

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDUARDO VEGA CABEDA

NA BARRIGA DO ESCURO

Porto Alegre

2015

EDUARDO VEGA CABEDA

NA BARRIGA DO ESCURO

Dissertação apresentada para a obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre

2015

EDUARDO VEGA CABEDA

NA BARRIGA DO ESCURO

Dissertação apresentada para a obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovada em: _____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

Porto Alegre

2015

Para Arthur,

*por ter melhorado muito quem sou
e tudo aquilo que fui.*

AGRADECIMENTOS

Ao Arthur Peres Cabeda, que suportou o peso da distância de alguém tão perto, que lhe fez falta, e por ter percorrido tantos lugares só para ficar perto desse alguém ainda temporariamente distante.

Ao meu orientador Paulo Ricardo Kralik Angelini, por tudo, e, no interior desse tudo, existe o apoio irrestrito e coisas que não cabem no espaço restrito aos agradecimentos numa dissertação, por ter aceitado as desculpas antes de eu pedi-las, por ser alguém especial que merece admiração pelo que faz e provoca ao ensinar, como se ensinar fosse o mesmo que viver, em tudo: do prazer ao cansaço, do caos ao nascimento do sol, no instante em que o resto no mundo vira silêncio.

À minha família, pais que me trouxeram até aqui, tios e tias, primos, avós; minha cunhada Simone Lersch e a mãe do Arthur, Luciane Meira Peres, por acreditarem de verdade no meu trabalho, quando talvez ninguém mais assim o enxergasse; irmãos: Angelo, que fez Baquaqua existir além dele mesmo, e Luciane, a irmã que segue sendo um apoio familiar tão forte que chega a suprir ausências familiares tão fortes em muitos momentos.

Aos amigos, todos sim que me ajudaram e me ajudam a estar aqui, amigos de curso e fora dele, em curso de algum jeito, e que também o fazem de forma invisível e indispensável.

À Camila Doval, que sabe muito bem que escreveu esse trabalho para os meus olhos poderem ler e gostar de verdade, como se as palavras tivessem vindo doutro lugar, talvez do lugar que de fato vieram, e nisso estão as palavras da própria Camila, que antes de revisar simplesmente fez nascer o que havia nascido e precisava acordar, e cuja doçura, a amizade e o talento transformaram o caótico embaralhamento de ideias nas palavras que estão aqui, alguém que Arthur Cabeda sabiamente resolveu chamar, e assim explicou como ninguém vai explicar, de a “Flor Humana”.

Aos meus amigos e familiares do QI, todos irmãos, tios, primos, pais e mães em todas as horas e em qualquer lugar do mundo; Natália Polessio, o nosso coração à corda, que pulsa o que a vida muitas vezes não consegue pulsar tão forte e vibrantemente nos momentos felizes; Davi Boaventura, Cristiano Baldi, Aline Job, minha Jedi particular de encantamento e cara feia toda vez que a feiura do outro lado se dispôs a encará-la e já tomou meu lugar para rebater o mal, brilhando por detrás do seu sabre de luz; Ricardo Kroeff, a quem dedico o antepenúltimo parágrafo da obra ficcional, algo que só existe porque Kroeff existiu primeiro, ainda bem ao texto, ainda bem ao mundo, e parece pouco, mas diz muito; minha querida amiga Moema Vilela, um anjo encarnado e vigilante do universo, que ainda bem conheci e por muito sempre me salvou, sem jamais cansar de ler, escrever, opinar, ajudar, justificar o brilho e a graça da vida feito dias ensolarados ou o movimento das galáxias.

Aos amigos que não estão no QI, em especial Rodrigo Rosp, solidário na jornada desgastante e nosso Woody Allen caseiro, que, além de escrever a comédia humana em drama e dor, também passou a editá-la; e o genial e inclassificável escritor talentoso Reginaldo Pujol, que serve ao mundo com o humor que o mundo precisa para ser melhor ou para melhor poder se comunicar com as pessoas, avisando o que elas podem e não podem fazer para todos juntos seguirem existindo.

À doce e sensível Renata Lisboa, que sempre estendeu a mão para acalmar, o coração para falar dos descaminhos da estrada na voz da razão, mesmo prendendo as palavras pelo cordão de puro sentimento; ao meu amigo e general Estevan Ketzer verdadeiro Brancalone das cruzadas que o convoquei, eternamente solícito com o mundo, sem jamais virar as costas para as costas que lhe ousaram virar.

A muitos todos outros amigos e colegas, aos grupos de pesquisa, ao mestre Ricardo Barberena, que simplesmente comanda os céus iluminados da literatura moderna, que faz da literatura o ato de viver e o fato de conhecer pessoas na prova real da existência da própria literatura, e que reascende Barthes nas pessoas, e as acende e ascende aonde elas jamais sonharam que pudessem ir.

À Lisandra Ortiz, que foi o corpo e a alma de muita coisa escrita e reescrita, porque simplesmente mergulhou em existência, carinho, cuidado, e a vida que me ajudou e ajuda a viver, cá nas páginas, nas suas leituras sensíveis, nas quais pegou muitas das palavras pelas mãos para levá-las ao lugar certo, por tudo o que é, e por tudo que também ajudou a escrever.

A um grupo desses amigos em especial, pois suas mãos estão gravadas no cimento da massa literária que foi criada em expressão: ao Davi Boaventura, meio irmão mais novo, meio filho e meio pai, que deu uma força ao narrador e ao escritor e aos personagens, alguém presente em todas as horas, em todos os lugares, mesmo em Salvador, com o barulho do mar ouvido em texto pelo Whatsapp, ou chegando para pedir uma pizza numa hora tão exata como se a pizza naquela hora tivesse sido inventada a poucas quadras do Bom Fim; ao gênio e escritor gigante Cristiano Baldi, que salvou tudo, simples assim, por resolver o grande enigma da narrativa logo no início e me fazer apertar o gatilho de começar a escrever; ao Luiz Roberto Amabile, o segundo salvador de tudo, de imensa responsabilidade em tornar o inalcançável possível, o projeto antes sonho em materialidade do texto ao fim da jornada.

Todos me pertencem porque estão comigo mesmo quando não estão. Obrigado.

A imagem é o caminho pelo qual passam, em todos os sentidos, as modificações que se propagam na imensidão do universo

Gilles Deleuze

RESUMO

Os estudos desse trabalho correspondem a uma sequência do debate das relações entre o cinema, a literatura e a narrativa, no ambiente e universo da palavra escrita, avançando a discussão do texto híbrido nascido a partir da comutação de técnicas narrativas distintas, próprias das linguagens de cinema e literatura no propósito de movimentar uma história com efeitos de sentidos pré-determinados. Afastando-se, portanto, do debate sobre o que é narrativo ou não-narrativo para o cinema ou para a literatura, mas por aquilo que se entende estar plenamente consolidado por ambas as linguagens. Preocupando-se especialmente com os usos e as apropriações ou fusões das propriedades escritas, tanto do roteiro cinematográfico quanto do texto literário percebendo o resultado narrativo produzido, considerando o que foi bem ou mal sucedido nas transições de formato, em circunstâncias distintas de inversão, como: soluções narratológicas, estilísticas e técnicas. Para tanto, conceber o corpus, cria-lo, em forma de obra ficcional de narrativa longa predominantemente literária, no espaço que vai do ponto zero da criação ao texto impresso, passando por todos os processos criativos, e assim mesmo especialmente permanecendo um texto desenvolvido, no primeiro momento, de forma especial à análise do projeto: inserindo todas as necessidades e os pontos cruciais para dar cabo da experiência na sua totalidade. Ainda assim, fazendo com que os elementos da obra ficcional se preocupem exclusivamente em narrar, movimentar e contar uma história e tudo que a história em si mesma provoca ao leitor.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica; linguagem literária; roteiro cinematográfico; escrita criativa; hibridismo literário

ABSTRACT

Studies of this work correspond in a discussion between film, literature and narrative, the environment and the word universe written, advancing the research to hybrid text born of changes between the different narrative techniques, typical of the languages of cinema and literature in order to move a story with effect predetermined for all the senses. Away, therefore, the debate on what that is the narrative or non-narrative to the cinema or literature, but focused on consolidated subjects in both languages. Worrying especially with the uses and appropriations or written properties, his fusions, the script as the literary text, realizing the result narrative produced, considering what has been successful or unsuccessful in format transitions in different reversal of circumstances, such as narratological solutions, stylistic and technical. Finally, make a fiction history as a long and predominantly literary narrative in space that goes from zero creation to the point of publishing, including all creative processes. However, an especially text developed for the first time in a special way for the project analysis to get all needs and critical points to give creative writing experience in its entirety. Still, making the elements of the work of fiction with eyes open exclusively to the act of narrating. What all the stories provoke any reader anywhere in the world.

Keywords: cinematic language; literary language; screenplay; creative writing; literary hybridity

SUMÁRIO

1 O PASSO EM BRANCO	13
1.1 A CONSTRUÇÃO DA JORNADA ACADÊMICA: UM PROJETO DE CADA VEZ AO FIM DA ESCADA	14
1.2 TEMPO X TEMPO – ORGANIZANDO AS IDEIAS QUE DISPARAM MOTIVAÇÕES	23
2 NA BARRIGA DO PERSONAGEM É ONDE NASCE A HISTÓRIA	27
2.1 AJUDA QUE VEM DE FORA NO AMBIENTE CRIATIVO: NÚCLEO, CONFLITO E ESTRUTURA	27
2.2 O APELO SELVAGEM DUM PERSONAGEM NO ANDAMENTO DA CRIAÇÃO	43
3 O TOM DO NARRADOR ASSINA A NARRATIVA	45
3.1 A CHAVE PARA TODAS AS PORTAS	45
REFERÊNCIAS	52

O PASSO EM BRANCO PARA UMA NOVA ESCRITA

1 O PASSO EM BRANCO

Primeiro é o escuro de uma caixa, e então, na lateral de um dos cantos da caixa pelo lado do escuro, o buraco é invadido por uma luz externa que atinge a superfície da caixa onde se forma uma imagem enantimorfa. Invertida pelo buraco e reinventada dentro dele, sem mesmo deixar aquilo que é e continua sendo a imagem no lado de fora. Essa imagem dentro do escuro nascida do buraco numa espécie de giro cruzado quando a luz passou por dentro dele é a história do projeto idealizado para compreender e ajudar a movimentar imagens encadeadas que contem uma história dentro de um livro.

1.1 A CONSTRUÇÃO DA JORNADA ACADÊMICA: UM PROJETO DE CADA VEZ AO FIM DA ESCADA

O primeiro pensamento para o projeto de dissertação do mestrado em *Escrita Criativa* que surgiu foi o de escrever uma boa história de narrativa longa ficcional. Como se uma boa história sustentasse por si só a própria intenção de criá-la. E então, exatamente como uma bolha de sabão, essa ideia estoura antes de decolar. Não é para menos. Apenas aconteceu o que exatamente deveria acontecer quando uma coisa frágil desejou por um instante envolver e sustentar outra muito mais pesada. Sabidamente mais pesada. A boa história por si só (já no segundo pensamento em diante) se parece agora como desperdiçar uma oportunidade de saber como as boas histórias nascem a partir da efetiva iniciativa de tentar criá-las. Mesmo que isso resulte em não fazer nascer uma boa história, assim mesmo, qualquer história nascida desse ponto em diante tornará os obstáculos do insucesso muito mais visíveis. Talvez os revele como instrumentos do que fazer para obter uma boa história efetivamente. Então ocorre um terceiro pensamento provocado pelos dois primeiros. Trata-se duma ideia de projeto que consegue ser sólida e, aparentemente, inviolável. Chega a antes de factível soar audaciosa, pretensiosa e levemente arrogante. E ainda sequer sem que se tenha medido as condições necessárias de quem pretende fazê-la (esse que vos fala): de conhecimento filosófico, capacidade técnica, embasamento teórico e talento criativo para imaginar, criar e escrever. Para colocar o que seria um imenso trem nos trilhos sem poder titubear ao dirigi-lo, tampouco tombá-lo, parar numa estação errada e muito longe do destino. Em suma: dar sequência a um estudo teórico e acadêmico sobre criação ficcional, iniciado durante a graduação em Letras, e

no qual o *corpus* acabou sendo uma obra ficcional que lidava com a linguagem do cinema para pontualmente fazer a narrativa literária avançar. Na ocasião, *O livro das ilusões*, do escritor norte americano Paul Auster, *corpus* do projeto, dava ao seu modo a sensação de encarnar, materializar ficcionalmente aspectos próprios da linguagem de cinema e próprios da linguagem literária, para efeitos narrativos numa única história. No entanto, apesar de usar claramente algumas técnicas narrativas do cinema para escrever literatura, e um tanto menos de técnicas literárias para aparelhar a narrativa numa linguagem natural do cinema, ainda assim essas coisas todas dentro do livro eram mais a própria narrativa, ainda substancialmente um texto literário, formado por palavras técnicas indissociadas de literalidade, do que mesmo um experimento das linguagens num exercício para fazer a história andar nos seus melhores termos. Por outro lado, pelo fato de estarem no mesmo espaço, trabalhadas no mesmo habitat, com objetivos praticamente iguais, criou-se a nítida sensação de ambas as linguagens unirem forças quase organicamente trocando, vez ou outra, pequenas de suas propriedades particulares para fazer uma cena ou uma criação de sentido em prol do enredo seguir para onde precisasse ir, e talvez, doutra forma, não conseguisse avançar. Algo realmente raro de se ver ou tocar. Uma materialidade quase duvidosa. Imagem em movimento e palavra literária coexistirem narrativamente não é novidade nenhuma. A questão é coexistirem com o mesmo fim narrativo e, conforme a ocasião, trocarem parte de suas identidades para melhor contar a mesma história. Não se trata da palavra na tela ou o da imagem no papel, mas transformar a tela ou o papel no ambiente comum, no qual as potencialidades específicas de cada linguagem possam se ajudar mutuamente quando necessário, tendo, ainda assim, cada uma, a mesma equivalência de forças ao narrar solitariamente o mesmo texto (imagético e escrito). O interessante é que ao fazer isso, Auster dificilmente estava preocupado em propor uma discussão teórica sobre o assunto, mas apenas utilizar-se de aspectos narrativos diferentes para enriquecer o enredo que queria contar, ou escrever. Preocupado com um efeito mais plástico, artístico ou mesmo que pudesse fazer o leitor imergir ainda mais numa história cujo argumento tinha o cinema, o fazer cinema e a vida de um ator roteirista e diretor em cinema, e não qualquer cinema, mas o “cinema puro” da era silenciosa, o cinema de Chaplin, de Harold Lloyd, D. W. Griffith, Eisenstein, Fritz Lang, do expressionismo alemão ao realismo, do drama ao pastelão a 16 quadros. E esse hibridismo escrito, misturando propriedades técnicas e adaptações destas, que são comuns ao cinema, por uma “maquiagem” da palavra literária, certamente atingiu todos os objetivos a que se propôs ou que propôs ao leitor.

Uma pequena ilustração dessas coisas em movimento melhora o entendimento daquilo que vem a seguir. Para que se entenda o que acontece e faça ainda mais sentido o real

impacto narrativo proposto na mistura de linguagens; um pequeno resumo da ópera em questão: Hector é o *Personagem/Ator* de Auster que é roteirista e diretor do filme narrado e mostrado em um trecho de *O livro das ilusões*, aqui tornado invisível por uma fórmula especial elaborada acidentalmente e que vai servir ao sócio (numa fábrica de refrigerantes) interesseiro e rival de Hector para, literalmente, fazê-lo sumir e assim tomar o negócio por inteiro. O único jeito que Chase enxerga para quitar sua dívida com agiotas mafiosos. Hector vai se descobrir invisível, brincar antes com a ideia de não poder ser visto, em estripulias cômicas típicas do cinema mudo, e só depois perceber a ruína humana do que lhe aconteceu. Ao querer vingar-se do sócio, ao levar as joias que roubou facilmente por conta da indivisibilidade e colocá-las no escritório de Chase, o sócio maldoso de Hector, o herói invisível em questão, para ter certeza de que tudo dará certo, deixa uma trilha aos policiais pelo caminho até as joias e o indefensável ladrão. O restante dispensa explicações, o antes e o depois são um entendimento natural dos acontecimentos.

Mais um atraso que seja e você vai para o fundo do rio, fazer companhia aos peixes. Os homens partem pisando duro. Chase enxuga o suor da testa e deixa escapar um longo suspiro. Depois tira uma carta da primeira gaveta da escrivaninha. Examina o papel por instantes e parece imensamente satisfeito. Com um sorrisinho maldoso, dobra a carta e enfia no bolso de dentro do paletó. As engrenagens estão em movimento, obviamente, mas não temos a menor ideia de onde irão nos levar (AUSTER, 2003, p. 46).

Corta para o escritório de Hector. Chase entra levando algo que se parece com uma grande garrafa térmica e pergunta se o amigo gostaria de provar o sabor [...]. Quando Hector pega no copo, vemos os olhos sempre vigilantes de Chase reluzirem, à espera de que a poção faça a sua parte. Em plano médio, Hector ergue o copo até a boca e dá um pequeno gole, hesitante. O nariz se franze em sinal de desaprovação; os olhos se arregalam; o bigode vibra. [...] Hector engole mais um gole da bebida. Estala os lábios, sorri para Chase e em seguida sacode a cabeça, como se sugerindo que o sabor ainda não está muito bom. Sem tomar conhecimento das críticas, Chase olha para o relógio, estica os dedos da mão direita e começa a contar os segundos, de um a cinco. Hector se surpreende. No entanto, antes que possa dizer alguma coisa, Chase chega ao quinto e último segundo e, sem mais nem menos, sem nenhum aviso, o corpo dobra-se para frente e desaba sobre a mesa. Presumimos então que a bebida o tenha derrubado, que esteja temporariamente inconsciente, mas enquanto Chase fica ali parado, observando-o com um olhar duro e impiedoso, Hector começa a sumir. Primeiro são os braços que desaparecem da tela, depois é o torso e por fim a cabeça. Um pedaço se segue ao outro e no fim o corpo todo se dissolve em nada. Chase sai da sala e fecha a porta. Parando no corredor para saborear seu triunfo, encosta-se na porta e sorri. Em um letreiro se lê: *adeus Hector, foi bom ter conhecido você* (AUSTER, 2003, p. 46-47).

A câmera segue-a até o chão [referindo-se a mulher de Hector desmaiada no escritório] e em seguida há uma fusão do corpo inerte com um plano aberto de Hector. Ele saiu da empresa e está vagando pelas ruas, tentando se acostumar com a coisa estranha e terrível que lhe aconteceu. [...] Tudo acontece num redemoinho de espanto e equívoco, de justiça feita e justiça traída. De início, a surpresa das joias [colocadas anteriormente por Hector em cima do mata borrão de Chase, localizado na mesa do escritório no interior da fábrica] impede que Chase repare no sumiço das

ações. [...] As joias são reconhecidas, o crime é solucionado e o ladrão é preso. [...] Mesmo quando Chase é algemado e levado da empresa, Hector não se regozija com a vitória. Seu plano funcionou de maneira perfeita, de que lhe serviu? O dia vai chegando ao fim e ele continua invisível (AUSTER, 2003, p. 49-53).

Ao desdobrar então essa nova ideia de projeto para a dissertação (sobre uma base antiga de estudo ainda do período de graduação), uma pergunta acaba por saltar naturalmente: por que reativar uma discussão acadêmica anterior? A primeira elaboração de resposta é na verdade uma lembrança. No trabalho de conclusão de curso foi possível vislumbrar então materialmente uma obra ficcional com trechos híbridos de linguagem fazendo a história funcionar, mas também se levantaram mais inquietações e desterrou-se uma série de mais perguntas sem respostas. Portanto, ainda novas. Mas também parecia ser tudo muito mais do que isso. Porque tanto a palavra quanto a imagem imbricadas à criação, academicamente só agora (desde que a *Escrita Criativa* tornou-se uma verdade acadêmica) poderiam de fato estar juntas para narrar a mesma história, pela primeira vez com o olhar atento para os processos criativos e o ato de criar no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Talvez alguma coisa como um espectador duma partida de futebol assistir o jogo de dentro do campo e, uma vez a bola vindo em sua direção, tendo todo o direito do mundo e autorização do juiz para chutar em gol e, conforme a direção, ajudar o time do coração a ganhar a partida. Tudo isso sem a necessidade de desarmar as potencialidades, aparentemente, antagônicas dessas linguagens: *texto técnico x texto literário*. E, melhor ainda, o ambiente mostrar-se tão propício para criar e entender a criação que tornaria a experiência durável e expansível. E, em vez de o tradicional isolamento, o acompanhamento de olhos novos a partir de ângulos que não existiam. Não parece mais depois desses pensamentos uma questão só em despertar a consciência para entender os processos criativos de ambas as linguagens e poder fazer experiência no campo criativo e ficcional, mas também agora reaparece como enxergar e compreender o que se faz em individualidades e etapas que sempre existiram invisivelmente. Uma espécie de autoconhecimento advindo do próprio ato de criar ao escrever ou escrever ao criar. Poder descobrir a existência de importantes processos da criação que podem ser compartimentados por preceitos teóricos desconhecidos da própria teoria. E tão somente graças à criação ficcional e o seu ponto de vista invertido, o analista do objeto de si mesmo. Focar analiticamente o caos criativo sabendo o que isso quer dizer e aonde isso pode chegar – especialmente em termos ficcionais. Seguramente uma nova perspectiva de entendimento. Afinal, os olhos são de quem está acostumado às elaborações mentais naturais do ato da criação. O instante em que se colhem e se descartam retalhos imagéticos e fragmentos sonoros

e textuais e colam-se ideias de lugares, situações e pessoas diferentes no ambiente mental e que, invariavelmente, resultam em pequenas cenas vivas, movendo-se livremente sem direção e numa reta de chegada desnecessariamente ou ainda desconhecida (exatamente aonde a teoria jamais chegou e não consegue chegar). Talvez seja como sentir na carne aquilo que a carne sente sem saber: a materialização das ideias na forma escrita antes de as palavras aterrissarem no papel. Percebendo aquilo que perdurou, o que foi transformado ou deixou de existir pelo caminho. O vão entre a imaginação e a materialização escrita. O ato de pinçar do que parece ser o nada, mas na verdade são muitas coisas, aquilo que pode durar para sempre.

Pensar sobre isso em termos práticos para um projeto de dissertação, capaz de desbravar técnicas e processos criativos dum texto ficcional e, ao mesmo tempo, conseguir avançar minimamente a discussão teórica envolvendo linguagens diferentes (desbravadas introdutoriamente na graduação), implicaria, no entanto, um volume de pesquisa, leitura e estudos em que obrigatoriamente teria de se escolher o lado a se focar primeiro e, com isso, deixar de acompanhar o desenvolvimento e a construção do outro, uma vez que ambos se desenvolvem ao mesmo tempo. Mas a ideia poderia, ainda sim, partir do TCC em Letras para se sair na frente com alguns certos preceitos teóricos úteis. Além disso, tudo pareceu naturalmente e suficientemente sedutor para se correr o risco e ir em frente. Não porque talvez as coisas pudessem dar muito certo, mas porque todo esforço nessa direção realmente serviria como uma espécie de primeira camada de asfalto numa discussão carente de atenção acadêmica. Uma etapa a mais para se construir a estrada mais firme na busca por ligar “localidades” expressivas e artísticas naturalmente separadas. Quem sabe num eventual doutorado, colocando uma camada mais grossa do mesmo asfalto por cima. Quem sabe também o projeto em si acabe se revelando uma rara, para não dizer única, chance de criação ficcional com o uso de diferentes linguagens e discussão teórica como argumento narrativo e de real interesse científico. Outro fator determinante foi ter levado ao orientador do projeto a ideia de embutir o debate das linguagens com embasamento teórico fundamentado dentro do próprio argumento ficcional. Uma ideia, diga-se, que entrou pela porta do seu escritório como um desejo e saiu como um anteprojeto encorajado a virar realidade. Não apenas num caráter passional e motivacional importante e que faz parte do pacote de um bom orientador de mestrado, mas especialmente com argumentos de viabilidade técnica, sugestão de caminhos, uma prévia análise de pontos críticos, necessidades teóricas, sugestões bibliográficas, exemplos literários com tentativa de incursão da linguagem técnica de roteiros cinematográficos em obras literárias, condições e plausibilidade acadêmica, assim como uma

avaliação satisfatória sobre a capacidade do orientado (que vos fala) em criar ficcionalmente as necessidades e exigências para o enfrentamento da empreitada.

Uma vez com a decisão tomada, sobre qual seria o projeto de dissertação, era preciso abastecer uma ideia básica de ficção com elementos indispensáveis para um assunto caber dentro do outro. A necessidade dum *Personagem/Escritor* foi uma escolha natural e um tanto óbvia. Em *O livro das ilusões* Auster usa dois personagens, o narrador, que é escritor e não se habilita a escrever um só roteiro na história, e Hector, o ator, roteirista e escritor de Hollywood, que também não roteiriza e tem suas obras narradas pelo *Personagem/Escritor*. Mas acontece também de o *Personagem/Escritor* usado por Auster nessa condição específica funcionar apenas como uma espécie de artifício engenhoso para se jogar a voz narrativa ao próprio Auster, tornando a comutação das técnicas de ambas as linguagens em explicações pontuais das cenas pela ótica duma lente cinematográfica, o que antes de tudo significa explicitar que existe uma câmera fazendo isso ou aquilo, para dizer isso ou aquilo, nesse ou naquele momento, em vez de simplesmente utilizá-la sem abrir a boca do narrador, sem revelar onde está posicionada, e então parar escondida nas páginas para ver o que acontece quando o leitor tem o livro nas mãos. Só que é tão forte esse mecanismo de inversão que, em parte exemplificado no filme em que Hector fica invisível, muitas vezes o leitor esquece quem está narrando e esquece que a câmera está em algum lugar, mesmo com a palavra “câmera” sendo utilizada para ilustrar um movimento exclusivo próprio e narrativo que a “própria” esta acostumada a fazer verdadeiramente e fisicamente no cinema, e que o narrador, na literatura, num simples processo de emulação, vai escorregar e cair tantas vezes até desistir e voltar a sua zona de conforto em no máximo três parágrafos de insistência. Olhar de volta o processo usado por Auster é algo revigorante em querer se arregaçar as mangas para colocar a mão na massa. É nítido que deu certo, não resta dúvida de que a coisa funcionou, mesmo que não tenha sido a intenção de fazê-lo num experimento teórico e narrativo ao mesmo tempo.

No caso da obra ficcional do projeto de dissertação, o personagem obrigatoriamente precisaria ser alguém que pudesse desbravar o ato de escrever como ofício criativo e, muito provavelmente, apenas empiricamente teórico, de algum dos lados. Sendo assim, antes do cenário vem a circunstância para o cenário existir. Nisso, que é criar antes de escrever, o *Personagem/Escritor* será contratado para adaptar o formato literário duma obra sua a um texto cinematográfico muito próximo dum roteiro. É um argumento, um substrato ficcional, um embrião de conflito, mas que colocaria sobre a mesa todas as cartas necessárias ao jogo num único movimento: narrativa ficcional, base teórica para exercício prático da transmutação das linguagens, etapas dos processos criativos de ambos os lados

(imagem/cinema e palavra/literatura). Por isso, antes o *Personagem/Escritor* é de fato escritor para depois aventurar-se como roteirista (um caminho facilitado de migração ao se pensar no experimento prático/teórico). Não exatamente um leigo diante dos mecanismos de confecção do cinema, mas um desconhecedor de técnicas e mecanismos próprios da linguagem narrativa dos roteiros. O que vai expor as dificuldades, obstáculo a obstáculo, ao ter de transformar uma história nascida como literatura em outra pronta para filmar. Algo então muito diferente duma simples adaptação literária para o cinema feita por um roteirista profissional. Na prática: uma espécie de protótipo do experimento discutido e analisado no TCC da graduação para um grau de narratividade em teste de funcionamento por bases teóricas. Um texto em princípio híbrido (hipotético, mas factível, para o mundo real), metade uma coisa, metade outra, sem que deixe de ser qualquer uma das duas: *literatura* e *roteiro de cinema*. Quem sabe ainda mais importante: sem jamais perder a história de vista para o *Personagem/Escritor* não perder-se de si mesmo no ofício de escrever em sua jornada pessoal.

Para levar a cabo o projeto com a proposição de debate teórico explícito e internalizado no argumento ficcional, os desafios do *Personagem/Escritor* precisariam ser críveis e reais na transposição das linguagens. O que significava desenvolver uma segunda história escrita pelo *Personagem/Escritor*, na qual parte do seu processo criativo pudesse também ser visto, assim como posteriormente a sua versão do roteiro cinematográfico do próprio livro ficcional. Caso contrário, tanto as diferenças de linguagem quanto as dificuldades de adaptação não seriam percebidas. Os processos e etapas de criação próprias do personagem também tinham de aparecer como parte da narrativa ficcional para que o leitor enxergasse o que poderia ser, para o *Personagem/Escritor*, mais fácil ou difícil de fazer na hora de lidar com a efetiva troca dos formatos escritos da própria história que criou. Ao ter pensado previamente que um dos processos criativos do escritor seria “coleccionar” partes dos corpos e trejeitos de pessoas reais para depois desdobrar tudo em reações e ações ficcionais, daria ao leitor a exata dimensão do que o *Personagem/Escritor* precisaria fazer nas diversas situações críticas do seu desafio. Ou melhor, como ele enxergaria o problema e como exatamente buscaria recursos para superar os impasses do roteiro inexistentes no seu livro:

Max colheu todas as expressões reais que pôde lembrar e as abriu em situações falsas, aleatoriamente: 1. Os fios soltos socados na lateral da touca de látex antes da aula de natação às seis e meia da manhã; 2. A risada infantil nos primeiros minutos da estreia particular de *Quanto mais quente melhor*, enroscada de braços e pernas na enorme almofada de corpo de elefante sobre a poltrona da sala; 3. Olhos presos em *La force des choses*, de Simone de Beauvoir, enquanto a porta da geladeira segue a espera da mão livre para fechá-la. Uma pilha de cenas catalogadas no escuro, acionadas pela trilha e o som ambiente da neve borrada dos campos, das ruas e da

beira da estrada ao fundo. Depois disso, luzes saem lentas de seis luminárias douradas no formato de pétalas graúdas dispostas dos dois lados da sala para mancharem o teto de laranja ao final da projeção. Max pensava nelas quando chegou à rua.

* * *

Um corpo e um rosto. Um corpo que hospede um rosto sem a necessidade de terem nascido juntos. Um escritor tem olhos que podem criar o corpo a partir de partes de corpos de verdade. A vida de verdade recheia o corpo criado pelo escritor com doses de vida necessárias para se movimentar sozinho até muitas vidas distantes da vida do escritor; além da sua morte. A conta servia para reforçar a importância por encontrar informações que Max desconhecia da nova personagem. Uma carga não inventada de vida, mas nascida com alguém em algum ponto no tempo e na história. O forro das cenas escritas. É preciso o cheiro e a cor da pele, as inúmeras dobras dos braços, a quantidade de pelos nas coxas, as cicatrizes, o tamanho das unhas, a curvatura da boca e a extensão dos lábios. Diante de tantas coisas reunidas, Max então as colocaria para funcionarem e interagirem sozinhas, enroscadas em objetos, pessoas e fatos. Nem todos os fatos, pessoas e objetos reagidos seriam escritos. Nem todas as palavras poderiam ser classificadas de irrealis, tampouco de micro-realidades escritas pelo puro prazer de um escritor.

Por outro lado, de alguma maneira o confronto das imagens com as palavras no campo literário e cinematográfico precisaria duma argumentação teórica também visível e embasada por argumentos indiscutíveis e comprovados no campo científico. E de preferência sem uma solução definitiva e também que não ficasse restrita a leitores acadêmicos de Letras. A opção acabou sendo a mais evidente das diferenças entre as linguagens: o movimento narrativo. Exatamente a ideia de que o regime das variações universais que se aplicam à realidade como a conhecemos se comporta melhor pelo regime de leis próprias do cinema. Não é uma questão de melhor ou pior efeito dramático, poético e artístico, nem uma questão apenas de verossimilhança, ou de falar do jeito que se fala em vez de falar do jeito que se escreve, mas de como o nosso cérebro funciona.

Cada imagem substantiva é como uma parte, um órgão de um todo relativo; cada imagem é encadeada a outra para expressar um todo ou outra imagem. Passar de uma imagem a outra é comparável a um processo de (re)conhecimento, como quando se diz “aquele é ele”. No regime da temporalização, cada imagem ou acontecimento perde seu prolongamento espaço-temporal. Já não há antes nem depois. As imagens já não são pedaços de realidade (organicidade) [...] No regime de imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir (PARENTE, 2000, p. 15).

Ao costurar imagens sucessórias num eixo narrativo para um fim desejado numa história flutuante ainda e apenas no universo mental de quem cria, de quem escreve mentalmente, dá para dizer que na cabeça do criador já se estabeleceu um raciocínio de montagem. E a montagem é exatamente o movimento dos acontecimentos de uma história no

cinema. A escolha de movimento interfere mais no devir do que no agora, estando a serviço mais da história do que do valor moral da própria imagem. Pode parecer o contrário na máxima de que “uma imagem vale por mil palavras”, mas uma imagem no cinema sempre quer dizer muito mais sobre a próxima imagem do que ela mesma. É curioso pensar que os acontecimentos literários agem de maneira contrária para produzir sentidos e também mover a narrativa. O agora é que o importa dentro dum livro, e todo o agora monta o livro em partes que o fazem uma coisa inteira com muitas forças de sentido espalhadas: criando imagens, identificação e impactos aos pedaços. O cinema não faz isso também, não existem cenas mais impactantes do que outras? Faz sim. Tudo na pergunta é verdadeiro. Ocorre que, enquanto no cinema isso significa também avançar a história, na literatura isso pode poderosamente ser usado “apenas” para fazer sentido. Como se para tanto o sentido ocupasse um espaço próprio possível, desocupado momentaneamente pela história quando o narrador olhou para ela e então resolveu apertar a tecla “pause”. Isso porque o movimento narrativo literário pode simplesmente ser uma imagem sem qualquer necessidade de movimentar um acontecimento. E as razões para que se faça isso podem ser intencionais ou meramente naturais quando o pensamento atropela uma imagem que começou a se movimentar. Um desvio que percebemos ao escrever ou pensar; enquanto que uma imagem parada que se olha é obrigatoriamente um acontecimento que se move. É antes um fenômeno físico e somente depois um efeito de sentido. Quando se estabelece o sentido, a imagem já se moveu. Na literatura isso não precisa acontecer necessariamente. O sentido pode vir antes da imagem, expressamente, não interessa se foram utilizados micronésios de segundos ou um minuto inteiro para tanto. E mais: a imagem criada a partir do sentido pode simplesmente não mover a narrativa. No cinema, quando a mesma imagem dura um único segundo, automaticamente, ao durar o dobro disso (normalmente por opção do montador), a mesma imagem não apenas transforma ou ressignifica o sentido, mas o faz também com o avanço físico da história, mesmo que isso queira dizer andar para frente andando para trás. Partindo do presente a um fato passado. Alguma coisa que já aconteceu e que podemos ver acontecer sem nos distanciarmos tanto ou quase nada da imagem no presente.

Pode-se, certamente, conceber uma linguagem cinematográfica que encubra o movimento da montagem, calcando-a sobre uma imitação convencional da percepção real, ou submetendo-a ao esquema de uma história da qual não seria mais do que o veículo lógico: o efeito de sentido repousaria, então, sobre a fascinação que cria no espectador a percepção de uma realidade livre de sua gravidade e cujas aparências se identificam, imediatamente, com sua significação. Mas existe também uma forma de expressão que, salientando sempre, por deslocamento de câmera ou

rupturas de montagem, os diferentes tipos de mobilidade oferecidos pela expressão cinematográfica, torna o movimento sensível em si mesmo.

Mesmo já tendo essas coisas como ingredientes bem objetivados de partida para fazer valer um experimento oportunizado pelo acompanhamento de estudos, aprendizados e discussões em conceber a criação e a troca de processos narrativos, dentro do mestrado em *Escrita Criativa*, ainda faltava o apelo primal da literatura: contar uma história por razões que a própria história impõe para existir. Para deixar uma invisibilidade que acontece somente (caso contrário poderia ser inexplicável e causar estranhamento por alguém não conhecê-la) por ainda não ter sido escrita.

1.2 TEMPO X TEMPO – ORGANIZANDO AS IDEIAS QUE DISPARAM MOTIVAÇÕES

E o que poderia parecer mais fácil do que aquilo que já se definiu para o projeto torna verdadeiramente as coisas um tanto mais difíceis. Partindo do pressuposto de que as ideias nascem como fragmentos de alguma coisa maior, nesse caso falando duma criação dentro dum conceito ficcional que justifique escrever uma história, também é verdade dizer que existe um pedaço que vai se encaixar em outro quase sempre com um tempo significativo entre ambos. Um tempo que, por sua vez, vai amadurecer inescapavelmente as partes em separado e potencializar o resultado do encontro. Pode ser uma cena, ou apenas parte dela, como uma imagem entre margens estreitas. Se houver o personagem primeiro, o que é exatamente o caso aqui, este não se movimentará nem para frente, nem para trás, vai vagar no branco até que a mente desenhe um cenário em volta dele. O cenário vai pertencer a algum lugar, e o lugar, por sua vez, passará a pertencer ao personagem. A história é um conjunto de ideias realmente. Uma cadeia de fatos e consequências. Ocorre que nem tudo estará pronto antes, encaixado na mente do escritor para logo ser agrupado no papel, embora a escrita seja também o exercício daquilo que o tempo foi capaz de pensar. Pesando tudo pacientemente primeiro para depois projetar as coisas para sempre.

As grandes ideias, invariavelmente, precisam de tempo ou de partes de ideias que já aconteceram. Algo que pode estar separado em anos ou quilômetros ou dentro de cabeças de duas pessoas que se desconhecem, sequer falam a mesma língua ou comem as mesmas coisas e estão distantes, nesse caso, geograficamente. Quem sabe uma no Vietnã e a outra na Patagônia. Pois bem, tudo que não se consegue ou que não se tem num projeto (seja ele qual for) iniciado do zero em um mestrado é justamente tempo. Tempo para fazer. Um tempo,

logicamente, particularizado para as ideias funcionarem, se encontrarem e serem testadas pelo mínimo de amadurecimento necessário que elas exigem.

A primeira questão lógica procurou considerar isoladamente o limite de tempo para escrever e criar uma narrativa atraente de se ler (aqui, um exercício mental e prático ao mesmo tempo: escolher exemplos de algumas obras e esticar apenas as respectivas linhas temporais para observar a posição, a força e o sentido dos principais fatos das histórias). Dessa maneira nasceu o sentimento de que seria preciso acomodar uma história num ponto pré-existente primeiro e concebido distante do leitor. Uma trama que se movimentasse internamente antes no personagem e, por uma dose milimétrica de improviso, encaixasse os cenários e suas implicações externas ao longo do caminho. Tal qual acomodar vagões num trem em movimento. Ao colocar a história principal num ponto pré-existente, em que o conflito já existisse dentro dele, assim como os acontecimentos importantes por meio de fragmentos espalhados no avanço da narrativa, desobrigaria a criação complexa do ambiente, do cenário e dos fatos robustos de sustentação do núcleo (plot). Uma construção da história relativamente mais tradicional, às vezes até mesmo inalcançável noutra forma de construção, com o plot e os acontecimentos numa estrutura de duas ou três partes. Cada parte vai conter etapas e cenas a serem completadas, nas quais a medição de tamanho e complexidade dependem da narrativa e do ritmo e quase sempre são coisas complexas e de muitas variações de processos de criação particulares e diferentes de escrita, de escritor para escritor, seja por meio da polêmica escrita automática ou do escritor que parece sofrer de TOC e produz um vasto material em pesquisa, estudo, leitura e imersão ritualística. O que importa é que, em termos gerais, os substratos de sentido, intenção, sensação e explicações práticas responsáveis por fortalecer o núcleo principal, o discurso e movimentar o enredo e o avançar da narrativa, ou simplesmente mudar a direção das coisas (os plot points, ou turning points) para encadear as estruturas, ou capítulos dentro delas, ou clímax em situações apenas circulares, obviamente vão exigir além do tempo de confecção, o tempo de maturação e de aceitação do texto.

Tais coisas são elementos indispensáveis ao pacto de leitura e servem para tudo dentro de uma história. Para ilustrar melhor o assunto, eis algumas partes de composição daquilo que uma narrativa longa costuma necessitar: abastecer personagem, cenários, processos de identificação do leitor, signos, argumentos sustentáveis dos conflitos principais.

Ao se medir em horas de trabalho, fica claro que sobraria trabalho e faltariam horas para fazê-lo. Por outro lado, não seria possível também transformar a história de um ponto pré-existente – uma espécie de subtexto detalhado por palavras escritas que disparassem cenas imaginárias, complexas e longas, mas verdadeiras à narrativa – em algo que contivesse

argumentos melhores e mais interessantes do que a história narrada e escrita de fato e no tempo presente. Um impasse cuja solução tinha de encaixar coisas de tamanhos diferentes em vez de jogar uma delas pela janela. Não é possível simplesmente abrir mão de cenários, signos, fundamentação de ideias e detalhes – sejam eles para descrever coisas, lugares e personagens. A solução tornou-se a mais natural possível; prosaica, inclusive: gastar as moedas para o melhor almoço que podiam pagar. Tratar de escolher poucos cenários (fortes e marcantes apregoados à narrativa); escolher as cenas maiores previamente numa divisão equilibrada e pontual; diminuir o número de detalhes e saber como e onde utilizá-los, destacando-os das demais coisas mediante uma aplicabilidade pouco usual e que cause estranhamento. Obviamente essas coisas são em parte também a tarefa do narrador. Um narrador que certamente reivindicará uma voz de tom muito específico (testado e avaliado) para poder cumpri-la.

Outra resposta interessante à falta de tempo foi acelerar a fluência escrita dos acontecimentos em partes nas quais eles fossem complexos e extensos, para então desacelerar e tratar com calma e riqueza quando os acontecimentos se mostrassem mais simples e pequenos. Por fim, se priorizou o miolo desses principais acontecimentos usando uma maior liberdade de improvisação, deixando as técnicas de linguagem escrita mais elaboradas, pensadas, calculadas e, por conseguinte, demoradas (escolhas lexicais, semânticas e morfológicas estudadas e testadas, troca de palavras, reescritura etc.) apenas para erguer as margens sólidas que impedissem que as improvisações (a escrita de maior fluidez) escapassem pelas beiradas, enquanto as indefinições criativas estavam dentro de limites conhecidos e alcançáveis da história, numa estimativa (mesmo que imponderável) de tempo de trabalho para resoluções e para não perdê-las totalmente de vista. Tal qual um enxadrista que, sem tempo para o estudo prévio do oponente, termina por executar uma abertura de jogo bastante simples e que certamente será aquela mais segura que conhece. E que, não obstante, o deixará à vontade para movimentar uma boa quantidade de peças sem o temor de perder a partida.

E o conflito principal? O conflito será o mesmo que o núcleo ou ainda serão coisas distintas de se trabalhar? Na filosofia de poupar tudo, as duas coisas se tornaram uma só. Nessa decisão, precisou se pensar também num núcleo/conflito muito flexível, mas de poucos desdobramentos e camadas interpretativas. Um jogador de futebol que, em determinado aperto do jogo, na necessidade de atacar ou defender, serve tanto à zaga quanto à posição de goleador. Um conflito capaz de ser esticado até o final da história sem tornar-se uma corda curta antes disso. Antes de o alpinista chegar vitorioso ao cume. Ou então, uma corda

esgaçada e rompida que despenca o alpinista na exata última linha da história. Mas e o apelo dessa história? Qual é o motor de propulsão ideal para fazer tudo acontecer? Colocar um chão firme abaixo dos pés do personagem, o ar dentro dos seus pulmões, a vida de verdade, o drama que é viver, a luta por sair do escuro e da sombra do anonimato, tudo que está muito além e muito antes do conflito, as coisas todas para se sentir e para se pensar?

Para se chegar lá foi preciso primeiro fazer do limão uma limonada. Não se encontra esse apelo, essa dor ou esse desejo de expressão na esquina. Mais uma vez aqui está o tempo. A única alternativa é então fazer do tempo um aliado ao invés de um inimigo. Ter um ponto de partida para um projeto literário, mesmo que pela metade, ou longe de uma ideia fechada, sabidamente reúne condições para ser um alento em lugar de um desespero. E de certo modo algumas peças já existiam para serem encaixadas e para se tentar descobrir a partir daí um pedaço de imagem capaz de atender o apelo máximo duma história.

As paredes que parecem enclausurar a criação podem funcionar como o gatilho que dispara uma ideia brilhante ao encontro de um encaixe perdido no espaço. A encomenda de um trabalho que age como o delimitador que sufoca a criação tem a mesma força ao se inverter o giro da roda e assim virar a faísca para incendiar uma grande história. Exemplos de obras literárias, ou até mesmo de arte em geral, bem sucedidas, tendo como limitadores um tema, o tempo, ou um cenário são inesgotáveis na história da humanidade. Mozart compôs quase tudo que fez com base em limitadores colocados por seus contratantes reais, apenas para citar um exemplo fora da literatura. Pode até não parecer verdade, mas para esse projeto de dissertação o pontapé inicial da história ficcional lutando para viver foi mesmo a limitação do tempo.

2 NA BARRIGA DO PERSONAGEM É ONDE NASCE A HISTÓRIA

2.1 AJUDA QUE VEM DE FORA NO AMBIENTE CRIATIVO: NÚCLEO, CONFLITO E ESTRUTURA

Uma forma de se pensar numa história literária quando ela não existe e precisa existir pode ser tentar descobrir as razões que levam um escritor a escrever – em termos genéricos e não específicos. E só então começar lentamente a rosquear a lente e restringir o foco para essas razões com finalidade particular. As principais motivações genéricas talvez se acomodem em apenas cinco circunstâncias alegoricamente representadas a seguir:

1. O diálogo íntimo precisa ser externado (angústia).
2. Uma cena no meio da noite (inspiração).
3. Identificação e mimese (representação).
4. Meu lugar no mundo (finitude).
5. O que é bom não deve ser escondido para sempre (individualidade).

Olhando rapidamente, a última situação parece ter o apelo mais forte entre todas as razões elencadas. Mas também é a situação que reúne tudo para ser a mais irrelevante de todas. Já a situação ou razão 3 parece a que se ajusta melhor à ideia do enxadrista sem tempo para analisar o adversário e que precisa recorrer a uma abertura exaustivamente ensaiada e segura das peças no tabuleiro. Mas criar uma representação identificativa, seja para com o personagem e o leitor, o *Personagem/Escritor* e mais alguém na narrativa, ou do próprio livro para com a própria vida, é uma coisa que ainda necessita do outro, numa segunda condição para funcionar. Representar o que exatamente? Com qual finalidade, para dizer qual discurso e para provocar exatamente que tipo de efeito? E, claro, obrigatoriamente essa representação identificativa precisa estar edificada sobre uma série de definições que não se pode mexer mais: 1) desafios na transmutação de linguagem da literatura para o cinema, invertendo usos para melhores resultados narrativos; 2) *Personagem/Escritor* e seus processos criativos no exercício de escrever literatura e adaptar a própria obra literária à plataforma de roteiro; 3) trajeto definido e de fácil identificação do conteúdo teórico fundamentado que envolve o conflito *imagem x palavra*, ou *romance x roteiro*; o movimento narrativo da história do **PLANO 1** (obra ficcional da realidade acadêmica) para visualizar a acomodação da história

do **PLANO 2** (livro ficcional adaptado pelo *Personagem/Escritor*): de maneira crível e aplicável no **PLANO REAL**, independente do saldo ser positivo ou negativo.

Tudo isso claramente poderia funcionar como conflito humano interessante e expressivo, com boas e pequenas outras histórias por trás, mas dificilmente funcionaria como núcleo principal (plot) para justificar a necessidade de se escrever um livro de narrativa longa. O apelo, esse grito literário de expressão, manifestado pela escolha da identificação representativa, tendo como núcleo “o drama do escritor e a sua luta incansável por transformar a própria obra literária em roteiro de cinema”, nitidamente seria mais um problema do que uma solução. A menos que se estivesse criando um livro exclusivo para leitores acadêmicos de literatura, comunicação, cinema, teóricos da linguagem, roteiristas e escritores. E, mesmo assim, sem qualquer garantia de que o processo de identificação daria certo.

Então o drama do escritor é outro. É assim que acontece, desdobrando possibilidades e descartando a maioria delas até encontrar uma que funcione apesar da limitação de tempo de execução. O drama do *Personagem/Escritor* vem de dentro dele, da sua barriga; é assim também que o *Personagem/Escritor* nasce. Alguém que conheceu o amor tardiamente porque antes e, incrivelmente cedo, esse alguém conheceu a si mesmo como normalmente as pessoas não se conhecem e, quando resolveu, justamente numa idade que mal se sabe o que é existir, aprofundar a inquietação do Eu, acabou impelido ao buraco sem fundo que o levou a ocupar-se em sair dele e em saber ainda mais sobre a própria existência integrada ao mundo e o mundo ao universo e rapidamente essas coisas todas e maciças se tornam maiores do que todas as outras coisas que existem – até mesmo viver o amor que desconhece.

Qualquer leitor consegue criar identificação com um conflito universal que dê impressão de ser apenas íntimo e particular, porque antes do instinto de sobrevivência coletivo ouvem-se os gritos de desespero da sobrevivência individual. De qualquer modo, isso ainda não é o núcleo principal da história. Mas uma espécie de metade da força que faz o núcleo girar sobre o próprio eixo. É pensando dessa forma que o *Personagem/Escritor* descobre o amor depois dos quarenta anos e por muito pouco tempo, como se o amor fosse o elixir da vida, a grande recompensa ao final da jornada em que se enfrentou o chamado da natureza, a caverna oculta, a voz do mentor, os desafios intransponíveis e os conflitos e as travessias de um modelo mitológico no qual todas as narrativas sem encaixam. Tudo então se parece muito como a preparação do *Personagem/Escritor* para viver o amor quase ao final da estrada. Mas isso também ainda não é a história, apenas a história previamente concebida em um ponto longe dos olhos do leitor, embora o leitor saiba de sua existência e a conheça de forma razoável. A

“história de fato” é aquela em que o *Personagem/Escritor* quebra o recipiente no qual está o elixir da vida logo após tê-lo encontrado. Nesse caso, quando o *Personagem/Escritor* involuntariamente provoca o acidente de carro que leva a namorada à morte e com isso o doce sabor em poder existir é tão fugaz que sequer deveria ter sido experimentado. Essa é ainda a metade faltante para o núcleo girar definitivamente. O que acontece depois do acidente, dentro do escritor, é o núcleo, definitivamente. A culpa. Aquilo que a culpa é capaz de fazer à vida. A origem da culpa, que por um instante consegue justificar plenamente a luta para compreender a vida por conta da abdicação de viver. Um efeito final em cascata. A ironia junto da imponderabilidade, da impotência, da crueldade inumana e invisível, do eterno conflito existencial, da natural fragilidade perante a morte e a elaboração do luto, da descrença no regime da razão, do esvaziamento de sentido do comportamento social humano coletivo e individual. Em suma, a desesperança disseminada e devastadora da culpa. O conceito clássico de conflito existencial pela ótica universal, mítica e que opta por um processo de identificação com grandes chances de êxito e ainda assim adequadamente funcional diante da limitação de tempo de criação de uma obra ficcional. Mas, para tudo não parecer exatamente igual a tudo que já se fez, a ideia passa por esconder a saída e empurrar o leitor primeiro a refazer parte da jornada e da narrativa desvirando páginas e páginas até a metade ou o começo do livro, para depois só enxergar a luz do túnel pelo próprio umbigo, tendo exaustivamente revirado, num período pós-leitura, as camadas do escuro no lado de dentro da barriga. Talvez seja esse, então, o apelo justificado e necessário para que essa história seja escrita.

Tudo se desenrola quase sozinho como um tapete comprido lançado do topo duma escadaria. O *Personagem/Escritor* usando a autodescoberta existencial desde a infância (que o fez aceitar-se escritor num ponto da vida adulta) para driblar a morte e a realidade e assim diminuir a culpa (núcleo/plot) e permitir mais oxigênio aos pulmões. A história, por sinal, dessa forma, vista de cima feito as peças no tabuleiro do enxadrista, aquele prestes a realizar a sua segura e tradicional abertura de jogo, parece conter mesmo aquilo tudo que precisa:

1. Os processos de criação literária inseridos à narrativa.
2. A identificação do leitor numa forma de expressão artística do seu mundo particular e real.
3. Um conflito importante (subplot 1) quando o personagem precisa escrever para não morrer (culpa e luto).
4. Poucos cenários sem engessar alternativas interessantes à história.

5. Poucos personagens justificados e naturais em conformidade com a narrativa.
6. Segundo conflito (subplot 2) marcado por uma crise existencial pré-concebida e focada na infância, a ser distribuída em parágrafos pontuais como quebra-cabeça auxiliar à construção da história e entendimento dela junto ao leitor (identificação representativa particular).
7. A culpa como núcleo principal (plot) da história, cuja força motriz é dividida em:
 - a) Crise existencial que perdura até a vida adulta (conflito de identificação universal).
 - b) Tardia descoberta do amor como sopro que renova a existência, mas logo deixa de existir e fabrica o núcleo principal de trás para frente.

De qualquer modo, tudo que havia sido definido anteriormente sobre promover o debate teórico do uso comutativo das diferentes linguagens e propriedades narrativas do cinema e da literatura na mesma plataforma (uma história escrita) não só acabou de fora dessa formatação das peças, como encaixá-las numa estrutura a partir delas ficou parecendo uma tarefa hercúlea fadada ao fracasso. São nitidamente duas coisas distintas colocadas lado a lado para se olhar, que até podem ocupar sim a mesma história, mas sendo tratadas como coisas diferentes. Talvez complementares, a primeira levando à segunda, divididas em linhas temporais separadas para produzir causa e efeito, uma metade que por si só parece uma história inteira, mas ao encontrar a outra metade faz com que ambas sejam encaixadas perfeitamente no mesmo enredo, alterando aquilo que veio primeiro. Isso vai redefinir totalmente o conceito da primeira parte lida pelo leitor. E pode ser uma bela peça do argumento, revelada da metade para o fim. Um artifício estrutural, aliás, bem comum ao cinema. Essa ideia também criará novas conexões, questões e entendimentos narrativos, assim como efeitos inesperados nascerão desse encontro e também projetarão caminhos diferentes da “estrada”, da jornada do herói, apenas na segunda parte. São coisas relativamente comuns tanto na literatura quanto no cinema. Apesar de que na literatura o mais usual seja encontrar o conceito de saga, série, que consegue ser mais a mesma história (embora recheada de novas aventuras) continuada do que duas histórias diferentes que se complementam. É como trocar as peças sobre o mesmo tabuleiro, dizendo ao leitor: “olhe, jogaremos xadrez no primeiro livro e damas no segundo”. Mas o caso em questão é outro. Não se trata tanto de trocar as peças, mas simplesmente dividir o tabuleiro em duas partes distintas que, ao se juntarem, revelam um jogo desconhecido para o leitor. Um jogo que o faz pensar estar assistindo xadrez

quando, na verdade, logo à frente, tudo se transforma numa disputa inédita de um jogo desconhecido. Apenas porque foi encaixada a metade do tabuleiro que o leitor não podia ver. E cujas regras só vai poder descobrir nos movimentos restantes das peças até o final partida. Exatamente o que acontece em *Kill Bill*, o épico de Quentin Tarantino, dividido em dois volumes distintos da mesma história, alterando a forma de narrar para cada um, aproveitando o uso de diferentes efeitos dramáticos, a construção de sentidos inesperados e/ou complementares para uma unidade de recepção da história, complementando e reclassificando o VOLUME 1 por tudo o que acontece no VOLUME 2. Coisas que se parecem com “A” e na verdade são “B” apenas quando as metades da história se encontram. E que, de certo modo, terminou por ser o modelo estrutural para inspirar a ideia de como solucionar os impasses da parte ficcional, atendendo ao mesmo tempo as discussões propostas pelo projeto, integralmente.

O próprio Tarantino, na definição mais rápida e rasteira que precisou dar sobre a divisão do filme, teria dito: “o Volume 1 é a pergunta e o Volume 2 é a resposta” (TARANTINO, *Kill Bill*: vol. 2, 2004). Mas o diretor americano também chegou a comentar alguma coisa como: o VOLUME 1 sendo a apresentação do universo (cenário geral) no qual as coisas acontecem, mediante um tom mais alegórico e divertido ao espectador, e o VOLUME 2, simplesmente, no qual a história é de fato organizada e os personagens são apresentados com todos os respectivos conflitos, medos, características, motivações e destinos.

Tudo parece devidamente resolvido, pensado, organizado, ajustado e pronto para que se comece a digitar após o estralar dos dedos, de se massagear as mãos, de certificar-se do silêncio e da baixa luminosidade do ambiente de trabalho, amplamente cercado de todos os livros, referências e de quaisquer materiais de pesquisa necessários, após permitir-se olhar a terceira vez se não se esqueceu de manter a garrafa térmica de água vedada, passar os olhos na distribuição ordenada das campanhas de escritura diárias pintadas no cronograma com horas de trabalho em forma de mural fixado acima da tela do computador, com o pincel atômico vermelho à mão para fazer um X no que virou passado. No entanto, ocorre dessas coisas todas não terem nascido juntas, mas incrivelmente fragmentadas, espalhadas em diversos processos diferentes da criação, mediante encontros cósmicos e nem tão rápidos de duas ou mais ideias vindas de objetos e coisas inusitadas escritas, etapas de trabalhos e lugares e conversas com diferentes pessoas e também de algumas outras ideias que de ruins passaram a muito boas apenas entre a madrugada e a metade da manhã do mesmo dia, sem se esquecer daquilo que surgiu através de tentativas infrutíferas que só foram sinalizar sua

positividade e fazer brotar um minúsculo ramo cinco semanas mais tarde, ou então através de discussões de grupos de pesquisa e meia dúzia de leituras obrigatórias e seminários sonolentos nos quais uma frase aguçou os ouvidos e espasmou o corpo e arregalou os olhos e quase provocou uma queda de cadeira, que aparentemente muitas dessas coisas precisaram ser reconsideradas, pois pareciam ligar um imenso círculo vazio a lugar algum, e, como se espera, mas se esquece, que dali algo muito interessante pode acontecer: em frente à televisão, zapeando canais à cata de horas de sono necessárias para viver, vasculhando colunas velhas de uma articulista de jornal da cidade ou do centro do mundo sobre um assunto interessante pipocado inexplicavelmente do trajeto do supermercado para casa, ao ler uma frase no meio dum livro que levou mais de quinze anos para ser lançado no país e ao ser lançado calhou de ser lido no justo momento em que poderia fazer o sentido que fez.

É assim que funciona e assim também é que se descobre que o tempo é mais implacável do que realmente deveria ser. A primeira formatação e estrutura organizada, visando não apenas que o trabalho tivesse início, mas que pudesse apontar alguns caminhos, que, mesmo uma vez errados, acabassem apontados efetivamente elementos indispensáveis da história numa disposição plausível e interessante e que coubessem no horizonte marcado irrevogavelmente no calendário. A data da qualificação. Antes de entender que havia o VOLUME 1 e o VOLUME 2, e muito tempo depois de saber que existiam e ambos os volumes se separariam para darem cabo de finalizar tudo nas últimas voltas dos ponteiros para a entrega do projeto, é que surgiu a primeira estrutura da história. Mesmo com caráter de rascunho, ali já estavam microestruturas que consideravam eventos-chave por divisão no interior dos capítulos, com uma estimativa de mero equilíbrio harmônico para a divisão de páginas.

PRÓLOGO – ESCURO (6 PÁGINAS) - ACIDENTE

1 – FLASHFORWARD (70 PÁGINAS) = 3 CAPÍTULOS – 1. LUTO; 2. DESAFIO; 3. BUSCA.

2 – FLASHBACK (70 PÁGINAS) = 3 CAPÍTULOS – 1. INSPIRAÇÃO; 2. MEMÓRIA; 3. CRIAÇÃO/FICÇÃO

3 – PLOTPOINT (80 PÁGINAS) = 4 CAPÍTULOS – 1. PAIXÃO; 2. REALIDADE; 3. BUSCA; 4. REALIDADE/FICÇÃO?

NARRADORES

1. TERCEIRA PESSOA – PRÓXIMO: + DESCRITIVO - FLUXO DE CONSCIÊNCIA +- AÇÃO E REAÇÃO = 70 %.

2. TESTEMUNHA (DIRETOR) – PRÓXIMO: - DESCRITIVO + PSICOLÓGICO E FILOSÓFICO = 20 %.

PERSONAGENS PROTAGONISTAS

ESCRITOR/ROTEIRISTA

NAMORADA (REAL/FICÇÃO)

ADVOGADO – NOVO (REAL/FICÇÃO); ADVOGADO VELHO (REAL)

FILHA DO ADVOGADO

PERSONAGENS ESCORAS

DIRETOR DE CINEMA

EDITORA

CASAL DE AMIGOS DO ESCRITOR

PRODUTOR EXECUTIVO DE CINEMA

LINHAS NARRATIVAS

PASSADO – Acontecimentos ficcionais: origem do advogado; desconfiança da traição da Mulher; caso extraconjugal. Acontecimentos reais: origem real advogado; gravidez mulher/caso extraconjugal; abandono filha e criação dos avós.

Personagens envolvidos: NAMORADA (REAL); ADVOGADO NOVO (REAL/FICÇÃO); FILHA BEBÊ (REAL/FICÇÃO).

PRESENTE – Acontecimentos: luto; embate criativo; encontro do protagonista com o advogado; confecção do roteiro; morte do advogado; aparecimento da filha do advogado; busca do verdadeiro pai da filha do advogado;

Personagens envolvidos: NOIVA (FICÇÃO); ADVOGADO VELHO (REAL); FILHA ADULTA ADVOGADO; CASAL DE AMIGOS; PRODUTOR EXECUTIVO; EDITORA; DIRETOR DE CINEMA.

O próprio contexto de estruturação já havia sofrido muito outros processos e descartes, além de várias tabelas com alternativas que incluíam personagens diferentes e alguns posicionados nas mesmas circunstâncias e espaços temporais da história. Mas de qualquer modo, considerando as modificações naturais, isso servia para perceber que muita coisa estava mais aberta do que fechada e que uma tentativa de definir capítulos resultaria num trem com muitos vagões para se puxar e pouca lenha para queimar. Ou se queimava tudo e se mudava o destino de chegada para um lugar mais próximo, ou então se começava a desengatar alguns vagões antes da partida. Quando finalmente se chegou às mudanças e ajustes tidos como necessários, indispensáveis, e ideias da estrutura, tendo feita a divisão de capítulos e o resumo das situações numeradas neles distribuídas, tudo ainda parecia como ter de escalar o Everest com incontáveis dias de atraso. O que se pareceu com uma história de dois volumes virou uma história com PRÓLOGO, VOLUME I, VOLUME II, VOLUME III e EPILOGO. Número de personagens muito além do ideal e, seguramente, além do necessário à definição de história e ensaio estrutural. Mesmo que o princípio natural em situações do tipo, envolvendo tabelas estimativas, seja um trabalho feito para que tudo o que estiver em pauta possa ser visualizado, para só então se entender o que deve permanecer ou ser literalmente cortado. O resultado de se retirar o excesso de coisas pareceu, à primeira análise, algo tão volumoso quanto pensar profundamente sobre a função de cada situação argumentativa e à espera de um encaixe de ajuste; ou unir partes coesamente, com propósitos narrativos

definidos, que se sustentassem numa divisão de capítulos e fosse narrativamente uma evolução da história com equilíbrio, entendendo as posições dos conflitos, a revelação de personagens, o movimento orbital dos conflitos (subplots) em volta do núcleo principal (plot), o trabalho das linhas temporais em posição narrativa em separado e o ponto de contato delas dentro da história, o ritmo de cada situação em separado, a importância, a evolução dos personagens principais, o uso e a forma de descarte dos personagens de escora, bem como a escolha pontual de localização de cada uma dentro da estrutura, a marcação e a localização estrutural dos pré-clímax e também dos pontos de virada (plot points), até finalmente observar a disposição de todas as pessoas para tentar compreender: 1) harmonia de todas as peças em funcionamento; 2) objetivos traçados da história atingidos, cumprindo a determinação do ponto A ao ponto B principais; 3) necessidade e função real de cada personagem em prol da narrativa ou do núcleo; 4) medição aparente do efeito de sentidos traçados para o percurso da jornada e o que ocorre depois dela.

Mais personagens que o permitido e ainda uma indefinição do resultado artístico como representatividade expressiva e do impacto literário final como sendo de fato positivo. Ainda com a dramática obrigação de encontrar um narrador cuja voz lidasse com todas as transições e variações narrativas positivamente, respeitando sempre a criação dum texto híbrido que contemplasse a discussão teórica e fosse convincente como narrativa literatura e linguagem imagética próprio dum roteiro cinematográfico.

PRÓLOGO – “ESCURO”

1. **NO ACIDENTE**

2. **FLASHBACK: PARIS/BUSCA POR PERSONAGEM (CONHECE HELENA)**

3. **VOLTA AO ACIDENTE**

PRIMEIRO TERÇO – “O OLHO NA BARRIGA DO ESCURO”

CÁPITULO 1

4. **PASSADO DO PERSONAGEM (INFÂNCIA)**

5. **LUTO/DIÁLOGO PÓS-MORTE**

CAPÍTULO 2

6. **COMEÇO VIDA DE ESCRITOR/BANCO**

7. **PRIMEIRO LIVRO “NOTAS DO ACASO”**

8. CARACTERIZAÇÃO DO PERSONAGEM – AÇÃO/CENA – PROSA POÉTICA
9. RESULTADO DA PUBLICAÇÃO “NOTAS DO ACASO” – CARACTERÍSTICAS DA EDIÇÃO E DA VENDAGEM (FRACASSO EDITORIAL)
CAPÍTULO 3
10. ENCONTRO DO LIVRO NA UNIVERSIDADE DO NOVO MÉXICO PELAS MÃOS DE UM AMIGO DIRETOR DE CINEMA
11. ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA, IMPACTO COMERCIAL DO FILME
12. ROTEIRO DAS CENAS FINAIS (OU DE ABERTURA DO FILME)
13. ASCENÇÃO PROFISSIONAL (VIDA DE ESCRITOR/OUTROS LIVROS)
CAPÍTULO 4
14. PASSADO DO PERSONAGEM (INFÂNCIA)
15. LUTO EM AÇÃO/DIÁLOGOS: AMOR/SEXO (REALIDADE DISTORCIDA/FICÇÃO)
16. INÍCIO DE PROBLEMAS C/ VIZINHO
17. AGRAVAMENTO DO LUTO (COMEÇO DO DESMORONAMENTO DA REALIDADE PARALELA: FICÇÃO DA PERDA)
18. REENCONTRO COM AMIGO DIRETOR DE CINEMA/PROPOSTA DE NOVO ROTEIRO (DESAFIO/SAÍDA DA ATUAL CRISE EMOCIONAL)
SEGUNDO TERÇO – “O REVERSO DAS IMAGENS”
CAPÍTULO 1
19. PASSADO DA PERSONAGEM (FASE ADOLESCENTE)
20. AGRAVAMENTO PROBLEMAS VIZINHO (REFORMA NO PRÉDIO/VAZAMENTO)
21. VOLTA À VIDA – DESEMBARQUE DO LUTO, BUSCA POR HISTÓRIAS REAIS
22. APROXIMAÇÃO C/ VIZINHO (SOLUÇÃO DO VAZAMENTO)
CAPÍTULO 2
23. PASSADO DO VIZINHO – INTERESSE RECÍPROCO: VIZINHO CONTAR SUA HISTÓRIA E ESCRITOR PASSA A REGISTRÁ-LA (1º ENCONTRO)
24. TENTATIVA DE FICÇÃO (EMBATE CRIATIVO/ARGUMENTO C/ BASE NA VIDA DO VIZINHO)
25. VOLTA À VIDA 2 – SOCIABILIZAÇÃO/SEXO CASUAL/REALIDADE X FICÇÃO
26. PASSADO DO VIZINHO (2º ENCONTRO)
CAPÍTULO 3
27. PASSADO DA PERSONAGEM (FASE ADOLESCENTE)
28. SOCIABILIZAÇÃO/EMBATE COM PROBLEMAS REAIS
29. MATERIALIZAÇÃO DO ROTEIRO (PRIMEIRAS CENAS DO “DESAFIO”)

30. PASSADO DO VIZINHO (3º ENCONTRO)
31. DESDOBRAMENTO DA REALIDADE (PASSADO X PRESENTE) DO VIZINHO (CAMINHO FICCIONAL)
CAPÍTULO 4
32. SURPRESA P/ ANDAMENTO DO ROTEIRO (MORTE DO VIZINHO)
33. CRISE CRIATIVA
34. EM BUSCA DUMA NOVA HISTÓRIA (REALIDADE DAS RUAS)
35. INSPIRAÇÃO/NOVA “SAÍDA” (OUTRO CAMINHO POSSÍVEL P/ O PASSADO NÃO RELATADO PELO VIZINHO, CAPAZ DE ALTERAR O PRESENTE, A REALIDADE)
36. VOLTA DO VAZAMENTO ATRAPALHA ESCRITA DO ROTEIRO
37. DECISÃO DO SÍNDICO P/ VAZAMENTO, INVASÃO AP. VIZINHO/MORTO
38. VOLTA À ESCRITA – NOVAS CENAS ROTEIRO (OUTRA PERSPECTIVA)
39. DESCOBERTA VAZAMENTO NO AP. VIZINHO MORTO (“PEÇA” DO PASSADO “OCULTO” NO CANO DO VASO DO BANHEIRO)
40. PEÇA DO PASSADO VEM À TONA P/ PERSONAGEM (NOVO DONO DA PEÇA). NOVAS HIPÓTESES P/ HISTÓRIA REAL DO VIZINHO MORTO: IGUAIS A DESDOBRAMENTOS “FICCIONAIS” NOVOS.
TERCEIRO TERÇO – “A PROJEÇÃO DA MEMÓRIA”
CAPÍTULO 1
41. PASSADO DA PERSONAGEM (FASE ADOLESCENTE/ADULTO)
42. SURGIMENTO DA “FILHA EMPRESTADA” DO VIZINHO MORTO
43. APROXIMAÇÃO DO ESCRITOR C/ “FILHA” DO VIZINHO
44. IDENTIFICAÇÃO ENTRE O CASAL – APOIO MORAL E LOGÍSTICO DO ESCRITOR: CORPO NO IML, BUROCRACIA, ENTERRO DO VIZINHO
45. A HISTÓRIA CONTADA PELA “FILHA”
46. VOLTA P/ O ROTEIRO –ROMANCE ENTRE ESCRITOR E “FILHA”: SEXO/PAIXÃO
47. CRESCE CONVÍVIO C/ “FILHA”, AGORA EXERCE PAPEL DE CRÍTICA E MUSA LITERÁRIA, SIMILAR A RELAÇÃO C/ NAMORADA (MORTA)
48. NOVAS CENAS DO ROTEIRO (METAFICÇÃO, ROTEIRIZAÇÃO DO REAL)
CAPÍTULO 3
49. PRESENTE DO PERSONAGEM “MENDIGO” PELAS RUAS (FASE ATUAL)
50. ENCONTRO COM AMIGO DIRETOR E NOTÍCIAS SOBRE O ANDAMENTO DO ROTEIRO (REFORÇO EM CONTAR A VERDADE P/ “FILHA”)
51. REVELAÇÃO DO PASSADO P/ FILHA DO MENDIGO – SEPARAÇÃO DO CASAL

52. TENTATIVA DE REAPROXIMAÇÃO POR PARTE DO ESCRITOR
53. NOVAS CENAS DO ROTEIRO REALIDADE/FICÇÃO
CAPÍTULO 4
54. REPARAÇÃO DO PASSADO/CONCERTO DO PRESENTE (BUSCA PELO MENDIGO DESAPARECIDO: PISTAS E QUEBRA-CABEÇA)
55. PRESENTE DO MENDIGO (FASE ATUAL: CERTEZAS FÍSICAS E METAFÍSICAS)
56. DESAPARECIMENTO DO ESCRITOR E À TENTATIVA DE REAPROXIMAÇÃO DA FILHA DO MENDIGO (DESENCONTRO)
EPÍLOGO – “BRANCO”
57. “ROTEIRO FINALIZADO” ENVIADO P/DIRETOR/DESTINO FILHA MENDIGO
58. CENAS FINAIS DO ROTEIRO (MENDIGO ENCONTRA ESCRITOR)

Sabidamente as coisas haveriam de mudar bastante pelo caminho, mas o processo de escrita nessa altura do campeonato ao menos parecia ter começado com o pé direito. O narrador surgiu satisfatório nas primeiras páginas, parecia firme, objetivo, com a neutralidade certa, sem parecer frio ou intrusão passional, elegante sem ser arrogante, calmo e assertivo, semelhante às necessidades de ajuste focal duma lente, mas também capaz de errar, senão humanamente então como quem observa e narra aquilo que vê. Entretanto, esse mesmo narrador em terceira pessoa, observador e distanciado na dose certa, sabendo variar descrição construtiva de imagem e ação física e psicológica para dar movimento não deixava de ser excessivamente trabalhoso e demorado para existir e fazer existir dentro da narrativa:

O começo da tarde nublada de outono estava tanto em sua cabeça que a cidade parecia obra da sua criação. Cada ruído urbano, poça d'água, cheiro, canteiros, placas, pessoas ou pedras pareciam ter nascido segundos antes dos seus passos. Cenários inteiros e frescos e velhos brotados do chão para que um Eu pensativo caminhasse dentro deles. Mesmo sendo um ciclo de filmes dos irmãos Coen, com obras assistidas dezenas de vezes, Max sentiu-se motivado a entrar horas antes e enfiar a bunda numa das poltronas no meio do escuro. Ao percorrer o hall da filmoteca, um caminho afunilado e com desvio num pedaço da parede, onde uma porta pequena e aberta dava acesso à sala do projecionista, ele deixou de prestar atenção na espessura e desgaste do carpete para se concentrar nos objetos a volta do projetor. Uma prateleira fixada por mãos francesas à parede, feita da metade da porta dum armário de mogno com o puxador voltado para baixo, acomodava uma porção de quinquilharias acoteveladas e cobertas por uma pasta de poeira grudenta e úmida. Max quis reparar nos objetos e alargar os respectivos buracos de existência de modo a encontrar neles um punhado de vozes distantes e lágrimas derramadas e histórias dobradas em tantas partes que lembrassem uma carta que nunca deveria ter sido escrita.

Se por um lado o narrador precisava de ajustes, por outro um novo desenho de argumento começava a nascer, preocupado em diminuir o que existia e ao mesmo tempo dar cabo de questões práticas da trama que precisavam de soluções urgentes para sair do lugar. Derrubar a primeira grande parede, torcendo para que o intervalo de estrada até a próxima fosse mais longo, pois ela já se avistava no horizonte, obrigando a escrita a perder velocidade para que o narrador não batesse a cabeça no início do segundo capítulo.

O ambiente do curso, no encontro de pares da escrita criativa, escritores, editores, roteiristas, ensaístas, jornalistas, atores, dramaturgos etc. (parece fazer mais sentido o conceito de “ambiente acadêmico” para a *Escrita Criativa* até mesmo do que para qualquer outro curso) e, especialmente, o grupo de colegas ingressados no mesmo semestre 2013/1, revelou-se uma verdadeira conspiração cósmica de rara beleza e felicidade. Vidas naturalmente complementares e ricas no conjunto humano, além de faiscantes na criação literária, oriundas de universos distantes e ao mesmo tempo de interesses e paixões e pensamentos comuns.

Não menos do que um dos processos de criação mais relevantes e que deve ser visto como qualidade ímpar e indiscutível do curso, e não apenas uma conjuntura indissociativa do contexto acadêmico. De qualquer modo, tamanho é o grau de importância das trocas, do respeito, das análises críticas e contribuições mútuas, que a solução do registro que cabe aqui é antes algo prático e racional do que emotivo. O que, por sinal, basta para entender que uma coisa está até mesmo perto da outra, assim como serve de exemplo palpável e prático nas etapas de criação. Portanto, o que segue é um formato alusivo a uma espécie de DIÁRIO DE BORDO para contemplar apenas as contribuições mais pontuais e técnicas ao enredo ficcional.

ORIGEM DO PROTAGONISTA

PROBLEMA: Como construir uma trajetória crível dum escritor brasileiro desconhecido, que aceita ser roteirista dum posterior exitosa experiência de escrever para o cinema e cujo reconhecimento artístico do filme acaba responsável por torná-lo escritor bem-sucedido? Ainda, como fazer alguém convidar uma pessoa não especializada para a função sem ser destituído o aspecto profissional do convite por conta dum relação visivelmente pessoal?

CRISTIANO B.

SOLUÇÃO: Transformar o escritor num escritor de sucesso aos olhos de quem vai contratá-lo, fazendo com que a própria obra justifique isto: fazer roteiro. (Contribuição absolutamente vital a todo o processo, desdobrada em fazer o escritor criar um livro inicial quase híbrido, antecipando essa proposta “teórica”. A familiaridade com o experimento foi a chave para todo o problema. A transição escritor/roteirista ficou tão crível com a ideia de: “mais ou menos saber fazer”, que o contrato virou: roteirizar a “própria obra literária de tendência cinematográfica”, juntando dessa

forma todas as peças.)

TOM DA VOZ NARRATIVA

PROBLEMA: Sustentar o tom de precisão neutral e pontual do narrador (baseada propositadamente no início do livro em descrição, numa espécie de “câmera literária de cinema”) para o resto da narrativa longa diante das adequações necessárias às variações narrativas gradualmente para não desarmar o pacto de leitura, utilizando qual recurso de transição? E quais são as mudanças no tom da voz que a tornem menos plácida e ainda preservem a força e propriedades originais?

DAVI B.

SOLUÇÃO: Utilizar na transição do tom da voz do narrador um diálogo que ainda não apareceu na narrativa, exatamente entre o narrador mais formal e quase “etéreo” e o novo narrador mais “mortal” e informal na medida certa. Buscar o tom de informalidade adequado e mais próximo do narrador que já existe mediante referências de outros narradores similares a ele na literatura, assim como buscar no mesmo tipo de referência o tipo de tom de voz narrativo mais perto do desejado. (Exatamente o que acabou sendo feito e de maneira exitosa. É o que acontece após a breve introdução do capítulo 2, o primeiro diálogo de fato do VOLUME I, suavizando a transição do tom de voz do narrador. O tom certo, por sua vez, partiu da ideia sugerida, aprimorada apenas com testes em frases do próprio texto já escritas para evidenciar as diferenças e a efetividade prática da mudança.)

ASPECTOS DESCRITIVOS

PROBLEMA: Como e quais partes diminuir dos aspectos descritos e marcantes do narrador inicial, no seu comportamento aproximado dum “narrador câmera”, para facilitar a mudança do tom de voz narrativo de maneira ainda sutil, mas efetiva e imperceptível ao leitor?

DAVI, RICARDO K., CRISTIANO B., MOEMA

SOLUÇÃO: Um acompanhamento de leitura que foi dividido entre as pessoas acima nominadas, estudado, marcado com considerações em momentos diferentes, incluindo oportunidades de leitura pelo grupo de pesquisa de narradores coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik Angelini. No retorno das considerações se percebeu em que pontos as passagens textuais mais unanimemente truncavam o andamento dos fatos narrados, estacionando a história para apenas produzir alegoria e plasticidade poética, que mais desviavam a atenção do leitor, retirando-o da história, do que qualquer outra coisa. Uma ajuda importante que deu início a um tipo de caminho e processo posterior para enxugar o texto.

TEXTO HÍBRIDO NARRATIVO

PROBLEMA: Apropriar a narrativa usando por base o texto técnico de um roteiro real, e assim suavizar com a literalidade em pontos que agreguem sentido metafísico e

DAVI B., MOEMA V. P. R. KRALIK REGINALDO P.

SOLUÇÃO: Usar cenas curtas em forma de roteiro, a partir do ponto de vista de quem não sabe tecnicamente fazer isso, portanto numa

substrato psicológico ao leitor da parte técnica de confecção do filme (diretor, fotógrafo) e especialmente ao elenco, cujo passado não escrito dum personagem é normalmente construído um tanto pela imaginação solitária do ator ao capturar e exercitar o subtexto, e outro tanto alimentado na preparação de elenco e direção de cena do filme? Ou fazer o contrário: ter por base um texto literário que possa ser metamorfoseado por pitadas de linguagem técnicas de roteiro? Mais uma vez, então: como fazer uma transição tão marcada e saliente parecer suave e não ferir a narrativa com um estranhamento que comprometa o pacto de leitura, uma vez que essas demonstrações de texto “híbrido” se fazem indispensáveis e precisam existir como partes da narrativa, e não como complemento de discussão teórica?

forma mais literária que descritiva, talvez usando um tom narrativo do narrador do começo do livro, retirar todas as informações de marcação técnica, como cabeçalho, formatação, movimento de câmera, linguagem específica etc., avisar ao leitor da mudança de maneira discreta e visível: outra fonte, outro formatação etc. (Basicamente um resumo das contribuições somadas e dadas por todos os envolvidos em partes iguais e distintas e que foram seguidas à risca. Apenas uma observação que merece o crédito: quando Reginaldo P. leu o texto para que fosse feita a análise, sem qualquer direcionamento sobre qual parte registrava algum problema, o que lhe chamou a atenção não foi exatamente o “solavanco” inegável e forte de um formato narrativo para o outro, mas a quebra da verossimilhança, porque o texto em questão se parecia mais com um texto técnico de cinema do que uma página dum romance. Em tudo, visualmente e textualmente. Mas por conhecer roteiros reais e ser próximo deles, Reginaldo entendeu que ali poderia haver uma quebra da verossimilhança. Embora não soubesse do passado do personagem e nem do futuro, aquela acabou por ser a prova mais contundente de que o caminho adequado ao problema precisaria seguir na direção inversa, pois além de suavizar a saída dum formato de escrita a outro muito mais estranho, daria jeito em diminuir consideravelmente qualquer risco da quebra com a verossimilhança. Uma pulga atrás da orelha que foi resolvida na parte que explica aceitavelmente e justificadamente todo o processo particular de criação do roteiro pelo protagonista Max e o diretor de cinema Lucas Blat, inclusive com amarras para o restante do enredo: um processo lento que fica responsável pelo atraso na entrega da versão final, gerando desdobramentos para a história.)

TAMANHO, DIVISÃO DA HISTÓRIA

PROBLEMA: Todo o projeto e a organização esquemática estrutural, moral, criativa e contextualizada da história ficcional, embora diminuídos, se encontram plenamente encaixados, em que

LUIZ ROBERTO A.

SOLUÇÃO: Olhando a atual divisão de estrutura por volumes, e a organização muito precisa dos acontecimentos encadeados dentro deles, basta dividi-los de fato em 2 ou 3 volumes, como em Kill Bill, e preparar o primeiro deles, que

o movimento das peças pode desabar toda a estrutura, porém, mesmo com uma parte substancial do texto pronto e qualificado, o tempo já prova pela escassez que o cumprimento da história nos moldes originais não será contemplado. Como resolver a situação, não podendo retirar e sequer promover grandes alterações e podendo desmanchar o que existe ou gastar tanto tempo para reorganizar todas as peças e do mesmo jeito não fechar a história?

responde uma história inteira por si mesmo, ajeitar o que for necessário nesse caminho, alargá-lo se preciso, e tornar uma parte da história aquilo que ela já é: uma história inteira. (Seguramente o maior problema e seguramente a melhor solução. E aqui Luiz Roberto A. não só precisa mais uma vez receber palavras de agradecimento, mas também ficar registrado documentalmente que atender as metas propostas de ficção de narrativa longa do início ao fim, vencendo o tempo, mesmo que o fim seja em si mesmo e do VOLUME I, deve-se e muito ao colega, assim como ao restante de todo o projeto de dissertação do Mestrado em Escrita Criativa.)

A estrutura final de *Na barriga do escuro* ficou estabelecida em 2 VOLUMES, separando o que são linhas temporais distintas: PASSADO DISTANTE e PASSADO RECENTE, narrador em terceira pessoa com propriedades narrativas distintas, mas sem alteração do “corpo” do narrador, que constitui um pensamento que beira à neutralidade no VOLUME I (a criação ficcional material em forma de “primeiro romance”, de uma única história, anexada à dissertação) e que no VOLUME II (“segundo romance”, ainda sobre a história do “primeiro” romance, em construção atualmente) torna-se um tanto mais “passional” e reflexivo, porém sempre em prol de narrar fatos e cenas e cenários, e não de imprimir uma voz acima da narrativa, aproximada demais do protagonista ou interferente no direcionamento dos acontecimentos. O narrador segue imparcial, embora lembre ou se aproxime do discurso indireto livre por muitos momentos. No VOLUME I (intitulado por *Na barriga do escuro*) o narrador acompanha três personagens numa divisão equilibrada de atenção ao longo do volume, embora o *Personagem/Escritor* (Max Krieger) intencionalmente seja posicionado como protagonista e apareça mais que os demais, inclusive sendo o gatilho do andamento de fatos e acontecimentos que montam a história dessa parte. De qualquer modo, a ordem sequencial de atenção do narrador é: **PARTE 1: ESCRITOR/ROTEIRISTA (MAX KRIEGER); PARTE 2: DIRETOR DE CINEMA (LUCAS BLAT); PARTE 3: ATOR (EMILIO FAUSTINO).**

No VOLUME I (*Na barriga do escuro*) está o passado distante que localiza o leitor tal qual o universo que entrou, como disse Quentin Tarantino para explicar a diferença das partes em *Kill Bill*. Serve também para apresentar levemente o núcleo principal (plot), culpa sofrida por Max no acidente que vitimou Clara, então sua namorada. Mas especialmente para ligar o

ponto A ao ponto B, que remonta a trajetória plausível de Max em ter se tornado escritor primeiro, roteirista depois, e, por ser roteirista, ter validado a vida bem-sucedida de escritor, incluindo assim a base teórica do projeto dentro e como parte da narrativa, a troca de propriedade das linguagens para suprir carências de uma e de outra em prol da mesma tarefa: narrar a mesma história, nascida como literatura, transposta para roteiro. O trajeto inteiro do VOLUME I também se aproveita para lidar com questões e conflitos que reforçam o núcleo principal e tratam de sustentá-lo ainda mais no VOLUME II; enquanto que o VOLUME II (ainda sem título) vai se ocupar apenas da vida de Max depois da morte de Clara, uma espécie de reconstrução que fará o plot girar numa velocidade muito maior, criando implicações com aquilo que foi visto como substrato de vida real no VOLUME I, tendo por base a infância de Max. Do mesmo modo, muitos efeitos serão produzidos no VOLUME II por gatilhos disparados no VOLUME I, de fácil visão e conexão ao leitor, a montar, dessa forma, um enorme quebra-cabeça em duas partes, no qual a imagem só pode ser compreendida ao final dos dois livros. Para tanto, o signo associativo escolhido foi um cenário único, reforçado no VOLUME I e desbravado inteiramente no VOLUME II: a casa da infância de Max, com características peculiares: árvores, um vasto jardim gramado, caminho de pedra, um balanço típico de praças com hastes de ferro e o drama do cachorro do vizinho adotado e futuramente enterrado no quintal.

2.2 O APELO SELVAGEM DUM PERSONAGEM NO ANDAMENTO DA CRIAÇÃO

Mahommah Gardo Baquaqua é daquelas situações que cabem feito clássicas frases de sentido parecido: “era para estar no livro”, “pediu para entrar no filme”, “se escalou para jogar”. Foi ao conversar com meu irmão que Baquaqua veio a calhar e pediu para entrar no livro, enquanto me detinha em pesquisa de lugares pontuais da narrativa e precisava alimentar outro personagem que inesperadamente havia adentrado a trama pegando o autor no contrapé: Emilio Faustino. Emilio inicialmente não deveria passar de uma citação de uma ou duas frases e conseguiu redirecionar e redimensionar a história, comprovando a beleza do organismo incontrolável que é escrever. A vida que grita porque se move fisicamente como nós, no mesmo plano que habitamos, e o faz pela própria vontade e pelas próprias pernas.

Voltando a Baquaqua. Trata-se duma história espantosa e real, que acumula todos os ingredientes não apenas cinematográficos para se arrebatrar muitas estatuetas do Oscar — mesmo porque *12 anos de escravidão*, o filme feito a partir da adaptação da autobiografia

homônima de Solomon Northup, negro, culto, violinista, nascido livre no estado de Nova York, cuja publicação de sua obra acontece apenas um ano antes de autobiografia de Baquaqua, em 1853, já fez bravamente isso, com direção firme de Steve McQueen e um trabalho primoroso de consultoria do especialista e historiador Henri Louis Gate Jr., que se dedicou integralmente à pesquisa de episódios e acontecimentos da história afro-americana, ajudando e muito o roteirista John Ridley a fazer o seu trabalho. De qualquer forma, ao recuperarmos o fio da meada, a história de Baquaqua tem volume e substrato dramático e artístico de sobra para não só dar origem a outro filme do gênero, como também a uma série inteira de treze episódios para cada uma das cinco temporadas, e tudo mais aquilo que se quiser filmar. No entanto, mais impressionante do que isso é saber que se trata de um fóssil humano dos mais dramáticos e importantes da história da escravidão mundial e, particularmente, do Brasil. São tantas as implicações de cunho religioso, político, étnico e cultural na história de Baquaqua que a de Northup fica para trás, exatamente porque esses desdobramentos de grande relevância não estão todos em sua trajetória. E é igualmente impressionante o fato de que o único relato escrito, com detalhes mínimos quase desgrudados da memória, de tão vivos à beira do papel, do escravo africano cativo em terras brasileiras, inclusive permanecido preso no estado do Rio Grande do Sul por tempo considerável, tenha sido publicado nos Estados Unidos da América em 2001, e em nosso país não passe (às vésperas duma tão aguardada e importantíssima edição nacional), para a esmagadora maioria, de um ilustre desconhecido.

3 O TOM DO NARRADOR ASSINA A NARRATIVA

Primeiro se procurou uma câmera de cinema que falasse e depois alguém humano que se parecesse com uma câmera e soubesse falar literatura.

3.1 A CHAVE PARA TODAS AS PORTAS

A história, entretanto, necessita de alguém para contá-la, e este é um fato que poderá modificá-la em andamento. O quanto o narrador sabe sobre aquilo que pretende narrar? O quanto ele descobre, à medida que começa a contar a história? Não é possível conceber uma história que não se move. Uma história que não se alastra e cresce das coisas ao seu redor. A narrativa de certo modo talha o narrador, é uma parte de si tão forte que não consegue permanecer internalizada, precisa propagar a sua força para continuar existindo e renascendo. A oralidade ao pé do fogo, nascida há 20 ou 25 mil anos, poderia se assemelhar às missangas da epígrafe do livro de contos de Mia Couto (2008, p. 7), que diz, em outras palavras, que “[...] a voz do poeta é um fio que ninguém vê, mas que, assim como o silêncio, serve para costurar o tempo”. O narrador antigo e autêntico descrito por Walter Benjamin é aquele que desaparece para deixar a história aparecer, mas não sem antes colocar a sua conta, a sua pedra na ponta do fio. É justamente essa pequena particularidade a responsável por alterar, alargar o que já existe, ampliando o alcance dos feitos narrados, fazendo com que estes ganhem, indubitavelmente, novas direções. A narrativa não deixa de ser um meio de comunicação maleável como o barro, cujas formas se alteram com a passagem do tempo, o toque e a diferença do calor das mãos do oleiro. Uma história é sempre reinventada a cada narração, e cada narração depende das marcas próprias de um narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. [...] Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1996, p. 205).

Dentre tantas regras que governam o narrador na literatura, uma não pode ser quebrada: narrar somente o que se vê. Não importa se quem narra é um narrador-personagem, narrador-onisciente, narrador-observador, tampouco se os variados tipos de narrador se

intercalam, se as vozes se misturam, se um fala do outro e ora discorre sobre si mesmo, se um é heterodiegético, ficando de fora louco para estar dentro da história, se o outro é homodiegético e relata as peripécias do protagonista quase como se fossem suas, ou ainda se é autodiegético e experiencia na carne tudo o que está sendo narrado. Ao narrador cabe narrar, e para narrar é preciso ter visto, independente de quando e independentemente de como tenha acontecido.

Embora haja uma corrente com uma ponta aferrolhada à imagem e a outra envolta no pé de quem a construiu, as particularidades dos tipos de narrador são grandes armas conhecidas da narrativa literária, transformando-a muitas vezes numa forma de expressão irrepetível. O fluxo de consciência é um bom exemplo de quão flexível pode ser uma técnica narrativa de um determinado tipo de narrador. Nesse caso, não é quando uma sucessão de imagens intercaladas serve para narrar, mas é quando as imagens são transformadas na própria narrativa. Uma espécie de homogeneidade que abarca histórias dentro de histórias, que nascem e morrem fugazmente para darem origem a outras tantas; verdadeiros micromundos quase tão pequenos quanto o diâmetro de três milímetros, quase tão imensos como o “Aleph” de Borges¹, que, dentro desses mesmos três milímetros, possui um populoso mar, a aurora e a tarde, e as multidões da América. A gestação, o nascimento e o crescimento de um tempo que passa a agir deliberadamente como um ioiô, encurtado e aumentado entre idas e vindas de imagens, entre o que se passa lá dentro e lá fora da personagem.

O romance mostrou um avanço técnico assombroso na capacidade de construir um enredo e em nos permitir enxergar a motivação psicológica. No ensaio “O fim do romance”, Óssip Mandelstam dizia que “o romance se aprimorou e se fortaleceu por um longo período como a forma artística de interessar o leitor no destino do indivíduo”, apontando dois aperfeiçoamentos técnicos: (1) a transformação da biografia (a vida do santo, o retrato edificante à maneira de Teofrasto, e assim por diante) numa narrativa ou enredo dotado de significado, e (2) a “motivação psicológica” (WOOD, 2011, p. 133).

James Wood (2011, p. 27) já disse que “[...] a casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas”. Qualquer coisa fora da primeira ou da terceira pessoa do singular, ou da segunda pessoa do plural “[...] vai soar mais como uma poesia em prosa do que uma narração” (WOOD, 2011, p. 27). Na literatura, as histórias dentro da história, suportadas em primeira pessoa, necessitam congelar a narrativa principal para então abrir a narrativa secundária e, ao fechar a secundária, retomam a principal no exato ponto em que esta foi

¹ Conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, integrante do livro de contos que leva o mesmo nome, publicado em 1949, em que o protagonista, no porão de um casarão prestes a ser demolido, se depara com um ponto do espaço capaz de conter o universo. O ponto recebe o nome de “Aleph”, a letra inicial do alfabeto hebraico.

deixada para trás. Qualquer salto no tempo entre uma coisa e outra geralmente precisará ser retomado, mesmo que fragmentado ou desmembrado em outras páginas ao longo da narrativa. Não existe um movimento narrativo em bloco, movendo o tempo na mesma direção, interligando uma coisa na outra, porque não existe imagem sem voz. Movimentar uma imagem requer movimentar a história. Se fôssemos simplesmente copiar o cinema, ou melhor, o narrador do cinema, transpondo-o para a literatura, descobriríamos que seria necessário mudar o narrador, desmembrá-lo entre personagem, imagem e movimento. Acrescentar um narrador visivelmente diferente do narrador anterior. Em outras palavras, o equivalente à câmera-literária, colocada no alto e apontada para as páginas. Mesmo que seja para fazer uso desse narrador-apêndice em apenas um parágrafo. No cinema a utilização de mais de um narrador é mais comum do que podemos imaginar. Existe o personagem que pode nos contar a própria história e justamente a câmera que, por sua vez, poderia nos contar a história do personagem como sendo outra totalmente diferente. A primeira pessoa no cinema, diferentemente da literatura, consegue viver a história principal sem a necessidade de narrá-la. Avançar concomitante a trama, porém nos contando uma história secundária. Alguém, por exemplo, que caminha na rua, atravessa a calçada, dobra a esquina, se infiltra num túnel, reaparece numa ponte, tropeça numa pedra e não interrompe, um segundo sequer, o relato de suas memórias de infância apontado para os ouvidos do espectador. Isso tudo sem necessitarmos inclinar a verdade para este ou aquele lado.

O “narrador-repórter” de Tchecov, por sua vez, é antes o próprio escritor do que o contador de histórias, uma espécie de cientista que vai em busca da honestidade dos fatos antes de maquiá-los em meio à retórica. Alguém verdadeiramente preocupado com a objetividade como arma defensora da história. Uma forma de moldar as palavras em prol do movimento narrativo; sendo, na medida do possível, verdadeiro, sóbrio e generoso, ao passo que elimina os excessos da trama. Ou seja, o narrador aqui vai operar o próprio foco da imagem, vai andar e borrar uma série de coisas ao seu redor para poder delimitar o enquadramento, o que apontar, de que forma mostrar, quase sempre seguindo os passos do narrador.

Segundo Parente (2000, p. 27), “[...] a narrativa em geral e a narrativa cinematográfica em particular não podem ser compreendidas pela dialética significante/significado [...]”, mas por tudo aquilo que existe entre o ser humano e a sua relação com o universo.

Antes de o narrador ser uma escolha para se contar uma história, é preciso entender que ele é parte dela, responsável por fundamentá-la aos olhos, ouvidos e coração do “interlocutor”, e que a sua fala, na maioria das vezes, estará um tom acima do autor e dos

demais engendramentos técnicos narrativos. A sua importância acabará retornando circularmente aos princípios básicos das histórias orais, que de alguma forma moldaram a representação do espírito humano dentro do mundo.

Não poderia ser um narrador em *Na barriga do escuro* quem não passasse pela prova de fogo de transição entre três situações já discutidas, e merecidamente discutidas, porque uma vez descoberto o narrador é possível dar a ele uma história que passará a existir; de nada adiantará a melhor história do mundo sem alguém para narrá-la, tampouco um narrador cuja voz estrague a história a ponto de redirecioná-la ou subvertê-la. O narrador deste projeto específico teria, então, de saber do comportamento das leis de movimento tanto da linguagem de cinema como da literatura, na variação de situações narradas e práticas, além disso, apresentando um comportamento distinto na primeira camada da história no VOLUME I, o começo descritivo que de fato pertence mais ao VOLUME II e serve para propagar a narrativa:

Antes quase tudo é silêncio. O barulho das rodas no esmagar a água é distante e o motor é outro ruído distante e as pestanas do limpador de para-brisa são chupões lentos e abafados de borracha varrendo a chuva delicada no vidro. Exatamente no ir e vir como dois ponteiros indecisos e ligeiramente separados, entre avançar ao futuro e regressar ao passado. O ar-condicionado é um zumbido igual ao duma aeronave a vinte mil pés da terra firme. A faixa *Closing time* encerrou o disco *Songs from the road* há menos de um minuto e a voz de Leonard Cohen é somente o badalo enfraquecido dum sino no interior da cabeça. Clara está a pouco mais de três metros do palco imaginário, misturada a desconhecidos na arena dum time de hóquei usada para eventos na cidade de Londres. O exemplar de *The spice box of Earth* firme debaixo do braço na esperança de vê-lo autografado no camarim. Talvez pense em Max enquanto gritos e assovios renascem duma segunda onda estendida de emoções ao final do show. Talvez pense nos dois juntos. Talvez ao sair da arena, ela queira desembrulhar tudo o que sente desde que se conheceram há seis meses e tente fazê-lo entender para sempre o motivo das suas risadas esparsas ao longo dum dia comum. Talvez queira dizer isso de verdade, no mundo real, e assim que arrumar coragem para girar o pescoço para a esquerda. Antes, porém ela cruza os braços sobre o peito em X e esfrega o topo dos ombros com as palmas das mãos trocadas. O silêncio não passa do rastro invisível da última parte da música do pen-drive achado no escuro da bolsa durante a procura insistente por um espelho de maquiagem. Não é preciso falar. Ainda não. Basta a Max então tirar os olhos da estrada um segundo, não mais que um segundo, levar uma das mãos ao painel e encontrar o botão capaz de aumentar a temperatura do ar-condicionado e evitar a menor reclamação vinda do frio. Mas o esforço para manter as coisas silenciosas leva bem mais que um segundo. Mais que um tempo que se possa lembrar. Apesar de os olhos percorrerem o painel de cima a abaixo, a imagem dentro deles é o inédito sorriso lento da mulher adulta que Max acabou de inventar. Ocorre de no mesmo segundo Clara soltar o cinto para conseguir chegar ao casaco solto no banco traseiro. No segundo seguinte, está presa pela paisagem hipnótica a diminuir repetidos trechos de asfalto além do para-brisa. O passado automático da estrada. O passado instantâneo das imagens. Quando finalmente agarra o agasalho com as duas mãos e desvia os olhos até ele, ela diz: “É realmente lindo esse casaco” e tudo apaga.

Uma voz mais suavizada responsável por acelerar os fatos e acontecimentos narrados:

A parte da negociação das ações da Bossa in Pictures, que não aceitou dinheiro em espécie como forma de pagamento, acabou deslocada para a pauta de acertos da última reunião com a família Katkov. Blat estrategicamente enfiou suas moedas restantes de troca no mesmo pacote de termos do “testamento” de Faustino. Uma transação totalmente à parte de qualquer contorcionismo que Anton Katkov sofreu de última hora para colocar o talentoso filho de cubanos em *The past from blank words*. Anton ficou muito mais entusiasmado com a história de Baquaqua do que Faustino poderia prever, mas o ator teve presença de espírito suficiente a tempo para perceber o entusiasmo do executivo, exatamente na leitura dos termos intocáveis do contrato. O pacote Blat/Faustino, ou simplesmente Nimbo/Baquaqua, resultou em duas situações distintas, uma beneficiando cada um dos lados. Além, é claro, do que Anton e Faustino e mais dois advogados selaram em apenas vinte minutos a portas fechadas. A “situação um” previa plenos poderes a Anton para gerenciar os caminhos de produção e comercialização do filme adaptado do livro de Max, fora o percentual a que tinha direito pela Bossa in Pictures, mais um bônus de 25% a cargo de licenciamentos da obra para a televisão em qualquer formato. Enquanto que a “situação dois”, que interessava a Blat, implicava em assinar um contrato de mais dois filmes, sob a direção do brasileiro, com a promessa de autonomia artística, o que incluía escolher a equipe técnica para trabalhar. O primeiro filme um projeto ainda não definido e sem roteiro, mas com a produção executiva encabeçada por Austin Katkov, de maneira irrevogável. E o segundo nada mais e nada menos que o filme com base no argumento registrado por Faustino sobre a jornada de escravidão de Mahommah Gardo Baquaqua. Nesse caso, obrigado ainda a incluir o nome de Faustino nos créditos como produtor executivo do filme.

Mais crua narrativamente e também mais aproximada, como se a câmera tivesse trocado a lente por uma teleobjetiva e ficasse mais aproximada de tudo e ainda assim mantendo distância, a ponto de ingressar quase que de maneira física na cabeça do personagem para capturar (aqui como expressão de múltiplos sentidos para o uso numa câmera de cinema ou de fotografia) as elaborações mentais de algum personagem:

Ele está sentado faz quinze minutos. Faz quinze minutos que está recolhido à leitura do livro aberto sobre o balcão. Toda vez que vira uma página para frente ou para trás ele faz isso. Enfia o dedo na última pedra inteira de gelo dentro do copo. Toda vez a página volteada parece emendar no resto de soda como se uma coisa não pudesse existir longe da outra. Na coisa boba de afundar a casca lisa e molhada que parece vidro com água dentro. Na incontável tentativa de fazer a superfície que não está mais seca grudar sem sucesso na almofada do dedo. Não é mais soda no copo. É soda e água. Mais água do que soda. Lá fora o sol já ficou descorado e quase embranqueceu. Resumido a uma mancha laranja e opaca desmanchada na cortina de tecido transparente. O último raio enfeixado durou uns cinco minutos e abandonou o dia antes da noite. Agora, sequer oito horas da noite. Ele relê e deve querer fixar o trecho na memória sem ter de recorrer outra vez ao papel. No bar não tem mais ninguém. É limpo e organizado com toalhas menores sobre outras maiores em dois tons distantes de marrom. Cheira a desinfetante de flores do campo. Só ele e o barman, que trocou o turno e acabou de passar as mãos espalmadas para perceber a existência de umidade de copos suados na madeira, ocupam o espaço de oito mesas de quatro lugares e seis banquetas redondas forradas de couro, perfiladas à volta do american bar.

E então um caso curioso: já não é mais o narrador, mas o *Escritor/Personagem*, uma coisa que ainda consegue ser semelhante ao narrador, embora se saiba que não, e sequer está vinculada à mudança de fonte e formatação do trecho escrito. Do que se trata? É justamente

uma experiência para o discurso teórico entre as linguagens, e deve funcionar provocativamente dessa forma. Não à toa o narrador se comporta como uma espécie de narrador-câmera, nunca tentando despir-se de literalidade; porque ali a cena o fez agir de tal modo. Mas é também um recurso para aproximar o leitor dessa particularidade narrativa e se entender como funciona quando ele se depara com o problema de o *Personagem/Narrador* escrever o roteiro. E, de fato, uma coisa que na verdade são duas *deve* se parecer com quando se narra literatura e com quando se narra como num “pseudoroteiro” de cinema. Se funcionar nos dois, a experiência não apenas é satisfatória, mas merece ser estudada para que se percebam os pontos em que uma coisa se comportou como outra, em termos de linguagem, e mais: tentar prever se essa circunstância daria conta de agir integralmente do mesmo jeito numa narrativa longa, e então saber se o texto em questão poderia ser filmado e também lido como literatura, contando a mesma história sem diferenças significativas de enredo, produzindo o mesmo efeito de sentidos sobre as questões e acontecimentos principais e, efetivamente, saber se produziria imagens muito semelhantes: na tela, depois do texto filmado, na mente, quando as imagens fossem lidas.

A mulher gesticula para o homem de 40 anos, magro, pele branca e cabelos escuros e grisalhos perto das orelhas. Usa uma camisa de algodão, calça social erguida até as canelas e usa sapatos lustrados. As mãos apoiadas e abertas sobre os joelhos ao acompanhar sério o recorte nas pedras.

De repente, o homem gira o tronco e fica em pé ao notar a janela aberta. Não demora e estende a mão espalmada para baixo para que o terceiro homem, mais jovem, cesse as batidas na talhadeira de ferro.

Em silêncio, retribui o aceno à mulher que, de costas, se esforça para deslizar a metade da esquadria de madeira até em baixo. No reflexo do vidro: ela sorri para dentro da cozinha e para fora da casa.

Mas ainda existe outra variação considerável no tom da voz narrativa, que pode ser implicada até mesmo a uma nova voz do narrador, que (originalmente) teria mais quatro parágrafos ao final de *Na barriga do escuro* os quais só ficaram do lado de fora do romance VOLUME I porque o parágrafo atual fecha o “episódio” narrativamente de maneira mais redonda, apenas isso. Entretanto, vale o registro: se a coisa seguisse o primeiro impulso de escrita e tivesse avançado apenas um dos outros três parágrafos programados para o encerramento dessa etapa do romance de ficção, seguramente causaria o efeito que os roteiristas simplesmente gostam de chamar de cliffhanger, o que numa tradução livre seria: “à beira do abismo” ou “na beira do abismo”, cujo sentido vem da estratégica ideia de se colocar o protagonista pendurado na “situação hipotética” em questão, sem que qualquer pessoa saiba

o que pode acontecer ao desesperado herói, “a qualquer segundo”. Tudo para que o episódio se encerre no segundo anterior ao “segundo qualquer” seguinte. Tudo para que o “segundo seguinte” em suspenso, finalmente, surja na tela da tevê do espectador que não pensou em outra coisa durante um longo tempo de espera.

(...) Max conseguiu conversar com todos antes de trancar a sala, acenar, anotar um número de telefone retardatário de alguém e sair da escola pública na zona sul da cidade. (...)

(...) No sonho, o cheiro de tudo no corpo antes e durante o sexo não era mesmo o cheiro de Clara. Não era o cheiro ainda de alguém, a não ser um cheiro inventado em algum lugar dentro do próprio Max. Dentro de uma existência em que Max se esforçava para sentir além de tudo que pudesse escrever. Foi desde o silêncio que ele percebeu que Clara havia partido. Para não voltar.

No caso dos “verdadeiros” quatro parágrafos finais do VOLUME I, basta dizer que Lucas Blat liga para Max Krieger na saída da escola na ideia de contratá-lo para um roteiro original e aprová-lo às pressas, honrando o contrato que tem com Austin Katkov e assim destravando o segundo filme a que tem direito: a épica jornada de Baquaqua para a qual precisará de Max outra vez. Já com o projeto em andamento e uma estimativa de investimento próxima de gerar o orçamento de filmagem digno que a história merece.

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. **O livro das ilusões**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Paraná: Arte & Letra, 2006.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.
- TCHÉKHOV, Anton. **Sem trama e sem final**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- TYNIANOV, J. A noção de construção. In: EIKHENBAUM; et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Organização de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1976.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Rio de Janeiro: Ampersand, 1992.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.