ver com o curta (e o conto) *Sargento Garcia*. Primeiramente, a presença da chuva une as duas narrativas. Ainda, o final de *Sargento Garcia* não deixa de mostrar como aquele dia ficará sempre lembrado como algo relevante e até epifânico. Por fim, o final “para cima” do curta lembra um aspecto interessante do livro-base: o caráter menos obscuro das narrativas que formam a segunda parte do livro, OS MORANGOS, acabam preparando o desfecho otimista do último conto. Voltando então à cena do roteiro, a escolha pela corrida de Pedro atrás de Alice e a união – mesmo que efêmera – dos dois não deixam de preparar o desenlace do filme. Aliás, a corrida de Pedro e a corrida dele ao lado de Alice também são ações que retomam o *leitmotiv* do filme. Ou seja, os dois acabam como começam, correndo. Só que terminam embaixo de chuva. Ou melhor, embaixo de um guarda-sol²⁵⁷.

O conto “MORANGOS MOFADOS” também foi tripartido. A primeira vez que Arthur aparece, ele está vivendo a intensidade do relacionamento com Felipe. A cena em que os dois se injetam em cima da ponte do Parcão também representa um pouco a forma como as histórias de Caio Fernando Abreu foram relidas. De um lado, a locação é um dos cartões postais de Porto Alegre durante o dia, mas foi lá que, em determinada época, ocorreram diversos encontros furtivos e alucinógenos da juventude. Por outro lado, quando Felipe fala que vai “escolher a veia mais bonita”, a inspiração vem de *Vício frenético (Bad Lieutenant, 1993)*. No filme de Abel Ferrara, o protagonista descansa da sua rotina de policial corrupto ao lado de uma amiga em um pequeno apartamento. Lá os dois se drogam, como Felipe e Arthur. Ao contrário do filme de Abel Ferrara, que mostra essas cenas de maneira extremamente angustiante, com planos realistas ao extremo, a proposta de *Morangos mofados* – o

²⁵⁷ O desfecho otimista também é preparado pela montagem que, posteriormente, une muitos personagens do filme ao som de *Check Up*, de Raul Seixas. Este momento, que não busca eclipsar as dores de cada um deles, propõe um diálogo com uma das cenas finais de *Bicho de sete cabeças*. Depois de todas as dificuldades, o protagonista parece reencontrar um ponto de equilíbrio. Ele caminha pelas ruas, ao som da música *Bicho de sete cabeças* (Zé Ramalho e Geraldo Azevedo), entoada por Zeca Baleiro.

filme é fazer estes personagens desfrutarem do caráter inebriante da substância consumida.

Vale a pena destacar também a relação sexual entre Arthur e Felipe, ocorrida antes do consumo de drogas. Ali, o caráter realista não deixa de ser uma homenagem a filmes inspiradores como *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, e o já citado *A lei do desejo*, de Almodóvar.

O segundo segmento oriundo do conto aparece na relação rápida de Arthur e Débora. A sequência dos dois visa basicamente mostrar o desacerto deles, um desacerto sexual e também existencial, potencializado pela diferença da quantidade de droga que cada um quer inalar. Tudo isto culmina com Débora abandonando Arthur – e sabe-se lá se aquele foi o momento derradeiro.

O terceiro segmento inicia com uma sequência de montagem de chapas de radiografia. Esta passagem é uma citação de *Abraços partidos* (*Los Abraços Rotos*, 2009), de Almodóvar, uma lembrança do momento em que a personagem de Penélope Cruz é agredida pelo marido. Posteriormente, surgem na tela as suas radiografias embaladas por música. Neste sentido, não deixa de ser uma homenagem ao Melodrama, gênero que Caio adorava e que está praticamente ausente de *Morangos mofados – o filme*. Mas a importância de *Abraços partidos* para o roteiro é ainda maior: foi vendo a película de Almodóvar, que se passa entre 1992 e 2008, que decidi finalmente ambientar a trama de *Morangos mofados – o filme* entre 1994 e 2004 – o tempo de dez anos não pareceu demasiado.

Depois de passar pelo médico, de tomar todos os calmantes de uma vez, Arthur acorda desorientado. Então, imagina que está reencontrando Felipe: este reaparece com idade do TEMPO 1. Tal cena vem de duas inspirações bem distintas. No começo, Arthur olha para fora do enquadramento e diz: “Felipe, você voltou”. Esta frase surgiu de *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Dr.*, 2002), de David Lynch. Sem tentar resumir a intriga desta obra aberta, o que interessou aqui foi o momento em que Diane (Naomi Watts), completamente sozinha, esquizofrênica, imagina a volta de Camila (Laura Haring). Ela fala justamente: “Camila, você voltou”. Esta citação, mais do que homenagem ao experimentalismo narrativo de Lynch, é uma ode a um filme que, entre outros temas, aborda a paixão de duas mulheres, uma paixão em que – de certa forma – um personagem acaba se transformando em outro. Essa forma camaleônica de construção de personagem, em um outro registro, também influenciou o roteiro.

Ao mesmo tempo, a cena é totalmente subjetiva, imaginária. A instigação veio do já citado *Requiem* (1998), de Alain Tanner, baseado no livro de Antonio Tabucchi. O encontro de personagens com idades diferentes, filmado sem grandes marcas de que se trata de algo surreal, foi inspirado em Tanner. Se o roteiro acaba deixando claro que não há ninguém ali, trata-se de um recurso para garantir uma compreensão, um recurso que, posteriormente, pode não ser usado.

A cena final retoma o início do filme, como se todas as vivências mostradas tivessem sido sentidas por Arthur. Para mostrar a sua recusa ao suicídio, entra uma narração feita por uma voz feminina – procedimento presente em *Aqueles dois*, de Sérgio Amon. Este procedimento, mais do que uma homenagem ao primeiro (e até agora único) longa baseado em Caio Fernando Abreu feito no Rio Grande do Sul, pareceu ser uma solução extremamente condizente com o desfecho. Por linhas tortas, este final também acaba referindo-se ao já citado *Os vivos e os mortos*, de John Huston, baseado em Jaymes Joyce.

Para falar mais sobre este final, é preciso recordar algumas questões do roteiro como um todo. A primeira e maior fase do filme é marcada pelo sentimento de ebulição, encontros acontecendo a toda hora. Nesta etapa, todos os personagens do filme aparecem, alguns mais de uma vez. Já o segundo momento, como mencionado, forma uma espécie de vácuo com muitos não-acontecimentos: Alice e Pedro não tem maiores ações dramáticas; Reinaldo e Mônica aparecem basicamente na tela do curta; Débora e Arthur se desentendem rapidamente; Cristiane vive uma aventura que toma grande parte do episódio. A última cena dramática desta fase é justamente o conto “Os sobreviventes”, em que Gabriela reclama que ela (e talvez toda sua geração) não chegou a lugar nenhum. Já a terceira fase, a menor de todas²⁵⁸, compreende uma evolução: primeiro, há um desacordo em um reencontro, depois aparece um reencontro em que os personagens se acertam (mesmo que momentaneamente) e, por fim, surge a epifânia do solitário.

²⁵⁸ Especificando: o roteiro apresenta três fases de tamanho distintos, que vão ficando cada vez menores. Na primeira formatação, com 103 páginas, o TEMPO 1 ocupava cerca de 44 páginas (42,7%); o TEMPO 2, durava 32,5 (31,5%), e o TEMPO 3 acontecia durante 26,5 páginas (26,5%). De certa forma, este ritmo criado pela quantidade de cenas em cada época pareceu bem interessante: o passado distante é o momento de maior número de acontecimentos; o pretérito mais recente tem um pouco menos de fatos, e o final é concentrado. Isso não quer dizer que não ocorreram tentativas para deixar as partes mais equilibradas, mas cada mudança parecia quebrar uma estrutura mais coesa.

O filme acaba focado em apenas um personagem – conciliado consigo mesmo. Ou seja, próximo de uma conciliação com o outro. O espectador deve pensar que sim. Que sim. Sim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final de *Fale com ela*, Benigno está morto e Alicia sobreviveu – o “estupro” lhe fez voltar à vida. Marco (Darío Grandinetti) passa a morar no apartamento dele, até para esquecer que Lydia (Rosário Flores) não resistiu ao coma. Em um teatro, Marco fica emocionado diante de uma coreografia. Alicia e Katherine Belova (Geraldine Chaplin), próximas dele, veem o mesmo espetáculo. No intervalo, enquanto Katherine vai comprar água, Alicia e Marco encontram-se no saguão e travam um diálogo cheio de frases interrompidas. Na volta para a plateia, Alicia afasta-se, e a professora vai até Marco. Katherine, consciente da maior parte dos fatos, quer saber sobre a conversa do saguão. Depois de dizer a verdade, ele convida-a para, quem sabe, num dia próximo, conversar e tomar um café, “vai ser mais simples do que a senhora imagina”. Ela rapidamente responde: “nada é simples”. Então, com todos acomodados em suas cadeiras, letreiros surgem na tela: a inscrição MARCO Y ALICE sinaliza que os dois passarão a se relacionar dali para frente. A coreografia embala o desfecho e os créditos finais aparecem. No meio deste encerramento, a câmera abandona o espetáculo e enquadra uma parte do cenário da dança: uma vegetação com um verde exuberante.

A cena possui diversas interpretações, mas aqui sua lembrança reitera que o cinema de Almodóvar é um traço comum entre o imaginário de Caio Fernando Abreu e aquele apresentado pelo roteiro. Na obra de Caio é possível detectar citações, críticas, e até paralelismos e diálogos com a obra do realizador espanhol. Já no roteiro há uma influência aberta não só de certos filmes, mas de determinadas abordagens temáticas. Por um lado, há alusões a obras realizadas depois do desaparecimento de Caio Fernando Abreu, como *Abraços Partidos* e, evidentemente, *Fale com ela*. Por outro, a postura amoral do primeiro Almodóvar, tratando o sexo e as drogas sem nenhum tabu, pode ser vista no roteiro.

Essa presença de Almodóvar como amálgama entre o roteiro e a literatura de Caio proporciona um retorno rápido aos dois primeiros capítulos desta pesquisa. O que ficou da ampla quantidade de filmes lembrados, da análise da influência da linguagem cinematográfica na construção textual, e da valorização da sala de cinema como espaço de libertação?

Além da extrapolação de uma faceta pouco estudada de Caio Fernando Abreu, estes três nichos de preocupação influenciaram a construção do roteiro. Continuando sobre a questão do imaginário cinematográfico do escritor, pode-se perceber que uma vasta gama de suas preferências foi deixada de lado. Mas talvez cada leitor possa elaborar essa lista, porque o espírito de determinados filmes podem aparecer, como fantasmas, sem o consentimento do roteirista. Centrando apenas nas transformações: o Truffaut de *A história de Adèle H* reapareceu como o de *Jules e Jim*; o Fellini de *Noites de Cabíria* virou o de *8 ½*; o David Lynch de *Veludo azul* ressurgiu como o criador de *Cidade dos sonhos*. Em doses bem distintas, claro.

Aliado a isso, o roteiro apresentou um diálogo com certos realizadores que parecem espelhar o que seriam as preferências de Caio Fernando Abreu após a metade da década de 1990. Se isso pode parecer pura especulação, é inegável que o roteiro cria uma ponte com certas obras e faz alusão a outras, possibilitando um grau de concretude para essas aproximações. Numa aposta mais arrojada, parece-me que os filmes de Julio Medem, e sua constante *melancolia, tragédia, sexo e errância*, cairiam no gosto do escritor. Ao mesmo tempo, o cinema de Gus Van Sant – mesmo que praticamente excluído do roteiro – também estaria neste panteão. Além do provável *Madame Satã*, são os filmes de Todd Haynes que, a meu ver, seriam mais amados; afinal, na obra do realizador, encontram-se realizações de apuro formal em que o rock (Bob Dylan, David Bowie) embala os dilemas de personagens homossexuais, bissexuais e andróginos. Inclusive, essa ligação entre Caio Fernando Abreu e Todd Haynes já havia sido mencionada na análise do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Entrando no senso de linguagem cinematográfica presente nos textos de Caio Fernando Abreu, tal faceta reapareceu no roteiro pelo menos de duas formas. Para começar, muitos textos do escritor – mesmo quando usam radicalmente a exposição de pensamentos dos personagens – guardam um olhar, um tempo cênico, um desenvolvimento dramático, de cunho cinematográfico.

Se a aproximação com os procedimentos cinematográficos – decupagem, montagem – foi largamente evidenciada, a maior herança deste estilo de Caio se deu na própria escritura do roteiro, influenciando concretamente o tipo de adaptação realizado. Durante o processo de roteirização, os contos foram copiados e cada um deles gerou um arquivo de *Word*. Então, as cenas foram construídas basicamente

sobre as originais – é evidente que algumas vezes quase todo o conto foi deletado, mas algo escrito por Caio sempre permanecia na página, “encarando” o roteirista, desafiando-o a apagá-lo. Esta relação, mais do que tentar guardar fidelidade, foi fruto de um texto-base cujas qualidades fílmicas pareceram – neste processo – sobrepujar as diversas nuances preponderantemente literárias. Neste sentido, trabalhar literalmente em cima dos contos não impediu que surgissem novas ideias, como alteração do sexo de personagens, novos diálogos, mudanças de desfecho, e a inserção do imaginário pessoal do roteirista. Ou seja, as traições salutares também apareceram a mancheias.

Centrando rapidamente o foco no processo de adaptação da cada conto, os relatos que mais apresentaram dificuldades de transposição foram “Além do ponto” e “Pêra, uva ou maçã?”. Nos dois, o problema apareceu quando os personagens contam longas histórias que se mostraram relevantes ao roteiro. Em compensação, o fato do primeiro ser narrado pelo protagonista e o segundo, pelo psiquiatra da personagem principal, não fez grande diferença (talvez com exceção do primeiro exigir a invenção de alguém para escutar). Aliás, é preciso salientar que a adaptação de “Morangos mofados” foi pouco influenciada pela pessoa do narrador, pelo tempo verbal, e pela quantidade de pensamentos internos dos personagens de cada conto²⁵⁹.

Continuando a pensar sobre a influência da análise cinematográfica da obra de Caio, foi graças a ela que consegui agregar outros contos àqueles do livro-base. Então, chama a atenção o fato de que “Aconteceu na Praça XV”, de “Pedras de Calcutá”, se transformou em uma peça fundamental para a narrativa.

Essa peça fundamental foi justamente a que proporcionou a criação de cenas em que personagens vão o cinema. Como em Godard, Truffaut e Wim Wenders, nunca faltou cena de sala escura em Caio Fernando Abreu. Mesmo que o roteiro não desenvolva o apetite cinéfilo dos personagens, o cinema é algo extremamente presente no roteiro – desde a lembrança de filmes exibidos, das salas, até a criação de um curta-metragem, passando pela inserção de algumas citações. Se em alguns contos de Caio Fernando Abreu o cinema se contrapõe à carece do mundo, se torna droga viciante, em *Morangos mofados – o filme*, a imagem de Alice e Pedro indo ao cinema transmite um momento de vigor, juventude e paixão. Já na última

²⁵⁹ O processo de adaptação de Visconti, evocado lá na Introdução, parece presente aqui.

parte do filme, não é só o ato de caminhar – e não correr – que representa um presente entediante, isto aparece também porque eles não vão ao cinema.

Aliás, a literatura de Caio já tinha ido ao cinema. Sem querer esgotar o universo, me concentrei em cinco filmes baseados na literatura de Caio Fernando Abreu. Se cada percurso teve o seu resultado, parece-me que o diálogo maior proposto pelo roteiro é com *Aqueles dois* e *Pela passagem de uma grande dor*. Sem repetir as influências específicas de tais películas, é preciso ressaltar que estes dois filmes foram aqueles que, em uma escolha subjetiva, melhor traduziram a dureza, a dificuldade, das relações humanas próprias à parte do universo de Caio, a parte que me interessava. Ainda mais que, nestes casos, o conflito se dá com dois personagens jovens, de idade similar. Por outro lado, é evidente que *Dama da noite*, *Sargento Garcia*, e *Onde andaré Dulce Veiga?* têm qualidades inegáveis e, de certa forma, também estão presentes no roteiro – a chuva de *Sargento Garcia* foi, inclusive, citada como influência.

Em relação a *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Guilherme de Almeida Prado, aconteceu uma aproximação esquisita. Nas análises do roteiro e do filme citei as obras de Todd Haynes e David Lynch. Ao mesmo tempo, a distância das propostas cinematográficas do roteiro de *Morangos mofados – o filme* e de *Onde andaré Dulce Veiga?* não é pequena – até porque o diálogo com estes realizadores se dá de forma diversa. No longa de Guilherme de Almeida Prado, a pesquisa formal é levada ao paroxismo – o que me deslumbrou como espectador, mas me interessou menos no momento de escrever o roteiro. Ou seja, *Onde andaré Dulce Veiga?* parece incorporar com muito mais radicalidade um tipo de cinema preocupado com a transgressão de certos padrões narrativos. Por seu turno, o roteiro de *Morangos mofados* apenas alude a uma frase de Lynch, e usa Todd Haynes mais como invólucro de alguns jogos narrativos do que como influência cênica. Neste sentido, o artificialismo cultivado por Haynes aparece muito mais no cinema de Guilherme de Almeida Prado.

Depois de encerrar as relações entre Caio Fernando Abreu e o cinema, me debrucei sobre a “narrativa plural”. Em um capítulo marcado por longas-metragens que unem várias histórias ou trabalham com mais de três protagonistas, consegui enxergar narrativas que me ajudaram na união dos contos do escritor. Transições cênicas diversas, liberdades de encadeamento, reaparições de personagens foram algumas técnicas inspiradoras. Ao mesmo tempo, o questionamento entre a

totalidade e a fragmentação, centrados na oposição de *Short Cuts* e *Magnólia* com os filmes de Michael Haneke, foi estimulante. No roteiro apresentado, a proposta narrativa nem busca uma coesão extrema, através de um fato que relaciona todos os personagens, nem radicaliza, através de telas pretas, a separação das partes. Ao mesmo tempo, o roteiro acabou abdicando quase totalmente das possibilidades metalinguísticas apresentadas pelos exemplos estudados: não há menção ao escritor, nem à questão da adaptação. Por outro lado, aparece a insinuação do papel do espectador, não só pela citada influência de Max Ophuls, mas por Alice e Pedro assistirem um curta-metragem no cinema. Ou seja, o capítulo da “narrativa plural” propiciou uma escolha consciente das estratégias usadas pelos filmes que trabalham com pequenas histórias.

Ao mesmo tempo, entre a decepção e a euforia, me dei conta de que no meu estudo sobre as narrativas, com uma quantidade grande de filmes, não havia um exemplo de uma trama que jogasse vários personagens ao longo dos anos. Então, mais do que agregar filmes à pesquisa – filmes centrados em casais não valeriam –, resolvi que esta parte da criação não teria maiores alicerces, não teria influências diretas. A forma final do roteiro, então, procura contribuir para o estudo dos *multiplots*, em especial daqueles que se passem em uma grande duração de tempo. No caso, a distribuição de conflitos e crises durante vários momentos da narrativa, e o caráter camaleônico dos personagens são propostas relevantes.

Pensando no que foi exposto, pode-se afirmar que a criação do roteiro partiu de uma metodologia específica, surgida a partir da fatídica questão: como adaptar contos de um mesmo escritor em uma narrativa que agregue pequenas histórias? É claro que as possibilidades de resposta são diversas, mas aqui optou-se por: *ler toda a obra do escritor à luz do cinema, analisar filmes adaptados de sua obra, e estudar a narrativa adotada pela adaptação.*

Porém, foi justamente esta metodologia que acabou (num olhar pessimista) deixando de fora, ou (na visão otimista) fazendo surgir a questão do tempo. Independente da postura em relação ao nascimento de uma temática, o que parece ser relevante é que, neste caso, a reflexão percorreu um caminho inverso ao da maioria das exegeses teóricas. Foi um processo prático – a escritura do roteiro – que elucidou, pelo menos para mim, uma temática relevante da obra de Caio Fernando Abreu.

Refletindo sobre como a presença do tempo na obra do escritor pode render outros estudos, volto ao início deste capítulo, à cena de *Fale com ela*. Um dos momentos mais interessantes é quando surge na tela a inscrição MARCO Y ALICIA. Assim, o filme dá conta do futuro, insinua os próximos passos. Fazendo uma apropriação de tal técnica, agora é o instante de pensar um pouco adiante. Primeiramente, o roteiro poderá virar um filme. Então, só este pensamento evidencia que o processo apresentado tem limites – no caso, o próprio limite do roteiro. Grande parte dos procedimentos da realização cinematográfica está praticamente ausente aqui. Mesmo que a proposta de direção tenha sido levemente aludida no capítulo anterior, que a estrutura da montagem apareça em determinados momentos, e que algumas músicas tenham sido citadas, há um longo percurso na transformação dessas linhas em um filme. Sem entrar no mérito da produção, basta lembrar a relevância da escolha dos atores para evidenciar o quão distante um roteiro é do que se vê na tela.

Algumas outras questões talvez pudessem ser resolvidas antes. Mas é com um filme pronto que há necessidade de fazer certas comparações: quais as diferenças e as semelhanças do comportamento jovem das décadas de 1970 e 1990? Qual a diferença entre os períodos históricos? A palavra fica com outros estudiosos.

Voltando à metodologia exposta, é inegável que ela inspira uma série de outros usos, principalmente levando em conta o manancial enorme de contistas brasileiros de qualidade. Ficando apenas naqueles escritores cuja temática apaixona este roteirista, a tese acaba deixando uma vontade de adaptar Sérgio Sant' Anna, Márcia Denser, Ivan Ângelo, Luis Vilela, Bernardo Carvalho, Amilcar Bettenga Barbosa, entre outros.

Em relação à literatura de Caio Fernando Abreu, sobram contos para várias outras adaptações. Inclusive, os mesmos podem servir a outros olhares. Para um filme moderno, poderia ser feita uma seleção de dez contos, dando ênfase àqueles centrados no procedimento de fluxo de consciência. A partir daí poderiam ser criadas dez narrativas, valorizando a utilização da voz *over*, extrapolando diversas possibilidades de relação entre imagem e som. Quem sabe as histórias se entrelaçam, quem sabe pode ser um filme coletivo?

Com tantas perguntas e propostas, talvez seja a hora de voltar a *Fale com ela*. Os créditos finais se sobrepõem ao espetáculo. A câmera sobe. Na cabeça, a frase da personagem de Geraldine Chaplin: “Nada é fácil”.

Porto Alegre, 10 de janeiro de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. 2ª ed.rev. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- _____. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- _____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Limite branco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Teatro completo*. NUNES, Luiz Arthur. BRENDA, Marcos. (org.). Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ALABARSE, Luciano. "Prefácio". In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 9-10.
- ALMEIDA PRADO, Guilherme. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ALTMAN, Robert. *Altman on Altman*. Londres: Faber and Faber, 2005

_____. "Introdução a Short Cuts". In: CARVER, Raymond. *Short Cuts: cenas da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALTMAN, Robert. BARHYDT, Frank. *Short Cuts: the screenplay*. Santa Barbara: Capra Press, 1993.

AMARAL, Sergio Botelho do. "Guerra Conjugal: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade". In: *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: Eduff, 1997. p. 127-177.

ANTONELLIS, Raffaella. "Cinema condicional / cinema destino: os caminhos da simultaneidade". In: FABRIS, Mariarosária (et al). *Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 491-498.

ASSAYAS, Olivier. *Présences: écrits sur le cinéma*. Paris: Gallimard, 2009.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BADER, Wolfgang. "Apresentação: Áustria, Viena, Schnitzler". In: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de amor e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 7-22.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. "Por um cinema impuro – Defesa da adaptação". *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 82-104.

BAZIN, André. "O *Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson". In: *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.105-122.

BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

BEYLIE, Claude. *Max Ophuls*. Paris: Éditions Seghers, 1963.

BIRÓ, Yvette. *Le temps au cinéma: la calme et la tempête*. Aléas: Lyon, 2007.

BIVAR, Antonio. *As três primeiras peças*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.

_____. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOITO, Camillo. *Senso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOLOGNESI, Luiz. *Bicho de sete cabeças: roteiro do filme dirigido por Laís Bodanski*. São Paulo: Editora 34, 2002.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge, 1988.

_____. "Mutual Friends and Chronologies of Chance". In: *Poetics of Cinema*. Londres: Routledge, 2008. p. 189-250.

_____. *The Way Hollywood Tells In: Story in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Film History: an introduction*. Nova York: McGraw-Hill, Inc, 1994.

BRISELANCE, Marie-France. *Leçons de scénario: Les 36 situations dramatiques*. Paris: Nouveau Monde, 2006.

BRITO, João Batista. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. GASPARI, Elio. VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio / Embrafilme, 1978.

BURCH, Noel. *A práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Cine o Sardinha*. Bogotá: Ediciones Santillana, 1997.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARRANO, Austregésilo. *Cantos dos malditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

CARTA E LITERATURA: CORRESPONDÊNCIA ENTRE TCHÉKHOV E GORKI. ANGELIDES, Sophia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVER, Raymond. *Shor Cuts – Cenas da Vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Federico. *Como analisar un film*. Barcelona: Paidós, 1991

- CASTELO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. “O conto *Bliss* anotado... ou ‘PAIXÃO E TÉCNICA’: tradução, em língua portuguesa, do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”. In: *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p.281 – 355.
- CHION, Michel. *Écrire un scénario: édition définitive*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- CLERC, Jeanne-Marie. CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L’adaptation cinématographique et littéraire: 50 questions*. Paris: Klincksieck, 2004.
- COLLARD, Cyril. *Noites Felinas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COURSODON, Jean-Pierre. “Carver in Altmanland”. In: GOUDET, Stéphane (org.). *L’amour du cinema: 50 ans de la revue Positif*. Paris: Gallimard, 2002.
- CUNNINGHAM, Michael. *Dias exemplares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *As horas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CUROT, Frank. “La composition de Short Cuts”. In: *Robert Altman. Études Cinématographiques*, vol. 64. Paris: Minard, 1999. p. 149-160.
- DANCYNGER, Ken. RUSH, Jeff. *Alternative Sriptwriting: sucefully breaking the rules*. Boston: Focal Press, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DENSER, Márcia. “A crucificação encarnada dos anos 80” In ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- DUMONT, Renaud. *De l’écrit à l’écran: réflexions sur l’adaptation cinématographique: recherches, applications et propositions*. Paris: L’Harmattan, 2007.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

_____. "Palavra e imagem". In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 13-50.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EPSTEIN, Jean. "O cinema e as letras modernas". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 269-275.

FERRAN, Pascale. TRIVIDIC, Anne Louise. *L'Âge des possibles, un film de Pascale Ferran: conçu pour les comédiens du groupe 28 de l'école du Théâtre National de Strasbourg*. Paris : Arte éd, 1996.

FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. "Inventário de uma criação". In: *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre, IEL, 1995.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRAMPTON, Kenneth. "De Stijl": in STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GALAGHER, Tess. "Foreword". In: ALTMAN, Robert. BARHYDT, Frank. *Short Cuts: the screenplay*. Santa Barbara: Capra Presse, 1993.

GARCIA, Wilton. "A argumentação do corpo no filme *Dama da Noite*". In: Afrânio Mendes Catani (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São Paulo, Editora Panorama, 2003. p. 43-52.

_____. "Introdução ao cinema *queer* no Brasil: anotações." In: MACHADO Jr., Rubens. SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Luciana Corrêa (org.). *Estudos de cinema – Socine, VII*. São Paulo: Annablume / Socine, 2006. p. 369-375.

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. *Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina, de João Gilberto Noll, seguido de anotações*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

GRUAULT, Jean. *Ce que dit l'autre*. Paris: Julliard, 1992.

GUÉRIN, Willian Karl. *Max Ophuls*. Paris: Cahiers du cinéma, 1988.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madri: Cátedra, 1999.

HOWARD, David. MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 2002.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York: Rouledge, 2006.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ILHA DESERTA: FILMES. São Paulo: Publifolha, 2003.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2004.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KLEIN, Joe. *Woody Guthrie: A Life*. Nova York: Delta, 1999.

LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LINS E SILVA, Carlos Eduardo. "Blade Runner". In: LABAKI, Amir (org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.47-61.

LOPES, Denilson (org.). *O cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

LOPES, Denilson. "Cinema e gênero". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas Papirus, 2006. p.379-394.

_____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Zero*. Brasília: Editora Brasília, 1975.

MAFESSOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MARCUS, Millicent. *Filmmaking by the book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993,

MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Bola de Sebo e outros contos*. Porto Alegre: Globo, 1986.

MCKEE, Robert. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Nova York: Regan Books, 1997.

MIRANDA, Suzana Reck. "Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard". In: MACHADO JR., Rubens. SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Luciana Correa (org.). *Estudos de cinema – Socine, VII*. São Paulo: Annablume / Socine, 2006. p.511-517.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EDUFF, 2002.

MORICONI, Ítalo. "Introdução". In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOUREN, Yannick. "La veine chorale de Robert Altman". In *Robert Altman. Études Cinématographiques*, vol. 64. Paris: Minard, 1999. p. 39-57

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ORICCHIO, Luis Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. "O cinema de poesia". In: *O empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. pp.137-152.

PERNOT, Hervé. *L'atelier Fellini, une expression du doute*. Paris: L'Harmattan, 2003.

PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

_____. *Uma figura às avessas: O triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1997.

PRÉDAL, René. *Le cinema français depuis 2000: un renouvellement incessant*. Paris: Arman Colin, 2008.

PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PUCCI JR., Renato Luiz. "Cinema pós-moderno". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 361-378.

_____. *Cinema pós-moderno brasileiro: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.

PUIG, Manuel. *A cara do vilão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

ROCHE, Anne. TARANGER, Marie-Claude. *L'atelier de scénario: éléments d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin, 2008.

RODRIGUEZ, Berta. *Isadora Duncan*. Madri: Edimat Libros, 2007.

RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Indiana: Indiana University Press, 1969.

SABOURARD, Frédéric. *L'adaptation: le cinéma a tant besoin d'histoires*. Paris: Cahiers du Cinéma / CNDP, 2006.

SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

SCHEINFEIGEL, Máxime. *Cinema et magie*. Paris: Armand Colin, 2008.

SCOTT, Kevin Conroy. *Lições de roteiristas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCOTT, Paulo. *Ainda orangotangos*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

SEGER, Linda. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1992.

SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège: Céfal, 1999.

SHENGHUI, Lu. *Transformation et réception du texte par le film: Pour une nouvelle problématique de l'adaptation*. Bern: Peter Lang, 1999.

SMITH, Murray. "Parallel Lines": In: HILIER, Jim. *American Independent Cinema: a sight and sound reader*. Londres: British Film Institute, 2001. p. 155-161.

SOUZA, Fabiano de. "Abrindo a caixa preta: o trajeto da adaptação de *O louco do Catí*". In: GUTFREIND, Cristiane Freitas. GERBASE, Carlos. *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. *O clube dos suicidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

TARR, Carrie. ROLLET, Brigitte. *Cinema and the second sex: women's filmmaking in France in the 1980s and 1990s*. Nova York: Continuum, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

TRUFFAUT, François. *Jules e Jim: o romance, o roteiro / roteiro de François Truffaut, romance de Henry-Pierre Roché*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. "Uma certa tendência do cinema francês". In: *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 257-276

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VALLE, Henrique do. *Do lado de fora*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

_____. *Vazio na carne*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.

_____. *Scénarios modèles, modeles de scénarios*. Paris: Armand Colin, 2005.

VIANNY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Barcelona: Paidós, 2001.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: CAMARGO, Luiz. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003

ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

BELLOÍ, Livio. "Max Ophuls: le cristal et la tache". *Cinémathèque*. Paris, nº 6, Outono, 1994. p. 65-77.

“O eu da arte é fora de si: Ruy Guerra, Júlio Bressane e Joel Pizzini debatem Cinema de poesia”. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 33, jan/mar, 2003. p.9-53

GARCIA, Wilton. Corpo e alteridade no curta-metragem Sargento Garcia. In: *Revista Sessões do Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, nº 08 ago. 2002. p. 20-26.

GINZBURG, Jaime. “Exílio, memória e história: notas sobre ‘Lixo e purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu”. In: *Literatura e sociedade*. Universidade de São Paulo, FFLCH, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, nº 8, 2005. p. 36-45.

GOMES, Julio César de Bittencourt. “Ler imagens, ver palavras: diálogo e ruído entre literatura e cinema”. In: *Revista Teorema – Crítica de Cinema*. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, nº02, dez. 2002. P.48-51.

IRIS: *revue de théorie de l'image et du son*. “L’adaptation cinématographique: questions de méthode, questions esthétiques”. Meudon / Iowa, nº 30, 2004.

MERTEN, Luiz Carlos. “Os longas dos anos 80”. In: BECKER, Tuio. “Cinema do Rio Grande do Sul”. *Cadernos Porto e Vírgula*. Porto Alegre: Universidade Editorial Porto Alegre, vol. 8, 1995. p. 100-103.

MURAT, Pierre. “L’acerbe de Belgrado”. *Télérama*. Paris, 24 mar 1999, nº 2567.

SELIGMAN, Flavia. “Verdes anos do cinema gaúcho”. In: BECKER, Tuio. “Cinema do Rio Grande do Sul”. *Cadernos Porto e Vírgula*. Porto Alegre: Universidade Editorial Porto Alegre, vol. 8, 1995. p. 84-92.

TRÖLER, Margrit. “Les films à protagonistes multiples et le logique des possibles”. In: *Iris: Le Cinéma français contemporain*. Meudon / Iowa, nº 29, 2000. p.85-101.

OUTROS IMPRESSOS

AINDA ORANGOTANGOS. *Folder*. Porto Alegre: Clube Silêncio, 1997.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Com a Palavra”. In: “Guerra Conjugal”. DVD. *Encarte*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008.

COMPARATO, Fabiana. DEFANTI, Ângelo (org.). “As muitas vidas de Robert Altman”. Retrospectiva. *Catálogo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

DEMY, Jaques. “Intégrale Jacques Demy”. Box de DVD. *Encarte*. Paris: Arte, 2008.

RAFFERTY, Terence. “Vicious Circle”. In: OPHULS, Max. “La ronde”. DVD. *Encarte*. Nova York: Criterion Collection, 2008. p. 7-12.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

GAWRONSKI, Gilberto. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/teatro>. Acesso em: 12 de agosto de 2009.

KNIGHTS, Vanessa. *El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana*. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla> Acesso em: 20 de setembro de 2008.

MCDERMOTT, Steven J. "Being a Boon for Critics." Disponível em: www.storyglossia.com/blog/archives/2003_06_08_archive.html. Acesso em: 01 de julho de 2009.

MILLARCH, Aramis. *No campo de batalha*. In: TABLOIDE DIGITAL. Disponível em : <www.millarch.org>. Acesso em: 13 de agosto de 2009.

VALENTE, Eduardo. *Outra Coisa*. In: REVISTA CINÉTICA. Disponível em: <www.revistacinetica.com.br/dulceveiga>. Acesso em: 13 de agosto de 2009.

DVD – EXTRAS

AVELLAR, José Carlos. "Sobre Guerra conjugal". In: *Guerra conjugal*. DVD. EXTRA. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008.

ESCRITORES GAÚCHOS. DVD. EXTRA. *Perfil dos Escritores: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: RBS Publicações, 2007.

HANEKE, Michel. *71 fragments de la chronologie du hasard*. BONUS DVD. "Entretien avec Michel Haneke réalisé par Serge Toubiana". Paris: Les Films du Losange, s/d.

HAYNES, Todd. *Não estou lá*. DVD. ÁUDIO COMENTÁRIO. Barueri: Europa Filmes, 2008.

FILMOGRAFIA

32 curtas sobre Glenn Gould (*Thirty Two Short Films about Glenn Gould*, 1993) – dir.: François Girard; rot.: Girard e Don McKellar.

71 fragmentos de uma cronologia do acaso (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) – dir. e rot.: Michael Haneke.

8 ½ (1963) – dir.: Federico Fellini; rot.: Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi.

Abraços Partidos (*Los abrazos rotos*, 2009) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar

Absolutamente Certo (1957) – dir.: Anselmo Duarte, rot.: Duarte, Thalma de Oliveira, Jorge Ileri, Jorge Dória e J. Miguel.

Acossado (*À bout de souffle*, 1960) – dir. e rot.: Jean-Luc Godard, a partir de argumento de François Truffaut.

L'Âge des possibles (1995) – dir.: Pascale Ferran; rot.: Ferran e Anne-Louise Trividic.

Aguirre, a cólera dos Deuses (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) – dir. e rot.: Werner Herzog.

Ainda orangotangos (2007) – dir.: Gustavo Spolidoro; rot.: Spolidoro e Gibran Dipp, baseado em Paulo Scott.

A la vie, à la mort (1995) – dir.: Robert Guédiguian; rot.: Guédiguian e Jean-Louis Milesi.

Alice (1990) – dir. e rot.: Woody Allen.

Alice não mora mais aqui (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974) – dir.: Martin Scorsese; rot.: Robert Getche.

Os amantes da Pont-Neuf (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991) - dir. e rot.: Leos Carax.

Amantes do Círculo Polar (*Los amantes del Círculo Polar*, 1998) – dir. e rot.: Julio Medem.

Amarcord (1973) – dir.: Federico Fellini; rot. Fellini e Tonino Guerra.

Amargo Regresso (*Coming Home*, 1978) – dir.: Hal Ashby; rot.: Nancy Dowd, Robert C. Jones e Waldo Salt.

O amor não tem sexo (*Prick Up Your Ears*, 1987) – dir.: Stephen Frears; rot.: Alan Bennet, baseado em John Lahr.

Amores parisienses (*On connaît la chanson*, 1997) – dir.: Alain Resnais; rot.: Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri.

As amorosas (1968) – dir. e rot.: Walter Hugo Khouri.

Ângelo anda sumido (1997) – dir. Jorge Furtado; rot.: Furtado e Rosângela Cortinhas.

Um anjo em minha mesa (*An Angel at My Table*, 1990) – dir.: Jane Campion rot.: Laura Jones, baseado em Janet Frame.

Anjos da noite (1987) – dir. e rot.: Wilson Barros.

O ano passado em Marienbad (*L'Année dernière a Marienbad*, 1961) – dir.: Alain Resnais; rot: Alain Robbe-Grillet.

Antes do pôr-do-sol (*Before Sunrise*, 2004) – dir.: Richard Linklater; rot.: Linklater e Kim Krizak.

Apocalypse Now (1979) – dir.: Francis Ford Coppola; rot.: John Milius, baseado em Joseph Conrad.

Aqueles dois (1985) – dir.: Sérgio Amon; rot.: Sérgio Amon e Pablo Viersi, baseado em Caio Fernando Abreu

Árido movie (2005) – dir.: Lírio Ferreira; rot.: Ferreira, Hilton Lacerda, Eduardo Nunes e Sérgio Oliveira.

Assassinato em Gosford Park (*Gosford Park*, 2001) – dir.: Robert Altman; rot.: Altman, Bob Balaban e Julian Fellowes.

As aventuras de Tom Jones (*Tom Jones*, 1963) – dir.: de Tony Richardson ; rot.: John Osborne, baseado em Henry Fielding.

Babel (2006) – dir.: Alejandro González Iñárritu; rot.: Guillermo Arriaga.

O baile (*Le bal*, 1983) – dir.: Ettore Scola; rot.: Scola, Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat e Furio Scarpelli.

A balada de Narayama (*Narayama-bushi kô*, 1983) – dir. e rot.: Shohei Imamura, baseado em Shichirô Fukazawa.

Bande à part (1964) – dir. e rot.: Jean-Luc Godard, baseado em Dolores Hitchens.

O bandido da luz vermelha (1968) – dir. e rot.: Rogério Sganzerla.

Bang Bang (1971) – dir. e rot.: Andrea Tonacci.

O banheiro do papa (*El baño del papa*, 2007) – dir. e rot.: Cesar Charlone e Enrique Fernández.

Bar Esperança (1983): dir.: Hugo Carvana; rot.: Carvana, Martha Alencar, Denise Bandeira, Armando Costa e Euclydes Marinho.

Barbarella (1969) – dir.: Roger Vadim; rot.: Vadim e Terry Southern, baseado em Jean-Claude Forest.

Barril de pólvora (*Bure Baruta*, 1998) – dir.: Goran Paskaljevic; rot.: Paskaljevic, Filip David, Zoran Andrić e Dejan Dukovski, baseado em Dukovski.

O bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*, 1968) – dir. e rot.: Roman Polanski, baseado em Ira Levin.

Bel Indifférent (1957): dir. e rot.: Jacques Demy, baseado em Jean Cocteau.

Bens confiscados (2004) – dir.: Carlos Reichenbach; rot.: Reichenbach e Daniel Chaia.

Besame Mucho (1984) – dir. Francisco Ramalho Jr.; rot.: Ramalho Jr. e Mário Prata.

Bicho de sete cabeças (2001) – dir.: Laís Bodanski; rot.: Luiz Bolognesi, baseado em Austragésilo Carrano.

Blade Runner (1982) – dir.: Ridley Scott; rot.: Hampton Fancer e David Webb, baseado em Philip K. Dick.

Blow Up (1966) – dir.: Michelangelo Antonioni; rot. Antonioni e Tonino Guerra, baseado em Julio Cortázar.

Blue (1993) – dir. e rot.: Derek Jarman.

Boccaccio '70 (1962) – *A rifa* (*La riffa*): dir.: Vittorio De Sica, rot.: Cesare Zavattini; *A tentação do Dr. Antônio* (*La tentazioni del dottor Antonio*): dir.: Federico Fellini, rot.: Fellini, Ennio Flaiano, Tulio Pinnelli e Brunello Rondi; *Renzo e Luciana*: dir.: Mario Monicelli, rot.: Luchino Giovanni Arpino, Ítalo Calvino e Suso Cecchi d'Amico *O trabalho* (*Il lavoro*): dir.: Luchino Visconti, rot.: Visconti e Suso Cecchi d' Amico.

Bonequinha de luxo (*Breakfeast at Tiffany's*, 1961) – dir. Blake Edwards; rot.: George Axelrod, baseado em Truman Capote.

Boogie Nights (1997) – dir. e rot.: Paul Thomas Anderson.

Bosna! (1994), dir.: Bernand-Henri Lévy e Alain Ferrari; rot. Lévi e Gilles Herzog.

Cada um vive como quer (*Five Easy Peaces*, 1970) - dir.: Bob Rafelson; rot.: Carole Eastman.

Os cafajestes (1962) – dir.: Ruy Guerra; rot.: Guerra e Miguel Torres.

Café e cigarros (*Coffe and Cigarretes*, 2003) – dir. e rot.: Jim Jarmusch.

Cais das sombras (*Le quais de brumes*, 1938) – dir.: Marcel Carné; rot.: Jacques Prévert, baseado em Pierre Dumarchais.

Camelot (1967) – dir.: Joshua Logan; rot.: Alan Jay Lerner, baseado em sua peça, e em T.H. White.

Cantando na chuva (*Singin' in the rain*, 1952) – dir.: Stanley Donen & Gene Kelly; rot.: Adolph Green e Betty Comden.

Um cão andaluz (*Un chien andalou*, 1929) – dir. Luis Buñuel; rot.: Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Carlota Joaquina – Princesa do Brasil (1995) – dir.: Carla Camuratti; rot.: Camuratti, Melanie Dimantas e Agnus Mitchell.

Carmen (1983) – dir.: Carlos Saura; rot.: Saura e Antonio Gades, baseado em Prosper Mérimée.

Casablanca (1942) – dir.: Michael Curtiz; rot.: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado em Murray Burnett e Joan Alison.

O casamento (1976) – dir. e rot.: Arnaldo Jabor, baseado em Nelson Rodrigues.

Celebrity (1998) – dir. e rot.: Woody Allen.

Cenas de família (*Mr. & Mrs. Bridge*, 1990) – dir.: James Ivory; rot.: Ruth Praver Jhabvala, baseado em Evan. S. Cornell.

Cerimônia de casamento (*A Wedding*, 1978) – dir.: Robert Altman; rot.: Altman, John Considine, Allan F. Nicholls e Patricia Resnick.

O céu pode esperar (*Heaven Can Wait*, 1978) – dir.: Warren Beatty e Buck Herry; rot. Beatty e Elaine May, baseado em Harry Segall.

O céu que nos protege (*The sheltering sky*, 1990) – dir.: Bernardo Bertolucci; rot.: Bertolucci e Mark Peploe, baseado em Paul Bowles.

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, 1941) - dir.: Orson Welles; rot.: Welles e Herman J. Mankiewicz.

Cidade de Deus (2002) – dir. Fernando Meirelles; rot.: Bráulio Mantovani, baseado em Paulo Lins.

Cidade dos sonhos (*Mulholland Dr.*, 2001) – dir. e rot.: David Lynch.

Cidade oculta (1986) – dir.: Chico Botelho; rot.: Botelho, Arrigo Barnabé, Luiz Ge e Walter Rogério.

Uma cidade sem passado (*Das schreckliche Mädchen*, 1990) – dir. e rot.: Michael Verhoeven.

Cinco vezes favela (1962) – *Zé da cachorra*: rot. e dir.: Miguel Borges; *Couro de gato*: dir.: Joaquim Pedro de Andrade, rot.: Joaquim Pedro e Domingos de Oliveira; *Escola de Samba Alegre*: dir.: Cacá Diegues, rot. Diegues e Carlos Estevão; *Um favelado*: dir. e rot.: Marcos Farias; *Pedreira de São Diego*: dir.: Leon Hirszman, rot.: Hirszman e Flávio Migliacio.

Cinderela em Paris (*Funny Face*, 1957) – dir. Stanley Donen; rot.: Leonard Gershe.

Cinema Paradiso (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988) – dir.: Giuseppe Tornatore; rot.: Tornatore e Vanna Paoli.

Cléo das 5 às 7 (*Cléo de 5 à 7*, 1962) – dir. e rot.: Agnès Varda.

Cleópatra (*Cleópatra*, 1963) – dir.: Joseph L. Mankiewicz; rot.: Mankiewicz, Ronald MacDougall e Sidney Burchman, baseado em Carlo Mario Franzero.

O cobrador (*Cobrador: in god we trust*, 2006) – dir. e rot.: Paul Leduc, baseado em Rubem Fonseca.

Código desconhecido (*Code Inconnu*, 2000) – dir. e rot.: Michael Haneke.

Coisa na roda (1982) – dir. e rot.: Werner Schünemann.

Conflitos de amor (*La ronde*, 1950) – dir.: Max Ophuls; rot.: Ophuls e Jacques Natanson, baseado em Arthur Schnitzler.

Contratei um matador profissional (*I hired a contract killer*, 1990) dir. e rot.: Aki Kaurismäki.

Copacabana me engana (1968) – dir.: Antonio Carlos Fontoura; rot.: Fontoura, Armando Costa e Leopoldo Serran.

Coração iluminado (*Corazón Iluminado*, 1988) – dir. Hector Babenco; rot.: Ricardo Piglia.

Corra Lola, corra (*Lola Rent*, 1998) – dir. e rot.: Tom Tykwer.

Crash – no limite (*Crash*, 2004) dir.: Paul Haggis; rot.: Haggis e Robert Moresco.

Dália negra (*The Black Dhalia*, 2006) – dir.: Brian De Palma; rot.: Josh Friedman, baseado em James Ellroy.

A dama da lotação (1978) – dir. e rot.: Neville de Almeida, baseado em Nelson Rodrigues.

Dama da noite (1999) – dir. e rot. Mario Diamante, baseado em Caio Fernando Abreu, Gilberto Gawronski e Hélio Dias.

A dama do cine Shangai (1987) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado.

Dançando com um estranho (*Dancing with a stranger*, 1985) – dir.: Mike Newel; rot.: Shelagh Delaney.

Daunbailó (*Down by Law*, 1986) – dir. e rot.: Jim Jarmusch.

De caso com o acaso (*Sliding Doors*, 1998) – dir. e rot.: Peter Howitt.

De salto alto (*Tacones lejanos*, 1991) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Demétrio e os Gladiadores (*Demétrius and the Gladiators*, 1954) – dir.: Delmer Daves; rot.: Philip Dunne e Lloyd C. Douglas.

Desejos proibidos (*Madame de...*, 1953) - dir.: Max Ophuls; rot.: Ophuls, Marcel Achard e Annette Wademant, baseado em Louise Vilmorin.

O deserto vermelho (*Il deserto rosso*, 1964) – dir.: Michelangelo Antonioni; rot.: Antonioni e Tonino Guerra.

Deu pra ti anos 70 (1981) – dir.: Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil; rot.: Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil e Álvaro Luiz Teixeira.

Deus e o diabo na terra do sol (1964) – dir.: Glauber Rocha; rot. Rocha, Walter Lima Jr. e Paulo Gil Soares.

O dia que Urano entrou em Escorpião (1985) – dir. e rot.: Roberto Henkin e Sérgio Amon, baseado em Caio Fernando Abreu.

Diabo no corpo (*Le Diable au corps*) – dir.: Claude Autant-Lara; rot.: Jean Aurenche e Pierre Bost, baseado em Raymond Radiguet.

Diabólica (1998, episódio do longa *Traição*) –dir. e rot.: Cláudio Torres, baseado em Nelson Rodrigues.

Diário de um pároco de aldeia (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951) – dir. e rot.: Robert Bresson, baseado em Robert Bernanos.

Dias melhores virão (1989) – dir.: Cacá Diegues; rot.: Diegues, Antônio Calmon e Vicente Pereira.

Diva (1981) – dir.: Jean-Jacques Beneix; rot.: Beneix e Jean Van Hamme, baseado em Daniel Odier.

A divina pelotense (1984) – dir. e rot.: Sérgio Silva.

Drive, he said (1971) – dir.: Jack Nicholson; rot.: Jeremy Lerner, Jack Nicholson, Robert Towne e Terence Malick, baseado em Jeremy Lerner.

Drugstore Cowboy (1989) – dir.: Gus Van Sant; rot.: Van Sant e Daniel Yost, baseado em James Fogle.

Duas inglesas e o amor (*Les deux Anglaises et le continent*, 1971) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut e Jean Gruault, baseado em Henri-Pierre Roché.

Dublê de corpo (*Body Double*, 1984) – dir.: Brian De Palma; rot. De Palma e Robert J. Avrech.

E la nave va (1983) – dir.: Federico Fellini; rot.: Fellini e Tonino Guerra.

Eduardo II (*Edward II*, 1991) – dir.: Derek Jarman; rot.: Jarman, Stephen McBride e Ken Butler, baseado em Christopher Marlowe.

Os eleitos (*The right stuff*, 1983) – dir. e rot.: Philip Kaufman, baseado Tom Wolfe.

Encontros e desencontros (*Lost in Translation*, 2003) – dir. e rot.: Sofia Coppola

O encouraçado Potenkin (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) – dir.: Sergei Eisenstein; rot.: Eisenstein, Nina Agadzanova, Nikolai Aseyev e Sergei Tretyakov.

Ensaio de orquestra (*Prova d'orchestra*, 1978) – dir.: Federico Fellini; rot.: Fellini e Brunello Rondi.

Era uma vez na América (*Once Upon a Time in America*, 1984); dir.: Sergio Leone; rot.: Leone, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli e Franco Ferrini.

A escolha de Sofia (*Sophia's Choice*, 1982) – dir. e rot.: Alan J. Pakula, baseado em William Styron.

Essa pequena é uma parada (*What's up, doc?*, 1972) – dir. Peter Bogdonovich; rot.: Buck Henry, David Newman e Robert Benton.

Estorvo (2000) – dir. e rot.: Ruy Guerra, baseado em Chico Buarque de Hollanda.

A estrada da vida (*La strada*, 1954) – dir.: Federico Fellini; rot.: Fellini, Tulio Pinelli, Ennio Flaiano.

A estrada perdida (*Lost Highway*, 1997) – dir.: David Lynch; rot.: Lynch e Barry Gifford.

Estranhos no paraíso (*Stranger than Paradise*, 1984) – dir. e rot.: Jim Jarmusch.

Um estrangeiro em Porto Alegre (1999) – dir. e rot.: Fabiano de Souza.

A estrela sobe (1974) – dir.: Bruno Barreto; rot.: Barreto, Isabel Câmara, Cacá Diegues e Leopoldo Serran, baseado em Marques Rabelo.

Eu sei que vou te amar (1986). – dir. e rot.: Arnaldo Jabor.

Eu te amo (1981) – dir.: Arnaldo Jabor; rot.: Jabor e Leopoldo Serran.

Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída (*Cristiene F: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1981) – dir.: Uli Edel; rot. Edel e Herman Weigel, baseado em Kai Hermann e Horst Rieck.

Excalibur (1981) – dir.: John Boorman; rot. Boorman, Rospo Pallenberg, baseado em Thomas Malory.

Fale com ela (*Hable con ella*, 2002) – dir. e rot.: Pedro Almodôvar.

Falsa loura (2007) – dir. e rot.: Carlos Reichenbach.

A família (*La famiglia*, 1987) – dir. Ettore Scola; rot.: Scola, Graziano Diana, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli.

Faraó (*Faraon*, 1966) – dir.: Jerzy Kawalerowiks; rot.: Kawalerowiks e Tdeuz Konwicki, baseado em Boleslaw Prus.

Festim diabólico (*Rope*, 1948) – dir.: Alfred Hitchcock; rot.: Hume Cronyn e Arthur Laurents, baseado em Patrick Hamilton.

Filadélfia (*Philadelphia*, 1993) – dir.: Jonathan Demme; rot.: Ron Nyswaner.

Flor do desejo (1984) - dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado, inspirado em Roberto Gomes.

Fome de viver (*The Hunger*, 1983) – dir.: Tony Scott; rot.: James Costigan, Ivan Davis e Michael Thomas, baseado em Whitley Strieber.

O fundo do coração (*One from the heart*, 1982) – dir.: Francis Ford Coppola; rot.: Coppola e Arny Bernstein.

Funny Games (1997) – dir. e rot.: Michael Haneke.

A fúria (*The fury*, 1978) – dir.: Brian De Palma; rot.: John Farris, baseado em seu romance.

The Garden (1990) – dir. e rot.: Derek Jarman.

Garotos de programa (*My Own Private Idaho* 1991) – dir. e rot.: Gus Van Sant.

Garrincha, alegria do povo (1963) dir.: Joaquim Pedro de Andrade; rot.: Joaquim Pedro, Luiz Carlos Barreto, Mário Carneiro, David Neves e Armando Nogueira.

Gilda (1946) - dir.: Charles Vidor; rot: Jo Eisinger, Marion Parsonnet e Ben Hecht, baseado em E.A. Ellington.

Ginger e Fred (1986) – dir.: Federico Fellini; rot.: Fellini, Tonino Guerra e Tulio Pinelli.

La Glacé à Trois Faces (1927) – dir. e rot.: Jean Epstein, baseado em Paul Morand.

Glaura (1995) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado.

Grand bonheur (1993) – dir. e rot.: Hervé Leroux.

Os gritos do silêncio (*The Killing Fields*, 1984) – dir.: Roland Joffé; rot.: Bruce Robinson.

Os guarda-chuvas do amor (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) – dir. e rot.: Jacques Demy.

A guerra acabou (*La guerre est finie*, 1966) – dir.: Alain Resnais; rot.: Jorge Semprún.

Guerra conjugal (1974) – dir. e rot.: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Dalton Trevisan.

Guerry (2002) – dir.: Gus Van Sant; rot. Van Sant, Casey Affleck e Matt Damon.

Health (1979) – dir.: Robert Altman; rot: Altman, Frank Barhydt e Paul Dooley.

Henry e June (1990) dir.: Philip Kaufman; rot.: Kaufman, Rose Kaufman, baseado em Anais Nin.

Hércules e a Rainha da Lídia (*Ercole e la Regina di Lidia*, 1959), dir.: Pietro Francisci; rot.: Ennio de Concini e Francisci, baseado em Sófocles e Ésquilo.

Herói por acidente (*Hero*, 1992) – dir.: Stephen Frears; rot. David Webb Peoples.

Hiroshima, mon amour (1959) – dir.: Alain Resnais; rot.: Marguerite Duras.

A história de Adèle H. (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut, Jean Gruault, Suzanne Schiffman, baseado em Frances V. Guille.

Histórias extraordinárias (*Histoires Extraodinaires*, 1968) – *Metzengerstein*: dir.: Roger Vadim, rot: Vadim, Pascal Cousin e Daniel Boulanger; *William Wilson*: dir.:

Louis Malle, rot.: Malle e Clement B. Wood; *Toby Dammit*: dir.: Federico Fellini; rot. Fellini e Bernardino Zapponi. Todos roteiros baseados em Edgar Allan Poe.

O homem do Pau-Brasil (1981) dir.: Joaquim Pedro de Andrade; rot.: Joaquim Pedro e Alexandre Eulálio, baseado em Oswald de Andrade.

Homem elefante (*The efephant man*, 1980) – dir. David Lynch; rot.: Lynch, Christopher De Vore e Eric Bergren, baseado em Sir. Frederick Treves e Ashley Montagu.

A hora da estrela (1985) – dir.: Suzana Amaral, rot.: Amaral e Alfredo Oroz, baseado em Clarice Lispector.

A hora mágica (1998) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado, inspirado em Julio Cortázar.

As horas (*The hours*, 2002) – dir.: Stephen Daldry; rot.: David Hare, baseado em Michael Cunningham.

A idade da terra (1980) – dir. e rot.: Glauber Rocha.

A ilha (1963) – dir. e rot.: Walter Hugo Khouri.

A ilha das cangaceiras virgens (1976) – dir.: Roberto Mauro, rot.: Mauro e Irvando Luiz.

Os imorais (*The grifters*, 1990) – dir.: de Stephen Frears; rot.: Donald E. Westlake, baseado em Jim Thompson.

Infância (*The Children's Hour*, 1961) – dir.: Wylian Wyler; rot.: Lilian Helm, baseado em seu livro.

Inimigo (2006) – dir. e rot.: Mariana Neibert, baseado em Caio Fernando Abreu.

O inquilino (*Le Locataire*, 1976) – dir.: Roman Polanski; rot.: Polanski, Gérard Brach e Roland Topor.

Instinto selvagem (*Basic Instinct*, 1992) – dir. Paul Verhoeven; rot.: Joe Eszterhas.

Intolerância (*Intolerance*, 1916) – d.: D.W.Griffith; rot.: Griffith e Anita Laos.

Inverno (1983) – dir. e rot.: Carlos Gerbase.

Iracema, a virgem dos lábios de mel (1979) – dir.: Carlos Coimbra; rot.: Coimbra e Zaé Júnior.

Irmão sol, irmã lua (*Fratello Sole, Sorella Luna*, 1972) – dir.: Franco Zefirelli; rot.: Zefirelli, Suso Cecchi d'Amico, Kenneth Ross, Lina Wertmüller.

J'ai pas sommeil (1994) – dir. e rot.: Claire Denis.

Janela indiscreta (*Rear Window*, 1954) – dir.: Alfred Hitchcock; rot.: John Michael Hayes, baseado em Cornell Woolrich.

O jardim secreto (*The Secret Garden*) – dir. Agnieszka Holland; rot.: Caroline Thompson, baseado em Frances Hodgson.

Jim da selva – O vale dos canibais (*Jungle Man-Eaters*, 1954) – dir.: Lee Sholem; rot.: Samuel Newman.

Jules e Jim (*Jules et Jim*) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut e Jean Gruault, baseado em Henri-Pierre Roché.

Julia (1977) – dir.: Fred Zinnemann; rot.: Alvin Sargent, baseado em Lilian Hellman.

The Jungle Princess (1936) – dir.: Wilhelm Thiele; rot.: Gerald Geraghty, Cyril Hume, Gouverneur Morris e Frank Partos.

Kaos (1984) – dir.: de Paulo e Vittorio Taviani; rot: irmãos Taviani e Tonino Guerra, baseado em Luigi Pirandello.

Kika (1993) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Labirinto de paixões (*Laberinto de passiones*, 1982) – dir.: Pedro Almodóvar; rot. Almodóvar e Terry Lennox.

Os ladrões (*Le voleurs*, 1996) – dir.: André Téchiné; rot.: Téchiné, Gilles Taurand, Michel Alexandre e Pascal Bonitzer.

Lady Chatterley (2006) – dir.: Pascale Ferran; rot.: Ferran, Roger Bohbot e Pierre Trividic, baseado em D.H.Lawrence.

As lágrimas amargas de Petra von Kant (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) – dir. e rot.: Rainer Werner Fassbinder, baseado em uma peça sua.

Laranja mecânica (*A Clockwork Orange*, 1971) – dir. e rot.: Stanley Kubrick, baseado em Anthony Burgess.

Lavoura arcaica (2001) – dir. e rot.: Luiz Fernando Carvalho, baseado em Raduan Nassar.

A lei do desejo (*La ley del deseo*, 1987) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Lição de amor (1975); dir.: Eduardo Escorel; rot.: Escorel e Eduardo Coutinho, baseado em Mário de Andrade.

Liebelei (1932) – dir. Max Ophuls; rot. Ophuls, Curt Alexander e Felix Salten, baseado em Arthur Schnitzler.

Life of an American Fireman (1903) – dir. e rot.: Edwin Porter.

Lili Marlene (*Lili Marleen*, 1981); dir. Rainer Werner Fassbinder; rot.: Fassbinder, Manfred Purzer, Joshua Sinclair, baseado em Lale Andersen.

Limite (1931) – dir. e rot.: Mario Peixoto.

Linda, um filme horrível (2007); dir. e rot.: Elisa Simcza, baseado em Caio Fernando Abreu.

Lola (1961) – dir. e rot.: Jacques Demy.

Lola Montès (1955) – dir.: Max Ophuls; rot.: Ophuls, Annette Wademant, Jacques Natanson, baseado em Cecil Saint-Laurent.

O louco (2007) – dir.: Fabiano de Souza; rot.: Fabiano de Souza e Vicente Moreno, baseado em Dyonelio Machado.

Lua de fel (*Bitter Moon*, 1993) – dir.: Roman Polanski; rot.: Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn, Jeff Gross, baseado em Pascal Bruckner.

Lua de papel (*Paper Moon*, 1973) – dir.: Peter Bogdanovich; rot.: Alvin Sargent, baseado em Joe David Brown.

Lucía e o sexo (*Lucía y el sexo*, 2001): dir. e rot.: Julio Medem

M.A.S.H (1970) – dir.: Robert Altman; rot.: Ring Lardner Jr., baseado em Richard Hooker.

Má educação (*La Mala Educación*, 2004) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Macunaíma (1969) – dir. e rot.: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Mário de Andrade.

Madame Bovary (1933) – dir. e rot.: Jean Renoir, baseado em Gustave Flaubert.

Madame Bovary (1949) – dir.: Vicente Minelli – rot.: Robert Aldrey, baseado em Gustave Flaubert.

Madame Satã (2002) – dir.: Karim Ainouz; rot.: Ainouz, Marcelo Gomes, Sergio Machado e Mauricio Zacharias.

A mãe (*Mat*, 1926) – dir. Vsevolod Pudovkin; rot. Nathan Zakhi, baseado em Máximo Gorky.

O mágico de Oz (*The Wizard of Oz*, 1939) – dir.: Victor Fleming; rot.: Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf, baseado em L. Frank Baum.

Magnólia (Magnolia, 1999) – dir. e rot.: Paul Thomas Anderson.

O Mahabharata (*The Mahabharata*, 1989) – dir.: Peter Brook; rot.: Brook e Jean-Claude Carrière.

Mal dos trópicos (*Tropical Malady*, 2004) – dir. e rot.: Apichatpong Weerasethakul.

Mala Noche (1985) - dir. e rot.: Gus Van Sant, baseado em Walt Curtis.

A malvada (*All About Eve*, 1950) – dir. e rot.: Joseph L. Mankiewicz, baseado em Mary Orr.

Manhattan (1979) – dir.: Woody Allen; rot.: Allen e Marshall Brickman.

O manto sagrado (*The Robe*, 1953) – dir.: Henry Koster; rot.: Philip Dunne, Gina Kaus e Ibert Maltz, baseado em Lloyd C. Douglas.

Marcelo zona sul (1970) – dir. e rot.: Xavier de Oliveira.

Matador (1986) – dir.: Pedro Almodóvar; rot.: Almodóvar e Jesús Ferrero.

Matadouro 5 (*Slaughterhouse-Five*, 1972) – dir.: George Roy Hill; rot.: Stephen Geller, baseado em Kurt Vonnegut.

Matou a família e foi ao cinema (1969) – dir. e rot.: Júlio Bressane.

Me beija (1984) – dir.: Werner Schüneman; rot.: Schüneman, Rudi Lageman e Giba Assis Brasil.

Memórias do cárcere (1983) dir. e rot.: Nelson Pereira dos Santos, baseado em Graciliano Ramos.

Merry Crhismus, Mr. Lawrence (1983) – dir.: Nagisa Oshima; rot.: Oshima e Paul Mayesberg, baseado em Laurens Van der Post.

Metrópolis (*Metropolis*, 1927) – dir.: Fritz Lang; rot.: Fritz Lang e Thea von Harbou, baseado em Thea von Harbou .

Meu homem (*Mon homme*, 1996) – dir. e rot.: Bertrand Blier.

Meu maior amor (*My Foolish Heart*, 1949) – dir.: Mark Robson, rot.: Julius J. Epstein e Philip G. Epstein, baseado em J.D. Sallinger.

Meu tio da América (*Mon Uncle d'Amérique*, 1980) – dir.: Alain Resnais; rot.: Jean Gruault, baseado em Henri Laborit.

Minha adorável lavanderia (*My Beautiful Laundrette*, 1985) – dir.: Stephen Frears; rot.: Hanif Kureishi.

Morangos mofados (1988) – dir. e rot.: Rubens Corveto, baseado em Caio Fernando Abreu.

Morangos silvetres (*Smultronstället*, 1957) – dir. e rot.: Ingmar Bergman

Morte em Veneza (*Morte a Venezia*, 1971) – dir. Luchino Visconti; rot.: Visconti e Nicola Badalucco, baseado em Thomas Mann.

A mosca (*The fly*, 1986) – dir.: David Cronenberg; rot.: Charles Edward Pogue, baseado em George Langelaan.

A mulher biônica (2008) – dir. e rot.: Armando Praça, baseado em Caio Fernando Abreu.

Uma mulher descasada (*An unmarried woman*, 1978) – dir. e rot.: Paul Mazurski.

A mulher do lado (*La Femme d'à côté*, 1981) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut, Suzanne Schiffman e Jean Aurel.

Mulheres à beira de um ataque de nervos (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Muriel (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963) – dir.: Alain Resnais; rot.: Jean Caryol.

Na terra do coração (2008) – dir. e rot.: Caroline Quintas e Renata Monteiro, baseado em Caio Fernando Abreu.

Não estou lá (*I'm not there*, 2007) – dir.: Todd Haynes; rot.: Haynes e Oren Moverman.

Nashville (1975) – dir.: Robert Altman; rot.: Joan Tewkesbury.

No limiar da liberdade (*Figures in a Landscape*, 1970) – dir.: Joseph Losey; rot. Robert Shaw, baseado em Barry England.

Noite vazia (1964) – dir. e rot.: Walter Hugo Khouri

Noites felinas (*Les nuits fauves*, 1992) – dir.: Cyril Collard; rot.: Collard e Jacques Fieschi.

Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) – dir. F.W. Murnau; rot.: Henrik Galeen, baseado em Bram Stoker.

Nosferatu: o vampiro da noite (*Nosferatu Phantom der Natch*, 1978): dir. e rot.: Werner Herzog, baseado em Bram Stoker.

O que terá acontecido a Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane*, 1962) – dir.: Robert Aldrich; rot. Lukas Helles, baseado em Henry Farrel.

Onde andar Dulce Veiga? (2007) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado, baseado em Caio Fernando Abreu.

Opening Night (1977) – dir. e rot.: John Cassavetes.

Orfeu negro (1959) – dir.: Marcel Camus; rot.: Camus e Jacques Viot, baseado em Vinícius de Moraes.

Orlando (1992) – dir. e rot.: Sally Potter, baseado em Virginia Wolf.

A outra (*Another Woman*, 1988) – dir. e rot.: Woody Allen.

Outras estórias (1999) – dir.: Pedro Bial; rot.: Bial e Alcione Araújo, baseado em Guimarães Rosa.

O padre e a moça (1966) – dir. e rot.: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Carlos Drummond de Andrade.

O pagador de promessas (1962) – dir.: Anselmo Duarte; rot.: Duarte e Dias Gomes, baseado em uma peça deste.

O pagamento final (*Carlito’s Way*, 1993) – dir.: Brian De Palma, 1993); rot.: David Koepf, baseado em Edwin Torres.

Paisagem na neblina (*Topio stin omichli*, 1988). dir.: Theo Angelopolous; rot.: Angelopolous, Tonino Guerra e Thanassis Valtinos.

Paixo e sombras (1977) – dir. e rot.: Walter Hugo Khouri.

Paixes que alucinam (*Shock Corridor*, 1963) – dir. e rot.: Samuel Fuller.

A palavra co no morde (1982) – rot. e dir.: Sérgio Amon e Roberto Henkin.

Paranoid Park (2007) – dir. e rot.: Gus Van Sant, baseado em Blake Nelson.

Paris no vero (*Haut bas fragile*, 1995) – dir.: Jacques Rivette; rot.: Rivette, Pascal Bonitzer, Laurence Cote, Marianne Denicourt, Nathalie Richard e Christine Laurent.

Paris, Texas (1984) – dir.: Wim Wenders; rot.: Sam Shepard.

Passagem para a ndia (*A Passage to India*, 1984) – dir. e rot.: David Lean, baseado em E.M. Forster e Santha Rama Rau.

Patriamada (1986) – dir.: Tizuka Yamazaki; rot.: Yamazaki e Alcione Araújo.

O pecado de todos nos (*Reflections in a Golden Eye*, 1967) -.dir.: John Huston; rot.: Gladys Hill e Chapman Mortimer, baseado em Carson McCullers.

Pela passagem de uma grande dor (2005) – dir. e rot.: Bruno Polidoro, baseado em Caio Fernando Abreu.

Pepi, Luci, Bom Y otras chicas del montón (1980) - dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

Perdas e danos (*Damage*, 1992) – dir.: Louis Malle; rot.: David Hare, baseado em Josephine Hart.

Perdidos na noite (*Midnight Cowboy*, 1969) – dir.: John Schlesinger; rot.: Waldo Salt, baseado em James Leo Herlihy.

Performance (1970) – dir.: Donald Cammel e Nicholas Roeg; rot.: Donald Cammel e Anita Pallenberg.

Perfume de gardênia (1995) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado.

Le péril jeune (1995) – dir.: Cédric Klapisch; rot.: Klapisch, Santiago Amigorena, Alexis Galmot e Daniel Thieux.

Persona (1966) – dir. e rot.: Ingmar Bergman.

Petites arrangements avec les morts (1994) – dir. Pascale Ferran; rot. Ferran e Pierre Trividic.

Pickpocket (1959) – dir. e rot.: Robert Bresson.

Pierrot le fou (1965) – dir. e rot.: Jean Luc Godard.

Pixote: a lei do mais fraco (1981) – dir.: Hector Babenco; rot.: Babenco, Jorge Duran, baseado em José Louzeiro.

O poderoso chefão (*The Godfather*, 1972) – dir.: Francis Ford Coppola; rot.: Coppola e Mario Puzo, baseado em romance deste.

Popeye (1980) – dir.: Robert Altman; rot. Jules Feiffer, baseado em E.C. Segar.

Porto Alegre de Quintana (2006) – dir.: Fabiano de Souza e Gilson Vargas; rot.: Souza, Vargas, Milton do Prado e Vicente Moreno, baseado em Mario Quintana.

O prazer (*Le plaisir*, 1952); dir.: Max Ophuls; rot.: Ophuls e Jacques Natanson, baseado em Guy de Maupassant.

Pret-à-porter (1995) – dir.: Robert Altman; rot.: Altman e Barbara Shulgasser.

O príncipe (2002) – dir. e rot.: Ugo Giorgetti

Procurando Mr. Goodbar (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977) - dir. e tor.: Richard Brooks, baseado em Judith Rossner.

Profissão repórter (*The passanger*, 1975) – dir.: Michelangelo Antonioni; rot.: Antonioni, Peter Wollen e Mark Peploe.

Psicose (*Psyco*, 1960) – dir.: Alfred Hitchcock; rot.: Joseph Stefano, baseado em Robert Bloch.

Pulp Fiction (1994) - dir.: Quentin Tarantino; rot.: Tarantino e Roger Avary.

O quarto verde (*La chambre verte*, 1978) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut e Jean Gruault, baseado em Henry James.

Quem? (2000) – dir. e rot.: Gilson Vargas.

Querelle (1982) – dir.: Rainer Werner Fassbinder; rot.: Fassbinder e Bukhand Driest, baseado em Jean Genet.

Quero ser feliz – dir. e rot.: Sérgio Lerrer

Quilombo (1984) – dir. e rot.: Cacá Diegues, baseado em João Felício dos Santos, e Décio Freitas

Quo Vadis (1951). dir.: Mervyn Leroy; rot.: S.N. Behrman, Sonya Levien e John Lee Mahin, baseado em Henryk Sienkiewicz.

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950) – dir.: Akira Kurosawa; rot.: Kurosawa e Shinobu Hashimoto, baseado em Ryunosuke Akutagawa.

Rastros do verão (1996): dir.: Fabiano de Souza e Cristiano Zanella; rot.: Fabiano de Souza, baseado em João Gilberto Noll.

Relíquia macabra (*The Maltese Falcon*, 1941) – dir. e rot.: John Huston, baseado em Dashiell Hammet.

Repulsa ao sexo (*Repulsion*, 1965) - dir.: Roman Polanski; rot.: Polanski, Gérard Brach e David Stone.

Requiem (1998) – dir.: Allan Tanner; rot.: Tanner, Bernard Comment, baseado em Antonio Tabucchi.

A revolução dos bichos (1981) – dir. e rot.: Sérgio Amon e Roberto Henkin.

Rio 40 graus (1955) – dir. e rot.: Nelson Pereira dos Santos.

Robocop – o policial do futuro (*RoboCop*, 1987) – dir.: Paul Verhoeven; rot.: Edward Neumeier e Michael Miner.

Romance (1998) – dir.: Sérgio Bianchi; rot.: Fernando Coni Campos, Mário Carneiro, Caio Fernando Abreu, Cláudia Maradei e Suzana Smedo.

A rosa púrpura do Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) – dir. e rot.: Wody Allen.

Sammy e Rosie (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987) – dir.: Stephen Frears; rot.: Hanif Kureishi.

O sangue de um poeta (*Le Sang d'un poète*, 1930) – dir. e rot.: Jean Cocteau.

Sansão e Dalila (*Samson and Delilah*, 1949) – dir.: Cecil B. De Mille; rot.: Jesse Lasky Jr., Fredric M. Frank, Harold Lamb e Vladimir Jabotinky.

Sargento Garcia (2000) – dir. e rot.: Tutti Gregianin, baseado em Caio Fernando Abreu.

Sebastiane (1976) – dir.: Derek Jarman e Paul Humfress; rot.: Jarman, Humfress e James Whaley.

O segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*, 2005) – dir. Ang Lee; rot.: Larry McMurty e Diana Ossana, baseado em Annie Proulx.

Sem destino (*Easy Rider*, 1969) – dir.: Dennis Hooper; rot.: Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern.

Sept en attente (1995) – dir. e rot.: Françoise Etchegaray.

sexo, mentiras e videotape (*sex, lies, and videotape*, 1989) – dir. e rot.: Steven Soderbergh.

Shadows (1959) – dir. e rot.: John Cassavetes.

Short Cuts – Cenas da Vida (*Short Cuts*, 1993) – dir.: Robert Altman; rot.: Altman e Frank Barhydt, baseado em Raymond Carver.

O show deve continuar (*All that jazz*, 1979) – dir.: Bob Fosse; rot. Fosse e Robert Alan Arthur.

Simplesmente amor (*Love Actually*, 2003) – dir. e rot.: Richard Curtis.

Smoking/No Smoking (1993) – dir.: Alain Resnais; rot.: Jean-Pierre Bacri e Agnès Jaoui, baseado em Alan Ayckbourn.

Os sonhadores (*The Dreamers*, 2003) – dir.: Bernardo Bertolucci; rot.: Gilbert Adair, baseado em seu romance.

Sonho de valsa (1987) – dir. e rot.: Ana Carolina.

O sonho não acabou (1982) – dir.: Sérgio Rezende – rot.: Rezende, Jorge Durán e José Joffily.

Speaking Parts (1989) – dir. e rot.: Atom Egoyan,

Spider (2002) – dir.: David Cronenberg; rot.: Patrick MacGrath, baseado em seu romance.

Subway (1985) - dir.: Luc Besson; rot.: Besson, Pierre Jolivet, Alain Le Henry, Marc Perriet, Sophie Schmit.

Suspeita (*Suspicion*, 1941) – dir. Alfred Hitchcock; rot.: Samson Raphaelson, Joan Harrison e Alma Reville, baseado em Anthony Berkeley.

Sweetie (1989) dir.: Jane Campion; rot.: Campion e Gerard Lee.

Syriana (2005) – dir. e rot.: Stephen Gaghan, baseado em Robert Baer.

Tão longe, tão perto (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) – dir.: Wim Wenders; rot.: Wenders, Richard Reitinger e Ulrich Zieger.

As taras de todos nós (1981) – dir. e rot.: Guilherme de Almeida Prado.

O tempo da cada um (*Personal Velocity: Three Portraits*, 2002) – dir. e rot.: Rebecca Miller, a partir de um livro seu.

A terceira margem do rio (1994) – dir. e rot.: Nelson Pereira dos Santos, baseado em Guimarães Rosa.

Terra em transe (1967): dir. e rot.: Glauber Rocha.

Terra estrangeira (1996) – dir.: Walter Salles e Daniela Thomas; rot.: Salles, Thomas, Marcos Bernstein e Millor Fernandes.

A terra treme (*La terra trema*, Visconti, 1948) – dir.: Luchino Visconti; rot.: Visconti e Antonio Pietrangeli.

Toda nudez será castigada (1973) – dir. e rot.: de Arnaldo Jabor, baseado em Nelson Rodrigues.

Tootsie (1982) – dir.: Sydey Pollack; rot.: Murray Schisgal e Larry Gelbart.

Trem mistério (*Mystery Train*, 1989) – dir. e rot.: Jim Jarmusch.

Três Irmãos (*Tre Fratelli*, 1981) – dir.: Francesco Rosi; rot. Rosi e Tonino Guerra, baseado em Andrei Platonov.

Tudo sobre minha mãe (*Todo sobre mi madre*, 1999) – dir. e rot.: Pedro Almodóvar.

A última estrada da praia (em finalização) – dir. Fabiano de Souza; rot.: Fabiano de Souza e Vicente Moreno, baseado em Dyonelio Machado

A última sessão de cinema (*Last Picture Show* 1971) – dir.: Peter Bogdanovich; rot.: Bogdanovich e Larry McMurtry, baseado em McMurtry.

O último metrô (*Le dernier métro*, 1980) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut e Suzanne Schiffman.

Último tango em Paris (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) – dir.: Bernardo Bertolucci; rot.: Bertolucci e Franco Arcalli.

Os últimos dias de Pompéia (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1959) – dir.: Mario Bonnard; rot.: Sergio Corbucci, Ennio De Concini, Luigi Emmanuele, Sergio Leone e Duccio Tessari, baseado em Edward George Bulwer-Lytton.

Um amor de Swann (*Un amour de Swann*, 1983) – dir.: Volker Schlöndorff; rot.: Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne, baseado em Marcel Proust.

Um corpo que cai (*Vertigo*, 1958) – dir.: Alfred Hitchcock; rot.: Alec Coppel e Samuel A. Taylor, baseado em Pierre Boileau e Thomas Narcejac’

Um homem, uma mulher, uma noite (*Claire de femmes*, 1979) dir.: Costa-Gavras; rot.: Costa-Gavras, Christopher Frank e Milan Kundera, baseado em Romain Gray.

Um só pecado (*La peau douce*, 1964) – dir.: François Truffaut; rot.: Truffaut e Jean-Louis Richard.

Uma simples formalidade (*Una pura formalità*, 1994) – dir. e rot. Giuseppe Tornatore.

Un air de famille (1996) – dir.: Cédrick Kaplisch; rot.: Kaplisch, Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri, basead em uma peça de Jaoui e Bacri.

Underground (1995) – dir. Emir Kusturica; rot.: Kusturica e Dusan Kovacevic, baseado em obras dos dois.

Une histoire d’amour (1933) - dir. Max Ophuls; rot. André Doderet, baseado em Arthur Schnitzler.

Vagas estrelas da Ursa (*Vaghe stelle dell’ Orsa*, 1965) – dir.: Luchino Visconti; rot.: Visconti, Susi Cecchi d’Amico e Enrico Medioli.

Veludo azul (*Blue Velvet*, 1986) – dir. e rot.: David Lynch.

Velvet Goldmine (1998) – dir.: Todd Haynes; rot.: Haynes e James Lyons.

Veneno (*Veneno*,1991) – dir. e rot.: Todd Haynes, baseado em Jean Genet.

Verdes anos (1984) – dir. Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil; rot.: Álvaro Teixeira, baseado em Luiz Fernando Emediato.

Vereda tropical (1977) – dir. e rot.: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em Pedro Maia Soares.

Vicio frenético (*Bad Lieutenant*, 1992) – dir.: Abel Ferrara; rot.: Ferrara, Victor Argo, Paul Calderon e Zoe Lund.

Victor ou Vitória (*Victor Victoria*, 1982) – dir.: Blake Edwards; rot. Edwards e Hans Hoemburg.

La vie des morts (1991) – dir. e rot.: Arnaud Desplechin.

La vie est un roman (1983) – dir.: Alain Resnais; rot.: Jean Gruault.

La vie ne me fait pas peur (1999) – dir.: Noémie Lvovsky; rot.: Lvovsky e Florence Seyvos.

A visita (2007) – dir. Gilberto Perin; rot. Angel Palomero, baseado em Caio Fernando Abreu.

Os vivos e os mortos (*The Dead*, 1987) - dir.: John Huston; rot.: Tony Huston, baseado em James Joyce.

Woyseck (1979) – dir. e rot.: Werner Herzog, baseado em Georg Büchner.

APÊNDICE A – Imagens das adaptações de Caio Fernando Abreu

AQUELES DOIS



Fig. 3.1.1



Fig. 3.1.2

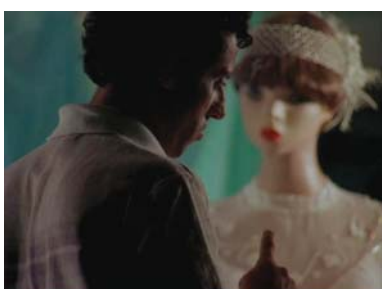


Fig. 3.1.3



Fig. 3.1.4



Fig. 3.1.5

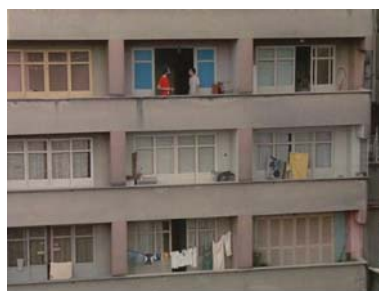


Fig. 3.1.6



Fig. 3.1.7



Fig.3.1.8

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? – SEQUÊNCIA 1



Fig. 3.2.1



Fig. 3.2.2



Fig. 3.2.3



Fig. 3.2.4



Fig. 3.2.5



Fig. 3.2.6



Fig. 3.2.7



Fig. 3.2.8

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? – SEQUÊNCIA 2



Fig. 3.2.9



Fig. 3.2.11



Fig. 3.2.13



Fig. 3.2.15



Fig. 3.2.10



Fig. 3.2.12



Fig. 3.2.14



Fig. 3.2.16

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? – SEQUÊNCIA 3



Fig. 3.2.17



Fig. 3.2.18



Fig. 3.2.19



Fig. 3.2.20



Fig. 3.2.21



Fig. 3.2.22



Fig. 3.2.23



Fig. 3.2.24

CURTAS METRAGENS



Fig. 3.3.1 – *Dama da noite*



Fig. 3.4.1 – *Sargento Garcia*



Fig. 3.5.1 – *Pela passagem de uma grande dor*

APÊNDICE B – Escaleta escrita a caneta



APÊNDICE C – Nove canções do roteiro

NOVE CANÇÕES DO ROTEIRO

Tempo (Fernando Catatau) – Cidadão Instigado

Música secreta (Lu Gomes/Roberto Navarro) – Esquadrilha da Fumaça

Down em mim (Cazuza) – Barão Vermelho

Suspeito (Arrigo Barnabé) – Arrigo Barnabé

Alguém me disse (Jair Morim/Evaldo Golveia) – Gal Gosta

Amor, meu grande amor (Ângela Rô Rô) – Ângela Rô Rô

Cartão Postal (Rita Lee/Paulo Coelho) – Rita Lee

Eu e Minha Ex (Júpiter Maçã) – Júpiter Maçã

Check Up (Raul Seixas) – Raul Seixas