

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IMAGENS , ESQUINAS E CONFLUÊNCIAS:
um roteiro cinematográfico baseado no romance *O Quietos*
***Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll,**
seguido de anotações

JÚLIO CÉSAR DE BITTENCOURT GOMES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS como requisito
parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira

ORIENTADORA: PROF. DR^a MARIA DO CARMO CAMPOS

PORTO ALEGRE, MARÇO DE 2003.

AGRADECIMENTOS

Num luminoso *insight* que não canso de citar, o escritor argentino Ricardo Piglia diz que toda a forma de crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia: quando o crítico pensa estar falando sobre a obra está, na verdade, falando de si mesmo. Este ensaio, que levei dentro de mim por quatro anos, é, de algum modo, um relato confessional. As questões da literatura e do cinema contemporâneos que identifiquei e que me seduzem são as *minhas* questões; o esboço de retrato que vejo as poéticas atuais delinearem é o *meu* auto-retrato. Ao longo do processo de concepção e escrita deste ensaio, várias pessoas com quem convivi contribuíram para que ele fosse mais rico e assim também se transformasse um pouco no retrato delas. Não poderia, então, deixar de mencioná-las. Pela generosidade e confiança que demonstraram ao me dar a oportunidade de escrever o roteiro, o meu profundo agradecimento a João Gilberto Noll e Marta Biavaschi; a orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Campos, por ter acreditado que este projeto era possível; a Valdomiro de Bittencourt, o primeiro leitor de sempre, pela interlocução ao longo da vida e pelas observações que tornaram este texto melhor; aos companheiros Fabiano de Souza, Fatimarlei Lunardelli, Ivonete Pinto e Fernando Mascarello, do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, pelas discussões densas e prazerosas; a Marcus Mello, que sempre me contagiou com sua paixão pelo cinema, pelas conversas e pelas sugestões de filmes e livros; aos meus “irmãos íntimos” Messias Gonzalez e Richard Serraria, pela parceria de sempre; a Vera Medeiros e Viviane “Gawazee” da Silva, pelo convívio durante e depois do curso; a Renata Requião, pelas longas conversas sobre vida e literatura (termos que, nessas conversas, tantas vezes se confundiram); a Gustavo Ventura Gomes e Edegar Luiz Rissi da Silva, pelas conversas na livraria e pela retaguarda bibliográfica; a Maria Clara Corsini Silva, pela ajuda na versão da sinopse; a Paula Terra Nassr, pela versão da fala radiofônica (cena 128); a Marta Braun, pela inestimável ajuda: a escuta atenta e a companhia no meu percurso de volta a minha própria história; muito especialmente a Ita Pinheiro, por ela mesma e por ter me mostrado, com sua presença terna e amorosa, que a alegria pode ser revolucionária; e a Vó Hilda, Vó Aldo, Tio Valdomiro (de novo!) e Tia Liane, Mãe Therezinha, Irmã Sandra e os afilhados Juliano e Thiago, pelo que vivemos juntos. Gostaria, também, de agradecer ao CNPq, que concedeu a bolsa de pesquisa que possibilitou a realização deste projeto e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS que o acolheu.

Este ensaio trata, de algum modo, de pais e filhos. Dedico-o, então, à memória de meu pai, Clóvis, que está em mim.

Março, 2003.

Sinopse

Este ensaio pretende, de um lado, identificar e descrever os traços dominantes da literatura e das demais poéticas contemporâneas, e, de outro, relatar o processo de transposição de um texto literário – o romance **O Quietos Animal da Esquina**, de João Gilberto Noll – para um texto de cinema, o roteiro cinematográfico homônimo, de minha autoria. Menos uma tese acadêmica do que uma tentativa de se constituir como um objeto artístico em si mesmo – tanto em sua condição de roteiro, quanto na de uma aproximação eminentemente subjetiva, não “científica”, de um *modo* de expressão – este ensaio é uma proposta de discussão sobre a rarefação de limites, sobre o diálogo e a interdependência das artes.

Abstract

This essay has as its purpose to, on the one hand, identify and describe the main literature's features and the other contemporary poetics and, on the other hand, to report the transposition process from a literary text – the novel **O Quietos Animal da Esquina**, by João Gilberto Noll – to a movie text, the homonymic screenplay written by myself. Less an academic thesis than an attempt for building itself up as an artistic object in itself – as much so in its condition of screenplay, as in its approach basically subjective, not a “scientific one”, so to speak – this essay is a proposal for further discussion about the rarefaction of boundaries, about the dialogue and the interdependence of Arts.

SUMÁRIO

I – <i>Fade in</i>	6
II – MODO DE USAR	12
III – NÃO PODE SER LIDO (OU VISTO) SEPARADAMENTE	45
IV – <i>O QUIETO ANIMAL DA ESQUINA</i>: UM ROTEIRO CINEMATOGRAFICO BASEADO NO ROMANCE HOMÔNIMO DE JOÃO GILBERTO NOLL	78
V – ANOTAÇÕES	151
VI – <i>Fade out</i>	215

VII – BIBLIOGRAFIA	219
VIII – DISCOGRAFIA	235
IX – FILMOGRAFIA	236
X – ANEXOS	252

I – *Fade in*

Fade in /fejd'in/ [ing.] *sm.* (sXX) **1** CINE TV. efeito de aparecimento gradual de imagem; abertura (...) aparecimento gradual de uma imagem no início de um filme ou seqüência televisiva.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa

I

Começo com um tema, o *olhar*, que se desdobrará em pequenas variações que tentarão, de modo breve, dar conta dos meus propósitos ao escrever este ensaio. . .

Um dos artistas ícones do final do século XX, o cineasta alemão Wim Wenders, escreveu certa vez uma frase ao meu ver iluminadora e fundamental para a compreensão de todo um roteiro ético e estético da criação artística contemporânea: “*É o olhar que decide se algo foi visto*”. Interpreto essa frase à minha maneira dizendo que é a presença do sujeito que confere existência ao objeto, ou que, ao menos, lhe dá os contornos a partir dos quais uma *história* lhe será agregada, e essa história, menos um relato de acontecimentos do que um testemunho único e irrepetível de um sujeito específico sobre as coisas do mundo, é, por sua vez, não uma totalidade, mas um fragmento, um olhar parcial em meio a tantos outros possíveis.

Com essa idéia em mente, gostaria de refazer, neste momento inicial, o percurso, a gênese deste ensaio, iluminando o cenário e os passos que, mais do que atrair um olhar,

conduziram a um *modo* de olhar e, conseqüentemente, às reflexões que o mesmo propiciou. Para remontar essa trajetória, refazer esse itinerário, quero começar contando uma singela e breve história: no inverno de 1984, um adolescente adentra a escura sala do extinto Cinema I, Sala Vogue, em Porto Alegre, para assistir a algo até então raro em sua incipiente experiência de expectador: um filme brasileiro. Na tela, um outro adolescente, num outro contexto, vivendo, de uma outra forma, as questões comuns a todo adolescente: a sensação de ser único, a incomunicabilidade, a solidão, um não saber como prosseguir.

Menos o discurso do que suas elipses, menos a história do que sua ausência, o tênue fio que separava a melancolia do desespero é o que perturbava e desconfortava a quem assistia aquelas imagens dolorosamente belas que se sucediam na tela. O nome do filme era **Nunca Fomos Tão Felizes**; seu diretor, então estreante em longa-metragem, Murilo Salles, e o roteiro era baseado num conto intitulado *Alguma coisa urgentemente*, de um ainda desconhecido escritor chamado João Gilberto Noll.

Treze anos depois daquela já longínqua tarde, durante o seminário “Tempo de Violência: a Representação da Violência no Cinema e na Literatura dos Anos 90”¹, no qual Murilo Salles era um dos palestrantes, o adolescente de 1984, agora já adulto, interpela o cineasta para agradecer pela revelação – através de seu poderoso filme – de uma literatura não menos poderosa e instigante que motivava, naquele momento, a dissertação de mestrado que o ex-adolescente defenderia em 1998 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS: **Interlúdio da utopia: o ser em fragmentos (leitura de uma trilogia de João Gilberto Noll)**.

II

Conto essa história, como talvez se possa intuir, para, de um lado, mostrar uma já longa e ininterrupta convivência com a obra de João Gilberto Noll e para, de outro, *assumir*, mais do que justificar, o caráter subjetivo, pessoal e, por assim dizer, *comovido* dessa convivência. Contra os riscos da perda de rigor ou do necessário distanciamento,

¹ Seminário promovido pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia, da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre em outubro de 1997.

ouso dizer aqui que justamente a consciência do que há de subjetivo e idiossincrático numa leitura assim próxima, é o que a torna válida e operante. Penso que é *por causa da* e não *apesar da* proximidade com meu objeto que o meu ensaio (só por conveniências acadêmicas apresentado como uma “dissertação”) pôde se revestir de alguma originalidade e pretender vir a se tornar interessante ao leitor. Penso ainda mais: é este tipo de abordagem, por assim dizer *de dentro*, envolvida, que justifica qualquer avaliação de uma obra. Tanto quanto a própria literatura, a crítica que dela se faz se constrói sempre a partir de um olhar específico, de escolhas individuais, de opções por determinados enfoques que desconsideram ou se opõem a outros. Mesmo quando a subjetividade do crítico parece domada pelo “rigor do método”, ela ainda presta um tributo a sua natureza emocional, marcando o lugar preciso e o ponto de vista concreto de onde o crítico fala. E penso que assim mesmo é que deve ser. É no momento em que a crítica se assume como *território do sujeito*, como um olhar autoral e particular sobre esse estranho e multifacetado objeto chamado arte, que ela se torna mais produtiva e necessária. O prazer que o leitor tem ao se embrenhar num texto que fala de outro texto não é propriamente o do curioso de ciência que procura nos compêndios as explicações do universo, mas o do aventureiro que espera do guia os possíveis roteiros para a sua viagem.

III

Essas premissas – espécie de uma força-guia da minha escrita –, que na minha dissertação de mestrado também se constituíram como que o método, se assim o posso chamar, que conduziu minha abordagem da obra de João Gilberto Noll, mais ainda se revelaram como ponto de partida do caminho a ser seguido na materialização do meu ensaio-tese de doutorado, pois já não se tratava, agora, de “simplesmente” analisar criticamente uma obra, mas, sim, de recriá-la e, a seguir, relatar – e, através desse relato *entender* – um processo de absorção e transformação de um discurso num outro discurso, numa outra linguagem. Teoricamente mais simples, por pressupor um trabalho de memória (aparentemente o que eu teria que fazer seria tão somente recordar o processo que inventei, as soluções que encontrei para transformar um texto literário num texto cinematográfico), o capítulo em que analiso o meu próprio trabalho se revelou muito

mais lento e espinhoso, muito mais complexo em suas implicações críticas do que aqueles em que analiso a literatura e o cinema contemporâneos e as relações da obra de João Gilberto Noll com o contexto estético atual. Ainda que me tenha valido da leitura de outros autores que já fizeram esse mesmo processo de reflexão sobre o seu próprio processo de *recriação* de uma obra alheia – como é o caso de Ana Cristina César em **O conto *Bliss* anotado... ou “PAIXÃO E TÉCNICA: tradução, em língua portuguesa, do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações”** – ou de *criação* própria, como o fazem os ingleses Allan Moore e Eddie Campbell (roteirista e ilustrador, respectivamente) no apêndice de seu já clássico **Do Inferno** (a história de Jack, o estripador, contada num álbum em quadrinhos dividido em quatro volumes)², a minha “viagem” particular pelos mistérios da criação, pelas veredas e atalhos inconscientes que, afinal, guiam muito do que se quis dizer (e mais ainda, talvez, do que de fato se disse), parece ilustrar muito daquilo que Henri Bergson diz n’**A Intuição Filosófica**: que todo o filosofar (assim como toda a aproximação crítica a uma obra de arte, a um conceito, a uma motivação íntima, enfim) provem de um *insight*, de uma iluminação, de um *flash* intuitivo momentâneo – muitas vezes irre recuperável – que irrompe como uma ponte provisória entre o sujeito e o “real”. Uma vez desfeita a ponte, caberá ao filósofo ou ao crítico buscar comunicar essa intuição, de natureza não-verbal, através da linguagem convencional, através da palavra.

Nessa vasta medida, todo o pensamento filosófico, todo o esboço de compreensão, todo o esforço tateante de alcançar o cerne das coisas nada mais é do que uma busca algo nostálgica daquela intuição primordial, única e totalizante que tão logo se desfaz já é traída pela palavra. Não foram poucas as vezes em que me vi perplexo diante do meu próprio texto, como se um outro o tivesse escrito. Muitos foram os momentos em que a tentativa de explicação de determinada cena, de determinada solução, revelou-se mais como um exercício de auto-interpretação do que de análise, propriamente dita, dos meandros técnicos do ofício de escrever. Nesses casos, fiel à idéia de que a leitura acontece no *corpo* textual, sendo também o meta-texto um objeto estético, busquei contrapor à rigidez de uma tese acadêmica a fluidez da forma ensaística. “Se fosse

² Fica evidente, já aqui, a natureza do universo com o qual estou trabalhando, universo esse que não se restringe à literatura e ao cinema, mas que também se ramifica pelas demais produções artísticas e culturais

possível”, diz Roland Barthes, “imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: *a escritura em voz alta*. Essa escritura vocal (que não é absolutamente a fala), não é praticada, mas é sem dúvida ela que Artaud recomendava e Sollers pede. Falemos dela como se existisse. Na Antiguidade, a retórica compreendia uma parte olvidada, censurada pelos comentadores clássicos: a *actio*, conjunto de receitas próprias para permitirem a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão, o orador-comediante “exprimira” sua indignação, sua compaixão, etc. *A escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao fonotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí a sua importância nos teatros extremo-orientais). Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma idéia desta escritura vocal, mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente. Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui.”³

como os quadrinhos, a música e as artes plásticas.

³ Cf. BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo, Perspectiva, 2002. As metáforas de Barthes, como que oriundas de um “princípio de animalidade”, parecem ecoar nos textos de

IV

Os prefácios exaustivos, as introduções “esclarecedoras”, as demasiadamente longas digressões metalingüísticas ou metacríticas, enfim, são quase sempre, para além do que nelas pode haver de explicitação de pressupostos ou de demarcação de lugares de fala, um esforço inútil de justificativa de uma possível insuficiência analítica, de uma *afasia*, de um algo que não foi possível dizer no texto propriamente dito. Espero não ser este o caso. Que este ensaio, lendo a obra de João Gilberto Noll e transformando-a numa outra coisa, possa também, ao ser lido, *se* dizer e *se* justificar através dos seus próprios movimentos.

II – MODO DE USAR

(...) *não há sentido verdadeiro de um texto*. Não há autoridade do autor. Seja o que for que tenha *pretendido dizer*, escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros. Além disso, se ele conhece bem o que quis fazer, esse conhecimento sempre perturba, nele, a perfeição daquilo que fez.

Paul Valéry, *Acerca do “Cemitério Marinho”*

Um dos contos emblemáticos de Italo Calvino, *A Aventura de um Automobilista*¹, relato comprimido da trajetória noturna e angustiada de um homem, a bordo de seu carro, rumo a casa de sua amada, tem como cenário uma auto estrada desfocada pela chuva e pela luz oblíqua, sobre a qual trafega, como uma máquina do tempo cruzando um meio contínuo e indefinido, o automóvel. Diante de si, à frente do pára-brisa, como porvir mais imediato, o homem vê a estrada que se aproxima e some sob as rodas; vislumbra, como futuro mais longínquo, o possível ponto, numa cidade vizinha, onde se encontraria a mulher, e finalmente “recupera”, através do retrovisor, o passado próximo, a estrada que se foi, e a memória remota, a discussão telefônica que motivou a viagem.

Gosto de pensar nesse conto não apenas como uma “miniatura” da poética de Calvino, mas, também, como uma espécie de epígrafe a toda uma literatura e uma arte igualmente “em trânsito”, num sucessivo movimento de cruzamento de fronteiras, de transposição de territórios, de absorção de modos de ser outros que não os de sua natureza original. A idéia do automóvel como “máquina do tempo”, que materializa, simultaneamente, num tempo narrativo que se configura como tempo *real*, como presente infinito, o futuro chegando e o passado se indo, no exato e paradoxal instante em que essa transformação do futuro no passado *é* o momento presente, um tempo de contingência extrema que, no entanto, *não é*, verdadeiramente, o tempo no qual vive o narrador, uma vez que ele tem a atenção continuamente desviada pela suposição de que cada carro que se aproxima, ou, inversamente, cada carro que se afasta, ido e refletido no retrovisor, pode ser (ou ter sido) o da mulher (num contínuo e algo paranóico movimento de projeção ou rememoração que elide tudo o mais que possa estar contido nesse instante); o apelo insistente ao olhar como *o* sentido – o único capaz de dar conta de um entorno saturado por imagens e signos em movimento –; a perícia lingüística que cria na mente do leitor um substrato imagético que ainda estará lá, como que refletido na retina, muito depois da leitura; a carga confessional, ainda que não autobiográfica, impressa no texto, e uma inquietude algo indefinida, mas generalizada, muito contemporânea, mas

narrador poeta d’**O Quietos Animal da Esquina** mantém com as palavras.

¹ CALVINO, Italo. **Os Amores Díficeis**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp.139-146.

paradoxalmente ancestral, semelhante, talvez, ao do primeiro homem no primeiro dia da criação, sem nada nem ninguém para lhe dizer como prosseguir, são traços típicos de um estado de espírito de um tempo e de uma poética que, mais do que refleti-lo, o *manifesta*.

Toda a vaguidão caótica que impera no mundo “real”, toda interpenetração entre objetos e linguagens do mundo, que faz com que cada um seja um algo além de si mesmo e que cada outro seja um pouco do *eu* que dele tenta se aproximar, está presente na arte contemporânea de um modo peculiar e decisivo: como *manifestação*. A decorrência mais imediata e visível desse procedimento é a supressão de qualquer didatismo ou pretensão pedagógica, e o plano literário, como uma sinopse do que ocorre com as demais artes, é eloqüente até a exaustão: ao longo da história literária anterior a eclosão das vanguardas do século XX, o que sempre se buscou foi a constituição do romance como uma construção paralela ao mundo, seja para criticá-lo, seja para dele se evadir, e tivesse a pretensão de forjar um grande painel do social ou simplesmente relatar os “costumes” da sociedade, havia embutido na forma romanesca o secreto desejo de, através desse distanciamento, “ensinar” o que era a realidade ou, ao menos, a matéria de que ela era feita². Por mais isenta que se pretenda, não há como a leitura das vertentes do romance tradicional não gerar, por vezes, a suspeita de que elas buscavam, cada uma ao seu modo, servir de canal legítimo e abalizado para a interpretação do mundo; não há como ignorar que variantes “clássicas” do romance, como a histórica, do final do século XIX, e a psicológica, dos primórdios do século XX, tendem a deixar no leitor contemporâneo a impressão de que elas se viam como a grande – talvez a única – instância de reflexão sobre os temas que se propunham a atacar. O romance “histórico” – por romance; não por História – insinua-se como o substituto prazeroso dos livros de História; o romance “psicológico” – por literatura; não por psicologia (esta, aos olhos do romance, demasiadamente corrompida, talvez, por sua condição não artística) – sugere-se como a vanguarda da reflexão sobre os recônditos mais íntimos e interditos da alma humana. Tanto num caso como no outro, o que a leitura desses romances revela é uma *explicação* subjacente ao relato, uma preocupação gnosiológica e didática de revelar ao leitor a apreensão do mundo levada a cabo pelo autor (e é paradoxal que se pretenda que essa apreensão se dê através de uma linguagem que, a rigor, por sua pretensão racionalista e generalizante, é avessa a subjetivismos).

O caráter monumental de um **Guerra e Paz** (1876), por exemplo, com seu abarcamento minucioso da sociedade russa na época das guerras napoleônicas, é típico de uma concepção do romance como *espelho* – para retratar ou para deformar – de seu entorno, e o personagem, nesse contexto, é exatamente isso: *personagem*, a figura dramática e fictícia que veicula, como eufemismo ou como metáfora, o pensamento do autor. Por delineado e complexo que seja, o personagem do romance tradicional evolui mais dentro da História do que na *sua* história; funciona antes como um apêndice ou um complemento literário a uma situação pré-existente a ele e que é, enfim, o que condiciona suas ações, do que como o universo autônomo e

² Balzac, por exemplo, tinha a pretensão de fazer com que seus romances fornecessem aos leitores “(...) a história esquecida por tantos historiadores, a dos *meurs* (costumes).” Cf. o ensaio *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*, de Margaret Cohen. In: **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001, p.320.

único que é, afinal, o homem. Julio Cortázar, que teorizou brilhantemente sobre essas questões em inúmeros ensaios, o faz ainda mais brilhantemente – por sua clareza e concisão – num fragmento ficcional: “ “O romance que nos interessa não é o que vai colocando os personagens na situação, mas o que instala a situação nos personagens, com o que estes deixam de ser personagens para se tornarem pessoas. Dá-se uma extrapolação através da qual eles saltam para nós, ou nós saltamos para eles. O K. de Kafka se chama como o seu leitor, ou vice-versa.”³ ”

O que dizer desse fragmento? Primeiro, que é um flagrante da rarefação dos gêneros se manifestando não mais como teoria, mas enquanto *obra* – aqui o ensaio se insinua no romance num plano orgânico e necessário, sem mais os artificialismos dos romances-tese – segundo, que é uma espécie de epígrafe a toda uma perturbadora novelística que faz de seus personagens não mais porta-vozes de seus autores, mas testemunhas, como nós mesmos, da nossa própria (e estranha) condição humana. Não é à toa que por mais que Tolstoi (e Flaubert, Balzac e Dickens) tenha a sua inquestionável grandeza, é em Kafka e em Camus que os autores contemporâneos vão beber e inventar, borgeanamente, seus precursores, nem é por acaso que se vai buscar em K. e em Mersault a linhagem das “testemunhas” de agora. Num mundo em que as certezas nas quais se ancoravam a vida e o romance oitocentistas não mais existem, em que a guerra, como pano de fundo épico, se tornou, face aos horrores do século XX, uma memória quase romântica; num tempo em que o inimigo – parafraseando Will Eisner, o mais literário dos autores de quadrinhos – é a própria vida⁴, K. e Mersault nos são muito mais próximos e verdadeiros que os condes e generais de Tolstoi, pois compartilham conosco não apenas do nosso tempo, mas da nossa perplexidade perante ele.

Poder-se-ia argumentar, aqui, que isso também fazia o romance tradicional com os seus leitores, no entanto, todos os artifícios literários, as descrições, a ambientação e o personagem do romance tradicional conspiram para uma familiarização do leitor com o universo narrado, ao contrário do personagem contemporâneo que, alheio ao drama psicológico do romance tradicional, deflagra justamente o sentimento oposto: o do *estranhamento*, sentimento esse que, paradoxalmente, é o que o irmana ao leitor. Na literatura (como na vida) contemporânea, o familiar se confunde com o estranho e para o homem-personagem de agora a experiência da vida é a experiência de um deslocamento com relação a qualquer sensação de “normalidade”. Esse sentimento (“O sólito”, diz Cortázar, “deixa de ser tranquilizador porque nada é sólito desde que submetido a um escrutínio secreto e contínuo.”⁵), recorrente em inúmeros narradores e personagens da literatura contemporânea, é, por exemplo, a força-guia do intrigante **Fome** (1890), de Knut Hamsun. Totalmente avesso à estética do século XIX (e por isso o estou citando aqui; como um antecipador dos temas e formatos da literatura atual), pois é destituído de trama e até mesmo – com exceção do narrador – de

³ CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p.548.

⁴ Cf. entrevista de Will Eisner a Dario de Carvalho Júnior. In: “Correio Popular”, Campinas, 10 de nov. 1996.

personagem, esse estranho relato das agruras de um homem submetido pela fome, abre mão inclusive do tempo histórico, uma categoria básica da ficção do século XIX, substituindo-o por um tempo interno que se prolonga indefinidamente como um presente perpétuo. Obsessivamente voltado para o seu próprio *eu*, condicionado por um estado de espírito ciclotímico que o faz refêrem de pensamentos contraditórios e sensações irracionais, o narrador de **Fome** como que inaugura a linhagem dos personagens contemporâneos: inquietos, fragmentados, exilados *do* e *no* mundo. Transposto para a nossa época, esse “produto e vítima”, segundo Rolf Nettum, “da expansão industrial e científica do século XIX⁶”, certamente seria gestado e vitimado pela expansão tecnológica do século XXI, pela aceleração do tempo dela decorrente e pela perda de referências imposta por essa aceleração. Tanto lá como aqui, “as reações nervosas”, como as define Nettum, “até então insignificantes e fortuitas, atingem proporções grotescas.⁷”

Mais do que as “reações nervosas”, porém, o que chama a atenção num relato como **Fome** é o olhar atento à “anatomia” das reações, às preliminares, a todo ínfimo detalhe do entorno que, magnificado pelo modo como o narrador o vê, antecede e deflagra a reação. Como nos jogos de palavras infantis, em que os vocábulos são repetidos indefinidamente até perderem qualquer traço de significação, o narrador de **Fome** repete, *provoca* – obsessivamente – o estranhamento, como se só assim, pela via do paradoxo, fosse possível extrair das coisas algum significado. Essa repetição se tornou um traço característico da literatura contemporânea (e não será por acaso que um dos livros de Peter Handke se chame, justamente, **A Repetição** (1986)⁸) e se manifesta tanto numa recorrência de temas (fragmentação e incomunicabilidade do sujeito) e situações (um núcleo narrativo mínimo, beirando a ausência de “história”) que, por vezes, dão a impressão de que se está lendo um mesmo relato sob títulos diferentes, quanto numa concisão do texto (seja num enxugamento estilístico que suprime todo elemento ornamental, seja num reduzido número de páginas) que parece impeli-lo para o silêncio.

A idéia benjaminiana da experiência enquanto impossibilidade de relatar a si mesma, enquanto incapacidade de se constituir como narrativa, parece aqui materializada de forma definitiva. A inflação de lugares “silenciosos” na literatura contemporânea – cenários sem historicidade, locais transitórios – aliada a um recorrente esvaziamento ou supressão do nome em seus personagens (sejam eles os personagens identificados apenas por perífrases – “a senhora do rés-do-chão”, “a mãe da criança”, “o marido ciumento” – em **Todos Os Nomes** (1997), de José Saramago; as figuras difusas designadas somente por sua condição humana – o Velho, a Mulher – ou sua “profissão” – o Jogador, o Soldado – em **A Ausência** (1989), de Peter Handke; os personagens apresentados apenas por uma letra, como C., M., ou A., em **As Iniciais** (1999), de

⁵ Cf. CORTÁZAR, Julio. *O sentimento de não estar de todo*. In: __. **Valise de Cronópio**. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. 2ª ed.. São Paulo, Perspectiva, 1993, p.171.

⁶ Cf. NETTUM, Rolf N. . *Vida e obra de Knut Hamsun*. In: HAMSUN, Knut. **Fome**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1963, p.27.

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ *Die Wiederholung*, no original. Trad. Betty M. Kunz. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

Bernardo Carvalho, ou os narradores sem nome dos livros de João Gilberto Noll), reforça ainda mais o caráter de mudez e silêncio da literatura contemporânea. É como se perante a aceleração da vida e a decorrente rarefação dos marcos da tradição coletiva, nos quais a experiência e a memória individuais se ancorariam, os narradores contemporâneos também se vissem diante das fragilidades das identidades humanas e, mais ainda, diante da *impossibilidade* da palavra e do nome darem conta dessa realidade. É dessa impossibilidade que nasce não somente o caráter circular do relato, a narrativa do impasse – que “narra” apenas a própria incapacidade de narrar – mas, também, a linguagem factual, desprovida de psicologismos, julgamentos morais e quase que até de sentimentos, que age como se fosse uma câmera registrando o movimento do mundo. Essa absorção de um *status* de câmera, levada a cabo pelo narrador do romance contemporâneo, se dá tanto através do apelo à descrição de imagens, como, por vezes, por uma “gramática narrativa” emprestada do cinema. Há uma passagem d’**A Ausência**, de Peter Handke, o início do relato, que dá bem a dimensão do que estou pretendendo dizer aqui:

É fim de uma tarde de domingo, as sombras das estátuas já se alongam sobre as praças do centro e ruas de subúrbios desertas, onde o asfalto convexo assume um brilho de bronze. (...) *Um olhar sobe* pela galharia de um plátano, como se houvesse alguém de pé ali embaixo, contemplando as incontáveis sementes que balançam sem cessar, as isoladas folhas grandes de caules compridos, que se movem aos arrancos como um piloto de muitos braços, e os balouçantes ninhos de sol de um amarelo profundo na folhagem; onde o tronco largo e malhado se divide em dois, há uma cova, como se fosse para um bicho. *Outro olhar desce* para um rápido rio que, visto da margem, é varado pelo sol até o fundo: lá está um longo peixe imóvel, cinza-claro como o cascalho que rola abaixo dele na torrente. É a hora em que os raios de sol também atingem a parede de um aposento térreo; enchem toda a superfície sem imagens e fazem a cal parecer arenosa. O aposento não está abandonado nem desabitado; povoam-no, sempre *à altura dos olhos*, os contornos de sombras de pássaros que se entrecruzam alternados com os dos passantes da rua, a maioria deles ciclistas. Também *à altura dos olhos*, vê-se ao ar livre, no horizonte, iluminada pelo último sol, uma única montanha, distante, a oeste. *A imagem se aproxima* e revela na cúpula o rochedo áspero que lembra, com torreões,

chaminés, telhados e flancos vítreos, uma fortaleza inabordável e inacessível.⁹

Esse longo e poético *travelling*, que suscita no espírito do leitor uma imagem imediata, sem que ele a tenha que construir gradualmente, está muito mais próximo da imagem cinematográfica, que se baseia em um dado real *visível*, do que da imagem literária tradicional, que se vale de um subjetivismo descritivo que mais *informa* sobre a imagem do que, propriamente, a manifesta. É claro que não se trata, aqui, de cancelar a precariedade original da palavra: tanto quanto para o romance tradicional, também para o romance contemporâneo a palavra mantém sua incapacidade de apreender a simultaneidade das diferentes partes de um objeto; no entanto, a expressão sucessiva dos elementos, quando liberta das claustrofóbicas amarras do descritivismo apaziguante – daquele tipo de descritivismo que busca familiarizar o leitor com a cena, ao invés de simplesmente revelá-la – acaba criando um efeito de visão simultânea muito semelhante àquele causado pelo cinema e expressões como *um olhar sobe, outro olhar desce* ou *a imagem se aproxima*, que mimetizam movimentos de câmera, reforçam ainda mais esse efeito.

Essa poética da imagem, e do *testemunho* da imagem, que nada mais é do que uma profissão de fé na capacidade de o olhar “guardar” a essência de coisas que vão desaparecendo em meio ao turbilhão cotidiano, ao assumir a impossibilidade da “história” acaba manifestando-a de um outro modo, e não deixa de ser curioso pensar, nesse contexto, que a palavra “história”, que chegou ao latim “*historiae*” vinda do grego “*historie*”, tenha origem na raiz indo-européia “*wid-*,” “*weidi*”, que significa, justamente, *ver*. Dessa raiz deriva o sânscrito “*vettas*”, *testemunha*, e o grego “*histor*”, *testemunha* no sentido de “aquele que vê”, ou, também, de “aquele que sabe”¹⁰. Ver é saber, diz a etimologia, e a palavra “*historie*”, de mesma raiz que “*historein*” – “procurar saber” – também possui o significado de “procurar”, que é, como lembra José Arbex, o sentido empregado por Heródoto, em suas **Histórias**: investigações, procuras.

Não é difícil identificar, na literatura contemporânea, os traços dessa tradição cultural radicada na visão como fonte de obtenção de conhecimento e na idéia de história como busca ou investigação: os relatos cinematográficos de Peter Handke e João Gilberto Noll estão cheios de personagens emudecidos, a quem só restou o olhar; e é o olhar que, de algum modo, os impele a empreender um incessante movimento persecutório em busca de suas origens. Frases como a de Ricardo Piglia – “(...) o narrador é um viajante ou um investigador e (...) às vezes as duas figuras se superpõem¹¹” – ou a de Wim Wenders – “é o olhar que decide se algo foi visto¹²” – revelam o quanto essa tradição é arraigada, o quanto a literatura, o cinema e o

⁹ Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, pp.7-8. (grifos meus)

¹⁰ Cf. o prefácio de José Arbex ao livro em quadrinhos **Palestina** (*Uma Nação Ocupada*), de Joe Sacco. Trad. Cris Siqueira. São Paulo, Conrad, 2000, pp.VIII-IX. Ver, também, PEREIRA, S. J. Isidro. **Dicionário Grego-Português**. 7ed. Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, s/d, p.633.

¹¹ *A leitura da ficção*: entrevista a Mônica López Ocón, “Tiempo Argentino”, Buenos Aires, 24 abril 1984. Reproduzida in: PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994, p.73.

próprio espírito de nossa época ainda são tributários dela. Seguir os rastros do narrador andarilho identificado por Piglia é encontrar as vozes que falam nos relatos de Handke e Noll, é cruzar com o narrador mergulhado num delírio deambulatório constante do **Estorvo** (1991), de Chico Buarque, e com o narrador de personalidade mutante d'**Os Bêbados e Os Sonâmbulos** (1996), de Bernardo Carvalho; é, também, acompanhar as caminhadas em meio ao deserto de Travis, o protagonista de **Paris, Texas** (1984), de Wim Wenders, e a viagem rumo ao interior do nordeste brasileiro de Dora e Josué em **Central do Brasil** (1998), de Walter Salles: livros e filmes em que a paisagem e as imagens se impõem como uma presença imediata.

A “eloqüência” da imagem, obcecadamente perseguida por cineastas como Wim Wenders (cujo sonho juvenil era fazer um filme em que “nada acontecesse”, em que a imagem se bastasse por si só)¹³, é também como que um eixo estrutural do romance contemporâneo (tão diferente de seu congênere clássico que a palavra “romance”, para designá-lo, é quase que meramente uma concessão à necessidade normativa de identificação e rotulagem de “gêneros”) e o objetivo incessantemente buscado através dela é, por um lado, realizar o mais visceral desejo identificado por Cortázar nos autores contemporâneos – estar no romance com a mesma imediatez com que estiveram nas vivências que o geraram¹⁴ – e, por outro, fixar a sensação fugaz de um momento, de um fragmento de vida isolado. Tanto por um lado como por outro, o que vai se configurando é uma idéia da literatura como uma expressão *não estética, não literária, não idiomática*¹⁵. Enquanto que o “estar” no romance como na vida é o estado de espírito que gera frases como as de Clarice Lispector – “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.¹⁶” – ou Ana Cristina Cesar – “Escrevo in loco, sem literatura.¹⁷” – o registro do momento que passa gera uma hipertrofia do circunstancial cuja manifestação mais emblemática é uma espécie de “onipresença do cotidiano”, sobretudo naquilo que ele pode conter (ou causar) de mais familiarmente estranho: o seu frenético e incessante movimento. Isso já está presente – meu conceito de “contemporâneo” refere-se menos a uma categoria de tempo do que a um estado de espírito – na **Ode Triunfal** (1914), de Fernando Pessoa (via heterônimo Álvaro de Campos), e ecoa

¹² WENDERS, Wim. *Uma história do filme imaginário*. In: __. **A Lógica das Imagens**. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa, edições 70, 1990, p.117.

¹³ **Silver City** (1969), um dos primeiros curta-metragens de Wenders, era, originalmente, tributário dessa idéia. Em princípio o filme consistiria em dez planos de três minutos, com a câmera imóvel, mostrando uma paisagem urbana em que nada acontecia. Inesperadamente, porém, durante a filmagem de um dos planos, que mostrava uma via férrea, um homem surgiu correndo da direita, saltou sobre os trilhos e desapareceu pela esquerda, modificando, assim, o conceito inicial do filme. Cf. WENDERS, Wim. *Histórias impossíveis*. Op. Cit. p.74.

¹⁴ Cf. CORTÁZAR, Julio. *Teoria do túnel*. In: __. **Obra Crítica 1**. Org. Saul Yurkievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998, p. 54.

¹⁵ Os termos são de Cortazar. Op. Cit., p. 54.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1993, p. 42.

¹⁷ Texto inédito de Ana Cristina Cesar citado por Armando Freitas Filho em seu artigo “Duas ou três coisas que eu sei dela”, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* de 29 de outubro de 1993, por ocasião do 10º

estranha (mas coerentemente) no filme-ensaio-memória (como rotulá-lo?) **Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos** (1999), de Marcelo Masagão. Enquanto que no poema de Pessoa-Campos há um mergulho vertiginoso nas sensações mais que cotidianas do anônimo homem “moderno” diante da velocidade e do fascínio da máquina, no filme de Masagão há uma imersão nos contrastes do século XX, na sua História e na história dos anônimos que também a fizeram.

O mergulho no cotidiano, que Leo Charney identifica como uma característica definidora da modernidade, aliado a uma “negociação entre a efemeridade e a suspensão do movimento¹⁸” feita pela fotografia, pelo cinema e pela literatura gestada naquele momento, são, talvez, com a contínua aceleração e fragmentação da vida contemporânea e a decorrente eclosão de obras como as que venho citando aqui, traços ainda mais típicos das artes de nosso tempo. Se no contexto da modernidade “o cotidiano” – conforme intuído por Benjamim e outros pensadores – “designa a forma pela qual a experiência diária de produção e reprodução das pessoas é moldada pela conjunção entre a lógica capitalista da mais-valia, a industrialização, a urbanização e a crescente atomização e abstração da formação social dominada pela burguesia¹⁹”, no panorama atual, em que o mercado – ao menos ideologicamente – substituiu de vez a utopia, em que a mercadoria se sobrepôs ao estético, a aposta da literatura parece se dar na imersão radical no cotidiano, naquilo que ele tem de mais ínfimo e “insignificante”: a circunstância mais imediata, com todas as suas trivialidades, da voz que fala no relato. No lugar do grande painel, o relato aparentemente “sem acidentes” de Peter Handke; substituindo tudo o que soe a maneirismo lingüístico, uma espécie de hiperobjetividade que mantém a coisa narrada como uma *presença*, não como uma referência longínqua.

O fenômeno, em si, não é novo: muitas de suas características podem ser rastreadas no romance “noir” norte-americano, na sua prevalência da ação sobre a psicologia, no modo como o narrador – como se fosse uma câmera seguindo os passos dos personagens – mostra só o que vê. Nos relatos de Dashiell Hammet e Raymond Chandler, por exemplo, o leitor se torna cúmplice do narrador em sua não onisciência, vivencia os fatos ao mesmo tempo que ele – em “tempo real” – e sabe tanto quanto ele a respeito da natureza dos eventos que o cercam (diz a lenda que John Huston, ao decidir filmar **O Falcão Maltês** (1930), de Hammett, teria simplesmente mandado a secretária acrescentar a rubrica “cena” a cada um dos capítulos do livro, “transformando-o”, assim, no roteiro do filme²⁰). Ao contrário, porém, do romance “noir”, que, como diagnostica Cortazar, foge do luxo verbal para cair no luxo da ação – “(...) vemos um personagem chegar a uma casa, tocar a campainha, esperar, apertar a gravata, dialogar com o porteiro, entrar numa sala cujas

aniversário de morte da poeta. Reproduzido In: CESAR, Ana Cristina. **A Teus Pés**. São Paulo, Ática, 1998, p.7.

¹⁸ Cf. o ensaio introdutório de Leo Charney ao livro **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Op. Cit. p.21. Ver, também, o ensaio do mesmo autor, na mesma obra, intitulado *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, pp.386-408.

¹⁹ O resumo da visão de Benjamim, aproximada às de Henri Lefebvre e Micheal de Certeau, é de Margaret Cohen, em seu já citado ensaio *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*. Op.cit. p.315.

²⁰ **The Maltese Falcon** (1941). No Brasil o filme foi veiculado com o título de *Relíquia Macabra*.

paredes e mobília são registradas como num inventário²¹.” – no romance contemporâneo as imagens se tornaram um recurso dramático mais importante que a ação ou o diálogo, e é nelas e na atmosfera que elas geram que seus autores se regozijam. Basta ler um romance como **O Mesmo Mar** (1999), de Amós Oz, para saber do que estou falando. Nesse relato fragmentado e circular, composto de capítulos curtíssimos escritos em versos livres, as imagens, que ora parecem descritas como que num roteiro para um filme – “No telhado a sombra dela, uma sombra lenta, uma sombra que aos poucos vai me deixando. Dentro de casa, está ruim. Lá fora, escuro. O quarto à noite parece mais baixo.²²” – ora parecem o *próprio* filme, a cena se desenvolvendo junto aos olhos do espectador – “Abre os olhos com os primeiros raios de luz. A cadeia de montanhas parece uma mulher adormecida, poderosa, serena, deitada de lado depois de uma noite de amor. Uma brisa suave, brincalhona, agita a aba da sua barraca. Incha, treme, como uma barriga morna. Sobe e desce.²³” –, estão a serviço menos de uma história do que de uma atmosfera: Amós Oz diz mais da solidão e do abandono do personagem fazendo referência à sombra que o vai deixando do que descrevendo o seu possível estado de espírito melancólico.

Ainda que o próprio escritor veja a sua obra não como um filme, mas como uma peça musical – “Eu tinha na cabeça a forma musical do madrigal, um conjunto de vozes. No início, cada uma das vozes canta por si mesma, totalmente indiferentes umas às outras. Mas gradualmente as vozes diferentes harmonizam, polifonizam, penetram umas nas outras. Finalmente elas se fundem. Eu escrevi um madrigal sobre uma comunhão mística para sete ou oito pessoas me incluindo. Todo mundo está no jogo e eu rompo com todas as regras: apago a divisão entre prosa e poesia, entre literatura e música, entre ficção e documentário, entre personagens e narrador e espero também ter acabado com a fronteira entre o livro e o leitor.²⁴” –, o acúmulo de imagens que ele leva a cabo demanda – também quando visto por seus olhos – uma adjetivação extra-literária, uma analogia com uma outra arte, para que se revele em toda a sua riqueza e complexidade. Típico fenômeno de época, essa transposição de fronteiras entre gêneros e linguagens se dá não apenas da literatura em direção às demais artes, mas também destas em direção à literatura. O compositor norte-americano Lou Reed, por exemplo – que estudou literatura na Universidade de Siracusa, N.Y., e “atuou”, como ele mesmo, nos filmes **Tão Longe, Tão Perto** (1993), de Wim Wenders, e **Sem Fôlego** (1995), de Wayne Wang e Paul Auster –, em texto na contracapa de seu álbum conceitual **New York** (1989), pede aos seus ouvintes que ouçam o disco sentados, como se estivessem lendo um livro ou vendo um filme, e, por sua vez, o cartunista Will Eisner, em seus trabalhos da maturidade, clama por uma arte entre os quadrinhos e a literatura, uma arte

²¹ CORTÁZAR, Julio. *Situação do romance*. In: __. **Obra Crítica 2**. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 225.

²² OZ, Amós. **O Mesmo Mar**. Trad. Milton Lando. São Paulo, Companhia das letras, 2001, p.38.

²³ Idem, *ibidem*, p. 16.

²⁴ *Quis me afastar das manchetes*. Entrevista de Amós Oz a Paulo Roberto Pires. Jornal do Brasil, Caderno B, 19 de maio de 2001, capa.

em que não haja cortes no fluxo da narrativa “porque figura e texto serão tão interdependentes a ponto de serem inseparáveis²⁵”.

Esse impulso em direção ao cruzamento de fronteiras e à interdependência entre linguagens, que já ocorreu em outros tempos, parece agora se revestir com um inédito contorno gnosiológico (é como se as artes buscassem transpor os precipícios teóricos causados pelo excesso de especialização do conhecimento) que, aflorando como uma segunda natureza da criação artística, rompe com toda e qualquer concepção estável de gênero: ao mesmo tempo em que na literatura contemporânea tudo parece adquirir um contorno autobiográfico, minando o próprio estatuto da ficção (e penso, aqui, em “romances” como **A Invenção da Solidão** (1982), de Paul Auster, ou **Intimidade** (1998), de Hanif Kureishi, relatos assumidamente permeados por vivências pessoais de seus autores), no documentário cinematográfico o factual incorpora um traço ficcional que vai desde uma simples “trapaça” com fins estéticos, como a perpetrada por Wim Wenders em seu documentário **Buena Vista Social Club** (1998) – a inserção, em meio as tomadas feitas no primeiro dia de concerto dos músicos cubanos em Amsterdam (as que aparecem no filme), de uma tomada realizada no segundo dia – até a invenção pura e simples, por parte do diretor Marcelo Masagão, de nomes e vivências para personagens anônimos que aparecem em seu “documentário” **Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos**.²⁶

Essa “troca de papéis” entre “documento” e “ficção”, mais comum do que se pensa, dá margem a um profícuo *insight* do crítico alemão Boris Groys, para quem “o filme ingressou em sua era de auto-reflexão.” Analisando o que chama de “a guinada metafísica de Hollywood” – a inflação de filmes que, tratando de alienígenas, máquinas pensantes e seres de outras ordens, propõem a “questão de quem ou o que possa estar por trás da ilusão do mundo visível” –, Groys intui que ao contrário e para além das teorias sociológicas e econômicas (e aqui se poderia acrescentar a teoria literária e a crítica de arte), que não consideram a possibilidade de que a própria realidade possa ser um *filme mal produzido*, “filmes como **Matrix** (1999), que

²⁵ Cf. **New York**. New York, WEA/Sire Records, 1989: “(This album)... is meant to be listened to in one 58 minute (14 songs!) sitting as though it were a book or a movie.” A concepção de Will Eisner para um “romance gráfico”, híbrido entre quadrinhos e literatura, está delineada no prefácio que escreveu para o seu livro **Um Contrato Com Deus (e outras histórias de cortiço)**. Trad. João Paulo Lian Branco Martins e Hécio de Carvalho. São Paulo, Brasiliense, 1995, p. 7.

²⁶ Cf os comentários de Wim Wenders sobre as filmagens de **Buena Vista Social Club**, contidos na versão em DVD do filme. Europa DVD, 2000. O recurso da “trapaça”, timidamente assumido por Wenders, foi explicitamente defendido por Masagão em sua intervenção no debate que se seguiu ao lançamento de **Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos**, em Porto Alegre, na sala P.F. Gastal, em 1999. Para ele, o documentário, tanto quanto o filme de ficção, é fruto de uma opção: o próprio enquadramento da câmera e o ponto de vista escolhido para mostrar o “real” já estão condicionados pela visão de mundo do realizador, de modo que a “objetividade” está irremediavelmente “comprometida” a priori. De um modo geral, os documentaristas contemporâneos parecem compartilhar dessa opinião. Veja-se, por exemplo, o depoimento de João Moreira Salles a um questionamento proposto pelo jornal “Folha de S. Paulo”: “Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty (Robert Flaherty, documentarista norte-americano, 1884-1951) com um filme de Joris Ivens (documentarista holandês, 1898-1989). Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de

sugerem essa possibilidade, estão muito acima de todas as teorias que têm a pretensão de descrever a própria realidade, inclusive a realidade da produção cinematográfica. (...) Esses filmes ratificam a suspeita de que todo o mundo possa ser artificial – e assim, em sua pretensão crítica, vão muito além de todas as teorias que querem pensar o mundo como real, como natural – até mesmo no sentido da técnica, entendida como segunda natureza. O filme representa assim o “locus” em que não só o próprio filme, mas todo o mundo atual, impregnado pela mídia, alcança uma auto-reflexão radical. No filme se dá a auto-reflexão de toda a mídia que opera com imagens animadas. Por isso só se pode interpretar o mundo presente da mídia comentando a auto-interpretação desse mundo – tal como essa auto-interpretação se manifesta no filme.²⁷”

Os desdobramentos dessa idéia de uma arte que postula, intrinsecamente, a sua própria teoria e que põe em xeque o estatuto do real são vastos e instigantes: se o filme se tornou permeável somente às abordagens que o consideram enquanto teoria e método de si mesmo; se a literatura se tornou um veículo de auto-reflexão e não mais o reflexo ou a metáfora de um mundo “real”, externo a ela, os paradigmas críticos forçosamente também se deslocam para uma outra esfera, pois não é mais possível “teorizar” a partir de uma perspectiva que não seja, ela mesma, “artística”. “O teórico”, diz Groys, “seja lá sobre o que escreva, jamais pode esquecer que a auto-reflexão da escrita por meio da arte, sendo incontornável, implica também o seu próprio ato de escrever. Quando, portanto, o teórico se declara em condições de adotar uma posição externa em relação à arte, apenas manifesta com isso sua incapacidade de refletir a dimensão artística da própria produção de seu texto.”²⁸”

Nesse panorama “alargado”, em que as fronteiras se diluíram e as diferentes linguagens se contaminaram umas às outras, o apagamento da incerteza que define a ficção – que Ricardo Piglia identifica como “todo o trabalho da crítica²⁹” – deixa de ser um horizonte de busca e passa a ser o evitado. Uma vez assumido que a leitura acontece no *corpo* textual, sendo, também, um objeto estético, o esforço teórico-crítico contemporâneo parece fundar-se na tentativa de mimetizar seu objeto de análise. Não será à toa que as leituras *de e por* “dentro” pareçam tantas vezes mais prazerosas que suas congêneres acadêmicas, nem será por acaso que os ensaios de críticos-poetas como Octavio Paz, Julio Cortázar e o próprio Piglia tenham tanta força: é porque eles ultrapassaram a ilusão da objetividade. Se os escritores, artistas e cineastas contemporâneos, como arautos de um tempo e de uma cultura que ganharam auto-consciência, concebem cada obra como um testemunho pessoal sobre o mundo (um narrador de Saramago diria que a autobiografia “(...) em tudo se introduz como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.³⁰”), os teóricos, por sua vez – já não tão *teóricos*, no sentido tradicional do termo –

qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver.” Cf. + 3 *questões sobre documentário*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 04 de março de 2001, p.3.

²⁷ Cf. *A guinada metafísica de Hollywood*. Trad. José Carlos Macedo. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 03 de junho de 2001, pp.10-11.

²⁸ *Idem*, p.11.

²⁹ Cf. PIGLIA, Ricardo. *A leitura da ficção*. Op. Cit. p.71.

parecem ansiar por deixar, em cada análise feita, sua própria impressão digital sobre o objeto, como que confirmando a afirmação de Ricardo Piglia de que toda forma de crítica também é uma forma de autobiografia: quando o crítico pensa estar falando da obra está, na verdade, falando de si mesmo.³¹ Nessa vasta medida, da mesma forma que há sempre um desvio, como o chama Piglia, na leitura que os escritores e artistas fazem de outras obras de arte (e é justamente esse desvio – esse acesso a outra maneira de ver, de que fala João Moreira Salles – que as torna atraentes ao olhar distraído do leitor comum e que explica o encantamento que sentimos ao testemunhar Borges “lendo” os precursores de Kafka ou Wim Wenders “vendo” o cinema de Yasujiro Ozu³²), na leitura dos “teóricos” – cada vez menos ciosos de seu papel de “cientistas” – começa a vir à tona a consciência de que se seus objetos de análise – a literatura e as artes – são por natureza esquivos e misteriosos, sua tarefa não é demonstrar um teorema ou calcular a “área do poema” (como crítica e jocosamente o faz o professor Keating, do filme **Sociedade dos Poetas Mortos** (1989), de Peter Weir), e sim construir, no interior dos textos que lêem, um significado novo ou – utopia máxima – uma nova obra.

É exatamente isso que Davi Arrigucci Jr. faz em **Humildade, Paixão e Morte**, seu estudo seminal sobre Manuel Bandeira: sem abrir mão do método e do “rigor acadêmico”, em momento algum ele abdica de sua condição de um leitor apaixonado de Bandeira, em nenhum instante disfarça sua adesão comovida à obra do poeta, por nenhum segundo deixa de admitir e *explicitar*, através do próprio modo como relaciona a poesia com outras formas de arte, que seu livro é a história de suas leituras.³³ Esse movimento de invenção e “co-autoria” de uma obra pré-existente, que Arrigucci empreende com notável domínio no ensaio sobre Bandeira, ainda é mais visível em sua análise de **O Homem Que Matou O Facínora** (1962), o clássico *western* de John Ford. Num texto ao meu ver em muitos momentos superior ao próprio filme que lhe serve de mote, o crítico consegue criar um “efeito de real” onde tudo se encaixa, onde tudo o que ele afirma soa como uma espécie de sinopse não de sua *interpretação* da obra de Ford, mas da obra em si, como se ela, redutível objetivamente a um diagnóstico preciso e definitivo de suas intenções, fosse, sem margem de dúvida, tudo aquilo que ele diz que ela é, realizasse tudo aquilo que ele diz que ela realiza.³⁴ Ao decifrar o relato da história de Tom Doniphon (o homem que realmente matou o facínora) e Ranson Stoddard (o homem que levou a fama), Arrigucci como que incorpora em seu próprio texto o espírito da famosa frase dita pelo editor do pequeno jornal da cidadezinha do Oeste onde acontece a história: “Na dúvida entre a lenda e os fatos,

³⁰ SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa, Editorial Caminho, 3ed. 1983, p.207.

³¹ Op. Cit. pp. 70-71.

³² Cf. BORGES, Jorge Luis. *Kafka e sus precursores*. In__ : **Obras Completas**, Vol.II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp.88-90, e WENDERS, Wim. *Tokyo-Ga*. Op. Cit. pp.83-89.

³³ Cf. ARRIGUCCI Jr., Davi. **Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

³⁴ Cf. ARRIGUCCI Jr., Davi. *Entre a lenda e a história*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 07 de maio de 1995, pp.7-11.

imprima-se a lenda.” Com uma ligeira inflexão do discurso, Arrigucci parece dizer que se imprimam as obras; mas que se imprimam, também, as muitas e diferentes leituras que elas vierem a suscitar.

Vertiginosa, mas racional, especulativa, mas rigorosa, essa imbricação entre a função do crítico e o ofício do poeta adquire um contorno particularmente instigante e revelador de si própria quando as figuras do poeta e do crítico se confundem institucionalmente. Ana Cristina Cesar, por exemplo, em sua “persona” de *scholar*, assume a confluência e a leva às últimas conseqüências, não só por deixar à mostra – ao embaralhar arte e análise num mesmo texto – os mecanismos subjetivos de interpretação e recriação de uma obra, mas por fazê-lo num âmbito tradicionalmente avesso a esse tipo de experimentação: a academia. Sua tese **O conto Bliss anotado. . . ou “PAIXÃO E TÉCNICA”: tradução, em língua portuguesa, do conto Bliss, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações**, com a qual obteve o título de “Master of Arts” em Teoria e Prática da Tradução Literária, na Universidade de Essex, Inglaterra, nada mais é do que uma “autobiografia de tradutor”, um brilhante e minucioso ensaio sobre o seu próprio processo de leitura/tradução do conto de Mansfield.³⁵ Aparentemente em contradição com o sentimento exposto na epígrafe escolhida para o seu trabalho, um fragmento extraído do diário de Mansfield no qual a escritora professa a sua paixão pela técnica³⁶, todo o ensaio de Ana Cristina – assim como a própria obra da autora que ela se propõe a traduzir – é vazado, como não poderia deixar de ser, por uma experiência e, mais do que a experiência, por um *gosto* pessoal que recusa disfarces. Talvez isso seja ainda mais visível num outro trabalho de Ana Cristina, a tradução de um poema de Emily Dickinson, do qual ela suprime um verso inteiro para preservar as soluções de rima e ritmo e por considerar a palavra “*parede*” (o equivalente, em português, do inglês “*wall*”) “pesada” e “feia”.³⁷

³⁵ Originalmente publicada pela Brasiliense no livro **Escritos da Inglaterra**, em 1988, a tese encontra-se reeditada no volume **Crítica e Tradução**, reunião dos livros **Literatura não é Documento**, **Escritos no Rio**, **Escritos da Inglaterra** e poemas traduzidos inéditos em livro. São Paulo, Ática, 1999. O leitor terá notado o quanto o meu próprio ensaio busca trilhar o caminho aberto pelo trabalho de Ana Cristina, o qual homenageio não apenas no título, que lhe faz eco, mas também na “imitação da forma”.

³⁶ Reproduzo, aqui, a epígrafe: “Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho.”/ “Escolhi não apenas o comprimento de cada frase, mas até mesmo o som de cada frase. Escolhi a cadência de cada parágrafo, até conseguir que eles ficassem inteiramente ajustados às frases, criados para elas naquele exato dia e momento. Depois leio o que escrevi em voz alta – inúmeras vezes –, como alguém que estivesse repassando uma peça musical –, tentando chegar cada vez mais perto da expressão perfeita, até lograr alcançá-la por completo.”/ “Quero escrever uma espécie de longa elegia. . . Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial.” Katherine Mansfield, *Diário*. In: CESAR, Ana Cristina. Op. Cit. p. 283. Uma vez mais, como na maior parte da literatura e das artes contemporâneas, o desejo de que a linguagem extrapole as suas fronteiras.

³⁷ *Cinco e meio* (originalmente no livro **Escritos da Inglaterra**). Op. Cit. pp. 384-385. Eis, respectivamente, o poema no original e sua tradução: “The dying need but little, Dear,/ A glass of water’s all,/ A flower’s unobstrusive Face/ To punctuate the Wall,/ A fan, perhaps, a Friend’s Regret/ And Certainty that one/ No color in the Rainbow/ Perceive, when you are gone.” (Os que estão morrendo, amor,/ Precisam de tão pouco:/ um Copo d’água, o Rosto/ Discreto de uma flor./ Uma lágrima, talvez um Leque,/ E a certeza que nenhuma cor/ do Arco-íris perceba/ Quando você for.)

Longe, porém, de fundar um paradoxo, esse “subjativismo estético” promove uma síntese reveladora: a liberdade, para Ana Cristina, não só não elide o rigor e a reflexão, como constitui um método; ela se serve do conhecimento técnico para potencializar a transgressão. Os defensores do discurso dito “científico” não ficarão desapontados com as digressões lingüísticas da poeta, com o profundo conhecimento que demonstra ter das possibilidades semânticas das palavras, com a intimidade longa e cuidadosamente cultivada com o caráter sintético da língua inglesa e com a índole mais “caudalosa” do português; mas os amantes da literatura não se verão frustrados com a leitura dos *mesmos* passeios teóricos, com o desenho especulativo que eles têm, pois Ana Cristina, como que encontrando aquela “espécie de prosa especial” buscada por Katherine Mansfield, elimina as fronteiras entre discurso referencial e literário e os transforma num único e (outro) mesmo registro. A leveza e a sinceridade com que ela faz isso é a mesma com que ela descreve o método que guiou as notas que escreveu sobre a sua tradução do conto de Mansfield: “Uma tradução anotada pode ser encarada como tarefa fundamentalmente técnica. No entanto, se nos indagarmos sobre as razões que levam à concentração de notas em determinados momentos da história, concluiremos que o comentário técnico é inconscientemente conduzido por pontos literários centrífugos, isto é, pelo *conteúdo*. O tradutor se vê mais envolvido (pessoal e profissionalmente) pelos trechos em que a história se intensifica, sentindo, assim, maior necessidade de explicá-la.”³⁸

Essa necessidade de *explicação* – o outro nome para a busca de entendimento e domínio de um ofício permeado por um mistério que não se sabe bem de onde brota – mais do que transformar a própria estrutura da criação artística (o conceito de finalidade – *para quê* – é substituído pela idéia de processo – *como*), também subverte, definitivamente, os pressupostos de recepção e validação da obra, pois da mesma forma como “perguntas do tipo: “O que é uma imagem?” ou “Qual o sentido de um texto?” não podem, em se tratando de quadros e textos modernos, ser formuladas e discutidas de uma perspectiva metaartística³⁹”, leituras que não consideram o processo e seu auto-desvelamento – premissas da obra e partes constitutivas do todo em que ela se transforma – *não lêem*, literalmente, nada.

O mesmo fenômeno que tornou a vanguarda um conceito anacrônico e inconcebível no mundo atual, também explica a eclosão de uma arte tão auto-reflexiva: se o alicerce das vanguardas fundava-se na idéia de que suas experiências estéticas no presente se legitimariam devido a sua suposta sintonia com um tempo futuro, intangível para as estéticas tradicionais, a âncora da arte atual, ao contrário, é lançada justamente no vácuo de um tempo não-linear, no vazio de um *não-tempo*, pois num mundo em que os sujeitos, pressionados pela velocidade dos avanços tecnológicos, pela instantaneidade de informação e pela rarefação da idéia de identidade, se vêm desconectados do passado e impossibilitados de absorver um futuro cada vez mais rapidamente “ultrapassado” pela renovação permanente, a única sensação “real” é a de se estar vivendo num

³⁸ Essas afirmações, que estão em *Tradução*, a segunda parte de **O conto Bliss anotado**. . . . Op. Cit. p. 292, a despeito de sua lógica e clareza, como que constituem um corpo estranho na argumentação de Ana Cristina, pois seu próprio ensaio demonstra que na literatura e na crítica contemporâneas “conteúdo” e “técnica”, como conceitos autônomos e facilmente identificáveis, já não fazem sentido. Num texto como o dela, a técnica é o conteúdo e vice-versa.

³⁹ Cf. GROYS, Boris. *A guinada metafísica de Hollywood*. Op. Cit. p. 11.

presente perpétuo, e é esse sentimento – que gera o “esvaziamento de história” nos relatos contemporâneos e faz do processo o foco, mesmo, da criação – que torna aceitável, por exemplo, que um romancista como Ricardo Piglia, que já experimentou com outras linguagens (concebeu, a pedido do compositor Gerardo Gandini, o libreto da ópera **A Cidade Ausente** (1995), baseado no seu romance homônimo, e escreveu, com Hector Babenco, o roteiro do filme **Coração Iluminado** (1998)), acalente o sonho de publicar suas notas de trabalho.⁴⁰

Os relatos de processo, de um estágio “inacabado”, que está entre o nada e aquilo que ainda não se criou, são como que um *congelamento* do instante, um instantâneo de um momento que não necessariamente irá redundar numa coisa outra que não seja a sua própria natureza auto-reflexiva. Sob esse prisma, a imagem do rizoma, adotada por Gilles Deleuze e Felix Guattari como uma miniatura do pensamento e da arte contemporânea, parece se materializar – já não mais como teoria, mas como a *coisa em si* – tanto nessas hipotéticas notas fragmentadas de Piglia quanto no ensaio híbrido de Ana Cristina Cesar. Como um rizoma, um caule subterrâneo “que não começa nem conclui, se encontra sempre no meio, entre as coisas”, as poéticas contemporâneas incorporam em sua própria estrutura a idéia de que o processo – como a sensação de “presente perpétuo” – não é, necessariamente, causa ou conseqüência de nada, não remete a um *antes* ou *depois*. O “*entre as coisas*”, como diriam Deleuze e Guattari, “não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”⁴¹

Menos uma hipótese do que uma descrição, esse comentário a respeito da natureza do rizoma – que, curiosamente, poderia muito bem servir de resumo do eterno movimento rio acima, rio abaixo empreendido pelo pai do narrador d’*A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa – dimensiona, com extrema exatidão, um fenômeno de época que se espalha em todas as direções e contamina todas as linguagens; um fenômeno que impregna desde os *móviles* de Alexander Calder, que, em delicado equilíbrio, parecem se mover indefinidamente ao menor sopro, até as canções – tidas como autobiográficas – que Bob Dylan compôs para o álbum **Blood On The Tracks** (1974), as quais, segundo ele mesmo, constituem tentativas de desafiar o conceito de tempo. Ao longo das nove primeiras canções, o narrador, no presente, lembra permanentemente do passado, até que ao chegar da canção final, *Buckets of Rain*, sua lembrança é projetada como um porvir e passado e futuro como que se fundem num tempo único e contínuo: perpétuo.⁴²

⁴⁰ “Faço planos e esquemas, principalmente quando não estou escrevendo. Em geral não os utilizo depois. Gostaria de publicá-los algum dia (ou escrever uma história que tivesse essa forma); são anotações enigmáticas, fragmentos de histórias, cronologias, diálogos, frases isoladas. Na realidade são um modo particular de escrita, uma forma que tem sua própria vida.” Depoimento de Ricardo Piglia a Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano In: **La Historia de la Literatura Argentina**. Buenos Aires, Centro Editor, 1982, cap. 133. Reproduzido em português com o título de *O laboratório do escritor* In: PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Op. Cit. p. 83.

⁴¹ Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Vol. 1. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 37.

⁴² **Blood On The Tracks**. New York, Columbia Records/CBS, 1974. “Na verdade”, afirma Dylan, “todas as letras são como um quadro: você pode ver um pequeno detalhe do quadro ao mesmo tempo que vê a sua totalidade. Era isso o que eu queria fazer: uma meditação sobre a simultaneidade do tempo (...).” Depoimento

Ainda que como metáfora ou analogia, as múltiplas (mas convergentes) linguagens contemporâneas tendem a realizar a utopia do “moto-perpétuo”, o mecanismo que uma vez posto em movimento continuaria a funcionar eternamente e com velocidade cada vez maior, gerando energia a partir do próprio movimento. Também os relatos minimalistas de Peter Handke, os primeiros roteiros de Wim Wenders – centrados em torno de um núcleo narrativo ínfimo – e as caminhadas sem rumo dos personagens de João Gilberto Noll, parecem extrair sua seiva do nada, da impossibilidade de contar uma história. São, simultaneamente, construções *no vazio* (porque estão *dentro* dele, como parte do fenômeno) e *sobre* o vazio (nas duas acepções da palavra: *a respeito de*, pois comentam o mundo; e *acima de*, pois, paradoxalmente, o desconsideram em favor de um discurso auto-referente e pessoal).

Sem dúvida essa ênfase no processo, que é o que fez com que o poeta norte-americano Michael Palmer aceitasse escrever as *Leonardo improvisations*⁴³, um conjunto de poemas concebidos para acompanhar uma série gráfica do pintor italiano Sandro Chia sobre idéias e imagens de Leonardo da Vinci, tem um quê de narcísico, uma vez que o processo, sendo pessoal, é sempre – e cada vez mais – um olhar no espelho, um comentário do *eu* a respeito de si mesmo. No entanto, como o mesmo Palmer afirma a respeito da poesia (e eu extrapolo essa afirmação para todas as linguagens contemporâneas), “a identidade não é simplesmente isto ou aquilo e ela nunca é idêntica a si mesma. Ao contrário, é um contínuo processo de conquista, de superação. O centro é um “outro lugar” ou um “nenhum lugar” (*nowhere*), que é também “agora-aqui” (*now-here*).”⁴⁴

Metáfora do caráter multifacetado e contraditório das coisas, esse feliz trocadilho, de precisão expressiva intraduzível, faz da dramaturgia do *eu* algo bem mais abrangente e complexo do que um mero *tour de force* estilístico e auto-embevecido. É possível, concordo, que poucas vezes, como agora, linguagens como o cinema e a literatura tenham sido tão maneiristas, tão *fake*; talvez nunca, como hoje, artificios formais como os cortes abruptos, demasiadamente “visíveis”, e a câmera na mão, tenham sido tão exaustivamente usados no cinema – ao ponto de se tornarem um fim em si mesmos –; provavelmente em momento algum antes do atual a literatura tenha se contaminado tanto e tão profundamente com uma linguagem tão degradada, com um naturalismo tão flagrantemente vazio e inócuo em nome de uma “comunicação” imediata com o “público”, o sucedâneo contemporâneo do leitor.

É difícil, porém, não pensar em filmes como **Corra, Lola, Corra** (1998), de Tom Tykwer (com seu foco no *movimento*, no *processo*, na tentativa mais de exercitar três modos diferentes de contar uma mesma trama mínima, do que de contar a própria trama), e **Amnésia** (2000), de Christopher Nolan (como seu contínuo retroceder de cenas à cena anterior – a história é contada de trás para a frente – que, em termos de lógica narrativa do filme, seria mais adequado chamar de cena “seguinte”), como expressões da época, como teoria e

de Bob Dylan a Bill Graham, reproduzido no livro **Falando de Rock: entrevistas com compositores**, citado por Martim Vasques da Cunha In: “Cosmo On Line”/Três Acordes: <http://www.cosmo.com.br>.

⁴³ Cf. PALMER, Michael. **At Passages**. New York, New Directions, 1995.

⁴⁴ Cf. *A forma & a conformidade*. Entrevista de Michael Palmer a Régis Bonvicino publicada originalmente sem esse título no “Jornal da Tarde” de 19 de agosto de 2000 e reproduzida In: PALMER, Michael e

manifestação de um tempo em que a experiência do *tempo*, como um fluxo contínuo em que os eventos se sucedem em seqüência linear, é uma idéia ancestral, quase mítica, sem mais nenhum sentido ou base empírica. Da mesma forma, é difícil não ver no comportamento “paranóico” dos narradores e personagens de Bernardo Carvalho (sobretudo num romance como **Teatro** (1997)) os efeitos da ausência de qualquer referencial concreto que sirva de âncora para as construções humanas. A tendência desses narradores de ver um sentido oculto em todas as coisas, como se não houvesse acaso ou coincidências e tudo estivesse relacionado com tudo – e que pode ser vista como um contraponto algo desesperado à sensação muito mais constante e cotidiana de que *nada* está relacionado com nada, que tudo é fragmento, sem qualquer conexão com o resto – não é outra coisa se não a realização, na obra, do desejo da literatura e das demais artes contemporâneas, de estabelecer pontes, ligações, confluências.

É óbvio, no entanto, que nem tudo é confluência: nesse impulso irrefreável de romper fronteiras, de dialogar com outras linguagens e outras mídias, muito do que atualmente se produz perdeu a especificidade de sua própria linguagem sem, em contrapartida, ter se transformado numa linguagem nova, num outro modo de dizer; são experiências que suscitam analogias mais com esquinas agudas, propícias a acidentes, do que propriamente com confluências, pontos de encontro. Iniciativas como as do *Grupo Fractarte*, fundado em 1992 por Alexandre Dupont, Humberto Rossetti Baptista e Rodrigo de Almeida Siqueira, com o objetivo de divulgar a chamada “arte fractal”, trabalhos de computação gráfica tendo como tema imagens de fractais (formas geométricas irregulares e fragmentadas que podem ser subdivididas em partes que serão cópias reduzidas da forma toda) e animações, ao meu ver suscitam um interesse muito mais tecnológico (funcionam quase que como propaganda das infinitas possibilidades “artísticas” de programas de computador) e matemático (pois baseiam-se nas descrições matemáticas de Benoit Mandelbrot para classificar objetos que não possuem dimensão inteira (1, 2 ou 3), mas fracionária (1,85, por exemplo))⁴⁵, do que artístico, pois não transcendem o seu instrumento – o computador – , não agregam a sua mídia a possibilidade de uma subjetivação, a hipótese de que aquilo possa ser um algo além de uma representação gráfica de um dado da natureza.⁴⁶

BONVICINO, Régis. **Cadenciando-Um-Ning, Um Samba, Para o Outro**. *poemas, traduções, diálogos*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2001, p. 126.

⁴⁵ Cf. MANDELBROT, Benoit. **The Fractal Geometry of Nature**. San Francisco, W.H. Freeman, 1982. Sobre a “arte fractal” e o *Grupo Fractarte*, ver o site <http://www.insite.com.br/art/fractal/>

⁴⁶ O diretor Luiz Fernando Carvalho, que é oriundo da televisão (dirigiu novelas e minisséries), e que tem sido elogiado pela crítica justamente por ter conseguido se despir, em **Lavoura Arcaica** (2001), sua primeira incursão no cinema, do naturalismo televisivo e por ter absorvido as diferentes possibilidades que o cinema pode abarcar, tem uma definição de “linguagem” em tudo e por tudo avessa à concepção de muitos dos artistas contemporâneos. Para ele, “linguagem é algo invisível, o resultado daquilo que você emana para o espectador e do que o espectador recebe. Essa mistura entre o que você vê e o que é mostrado para você gera um outro filme, digamos. Digamos que o filme que você viu não é o meu filme, ele já é o seu filme. Porque ele já tem espaços que possam permitir a entrada de sua subjetivação nele.” Nesse sentido, para a estética vídeo-clipe comum no cinema de hoje “(...) a gente nem pode usar o nome de linguagem (...) porque ela chega a tal ponto de fragmentação que, para ser muito otimista, eu diria que ela seria uma fragmentação dadaísta. Vai destruindo, destruindo, até virar um lixo da própria linguagem. Aí, talvez, alguém possa dizer: “tornou-se

Num poema famoso, Marianne Moore diz que “(...) o sentimento mais profundo sempre se mostra em silêncio; não em silêncio, mas contenção.”⁴⁷ É exatamente nessa contenção, nessa capacidade de reprimir um arroubo momentâneo e espalhafatoso para que aflore um prazer mais intenso e duradouro que reside a grandeza da criação artística. O “nenhum lugar” de que fala Michael Palmer não implica um vazio; pressupõe, sim, uma *atmosfera*, uma sutil “aragem” – invisível, mas perceptível – que substitui o vácuo anterior. A partir desse olhar, mesmo uma expressão como “a lírica do excesso”, com a qual Michael Laub (ou seus editores) intitula sua entrevista com o diretor Luiz Fernando Carvalho – e que, fora de contexto, pode ser interpretada como um elogio do transbordamento da linguagem –, só faz sentido quando vista como uma tentativa de síntese de um modo de fazer cinema que se caracteriza pela radicalidade, pelo exacerbamento de suas próprias potencialidades narrativas, e não como um resumo de um cinema com características “multimidiáticas”. Filmes como **Outras Estórias** (1999), de Pedro Bial, baseado em contos de Guimarães Rosa, ou o próprio **Lavoura Arcaica** (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseado no romance homônimo de Raduan Nassar, conseguem dialogar com a linguagem dos originais literários sem se submeterem a ela nem eliminá-la, num procedimento diametralmente oposto à simples adaptação ou, do lado inverso, à “recriação” vazia e maneirista.

Essa, no entanto, não é a regra; o traço dominante do discurso artístico contemporâneo parece mesmo ser o do acúmulo de propósitos em detrimento da limpidez da execução: menos afeitos – sem saber – à cultura do que à indústria cultural, muitos artistas imaginam, ingenuamente, estar revolucionando a linguagem de suas artes quando, na verdade, estão simplesmente reproduzindo, à exaustão, os exercícios formalistas inócuos e de fácil assimilação incensados e estimulados pela indústria; pensam estar construindo pontes no momento mesmo em que estão dinamitando as ilhas, acreditam ser diálogo o que tão somente é o apagamento – quando não o desconhecimento – da gramática de sua própria linguagem.

É óbvio, porém, que o fracasso em estabelecer conexões entre linguagens diferentes sem que nenhuma perca a sua especificidade não é uma prerrogativa dos contemporâneos e nem se deve apenas ao desconhecimento do próprio ofício. É possível rastrear ao longo da história das artes, sobretudo no século XX – momento em que as fronteiras começaram a se desfazer mais rápida e visivelmente – exemplos emblemáticos de malogro pela razão inversa: o excesso de conhecimento e especialização numa única

uma linguagem”. Mas eu acho que não chega a isso.” Cf. *A lírica do excesso*, entrevista de Luiz Fernando Carvalho a Michel Laub. “Bravo!”, outubro de 2001, ano 5, nº 49, p. 57.

⁴⁷ Cf. MOORE, Marianne. *Silêncio*. In: __. **Poemas**. Trad. de José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 99. O poema, no original, e sua tradução: “My father used to say,/ “Superior people never make long visits, have to be shown Longfellows’ grave/ or the glass flowers at Harvard./ Self-reliant like the cat -/ that takes its prey to privacy,/ the mouse’s limp tail hanging like a shoelace from its mouth -/ they sometimes enjoy solitude,/ and can be robbed of speech/ by speech which has delighted them./ The deepest feeling always shows itself in silence;/ not in silence, but restraint”./ Nor was he insincere in saying, “Make my house your inn”./ Inns are not residences.” (Meu pai costumava dizer:/ “Gente superior nunca faz visitas demoradas,/ nem a ela tem que se mostrar o túmulo de Longfellow/ ou as flores de vidro em Harvard./ Confiante em si mesma feito o gato – / que carrega a presa para um canto,/ a frouxa cauda do rato a pender da boca feito cordão de sapato – / de vez em quando sente prazer na solidão,/ e pode ser privada de fala/ por fala

linguagem. Talvez um dos exemplos mais ilustres seja o do filósofo Jean Paul Sartre que, demasiadamente preso à palavra, às constantes elucubrações verbais necessárias à tradução dos complexos conceitos de sua disciplina, alguns meses após ter sido convidado por John Huston a escrever um roteiro cinematográfico sobre a vida de Freud entregou ao cineasta um calhamaço de 700 páginas que se fosse filmado e levado às telas resultaria numa projeção de aproximadamente doze(!) horas.⁴⁸

Esse desvio de enfoque – que é quase como pensar que um filme é meramente um texto filmado – decorrente, em muito, de um tempo em que as fronteiras ainda eram bem delineadas, atualmente parece ter dado lugar ao engano oposto: o de achar que o texto literário, para dialogar com a linguagem do cinema, para ser imagético, “cinematográfico”, enfim, deve mimetizar a linguagem e a forma de um *roteiro* de filme. Essa impressão é particularmente nítida em alguns dos textos de Fernando Bonassi, Marçal Aquino ou Patrícia Melo; não por acaso, também roteiristas de cinema. Sem por em dúvida as qualidades dessas obras ou o talento de seus autores – alguns dos quais, como Bonassi, admiro pela capacidade de focar uma realidade social marginal a partir de um ponto de vista externo, pela ótica do “choque cultural”, sem a pretensão de se fazer passar por um membro do universo narrado (e não estou dizendo com isso que autores como João Antônio, que fizeram o caminho contrário, não tenham logrado êxito; apenas estou sugerindo que está justamente nessa mudança de enfoque, operada por Bonassi, a força e o estranhamento de sua obra) –, procuro, no entanto, pelo lugar do *literário* nesses relatos, o lugar daquilo que é eminentemente característico da literatura e que nenhuma outra linguagem pode suprir, pois ao contrário do que muitos textos contemporâneos parecem estar sugerindo, dialogar com o cinema não é imitar um roteiro cinematográfico; é, sim, criar, através da linguagem, a *sensação* de um filme, a impressão de que se está *vendo* as imagens e os movimentos que estão sendo narrados. Trata-se, na verdade, de propiciar aquilo que Italo Calvino chama de “cinema mental”, o mecanismo subjetivo que “(...) funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior.”⁴⁹

Menos através do confronto do que do *contraste*, a leitura dos fragmentos abaixo, só na superfície semelhantes entre si, exemplificam como uma aparentemente sutil diferença entre modos de apropriação de uma linguagem modifica o resultado:

(1) Na Zona Sul. Próximo da represa. Mato. Pés de mamona. A avenida ainda não está asfaltada. Quando passa um carro, o que é muito raro, a poeira que sobe turva as luzes de mercúrio. A água é negra a essa hora. A luz das casas não

que a tenha encantado./ O sentimento mais profundo sempre se mostra em silêncio;/ não em silêncio, mas contenção”./ Nem era insincero ao dizer: “Faça de minha casa sua pousada”./ Pousadas não são residências.)

⁴⁸ Cf. SALLES, Walter. *A filmoteca imaginária*. “Folha de S. Paulo, Ilustrada”, 26 de maio de 2001, p. 10. Após um desentendimento entre Huston e Sartre, o diretor incumbiu o produtor Charles Kaufmann e o roteirista Wolfgang Reinhardt de escrever o roteiro definitivo, que se transformou no filme *Freud, além da alma* (1962), mesmo título com que Sartre publicou em livro o seu roteiro não filmado.

⁴⁹ Cf. CALVINO, Italo. *Visibilidade*. In: ___. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 99.

chega nela. Os bares fechados. Plataformas bóiam nuas de mesas e cadeiras. Os barcos amarrados com correntes e cadeados. Todos pequenos. Um grupo de pedalinhos faz uma roda. As ondas cansadas jogam uns contra os outros. O barulho da fibra de vidro roçando-se. Cavalos mortos. Sacos de lixo. Latas de cerveja. Jornais queimados. Carcaças de automóveis. O rapaz guarda o carro na última vaga disponível, atrás do caminhão do equipamento de luz. Desce. Olha em torno. Mais por hábito. Na porta de vidro uma placa manda empurrar. O rapaz empurra. Está trancada. O vulto do vigia se adianta. Enrolado num cobertor. Sem quepe. O rapaz acena. O vigia abre.

(2) Eu comecei a me arrastar por trás da rocha, subindo a ribanceira. Quando chegasse lá em cima eu correria *o mais veloz possível*, pois os cachorros iriam latir furiosos e isso era certo, eu então teria que ser *o mais veloz possível* porque o latido dos cães me colocaria na mira da arma de Néelson em menos de segundos, *o mais veloz possível* eu correria e pegaria a chave em cima do painel do carro onde Néelson a deixara eu tinha certeza, e *fugiria* no carro, eu *fugiria*.

Eu me arrastava subindo a ribanceira, pegava em raízes expostas para me ajudar nos impulsos necessários para me fazer subir, o chão tinha a umidade de mato cerrado que nunca recebe a luz do sol, eu vinha subindo trazendo folhas das árvores coladas à roupa, todo enlameado, com movimentos medidos para não cometer o menor ruído, quando chegasse no topo da ribanceira aí não haveria outra saída, eu teria de correr, fazer barulho, ser veloz até o carro que estava próximo dos cães policiais que latiriam como possessos, esticando as correntes até um ponto que talvez arrebentassem.

E chegando lá em cima eu corri veloz até o carro, abri a porta fechei os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Néelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento *vejo* pelo retrovisor que Néelson solta

os cães, e eu dirijo o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não encontro o caminho de terra, dou numa pedra, bato noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra os vidros, ouço tiros, Néelson vem atrás disparando tiros certamente para atingir os pneus, não *vejo* Léo pelo retrovisor, *vejo* uma pedra enorme na minha frente, *vejo* que um cachorro expulsa a sua fúria entre o carro e a pedra, e eu dou mais velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato com o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no pára-brisa, desvio agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, dou toda a velocidade, *vou, vou, poeira, poeira* de todos os cantos, quase perco a visão, o carro derrapa para fora do caminho de terra, *vou vou* por onde der, ouço os tiros cada vez mais longe, o latido dos cães já num sumidouro, uns dez minutos depois silêncio absoluto, para o carro.

O primeiro fragmento é um trecho da novela **O Céu e o Fundo do Mar** (1999)⁵⁰, de Fernando Bonassi; o segundo é uma passagem de **Hotel Atlântico** (1989)⁵¹, de João Gilberto Noll. Como se vê, de alguma forma ambos os textos dialogam com o cinema, contudo, enquanto Bonassi *mimetiza* um discurso cinematográfico, deixando à mostra os traços que foram mimetizados, Noll *incorpora* o cinema em seu próprio texto, transforma a linguagem fílmica num artifício literário a mais.

Ainda que tenha assumidamente tentado unir a experiência de roteirista com a de escritor, buscando um híbrido cuja vantagem seria a de se constituir como “despsicologização”, como um texto em que os estados de alma seriam traduzidos em ações ou ausência de ações⁵² – e não mais em representação –, o que Bonassi realmente faz, independentemente de seus propósitos, é “despoetizar”, esvaziar de literatura o seu texto, transformando-o num tipo de registro testemunhal, numa espécie de seqüência de fotografias que por mais que captem o “espírito” da ação, registram-na apenas como imagem fixa. Mesmo a possível “ilusão de cinema” que a estrutura de roteiro cria (mais por remeter à técnica, ao formato, do que por suscitar o *efeito*) se esvai quando posta ao lado do fluxo contínuo de imagens suscitado pelo texto de Noll: em **Hotel Atlântico** a repetição de palavras e os períodos longos – que aproximam o texto a um registro oral – aliados a uma modificação no tempo do relato que, transposto do pretérito perfeito para o presente do indicativo, faz com que o leitor vivencie a cena em “tempo real”, no momento mesmo em que os acontecimentos se

⁵⁰ São Paulo, Geração Editorial, 1999, p. 56.

⁵¹ Rio de Janeiro, Rocco, 1989, pp. 47-48, grifos meus.

⁵² Cf. a entrevista de Fernando Bonassi a Bruno Zeni. “Cult”, fevereiro de 2000, ano III, nº 31, p.6.

desenvolvem, transformam o que está sendo narrado numa acelerada seqüência cinematográfica na qual, como que fundindo-se ao movimento de fuga do narrador, o próprio discurso parece fugir. Nessa medida – e ao contrário da facilidade com que é possível extrair um fragmento da novela de Bonassi e, após usá-lo como ilustração do modo como o autor trabalha, interrompê-lo a qualquer momento, sem prejuízo do contexto – o imagético texto de Noll, composto como se fosse uma série de planos seqüência, impõe a necessidade de respeitar o fluxo e o desfecho de cada “episódio” para que o efeito de movimento criado pelo texto se mantenha, para que não se perca a sua força expressiva.

Essa impossibilidade de “interromper” a citação – que demonstra o quanto a obra de Noll é tributária de uma percepção visual moldada pelo movimento e por uma concepção cinematográfica do texto literário – é uma antecipação da dificuldade, tremendamente maior, que se põe à espera de todo aquele que, mais do que simplesmente analisar, pretende *transplantar* o texto de Noll para uma outra linguagem, pois por mais imagético que esse texto seja, ele ainda habita o reino da palavra, ainda *é* literatura, e o desafio que se impõe à adaptação – como que numa amostra renovada não apenas da interdependência entre os discursos, mas também da partilha dos obstáculos – é da mesma natureza daquele que se coloca perante o romancista ou o cineasta que queiram dialogar com outra arte; o desafio de cruzar fronteiras sem perder aquilo que possibilita o diálogo: a diferença. A perda do que é específico, a ausência dos traços definidores de uma identidade, acarretaria a impossibilidade da troca e resultaria num monólogo, num discurso de natureza excludente, predominantemente verbal ou visual, avesso àquela terceira instância constituída pelo hibridismo, pela junção das linguagens prévias.

Nessa vasta medida, uma outra nuvem se insinua no horizonte da tarefa a que me proponho aqui: como conciliar, num texto adaptado, concebido para ser *filmado* (o que exige que ele seja formalmente o mais descritivo e objetivo possível para que todos os envolvidos na feitura do filme, do diretor ao assistente de produção, possam sentir e *ver* uma mesma idéia), o desejo de se manter fiel à obra original com a necessidade de, ao mesmo tempo, *traí-la* – no sentido de transformá-la em outra coisa – para que ela se realize numa outra esfera? E, paralelamente a isso, como incorporar ao roteiro um espírito literário, de modo que, como uma peça teatral, que possui existência artística própria, independente da montagem, ele também possa ser lido como uma obra autônoma, independentemente da realização do filme?

A despeito da afirmação algo esquemática de Syd Field, de que a ação de uma peça teatral ocorre na *linguagem* da ação dramática, que é falada, se dá através da palavra – o que a manteria no mesmo campo da literatura –, ao passo que o roteiro é uma história contada em imagens, colocada no *contexto* da estrutura dramática⁵³; o fato é que as imagens do roteiro, sendo suscitadas através de palavras, são também uma construção lingüística, e, sob esse prisma, não há, estruturalmente, nada que diferencie, de fato, uma linguagem da outra, nem nada que impeça que a escrita para o cinema aspire à condição de arte. Ao longo da elaboração do roteiro d’**O Quietos Animal da Esquina** procurei manter-me fiel a essa concepção e àquela mesma idéia de processo que julgo identificar nas mais perturbadoras manifestações da arte contemporânea. Obviamente, não estou alheio à vaguidão e às ambigüidades inerentes às idéias que venho expondo aqui, mas

⁵³ Cf. FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995, pp. 1-2 e 174.

também não deixo de crer que elas são partes constitutivas desse Todo estranho e fragmentado que nos cerca e, em analogia a isso, lembro de um comentário de Geraldino Alves Ferreira Netto a respeito da concepção filosófica e estética do cinema de Wim Wenders: “Seus filmes não pretendem promover um conhecimento do mundo, mas tentam converter as experiências subjetivas na objetividade da forma.”⁵⁴

Essa síntese da índole algo “fenomenológica” da filmografia de Wenders (e, de fato, ao longo de sua carreira o cineasta manifestou inúmeras vezes a sua crença na possibilidade latente da “verdade na visão” e na capacidade da imagem se bastar), que remete, uma vez mais, a uma concepção da obra artística como “coisa em si”, de um modo avesso e paradoxal acolhe e rechaça, simultaneamente, a minha fé na potencial transcendência artística do roteiro, mas aceitando e negando – também ao mesmo tempo – o credo de Wenders, pois se “(...) as imagens são”, como afirmam Lucia Santaella e Wienfried Nöth – num caminho totalmente contrário ao tomado por Boris Groys⁵⁵ – “um sistema ao qual falta uma metassemiótica: enquanto a língua, no seu caráter metalingüístico, pode servir, ela própria, como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-se assim num discurso autoreflexivo, imagens não podem servir como meios de reflexão sobre imagens,” sendo “o discurso verbal (...) necessário ao desenvolvimento de uma teoria da imagem⁵⁶”, o alicerce, mesmo, da filmografia do cineasta alemão está fundado sobre um engano, sobre uma ilusão de ótica, e a força das imagens, por mais avassaladora que seja, está submetida ao poder da palavra.

Isso vai ao encontro do que afirmei em relação à prerrogativa da palavra gerar imagens, mas não vai, porém, contra o que Wim Wenders acredita; basta assistir a qualquer um de seus filmes para constatar o quanto de razão há no que ele diz: a longa seqüência inicial d’**O Hotel de Um Milhão de Dólares** (1999) – só para ficar num filme mais recente – em que a câmera sobrevoa os prédios de Los Angeles até chegar a cobertura do hotel onde, abaixo do letreiro, um jovem caminha até um dos cantos do terraço e depois, em câmera lenta, volta correndo, olha para o lado, acena e pula – dá bem a medida da capacidade de “eloqüência” das imagens. Diante de seqüências desse tipo, que impõem sua presença de um modo inequívoco e definitivo, não deixa de ser curioso pensar no sonho do crítico Antonio Gonçalves Filho de que um dia a palavra deixe de ser apenas um apêndice da imagem. Para ele, a palavra é sempre naufraga, boiando na superfície das telas de cinema de sua infância por força da precária técnica das legendas, ou servindo de coadjuvante ao incessante movimento das imagens⁵⁷. No entanto, quando lembro da tela escura durante os cerca de três minutos e meio que dura a música de Björk na abertura de **Dançando no Escuro** (2000), de Lars Von Trier, não deixo de pensar no quanto tudo aquilo que parece à deriva no cinema – a música, a palavra – é, muitas vezes, o motor que põe em marcha os movimentos internos do espectador, a centelha que deflagra a descarga

⁵⁴ Cf. NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Wim Wenders: psicanálise e cinema**. São Paulo, Unimarco Editora, 2001, p. 104.

⁵⁵ Ver nota 27.

⁵⁶ Estou citando esses fragmentos, que estão no livro **Imagem**, São Paulo, Iluminuras, 1999, através do livro de Geraldino Ferreira Alves Netto, Op. Cit, p. 105

⁵⁷ Cf. FILHO, Antonio Gonçalves. *Um livro em busca de epílogo*. In ___. **A Palavra Naufraga (ensaios sobre cinema)**. São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001, p. 31.

de tensão ou prazer diante da expectativa do que virá. O grande Akira Kurosawa, por exemplo, a despeito da plasticidade e força de suas imagens – e não somente as cinematográficas, pois era também um exímio pintor –, certamente não considerava a palavra um acessório, e tanto é assim que em sua autobiografia não se furta a afirmar a importância decisiva do roteiro para a realização de um filme. “Com um bom roteiro”, diz ele, “um bom diretor pode produzir uma obra-prima; com o mesmo roteiro, um diretor medíocre pode fazer um filme passável. Mas com um roteiro ruim, mesmo um bom diretor não tem possibilidade de fazer um bom filme.”⁵⁸

É óbvio que, à vista do que venho dizendo até aqui, o leitor já terá notado que o meu caminho é o do meio; que a minha hipótese é a de que tanto na literatura quanto no cinema a separação entre o verbal e o visual não é tão radical e definitiva quanto os partidários de um e outro código parecem sugerir e, mais uma vez, me socorro de Wim Wenders – que sempre buscou submeter a palavra e a história ao lirismo das imagens – para ilustrar minha intuição: em **Alice nas Cidades** (1973), na cena em que da janela do avião o personagem Winter fotografa a vista aérea, Wenders põe na boca da pequena Alice uma frase emblemática: “Linda a foto, tão vazia!” É como se a menina constatasse – e Wenders e nós com ela – que o olhar esvazia de substância as coisas, que a imagem não se basta, que também ela é só um eco de um *algo* cuja essência não está ali. Como que negando, porém, esse vacilo em suas mais sagradas convicções, e tentando reafirmá-las acima de tudo, em outro momento Wenders faz com que Alice, ao ouvir de Winter que ele se tornou um estranho para si mesmo, tome-lhe a câmera das mãos, tire-lhe uma foto e a entregue dizendo: “(...) para que ao menos você saiba quem é.”

Esse duplo movimento de descrença e afirmação da imagem – a grande angústia existencial de Winter, um fotógrafo – é também o drama do cineasta Wenders (não será mera coincidência a semelhança dos nomes do diretor e do personagem) e de toda a literatura e cinema contemporâneos, e as pontes que procuro estabelecer entre uma linguagem e outra, entre o romance **O Quietos Animal da Esquina**, de João Gilberto Noll, e o roteiro homônimo que escrevi, são também tributárias dessa angústia e desses questionamentos. Não estou procurando, no entanto, compartilhar o sonho de unificação dos físicos, que no afã de encontrar uma teoria que responda às perguntas sobre o que nos rodeia, buscam fundir a mecânica quântica – cujas leis regem o comportamento do microuniverso – à relatividade geral – que descreve o comportamento do macrouniverso (um procedimento semelhante, no plano artístico, eliminaria a diferença) nem propor ao leitor um “manual de instruções” de como ler as poéticas contemporâneas. Busco, sim, *descrever* processos – o de trocas e influências mútuas entre as artes, e o meu próprio de recriação de uma obra em outra linguagem – e explicitar o quanto de cinema já está presente na obra de Noll e o quanto de literatura tentei preservar no roteiro. O “modo de usar” com que abro este ensaio, então, é menos um “manual de instruções” do que um guia de leitura dos pressupostos da minha análise e uma homenagem a Georges Perec, autor de **A Vida:**

⁵⁸ Cf. KUROSAWA, Akira. *Sobre o ato de filmar*. In ___. **Relato Autobiográfico**. Trad. Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa e Izabella Sanchez. São Paulo, Estação Liberdade, 3ª ed., 1993, p. 276.

Modo de Usar (1982)⁵⁹, que acreditava que “todo livro deve ser encarado como um ponto de partida, e não como uma coisa monolítica, que não emociona.”

⁵⁹ Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das letras, 1991.

III – NÃO PODE SER LIDO (OU VISTO) SEPARADAMENTE

(...) Tudo é cinema. Tudo é ciência e literatura. E se misturássemos um pouco as coisas, tudo estaria melhor.

Jean Luc-Godard

No momento em que escrevo (maio de 2002), há em andamento três projetos cinematográficos baseados na obra de João Gilberto Noll: **Harmada**, de Maurice Capovilla, **Hotel Atlântico**, de Suzana Amaral e **O Quietos Animal da Esquina**, de Marta Biavaschi. Somados ao pioneiro **Nunca Fomos Tão Felizes** (1983), longa de estréia de Murilo Salles, baseado no conto *Alguma coisa urgentemente* – extraído d’**O Cego e a Dançarina** (1980), primeiro livro de Noll – e ao projeto nunca realizado, de Hector Babenco, de levar às telas o romance **A Fúria do Corpo** (1981)¹, esses filmes em gestação não só confirmam a vocação cinematográfica da obra de Noll como também revelam a necessidade desses cineastas de buscar para os seus cinemas uma linguagem que esteja além das vertentes *mainstream* da recente filmografia brasileira. Deslocados, de um lado, pelo *formato* – o intimismo de Suzana Amaral, a transgressão de Capovilla e o olhar ritualizante de Marta Biavaschi parecem não ter lugar em meio a estética televisiva-publicitária de um certo cinema brasileiro dos anos 90 – e, de outro, pela *narrativa*, que se constitui sempre às margens do “grande tema” e pelas bordas do relato linear – pressupostos do cinema de mercado – as imagens algo *gauche* desses cineastas parecem clamar por um texto igualmente esquivo, avesso tanto ao hiper-realismo que confunde jornalismo com literatura quanto aos eruditismos *fake* que procuram dar à obra um contorno “artístico” e “sofisticado” (não necessariamente nessa ordem).

O texto de Noll, por sua vez, como que forjado pela mesma “palavra-nave” que sai da boca do narrador de **Harmada** (1993) – “(...) expulsei de mim uma palavra-nave, dessas que flutuam no ar quem sabe quanto tempo, solitárias, e que rasgam enfim o firmamento e desaparecem nos deixando a perguntar se não foi uma miragem que nos saiu da boca, tamanho o esquecimento que nos toma após a sua passagem.²” – parece continuamente querer se desfazer de sua natureza verbal para se fundir na imagem; parece, o tempo todo, querer para si as formas, cores e movimentos que, aparentemente, só as artes plásticas e o cinema conseguem manipular. Invasora de fronteiras e sabotadora de gêneros “solidamente” estabelecidos, essa aspiração da palavra à condição de imagem, aliada à rarefação da “história” – reduzida a um núcleo narrativo mínimo – e a uma concisão textual

¹ Sempre interessado nos personagens marginais, Babenco chegou a comprar, ainda nos anos 80, os direitos de filmagem d’**A Fúria do Corpo**, mas posteriormente acabou optando por filmar um outro romance de temática semelhante: **Ironweed** (*Vernônia*, na edição brasileira), do norte-americano William Kennedy.

que parece impelir o texto para o silêncio – e que em seus extremos, como o romance **Canoas e Marolas** (1999), espécie de um duplo espiritual d’**Água Viva** (1973), de Clarice Lispector, parece, paradoxalmente, se desfazer na medida, mesmo, em que é construído – já atraíram para a obra de Noll acusações que vão desde o “crime” de lesa-pátria do “transplante estético” – seria uma obra que nada teria a ver com a realidade brasileira, sendo apenas uma imitação, na forma e nos temas, de uma certa literatura “pós-moderna” européia e norte-americana³ – até a incapacidade de “criar uma ambientação que mereça ser narrada⁴”, passando por uma pretensa contradição interna que a tornaria, quando muito, “refém da alegoria⁵”.

O parentesco ideológico entre os argumentos dessas restrições à literatura de Noll – do mesmo teor da média dos reparos críticos à literatura contemporânea, em geral – são sintomáticos. Numa certa medida, parece que essas obras despertam na crítica tradicional uma espécie de trauma recorrente no universo mental brasileiro que, de modo circular, reaparece com maior ou menor vigor a cada geração, impondo-se como enigma e desafio: “Quem somos nós?” Dos países latino-americanos, talvez o Brasil seja o que mais se afirme como “país original”, o que mais proclame, ao mundo e a si mesmo, a sua pretensa especificidade étnica, cultural e afetiva. Paralela e paradoxalmente, no entanto, talvez sejamos, também, o país que mais se deixe contaminar por influências exógenas, alheias a nossa cultura, que, minando nossas certezas, nos faz questionar, o tempo todo, nossa “identidade nacional”, nosso estatuto de nação. O caráter híbrido e fragmentado dessa identidade – na qual o *eu* parece ser ao mesmo tempo um *outro* e que já se tornou um

² NOLL, João Gilberto. **Harmada**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 52.

³ Esse é, por exemplo, o argumento do crítico Volnyr Santos ao analisar o romance **Hotel Atlântico**. Cf. SANTOS, Volnyr. *Do outro lado do Atlântico*. “RGS Letras, Porto Alegre, agosto de 1993, nº3, p. 5.

⁴ Cf. o artigo de Ronaldo Azevedo *A hora da preguiça*, sobre **Canoas e Marolas** (Rio de Janeiro, Objetiva, 1999). In: “Bravo!”, São Paulo, setembro de 1999, nº24, p. 102.

⁵ A expressão “a ficção refém da alegoria” dá título ao artigo de Fábio de Souza Andrade (“Folha de S. Paulo, Mais!, 12 de janeiro de 1997, p. 10) no qual critica o estilo, segundo ele maneirista e caricatural, dos livros **Keith Jarret no Blue Note**, de Silviano Santiago (Rio de Janeiro, Rocco, 1996), e **A Céu Aberto**, de João Gilberto Noll (São Paulo, Companhia das Letras, 1996). No caso específico do romance de Noll, o crítico aponta o que, para ele, seria uma incoerência entre as premissas formais do texto, calcadas na economia de referências e no cenário desrealizado, e as pontes canhestras – palavras suas – estabelecidas entre essa desrealização e a geografia precisa, tomada ao real. Parece-me, contudo, que as premissas do crítico não são as do livro. As remissões à geografia “real” (o nome de um país, Suécia, para o qual um personagem foge) é apenas um artifício a mais no processo de estranhamento levado a cabo pela ficção de Noll. Suécia, aqui, é apenas um nome, vazio de conteúdo semântico, como que a simbolizar a ausência de sentido e, conseqüentemente, de hierarquia entre as coisas. Fosse Estados Unidos, Afeganistão ou um outro nome qualquer, inventado, e o efeito seria o mesmo. O que está em jogo é justamente a rarefação do mundo dito real e o desnudamento de sua aparente normalidade. Ironicamente, a situação descrita nesse romance “irreal” – uma guerra contínua contra um inimigo desconhecido – e o seu final algo apoteótico – tudo termina num imenso ataque terrorista – parecia antecipar, em 1996, o estado de espírito em 2001 após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos.

clichê no modo como nos vemos e nos mostramos ao olhar estrangeiro, tem sido o *leitmotiv* de muita reflexão sociológica e filosófica: “(...) não somos europeus nem americanos do norte”, diz uma delas, “mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é.”⁶

Essa já clássica síntese, formulada por um dos grandes pensadores do cinema brasileiro, de um lado torna sem sentido a idéia de transplante estético e, de outro, demonstra o equívoco no qual incorrem muitas das críticas contemporâneas, baseadas em critérios de validação incompatíveis com a condição atual. Num mundo em que os desdobramentos políticos e, sobretudo, econômicos, conduzem à hegemonia – e à sacralização – do mercado, minando, de fora para dentro, as fronteiras nacionais e a própria idéia de nacionalidade; num momento em que as bases tradicionais de representação literária entram em crise, forçando a reinvenção dos elementos movedores do relato, o âmbito do nacional, do “autóctone”, já não serve como plano de validação estética e o deslocamento das preocupações da ficção brasileira contemporânea, que abandona o legado modernista e do romance de 30 da discussão sobre a identidade nacional ou regional para privilegiar o questionamento da identidade dos indivíduos, dos homens avulsos e fragmentados que vagam pelos inóspitos espaços urbanos, é um sintoma não apenas da rarefação da idéia de nacionalidade como também da própria perda dos grandes referenciais históricos: se o sentimento de pertencimento a uma nação e a idéia de identidade coletiva se tornaram impalpáveis, o *eu* individual, enquadrado no cenário cultural que o acolhe, também se fragmenta, fazendo, de um lado, com que a voz que fala na literatura, o sujeito do relato, se apresente sem contornos definidos e, de outro, com que os temas se diluam como representação, como “história”, para se constituírem como *o imediato*, como *a coisa em si* (aqui entendida não como um substituto da realidade nem como *a própria* realidade, *latu sensu*, mas como um fragmento *real* do “real”).

Nesse sentido, irônica e paradoxalmente, a arte contemporânea parece estar realizando, sem manifestos ou planos-piloto, muito do que as vanguardas do século XX se propuseram. A recusa do testemunho *a posteriori* das coisas e o concomitante desejo de sintonia com a *própria* coisa – que desenham para a literatura atual um horizonte plástico no qual a vida não é, como em tradições anteriores, transposta, mas visceralmente *exposta* – como que fazem aflorar na experiência o que antes era apenas um *insight* tornado ideologia; como que tornam *texto* – uma construção complexa – o que antes não era muito mais do que uma frase num manifesto: “A poesia existe nos fatos⁷.” Muito mais do que no contexto modernista de Oswald e Mário, é no aqui e no agora que essa declaração – e o seu objeto – adquire um significado pleno; é neste momento histórico que as poéticas deixam de ser uma exaltação do belo para se tornar a manifestação e o testemunho do *gauche* e do esquivo, do mal e do feio. Uma frase como a do compositor francês Serge Gainsbourg, repetida inúmeras vezes ao longo de sua vida – “a feiúra é superior à beleza, pois é permanente” – só poderia ser cunhada, com toda a sua carga de feroz negatividade, num tempo como o que nos foi dado viver, um tempo órfão de utopias, herdeiro de seqüelas impostas por tempos que o precederam, mas também responsável por mazelas que são só suas.

⁶ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 77.

⁷ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. In: __. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 41.

O crítico e ensaísta Teixeira Coelho, comentando a polêmica declaração do compositor alemão Karlheinz Stockhausen de que os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos constituíam “a maior obra de arte jamais realizada”, aponta para um traço da política cultural contemporânea tão óbvio quanto pouco analisado: a exaltação da “positividade” como matriz dominante – quando não única – da criação artística. “Mesmo antes de 11 de setembro”, diz o crítico, “era evidente que o único aspecto da cultura hoje privilegiado pela política cultural, sob as diferentes bandeiras ideológicas, é sua positividade. Arte é usada agora para estimular a economia, controlar a violência, “socializar”. Não há espaço na cultura para a negatividade, salvo aquela quase comercial da TV e do cinema. Não se trata de, com a arte, promover a negatividade. Mas é o caso de reconhecer o lugar da negatividade na arte. Quando a religião tinha força (e ali onde hoje ainda a tem), o mal podia ser culturalmente mencionado, enquadrado e resolvido. Numa época em que, nessas parte do mundo onde a religião possível é a arte, o esporte e a discoteca, a insistência na positividade – sem que nos tivéssemos dado conta disso até o elogio de Stockhausen – corrói a idéia de que a arte é também um perigo e pode corroer também a (própria) arte e seu papel na cultura.⁸”

As restrições que Teixeira Coelho faz ao tom monocórdio da política cultural contemporânea guardam um parentesco próximo com o contundente olhar que Bernardo Carvalho lança menos a uma certa crítica que cobra da arte posturas e comportamentos que não são de natureza estética, do que ao próprio modo como se estrutura a sociedade atual. Rechaçando a “positividade” – para usar o termo de Teixeira Coelho – com que a cultura contemporânea se reveste e reiterando o caráter de liberdade absoluta inerente ao próprio conceito de arte, Carvalho aponta para a necessidade de uma sociedade que se quer madura educar as pessoas num lugar que não seja a literatura ou o cinema, sob pena de inviabilizar a própria existência de um discurso artístico.⁹ Dito de outro modo: levada ao extremo, a preocupação “politicamente correta” de preservar a arte dos “maus sentimentos” e de tudo aquilo que não se adequa ao corpo social, devolveria ao rol das obras proibidas – se não as eliminasse por completo – desde a literatura de um clássico como Sade, até criações contemporâneas como a pintura de Francis Bacon ou o cinema de David Cronenberg.

De um modo subliminar, o que está em jogo nessa “ideologia da contenção”, que busca pautar a conduta da arte, é um ímpeto tão tutelador quanto reacionário, um impulso da mesma natureza do discurso pretensamente “nacionalista” de certos críticos cujos olhares – ofuscados pelo uso de lentes teóricas que, se eram adequadas para enquadrar poéticas tradicionais, estáveis e lineares, não servem, absolutamente, para focar as criações de nosso tempo, móveis e fragmentadas – insistem em ver na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos os contornos de uma estética “importada”. É provável que para boa parte desses

⁸ COELHO, Teixeira. *O mal na arte*. In: “Bravo!”, São Paulo, dezembro de 2001, ano 5, nº 51, p. 22.

⁹ Cf. a intervenção de Bernardo Carvalho no debate que se seguiu a sua fala no seminário *O império dos sentidos: cinema e erotismo*, promovido pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre em 12 de junho de 1999 e reproduzida no livro **Cinema Falado: cinco anos de seminários de cinema em Porto Alegre**. Porto Alegre, Unidade Editorial/Secretaria Municipal da Cultura, 2001, p. 430.

críticos, um conto como *Miss Algrave*¹⁰, de Clarice Lispector – duplamente “transplantado”: geograficamente, por se passar em Londres; filosoficamente, por apelar para um personagem extraterrestre, proveniente de Saturno (sic) – deveria ser extirpado da literatura brasileira, da mesma forma que um filme como **Dias de Nietzsche em Turim** (2001), de Júlio Bressane, deveria ser impedido de representar o cinema brasileiro em qualquer festival internacional, por abordar a vida de um personagem sem nenhuma relação com a cultura do Brasil.

Radicalmente autoral, porém, há na literatura de Clarice Lispector alguma coisa que a identifica como brasileira e que leva o tradutor inglês Giovanni Pontiero a considerá-la – pelo trabalho com a linguagem e pela capacidade de criar uma atmosfera “exótica” sem, no entanto, fazer uso dos clichês da “cor local” – superior à obra de sua compatriota Virginia Woolf¹¹; assim como no cinema de Bressane há uma sensibilidade e uma dicção próprias que fazem com que seu Nietzsche – como anteriormente o São Jerônimo, de seu filme homônimo (1999) – esteja identificado, de um modo implícito, mas perceptível, com a cultura brasileira. Por mais universais que sejam – e muito das poéticas brasileiras o são visceralmente – há sempre algo de específico em criações como essas, e o que talvez desestabilize os críticos convencionais é que, paradoxalmente, o específico é cada vez mais o universal: o garoto sem teto d’**O Quietos Animal da Esquina**, os sem-terra que vislumbra acampados à beira da estrada e os mendigos com os quais cruza pela Praça da Alfândega, em Porto Alegre, revelam o quanto de Brasil há no texto de Noll, mas também o quanto compartilhamos dessa contemporaneidade “torta” com as periferias do mundo – estejam elas em Nova Délhi ou Nova York –, o quanto esse não é um modo unicamente brasileiro de sincronia com o todo. É como se a realidade estivesse confirmando agora, mais do que nunca, algo que Jorge Luis Borges já enunciava, com a habitual lucidez, num ensaio dos anos 30: que nós, jovens países periféricos, herdeiros da tradição ocidental, somos também seus proprietários, sendo-nos lícito usá-la como bem nos aprouver. “Além do mais”, diz ele, “o culto da cor local é um recente culto europeu, que os nacionalistas deveriam rechaçar, por estrangeiro.”¹²

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Miss Algrave*. In: __. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 13-20.

¹¹ Tradutor de Clarice Lispector e de José Saramago, entre outros autores da língua portuguesa, Pontiero fez essas declarações num encontro com alunos de letras promovido pelo Instituto de Letras e Artes da PUC/RS, em 1990.

¹² Cf. BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. In: __. **Obras Completas**. Vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 270. Os argumentos de Borges, que tocam fundo na auto-estima argentina, são também válidos para o contexto brasileiro, basta comparar a atitude de muitos analistas perante dois fenômenos semelhantes ocorridos no mesmo tempo histórico: a viagem – nos dois sentidos – dos Beatles à Índia, e a eclosão do movimento tropicalista. Enquanto que a busca do quarteto inglês por elementos renovadores de sua música foi sempre vista como uma “absorção” positiva da música tradicional indiana, a “eletrificação” da música popular brasileira levada a cabo pelos tropicalistas foi vista por vários críticos e músicos como uma capitulação aos “estrangeirismos” então em voga. Um exemplo desse desconforto causado pela Tropicália é o episódio da tentativa de regravação da canção *Dora*, de Dorival Caymmi, por Caetano Veloso, em 1967: “Eu tinha decidido”, diz Caetano, “inserir, entre tantas faixas de aspecto comercial-experimental (ou vanguarda-iê-iê-iê), uma interpretação cem por cento pura de uma música de Dorival Caymmi, meu compositor favorito, e “Dora” tinha sido a escolhida porque, mantendo o contraste desejado, esse samba-canção de tom algo épico e distanciado (“os clarins da banda militar, tocam para anunciar/ sua

O que dizer dessa emblemática frase? É como se a existência do autóctone, *strictu sensu*, já não fosse mais possível e, numa certa medida, nem mesmo desejável. “Eu entendo a realidade como um todo”, diria Bressane, “o que vem do Brasil, Nova York ou Tóquio, para mim, faz parte de um todo.”¹³ Essa descrença em idéias do tipo “capitalismo periférico” ou “cultura transplantada” para situar a posição do Brasil no mundo – que Bressane vem acentuando desde **Os Sermões** (1989) e que o permite usar o sertão brasileiro como cenário para o périplo de São Jerônimo ou reconstruir Roma no Rio de Janeiro – é a mesma descrença manifestada por diversos outros artistas, de diferentes nacionalidades, em suas obras. O compositor cubano Leo Brower – maior referência da música erudita de seu país no exterior – autor da série *Paisajes Cubanos* (peças para instrumentos diversos que, a exemplo das *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos, vem sendo composta ao longo dos anos), respondendo à intuição de um entrevistador, que vê nessa série uma busca por elementos universais presentes na cultura cubana e não o “nacionalista” ou o “folclórico”, lembra que desde criança se sente impactado com a intensidade da cultura popular de Cuba, com seus diálogos com outras culturas, e reconhecendo em si os efeitos do contato com a cultura iorubá, aponta as origens comuns da música iorubá com a música medieval européia – a escala pentatônica, por exemplo, utilizada há mais de 2 mil anos – e a série de ritmos ritualísticos básicos; elementos esses que, confirma Brower, “(...) escapam ao nacional e ao folclore.”¹⁴

As obras – mais do que qualquer possível declaração – de Clarice ou Bressane, Borges ou Brower, Beatles ou Caetano, são como que a confirmação de algo que Ernesto Sabato, num ensaio dos anos 60 sobre o

Dora agora vai passar/ venham ver o que é bom”) sub-repticiamente confirmava as escolhas estéticas do disco. Lembro que Zé Agrippino, ao me ouvir dizer que queria gravar “Dora”, de Caymmi, resmungou: “Não! Nesses casos tem de ser radical”. Mas eu não me deixei abalar. Convidei Dori para que gravássemos só nós dois, minha voz e o violão dele. Dori, meu amado arranjador de “Domingo”, era filho do autor da canção e, sobretudo, o melhor violão de bossa nova na linha de João Gilberto fora o próprio João Gilberto. Mas Dori, que veio do Rio para São Paulo para gravar, criou muitas dificuldades no estúdio, aumentando minha timidez a um ponto extremo. Várias vezes começamos e ele interrompeu dizendo não lembrar-se da harmonia, ou não saber qual a melhor harmonização, perguntando-me insistentemente, num tom que me pareceu intimidantemente irônico, se eu não sabia que acorde utilizar em tal ou qual passagem. Eu me senti assustado, despreparado para enfrentar a canção, numa palavra: desautorizado. Dori saiu do estúdio sem que gravássemos sequer uma versão inteira, mesmo ruim, da canção, dizendo “não dá, não dá”, sem deixar claro se a deficiência era só minha, só dele, ou dos dois. Com tristeza e vergonha, desisti de incluir Caymmi no disco de lançamento do movimento tropicalista. Até hoje não sei como interpretar a atitude de Dori. Eu sei que ele fazia parte de um grupo de músicos que consideravam o que eu e Gil fizemos como uma traição aos elegantes acordes dissonantes e ao cívico nacionalismo cultural. Mas nem por isso ele deixara de vir até São Paulo para gravar comigo. Talvez diante de minha insegurança ele tenha concluído que não valera a pena. Talvez ele tenha topado num primeiro momento mas tenha se arrependido na última hora, temendo participar da traição envolvendo uma obra-prima de seu velho pai. Talvez ele, por um lado, estivesse sinceramente se sentindo ele próprio despreparado para gravar satisfatoriamente aquela canção, e, por outro, percebesse que a minha pretensão de que a mera idéia de gravar “Dora” e de chamar Dori para fazê-lo (“sampleá-lo”) já representava uma solução musical em si, era realmente uma traição numa certa medida. Manuel Barenheim (o produtor) tentou criar um clima que facilitasse as coisas, mas em vão: aquela sessão de gravação fora trezentos por cento frustrada.” Cf. VELOSO, Caetano. *Domingo no parque*. In: __. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 181-182.

¹³ Declaração feita durante a exibição de **Dias de Nietzsche em Turim** no Festival de Cinema de Veneza de 2001. France Presse. Reproduzida em jornais de setembro de 2001.

¹⁴ Cf. entrevista a Sidney Molina In: “Bravo!”, dezembro de 2001, ano 5, n° 51, p. 107.

tantas vezes incompreendido cosmopolitismo de Borges, declara aos já então anacrônicos críticos “nacionalistas”: que “a originalidade não consiste na carência de antepassados, mas no tom ou impulso de novidade que essa herança mostra em seus herdeiros. E o caráter nacional não se revela com os (fáceis) recursos do folclore, mas com algo mais sutil e misterioso: um argentino que sonha com dragões revela de alguma maneira suas peculiaridades através dessa prestigiosa besta cosmopolita. O escritor britânico mais importante foi um homem que em geral escreveu dramas com personagens romanos, dinamarqueses ou gregos. Não há literatura nacional e literatura universal: há literatura profunda e literatura superficial. Isso é tudo. Se algo é profundo, *ipso facto* expressa a alma de seu povo e de uma maneira ou de outra está comprometido com seu tempo.¹⁵”

Como na anedota do norte-americano que, ao ser apresentado a um brasileiro, em Nova York, perguntou-lhe quantas jibóias já havia visto em São Paulo, certa crítica de viés histórico-sociológico parece esperar das artes o estereótipo ou o folclórico, como se só isso nos fosse facultado, como se a experiência humana, num sentido mais amplo, fosse um tema vedado aos artistas “periféricos”. No âmbito brasileiro contemporâneo, isso é particularmente visível na crítica que se propõe a analisar epifenômenos como a chamada “literatura gaúcha”, por exemplo, que como tema de análise talvez pudesse ser melhor avaliada no plano histórico ou psicanalítico do que no literário. Num horizonte crítico que hipervaloriza o relato painelista e a discussão de uma identidade coletiva – procedimentos típicos de uma tradição que tem como emblema o Erico Veríssimo d’**O Tempo e o Vento** (1949/1961) ou o Josué Guimarães de **A Ferro e Fogo** (1972-75) e que mais recentemente encontrou prosseguimento na obra de Luiz Antônio de Assis Brasil – obras que se afastam desse ideário para explorar questões outras como o universo “ínfimo” do *eu* e suas relações com o outro, não encontram guarida. A recepção díspare à obra de João Gilberto Noll é um exemplo típico: enquanto que a crítica paroquial lamenta o seu “americanismo” ou “europeísmo” estético, um leitor estrangeiro, como David Treece, tradutor inglês de **Hotel Atlântico** e **Harmada**, consegue ler nos relatos de Noll a manifestação das complexas relações do *eu* com o seu entorno social, as fissuras de identidade, o atrito com o mundo. Para Treece, é “(...) precisamente no impasse, no entrelugar entre a marginalidade desapossada e a institucionalização tirânica das formas impostas do real, que se desenrolará a luta ora épica ora trágica dos personagens de Noll. Ao rejeitar insistentemente tanto o papel de escritor da subjetividade intimista como o do documentarista sociológico, Noll procura destilar, à luta com uma forma supostamente caduca, o épico, aquilo que se revela de universal na nossa experiência da modernidade. É por isso que apesar da forte presença de cenários reconhecidamente latino-americanos, inclusive brasileiros, o verdadeiro na narrativa de Noll não se resume ao localismo nem à denúncia social, embora nem de longe possa ser acusado de se omitir diante das premências do mundo social imediato. Pelo contrário, assim como no seu **A Hora da Estrela** (tantas vezes contraposto ingenuamente ao resto da obra como exemplo único de empenho social) Clarice Lispector mostrou a indivisibilidade das instâncias social, cultural e existencial em se tratando da pobreza, do

¹⁵ Cf. SABATO, Ernesto. *Sobre os dois Borges*. In: ___. **Três Aproximações à Literatura de Nosso Tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet**. Trad. Janer Cristaldo. São Paulo, Ática, 1994, p. 41.

anonimato e da sobrevivência do ser humano, também na ficção de Noll a anomia social se revela como inelutavelmente existencial e vice-versa.¹⁶”

Espécie de sinopse de um estado de espírito e de uma profissão de fê estética mais visíveis, talvez, em textos como **A Fúria do Corpo** ou **Harmada**, os comentários de David Treece podem muito bem servir de epígrafe a toda a obra de Noll; e que seja ele, um inglês, a notar as conexões existentes entre o paradoxal individualismo “despersonalizado” desses personagens e as fraturadas instâncias sociais – e não um brasileiro, que vivencia essas mesmas conexões diariamente, nas contradições de um país que fabrica aviões e ostenta um dos piores índices de desenvolvimento humano do mundo – é algo digno de nota. Numa leitura às avessas, seria possível dizer que são os *críticos*, não os artistas, os “transplantados”; é a crítica que, ao se valer de um olhar tido como “autóctone” (por supostamente identificar as fissuras existentes entre o contexto social e uma arte que parece dele prescindir), incorpora uma ideologia colonizadora que não admite qualquer manifestação que extrapole os estreitos limites da “cor local”. O avassalador paradoxo que inviabiliza até mesmo essa leitura de sinal trocado, porém, é que o que a crítica tão ciosa dos valores nacionais “transplanta” – o olhar desqualificador a tudo que pareça “alienígena” ou prerrogativa estética de culturas hegemônicas – na verdade nem é algo tão tangível assim, haja vista a natureza dos comentários de críticos estrangeiros como David Treece ou Giovanni Pontiero.

Não estou com isso negando ou tentando apagar, ingenuamente, os rastros da existência de um padrão cultural hegemônico norte-americano que, diga-se de passagem, não afeta apenas os países “periféricos” (um exemplo melancólico do caráter “ecumênico” da hegemonia ianque são as imagens captadas por Wim Wenders em **Tokyo-Ga** (1985), filme concebido como uma tentativa de rastrear a Tóquio e o Japão de Yasujiro Ozu, ídolo de Wenders, e que acabou sendo um testemunho da ocidentalização do país), mas sugerindo que talvez haja aqui nuances a serem exploradas. O *mal*, cuja ausência Teixeira Coelho lamenta, talvez esteja aqui apenas travestido; talvez sua face contemporânea seja justamente essa rarefação da identidade – da qual nem mesmo os Estados Unidos escapam – que extrapola o âmbito da nacionalidade para se constituir como sintoma de uma crise existencial. Num instigante *insight* a respeito das diferenças entre os Estados Unidos e o Brasil, Caetano Veloso diz que “os Estados Unidos são um país sem nome – América é o nome do continente onde, entre outros, os estados de colonização inglesa se uniram, e a mera designação da união desses estados não constitui uma nomeação –, (enquanto que) o Brasil é um nome sem país. Os colonizadores ingleses deixaram a impressão de ter roubado o nome geral do continente para o país que fundaram. Os portugueses não parecem ter chegado a fundar um país propriamente, mas deram um jeito de sugerir que não aportaram a uma parte da América e sim a uma totalidade absolutamente outra a que chamaram de Brasil.”¹⁷”

Essa diferença de fundo na gênese dos dois países, determinante tanto de um traço cultural quanto de um perfil psicológico, não elide, no entanto, uma semelhança básica – a ausência de uma memória ancestral – que, irmanando ambos, os torna diferentes de outros países americanos como México e Peru que antes da

¹⁶ TREECE, David. *Prefácio* a NOLL, João Gilberto. **Romances e Contos Reunidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 10.

chegada dos europeus já tinham uma civilização e uma História próprias. Nesse sentido, Estados Unidos e Brasil são, literalmente, “invenções” européias; imensos vazios para onde se buscou transplantar um universo. A despeito desse acultramento, porém, a nostalgia das vastidões infinitas permaneceu, e não será à toa a presença obsessivamente recorrente do deserto e dos grandes espaços no imaginário norte-americano, a inflação de imagens de estrada na literatura e no cinema daquele país, assim como não será por acaso que uma das frases-síntese do mais mítico romance brasileiro seja tão eloqüente em sua concisão: “o sertão é o mundo.”¹⁸ Mais do que simplesmente uma área geográfica, o deserto, o sertão e o pampa (essa outra espécie de deserto que os brasileiros do sul compartilham com os argentinos) constituem um microcosmo, um espaço de questionamento da condição humana, e o périplo sem fim do narrador do clássico **On The Road** (1955), de Jack Kerouac, ou o impulso aventureiro dos motoqueiros Wyatt e Billy do não menos *cult* **Easy Rider** (1969), de Dennis Hopper e Peter Fonda, são da mesma natureza metafísica e existencial do dramático retorno às origens do pacato Juan Dahlmann, do conto *El Sur*, de Borges, ou da acidentada volta a um outro Sul do desassossegado narrador de **Hotel Atlântico**, de João Gilberto Noll; são movimentos simultâneos e contraditórios de fuga e busca, de evasão e enraizamento. No documentário **América** (1989), de João Moreira Salles e Nelson Brissac Peixoto, há uma cena que traduz magistralmente esse estado de espírito: pelo retrovisor de um carro que transporta uma casa, vê-se a paisagem deixada para trás. Mais do que uma metáfora, essa imagem é um testemunho do medo do enraizamento e do incompatível desejo de acumular memórias; um flagrante do anseio de partir e da imperiosa necessidade de levar junto aquilo que é a própria materialização do ficar: a casa.¹⁹

Como na paisagem vista por Juan Dahlmann através da janela do trem que o conduz ao Sul (“Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto.”)²⁰, por trás desses impulsos contraditórios – cujas motivações seus portadores não conseguem rastrear – há sempre como que um enigma e um estranhamento, um *déficit* de memória e uma rarefação da identidade que geram essa espécie de fusão

¹⁷ Cf. VELOSO, Caetano. *Intro*. In: ___. **Verdade Tropical**. Op. Cit. p.14.

¹⁸ Cf. GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. 19ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

¹⁹ Há uma canção de Vitor Ramiel – *Deixando o pago* – na qual tanto esse sentimento ambivalente entre o partir e o ficar, quanto o parentesco espiritual entre o deserto (e o *sentimento* do deserto) e esse outro espaço mítico, o pampa, se revelam em toda a sua força e onipresença: “Alcei a perna no pingo/ E saí sem rumo certo/ Olhei o pampa deserto/ E o céu fincado no chão/ Troquei as rédeas de mão/ Mudei o pala de braço/ E vi a lua no espaço/ Clareando todo o rincão// E a trotezito no mais/ Fui aumentando a distância/ Deixar o rancho da infância/ Coberto pela neblina/ Nunca pensei que minha sina/ Fosse andar longe do pago/ E trago na boca o amargo de um doce beijo de china// (...) // Cruzo a última cancela/ Do campo pro corredor/ E sinto um perfume de flor/ Que brotou na primavera/ A noite linda que era/ Banhada pelo luar/ Tive ganas de chorar/ Ao ver meu rancho tapera// Como é linda a liberdade/ Sobre o lombo do cavalo/ E ouvir o canto do galo/ Anunciando a madrugada/ Dormir na beira da estrada/ Num sono largo e sereno/ E ver que o mundo é pequeno/ E que a vida não vale nada// (...) // Falam muito no destino/ Até nem sei se acredito/ Eu fui criado solito/ Mas sempre bem prevenido/ Índio do queixo torcido/ Que se amansou na experiência/ Eu vou voltar pra querência/ Lugar onde fui parido.” Cf. RAMIL, Vitor. **Ramilonga a estética do frio**. Satolep Discos, 1997.

²⁰ Cf. BORGES, Jorge Luis. *El Sur*. In: ___. **Obras Completas**. Vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 527.

entre a sensação de reconciliação com as origens e o sentimento de orfandade tão recorrente na literatura e no cinema contemporâneos. Não é sem razão que os movimentos de retorno ao início, ao lugar onde tudo começou – e **Paris, Texas**, nesse sentido, é um ícone desse espírito de época, na medida em que Travis, o protagonista do filme, é alguém que perdeu todas as referências, menos aquela básica, fundamental: o lugar onde foi concebido – se confundem, tantas vezes, com uma busca pelo pai ele mesmo. É como se nesse tempo de crise e questionamento das identidades – coletivas e individuais – que nos foi dado viver, o impulso de retorno à origem, a um mítico Pai fundador, e a reelaboração da experiência do mundo familiar, no qual a figura paterna é uma âncora, fossem a única possibilidade de recapturar – ou atribuir – algum sentido para a vida.

Pouco tangível, mas ainda assim consoladora e necessária, a crença nessa possibilidade de resignificação é o motor que deflagra o movimento de Emilio Renzi, narrador do conto *O fim da viagem*, de Ricardo Piglia, rumo a Mar del Plata, para rever o pai moribundo, e é também o que impulsiona a volta a Porto Alegre do narrador de **Rastros de Verão**, de João Gilberto Noll, para visitar o pai num hospital. Algo simétricos – pela temática coincidente e pela dicção semelhante – esses dois textos são como que um sintoma do quanto muito do que constitui a sensibilidade contemporânea – a perda dos referenciais, a sensação de se estar avulso no mundo – se impõe como realidade e experiência, e de quanto a essência da arte se tornou indissociável da natureza da vida que a gerou. A onipresença de textos e imagens que testemunham e manifestam a condição de orfandade do homem – um fenômeno que percorreu boa parte do século XX e que já estava não em germe, mas *concretamente*, com toda a sua carga de inquietação e implicações, na **Carta ao Pai**, de Kafka, um texto, sob múltiplos aspectos, inaugural – é, talvez, o grande legado da modernidade à literatura e ao cinema contemporâneos; um legado que, ignorando fronteiras e reiterando, de algum modo, a afirmação de Rilke de que “(...) a infância é a nossa única pátria”, perpassa a obra de europeus e norte-americanos; de brasileiros e argentinos, cruzando, também, por autores culturalmente “híbridos”, como o nipo-britânico Kazuo Ishiguro, cujo romance **Quando Éramos Órfãos** (2000) manifesta, por trás da aparência de uma mera trama policial, um estado de *existência* do homem contemporâneo, um estado marcado pelos desvãos da memória, pelos mistérios da identidade, pela busca das origens.

A despeito das diferenças internas e dos múltiplos ângulos de abordagem, não é difícil reconhecer a comunhão de propósitos, o parentesco espiritual entre o relato fictício de Ishiguro e um testemunho autobiográfico como **A Invenção da Solidão**, de Paul Auster; assim como não demanda esforço aproximar um dos pilares desse “romance” de Auster – a sua experiência de filho tentando reconstituir a figura paterna – com a recuperação memorialística fundida a uma construção ficcional levada a cabo por Carlos Heitor Cony, em **Quase Memória** (1995), com o objetivo de entender – e homenagear – sua relação com o pai. (Cony, aliás, já havia feito uma incursão semelhante por seu passado no romance em forma de diário **Informação ao Crucificado** (1961), no qual revisita sua experiência de seminarista, e num dos momentos-chave do relato, quando o narrador-personagem João Falcão, *alter ego* de Cony, decide abandonar o seminário, seu pai é o único que respeita sua decisão, o que motiva, no filho, uma redescoberta da figura paterna: “O pai. Respeitava minha decisão. Quisera entrar, entrei. Queria sair, que saísse. Ele não se intrometeria entre Deus e o filho.

Apesar da retórica, foi sincero, bom. Desejava saber se podia fazer alguma coisa para me ajudar, se precisava dele para qualquer solução ou mesmo para solução nenhuma. Agradei. Mas olhei o pai com outros olhos. O pai é um homem. Isso me encheu de orgulho.” (p.106)).

O outro veio explorado por Auster – a sua própria condição de pai afastado do filho em decorrência de sua separação da mulher – poderia, por sua vez, ser facilmente posto em analogia com a **História de Uma Infância** (1981), de Peter Handke. Aqui, como lá, o nascimento de um filho acena com a possibilidade de gerar concretude e significado a um mundo que os perdeu; lá, como aqui, o filho escapa das mãos, libertando-se, em Handke, “da eterna repetição do mesmo que caracteriza o adulto para seguir rumos próprios”²¹, e reiterando, em Auster, o fato de que, como o pai, também o filho é “invisível”, pois cada homem, encerrado em si mesmo, é – eterna e inescapavelmente – impermeável ao olhar do outro.

Nessa medida, mesmo uma possível redenção do adulto através do reencontro com o mundo infantil se dá menos por via de um apaziguamento imediato que a criança, em sua inocência, ofereceria ao homem (e que é o que este desejaria) do que pelo caminho mais árduo de um questionamento que ela induz através de seus gestos e atos infantis. Seria compreensível, assim, uma possível prevalência, na literatura e no cinema contemporâneos, do viés do narrador que busca o pai, que se identifica como *filho*, sobre o do narrador que se vê como *pai*, ele mesmo. No entanto, não é o que acontece. As obras mais perturbadoras da literatura e do cinema que tratam desse tema o são justamente por serem reveladoras e propagadoras da idéia e do sentimento de que cada homem desempenha simultaneamente o papel de filho e pai de alguém, nem que seja – como continuamente parece ser – de si mesmo. O que Lúcia Nagib define como o “impiedoso auto-retrato” que a criança de **História de Uma Infância** oferece ao adulto e “que o transforma em narrador e espectador de si mesmo”, mais do que uma “duplicidade que Handke utiliza magistralmente como técnica narrativa”, é um processo recorrente no imaginário de “orfandade” contemporâneo, um sintoma da frustração do desejo de compreensão e acolhimento por parte do outro que não só a literatura de Handke como a de Auster, a de Noll, e o cinema de Wim Wenders, entre muitos, manifestam de um modo ou de outro. Um exemplo da força e onipresença desse sentimento – que extrapola qualquer redução à categorias psicológicas, sociológicas, filosóficas, literárias ou lingüísticas, embora nelas também residam²² – é a seqüência de **Alice Nas Cidades**, de Wenders, em que o desassossegado Winter procura Edda, uma antiga namorada, e esta o impede de

²¹ Cf. o comentário de Lúcia Nagib sobre o texto de Handke. In: HANDKE, Peter. **História de Uma Infância**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

²² Encontro no seminal estudo de Leyla Perrone-Moysés **Fernando Pessoa Aquém do Eu Além do Outro** – 3ªed. revista e ampliada, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.8 – uma percepção semelhante: “Quanto mais eu o lia (Fernando Pessoa) tentando pensar as questões por ele suscitadas, mais me convencia de que não são a filosofia, a psicanálise, a lingüística, a sociologia ou a poética que ajudam a ler Pessoa. É Pessoa quem oferece um formidável saber para a ampliação do campo dessas disciplinas. Assim, não foi lendo Hegel que eu entendi melhor Pessoa; foi porque eu tinha Pessoa em mente, que me encantei com a *Ciência da lógica*, obra que, de outra forma, me pareceria absolutamente aborrecida ou, pior, totalmente impenetrável. Também foi à luz de Pessoa que muitas páginas de Lacan pareceram-me subitamente claríssimas, justas e de longo alcance. Por isso não se trata, não pode tratar-se, para o crítico literário, de explicar Pessoa (de dominá-lo) com apoio em saberes prévios, mas de aprender com ele.”

pernoitar em sua casa dizendo que também ela não sabe como se deve viver, que ninguém nunca lhe ensinou.²³

Essa inabilidade para a vida, decorrente dos dualismos imobilizantes – pai e filho; homem e mulher; narrador e espectador – nos quais submergem os protagonistas dos relatos que venho citando aqui, constituem uma espécie de sintomatologia de uma “doença da perplexidade” que parece acometer todo o entorno social que nos legou a modernidade. É a mesma “doença” do garoto-narrador de *Alguma coisa urgentemente*, conto de abertura do livro de estréia de João Gilberto Noll, **O Cego e a Dançarina** (1980), que já anunciava o grande tema de sua obra posterior: o sentimento de orfandade perante a ausência do pai e o vazio de sentido de tudo, e a inescapável solidão de quem percebe o mundo através de pessoas e coisas que estão sempre indo embora, *existindo* – no sentido etimológico de “*ek-sistere*”: *manter-se fora de* –, ainda que, paradoxalmente, a falta ou a perda permaneçam na mente dos narradores e personagens – por que não dizer homens? – que habitam essas obras como uma *presença*, como algo que estando sempre *fora*, num outro lugar e tempo, também está, ainda que de um modo intangível, no interior de cada um. É interessante perceber o quanto esse amálgama de sentimentos disfóricos, para além da ficção, faz parte do “real” cotidiano. O documentário **América**, de João Moreira Salles e Nelson Brissac Peixoto, é pródigo em cenas retratando essa melancolia *em ação*, nas histórias e nos rostos de pessoas de carne e osso, como o garoto e seu avô esquecidos pela família no deserto, ou o adolescente arredio que mora com os pais num trailer e que à aproximação da equipe de filmagem se afasta, justificando, após muita insistência, que quando algum forasteiro se aproxima prefere se manter longe para não criar laços e depois perdê-los.²⁴

Sempre me chamou a atenção na obra de João Gilberto Noll – desde que a descobri, saindo da adolescência, através do filme **Nunca Fomos Tão Felizes**, de Murilo Salles – a presença, em seus narradores e personagens, dessa mesma condição acuada do garoto de **América**, desse mesmo tipo de ambigüidade de sentimentos paralisante, desse mesmo conflito perene entre a vontade de ficar e o impulso de partir, entre o

²³ Eis um fragmento do diálogo, na verdade dois monólogos paralelos, como que numa amostra da incomunicabilidade humana tantas vezes tematizada por Wim Wenders: “EDDA: (...) Você não pode ficar aqui. *(pausa)* Você está mesmo cego e surdo. Não quero que você fique aqui. WINTER: O quê? Está falando sério? EDDA: Sim, meu amigo. Não posso te ajudar. Bem que gostaria de te consolar. WINTER: *(persistente)* Agora já não estou entendendo nada. EDDA: Também não sei como se deve viver. Ninguém nunca me ensinou.”

²⁴ Essa percepção do caráter transitório de tudo, que através do *olhar* de um documentário sobre os Estados Unidos pode nos chegar aos olhos como uma experiência demasiadamente subjetiva, “literária” e distante, é vivenciada diariamente, como realidade objetiva, em todos os cantos do mundo, com a mesma tensão existencial do garoto americano. Lembro, em analogia com o sentimento de solidão vivido pelo adolescente de **América**, de uma conversa, em dezembro de 2001, com Patrícia Maria Berg Trindade de Oliveira, então coordenadora do Centro de Pesquisa Histórica de Porto Alegre, na qual ela relatou o sentimento de não-pertencimento experimentado por jovens de um bairro “fabricado” da periferia da cidade que se recusaram a contribuir com os pesquisadores do Centro de Pesquisa Histórica que estavam colhendo testemunhos para um livro da série “História dos Bairros”, publicada pela Secretaria Municipal da Cultura. Os jovens não se reconheciam no lugar, a “memória” que lá havia era a memória da passagem de outras pessoas que deixaram vestígios que não lhes pertenciam, e a depredação de espaços públicos, como a escola do bairro, era um modo

desejo ancestral de conforto e acolhimento e a pulsão incontrolável de romper qualquer laço com o outro, com o entorno, com as instituições, com a “normalidade”, enfim. Forjada sob o signo do paradoxo e do impasse, obcecada pelo (des)equilíbrio instável dos opostos e pelo sentimento de inadequação e alheamento diante do mundo externo, a obra de Noll parece confirmar, a todo instante, a famosa afirmação de Fernando Pessoa de que “a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”. Longe, porém, de uma recusa ao real através da evasão num mundo idealizado ou da sublimação pelo discurso, pelo jogo formalista da linguagem, os relatos de Noll, como que se inserindo numa tradição que remonta a Beckett, Camus e Kafka, investem no sentido oposto, no mal estar, no absurdo, no não-sentido do universo, na ausência de significação das coisas, contrapondo à sintaxe apaziguante da razão, a linguagem agramatical da vida acontecendo, com toda a sua carga de aleatório e de inexplicável. A essa tensa e áspera estética, o leitor idealista provavelmente exigirá alguma promessa de redenção ou alguma transcendência, qualquer significado metafísico que justifique o mundo no seu implacável não-sentido imanente. Nada disso, porém, o relato oferece; se algum sentido existe, o narrador não é capaz de reconhecê-lo e mesmo uma possível tentativa de tirar proveito do que não entende, através de uma busca desenfreada de prazer, do desregramento dos sentidos, da desmedida sexual, se reduz sempre a mais um anestesiamento, a mais um ilusório meio de tentar gerar uma harmonia já de antemão inatingível, pois não remete a nada, a nenhum envolvimento humano que extrapole as fronteiras do imediato: os movimentos dos narradores de Noll não provocam nenhuma modificação no rumo da história, somente os conduzem, num círculo vicioso, ao mesmo nenhum lugar.

Como interpretar essa impotência diante do mundo? À primeira vista, poder-se-ia dizer que a obra de Noll – como a de tantos outros artistas, escritores e cineastas contemporâneos – é apenas a materialização de uma afasia, de uma incapacidade de narrar, e uma capitulação a um certo tom conformista e *blasé* pós-moderno demasiadamente ajustado “às coisas como elas são”, sem qualquer pretensão – ou capacidade – de revolta e transformação. Confiar na primeira imagem, no entanto, seria confundir a superfície com a matéria orgânica das profundezas. O modo de apreensão do mundo assumido por Noll é da mesma extirpe daquele adotado por transgressores e inconformados que tem em Sade um primeiro ícone e em Yukio Mishima, com sua obra centrada no desregramento e num impulso de autodestruição, uma espécie de herdeiro, de modelo contemporâneo; é da mesma linhagem de cineastas da não utopia e da desumanização como o Ridley Scott de **Blader Runner** (1982) ou, ainda mais, o David Cronenberg de **Crash** (1996), que fazendo da mutilação um tema, se aproxima de uma das obsessões de Noll: o medo – paradoxalmente procurado através de situações que o trazem à tona – da dissolução do corpo, da amputação dos membros, da impossibilidade definitiva do movimento.²⁵

de dizer que também eles não eram dali. Penso que, de algum modo, os ecos desse “déficit” de identidade ecoam na fragmentação dos personagens da literatura e do cinema contemporâneos.

²⁵ O filme de Cronenberg relata a história de um publicitário que sofre um grave acidente automobilístico no qual um homem, ocupante de um outro carro, morre. A mulher do homem, embora muito ferida, sobrevive ao acidente e após o trauma inicial acaba se tornando amante do publicitário. A partir daí, o novo casal passa a frequentar um grupo cujo fetiche é reconstituir acidentes de carros nos quais pessoas famosas morreram. Essas reconstituições, realizadas sem qualquer preocupação com segurança, em constante flerte com a morte e

Essas simetrias, penso eu, são sintomáticas: a simples presença do medo, seja lá do que for, já sinaliza um impulso de manutenção da vida, desestabilizando, assim, qualquer leitura que veja na obra de Noll e na de seus pares apenas a amostra de uma derrocada (mais da arte do que do próprio mundo, essa leituras parecem dizer) ou uma apologia mal disfarçada do “negativo” ou da descrença. A opção pelos narradores e personagens fragmentados pode muito bem ser vista como a centelha que deflagra o movimento contrário de desconforto frente a uma realidade que despersonaliza, que induz à desumanização, e, nesse sentido, digressões do tipo daquelas feitas por Antonio Gonçalves Filho a respeito do cinema de Cronenberg são também comentários sobre o estado de espírito que permeia a nossa época e sobre os artistas que fazem dele a matéria de suas obras. “O cineasta”, diz o crítico, “está atento para as grandes mudanças que forjam o homem do século XXI. A principal delas, obviamente, no campo do erotismo. O que antes era celebração vital (sexo), hoje significa a morte (um vírus mutante como o da Aids, por exemplo). A degradação é irremediável para os heróis de Cronenberg submetidos a uma nova ordem sexual ditada pelo medo do “outro”. Em nenhuma outra época houve tantas lojas de carros e *sex shops*, templos de solitários mutilados em busca de próteses para as pernas e outros membros. Em todo caso, Cronenberg não posa de moralista. Seus personagens são assimétricos, desequilibrados, estão sempre procurando resposta (...). Acham que têm direito a uma explicação razoável para sua experiência existencial. E acabam sendo personagens catárticos, mesmo quando vilões, porque se submetem a testes para se livrar da natureza humana. Incômoda, demasiadamente humana.²⁶”

Ainda que não seja na tecnologia, como os personagens de Cronenberg, que os personagens de Noll vão buscar suas respostas – suas “próteses” são mesmo da ordem do irracional, dos instintos – o medo do *outro* (quando não visto somente como depositário das premências dos protagonistas dos relatos ou como objeto de anestesiamento, mas como um outro ser humano, também pleno de desejos e complexidades) é o mesmo, e a grandeza dessas obras está justamente em conseguir sintonizar-se com seu tempo, órfão de utopias, sem, no entanto, cair num “utopismo” ingênuo ou no seu oposto simétrico: o vazio absoluto. É nesse sentido que a estética contemporânea se aproxima de Sade, e Bernardo Carvalho, que escreveu um romance – **Medo de Sade** (2000) – que tem o marquês libertino como personagem, percebe isso com extrema clareza. Para ele, a vida, conforme a visão de mundo de Sade, não tem sentido, mas isso não significa que ela não seja interessante ou que a literatura de Sade e – acrescento eu – a de Noll, o cinema de Cronenberg ou o teatro do absurdo, não a achem interessante; “(...) isso é apenas o princípio de uma estética trágica. A função de uma estética trágica, a função de uma leitura de Sade” não é fazer com que o leitor se mate. “Você lê o Sade”, diz

com a mutilação, provocam nos envolvidos “estranhos prazeres” (subtítulo do filme, em português), superiores, mesmo, ao sexo, que passa a ter sentido somente quando feito dentro de automóveis. De um modo semelhante aos personagens de Noll, os personagens de **Crash** parecem buscar um constante alargamento de limites, um contínuo roçar nas bordas da vida, como que numa necessidade absurda e visceral de por à prova a sua própria capacidade de suportá-la.

²⁶ Cf. FILHO, Antonio Gonçalves. *Monstros de Cronenberg tentam escapar da natureza humana*. In ___. **A Palavra Náufraga** (ensaios sobre cinema). São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001, pp. 276-277.

Carvalho, “e aquilo te dá uma potência. Você lê o **Édipo**, mas você não se mata, ao contrário, aquilo te dá uma potência, ou seja, a idéia da representação trágica é justamente criar um sentido para a vida.”²⁷

Esse *insight* de Bernardo Carvalho me é extremamente caro, na medida em que ele dá a perceber que a grande arte postula a sua própria teoria. Ler, ver ou ouvir a arte contemporânea a partir de premissas que são as dela, e não a de críticos afinados com arcabouços teóricos que não servem para explicá-la, é perceber o quanto de vitalidade e inconformismo há em muito da literatura, do cinema e da arte que são feitos hoje; é perceber que as ambigüidades e os paradoxos (que já estavam presentes em Sade, um homem que passou mais de trinta anos na prisão e que de lá escrevia para a mulher dizendo que sua obra, seu pensamento, era mais importante do que a sua própria vida, que sua obra é que lhe dava sentido), sendo o motor da existência humana, são, também, a essência de uma arte que extrapola qualquer esforço crítico que se queira definitivo.²⁸ Basta, para isso, reler os finais de muitos dos relatos de João Gilberto Noll, os desfechos de repetidas histórias de personagens atormentados, com os quais o próprio Noll não gostaria de conviver, e que, no entanto, deixam em aberto a possibilidade de alguma redenção, ainda que passageira: é o reencontro do narrador de **Bandoleiros** com seu amigo João – estrategicamente colocado no final do livro e que retoma o início, com o qual se confunde, instaurando uma circularidade que “impede” a morte iminente do amigo –, e o narrador de **Hotel Atlântico** apertando a mão de seu enfermeiro – um referencial humano enfim encontrado – no momento da morte à beira do mar; é o narrador de **A Céu Aberto**, aprendendo a rir em meio a um ataque terrorista, e o garoto d’**O Quietos Animal da Esquina** findando o relato de suas vivências sem sentido com a palavra “*sonhar*”.

Como que tomando para si o aposto que Sérgio Augusto de Andrade agrega a Aldous Huxley, “(...) um autor que acreditava que toda convicção é só a forma social de um disfarce”²⁹, Noll não só recusa qualquer certeza para si e para o leitor, como *assume* o incerto como forma literária, seja através de rupturas temporais – cenas que se sobrepõem abruptamente umas às outras –, seja por via de uma inflação de estímulos e apelos

²⁷ Cf. a fala de Bernardo Carvalho reproduzida no livro **Cinema Falado: cinco anos de seminários de cinema em Porto Alegre**. Op. Cit., p. 426.

²⁸ O que estou dizendo aqui vai ao encontro do que Bernardo Carvalho pensa a respeito das ambigüidades, dos paradoxos e, sobretudo, da *radicalidade* de Sade. Chamo a atenção, particularmente, para a aproximação que ele faz entre o impulso radical de Sade e a exacerbação dos sentidos retratada por Cronenberg em **Crash**: “O que eu acho curioso, interessante, forte, mesmo, no Sade, é que, apesar de todo esse niilismo, da falta de sentido da vida, ele produz uma obra. Não existe nada; a vida, para além do desejo que justifica até o assassinato, não faz sentido, mas ele, no final das contas, tem uma obra. Uma obra que ele escreve a despeito das piores condições, nas circunstâncias mais adversas, na prisão e na miséria. Ainda aí ele vê sentido em continuar escrevendo. É um niilismo curioso. (...) É raro ver no cinema uma representação tão radical. (...) Acho que (...) o filme mais próximo dessa radicalidade – e o mais interessante, ao meu ver – é o **Crash**. É um filme que apresenta exatamente essa falta de sentido do mundo – e o sentido paradoxal do homem – e que coloca no lugar das convenções, no lugar de Deus, uma máquina. O seu desejo, o seu prazer, é um prazer pelo trânsito, pelo acidente, pela lataria do carro; mostra que o desejo humano, na sua essência, é inumano. Acho que ele se aproxima da radicalidade do Sade ao mostrar uma quintessência da condição do que a gente é.” Op. Cit., pp. 406-407.

²⁹ Cf. ANDRADE, Sérgio Augusto de. *Prefácio a HUXLEY, Aldous. Contraponto*. Trad. Erico Verissimo e Leonel Vallandro. 6ª ed. revista, São Paulo, Globo, 2001.

concomitantes e fragmentados ao leitor – diversos focos narrativos numa mesma cena – , ou, finalmente, através da subversão da sintaxe lógica – ausência de vírgulas, períodos longos, alteração dos tempos verbais numa mesma seqüência narrativa – que, conferindo tanto ao *modo* de narrar quanto ao que é *narrado* um mesmo “status” único e indissolúvel, faz com que sua obra escape de um naturalismo (ir)realista que permitiria conexões mais imediatas com o circundante. Nesse sentido, **O Quietos Animal da Esquina** é um relato particularmente intrigante – e *instigante* – pelo caráter exacerbado de suas ambigüidades: de um lado, é um texto que destoa do restante da obra de Noll por ter como protagonista um jovem de dezenove anos – o que poderia sugerir uma inflexão, um tom mais esperançoso na visão de mundo do autor –; de outro, é um texto que reitera os demais na medida em que essa aparente inflexão não acena com nenhuma condescendência ou privilégio ao jovem narrador. Cheio de fatos, mas sem “enredo”, tenso pela própria ausência de tensão – não há hierarquia entre as coisas, tudo tem o mesmo peso, – **O Quietos Animal da Esquina**, bem como a totalidade da obra de Noll, parece por de lado uma parte da célebre teoria de Edgar Allan Poe a respeito da criação literária, a que fala que “todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” e que por isso “uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes”, para ressaltar a outra parte, a que admite que para “certas espécies de composições em prosa, que não exigem unidade, esse limite pode ser vantajosamente superado.³⁰” Não será à toa que, falando de sua própria obra, Noll use a expressão “congestionamento de clímaxes”³¹ como uma definição para o que nela acontece: seus personagens estão constantemente submetidos a uma contínua dilatação de sua capacidade de *suportar* a existência, a um crescente acúmulo de experiências-limite que os mantém como que em um permanente “estado de choque” e de “divórcio” de si mesmos. Hipertrofiada por um olhar em *close*, que confere não só às coisas externas, mas também às paisagens interiores, uma magnitude anômala e irreal, essa paralisia emocional que acomete os personagens de Noll se traduz, no plano da execução, num relato em espiral que tangencia sempre o ponto de partida sem nunca voltar a tocá-lo; que se afasta sempre sem nunca chegar a lugar algum, numa espécie de materialização – e *vivência* – do tempo como um presente perpétuo do qual qualquer síntese pode apenas suscitar uma vaga idéia.

Contundente e comprimido – não tem mais do que oitenta páginas – **O Quietos Animal da Esquina** pode ser visto como uma miniatura dessa espiral. O jovem narrador, desempregado e morador, com a mãe, de um condomínio invadido, nutre o secreto desejo de ser poeta e vive mais na nunca declarada esperança de encontrar uma realidade em que possa se dedicar unicamente à poesia do que na crença de que possa se adequar ao mundo vazio de significado que o rodeia. Levado por um impulso deambulatório sem fim, que o faz vagar pelas ruas do centro de Porto Alegre não à procura de um emprego, mas em busca da possibilidade de vivenciar, com todos os sentidos, o *tempo*, a “duração” onipresente e avassaladora que, no entanto, não remete a significado algum, o narrador, solitário e desajustado, parece permanentemente acuado, um animal

³⁰ Cf. POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: ___. **Poesia e Prosa**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre, Globo, 1960, p. 503.

numa jaula, ainda que, paradoxalmente, viva boa parte de sua horas (parafrazeando um outro título de Noll) “a céu aberto”. Essa sensação de acuramento, que irrompe concretamente em suas reações por vezes violentas e inesperadas, é o signo que rege até mesmo suas relações mais próximas, o que faz com que seus envolvimentos amorosos – assim como acontece com todos os narradores de Noll – se realizem sempre pautados pela cisão entre a libido e o afeto. Tal cisão se materializa mais explicitamente no episódio vivenciado com Mariana (uma vizinha a quem força uma relação sexual), e que o leva à prisão. Da prisão é resgatado por Kurt, um desconhecido, que sem qualquer razão aparente o acolhe e o leva para sua casa, uma propriedade numa zona rural próxima de Porto Alegre, onde o narrador passa a viver sem pedir nem receber nenhuma explicação. Num ambiente pleno de estranhamentos e acordos tácitos, o narrador passa a conviver com a personalidade forte e autoritária de Kurt, com os caracteres submissos e resignados de Gerda, sua esposa, e Otávio, um amigo com quem Kurt mantém uma relação ambígua, e com a personalidade dissimulada de Amália, empregada da casa, com quem acaba por ter um envolvimento. Com o agravamento da doença de Gerda (ela sofre de câncer), o narrador vai com Kurt ao Rio de Janeiro para acompanhá-la num tratamento. Gerda morre e Kurt e o narrador voltam ao Sul, para o casarão, de onde partiram Amália, fugida com um sem-terra de um acampamento próximo, e Otávio, mudado para o interior. O estranho poder exercido por Kurt sobre aqueles que o rodeiam acaba, no entanto, trazendo-os de volta. Fisicamente decadentes – Otávio envelhecido; Amália inesperadamente obesa –, seus retornos enfatizam ainda mais o sentimento de premência de que as coisas tomem um rumo mais concreto e apaziguante. Numa noite, o narrador decide sair, e no centro da cidade, tendo como pano de fundo um comício pré-eleição presidencial, conhece Naira, com quem tem um rápido envolvimento, nos moldes de seus relacionamentos habituais. Na volta dessa incursão noturna, encontra Kurt, bêbado, e Otávio e Amália constrangidos, o que lhe exacerba a sensação de estar à mercê de forças ocultas que controlam seu destino. O contraponto às situações equívocas nas quais involuntariamente se envolve é a poesia e o sonho, nos quais se refugia em busca de transcendência e transfiguração do entorno. Mesmo esses interlúdios, no entanto, revelam-se insuficientes para romper com a ordem externa imutável e incompreensível que vai se materializando num crescente embate psicológico inútil e desgastante com Kurt. Ambíguo, porém, e impermeável até o fim, o relato finda com o narrador tomando um banho no lago da propriedade, nadando em direção à margem onde Kurt – sorrindo “como quem se sente pequeno diante de uma situação” – o espera com roupas secas nas mãos.

Contradizendo-se a cada instante e induzindo o leitor à contradição, **O Quietos Animal da Esquina** não consoma qualquer idéia de “mensagem”; o sentido, se há algum, se projeta pelas frestas do comportamento dos personagens, não pela trama (a rigor inexistente, se a tomarmos como um encadeamento lógico de causas e conseqüências, como uma seqüência de focos narrativos facilmente identificáveis), que nunca é, verdadeiramente, o suporte da literatura de João Gilberto Noll. No território vago do possível, do conjectural, é que é construída a sua ficção. É nesse “discurso aberto” (no sentido empregado por Umberto Eco) que nos “(...) reenvia, antes de tudo, não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz”, e que, em última

³¹ Cf. “Uma sinfonia a céu aberto/a histeria litúrgica da literatura” – entrevista de João Gilberto Noll a Eduardo Sterzi. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, 14 fev. 1996, capa.

instância, “(...) é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação e para a inteligência³²”, que a obra de Noll se realiza. Permeável a linguagens como o cinema e a música, dos quais toma emprestado uma “gramática da imagem” e os andamentos e ritmos, a obra de Noll não se recusa à interlocução com a própria literatura, e se o minimalismo narrativo de **O Quietos Animal da Esquina**, como o leitor terá notado, guarda um parentesco próximo com a economia de “enredo” de **O Estrangeiro**, de Camus (a “indiferença” de Mersault aos acontecimentos a sua volta – já explícita no primeiro parágrafo do romance, quando recebe a notícia da morte de sua mãe com um distanciamento perturbador – é da mesma natureza daquela demonstrada pelo narrador do romance de Noll ao escrever uma carta a sua própria mãe apenas para informá-la de que ele está bem e que tão cedo ela não saberá dele), a compulsão pelo movimento, pelo deambular constante, pelo “perder-se” na cidade, é uma característica que Noll compartilha, intimamente, com outros escritores contemporâneos; escritores que fazem dos espaços urbanos não mais um personagem, como o foram as cidades dos romances romântico e realista do século XIX – a Londres de Dickens ou a Paris de Balzac –, mas uma expressão a mais, como as máquinas do cinema de Cronenberg, do caráter “inumano” das construções humanas. Paradoxalmente, contudo, os personagens de Noll – como os de seus pares – mantêm com a cidade relações que são um misto de estranhamento e adesão (e lembro, aqui, dos versos da canção *O Estrangeiro*, de Caetano Veloso, toda ela calcada nesses sentimentos e sensações ambivalentes: “Eu não sonhei:/A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel/Sob meus tênis/E o Pão de Açúcar menos óbvio possível/À minha frente/Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas (...)), como se a cidade, com suas formas e humores inóspitos, fosse, ainda assim, um território neutro e, por isso mesmo, passível de reconhecimento como um lugar de abrigo, de acolhimento:

(1) Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com a sensação de estar perdido. Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si mesmo. Toda vez que saía para dar uma volta, tinha a sensação de que estava a si mesmo para trás e, ao se entregar ao movimento das ruas, ao reduzir-se a um olhar observador, ele se descobria apto a fugir da obrigação de pensar, e isso, mais do que qualquer outra coisa, lhe trazia uma certa paz, um saudável vazio interior. O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé

³² Cf a entrevista concedida por Umberto Eco a Augusto de Campos, publicada originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de 17 de setembro de 1966, e reproduzida na edição brasileira de **Obra**

adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso, afinal, era tudo o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum.

(2) Pelo centro de Porto Alegre não existiam muitas variações, andava um bocado pela Rua da Praia, tomava um cafezinho na Galeria Chaves, ia para a banca de revista na praça da Alfândega, folheava, folheava, subia até a Riachuelo, entrava num sebo, mais algum tempo de folhear, poesias, completamente duro para comprar mesmo que livros usados, o dinheiro quase a zero, eu muitas vezes como agora ia me sentar na Biblioteca Pública, a alguns passos daquele sebo, pegava vidas de poetas, um mais estranho que o outro, tinha um que nunca corra atrás de uma trepada, nunca tinha fodido com ninguém, morreu assim, casto, outro cultivava escondido aparas de suas próprias unhas, botava as aparas num pequeno frasco e como que as reverenciava, tangido por algum sentimento que ele não sabia decifrar.

Naquela tarde não demorou muito para me bater a velha fome, e fui me levantando, saindo, olhando as várias pessoas que liam debruçadas em mesas escuras e calosas, na sua maioria os freqüentadores de sempre, ficava imaginando se eram desempregados como eu, ou se recebiam uma pensão por alguma invalidez oculta, não via neles nada de anormal, ali, sentados, lendo, quietos, não pareciam aleijados, não lhes faltava aparentemente pedaço nenhum.

Quando cheguei na porta da Biblioteca Pública vi que caía uma fuligem que ninguém sabia dizer de onde vinha, em certos trechos era tão espessa que não deixava ver o outro lado da rua. Alguns passavam e recebiam aquele banho de fuligem, outros corriam, outros entravam para dentro do saguão da Biblioteca para se abrigarem, peguei a carteira do bolso e a abri, ainda tinha uns trocados, saí, a chuva de fuligem estava

acabando, desci a Borges, peguei a Rua da Praia, a Vigário José Inácio, entrei no cinema Carlos Gomes, sentei para ver um filme pornô, a mulher parou o carro com a capota arriada e começou a esfregar a mão na xota, pintou um ajuntamento só de homens em volta, um turista japonês filmava tudo, e a mulher como se não visse nada, de olhos cerrados, gozando uma atrás da outra, a xota lambuzada, cor-de-rosa.

Saí do cinema quase tardinha, e fui devagar, tão devagar que me vi de repente parando na Travessa Acelino de carvalho, uma ruela fria onde nunca banha o sol de tão estreita, só para pedestres, com um constante cheiro de mijo, algumas barbearias de um lado, do outro três, quatro portas de saída na lateral do Cinema Vitória, me vi ali parado, junto a uma das portas do cinema, escutando vozes lá dentro a falar inglês. Aí lembrei, estou indo para casa, e andei mais resoluto em direção ao terminal do ônibus.

O primeiro fragmento é um trecho d'*A Cidade de Vidro*, romance de abertura d'**A Trilogia de Nova York**, de Paul Auster. O segundo é uma passagem d'**O Quietos Animal da Esquina**, de João Gilberto Noll. Retiradas de seus respectivos livros e lidas em seqüência, essas cenas poderiam muito bem ser atribuídas a um mesmo autor; não tanto pela *dicção*, que nem é tão semelhante assim – o texto de Auster é mais explicitamente filosófico; o de Noll, mais “documental” –, nem, simplesmente, pelo cenário, ainda que em ambos o espaço seja o mesmo, mas por um “estado de espírito” semelhante, por uma necessidade recorrente tanto no personagem de Auster quanto no de Noll, de *evadir*, de não pertencer a nada, de poder estar num meio – a cidade – que, mais do que não ser um acesso, uma via para qualquer outra coisa que não seja ele mesmo, é, na verdade, um desvio, um modo de “estar” *não* “estando”: “Onde quer que eu não esteja”, diz o personagem de Auster, traduzindo Baudelaire, “é aí que estou de verdade.”³³

Entre a vastidão impessoal da cidade – a multidão que nela caminha não tem rosto ou nome – e o universo íntimo das relações com o outro, os personagens de Auster e Noll optam pelo primeira, como se o movimento externo fosse um antídoto a um desassossego interno que se visto de frente, sem o fundo desfocado da rua, seria insuportável. Não se deduza disso, porém, que Quinn, o protagonista d'*A cidade de vidro*, ou o garoto narrador d'**O Quietos Animal da Esquina** possam servir como paradigma do “cidadão”, do homem subitamente harmonizado quando em contato com o seu meio “natural”: a cidade. Ao contrário: a transformação da cidade, no relato de Paul Auster, “em um monte de escória” (como o afirma um seu outro personagem), e a inflação de espaços desérticos na ficção de João Gilberto Noll (que não se reduz às áreas

³³ Cf. AUSTER, Paul. *A cidade de vidro*. In: ___. **A Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 124.

geograficamente bem demarcadas, como a Praia do Pinhal, em **Hotel Atlântico**, mas também à paisagem rarefeita e nunca nominada de **A Céu Aberto**) são sintomas do quanto há de opressivo e claustrofóbico no espaço urbano. Em analogia a isso, lembro de um ensaio do psiquiatra italiano Mauro Maldonato, no qual ele afirma que o mal estar do Ocidente tem origem na submissão das relações humanas ao império da lei e da cidadania. Para Maldonato, o modelo de relações humanas que herdamos da Grécia clássica, baseado na supremacia da cidade sobre o indivíduo, é a causa dos conflitos e das neuroses da sociedade contemporânea, pois a idéia de que o homem, antes de ser um indivíduo, é um cidadão submetido ao interesse geral da *pólis*, não é compatível com a verdadeira natureza humana.³⁴

Nessa vasta medida, as andanças sem fim dos personagens de Auster e Noll – assim como as caminhadas sem rumo do narrador de **Fome**, de Knut Hamsun, a errância interminável dos personagens de Peter Handke ou o périplo que se esgota em si mesmo dos problemáticos protagonistas do cinema de Wim Wenders – podem ser vistos como o sintoma de uma doença, de uma inadequação à “normalidade”, mas, também, como um indício da cura, como a recusa de submissão do *eu* a um mundo avesso a tudo o que não esteja ajustado às suas regras. A ineficácia desses conceitos para analisar o fenômeno do qual a literatura e o cinema contemporâneos são a expressão mais contundente, contudo, torna-se evidente pela mesma razão, identificada por Maldonato, que torna absurda a pretensão médica de definir e oferecer um receituário para as inúmeras perturbações psíquicas humanas: “A existência não é uma doença, a existência não tem um órgão principal, ou uma constelação receitual que possa servir de alvo às novas especulações da indústria farmacêutica e, logo, dadas essas premissas, prossegue sendo existência, se não se pode assimilá-la às doenças, também não se pode curá-la.”³⁵

O que há de trágico nessa concepção de Maldonato, para além da objetividade de que ela se reveste, é a constatação que ela traz à tona: se a existência não é uma doença, ela, no entanto, *nos adocece*, e a perturbadora literatura contemporânea parece não querer nos deixar esquecer disso. Estão aí o desespero “congelado” do Joseph K., de Kafka, a decadência e a degradação que acometem o cego e paralisado Hamm, o coxo Clov e o casal mutilado, Nagg e Nell, do **Fim de Partida**, de Beckett, o anestesiamento emocional de Mersault, de Camus, ou do próprio narrador de **O Quietos Animal da Esquina**, de Noll, a “paranóia” dos personagens de Paul Auster e de Bernardo Carvalho.³⁶ São justamente esses “sintomas” o foco, a forma e o

³⁴ Cf. MALDONATO, Mauro. **A Subversão do ser – Identidade, Mundo, Tempo, Espaço: fenomenologia de uma mutação**. Trad. Luciano Loprete e Roberta Berni. São Paulo, Editora Fundação Peirópolis.

³⁵ Cf. MALDONATO, Mauro. Op. Cit., p. 86.

³⁶ A sintonia desses personagens com o estado de espírito de nosso tempo e a inserção dessas obras na cultura contemporânea são evidentes não só através de suas sucessivas reedições, mas, também, nas adaptações que já suscitaram: o cartunista e ilustrador norte-americano Peter Kuper transformou em quadrinhos nove histórias curtas de Kafka e as publicou num álbum intitulado **Desista!** (1995), e seus compatriotas Paul Karasik e David Mazzucchelli fizeram o mesmo com **A Cidade de Vidro** (1998), de Paul Auster. O compositor Robert Smith, da banda pop inglesa *The Cure*, por sua vez, se inspirou n’**O Estrangeiro**, de Camus, para compor a canção *Killing an arab* (1979). Desse mesmo romance de Camus (e de uma pouco conhecida passagem do escritor por Porto Alegre, em 1949) o cineasta Fabiano de Souza retirou a idéia de seu curta-metragem **Um**

conteúdo – com todo o vago e nebuloso que há nesses termos – da literatura e do cinema contemporâneos, e eles é que explicam, em grande parte, a ausência de história nos relatos de nosso tempo. Como pessoas acometidas por transtorno de ansiedade generalizada, que permanecem em estado de alerta o tempo inteiro sem, no entanto, conseguir focar qualquer coisa que não seja a sua própria ansiedade – o que, no limite, as impede de perceber nos fatos qualquer ordem causal ou temporal, pressupostos da “história” – os personagens da literatura e do cinema atuais, inadaptados ao mundo circundante, também não conseguem se ver inseridos numa “narrativa”, e passam a ser, eles mesmos – ou mais propriamente as suas *sensações* – a razão de ser dos romances e dos filmes. Não é por outra razão que o cineasta Peter Greenaway diz que “fazer filmes é criar ambientações, performances.³⁷” A “história” só pode ser contada indiretamente, através de suas elipses, justamente porque as elipses, os espaços em branco, as fraturas *do* e *no* contexto é que são a tônica da experiência humana, e o que as poéticas contemporâneas fazem é deixar de *discorrer* sobre essa experiência, para *incorporá-la* na própria estrutura da obra, revelando, assim, um caráter não mais meramente estético – embora *sobretudo* estético – mas também filosófico e transcendental. Nesse sentido, o processo de “desfabulização” que está implícito na estética de Greenaway está intimamente ligado à consciência de que a crescente complexidade do mundo – resultado, em grande parte, de uma aceleração tecnológica sem precedentes, que torna porosos de fora para dentro valores antes tidos como absolutos – extrapola a capacidade de apreendê-lo através dos meios empregados pelas linguagens artísticas (e mesmo científicas, como sugere John Horgan³⁸) anteriores ao século XX; século que nos legou a certeza de que a idéia de história com início, meio e fim, depositária de uma ordem causal apaziguante, já não encontra respaldo na realidade. Não é à toa que Wim Wenders afirme, pela boca de seu *alter ego* Fritz, o diretor de cinema que aparece n’**O Estado das Coisas**, que “(...) as histórias e a vida se excluem perfeitamente”. Para Wenders, as histórias são apenas um artifício que nos permite viver sem sobressaltos, pois conferem uma ilusão de ordem, de contexto, onde antes não existia nenhum. Sob esse prisma, o desconforto que a literatura e o cinema contemporâneos causam decorre justamente de uma retirada do contexto, de uma quebra de hábitos algo anestésiantes e apaziguadores que não nos permitem perceber o vazio de sentido, a gratuidade de tudo, o mal e a crueldade que se escondem sob a superfície das coisas. “A crueldade”, diz Jurandir Freire Costa, “(...) é um veneno capilar que invade as rotinas do que chamamos hábito. Vivemos nos hábitos e, por fazermos da vida um hábito, nos tornamos fantoches da compulsão à repetição. A vida presa ao hábito é, por certo, eficiente. Mas de uma eficácia das moedas, por onde só entra cana e sai bagaço. Criada para lidar com o

Estrangeiro em Porto Alegre (1999), que reproduz, magnificamente, numa praia gaúcha – o mesmo espaço desértico de **Hotel Atlântico**, de Noll – a história (e a “atmosfera”) vivida por Mersault.

³⁷ Cf. “*O cinema está morrendo*”, diz Greenaway. Entrevista de Peter Greenaway a Cassiano Elek Machado. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 20 de junho de 2001, p. E1.

³⁸ Cf. HORGAN, John. **O Fim da Ciência**. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. Provocador e polêmico, Horgan sugere que a teoria da evolução, de Darwin, e a teoria da relatividade geral, de Einstein, foram as últimas grandes sínteses teóricas capazes de gerar uma explicação abrangente da vida e do funcionamento do universo, e que para a ciência atual restaria, tão somente, propor “variações” sobre essas teorias.

mesmo, a roda do hábito, diante do diverso, emperra, se despedaça e fere de morte os que a põem em marcha.³⁹”

Inspiradas pelo filme **Abril Despedaçado** (2001), de Walter Salles, cujo roteiro é uma adaptação do romance homônimo de Ismail Kadaré, essas digressões de Freire Costa – que iluminam o trágico e cruel paradoxo da condição humana: o hábito anestesia e esvazia de humanidade aqueles que a ele se entregam, e desagrega e enlouquece, por eliminar a história, aqueles que dele fogem – poderiam ser suscitadas por qualquer relato de Noll ou dos demais autores que venho citando aqui. Irmanados por um desassossego comum, que extraem da própria época que os gerou, esses relatos deflagram comentários e análises também semelhantes entre si, o que parece confirmar o quanto o pensamento e a sensibilidade do homem contemporâneo repetem um determinado padrão, como se a existência, subitamente transformada numa espécie de *trauma*, tivesse que ser continuamente confrontada em seu não-sentido imanente, para que se possa, como sugere Arthur Nestrovski, “(...) transformar o real em alguma coisa que não seja só o trauma e sua posterior higiene ou esquecimento.”⁴⁰ Nesse sentido é que a literatura, o cinema e o pensamento crítico contemporâneo não podem ser lidos ou vistos separadamente do contexto que os gerou. Isso não significa, obviamente, fazer uma apologia da arte “engajada” ou da crítica “sociológica”, que pressupõem a si mesmas como “espelhos da sociedade”; significa, apenas, soltar as amarras dos condicionamentos teóricos que necessitam, o tempo todo, “domesticar” aquela incerteza (para usar um termo de Ricardo Piglia) que define a ficção, seja na literatura, no cinema, ou no próprio discurso não-ficcional, cada vez mais permeado – como em “documentários” do tipo **Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos**, de Marcelo Masagão – de “interferências” não factuais. Vista através de lentes mais adequadas, espécies de *split field* da sensibilidade (em fotografia, uma lente *split field* é, basicamente, uma lente *close-up* cortada no meio, o que permite focar um elemento em *close*, numa parte da cena, ao mesmo tempo em que o restante da cena permanece em foco até o infinito), que conseguem enquadrar num mesmo plano a impossibilidade da cura, de que fala Mauro Maldonato – que nada mais é do que a impossibilidade do discurso dar conta de uma realidade que não é verbal (algo que a literatura vem afirmando desde as pós-vanguardas do século XX) – e a “eloquência” das “ambientações”, das quais fala Peter Greenaway, a já trágica condição humana, realimentada com as tragédias peculiares do tempo que nos foi dado viver, adquire um contorno mais inflexivo, como se o próprio movimento interno de recusa das coisas como elas se nos apresentam – motor que deflagra o movimento literal dos inquietos caminhantes da literatura e do cinema atuais –, escondesse, em si, ilhas de significação: a figura do Pai, os pequenos afetos cotidianos, a visão do *outro* como parte do *eu*. “O Bem da vida”, diz Jurandir Freire Costa, “está sempre *on the road*; sempre de passagem, sempre na área transicional entre o “não mais” e o “não ainda”.⁴¹ Talvez por isso esses personagens sonhem tanto: como uma outra forma de deslocamento. Em quase todos os filmes de Wim Wenders há relatos de sonhos dos protagonistas, em quase

³⁹ Cf. COSTA, Jurandir Freire. *O último dom da vida*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 28 de abril de 2002, p. 3.

⁴⁰ Cf. NESTROVSKI, Arthur. *A experiência da experiência*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 26 de outubro de 1997, p. 5.

⁴¹ Cf. COSTA, Jurandir Freire. Op. Cit.

todos os romances de João Gilberto Noll há momentos de sonho ou puro delírio que funcionam como uma espécie de interlúdio no contínuo movimentar-se da vida, e também na *forma*, na *linguagem*, a “área transicional” de que fala Freire Costa – que já não pertence unicamente à literatura, ao cinema ou a qualquer outra arte – é o (não) lugar que pode, talvez, configurar, em meio à experiência do caos, um modo de conhecimento do mundo.

Transplantar, então, uma linguagem já naturalmente permeada pela imagem e influenciada pelo cinema, como a de Noll, para o *próprio* cinema, não seria, em princípio, uma tarefa particularmente difícil.⁴² Ao contrário: a ser verdade tudo o que venho dizendo até aqui – que as linguagens são híbridas, que há um contínuo e permanente intercâmbio entre elas – transformar **O Quietos Animal da Esquina**, romance, n’**O Quietos Animal da Esquina**, roteiro cinematográfico (o qual, por sua vez, será posteriormente reinterpretado e novamente transformado numa outra coisa, o *filme*, propriamente dito) deveria ser um trabalho dos mais fáceis, do tipo dos que se fazem por si mesmos, sem o imediato concurso da consciência. A experiência concreta, porém, demonstra o contrário. Nem o romance, enquanto linguagem, a despeito de toda a sua carga imagética, é uma simples imitação de um filme, nem o cinema, por mais fiel que possa ser a uma obra literária, é meramente um texto filmado, e o trabalho do roteirista – quase sempre difícil – é justamente perceber isso e construir as pontes necessárias entre uma linguagem e outra. Concomitantemente, à tarefa a que me propus se agrega uma outra – na verdade uma *dupla* – dificuldade: mais do que construir pontes, há aqui a pretensão de fazer com que o roteiro possua uma dimensão literária, tanto no sentido estético – de modo com que possa ser lido como se leria um poema, um romance ou, talvez mais propriamente, uma peça teatral, isto é, como um *texto* que se sustenta por si, independentemente da montagem, no caso da peça, ou da realização do filme, no caso do cinema (o que implica que o roteiro seja suficientemente bem concebido e realizado para que nele se possa *ver* um filme ainda inexistente) – quanto no sentido de se manter fiel à escrita, à própria capacidade que o texto de Noll tem de suscitar no leitor aquela espécie de cinema mental de que fala Italo Calvino; e a pretensão, igualmente desmedida, de extrair de um texto impermeável às soluções mais óbvias, tudo aquilo que ele esconde. Ao contrário dos explicitamente cinematográficos **A Fúria do Corpo**, que em sua exuberância algo barroca poderia facilmente gerar um filme nos moldes do cinema de Peter Greenaway, ou de **Hotel Atlântico**, cuja contenção estilística, no plano formal, e o périplo incessante dos personagens por paisagem semi-desérticas, no âmbito da narrativa, remetem instantaneamente à linguagem fílmica de Wim Wenders, **O Quietos Animal da Esquina**, com o mutismo de seus personagens remeteria a um filme também *mudo*, não por prescindir de sons e diálogos – na verdade uma série de monólogos paralelos – mas por ser feito mais de *climas*, do que de história, mais de *ambientações* do que de relatos. Nesse sentido, estranha e paradoxalmente, esse é, simultaneamente, o texto menos e mais cinematográfico de Noll; o que mais exige, de certa forma, um esforço de “visualização”, haja vista a

⁴² Um depoimento emblemático de Noll: “O cinema tem raízes muito fundas na minha vida, mais que a literatura, porque chegou antes. Entrou na minha proto-história intelectual. (...) Quando era um garoto de classe média, com uma certa tendência a idealizar demais, o cinema foi um respiradouro.” Cf. entrevista a Bernardo Carvalho. “Folha de S. Paulo, Livros”, 18 de julho de 1993, p.6.

dificuldade de estabelecer contornos para os personagens, e o que mais se abre, pela mesma razão, à imaginação – no sentido de *criar*, realmente, imagens – de seus leitores.

Tarefa imensa, então, a que me proponho? Sem dúvida. Mas espero que o conjunto deste ensaio – o que venho dizendo até aqui, mais o roteiro, propriamente dito, e a descrição do processo de sua feitura que a ele se segue, possam realizá-la a contento. Assim como Arturo Bandini, o *alter ego* de John Fante, invoca, em **Sonhos de Bunker Hill**, Deus e Knut Hamsun para que não o abandonem no momento de escrever, invoco eu o voluntarismo e a desfaçatez de Orson Welles que dizia que era necessário não ser tímido com a câmera (ou com a palavra ou, enfim, com as pretensões), que era preciso violentá-la e forçá-la em suas últimas instâncias, pois ela é vil mecânica e o que interessa é a poesia.⁴³

IV – *O Quieto Animal da Esquina*: roteiro cinematográfico baseado no romance homônimo de João Gilberto Noll

(...) Later it would be called
 “Writer’s Dream”

because it had no words
 only certain
 distances to serve
 in place of a title

((...)) Mais tarde isso poderia ser chamado de
 “O sonho do Escritor”

porque não teve palavras
 só certas
 distâncias para servir
 no lugar de um título)

Michael Palmer, *Writer’s Dream*

1. BARULHO DE ÁGUA CORRENDO. VOZ DO GAROTO, EM *OFF*, SOBREPOSTA À TELA

ESCURA: *Um período tinha se passado desde o dia em que Kurt me trouxera para junto dele, e agora não havia mais dúvida, este período tinha sido maior do que eu chegara a supor. E me pergunto: por que o meu atraso diante desta duração?. . . De qualquer maneira, se eu tentasse sanar o atraso, se virasse a memória do avesso para reconstruir este tempo, quem iria avalizar a minha perícia?*

2. INTERNA: BANHEIRO PÚBLICO. DIA

Paredes de azulejos brancos sujos e quebrados. Um GAROTO de dezenove anos, moreno, meio mal vestido, lavando as mãos de graxa. Vê-se um caldo escuro escorrendo. O garoto esfrega incessantemente as mãos, raspa vigorosamente a palma de cada mão com as unhas, cheias de graxa por baixo, da mão oposta. O espelho reflete seu rosto alternadamente tenso e resignado.

⁴³ Citado por Rogério Sganzerla em seu ensaio *O cinema e sua dúvida*. In: ___. **Por Um Cinema Sem Limite**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001, p.27

3. EXTERNA: FILA DE CANDIDATOS A EMPREGO. DIA

Câmera em *travelling*. Fila formada por gente de todo tipo. Vê-se, de passagem, uma placa na parede onde está escrito “precisa-se” e logo abaixo os cargos em oferta: chapeador, electricista, mecânico de automóveis. Um homem ordena a fila, distribui senhas. O garoto puxa um pedaço de papel do bolso e uma caneta. Um homem, atrás do garoto, tenta ler o que está escrito. Vê-se uns versos sendo anotados, a letra quase incompreensível.

GAROTO (*OFF*)

“O tiro no jardim em frente/A unha empedernida crispando a terra morna/ O quieto animal da esquina. . .”

Créditos iniciais.

4. EXTERNA: CENTRO DE PORTO ALEGRE. DIA

O garoto caminha por uma rua movimentada. Gritos de camelôs oferecendo seus produtos. Em uma esquina (Rua da Praia com Avenida Borges de Medeiros) uma menina distribui panfletos de propaganda. Oferece um ao garoto que o pega, dá uma olhada e vendo que o verso da folha é branco enfia-o no bolso.

5. INTERNA: CAFÉ. DIA

Homens de pé, engravatados, conversando e tomando café junto ao balcão. Ao fundo, outras pessoas, sentadas: senhoras bem vestidas, jovens de aspecto “descolado”. O garoto entra no café, examina o ambiente e fixa o olhar no painel de preços. Vai até a caixa. Não se ouve o que ele pede. A caixa entrega-lhe uma ficha. O garoto vai ao balcão e entrega a ficha para a balconista. Ela traz um café expresso. O garoto bebe o café lentamente, de pé, junto ao balcão, observando as pessoas que, em suas mesas, saboreiam tortas, sorvetes, coisas que o garoto, supõe-se, não pode comprar.

6. EXTERNA: BANCA DE REVISTAS. DIA

O garoto folheia revistas compulsivamente. Larga uma, pega outra, deixa cair algumas no chão, esbarra em outros clientes da banca. Percebe-se um certo desconforto entre as pessoas. O dono da banca, esgueirando o olhar por entre os clientes, encara-o duramente. O garoto dá-se conta, baixa os olhos. Devolve ao seu lugar a revista que tem nas mãos e se afasta, apressado.

7. EXTERNA: LADEIRA. DIA

O garoto sobe a ladeira íngreme da rua. Ao fundo, à sua frente, vê-se a catedral.

8. EXTERNA: LIVRARIA. DIA

O garoto parado diante da vitrine da livraria. Seu olhar examina os livros expostos. Vê-se seu rosto refletido no vidro.

9. INTERNA. LIVRARIA. DIA

Livros usados indicam tratar-se de um sebo. Pessoas junto ao balcão de atendimento. Algumas examinam livros, outras conversam com um atendente da livraria. Ao fundo, o garoto, agachado junto a uma prateleira, folheia livros de poesia. Meio desequilibrado, pega, do bolso traseiro da calça, a carteira. Suas mãos examinam cada divisória da carteira. Vê-se que a carteira está quase vazia; há apenas alguns trocados, notas de um.

10. EXTERNA: BIBLIOTECA PÚBLICA. DIA

Fachada da biblioteca: no alto, vê-se os bustos das personalidades; na parte inferior, a porta de entrada.

11. INTERNA: BIBLIOTECA PÚBLICA. DIA

O garoto sentado à uma mesa, lendo. Sobre a mesa vê-se vários livros, alguns empilhados, outros espalhados. Vê-se que os livros todos são biografias de poetas: *Baudelaire*, de Henri Troyat; *Walt Whitman*, *A Formação do Poeta*, de Paul Zweig; *A Vida Plural de Fernando Pessoa*, de Ángel Crespo. O garoto desvia o olhar de seu livro para o fundo da biblioteca. Vê um HOMEM vestido de preto, com ares simbolistas. Ouve-se, em *off*, a voz do garoto:

GAROTO (*OFF*)

Os poetas são tão estranhos. . . Um morreu casto, outro cultivava escondido aparas de suas próprias unhas.

O homem corta as unhas e as coloca num frasco. O garoto desvia o olhar e pega um outro livro, *A Vida de Rimbaud*, de Pierre Matarasso e Henri Petitfils. Folheia-o lentamente, ao acaso. Finalmente seu olhar se fixa numa página.

GAROTO (*OFF*)

“ . . . É possível compreender a tolice desse rapaz, normalmente tão bem-comportado e tranqüilo: como uma tal loucura pôde se apoderar de seu espírito, só mesmo alguém pode tê-la insuflado: mas não, não devo acreditar nisto. Somos injustos quando somos infelizes...”

O garoto, com um sorriso melancólico, fecha o livro e o deixa sobre a mesa. Suas mãos se crispam, arranham a mesa com as unhas. O garoto se levanta, põe a cadeira cuidadosamente no lugar e sai, olhando as várias pessoas que lêem debruçadas sobre as mesas.

GAROTO (*OFF*)

. . .desempregados como eu? . . . Aposentados por alguma invalidez oculta? . . .

Fade out.

12. INTERNA /EXTERNA: BIBLIOTECA PÚBLICA. DIA

O garoto, parado no saguão da Biblioteca, olhando para fora. Do ponto de vista do garoto: vê-se uma fuligem espessa, irreal, caindo sobre a entrada da Biblioteca. Alguns passantes recebem o banho de fuligem; outros correm. Alguns entram para dentro do saguão para se abrigarem. O garoto pega a carteira do bolso, mais uma vez, e conta os trocados. Sai. A chuva de fuligem vai parando. Na porta da biblioteca ele olha para o céu. O sol ofusca os seus olhos. O garoto toma a calçada e sai caminhando. As pessoas da rua, ao contrário, estão numa posição bem marcada, imóveis, como que congeladas no tempo, reforçando o tom de irrealdade já presente na fuligem.

13. EXTERNA: CENTRO. DIA

Imagens intercaladas de pessoas da rua: uma mulher caminhando de um lado para o outro no lado externo da rodoviária, roupas penduradas num varal ao fundo; uma mulher sentada no chão, uma criança ao colo, pedindo esmola; mendigos dormindo empilhados, cobertos com jornal, sob uma marquise; um homem, andrajoso, vasculhando uma lata de lixo. Neste último, a câmera faz um giro para a direita e estaca no garoto, parado numa esquina, observando o homem.

14. EXTERNA: CENTRO. DIA

O garoto caminha por ruas do centro da cidade. Entra no cinema Carlos Gomes.

15. INTERNA: CINEMA. DIA

Penumbra. Vê-se umas poucas pessoas, não mais que meia dúzia, todos homens, sentados por perto, mas afastados entre si. O garoto está sentado numa poltrona das fileiras intermediárias. Ponto de vista do garoto: o filme na tela (vídeo substitui a película). *Vê-se um carro estacionado, com a capota arriada, e a motorista tocando-se sob o vestido, suas mãos descendo. Forma-se um ajuntamento de homens em volta; um japonês, com pinta de turista, filma tudo em vídeo, e a mulher, de olhos cerrados, alheia ao burburinho em volta, goza repetidas vezes, gemendo. O ponto de vista da câmera do japonês vai se aproximando do sexo da mulher até “entrar” nele.*

16. EXTERNA: BECO. FIM DE TARDE

Barbearias com homens na porta, tabacarias, uma pequena livraria espírita. O garoto desce lentamente o beco. Súbito, estaca em frente à porta de saída do cinema Vitória. Ouve-se vozes, vindas de algum filme, falando inglês.

17. EXTERNA: TERMINAL DE ÔNIBUS/CENTRO. FIM DE TARDE

Hora do *rush*. Ruídos típicos do horário: motores, buzinas, sirenes. Pessoas subindo e descendo a avenida, apressadas. O garoto na fila, imensa, espera o ônibus. Puxa do bolso o panfleto que a menina lhe dera na

esquina e começa a escrever. Vê-se as pessoas paradas à frente e atrás do garoto. A primeira pessoa da fila é uma MULHER, ainda jovem, os braços cruzados sobre a bolsa, olhando o chão.

MULHER (*OFF*)

Por que te foste tão cedo? Por que não quiseste ficar comigo? Por que fiquei tão sozinha?

A mulher levanta a cabeça em direção ao céu. Fecha os olhos.

18. EXTERNA: CONJUNTO HABITACIONAL. DIA

Flashback: Uma placa, já meio depredada, em frente a um prédio semi-acabado, onde se lê: “Conjunto Habitacional Nossa Senhora da Glória. Sistema Financeiro de Habitação/Caixa Econômica Federal.” A câmera se desloca, sem corte, para a movimentação em frente ao prédio. Vai se aproximando, rapidamente, até “entrar” na confusão. Câmera na mão: *Gritaria. Corre-corre de pessoas pelas adjacências. Um grupo à porta do prédio: homens, mulheres, crianças. Todos carregam pertences: sacolas, malas. Vários dos homens têm nas mãos pedaços de pau; alguns portam pés de cabra, entre eles o garoto. Close de um pé de cabra forçando a porta de entrada do prédio. Vê-se, então, a porta cedendo e a correria das pessoas adentrando o prédio. Ao fundo ouve-se gritos e palavras de ordem: “Vamo invadí, Vamo invadí!”* Corta para plano do garoto parado junto à porta de um dos apartamentos, com o pé de cabra na mão. À sua frente, uma senhora baixa e grisalha, sua mãe. Ambos trocam um olhar constrangido e desolado. Corta para a cena da invasão: *gente caída no chão, sendo pisoteada pelos outros.* Corta para o interior do apartamento: *o garoto e sua mãe pendurando coisas na parede.* Corta para a cena da invasão: *uma mulher, no chão, chorando.* Volta para o interior do apartamento: *o garoto pendurando um pequeno quadro, uma foto de uma casa meio torta à beira da calçada.* Corta para a cena da invasão: *a mulher que estava caída indo, com dificuldade, em direção oposta aos invasores.* Volta para o interior do apartamento: *o garoto e sua mãe empurrando uma cristaleira quebrada para mais perto da porta.*

19. EXTERNA: AVENIDA. FIM DE TARDE

Silêncio. Um ônibus que passa. Sentado a uma janela, o garoto, com a cabeça encostada no vidro e olhar perdido no vazio. Do ponto de vista do garoto: vê-se os ciprestes por trás do muro do cemitério, depois um vale, o bairro da Glória, com seus telhados baixos e a igreja. O garoto desvia o olhar para o interior do ônibus. Vê um HOMEM de aspecto gasto e derrotado sentado à sua direita uns três bancos à frente.

HOMEM (*OFF*)

“O dia inteiro ouvindo não, não. . . E eu não tenho mais a quem pedir.”

20. EXTERNA: ENTRADA DO PRÉDIO. NOITE

Tons escuros. Uma única lâmpada ilumina, fracamente, a entrada do prédio. Vozes. Um grupo de garotos (rapazes e moças), conversa e fuma um baseado sob o feixe de luz. Alguns usam toucas. O garoto se aproxima e os cumprimenta, um a um, com a palma da mão direita tocando a palma direita de cada um deles: “E aí?” Ouve-se a continuação da fala de um dos rapazes.

O RAPAZ QUE ESTAVA FALANDO

(preocupado) . . . anda aí um papo que os brigadiano vão vir de tropa nos tirar à força dos apartamentos.

UMA DAS GAROTAS

(sorrindo) Pô, desencana cara. Os hõmi não vem aqui, não.

Um outro rapaz passa o baseado para o garoto. O garoto dá uma tragada funda. Vê-se, ao longe, dois ou três, com uma seringa escondida, se afastando para atrás do prédio, onde há uma espécie de ruína, pedaços de uma obra paralisada bem no início.

21. INTERNA: APARTAMENTO. NOITE

Vê-se, do lado de fora, a porta avermelhada do apartamento, improvisada com uma tábua de compensado naval, se abrindo. À medida que a porta se abre, vê-se o interior precário do apartamento se revelando aos poucos. Em primeiro plano vê-se a sala, de paredes semi-rebocadas, habitada apenas por um sofá de três lugares, num canto, com uma pequena TV postada sobre um banquinho, à frente; e, ao centro, uma mesa de jantar com quatro cadeiras, numa das quais está sentada a mãe do garoto, chorando, os cotovelos apoiados sobre a mesa, um copo de leite numa das mãos. Ao fundo vê-se a cozinha, onde a brancura do fogão barato e da geladeira, de modelo antigo, contrastam com a penumbra da peça, mal iluminada.

MÃE DO GAROTO

(chorando) Eu vou embora amanhã. *(pausa)* Não posso mais ficar assim. Vou pra São Borja morar com a tua tia. *(pausa)* Tu ainda é moço, mas eu não posso mais viver assim...

O garoto senta-se junto à mãe. Parece hesitante, meio sem saber o que dizer. Esboça um gesto, parece que vai fazer um carinho na velha, mas se retrai e também se apóia na mesa.

MÃE DO GAROTO

(fazendo um sinal com o rosto na direção do copo) Esse leite pesa.

O garoto, olhando fixamente para o copo, concorda, com a cabeça. Vê-se na superfície do leite as placas de gordura. Ouve-se o som de alguém batendo na porta. O garoto levanta, vai ver quem é. Abre a porta e vê, à sua frente, um menino de uns doze anos, filho da vizinha. Nota-se que o menino tem problemas mentais, fala com dificuldade, quase não se entende o que diz.

MENINO

(hesitante) Vim pegá um prego. É pra pregá um raio no teto. É. . . Em cima do colchão. Um raio. No teto. É só um prego emprestado. . .

O menino aponta, repetidas vezes, para o teto. Sua voz começa a engasgar, parece no limiar do choro. O garoto segue o dedo do menino, olha para o teto rachado, cheio de infiltrações, do corredor. Ouve-se ao fundo, em *off*, a voz do menino repetindo a mesma coisa, e o som da porta se fechando.

22. INTERNA: APARTAMENTO. NOITE

A mãe do garoto, sentada no sofá, imóvel, assiste à novela.

23. EXTERNA: CONJUNTO RESIDENCIAL. FIM DE TARDE

Som de rãs coaxando sem parar. Vê-se, ao redor do prédio, que é quase tudo mato, trechos continuamente alagados. O garoto, apoiado numa coluna do prédio, fazendo um quatro com as pernas, olha a sola do tênis. Ouve-se, então, uma voz feminina, aguda, cantando uma melodia repetitiva, quase um mantra. O garoto olha para os lados, como que procurando de onde vem a cantoria. Começa a caminhar em direção às ruínas atrás do prédio de onde a voz agora parece vir. Vê, então, uma GAROTA, mais jovem que ele, que reconhece ser Mariana, moradora do último andar. Ela está sentada num pedaço das ruínas e prossegue seu canto, aparentemente sem notar a presença do garoto.

GAROTO

(se aproximando) Oi. Sozinha aí?

A garota continua a cantar por mais um tempo. Súbito, interrompe a canção. Corta para o céu. Ouve-se a voz da garota ao fundo.

GAROTA

(lentamente, como que em transe ou chapada) Com o céu como o de hoje, estrelado assim, ainda por cima com essa lua lá em cima *(pausa)* é bem provável que as druidisas desçam em pencas.

O garoto de pé, em frente a ela, boceja e se espreguiça. A garota recomeça a cantar. O garoto se afasta mas permanece por perto, vagando por entre as ruínas amareladas sob a lua.

24. EXTERNA: RUÍNAS. NOITE

O garoto e a garota de pé, próximos um do outro, encostados no paredão. A garota está de frente, cantando ainda, e o garoto de costas, o rosto voltado para a garota, as mãos espalmadas na parede. Vê-se seus dedos crispados, as unhas entranhando-se na parede. Repentinamente, o garoto atira-se contra a menina, força um beijo. Os dois caem no chão.

25. EXTERNA: CAPINZAL. NOITE

Câmera à altura do chão. Plano fechado sobre os dois: o garoto sobre a garota que se debate, geme, tenta escapar. O garoto força-a a ficar quieta, imobiliza suas mãos, beija-a à força, sufocando um grito.

26. INTERNA: APARTAMENTO. NOITE

A mãe do garoto dormindo no sofá com a luz acesa. O garoto vai em direção ao quarto, atira-se na cama de roupa, mesmo. Adormece.

27. INTERNA: QUARTO. MADRUGADA

A câmera se movimenta pelo quarto. Luzes vermelhas piscando, iluminando as paredes. Som de uma sirene se aproximando. Vozes e gritos ao longe. O garoto, dormindo, mexe a cabeça incessantemente. De repente, quando está bem próxima, a sirene pára. No mesmo instante o garoto abre os olhos. Num átimo está de pé, num canto da janela, observando. Do ponto de vista do garoto vê-se alguns brigadianos falando com uns caras que saem de um Escort vermelho num caminho de chão batido todo esburacado à direita do prédio. Na frente do Escort, em diagonal, vê-se o camburão parado com a luz em cima girando. Um dos brigadianos começa a algemar os caras enquanto o outro aponta a arma. O garoto entra e senta na cama. Há silêncio, de novo, lá fora. Dentro, ouve-se apenas o ronco da mãe do garoto vindo da sala.

28. INTERNA: QUARTO. MADRUGADA

A janela do quarto emoldurando o céu. Um relâmpago ilumina o quarto onde o garoto se encontra sentado na cama, encostado numa almofada contra a parede. Alguns segundos depois, o quarto na penumbra, ouve-se o som do trovão. O garoto volta à janela. Um outro relâmpago ilumina a espécie de clareira onde o prédio foi construído. O Escort permanece no mesmo lugar. Começa a cair a chuva contra a vidraça. De fora para dentro, vê-se as gotas escorrendo pelo vidro, o rosto borrado do garoto por trás da vidraça.

29. INTERNA: SALA. MADRUGADA

A mãe do garoto dormindo sobre o sofá, um braço pendente para fora. A luz continua acesa. O garoto se aproxima e se agacha junto à mãe. Permanece de cócoras por alguns segundos, a mão alisando a aliança no

dedo dela, tentando puxá-la sem sucesso e sem insistir muito, como que desistindo. O garoto sacode, então, a mãe, para que acorde.

GAROTO

(falando baixo, quase sussurrando) Acorda. *(pausa)* Acorda.

A mãe abre os olhos, olha, em silêncio, para o garoto.

GAROTO

Me faz um chá. *(pausa)* Tô meio tonto. Quase vomitando.

30. EXTERNA: RODOVIÁRIA. DIA

Vê-se o relógio da rodoviária, que está marcando 07:55 da manhã. Pessoas cheias de bagagens circulam pelo saguão. O garoto e sua mãe se despedem junto a um dos boxes de ônibus. Vê-se que caiu a temperatura, pois ambos estão encasacados. A mãe beija o garoto, em silêncio. Ao fundo, pessoas apresentam suas passagens ao motorista e começam a embarcar no ônibus.

GAROTO

(meio envergonhado, tentando encorajá-la) A senhora faz bem em mudar de cidade.

A mãe olha para o garoto, em silêncio. Vê-se que seus olhos estão cheios de lágrimas. Seus lábios tremem, dando conta do esforço que ela faz para não chorar. O garoto entrega-lhe, então, sua pequena mala. Ela apresenta a passagem ao motorista e embarca.

31. EXTERNA: BOX DO ÔNIBUS. DIA

O ônibus dando ré, manobrando para partir. O garoto caminha ao lado, acompanhando o movimento do ônibus com a mão encostada na lateral. Espicha a cabeça tentando enxergar a mãe. Através do vidro da janela, toca, com a sua, a mão da mãe.

32. EXTERNA: TERMINAL DE ÔNIBUS/CENTRO. DIA

Ônibus visto de trás. O garoto embarcando. O ônibus vai se afastando lentamente.

33. EXTERNA/INTERNA: ÔNIBUS. DIA

Ônibus meio vazio descendo, em sentido centro-bairro, uma avenida do bairro Glória. O garoto vai sentado à janela, olhando para fora. Do ponto de vista do garoto vê-se, de novo, parte do bairro, o casario e as torres da igreja. Volta-se para dentro. Fixa o olhar numa MULHER, com uma criança, uma MENINA, sentada ao lado. A mulher olha enternecida para a criança, alisa-lhe os cabelos. A criança olha pela janela.

MULHER (*OFF*)

Ela é tão linda. . . Mas tão quieta, tão silenciosa. De onde vem essa tristeza? . . .

Vê-se a menina, rosto na janela, olhos erguidos para o céu.

MENINA (*OFF*)

As nuvens são merengues soltos no ar. . .

Ponto de vista da menina: nuvens brancas contra o fundo azul.

34. EXTERNA: PONTO DE ÔNIBUS/BAIRRO. DIA

O garoto descendo do ônibus. Cumprimenta um vizinho que traz o filho no colo. Pega uma espécie de picada que leva ao prédio. Já está na clareira do prédio quando vê um camburão e dois brigadianos conversando com um cara alto e magro, com uma touca de lã preta em que se vê escrito “Chicago Bulls”. O cara o avista e aponta com a cabeça.

CARA

É esse aí!

35. INTERNA: DELEGACIA. DIA

Tons escuros contrastados. Saguão da delegacia. Espécie de ante-sala do gabinete do delegado; peça úmida e mal iluminada separada do gabinete, propriamente dito, por um desses balcões com tampo de dobradiça. Um escrivão datilografando numa antiga máquina de escrever preta. Vários homens, de pé, em sua maioria, encostados na parede, esperam a chegada do delegado. Um ou dois estão algemados. Dois brigadianos, também de pé, parecem estar ali para escoltá-los. Estranhamente, tanto os homens como os brigadianos usam roupas e fardas de corte antigo, como se saídos de um outro tempo. Vai e vem de policiais civis. Num primeiro momento é difícil distinguir quem é policial de quem está ali para prestar contas. O garoto, ao contrário da maioria, se encontra sentado num banco de madeira escuro e comprido. À sua direita, um dos brigadianos que o trouxeram fuma um cigarro.

36. INTERNA: GABINETE DO DELEGADO. DIA

O garoto sentado em frente ao delegado. Entre os dois uma mesa sobre a qual estão espalhados um monte de papéis: os poemas do garoto. *Close* do rosto do delegado: o maxilar largo e ossudo, o nariz adunco encimado por sobrancelhas peludas, queixo em forma de V muito pronunciado.

DELEGADO

(examinando o garoto com os olhos) Tu tem pai e mãe, guri? Irmãos?

GAROTO

(submisso) Meu pai sumiu quando eu era pequeno. *(pausa)* Com o sumiço dele minha mãe e eu fomos caindo na miséria e eu tive de abandonar o colégio pra batalhar sustento.

DELEGADO

(aos gritos, teatral, inclinando-se na direção do garoto) Eu sabia! Só podia ser! É assim que começa. *(pausa, mais baixo)* Quero que tu me conte tudo a respeito dessa época, entendeu? *(impaciente)* Vá em frente!

Mesma cena, alguns minutos mais tarde: o garoto termina de contar a sua história. O delegado parece ouvir com toda a atenção, os olhos fixos no garoto.

GAROTO

... e eu fiquei em casa; fui dormir cedo porque de manhã devia levar a minha mãe na rodoviária.

DELEGADO

(em direção à porta) Tedesco!

Entram dois homens. Um, com um bloquinho de anotações na mão e pinta de repórter policial, moreno, e outro, o carcereiro, inteiramente loiro com tufos de pêlos totalmente claros saindo-lhe pelos ouvidos. O carcereiro puxa o garoto pelos braços e o conduz para fora. Fica-se sem saber qual dos dois é Tedesco.

37. INTERNA: XADREZ DA DELEGACIA. DIA

O garoto entra. Examina o lugar. Ambiente úmido e escuro. Paredes pichadas. Sentado no chão, com as costas encostadas na parede em frente às grades da cela, um preso negro, de barba por fazer branca e cabelos também totalmente brancos, olhos injetados. Ao redor, sentados também no chão ou nas camas inferiores dos dois beliches da cela, outros quatro homens. Vê-se cicatrizes, bocas desdentadas, um lábio leporino sem costura.

PRESO NEGRO DE OLHOS INJETADOS

(para o garoto, como que olhando para uma miragem) Que horas são?

OUTRO PRESO

(levantando e indo lentamente em direção ao garoto, apontando-lhe com um dedo, ameaçador, voz baixa, de modo que só o garoto ouça) Eu sei que tu é poeta. Tu vai escrever uma poesia a carvão do lado do meu colchão.

PRESO COM CICATRIZ NO ROSTO

(quase para si mesmo, olhando o garoto de longe) Essa noite eu vou te estrangular.

PRESO DESDENTADO

(malicioso, bem próximo ao garoto) Tu não tem nada pra me dar, não?

O garoto se desvencilha dos presos que o cercam e, sem dizer nada, vai sentar-se ao fundo da cela, no chão. O quinto preso, o de lábio leporino, também não diz nada. Limita-se a olhar o garoto de longe.

38. INTERNA: XADREZ DA DELEGACIA. NOITE

Os cinco presos, no escuro, se masturbando com grande estardalhaço. Os beliches rangem. Os presos se retorcem, batem na parede. Ouve-se suas respirações sôfregas, como que prestes a estourar. Corta para o garoto deitado no chão sobre um colchão direto na laje.

39. INTERNA: XADREZ DA DELEGACIA. MADRUGADA

Ronco dos presos. Uma lâmpada balançando no corredor ventoso. O garoto pega um banquinho, sob um dos beliches, e encosta-o na parede. Sobe e fica espiando a noite pelas grades da janela minúscula. Do ponto de vista do garoto vê-se um guarda passando apressado ao longe. Um galo começa a cantar.

40. INTERNA: XADREZ DA DELEGACIA. MANHÃ

O garoto caminha pela cela. Ouve-se os ruídos dos presos: arrotos, peidos, bocejos. . . Do outro lado das grades aparece uma bicha, de turbante na cabeça. A bicha passa um jornal para um dos presos, o desdentado. O jornal, já aberto na página policial, traz uma foto do garoto sentado ao lado do delegado. Ao lado dessa foto, a foto três por quatro de Mariana. O garoto se aproxima das grades. A bicha sorri.

GAROTO

(para a bicha) Olha, eu preciso falar com o delegado. Me faz esse favor? Diz pra ele que eu preciso falar com ele.

A bicha continua sorrindo.

GAROTO

(impaciente, as mãos crispadas, segurando duas barras das grades) Me faz esse favor!

A bicha se afasta. Gritaria. Os presos da cela fazem um alvoroço com o jornal, arrancam páginas das mãos uns dos outros. Ouve-se, ao fundo, suas vozes, chamando o garoto de tarado, seguidas das risadas mais esdrúxulas. O garoto faz menção de tirar-lhes o jornal. Os presos começam a segurar-lhe os braços e a fazer-lhe cócegas. Um deles tenta pegar o membro do garoto, outro, no meio da confusão, morde-lhe a mão. O garoto se joga de cabeça contra o casaco de couro de um dos presos. Bate duas, três vezes, contra o casaco, até chocar-se, cambaleante, contra a parede oposta às grades. Limpa o ranho que lhe escorre na manga da camisa. Surge o carcereiro que bate, com algo que parece um cassetete, nas barras das grades.

CARCEREIRO

(gritando para dentro da cela) Vamo parar com essa baderna, porra! *(apontando com o cassetete)* Tu aí, guri. Vem comigo.

41. INTERNA: CORREDOR DA DELEGACIA. DIA

O carcereiro conduz o garoto pelo braço ao longo do corredor. Ouve-se um burburinho de vozes. Ao chegarem na porta dois *flashes* iluminam o garoto. Num canto, vários repórteres tomam notas. Súbito, o aglomerado de gente se abre e aparece, no meio dos repórteres, a expressão assustada de Mariana. Ela parece em pânico; talvez arrependida de ter denunciado o garoto. Os repórteres fazem-lhe perguntas. O garoto se aproxima dela e, quando está bem próximo, vários braços lhe barram. Mariana dá três passos em sua direção, levanta um pouco o braço como que querendo alcançá-lo. Um grupo meio que lhe empurra e entra com ela por uma porta que dá para o gabinete do delegado.

42. INTERNA: SAGUÃO DA DELEGACIA. DIA

O burburinho já é menor. Metade dos presentes entrou no gabinete do delegado para acompanhar os desdobramentos com Mariana. O garoto ainda está cercado por duas ou três pessoas, repórteres e curiosos sedentos por informações. Um HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO, como que saído de uma foto antiga, se aproxima e põe o braço sobre o ombro do garoto.

HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO

(para o garoto, encorajando-o) Olha, agora tu vens comigo. Tu vais sair daqui para uma clínica em São Leopoldo.

O homem passa ao garoto um pacote.

HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO

(sorrindo) Aí dentro tem alguns livros de poesia e algumas folhas para tu escreveres.

O garoto também sorri. Outros *flashes* explodem.

GAROTO

(fingindo indiferença, para o homem de chapéu e sobretudo) Por mim a gente pode ir.

43. EXTERNA: DELEGACIA. DIA

Repórteres e fotógrafos parados na porta da delegacia olhando. O homem de chapéu e sobretudo preto abre a porta de um carro, estacionado em frente, do lado do acompanhante, e o garoto entra. Vê-se o homem de chapéu e sobretudo já dentro do carro.

HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO

(pondo o motor em marcha, olhando pra frente e sussurrando) Agora é São Leopoldo.

44. EXTERNA: ENTRADA DE SÃO LEOPOLDO. DIA

Vê-se o carro saindo da rodovia, entrando em São Leopoldo, cruzando a cidade rumo à periferia.

45. EXTERNA: CLÍNICA. DIA

Plano geral: o garoto e o homem cruzam a pé por um jardim cheio de caramanchões. Ao fundo vê-se a clínica, um prédio de dois andares. A câmera fecha num plano médio: no meio do jardim, sobre um dos muros da pequena ponte por onde agora caminham, vê-se uma estátua branca, uma mulher meio inclinada com uma ânfora nas mãos vertendo água. A água da ânfora é a nascente do regato que corre por debaixo da ponte. Ao final da ponte, à sua frente, vê-se, por fim, em primeiro plano, a fachada da clínica. A câmera se aproxima lentamente. Numa placa sobre a porta o letreiro: Clínica Almanova.

46. INTERNA: CLÍNICA. DIA

O garoto e o homem subindo as escadas. Ao final das escadas, um longo corredor. Cruzam o corredor até a metade. Param diante de uma porta, que o homem abre. Vê-se um quarto com uma cama, uma cômoda e uma cadeira.

HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO

(para o garoto, amável) Entra.

O garoto entra e senta na cama de lençol branco e travesseiro farto.

HOMEM DE CHAPÉU E SOBRETUDO PRETO

(amável, da porta) Deita. Descansa um pouco.

O garoto deita, sem dizer nada. O homem sai, fechando suavemente a porta. O garoto adormece.

47. EXTERNA: CAMPO. DIA (SONHO DO GAROTO)

O garoto sentado no meio de um campo escrevendo um poema. Ouve-se sua voz, em *off*, sobreposta à sua imagem, dizendo lentamente o poema, uma espécie de hai-cai.

GAROTO (OFF)

Homens avulsos/Entre esquinas/Cavalos relinham. . .

O garoto, deitado no mesmo local, desperta. A poucos passos dele dois cavalos relinham. O garoto levanta, dá palmadas no traseiro dos animais, os encaminha, com largos movimentos dos braços, para um cercado onde há pasto. Do ponto de vista do garoto, a uns cem metros, no alto de uma colina suave, vê-se uma casa de madeira, amarelada, soltando fumaça pela chaminé.

48. INTERNA: CASA. DIA (SONHO DO GAROTO)

O garoto entra na casa. Vê-se seu rosto surpreso. Mariana está parada diante dele. O olhar do garoto desce até os seios dela. Vê-se que ela já não é mais adolescente.

49. INTERNA: CASA. DIA (SONHO DO GAROTO)

O garoto e Mariana sentados para tomar café. Um de cada lado da mesa. A câmera fecha em Mariana que passa, languidamente, geléia de uva numa fatia de pão e dá ao garoto. Vê-se a mão do garoto pegando na perna de Mariana por baixo da mesa. Mariana fecha os olhos e morde, levemente, os lábios. O garoto, de quatro, sob a mesa, lambe as coxas de Mariana.

50. INTERNA: QUARTO. NOITE (SONHO DO GAROTO)

Quarto escuro. Ao lado da cama uma vela acesa. Na parede, sombras. Percebe-se o vento soprando lá fora. Mariana deitada apreciando as sombras. O garoto vai por cima dela, terna e serenamente.

51. EXTERNA: CAMPO. ALTA MADRUGADA (SONHO DO GAROTO)

O garoto, visto por trás, andando em direção ao curral com uma vasilha na mão. O sol vem subindo. Galos cantam. Passarada. O garoto atravessa um caminho dentro de um campo de plantações rasas.

52. INTERNA: CURRAL. AMANHECER (SONHO DO GAROTO)

Penumbra. O garoto no curral. Aos poucos vai amanhecendo e o ambiente vai se tornando mais claro. O garoto passeia pelo curral, conduz a mão pelo cercado dos animais, pelo madeirame da construção. Verifica o feno, vai passando a mão pelos fardos. Olha para o feno espalhado ao longo do caminho. A seguir, vê-se o garoto e Mariana transando, deitados sobre o feno. O dourado irreal, desfocado, toma conta da tela.

53. EXTERNA: CAMPO. DIA (SONHO DO GAROTO)

Chuva. O garoto, a passos largos, voltando do curral com a vasilha cheia e assoviando uma melodia alegre. No meio do caminho ouve-se, ao longe, um choro de criança.

GAROTO (*OFF*)

Está ficando forte, um verdadeiro homem. . .

O garoto abre a porta da casa. Do ponto de vista do garoto, vê-se Mariana, na mesma mesa em que tomaram café, amamentando o filho.

54. INTERNA: QUARTO. NOITE (SONHO DO GAROTO)

O garoto e Mariana deitados na cama e de frente um para o outro. Vê-se que está frio, pois ambos estão encolhidos. O garoto põe a mão por entre as pernas de Mariana.

GAROTO

(para Mariana, em voz baixa) Quero outro filho. . .

55. EXTERNA: CAMPO. MADRUGADA (SONHO DO GAROTO)

Escuridão. O garoto caminhando com dificuldade pelo campo, coberto pela geada que cai, com uma vasilha na mão e a gola do casaco levantada.

56. EXTERNA/INTERNA: CURRAL. MADRUGADA (SONHO DO GAROTO)

O garoto abrindo a cancela do curral. Nota-se que há uma certa luz lá dentro. O garoto olha para trás e vê que a luminosidade vem da lua, meio pálida, clareando um pouco entre os animais. O gado começa a mugir. O garoto vai andando para o fim do curral, em direção do feno e, subitamente, estaca diante de um vulto escuro. O garoto puxa uma lanterna do bolso e mira o facho no rosto do homem à sua frente. Vê-se o rosto iluminado do homem, que franze a testa e semicerra os olhos por causa da luz.

57. INTERNA: CURRAL. MADRUGADA (SONHO DO GAROTO)

O garoto e o homem frente à frente. Permanecem assim, em silêncio, por alguns segundos, até que o homem resolve-se a falar.

HOMEM

Precisas voltar.

GAROTO

E Mariana? E o meu filho?

O homem se aproxima, põe as mãos sobre os ombros do garoto e o sacode de leve.

HOMEM

Chegou o dia da tua alta da clínica (*pausa*) Hoje vais para a tua casa nova.

O garoto dá uns passos atrás, recuando. O homem se aproxima de novo, pega o rosto do garoto e o faz girar. Passagem do sonho para a realidade: vê-se um quarto de paredes acinzentadas, o mesmo em que o garoto foi alojado em sua chegada à clínica.

58. INTERNA: QUARTO DA CLÍNICA. DIA

O homem está de pé, com um ar envelhecido, os cabelos mais brancos, ao lado da cama do garoto. Mostra-lhe, com um gesto de cabeça, uma roupa nova dobrada sobre a cadeira. O garoto apanha as roupas e começa a se trocar. Vê-se que a camisa, de lã, ficou um pouco grande, mas a calça, de veludo, cai bem. O olhar do garoto vai dos sapatos para os velhos tênis rasgados.

59. INTERNA: BANHEIRO DA CLÍNICA. DIA

O garoto, de roupa nova, olhando-se no espelho. Ao fundo, refletido no espelho, vê-se um homem de jaleco branco, sentado. O garoto passa a mão pela barba.

60. INTERNA: QUARTO DA CLÍNICA. DIA

O garoto entrando no quarto. Já não há ninguém lá. Vê-se sobre a cômoda alguns livros, todos encadernados. O garoto pega um de capa vermelha e abre. É uma coletânea de poetas alemães. Nas páginas do livro vê-se, num lado, poemas em alemão, no outro, os poemas traduzidos para o português.

GAROTO (*OFF, lentamente*)

Hölderlin, Hölderlin. . .

O garoto pega algumas folhas soltas na base da pilha de livros. Sobre folhas espalhadas sobre a cômoda, vê-se poemas escritos à mão, todos com uma assinatura ilegível. A mão do garoto desliza, lentamente, sobre uma das folhas.

GAROTO (*OFF, quase sussurrando*)

minha letra. . ., minha assinatura. . ., meu traço. . .

Vê-se o rosto do garoto enquanto lê os poemas, em silêncio. Um sorriso se esboça em seus lábios que murmuram, lendo: *gotas lícidas*. . . A porta se abre. O homem adentra o quarto trajado como no primeiro dia em que apareceu para o garoto: sobretudo preto e chapéu.

HOMEM

(falando baixo, para o garoto) Vais me acompanhar a uma cerimônia religiosa. *(pausa)* É aqui mesmo, na clínica.

Em silêncio, o garoto concorda, com a cabeça.

61. INTERNA: SALÃO DO OFÍCIO RELIGIOSO. DIA

A câmera passeia pelo salão do ofício religioso, mergulhado em penumbra. A cerimônia parece não diferir muito de uma festa. Pessoas conversam de pé, em grupos. Não há nenhuma cadeira nem nada que lembre um altar. Das paredes pendem, em toda a volta, longos adereços de seda negra. Alguns mascarados, com trajes eclesiásticos, caminham pelo salão. À medida que a câmera cruza pelos grupos, percebe-se que todos falam em alemão. Vê-se o homem e o garoto integrando-se a um grupo. O homem está com a atenção voltada para um velho, com quem conversa, e que, com a respiração entrecortada, diz-lhe alguma coisa. A cada final de pausa o velho chama o homem por um nome, KURT, como que para manter sua atenção. De vez em quando Kurt se vira para o garoto, para falar-lhe algo em português.

KURT

(em voz baixa, para o garoto) Aqui são todos tardios. *(pausa)* E estão reunidos para um momento muito especial.

O garoto mexe a cabeça. Vê-se que está tentando demonstrar um interesse respeitoso. Súbito, alguém puxa Kurt pelo braço e começam todos a cantar algo que, provavelmente, é um hino religioso alemão. O garoto desvia o olhar para o pastor, um jovem extremamente loiro, vestido com uma espécie de camisola preta por cima do terno. Vê-se que ele é o único que não canta. Parece esperar o fim do hino para poder falar.

62. INTERNA: SALÃO DO OFÍCIO RELIGIOSO. DIA

O pastor pregando em alemão. Fala serenamente, dando a impressão de explicar um pensamento brando. Paulatinamente, vai elevando a voz até uma dura veemência. O garoto cochicha algo no ouvido de Kurt e sai em direção à porta.

63. EXTERNA: JARDIM. DIA

O garoto caminhando por uma aléia. Ouve-se seus passos nos pedregulhos. Ao fundo, recomeça a cantoria em alemão.

64. EXTERNA: PORTÃO DA CLÍNICA. DIA

O garoto parado junto ao portão da clínica, aberto de par em par. Olha para trás e para os lados, como que verificando se alguém o vigia. Um sujeito vai passando pela calçada em frente ao portão.

GAROTO

(para o sujeito) Tem um cigarro aí?

O sujeito estaca. Apalpa os bolsos da camisa, puxa um maço e dele retira um cigarro que entrega ao garoto. O garoto se inclina, protege o cigarro com as mãos para que o sujeito o acenda. Ao fundo, ouve-se o hino religioso alemão. O sujeito se afasta. O garoto dá duas tragadas e joga o cigarro no chão. O sujeito vira-se para trás e olha para o garoto como se estivesse pensando a seu respeito.

GAROTO

(para o sujeito, encarando-o) Que que há?

65. EXTERNA: JARDIM. DIA

O garoto voltando pela aléia. De novo ouve-se os seus passos nos pedregulhos. Fora isso, silêncio. A cantoria terminou. À medida que o garoto se aproxima do prédio da clínica começa-se a ouvir novamente a fala do pastor, dessa vez menos exaltada. Súbito, o garoto cambaleia, tonto. Do ponto de vista do garoto: vê-se o prédio da clínica, saindo e entrando em foco. O garoto se segura numa árvore. Vê-se que ele semicerra os olhos, olhando para a clínica como que avaliando a distância até o prédio. Lentamente solta a árvore e vai caminhando em direção a um banco do jardim ,onde senta. Ouve-se o rumor da água vindo da ânfora e, mais ao fundo, uma oração em conjunto vinda da cerimônia. Close do rosto do garoto, de olhos fechados.

GAROTO

(sussurrando) Ó Pai. . . *(pausa)* Ó Pai, quando estarei contigo, enfim?

Sentado, as pernas espichadas, o garoto olha para os próprios pés. Vê-se os seus sapatos novos, pretos, sobre o terreno úmido. O garoto travando um riso. Súbito, estoura em gargalhadas. Mantém-se rindo, desbragadamente, por alguns instantes. Depois, aos poucos, vai voltando ao normal. Respira fundo. Sério, continua olhando para os sapatos.

66. EXTERNA: CARRO DE KURT. DIA

Porto Alegre. Vê-se o carro de Kurt cruzando a elevada da Conceição em direção centro-bairro.

67. INTERNA: CARRO DE KURT. DIA

Kurt dirigindo o seu carro. Ao seu lado, o garoto. Ouve-se, vindo do toca-fitas, a cantata *Jesus, Alegria dos Homens*, de Bach. Vê-se o nome B-A-C-H na caixa da fita sobre o painel do carro. Kurt, de perfil, mexe quase imperceptivelmente os lábios, como que acompanhando a música.

68. EXTERNA: CARRO DE KURT. DIA

Estrada com asfalto meio esburacado passando por sob o carro de Kurt. A cena se mantém por alguns segundos. Vê-se, depois, o carro, ao longe, cruzando a estrada. Ao fundo, um vasto campo com algumas árvores ocasionais.

69. EXTERNA: CARRO DE KURT. DIA

O carro de Kurt saindo da estrada asfaltada e dobrando numa estrada de terra circundada por vegetação. De dentro do carro, do ponto de vista de Kurt e do garoto, vê-se, à frente, ao fundo, um casarão. O carro vai se aproximando. Vê-se que há um HOMEM no alpendre.

GAROTO

(para Kurt) Onde é aqui?

KURT

(parando o carro em frente ao casarão) É a nossa casa.

Descem do carro e dirigem-se ao alpendre. Vê-se que o homem aparenta uns poucos anos menos que Kurt.

KURT

(para o homem) É este o rapaz. *(para o garoto, rápido)* Otávio.

O garoto e Otávio trocam um rápido cumprimento. Kurt pega o garoto pelo braço e o conduz por um corredor. Abre uma porta.

KURT

(para o garoto) Este é o teu quarto.

O garoto examina, com o olhar, o quarto. Vê-se que é espaçoso, as paredes nuas. O garoto olha para a parede a sua frente e a “vê”, imaginando, coberta de posters. Vê-se, num dos posters, um homem em preto e branco com uma perigosa cicatriz na têmpora, a cara irada, suando todo. A figura é a mesma de um dos presos que o garoto conheceu na delegacia. A visão dura uns poucos segundos. A cena da visão funde-se, novamente, com a imagem da parede vazia. O olhar do garoto se desloca da parede para uma mesa num canto do quarto. O garoto se aproxima, toca na madeira, que parece de lei. De novo, a imaginação do garoto: *vê-se o garoto*

sentado junto à mesa, agora mais próxima da janela, por onde se vê, lá fora, um trecho de eucaliptos. O garoto escreve seus poemas. O garoto sai de seu devaneio e abre uma gaveta da mesa onde descobre algumas folhas em branco.

70. INTERNA: QUARTO. DIA

O garoto sentado à mesa, escrevendo. Na folha de papel se lê, no cabeçalho, “Querida mãe”. Vê-se a caneta deslizando sobre a folha ao mesmo tempo em que se ouve, em *off*, a voz do garoto:

GAROTO (*OFF*)

. . . mando-te esta carta apenas para informá-la de que eu estou bem. Tão cedo a senhora não saberá de mim, pois o tempo que eu tiver agora será só para escrever os meus poemas. Escrever cartas, para mim, é roubar o tempo da poesia. Eu vou bem. Muito, muito melhor do que algum dia pude imaginar.

O garoto termina de escrever e retira de uma outra gaveta um envelope. Dobra a carta e enfia apressadamente, quase eufórico, no envelope.

71. INTERNA: SALA DE JANTAR. DIA

À mesa do almoço, farta. Sons de louças e talheres. Kurt numa ponta, Otávio na outra e uma mulher de cabelos brancos azulados à frente do garoto.

KURT

(para o garoto) Essa é Gerda, minha esposa.

GAROTO

(tímido) Muito prazer.

GERDA

(indiferente ao cumprimento) Qual é a sua idade?

GAROTO

(baixando os olhos e a voz) Dezenove.

Gerda, em silêncio, mantém-se olhando para o garoto enquanto bebe um cálice de vinho branco. Kurt também mantém o mesmo ar solene da mulher. Otávio, ao contrário, parece mais relaxado, o plebeu do casarão. Uma empregada serve o almoço olhando furtivamente para o garoto. Seus olhos baixam ao encontrar os dele. O garoto desvia os olhos da mesa do almoço e vai, em lentamente, examinando a casa. Ao fundo, ouve-se sua voz em *off*:

GAROTO (*OFF*)

. . . Chegou a minha vez. Vou me agarrar com unhas e dentes a essa oportunidade única que eu não sei de onde vem nem até onde vai. Eu não vou deixar escapar. . . Isso agora é meu. Mesmo que eu tenha que fazer exatamente o que esperam de mim. Isso agora é meu. . . E é até melhor que não haja explicação. . .

72. INTERNA: QUARTO. DIA

O garoto sentado à mesa de seu quarto. Vai preenchendo as folhas olhando, de vez em quando, pensativo, os eucaliptos pela janela.

73. EXTERNA: IMEDIAÇÕES DA CASA. DIA

Nevoeiro. O garoto caminhando com as mãos nos bolsos. Vê-se alguns pardais comendo a bosta de um cavalo que se afasta por um pasto. O garoto corre em direção a uma barra de ginástica próxima ao pasto. O garoto dá algumas cambalhotas em volta da barra, se pendura pelos braços, faz algumas flexões até a altura do pescoço e com os braços esticados se balança. Fica assim por alguns segundos e por fim salta. Resvala, cai de costas. Vê-se o garoto caído de costas. Suas mãos enfiam-se na terra e saem, as unhas sujas. Bate uma mão na outra e levanta. Corre, sobe uma pequena elevação. Do ponto de vista do garoto vê-se, do outro lado, ao pé da elevação, dois homens lutando: Kurt e Otávio. A câmera se aproxima. Ouve-se a respiração ofegante dos dois. Close do rosto de Kurt. Vê-se sangue num canto de sua boca. Otávio segura o braço esquerdo ensangüentado. Após uma curta pausa, durante a qual parecem se avaliar mutuamente e recobrar o fôlego, os dois homens se atacam novamente. Lutam em silêncio. Caem, rolam juntos. Ferem-se ainda mais. Num súbito cessam a luta. Param um na frente do outro, meio cambaleantes. Seguem, cada um, o seu caminho. Pelo andar quase trôpego, Kurt parece o mais atingido.

74. INTERNA: SALA DE JANTAR. NOITE

Gerda, Otávio e o garoto à mesa de jantar. A empregada, de pé, como que esperando ordem para servir, olha furtivamente para o garoto.

GERDA

(seca, desdobrando lentamente o guardanapo e pondo-o sobre o colo) Podem jantar. *(pausa)* O Kurt não vem. Está meio gripado.

Otávio, sem esperar pela empregada, começa a servir-se generosamente.

OTÁVIO

(entre uma garfada e outra) Faltam poucos dias pra eu comemorar a minha volta ao Brasil. *(pausa, voltando-se para o garoto)* Fui pracinha da FEB na Itália.

75. EXTERNA: GALPÃO. NOITE

Reflexo da imagem distorcida do garoto nas águas escuras e lodosas de um lago. O garoto contorna um galpão às margens do lago. Chega à frente da porta do galpão, feita de tábuas. Bate à porta. Amália, a empregada, abre.

AMÁLIA

(voz baixa) Quer entrar?

O garoto entra, em silêncio. Num tremor encolhe os ombros e esfrega as mãos, como que com frio. Olha para cima. De seu ponto de vista vê-se, na parte superior do galpão, algumas frestas por entre as quais aparece o céu banhado pela luminosidade amarelada da lua.

76. INTERNA: GALPÃO. NOITE

O garoto sentado na cama de Amália. Amália ajoelhada no chão, entre as pernas dele. Uma tênue luz de vela na cabeceira. Ouve-se, ao fundo, uma guarânia vinda de um rádio que não se vê. Ouve-se, esparsamente, a voz, em castelhano, cantando a paixão por uma ausente. Amália levanta uma ponta do colchão, retira uns recortes de jornal. Mostra para o garoto. Os recortes são notícias do episódio que levaram o garoto ao xadrez. Um a um, os recortes vão ocupando toda a tela. O garoto desvia os olhos dos recortes, como se nada daquilo fosse com ele. Amália traz a vela para perto, olha as fotos. Das fotos desvia o olhar para o garoto, que olha para longe.

AMÁLIA

Tu tá diferente. *(pausa)* Bem diferente. . . Não sei em quê, mas tá. *(pausa mais demorada)* Posso encostar em ti?

O garoto não responde. Fecha os olhos. Amália se aproxima mais e começa a beijá-lo pelo peito. Ouve-se a respiração mais intensa dos dois. A mão de Amália abrindo o fecho da calça do garoto. Sua boca descendo pelo corpo do garoto (que permanece de olhos fechados, imóvel) até chegar em seu sexo. Ouve-se os gemidos crescentes do garoto. Gozo.

77. INTERNA: COZINHA. NOITE

Em torno de meia hora depois. O garoto entrando em casa pela cozinha. De seu ponto de vista vê-se Otávio sentado à mesa bebendo gim direto na garrafa. O garoto se aproxima e senta na frente dele. Vê-se que Otávio morde os lábios, como que evitando que as palavras saiam. Súbito, pára de morder.

OTÁVIO

(olhando nos olhos do garoto) Foi sempre assim.

GAROTO

O quê, Otávio?

OTÁVIO

Assim. . .

GAROTO

(insistindo) O quê?

OTÁVIO

(cheio de rancor) Desde que o vi pela primeira vez, montado no seu cavalo, quando me olhou de cima levemente estrábico e perguntou se eu não queria trabalho, desde aí passei a ser seu cão farejador, aquele que experimenta antes para poupar o dono de qualquer cilada. *(pausa, como que meditando)* Mesmo com as mulheres. . . Sempre o pavor do veneno que pode se esconder em tudo. E eu ali: preso, submisso. Não me tirou da coleira a vida toda. . .

Otávio pára de falar. Empina a garrafa e toma mais um gole. Morde, de novo, os lábios. Baixa os olhos.

78. EXTERNA: CAMPO. DIA

Câmera em *travelling* acompanhando o garoto, de abrigo esportivo, correndo por uma estradinha estreita de terra por entre árvores. O garoto vai diminuindo o passo até caminhar, ofegante. Continua assim, por alguns minutos, até que ouve gemidos, gritos abafados. Desce um barranco ao lado da estrada e mais abaixo, numa depressão do terreno, vê novamente Kurt e Otávio abraçados em plena luta. Mantém-se atrás de uma árvore. Otávio, transtornado, acerta um violento soco no queixo de Kurt que, com um baque surdo, cai e não levanta mais. Otávio perambula um pouco, meio cambaleante, em volta de Kurt. Finalmente, decide arrastá-lo.

79. INTERNA: SALA DE JANTAR. DIA

Gerda, Otávio e o garoto à mesa. Amália deposita sobre a mesa uma travessa fumegante. Quase uma repetição da cena 74.

GERDA

(desdobrando o guardanapo e pondo-o sobre o colo) Pode servir, Amália. O Kurt tá atacado da bronquite.

Silêncio. Otávio olha fixo para uma fotografia ao lado da janela, tomada pela pátina: uma criança nua, de costas, à beira de um rio, olhando para a outra margem.

80. INTERNA: GALPÃO. NOITE

Gemidos. O garoto e Amália transando, atingindo o gozo. Depois silêncio. Amália encolhida, deitada sobre o braço do garoto.

AMÁLIA

(susurrando) Eu sei que tu quer um filho. *(pausa)* Eu li numa reportagem. . . Um pouco antes de entrar na cela tu confessou que queria um filho. Quando eu li aquilo tive vontade de te escrever uma carta. Se eu soubesse as palavras certas, te escreveria me oferecendo pra ser a mãe do teu filho. *(longa pausa)* Uma noite dessas, tu tava dormindo, e eu te ouvi falando uma história de uma criança que acordava chorando enquanto tu ia, de madrugada, no frio e no escuro, ordenhar. Tu sentava no banquinho ao lado da vaca e botava um pano nas pernas pra não sujar a calça de leite.

O garoto ouve em silêncio. Seu olhar desvia para uma gravura antiga, enrolada num canto, amarelada em alguns pontos, provavelmente pelos pingos da chuva que entravam pelas frestas. A gravura retrata um navio partindo.

81. INTERNA: QUARTO DO GAROTO. DIA

O garoto na cama, despertando. Ouve-se, ao fundo, sem que se possa distinguir o que está dizendo, a voz abafada de Kurt vinda do quarto ao lado. O garoto levanta, rápido, e vai ao corredor. Parado diante da porta, vê que a porta do quarto do casal está aberta. A câmera permanece no garoto, enquanto se ouve, fora de quadro, a voz de Kurt, um pouco mais nítida.

VOZ DE KURT

(para Gerda) . . . A bolsa anda em baixa. Preciso telefonar pro Miguel.

VOZ DE GERDA

(meio indiferente) Também não é pra tanto. A televisão disse que essa baixa é transitória.

Ouve-se passos. O garoto entra para o quarto.

82. INTERNA: QUARTO. DIA

O garoto de pé, diante da parede, olhando para a mesma gravura que estava no quarto de Amália. No canto inferior direito da gravura lê-se a assinatura: Wilhelm Müller. Súbito, ouve a voz de Kurt, às suas costas.

KURT

(tom professoral) Essa gravura evoca com um realismo impressionante a despedida da pátria.

O garoto se volta. Kurt está encostado no marco da porta, com o braço direito numa tipóia, sorrindo.

83. INTERNA: QUARTO. DIA

O garoto sentado à mesa escrevendo.

GAROTO (*OFF*)

Despedida. (pausa) Ódio que dilacera:/cortina rasgada/farelos da parede/sangue na lapela...

84. INTERNA: SALA DE JANTAR. DIA

O garoto, Kurt, Otávio e Gerda à mesa do café. De vez em quando Gerda se aproxima de Kurt e o ajuda a levar a xícara à boca. Amália ronda em torno da mesa, pisca furtivamente para o garoto. Entre um gole e outro de café Otávio fala.

OTÁVIO

Está se aproximando o aniversário da minha volta da guerra. (*pausa, olhando para Kurt*) Era um dia como este. (*pausa*) De sol.

85. EXTERNA: CAMPO. DIA

O garoto sentado sob uma árvore. Vê-se seu rosto, com ar distante. *Flashback* no qual diferentes imagens se misturam: Kurt e o garoto na delegacia, Kurt dizendo:” Olha, tu agora vens comigo.”, Kurt e Otávio brigando, Kurt abrindo a porta e dizendo: “Este é o teu quarto.” Otávio sentado à mesa da cozinha dizendo: “...Não me tirou da coleira a vida toda.”.

86. INTERNA: GALPÃO. NOITE

Tela escura. Barulho de água pingando num balde de metal. *Fade in*: Amália nua da cintura para cima, sentada no chão, com as mãos entre as pernas, recostada na cama. Chove. O barulho é de uma goteira próxima. O garoto deitado na cama.

AMÁLIA

(quebrando o silêncio) Gerda tá com câncer. (*pausa*) Ela e Kurt já foram várias vezes ao Rio consultar um médico famoso. Uma vez ela ficou semanas lá, internada numa clínica.

GAROTO

(se aproximando, beijando as costas de Amália) Não quero saber de doença, aqui.

O garoto puxa Amália contra si, começa a lambe e chupar seus seios. Abre o fecho da calça.

GAROTO

(sussurrando) Pega.

Amália pega o pênis do garoto, começa a masturbá-lo. O garoto recomeça a beijar e lambe seus seios. Subitamente, Amália solta um berro e o empurra.

AMÁLIA

(gritando) Assassino, assassino!

Amália cobre o rosto com as mãos, chorando. O garoto segura-a pelos ombros, tenta abraçá-la. Ela o repele novamente. Ficam de frente um para o outro, se olhando. Close do rosto de Amália. Vê-se um sinal de alarme em seus olhos.

87. INTERNA: CORREDOR. NOITE

O garoto, visto por trás, entrando no casarão, apressado. O garoto passa por Kurt, no corredor, que o olha sorrindo. Vê-se o garoto, de frente, e, ao fundo, Kurt, parado no corredor, ainda sorrindo, olhando para o garoto.

GAROTO *(OFF)*

O que que tá acontecendo por aqui? O que será que eu tô fazendo que lhe agrada tanto?

88. EXTERNA: CAMPO. NOITE

O garoto sentado na parte mais alta da mesma pequena elevação de onde viu Kurt e Otávio lutando pela primeira vez. Do ponto de vista do garoto vê-se, lá embaixo, por entre uma fumaça espessa, Amália jogando vários restos numa enorme fogueira: papéis, caixas de papelão, madeira, pedaços de mola. O garoto se abaixa, deitando de bruços para não ser visto por Amália. A cena permanece por alguns segundos. O garoto se vira de barriga para cima. Expira lentamente. Do ponto de vista do garoto vê-se, contra o céu estrelado, um avião passando a baixa altura.

89. INTERNA: QUARTO. DIA

O garoto sentado, escrevendo.

GAROTO *(OFF)*

Cenas de guerra. (pausa) Estampido longínquo/ Tremor em volta:/A hemorragia escorre pelas narinas/O soldado acorda. . .”

Ouve-se baterem na porta. O garoto levanta e abre. Do ponto de vista do garoto vê-se Kurt, sério, parado diante da porta. O garoto, tenso, como que a espera do pior.

KURT

(com expressão séria, já entrando) Posso entrar?

O garoto se afasta, deixa-o passar. Kurt entra a passos lentos. Vai até a mesa do garoto, olha por sobre ela, pousa a mão na madeira escura. Mão contraída de Kurt sobre a mesa; as unhas parecendo querer afundar na madeira. Kurt vira-se para o garoto.

KURT

Tu vais viajar comigo e Gerda. *(pausa)* Vamos ao Rio de Janeiro. Gerda está doente e vai ficar internada por algum tempo num hospital do Rio para observação. Se dessa vez ela não precisar de um tratamento mais intenso, vamos nós três para a Alemanha. Gerda tem coisas a resolver em Berlim

O garoto ergue as sobrancelhas, respira fundo. Finalmente baixa os olhos, assentindo com a cabeça. Tela escura.

GAROTO *(OFF)*

Sim.

90. EXTERNA: PRÉDIO DA POLÍCIA FEDERAL. DIA

O garoto e Kurt saindo do prédio da polícia federal. O garoto tem um passaporte em mãos e folheia-o página por página enquanto caminha.

KURT

(sorrindo) Agora podes ir para onde bem quiseres.

91. EXTERNA: CENTRO. DIA

Avenida (Borges de Medeiros) no centro da cidade. Vê-se a multidão passando.

92. EXTERNA: CENTRO. DIA

O garoto e Kurt subindo a avenida, sob a marquise de um edifício (Edifício Sulacap). Na porta do edifício Kurt estaca, mão na testa, expressão de quem se lembra de alguma coisa.

KURT

Olha, tenho que passar no escritório de um amigo. Nos encontramos daqui a uma hora no McDonald's da Praça da Alfândega.

Kurt tira a carteira de um bolso interno do paletó e dá algum dinheiro ao garoto. Corta para o garoto olhando Kurt entrar no Edifício Sulacap.

93. EXTERNA: CENTRO. DIA

O garoto subindo a avenida, olhando as pessoas que passam em sentido contrário. Um sujeito, que passa, fita o garoto. Vê-se o rosto do garoto olhando o sujeito.

GAROTO

(entre dentes) . . . tomar no cu.

O sujeito pára, volta-se para o garoto.

SUJEITO

(aos berros) Repete se tu é homem.

O garoto continua caminhando. Ouve-se em *off*, ao fundo, o sujeito aos berros: “*Olha pra cá, filho da puta.*” Curiosos em volta. O garoto vai abrindo espaço entre as pessoas que se aglomeram. O sujeito tenta dar um soco no garoto, pelas costas, mas surgem mãos que o seguram. O garoto se volta. Do ponto de vista do garoto vê-se o sujeito segurado por várias pessoas, ofegante, vermelho, a camisa desabotoada, o cabelo caído na testa.

94. INTERNA: McDONALD'S. DIA

Ambiente lotado. O garoto sentado a uma mesa rabiscando um papel. Vê-se os restos de um lanche espalhado sobre a mesa. Fade out.

95. INTERNA: McDONALD'S. DIA

Fade in. O garoto voltando com um copo de Coca-Cola, sentando à mesma mesa, de frente, agora, para Kurt que sorri, absorto, como que perdido em pensamentos. Ao sentar-se, o garoto como que treina uma espécie de sorriso para acompanhar Kurt. Vê-se o rosto do garoto esboçando um sorriso torto e ficando sério outra vez. Kurt, ainda sorri. O garoto testa um outro tipo de sorriso. O sorriso se transforma em uma sonora gargalhada, acompanhada pela risada larga de Kurt, que vai se tornando cada vez mais alta. Vê-se o rosto de Kurt rindo compulsivamente, quase histérico. A câmera se aproxima de seus dentes.

96. INTERNA/EXTERNA: CARRO DE KURT. DIA

Visto de dentro, do ponto de vista do banco traseiro: o carro descendo as rampas do edifício de estacionamento. Do toca-fitas vem, de novo, uma cantata de Bach. A seguir, vê-se o carro, já na rua. O garoto viaja com o vidro aberto, o rosto espichado para fora. O vento empurra-lhe os cabelos.

97. EXTERNA/INTERNA: ESTRADA/CARRO DE KURT. FIM DE TARDE

Pôr-do-sol. Luz avermelhada, meio irreal. Uma fila enorme de caminhões parados na estrada. Gente empilhada em cima dos caminhões. O garoto dorme, a cabeça recostada no banco do carro. Vê-se os dentes de um ancinho contra a luz. Kurt sacude o garoto, acordando-o. O garoto esfrega os olhos.

KURT

São os sem-terra. Querem invadir uma fazenda pra lá da curva.

Um brigadiano, fuzil com baioneta na mão, se aproxima do carro. Toca, quase imperceptivelmente, com um dedo na aba do boné, cumprimentando os ocupantes. Se apóia no carro, ao lado de Kurt.

BRIGADIANO

Boa noite. *(pausa)* Olha, nós interceptamos uns sem-terra aí na frente e tá tudo trancado. Já tem um monte na fazenda, mas esses aí nos caminhões não avançam mais. *(pausa)* O senhor pode ir pelo acostamento.

Kurt agradece com um aceno e começa a ir pelo acostamento. O carro avança com dificuldade, enfrentando o terreno esburacado. Vê-se as pessoas empoleiradas nos caminhões: crianças chorando, homens gastos pelo sol, uma mulher grávida segurando a barriga. Faixas penduradas nas laterais dos caminhões pedem terra, assentamento, reforma agrária.

98. INTERNA/EXTERNA: CARRO DE KURT/PROXIMIDADES DO CASARÃO.

NOITE

Visto de dentro: o carro chegando ao casarão. Do ponto de vista do garoto vê-se Amália mais uma vez a jogar tralhas numa fogueira. Com um pedaço de pau ela mexe no fogo. Ao seu lado, uma cadeira só com uma parte do encosto e faltando uma perna, como que esperando a sua vez de ir para a fogueira. O garoto, espichado pela janela, olha para Amália e volta a cabeça para trás, acompanhando-a, à medida que o carro vai se afastando.

99. INTERNA/EXTERNA: CARRO DE KURT/FRENTE DO CASARÃO. NOITE

Visto de dentro: o carro estacionando. Quando pára, surgem três cachorros enormes, latindo com fúria. Um dos cães mete as patas no vidro, ao lado do garoto.

KURT

Com essa história dos sem-terra o Otávio achou melhor soltar os cachorros. *(abrindo a porta)* Fica aí, por enquanto.

Kurt vai à frente do carro e começa a ralar com os bichos em alemão. Aos poucos, os cachorros param de latir e vão se sentando em volta de Kurt. Kurt faz um sinal para que o garoto saia. O garoto sai. Seu rosto volta-se em direção da casa. Do ponto de vista do garoto vê-se Otávio no alpendre, numa cadeira de palha de espaldar amplo, tentando encobrir uma arma que descansa em seu colo.

100. INTERNA: QUARTO. NOITE

Latidos. O garoto, visto por trás, à janela do quarto. Vê-se, por sobre o ombro do garoto e cruzando a janela, uma luminosidade vinda da estrada ao longe. Os sem-terra acendem fósforos. Uma ínfima chama se apaga e logo outra se acende por perto.

101. INTERNA: QUARTO. NOITE

Latidos. O garoto na cama, inquieto, rolando de um lado para outro. Olha para o relógio sobre a cômoda. Os latidos vão se apaziguando. Ouve-se vozes ao longe, choro de criança. Súbito, um grito mais alto, vindo do casarão. O garoto senta, alerta. Ouve-se alguém batendo à porta. Corta para ponto de vista do garoto: Kurt parado à sua frente, pedindo socorro.

KURT

(meio ofegante) Preciso da tua ajuda. A Gerda tá passando mal.

102. INTERNA: QUARTO DE KURT E GERDA. NOITE

Gerda pálida, deitada na cama, respirando com dificuldade. Kurt e o garoto sentados junto a ela.

KURT

(para o garoto, abrindo a camisola de Gerda) Vou abrir um pouco a camisola dela. Pode ser que assim alivie a sensação de asfixia.

Vê-se entre os seios de Gerda, até abaixo do umbigo, uma cicatriz.

KURT

(para o garoto, erguendo Gerda pelos braços) Me ajuda a levá-la até a poltrona.

GAROTO

(afastando Kurt) Deixa que eu faço isso sozinho.

O garoto pega Gerda nos braços. Gerda põe os braços em torno do pescoço do garoto e começa a soluçar. O garoto estaca, por um momento, olhando pela janela. Do ponto de vista do garoto vê-se a luminosidade mais tênue, vinda da estrada ao longe. O garoto está parado no meio do quarto, Gerda nos braços. Kurt o empurra mostrando a poltrona. O garoto acomoda Gerda na poltrona. Gerda passa as mãos nos olhos, pára de soluçar. Ouve-se novamente, ao fundo, os latidos.

103. INTERNA: COZINHA. NOITE

O garoto entrando na cozinha. Otávio sentado com as mãos sobre a mesa, um copo caído, uma garrafa de vinho tinto sem rótulo. Vê-se as mãos de Otávio fazendo movimentos circulares com as unhas sobre a mesa. O garoto serve-se de água num filtro de barro, voltando para a mesa com o copo na mão e sentando na frente de Otávio.

GAROTO

E então, Otávio?

Otávio tosse.

OTÁVIO

(voz trêmula, entre comovida e embriagada) Vou voltar pra Jaguarão. Minha mãe tá lá, sozinha, e ela já tem muita idade. *(pausa)* E além do mais, eu já tô cansado disso aqui.

104. EXTERNA: ACAMPAMENTO DOS SEM-TERRA À BEIRA DA ESTRADA. DIA

Chuva forte. A câmera passeia lentamente por entre as barracas de lona: pessoas mal abrigadas, roupas leves no corpo, crianças chorando. Há caminhões da Brigada parados diante do acampamento. Um novo caminhão chega. Tropas de brigadianos, com capas de náilon até quase os pés, descem do caminhão. Vê-se algumas crianças passando entre os arames farpados da cerca, correndo em direção do galpão de Amália. A câmera se volta para o casarão, vai se aproximando da janela onde o garoto observa as crianças entrando no galpão.

105. INTERNA: GALPÃO. NOITE

Penumbra. Barulho de chuva lá fora. Uma verdadeira multidão de crianças, no mais completo mutismo, cerca Amália, sentada na cama, com uma das crianças deitada em seu colo. Vê-se seu rosto iluminado pela claridade mortiça da vela. De seus olhos escorrem muitas lágrimas. As crianças a contemplam.

106. EXTERNA: BEIRA DA ESTRADA. DIA

Vê-se o local, agora vazio, onde estivera o acampamento dos sem-terra.

107. EXTERNA: ALPENDRE. DIA

O garoto de pé no alpendre, olhando para longe. Otávio sentado, logo atrás, olhando para o garoto.

OTÁVIO

(para o garoto, malicioso) Não sei se tu tá sabendo. . . *(pausa)* Ouvi dizer que a Amália se mandou com os sem-terra.

108. EXTERNA: AVENIDA NOSSA SENHORA DE COPACABANA. DIA

109. INTERNA: QUARTO DE HOTEL. DIA

A câmera passeia lentamente pelo quarto do hotel até chegar na porta, aberta, do banheiro. Vê-se o garoto sentado na privada, os cotovelos sobre as pernas, olhando o quarto. O garoto, levanta, puxa a descarga. Em frente do espelho, começa a cortar a barba. Vê-se os tufo de barba caindo sobre a pia; depois, a imagem refletida no espelho do rosto do garoto sem barba. O garoto passa a mão no queixo.

110. EXTERNA: AVENIDA NOSSA SENHORA DE COPACABANA. DIA

O garoto caminha pela avenida. Pára diante de um cartaz de cinema. Entra.

111. INTERNA: BANHEIRO DO CINEMA. DIA

O garoto entrando no banheiro. Vê-se, dentro do banheiro, vários homens de meia idade, com jeito homossexual, parados, fumando. O garoto começa a mijar. Ao seu lado, todos os mictórios estão ocupados. O rosto do garoto vira-se para um lado e depois para o outro. Vê-se o homem à direita, em posição de mijar, olhando para o pau do garoto. Vê-se outro homem à esquerda, também em posição de mijar e também olhando para o pau do garoto. Do cinema vem ruídos de freadas bruscas, violentas batidas de carros. Um homem bate no ombro do garoto, a mão na altura do peito por dentro de um paletó velho, seboso.

HOMEM DE PALETÓ

(para o garoto) Polícia. Documentos, por favor.

Flashback: *o garoto no saguão da delegacia onde Kurt foi buscá-lo. Repórteres em volta.* Corta para o garoto fechando a braguilha, apurando-se. Os homens rindo, afetados. Flashback: *os homens na cela da delegacia.* Volta para o garoto no banheiro: ele esboça uma fuga, tenta correr. Escorrega, cai no piso molhado de mijo. O garoto caído no chão, tremendo todo, como que num ataque. Fica-se em dúvida se ele está fingindo ou tendo mesmo uma convulsão. Suas mãos contraídas. Vê-se gotas de suor na testa, os olhos revirando. Rapidamente, em *table-top*, surge e desaparece a imagem do quadro *Man With Dog*, de Francis Bacon. Um filete d'água escorre por um bueiro. Do ponto de vista do garoto vê-se homens encurvados observando-o. Ao fundo, o teto deteriorado do banheiro.

112. INTERNA: BANHEIRO DO CINEMA. DIA

Um homem ajudando o garoto, pálido, a levantar. Pega-o no braço e o conduz lentamente até o espelho. O garoto se olha no espelho. De seu ponto de vista vê-se os contornos de seu rosto fora de foco, meio deformados.

HOMEM

(para o garoto) Molha a testa. Vai te aliviar.

O garoto se curva sobre a pia, vai molhando os pulsos, o rosto.

113. EXTERNA: CALÇADA DO HOTEL. DIA

Vistos do outro lado da calçada: o garoto e o homem que o ajudou parados diante do hotel. O garoto toca no ombro do homem, diz alguma coisa, parece agradecer.

114. INTERNA: SAUNA DO HOTEL. DIA

O garoto entrando na sauna. Já lá dentro Kurt, sentado, a cabeça pendida olhando em direção aos pés. O garoto se aproxima, abana a mão em frente ao rosto, como que para enxergar melhor. Vê-seo rosto de Kurt, subitamente envelhecido, se virando em direção do garoto.

KURT

(voz baixa, para o garoto) Estou exausto. *(pausa)* Hoje vou dormir no hotel. Preciso que fiques com Gerda esta noite. Daqui a pouco deves ir.

Kurt volta a olhar em direção aos pés, ensimesmado.

115. INTERNA: QUARTO DO HOSPITAL. NOITE

O garoto acende o abajur ao lado da cama de Gerda. Vê-se Gerda, subitamente envelhecida, dormindo, um risonar que sopra uns fios de cabelo azulado bem próximo dos lábios. O garoto toca a mão no lençol branco que a cobre. Gerda abre os olhos e volta a fechá-los. O garoto se aproxima da janela, levanta a persiana. Vê-se, no outro lado da rua, um terreno baldio. O garoto, se encolhe levemente, como que num arrepio. Volta-se para Gerda, põe novamente a mão sobre o lençol. Gerda novamente abre os olhos. Vê-se seu rosto e seus olhos vermelhos, lacrimejantes. Gerda permanece por alguns instantes olhando o teto. Súbito, contrai o rosto, numa expressão de dor. Volta-se para o garoto. Sorri.

GERDA

(voz baixa) Que horas são?

GAROTO

Sete.

GERDA

Desde quando estou aqui?

GAROTO

Olha, nem eu sei. *(pausa)* Mas o Kurt me pediu pra ficar aqui esta noite.

GERDA

(suspirando) Ah! . . . Kurt.

Gerda pega a mão do garoto

GERDA

(com ar distante, talvez delirando) Nós nos conhecemos em Hamburgo, no pós-guerra. Tanto ele como eu nascemos e nos criamos no Brasil, mas nós dois somos filhos de alemães. *(pausa, voz arfante)* Em Hamburgo dançamos uma noite inteira. . .

Gerda pega com as duas mãos a mão do garoto, sua muito.

GERDA

Tão logo nos conhecemos voltamos ao Brasil. Meu pai possuía a terra onde hoje é a nossa casa. Construímos a casa, casamos. *(pausa, com mágoa)* Mas não vieram os filhos. E o que eu tinha dentro de mim começou a doer. *(pausa)* Como um país cultivado em pensamento mas para sempre desconhecido.

Gerda para de falar, arqueja.

GAROTO

Pra sempre desconhecido não.

Gerda puxa a mão do garoto, até aproximá-lo dela. O garoto deita sobre Gerda, o rosto se escondendo por entre seus cabelos em direção ao pescoço. Vê-se as mãos de Gerda se contraindo; depois, enlaçando o garoto. Ouve-se a respiração ofegante dos dois num crescendo. Gemidos. Em meio a um espasmo, a voz quase inaudível de Gerda: “*Meu Deus*”. Silêncio. O garoto custa um pouco a se desvencilhar dos braços dela, inertes. Levanta. A câmera se aproxima de Gerda. Seus olhos estão abertos, fixos no vazio.

116. INTERNA: BANHEIRO DO QUARTO DO HOSPITAL. NOITE

Porta entrecostada. Ruído da urina do garoto na água do vaso. Uma enfermeira entra no quarto.

ENFERMEIRA

(tom jovial) Boa noite. Hora da injeção. Mais essa dose e em poucos dias a senhora vai estar prontinha pra embarcar pra Alemanha.

O garoto chega à porta do banheiro, ainda fechando a braguilha. A enfermeira sorri, tola, com o material da injeção na mão.

ENFERMEIRA

(para o garoto) Dona Gerda vem recuperando as funções muito bem. Já não sente dores para evacuar.

GAROTO

(indiferente) Ela não vai evacuar nunca mais.

ENFERMEIRA

Como?

GAROTO

(apontando o corpo de Gerda) Olha.

A enfermeira e o garoto se aproximam do corpo. A enfermeira pega uma mão de Gerda, leva o indicador até o pulso dela. O garoto faz o mesmo com a outra mão, soltando-a brusco e se afastando, meio assustado.

ENFERMEIRA

(entendendo a reação do garoto) Essa resposta do organismo ao toque perdura por algumas horas.

GAROTO

(com ar de enfado) Fecha os olhos dela.

Dia amanhecendo. O garoto à janela. Vê-se o terreno baldio em frente. Cinco pessoas, meio molambentas, de pé, olhando insistentemente para o garoto. Visto de dentro, por trás, o garoto fecha a persiana.

GAROTO *(OFF, recitando)*

“Essa gente é-me insuportável com os seus olhos abertos como portas de cocheiras . . .” (pausa, tom irritado) O que querem de mim?

Corta para o garoto discando um número ao telefone. Pausa. Escuta.

GAROTO

Ela morreu.

O garoto desliga. Vai até o sofá e deita. Fecha os olhos. Ao fundo, nos arredores, o passaredo começa a cantar. Fade out.

117. INTERNA: QUARTO DO HOSPITAL. DIA

Fade in. Passos no corredor. O garoto levanta, apressado, e se aproxima do corpo de Gerda. A porta se abre. Kurt entra.

KURT

Já trouxe a nossa bagagem. Deixei na portaria. *(pausa, olhando para o corpo de Gerda)* Vamos levar o corpo para Porto Alegre ainda pela manhã.

Um despertador começa a tocar dentro do armário. Kurt abre o armário no mesmo momento em que o despertador emudece.

GAROTO *(OFF)*

O tiro no jardim em frente/A unha empedernida crispando a terra morna. . .

Vê-se o corpo de Gerda, pronto: tailleur cinza, blusa branca, boca entreaberta pintada de rosa pálido, algodão nas narinas. Kurt tem o rosto cansado, a expressão vazia.

118. EXTERNA: PÁTIO INTERNO DO HOSPITAL. DIA

O caixão de Gerda sendo depositado num carro fechado. Kurt e o garoto de pé, observando.

119. INTERNA: TÁXI. DIA

A Baía da Guanabara vista de dentro do táxi em movimento. Corta para Kurt, momentos antes, entrando, com dificuldade, no táxi.

GAROTO *(OFF)*

Quando Kurt se inclinou pra entrar no táxi tive um impulso de ajudá-lo, mas parei, como se preferisse assistir ao que estava vendo, (pausa) aquele homem realmente tinha envelhecido além da conta, entrava no

táxi com tamanha dificuldade que me deixava de boca aberta, pensando no meu despreparo pra acompanhar a passagem do tempo.

O garoto e Kurt, no táxi. O garoto olha para fora.

GAROTO (*OFF*)

Kurt se tornou um velho e eu, se parasse pra me perceber, veria sem erro um homem e não mais aquele guri que Kurt tirou da cadeia. (pausa) Houve alguma coisa, e o segredo parece ter se perdido dentro de mim, (Corta para a imagem do garoto, olhando para Kurt que é quem agora olha para fora) ou quem sabe aí, dentro de Kurt, um homem que nem lágrimas ou qualquer abalo consegue mais extravasar.

O táxi visto de fora, em movimento, tendo a Baía da Guanabara ao fundo. No interior do táxi, vê-se o garoto olhando para fora, enquanto se ouve, fora do quadro, a voz de Kurt, num tom acima do normal para que seja ouvido por entre os ruídos do carro e da rua.

KURT

Há vários anos atrás eu estive algumas vezes aqui no Rio, sozinho, a negócios. Na época eu me hospedava no Copacabana Palace. Eu tinha um amigo, um pouco mais moço do que eu, que era herdeiro de uma grande fortuna. (*pausa*) Morreu de leucemia.

O garoto olha para Kurt.

KURT

Esse amigo me levou a conhecer as noites do Rio. (*pausa, rindo*) Na companhia dele cheguei a beber cachaça. Até então eu não sabia o gosto da cachaça. (*pausa*) Mas não era cachaça pura, era misturada com Coca-Cola. Essa mistura se chamava samba-em-berlim. (*pausa*) Me lembro de uma atriz internacional, agora não lembro o nome dela, cercada de fotógrafos.

O garoto volta a olhar para fora. Ouve-se, ao fundo, a voz de Kurt, como que terminando uma frase.

KURT

... o samba-em-berlim descia feroz pela garganta.

120. INTERNA: AEROPORTO DO RIO. DIA

Plano geral do saguão do aeroporto. Movimento de ir e vir dos passageiros carregando suas bagagens.

121. INTERNA: UMA LANCHONETE DO AEROPORTO. DIA

O garoto, sentado junto ao balcão da lanchonete, escreve num guardanapo de papel. Os dedos da outra mão tamborilam sobre o balcão.

GAROTO (*OFF*)

O tiro no jardim em frente/A unha empedernida crispando a terra morna. . .

Ao fundo, ouve-se a voz do serviço de informações chamando para o embarque.

122. INTERNA: INTERIOR DO AVIÃO. DIA

O garoto sentado junto à janela. Kurt, três fileiras à frente, dorme. A câmera permanece em Kurt por alguns instantes. Quando volta para o garoto, percebe-se que já passou algum tempo de voo. Vê-se a bandeja bagunçada rente ao peito do garoto, o copo de vinho entornado em cima da sobremesa. A aeromoça, cruzando o corredor, sorri para o garoto. Vê-se o rosto do garoto devolvendo um sorriso encabulado para a aeromoça. Corta para o garoto e a aeromoça transando sobre uma cama de motel. Volta para o garoto, de olhos fechados, em sua poltrona no avião.

123. EXTERNA: AEROPORTO DE PORTO ALEGRE. DIA

Kurt aguardando a bagagem perto da esteira rolante. O garoto, junto à grande porta envidraçada que dá para a pista, desliza suavemente sua mão sobre o vidro. De seu ponto de vista, vê-se o esquife de Gerda, pendurado por cordas, sendo retirado da parte inferior, próximo à cauda, do avião. Pela pista do aeroporto dois homens empurram uma espécie de maca sobre a qual é depositado o caixão.

124. EXTERNA: CEMITÉRIO. FIM DE TARDE

Sombras do entardecer. Vê-se as ramagens, as lápides das discretas sepulturas do cemitério protestante e os nomes alemães escritos nelas. Kurt e o garoto caminham por uma aléia. Ouve-se seus passos nos pedregulhos e o barulho estridente das rodas do carrinho, à frente deles, que, conduzido pelo coveiro, leva o caixão de Gerda. O coveiro caminha bem inclinado, a bunda saltada para trás, no esforço de empurrar o carrinho. Do ponto de vista do garoto vê-se as nádegas enormes do coveiro rompendo a costura no meio da calça. O coveiro entra por uma outra aléia, se aproximando da sepultura reservada a Gerda. À beira da cova, o coveiro vira-se para Kurt.

COVEIRO

(para Kurt) O senhor gostaria de abrir uma última vez o caixão?

Kurt faz não com a cabeça. Um sino por perto começa a tocar. O coveiro, com dificuldade, descarrega o caixão na cova. O garoto derrama uma pá de terra no buraco.

125. EXTERNA/INTERNA: AVENIDA/TÁXI. NOITE

Alto da colina melancólica. Lá embaixo, as luzes da cidade. O garoto e Kurt tomam um táxi na saída do cemitério. Do interior do táxi, o garoto olha para fora: os muros dos diversos cemitérios ficando para trás. Flashback: *o garoto fazendo o mesmo trajeto de ônibus rumo ao prédio invadido*. Interior do táxi: o garoto olhando para Kurt que, ao seu lado, olha fixo para frente, o olhar vazio.

126. EXTERNA: CASARÃO. NOITE

Escuridão. Percebe-se que faltou luz. Faróis do táxi, estacionando em frente do alpendre, varando a noite. Vê-se Kurt e o garoto entrando na cozinha conduzindo lampiões. O garoto se precipita em direção ao fogão. Close de um bicho, talvez uma aranha, sendo esmagado sob a base do lampião do garoto. A luminosidade da lua entra pela janela da cozinha.

127. INTERNA: CASARÃO. NOITE

O garoto no corredor, com o lampião na mão, batendo três vezes na porta entreaberta do quarto de Kurt.

KURT

Entra.

O garoto olha para dentro do quarto. Vê-se um outro lampião em cima do criado-mudo. Permanece à porta, de pé.

GAROTO

Precisa de alguma coisa mais?

KURT

Não, não preciso de nada. *(pausa)* Vou dormir.

GAROTO

Se precisar é só chamar.

O garoto sai, fechando a porta.

128. INTERNA: QUARTO DO GAROTO. NOITE

Janela do quarto, a luminosidade noturna entrando. Ouve-se o barulho do motor de um carro com a descarga aberta passando ao longe e o ronco de Kurt no outro quarto. Céu estrelado.

GAROTO *(OFF, comovido)*

De todas as estrelas é aquela a mais brilhante. . .

Subitamente a luz volta. O garoto, na cama, pega um rádio portátil sobre a mesa de cabeceira e apaga a luz do abajur. Ouve-se ruídos, interferências. O garoto vai girando o botão. Ouve-se línguas orientais, francês, inglês, alemão. O garoto sintoniza uma voz, em espanhol.

VOZ EM ESPANHOL (*OFF*)

Si está usted oyéndome ahora no muévase, quédese así como está, permanezca todo intacto que llegaré en segundos para rehacerte, serás otro.

Vê-se o rosto estático do garoto, na penumbra, piscando, piscando, sonolento, até cerrar os olhos. Ouve-se uma música etérea, a porta entreaberta rangindo, um vulto que se aproxima e toca o braço do garoto.

129. INTERNA: QUARTO DO GAROTO. DIA

Janela. Uma música baixinho, mal sintonizada, misturada ao som de um Bach vindo do quarto de Kurt. A câmera vai se afastando da janela e girando em direção à cama: o garoto acordando abraçado ao rádio.

130. INTERNA: CORREDOR. DIA

O garoto no corredor, parado diante da porta fechada do quarto de Kurt. Vê-se que o garoto tem uma espinha na testa. Bate três vezes. Kurt abre. Do ponto de vista do garoto vê-se UMA MULHER, de costas para a porta, encostada na parede, pé esquerdo apoiado no joelho direito, olhando para baixo.

GAROTO

(olhando a mulher, em dívida) Amália?

Amália se vira. Está mais gorda.

GAROTO

(escondendo a emoção) Oi, Amália. . .

AMÁLIA

(constrangida) Oi. . .

O garoto segura um dedo da mão esquerda, franze o cenho.

GAROTO

(voltando-se para Kurt) Machuquei o dedo abrindo a janela. Posso pegar o mercúrio no teu banheiro?

Kurt faz que sim, com a cabeça.

KURT

(para Amália) Me prepara o café? *(pausa)* Vai ver se ainda tem leite.

Kurt e Amália saem. O garoto no banheiro, vasculha o armário. Encontra, finalmente, uma base de passar no rosto. Emplasta de base a testa, escondendo a espinha.

131. INTERNA: CURRAL. DIA

Amália tentando tirar leite de uma vaca extremamente magra. A vaca lembra um animal em decomposição sobre um solo ressequido. O garoto se aproxima de Amália.

GAROTO

Por onde andaste?

AMÁLIA

(tentando tirar leite da vaca) Fiquei louca por um sem-terra. *(pausa)* Fui atrás. Acabei prenha. *(pausa)* Fugi. Fui inchando, inchando tanto que um dia passei por um lugarejo e na farmácia me pesei. Tava com cento e quinze quilos. *(pausa, esfregando a testa com a manga)* Tava perto de vir. Procurei a minha irmã. Encontrei ela onde desconfiava, a uns trinta quilômetros dali. Ela me tirou a coisa da barriga mais rápido do que eu pensava. *(pausa)* Não demorou muito eu fugi. Corri pelo campo com a coisa nos braços e afoguei ela no primeiro rio. Me pegaram, fui presa, e agora tô aqui.

GAROTO

(pensativo) Faz tempo. . .

O garoto passa os dedos pelo suor pastoso de base.

GAROTO

(mudando de tom) E o leite?

AMÁLIA

Não sai.

Amália repuxa as tetas da vaca, faz uma expressão forte que não se distingue se é de ira ou repugnância. Subitamente, a vaca cambaleia, tenta dar uns passos, recua e cai. Ouve-se o som surdo da vaca caindo.

AMÁLIA

(entre dentes, dando palmadas no traseiro da vaca) Merda. . .

GAROTO

(se afastando, voz baixa e algo melancólica) Tchau, Amália.

132. EXTERNA: LADO DE FORA DO CASARÃO. DIA

O garoto se aproxima. De seu ponto de vista vê-se o vulto de Otávio no alpendre. Vê-se que ele bate à porta, maleta junto aos pés. Kurt abre a porta. Otávio entra passando a mão pelo cabelo cinza. A porta se fecha.

GAROTO (*OFF*)

Estão todos voltando. Amália, Otávio. . . Não sabem mais viver fora da alçada de Kurt. Tentam se extraviar, mas retornam. . .”

133. INTERNA: COZINHA. DIA

O garoto e Otávio sentados à mesa da cozinha de frente um para o outro.

GAROTO

(pegando a mão de Otávio) E a tua mãe, Otávio?

OTÁVIO

Morreu.

134. EXTERNA: CAMPO. DIA

O garoto e Otávio caminhando lado a lado. Otávio caminha lentamente, puxando uma perna. Vêm-se o garoto e Otávio na pequena elevação de onde o garoto o viu lutando com Kurt. O garoto pulando feito criança na frente de Otávio.

GAROTO

Olha, essa árvore é o ferrolho. Vamos brincar de pegar. Vem, é tu que me pega.

Otávio vai em direção do garoto, arrastando a perna. O garoto se afasta, de ré.

GAROTO

Vem! Rápido que eu tô perto do ferrolho.

Otávio arfa, ofegante. Cai sentado. Apóia uma das mãos numa pedra. Na sua nuca, um caroço maior do que o de um abacate.

GAROTO

(solicito, dando a mão para Otávio) Tá cansado, né? Vamo voltar.

135. EXTERNA: CASARÃO. DIA

Close de um formigueiro. Corta para Kurt, Otávio e o garoto no alpendre. Kurt e o garoto sentados em cadeiras, conversando. Otávio, afastado deles, sentado num degrau do alpendre, olhando encurvado o formigueiro. Novo *close* do formigueiro. Corta para o garoto e Kurt.

GAROTO

(para Kurt) Me empresta o carro? Preciso ir logo mais a Porto Alegre.

KURT

Tu não tens carteira de motorista.

GAROTO

Não te preocupa.

Otávio, ainda encurvado, continua olhando o formigueiro.

136. EXTERNA: AVENIDA BORGES DE MEDEIROS. INÍCIO DE NOITE

Grande movimento de pessoas. Do Largo da Prefeitura até a Rua da Praia uma multidão compacta gritando. Bandeiras, faixas. Ouve-se o discurso de alguém no palanque, vindo de um alto-falante. Numa esquina (Salgado Filho) o garoto interpela uma crioula com uma blusa decotada, os seios grandes..

GAROTO

Que multidão é essa?

CRIOULA

É pro comício do Lula. Mas ele ainda não chegou.

GAROTO

E a que horas tá prevista a chegada dele?

CRIOULA

Não sei. Eu tô por aqui desde as cinco horas e não pára de chegar povo.

Ouve-se uma outra voz vinda do palanque, a multidão gritando frases de campanha. Um grupo passa pelo garoto e pela crioula cantando uma marchinha de carnaval com a letra trocada, transformada em jingle do Lula.

GAROTO

(limpando o suor da testa, lançando um olhar avaliador para os seios da crioula) Está pra lá de quente. Vamo tomar um chope enquanto o Lula não chega?

O garoto e a crioula na Rua da Praia. Na esquina da Uruguai um grupo faz uma batucada. O som da batucada se mistura com o som de latas de cerveja sendo chutadas, rolando pelo chão. Mais adiante um homem sacode ao alto uma Bíblia de capa preta, pregando ao acaso.

PREGADOR

(em altos brados) É para Deus. . . É para Deus que enlouquecemos.

Um pivete anda em volta do pregador, imita sua palavras e gestos. Quando o pregador se vira o pivete finge lhe enfiar alguma coisa na bunda. As pessoas em volta, paradas em pequenos grupos, riem. O garoto olha o pivete: o pivete, em câmera lenta, bailando ao redor do pregador. Close do rosto do garoto. Flashback: “*O garoto criança, com a mesma cara do pivete, brincando numa rua sem calçamento.*” Corta para o garoto, tirando a carteira do bolso e da carteira puxando um retrato que mostra para a crioula. A câmera se aproxima.

GAROTO

(mostrando a foto para a crioula) Olha aqui. *(pausa)* Como é mesmo o teu nome?

CRIOULA

Naíra.

GAROTO

Naíra, olha. Essa criança aqui da foto sou eu.

Vê-se a foto: o garoto com oito, nove anos, vestindo a camisa do Grêmio.

GAROTO

Naíra, eu te pergunto: esse guri aí (*apontando com a cabeça em direção ao pivete*) não é a minha cara aqui na foto?

NAÍRA

(*olhando a foto, divertida*) Nem em gêmeos vi semelhança assim. (*pausa*) Quem é ele?

GAROTO

Vou saber.

O garoto vai em direção ao pivete, brandindo a foto. O pivete o vê e sai correndo. O pregador se aproxima do garoto, dedo em riste.

PREGADOR

(*gritando*) Se enlouquecemos é para Deus que enlouquecemos. Se retornamos ao juízo é para vocês, coríntios.

O pregador aponta para o peito do garoto

PREGADOR

(*com voz mais baixa*) Palavras de São Paulo

GAROTO

(*voz ainda mais baixa*) De São Paulo.

O garoto se vira e vai ao encontro de Naíra. Abraça-a loucamente. Seguem andando, abraçados. Ao fundo, a voz do pregador.

PREGADOR

(*OFF fora do quadro*) “Deus vomitará os mornos!”

137. EXTERNA: PRAÇA DA ALFÂNDEGA. NOITE

O garoto e Naíra sentados num banco da Praça da Alfândega cada um com uma lata de cerveja na mão. Brindam, batendo uma lata na outra. Tomam um gole. O garoto estala a boca, faz um *Ahhh* cheio de prazer olhando para Naíra. Sua mão entra pelo decote de Naíra e começa a descer. Naíra suspira, a boca entreaberta. Gira lentamente o rosto para o lado.

NAÍRA

(surpresa) Olha ali o guri!

Vê-se o pivete, de mão dada com o pregador, indo em direção ao cais. O garoto dá de ombros e recomeça a trabalhar nos seios de Naíra. Naíra procura seus lábios, começa a beijá-lo sofregamente. Vê-se alguns vadios por perto, olhando cheios de lascívia para os dois. O garoto, de olhos abertos, percebendo a presença dos vadios, entrega-se ao beijo com mais lubricidade ainda, como que se exibindo ao seus olhares. Finalmente afasta Naíra, ofegantes os dois. Respira fundo.

GAROTO

Vamo sair daqui.

Levantam, agarrados, e continuam, agarrados, a passos largos pela Rua da Praia.

138. EXTERNA/INTERNA : CENTRO/CARRO DE KURT. NOITE

Multidão descendo a Borges em direção ao comício. O garoto e Naíra em direção contrária. Ouve-se ao fundo, vindo de um alto-falante, uma voz dizendo que o avião em que vinha o Lula já pousou no aeroporto Salgado Filho. A multidão urra, começa um foguetório. Abraçados, o garoto e Naíra continuam, com pressa, cortando caminho por entre a multidão que desce a avenida. Finalmente chegam à Riachuelo. Mais um pouco vê-se o carro estacionado, próximo a um restaurante. À porta do restaurante um garçom, extremamente alto, os observa entrar no carro. Corta para o interior do carro. O garoto põe as mãos no volante. Naíra se chega bem junto ao garoto.

NAÍRA

(voz baixa, sedutora) Eu moro sozinha.

GAROTO

Onde?

NAÍRA

Na Marcílio Dias. Perto da Érico Veríssimo.

139. INTERNA/EXTERNA: CARRO/ TERRENO BALDIO. NOITE

Interior do carro em movimento. Vê-se um correr de casas baixas.

NAÍRA

Pára, é aqui.

Vê-se a casa indicada por Naíra ficando para trás. O carro finalmente pára umas duas casas depois, em frente a uma porta com uma placa anunciando artigos de umbanda. Naíra põe a mão no braço do garoto.

NAÍRA

Vai um pouco mais.

O garoto põe novamente o carro em movimento.

GAROTO

Não entendi. Afinal a casa fica pra trás ou pra adiante?

NAÍRA

(insistindo) Vai mais um pouco.

O garoto obedece. Chegam próximo à esquina. Tapumes velhos, de compensado naval, encobrem a visão de um terreno que parece baldio.

NAÍRA

(murmurando, os olhos cuidando em volta) Aqui. Vem.

Naíra desce do carro. O garoto, apressado, faz o mesmo. Naíra puxa o garoto através de um buraco nos tapumes por onde passam agachados. Do outro lado, no meio do terreno, uma sobra de parede. O garoto se solta de Naíra, avança, um pouco, pelo terreno. Volta-se. Naíra acende um baseado. Dá uma tragada funda, segura a fumaça. Oferece ao garoto. O garoto faz o mesmo, repetindo duas vezes. Devolve o baseado para Naíra e vai puxando-a, conduzindo-a até a ruína de parede. Encosta Naíra contra a ruína. Levanta-lhe a saia, vai abrindo a calça, lutando contra os panos: saia, camisa.

NAÍRA

(ofegante) Vem logo.

O garoto entra dentro dela.

140. EXTERNA: TERRENO BALDIO. NOITE

Naíra sentada no chão. O garoto se abaixa, apalpa o solo. Close da mão do garoto apalpando o chão, arrancando uns tufos de capim.

GAROTO

Gosta?

NAÍRA

Do quê?

GAROTO

De ficar sentada aí.

Silêncio. A câmera volta para Náira, o rosto iluminado pelo luar.

NAÍRA

(sorrindo para o garoto) Sabe que eu fui descabaçada ao treze anos por um alemão branquelo de São Sebastião do Cai? Já imaginou eu preta, assim, ter nascido e me criado no meio daquela alemoadá braba do Cai? *(risos)* Pois é, o meu pai trabalhava no matadouro.

Flashback: vê-se Náira menina, debruçada sobre a cerca do matadouro, olhando o abate dos animais. Imagens alternadas do rosto fascinado de Náira e dos rostos dos bois mugindo em desespero.

NAÍRA *(OFF)*

Quando eu era guria, a minha distração nos sábados à tarde era ver os bois em fila esperando a vez de serem mortos. Quando chegavam perto começavam a mugir desesperados. Aquilo era a minha distração. Os bois mugiam que se ouvia do outro lado do mundo.

A câmera volta para Náira, ainda no chão, olhando para o garoto.

NAÍRA

(batendo com o indicador na cabeça) Até hoje não esqueci de ouvir direitinho aqui dentro. Eu me debruçava na cerca a tarde inteira olhando.

Flashback: os bois sendo abatidos, sangue por todos os lados, Náira, como que enfeitiçada, sorvendo cada instante do abate.

NAÍRA *(OFF)*

Eles não deixavam chegar muito perto, não deixavam os de fora do trabalho pular aquela cerca.

GAROTO *(OFF)*

Náira.

GAROTO

(de pé, diante de Náira, chamando) Náira.

Silêncio. Náira parece perdida em seu devaneio, os olhos fixos no vazio.

GAROTO

(estendendo a mão, chamando novamente) Náira, vamo indo?

Náira pega a mão do garoto e se deixa puxar.

NAÍRA

(olhando em direção ao sexo do garoto) Tua braguilha tá aberta.

O garoto enfia a mão por dentro da braguilha, puxa bem a camisa para que não saia da calça. Pega, novamente, a mão de Náira e vai puxando-a, levando-a com ele. Náira limpa com a mão a terra da saia. Passam pelo buraco do tapume olhando em volta, cuidando que ninguém os veja. Um homem passa assobiando, sem olhar, e para na esquina sem vacilo, como se ali fosse o seu lugar. Náira tira os sapatos, altos, e vai se afastando descalça, sem se despedir. O garoto, parado, vê Náira se afastar. Vê-se o garoto, já dentro do carro, pegando uma fita no porta-luvas, um eterno Bach, de Kurt. O garoto põe a fita, a música vai tomando conta. O garoto dá a partida. Céu estrelado. Luz da lua.

141. INTERNA: COZINHA. NOITE

O garoto parado na porta da cozinha. Kurt sentado, os braços sobre a mesa, a luminária baixa aclarando as mãos de veias dilatadas. Vê-se mais adiante um copo e uma garrafa de uma cachaça chamada *Isaura*. Ao lado, uma garrafa de Coca-Cola vazia.

GAROTO

(voz baixa, para si mesmo) Viva o samba-em-berlim.

O garoto pega um guardanapo de papel no bolso, desamassa-o cuidadosamente, olhando para Kurt.

GAROTO (OFF)

O quieto animal da esquina. . .

Kurt volta os olhos para o garoto. Levanta o copo, saudando-o. Percebe-se, pela sua expressão, que está bêbado. Esboça um vago sorriso, o copo erguido, estático, como que convidando o garoto para tomar parte na bebedeira. O garoto dá uns passos, se aproxima de Kurt.

GAROTO

(tentando falar com brandura) Vamo pra Alemanha. *(pausa)* Não vamo desistir.

Kurt baixa, finalmente, o copo.

KURT

(voz pastosa, de bêbado) Meus planos se esgotaram. Não tenho mais condições de viajar. *(pausa)* Há tempos não urino direito.

Kurt faz um sinal com a cabeça em direção ao próprios pés. O garoto olha. Vê-se os pés tremendamente inchados de Kurt. Volta para Kurt, num plano fechado.

KURT

A cabeça costuma me doer até o desespero. Um abscesso, com certeza. *(exaltado, com raiva)*. Mas médico nenhum vai tocar em mim. . . Odeio médicos. Odeio, tá entendendo?

Kurt faz uma pausa, toma mais um gole de sua bebida. Volta à carga.

KURT

(apontando para a própria cabeça) Eles vêem tudo aqui dentro. Mas *aqui* dentro não há nada que mereça ser visto, tá entendendo?. O que interessa vive às claras. Às claras!

Kurt abre a camisa, mostra ao garoto uma grande mancha no peito.

KURT

Olha aqui. *(pausa)*Essa mancha a cada dia se alastra mais. Gerda há muito não me via de peito nu. Desconhecia a mancha. Acreditou em mim sempre como um homem forte. *(pausa)* Mas eu não vou morrer, tá entendendo? Agora não.

Kurt joga o copo contra a parede. Transtornado, apóia os braços na mesa, tapa os olhos com as mãos. Silêncio. Ouve-se, ao longe, o piar de algum pássaro noturno. O garoto se levanta, vai sentar na outra ponta da mesa. A câmera passeia lentamente pela cozinha parando, por alguns segundos, em cada objeto: as

garrafas de cachaça e Coca-Cola sobre a mesa, os cacos do copo de Kurt no chão, o filtro de barro sobre a pia, as paredes meio descascadas, cheias de umidade.

GAROTO (*OFF*)

O que me adianta ele ter me tirado da cadeia, se é pra me enredar com a doença da velhice? Primeiro foi Gerda, depois Otávio. . . E agora eu chego e vejo ele bêbado, todo podre, me dizendo que não vai morrer. O que que eu ganho com isso? O que que esse homem tem além de uma vaca esquelética, desse casarão todo descascado, dessa terra triste? Se não é pra ganhar nada, o que que eu tô fazendo aqui? Não taria melhor entre os presos? Ou na clínica, onde ninguém exigia companhia, onde me apareciam livros de poesia sem eu precisar pedir? Que merda é essa em que eu tô metido?

O garoto passa a língua por fora da boca, em direção ao queixo. Depois ronda por cima e pelos arredores da boca. Vê-se suas mãos crispadas sobre a mesa. O garoto toca, com a mão direita, a veia do pulso esquerdo, depois, o contrário

GAROTO

(voz dura) Kurt!

KURT

(voz baixa, tentando retesar o corpo) Hein? *(pausa)* Chegaste?

GAROTO

(como que dando uma ordem) Olha o canto da coruja.

KURT

(olhando em torno, a procurar) O canto da coruja. . . *(pausa)* Gostaria de ouvir o canto da coruja. . .

O garoto se levanta. Vai até o armário, de onde tira uma lata de sardinha. Abre. Volta a sentar na frente de Kurt, com a lata aberta e um pedaço de pão. Silêncio. O garoto come, apressado. Limpa a lata até o último resquício com um miolo de pão. Ouve-se, ao longe, os latidos dos cães.

KURT

Ouvi uma voz chamar pela Amália. *(pausa)* Sabe Deus quem estará chamando. No mínimo algum forasteiro que vai acabar usando-a para ir se apoderando daqui, invadindo pouco a pouco, sem deixar vestígio nenhum de mim.

GAROTO

(lentamente, como que sem ter certeza do sentido da palavra) Gleba a gleba.

KURT

(olhando, sem ver, a geladeira) Gleba a gleba.

O garoto se levanta, dá alguns passos em direção a Kurt.

GAROTO

(entre dentes, para si mesmo) Enquanto isso tudo durar e eu me manter por perto, sem deixar escapar nada, eu não vou me arrepender depois.

O garoto se posiciona atrás da cadeira de Kurt, põe as mãos sobre o espaldar. Otávio aparece na porta da cozinha. Silêncio. Ouve-se a respiração ofegante de Otávio. Ele veste um pijama puído nas pontas, manchas suspeitas. Na cabeça, a boina de expedicionário da FEB. Vê-se Kurt, ainda olhando para a geladeira. Volta para Otávio, ainda parado na porta, o ar meio surpreso, como se não esperasse encontrar ninguém na cozinha.. Logo atrás, em seu rastro, aparece Amália, em passos meio que indecisos. Amália evita olhar para o garoto, como que procurando insinuar uma vergonha. Otávio olha para o garoto.

OTÁVIO

(para o garoto, meio que se desculpando) Botei a boina da FEB e vim tomar um copo d'água.

GAROTO

Tu dorme de boina?

OTÁVIO

(com um leve tremor, como quem vai rir, mas, sem forças, desiste no caminho) Não.

GAROTO

Não?

OTÁVIO

(voz baixa) É apenas mania minha. A boina fica na cama comigo. *(pausa)* Desde que voltei da Itália que eu durmo com a sensação de que durante a noite o inimigo vai chegar e que eu preciso me manter preparado.

O garoto sorri, olhando para a boina gasta, disforme, que lembra os trapos que as crianças não conseguem soltar. Amália toma a dianteira, vai até a geladeira e tira uma garrafa d'água. Enche um copo e o leva para Otávio, ainda no mesmo lugar, sem ultrapassar a porta. Otávio bebe a água. Amália olha para o garoto. A

câmera se aproxima do rosto dela e vê-se que ela tem um filete de sangue no lábio inferior. Corta para o garoto olhando para Amália e, ao mesmo tempo, percebendo o olhar de Kurt para ela. Otávio devolve o copo para Amália e também a olha, como que esperando que ela pergunte se ele quer mais.

AMÁLIA

(como que satisfazendo a vontade de Otávio) Quer mais?

OTÁVIO

(balbuciando, olhando para o garoto) Não.

GAROTO

(para si mesmo) Não.

Os olhos de Amália e de Kurt, inquisidores, se voltam para o garoto.

GAROTO

(tom incisivo) Otávio não quer mais.

OTÁVIO

(repetindo) Não.

KURT

(voltando seu olhar para a geladeira, a voz quase sumindo) Não.

Silêncio tenso. Finalmente o garoto boceja, olhando o branco da geladeira.

GAROTO

(se retirando) Boa noite.

O garoto se afasta. Kurt, Otávio e Amália permanecem nos mesmos lugares. Ninguém diz nada.

142. INTERNA: QUARTO. NOITE

O garoto fechando a porta do quarto. Vai tirando a roupa, cheirando as axilas, deslizando lentamente as mãos ao longo do corpo e depois cheirando-as.

GAROTO *(OFF)*

Cheiro de Náira.

Só de cueca, apaga a luz. Fica de pé, por um instante, no meio do quarto. Subitamente, vai caindo lentamente, como que implodindo, até ficar de quatro no chão. Começa a engatinhar, depois rasteja, como se estivesse num lodaçal de um campo de batalha. A porta vai se abrindo. Vê-se um vulto contra a luz que vem do corredor. O garoto, sem se erguer ou voltar a cabeça para ver quem é, vai, lentamente, deixando de rastejar. Permanece no chão. A câmera se aproxima de seus olhos entreabertos, piscando sonolentos, até se fecharem de vez. Corta para o garoto, no chão, de barriga para cima, acordando. Passa a mão pelo rosto, suado. Olha para a porta, fechada. Levanta, acende a luz e senta na cama. Olha para as pernas, passa as mãos, como que avaliando a musculatura. *Flashback: Kurt e o garoto na delegacia, Kurt dizendo: “Olha, tu agora vens comigo.”* Volta para o garoto, socando os músculos das pernas.

GAROTO (*OFF*)

Sou um homem. E não estou apaixonado. Tenho esse cheiro de Náira. E não estou apaixonado. . .

O garoto deita, abraça o travesseiro. *Flashback: O garoto e Náira no terreno baldio, transando. Ouve-se, ao fundo, um choro grosso, de homem.*

143. INTERNA: QUARTO DE KURT. MADRUGADA

O garoto abrindo a porta de Kurt. Vê-se Kurt na cama, todo encolhido, chorando. O garoto entra, se aproxima da cama. Senta. Permanece ali, em silêncio, até que Kurt comece a serenar. Aos poucos Kurt vai parando de chorar. Começa a gemer baixinho, como um gato que ronrona. Vai se desencolhendo, se virando para o garoto. Olha para o garoto como se não houvesse o que olhar no ponto onde o garoto está, como se o corpo do garoto não passasse da continuação da cama.

KURT

(sussurrando) Gerda.

O garoto se estica, já quase também deitado, puxa o fio que acende o abajur. Kurt vai por cima do braço do garoto. O garoto faz uma expressão de desconforto. Kurt avança, deita sobre o corpo do garoto. O garoto respira fundo, se acomoda melhor, abre os braços, as mãos. O rosto de Kurt muito perto, quase colado ao rosto do garoto. Close do rosto de Kurt: um redemoinho de rugas, as lágrimas escorrendo em silêncio.

GAROTO

(desviando o rosto para evitar o hálito de Kurt, a voz sumida, os braços abertos, como que evitando tocar em Kurt) Tudo bem, tudo bem.

O garoto, a duras penas, vai se desvencilhando do peso inerte. Kurt começa a peidar. Peida continuamente. O garoto, de pé, abre de par em par a veneziana. Grilos. Escuro ainda, mas o céu já azulando no horizonte. Ao longe, perto do lago, Amália queimando, novamente, um monte de tralhas.

144. EXTERNA. LAGO. MADRUGADA

O garoto, visto de longe, se aproximando do fogo já meio extinto. Close do fogo. Na base do fogo vê-se coisas já irreconhecíveis, retorcidas, brasas ao redor. Vê-se, ainda reconhecível, a boina de Otávio. Primeiro, uma língua de fogo lambendo a fita, depois o emblema sendo repuxado pela chama mais alta. Volta para o garoto pegando uma vara, remexendo no fogo. O garoto vira para o interior da fogueira o que resta intacto da boina. Seus olhos se voltam para atrás do morro, ao longe. As últimas estrelas desaparecendo no faixa azulada, ficando violeta, do céu. A câmera se volta para o lago que vai se enchendo da luz esbranquiçada da névoa rala. O garoto vai se aproximando do lago. Entra, lentamente, com um leve tremor de frio, em suas águas. Ao longe um galo canta. Ouve-se o burburinho dos pássaros. O garoto vai entrando cada vez mais na água. Começa a nadar. Nada peito, desliza. Bóia. O dia toma conta do céu inteiro. O garoto se vira, tenta o nado borboleta. De seu ponto de vista vê-se, na margem do lago, Kurt, vestido com o sobretudo preto sobre o pijama. Na mão, o braço estendido, oferece umas roupas para o garoto. Nota-se que as roupas não são as do garoto: uma camisa listrada e uma calça escura. O garoto olha em posição vertical, mexendo os braços para se manter à tona. Mergulha, volta à superfície. Olha Kurt, que sorri. Mergulha de novo e volta mais adiante. Kurt na mesma posição, sorrindo. O garoto mergulha mais algumas vezes e volta, cada vez mais próximo da margem. Dá duas ou três braçadas, começa a caminhar sobre o fundo. Sai, finalmente, do lago. Seus pés caminham sobre os pedregulhos da margem. Kurt, à frente do garoto, sorri, as mãos trêmulas oferecendo as roupas. O garoto vai se aproximando de Kurt. Quando está bem perto, solta um grito, arranca do corpo, rasgando, de um só golpe, a camisa molhada. Os botões voam. Num ímpeto baixa a calça, a cueca, sacode, desembestado, a calça para que ela se desvencilhe dele. Sorrindo, estende as mãos para pegar as roupas que Kurt oferece. Tela escura. Créditos finais.

V – CENAS ANOTADAS (RELATO DO PROCESSO)

Traduzimos poemas e aí discutimos o que foi que aconteceu. Uma maneira muito incrível de discutir teoria.

Ana Cristina César,
Carta a Heloisa Buarque de Hollanda, 24.10.79

CENA 1

Como começar um filme? Talvez fazendo com que o espectador não o perceba como filme, talvez induzindo-o a “entrar” imediatamente na história, sem qualquer aviso prévio ou tempo de preparo. Ou o contrário: conduzindo-o lentamente, levando-o aos poucos, como que numa espécie de *fade out* do entorno, a abdicar de sua percepção cotidiana das coisas até ser tomado por esse universo outro, paralelo a vida, mas que é, simultaneamente, uma manifestação dela; um universo ao mesmo tempo *coisa em si* e fragmento de uma outra coisa, de um algo maior que o contém.

Sem menosprezar a vertigem e o fascínio dos movimentos frenéticos de câmera, da dicção acelerada tomada emprestada do *video-clip*, confesso, aqui, minha predileção pelos mistérios da contenção, pelos *travelling* lentos que buscam extrair das coisas o que está escondido por trás – e por dentro – delas, aquele “algo” que resiste em se entregar e ao qual nos entregamos sem reservas, esquecidos de um antes e indiferentes a um depois. Ao ir ao cinema, num movimento que extrapola o mero envolvimento intelectual, sempre gostei de chegar antes, de adentrar a sala semi-vazia, de “ouvir” o silêncio, que antecede tudo, e a música que o segue antecipando a projeção; de testemunhar o lento apagar das luzes que anuncia o momento mágico da tela iluminada substituindo, enfim, a opressiva e onipresente opacidade do mundo. Sempre senti – mais do que pensei – que esse movimento todo de preparo faz parte da *experiência* e do *tempo* do cinema, um tempo que está além daquelas duas horas imantadas em 2400 metros de película, um tempo *fora* do tempo, subjetivo ao extremo e, ainda assim, existente, real, partilhável por todos os que comungam da mesma paixão.

Em nossas primeiras conversas a respeito do roteiro d’**O Quietos Animal da Esquina**, Marta Biavaschi e eu concordamos que o filme realizado a partir dele (ou, dito de outro modo, o roteiro que seria escrito a partir da idéia do filme) seria uma obra de autor. O filme de Marta, e a partir daquelas conversas, o roteiro que eu escreveria, teria que buscar o estranhamento e não a familiaridade, teria que sugerir atmosferas, “ambientações” – para usar o termo de Peter Greenaway –, e não tramas; teria, enfim, que trazer em si o germe de uma *experiência* dirigida menos ao espectador, aqui entendido como aquele que *assiste* a algo ou *presencia* passivamente alguma coisa, do que aos seus *sentidos*. Como o romance de João Gilberto Noll que lhe serviria de mote, a versão filmica d’**O Quietos Animal da Esquina** deveria nascer de um “princípio de animalidade”, de um impulso primal algo semelhante àquele presente no quadro *Man With Dog* (1953), de Francis Bacon, cuja reprodução Marta me enviou como uma espécie de “epígrafe” ao roteiro. Essa sintonia de espírito, porém, não implica numa sintonia de modos de expressão. Um filme adaptado de uma obra literária não é um espelho do original, mas um instantâneo da percepção – sempre em movimento – que esse original causou no adaptador. Nessa medida, mais do que uma contingência, a “traição” à obra de origem é uma necessidade, um pressuposto da adaptação, e não apenas porque o que ocorre é uma transposição de uma linguagem à outra – o que funciona no texto não necessariamente funcionará na tela – mas, sobretudo,

porque esse é o caminho que a subjetividade impõe ((...) “Uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios (...”).

No caso d’**O Quietos Animal da Esquina**, ainda que no plano geral partilhássemos de uma percepção muito semelhante, em diferentes momentos Marta e eu tivemos que “negociar” algumas cenas, num processo de convencimento mútuo através do qual tentávamos provar um ao outro a eficácia de nossas respectivas soluções. A cena inicial, que daria o tom do filme, já é um exemplo dessa negociação. O livro de Noll, narrado em primeira pessoa, sem muitos diálogos diretos (é o garoto/narrador quem, predominantemente, diz o que ele mesmo e os demais personagens falam), apresenta, por sua própria estrutura, uma dinâmica imagética, em que os movimentos do narrador, seus pequenos gestos, e a contenção de palavras, o não dito, constituem uma espécie de “dramaturgia do silêncio” mais importante do que qualquer trama ou diálogo. Sob esse prisma, a transposição para o roteiro dessa “mudez” do romance deveria tentar preservar a importância dos detalhes, para que eles pudessem sugerir o que a ausência da palavra cala, e tanto Marta quanto eu, de diferentes modos, buscamos, em nossas reuniões de discussão do roteiro, balizar as cenas por essa premissa.

Para a “abertura” do filme, então, havia duas possibilidades: Marta esboçou uma primeira cena – inexistente no original de Noll – em que, em meio a uma oficina mecânica, com seus ruídos típicos, uma voz, vinda através de um alto-falante, chamaria o garoto para um escritório, que se suporia ser do dono ou chefe da oficina. Na seqüência, veríamos, ao fundo, o patrão conversando com o garoto. A cena seguinte (com pequenas variações, também a segunda cena da minha versão) seria a do garoto num banheiro lavando as mãos sujas de graxa. A outra possibilidade seria começar, como eu pretendia, com a tela escura, o ruído de água correndo e a voz do garoto em *off* sobreposta.

Marta alegava que esse *off* – nada mais do que uma fala do garoto deslocada do meio do livro para o início do roteiro – daria um peso demasiado à figura de Kurt e condicionaria a interpretação dos significados do filme. Eu, por meu lado, contrapunha que a cena da oficina é que daria ao filme um tom didático de todo ausente do livro e procurava convencê-la que Kurt *realmente* tem um grande peso na vida do garoto, afinal a vida deste é totalmente transformada após a aparição desse seu estranho “benfeitor”.

Após refletir por um ou dois dias, Marta acabou cedendo aos meus argumentos, e a primeira cena, então, que se lê no roteiro, é a que eu escrevi.

CENA 2

Primeira caracterização do personagem. Busquei uma aparência comum – moreno, meio mal vestido –, que, no decorrer das cenas, tentei contrastar com sua complexidade e ambigüidade internas. Nessa lógica, transformei o “leve desânimo”, do texto original, em um “rosto alternadamente tenso e resignado” e enfatizei o “raspar” das unhas na pele das mãos; gesto esse que ao longo do roteiro, de diferentes maneiras, procurei ressaltar como um modo de sublinhar a corporeidade e os instintos do “(in)quieto animal” escondido sob a personalidade aparentemente passiva e indiferente do garoto (posteriormente me sentiria no

bom caminho ao ver a força das imagens de **Lavoura Arcaica**, de Luiz Fernando Carvalho, em que o protagonista, André, aparece enterrando seus pés na terra, como que num movimento de recordação de um impulso primevo, animal, um movimento de lembrança súbita de uma necessidade ancestral de comunhão com a natureza.).

CENA 3

Embora, a pedido de Marta, tenha procurado “limpar” o roteiro de termos técnicos e indicações de câmera, mantive em alguns momentos as rubricas que indicassem um *modo de olhar* para a cena. Andrzej Wajda, num ensaio sobre as ciladas do roteiro, diz que “(...) nada (é) mais perigoso que o roteiro impressionista, descrevendo um filme que o roteirista já “vê” com seu olho interior. No mais das vezes é uma obra fechada, totalmente pronta. Somente o roteirista poderia filmá-la, pois que é tecida pelos fios tênues de sua sensibilidade.”

Sem qualquer pretensão de discordar enfaticamente do mestre, defendo-me, singelamente, dizendo que a imagem (é de roteiro que estamos falando), sendo suscitada pela palavra, é também, para além de uma indicação, um procedimento “literário” (em oposição, aqui, ao “literal”, em seus dois sentidos: não pretendo que a diretora obedeça cegamente minhas indicações nem quero que o roteiro se reduza a um mero arrolar de cenas, sem nenhuma carga poética ou alusiva), e todo e qualquer artifício, toda menção a termos técnicos, sobretudo quando esses termos já agregam em si mesmos uma idéia ou um conceito *visuais*, como é o caso de *travelling* (que, aos familiarizados, suscita, imediatamente, uma “imagem mental em movimento”), é um elemento fundamental para a “visão” que se quer provocar, e não apenas um acessório de cunho formal ou maneirista. Falando sobre uma novela de Luchino Visconti, **Ângelo**, impregnada, como não poderia deixar de ser, por uma “atmosfera de cinema”, José Carlos Avellar diz que é “(...) como se o texto se referisse não exatamente à realidade em que vivemos, mas sim àquela realidade-outra que existe na tela durante a projeção de um filme.”

Não deveria ser outra, penso eu, a pretensão de um roteiro. Um roteiro e um filme, antes de discorrerem sobre uma realidade, falam continuamente de outros roteiros e filmes; o cinema dialoga permanentemente consigo mesmo – nessa metalinguagem está muito de sua grandeza – e as marcações técnicas, incorporadas como artifício mnemônico, que faz recordar que o que se está lendo é “matéria de filme”, ou como artifício literário, que “imita”, no papel, a “sensação” de um filme, são aqui, como a câmera que registra a cena ou a moviola que permite a montagem, um elemento de constituição da cena ou, pelo menos, de um possível meio de constituí-la. Também essa é a função dos detalhes agregados à cena (a placa na parede com os cargos em oferta, o homem que ordena a fila): conferir concretude e “visibilidade” ao que no texto original de Noll é atmosfera e sugestão.

Quanto aos versos do garoto, que no romance de Noll aparecem somente nas páginas 51 e 54, e constituem o último poema que o garoto escreve, trouxe-os para o início do roteiro para mostrar, já de saída, a relação do personagem com a escrita e a poesia, acrescentando um terceiro verso, */o quieto animal da*

esquina/, com o objetivo único de aproveitá-lo, com a letra do personagem, como o *lettering* do título do filme. A voz em *off*, sobreposta ao poema, por sua vez, visa dar uma maior dramaticidade a esse início e criar uma empatia imediata com o leitor/espectador.

CENA 4

As perambulações do garoto pelas ruas da cidade, que no texto de Noll são descritas em rápida sucessão, em parágrafos curtos, mas sobrecarregados de imagens, exigem, num filme, um tempo muito mais distendido. Não há como reproduzir, filmicamente, o que Noll, no âmbito literário, descreve num mesmo fluxo narrativo, a não ser recorrendo a uma edição de imagens algo “videoclipesca”, acelerada, que nada teria em comum com o espírito do romance e, sobretudo, com a atmosfera que se desejou, desde o início, para o roteiro. Esta cena, então – fiel ao espírito; não à forma do original literário –, é tributária desse sentimento de “atraso” em relação ao tempo do livro e, também, da necessidade de expressar esse atraso como uma virtude filmica, um modo específico de resolver uma questão formal.

Em termos de ambientação procurei explorar uma certa “cor local” – que é, enfim, menos um traço de Porto Alegre do que uma marca das grandes cidades brasileiras – inserindo elementos (os camelôs, a menina distribuindo panfletos) inexistentes no original. Para além dessa função de compor o “espírito” da cidade, a menina aparece aqui, também, como um pretexto para que eu mantivesse a caracterização do garoto. No gesto de aceitar o panfleto que lhe é oferecido, procurei sugerir a importância que para ele tem qualquer pedaço de papel, importância essa decorrente tanto de um traço de personalidade – ele *é*, afinal, um escritor – quanto de uma condição social: ele não tem como *comprar* seus papéis.

CENA 5

Toda a descrição contida nesta cena não existe no original. Índices de mundos totalmente estranhos ao garoto, os diferentes grupos que aparecem aqui – espécies de arquétipos do sucesso profissional (os engravatados), de posição social (as senhoras bem vestidas) e de uma certa alienação e desfaçatez juvenis (os jovens “descolados”) – foram inseridos com a intenção de demarcar o descompasso do garoto com o mundo circundante.

CENA 6

Esta cena, no original mais mencionada do que descrita – são apenas doze palavras – foi aqui “alongada” com o objetivo de manter a caracterização do garoto como um *nowhere man*, como alguém em

contínuo e permanente deslocamento em relação aos lugares e às situações em que se encontra (mesmo quando próximo de seu universo mais imediato: papéis, livros, etc.).

Para explicitar as razões dessas reiterações dos traços de personalidade e de contingências do garoto tomo emprestado o espírito de uma explicação de Hector Babenco sobre a concepção e o “andamento” de seu filme **Coração Iluminado**: “Começo a impor um ritmo para o olho do espectador desde o início; dou um código e ele começa a ver que o filme está sendo contado. Como se você começasse a ler um livro: há uma tipografia na primeira página e você vê que o livro inteiro segue com essa tipografia.”

CENA 7

Cena inserida por razões exclusivamente plásticas e – perdoem-me o truísmo – *cinematográficas*. O impacto estético da Catedral de Porto Alegre vista da parte de baixo da Rua General Câmara (antiga Rua da Ladeira), onde situei a cena, sempre me atinge, a cada vez que passo por ali, numa renovada onda de fascínio e beleza. Não perderia, portanto, a chance de usar essa imagem no roteiro.

Posteriormente, relendo a cena, senti um certo simbolismo – não intencional – contido nesse subir da ladeira: é como se o garoto estivesse, de algum modo, percorrendo um caminho rumo à redenção, a uma epifania.

CENA 8

Na lógica de exploração de um tempo mais lento do que o do livro, esta cena – como também a que a precede – funciona como um entremeio entre o episódio da banca de revistas (cena 6) e a cena 9, que se passa no sebo. Falando sobre as opções formais de seu filme **Central do Brasil**, Walter Salles diz que seus “(...) planos, tanto do ponto de vista da imagem quanto do som, desejavam ser “grávidos” dos planos antecedentes, o que também possibilitava “engravidar” os planos seguintes.” O que tentei fazer, ao longo do roteiro, foi algo semelhante: construir um mecanismo de diálogo entre as cenas – mediante o “alongamento” de algumas e a inclusão de outras, inexistentes no original – de modo a romper com um ritmo algo espasmódico que conduz o texto de Noll. Quanto ao reflexo do rosto do garoto na vitrine da livraria, nada mais é do que o olho do roteirista conduzindo o “olho” da câmera.

CENA 9

Mais um exemplo do minimalismo descritivo da prosa de Noll: “(...) entrava num sebo, mais algum tempo de folhear, poesias, completamente duro para comprar mesmo que livros usados, o dinheiro quase a zero (...)”. Na frase seguinte o garoto já está num outro espaço, a biblioteca pública (cena 11, no roteiro). Busquei de novo, aqui, ignorar a sobreposição de cenas do original literário, dando um ritmo mais lento e reflexivo às imagens filmicas e tentando explorar um pouco mais o conflito entre a obsessão do garoto por livros e pela escrita e sua onipresente falta de dinheiro.

CENA 10

Outra cena de entremeio. Imaginei, aqui, a câmera “descrevendo” lentamente a fachada da biblioteca num movimento algo cerimonioso e reverente como, suponho, seria o olhar do garoto para o prédio.

CENA 11

“A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição”, diz Italo Calvino, “podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico.”

Esse *insight* de Calvino – aqui expresso num ensaio, mas que ele soube materializar tão eficazmente em sua obra ficcional – poderia servir de epígrafe ao que tentei fazer nesta cena. Os títulos dos livros (nenhum deles mencionados no texto de Noll, mas todos existentes) foram escolhidos e colocados na cena como um modo de dar concretude e força a uma idéia de “afinidades eletivas” que, penso eu, move muitas das ações do garoto até aqui. Um título em especial, **A Vida de Rimbaud**, foi pensado estratégica e simbolicamente como marca de identificação do garoto ao poeta francês. Essa analogia entre o personagem de Noll e esse, por assim dizer, “personagem de si mesmo” que é

Rimbaud, já está inserida, subliminarmente, no original literário d'**O Quietos Animal da Esquina**, não apenas na própria opção por um protagonista que é – ele também – um poeta juvenil (e lembro, aqui, que Rimbaud, com a idade do personagem de Noll já havia escrito toda a sua obra), como nos contornos psicológicos – uma inaptidão social, uma sensação de acuidade diante da vida – que esse protagonista apresenta.

O que fiz, então, foi levar ao paroxismo essa identificação, transplantando-a do âmbito do intertexto para o nível da *subjetividade* do personagem: no roteiro, é ele quem, nessa cena, intui uma aproximação entre sua personalidade e a de Rimbaud e daí o sorriso melancólico com que fecha o livro após ler um trecho da biografia do poeta. A leitura dessa passagem (um fragmento de uma carta da mãe de Rimbaud, Vitalie Cuif, a Georges Izambard, professor do poeta, datada de 27 de setembro de 1870, pedindo a Izambard – então em contato com ele em Douai – que o enviasse de volta a Charleville, para os braços da mãe) foi pensada como um momento – tomando emprestada uma imagem do próprio Rimbaud – de *vidência*, de descoberta ou confirmação do grau de solidão contido na alma dos socialmente desajustados.

A imagem do homem com ares simbolistas (no original um dos poetas “estranhos” sobre os quais o garoto lê) foi inserida, por sua vez, como um elemento da cena, na mesma seqüência (sem cortes), para que não houvesse passagem entre o imaginário e o real e ficasse evidenciado o quanto essas duas instâncias estão imbricadas na percepção que o garoto tem do mundo.

CENA 12

Há momentos n'**O Quietos Animal da Esquina** permeados por um tom algo onírico ou irreal (vide a cena anterior) que, longe de se contrapor à “realidade”, faz, ao contrário, *parte* dela como uma segunda natureza, num fenômeno menos de “realismo mágico” ao modo de um Garcia Márquez, por exemplo, do que de um absurdo do tipo kafkiano ou, mais ainda, camusiano. O sol que ofusca o garoto e como que altera seus sentidos à porta da biblioteca é uma referência direta à cena d'**O Estrangeiro**, de Camus, em que o protagonista Mersault, também cegado pelo sol e pela sensação de que “(...) o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo”, mata um homem. Ainda que aqui não cheguemos a tanto,

o imobilismo das pessoas nessa cena é também – pelo menos enquanto dura a “alucinação” do garoto – uma espécie de retrato da morte, um instantâneo da eliminação do outro, sobretudo se tomarmos a fuligem que cai à saída da biblioteca (um elemento algo enigmático que Noll parece “soltar” sobre seu texto) como uma metáfora do mundo “real” que, contrastado com o reduto de sonho representado pelos livros, “desaba” sobre o garoto despertando-lhe instintos de negação, de recusa de qualquer princípio da realidade. Essa idéia de congelar as pessoas em cena tomei emprestada do vídeo-clipe da canção *Three Marlenas*, do grupo de rock norte-americano *Wallflowers*, no qual há uma seqüência em que o personagem sai do mar e adentra uma cidade em que as pessoas estão todas estáticas, como que “coaguladas” num instante apocalíptico subitamente tornado perpétuo.

Tanto no original de Noll quanto no roteiro, essa seqüência da biblioteca é uma das minhas favoritas. Fruto de uma constatação que me vejo fazendo e confirmando a cada sessão de cinema desde que me entendo como espectador – e que, com alegre e sossegado alívio, vejo compartilhada por um escritor com incursões pelo cinema, como Paul Auster, que põe na boca do narrador de seu romance **O Livro das Ilusões** (não por acaso um texto que trata de filmes) a tradução do sentimento de insuficiência que move essa constatação: “(...) quanto mais perto os filmes chegavam da simulação da realidade tanto menos conseguiam representar o mundo (...)” –, essa seqüência é, de algum modo, uma declaração de *poética*, uma proposta de pacto com o espectador que, a partir daqui, terá que por definitivamente em suspensão a crença num real contínuo e previsível, em que os efeitos remontam, necessariamente, às suas causas, em que as coisas fazem “sentido” ou são “verossímeis”, para adentrar num universo outro em que o filme não é concebido como uma imitação da *superfície* do real, mas como uma manifestação dos seus desvãos.

“O cinema”, diria Munstemberg, “obedece às leis da mente, não às do mundo exterior.”

CENA 13

Idéia de Marta Biavaschi: inserir , ao longo do roteiro, indicações de cenas em que aparecessem outros “(in)quietos animais”, toda a sorte de deserdados que formam o universo urbano contemporâneo e que compõem a paisagem vista pelos olhos do garoto.

CENA 14

Espécie de uma “cena-padrão” que recorre, com pequenas variações, em vários momentos do roteiro: uma imagem do obsessivo impulso deambulatório do garoto (aqui com o acréscimo de uma outra obsessão: a contínua necessidade de fuga do mundo, representada, dessa vez, pela evasão no cinema.).

CENA 15

O filme dentro do filme. A descrição do que o garoto vê na tela é fiel ao original, com exceção do detalhe da câmera se aproximando e “entrando” na vagina da mulher, que é uma citação de uma cena semelhante do curta-metragem **Texas Hotel** (1999), de Cláudio Assis, na qual uma das moradoras do hotel se abana sob o vestido com um leque enquanto a câmera, em *zoom*, vai “invadindo” o seu sexo.

O plano do garoto visto de costas assistindo ao filme – uma espécie de encontro entre a “ficção-real”, a narrativa d’**O Quietos Animal da Esquina**, e a “realidade-fictícia” do filme que o garoto vê – é, de certo modo (como o plano seqüência que vai do garoto para o homem com ares simbolistas na cena 11), um modo de sugerir uma fusão de tempos e espaços, uma mistura homogênea entre realidade e ilusão.

CENA 16

Mais uma vez a circularidade dos movimentos – físicos e mentais – do garoto. O beco, no original, é a travessa Acelino de Carvalho, ruela do centro de Porto Alegre para onde antigamente davam as portas de saída do Cinema Vitória. Atualmente, após uma reforma do prédio, essas portas não existem mais, de modo que no momento da filmagem terão que ser cenografadas para que se mantenha o efeito das vozes vindas de dentro da sala e ouvidas pelo garoto no lado de fora; vozes que, subjetivamente, por um momento, soam quase como um apelo à entrega ao universo paralelo e misterioso do sonho (no original o garoto se vê parado junto a uma das portas e só depois de alguns instantes é que se

“lembra” que está indo para casa, como que num sintoma de sua dificuldade de *entrar* ou permanecer no mundo “real”).

Essa pequena cena, aparentemente sem maior importância – assim como várias outras semelhantes, espalhadas ao longo do texto de Noll e replicadas no roteiro –, tem uma função dramática fundamental: mostrar o quanto o garoto está sempre no limiar da norma, à beira de uma derrapagem que o tirará definitivamente do mundo. Qualquer sensação de *déjà vu*, então, não será mera coincidência: basta retroceder à cena 12, quando o garoto sai da biblioteca – um espaço, como o cinema, de evasão, de ausência do mundo concreto, cotidiano – para constatar que a sensação de estranhamento é muito semelhante, como se para seguir em frente fossem necessários alguns momentos de readaptação ao fluxo normal da vida.

CENA 17

“A poesia existe nos fatos”, dizia Osvald de Andrade.

De algum modo, essa cena é uma tentativa de por à prova a afirmação osvaldiana, buscando menos extrair o belo que pode haver por trás da banalidade do cotidiano do que encontrar a melhor *forma* de expressá-lo (trata-se aqui, não esqueçamos, de *criar* uma linguagem e não apenas de reproduzir, ainda que artisticamente, o mundo). A idéia de aproximar a câmera de uma desconhecida e “ouvir”, através do *off*, seus pensamentos, foi tomada dos filmes **Asas do Desejo** e **Tão Longe, Tão Perto**, de Wim Wenders, nos quais os anjos, incapazes de se comunicar com os humanos, podem, contudo, ouvir os seus pensamentos mais íntimos. Não é outra coisa o que fazem os poetas: ouvem os pensamentos dos homens e os revelam a eles mesmos. Sendo o garoto também um poeta – e, como os anjos, incapaz de interagir diretamente com o outro – procurei, então, deixar em aberto o que realmente acontece aqui; se é mesmo o pensamento da mulher que “ouvimos” ou se é a imaginação criadora do garoto atribuindo aqueles pensamentos a ela. Seja qual for a interpretação que se dê, escrevi as palavras que compõem o pensamento com a intenção de revestir com um contorno “poético” a dor humana, dando vazão à uma idéia de Marta de mostrar que os anônimos “animais da esquina” não são apenas os deserdados sociais, mas também os órfãos de alma.

Finalmente, num jogo intertextual, o “olhar para o céu”, que fecha a cena, é também uma homenagem a Wim Wenders que, em vários de seus filmes, faz a câmera “procurar o céu”, como que em busca, sempre, de uma amplidão maior, de um respiradouro (nos filmes dos anjos, como não poderia deixar de ser, o céu, como espaço e como metáfora, está sempre presente; na seqüência final d’**O Fim da Violência** a câmera, subindo, vai se afastando de um píer até o momento em que, já bem distante, faz um giro de 180° graus em direção ao céu; no início d’**O Hotel de Um Milhão de Dólares** a câmera “voa” à altura dos prédios e vemos, ao fundo da cena no terraço – que mostra o momento em que o personagem Tom Tom vai se jogar – um avião cruzando o céu. . .).

CENA 18

Completamente oposta, no formato e no ritmo, às cenas precedentes, que primam pelo silêncio, pelo andamento lento e reflexivo, essa cena incorpora o ruído e a velocidade – a câmera na mão, com seus movimentos e cortes bruscos, a imagem tremida – que conferem ao que é narrado um tom realista e documental até então ausente do roteiro. Optei por essa linguagem rápida e fragmentada – num caminho contrário ao do original literário, no qual a invasão se dá de um modo clandestino, com o garoto entrando no apartamento sozinho, carregando apenas uma caixa de ferramentas – para frustrar qualquer expectativa ou possibilidade de linearidade (a cena era perfeita para essa ruptura) e agregar um elemento de tensão ao roteiro, que, ao mesmo tempo que elevasse a “temperatura dramática” do filme, permitisse ao expectador, através de um mecanismo subjetivo de “substituição” de expectativas, aliviar aquele outro tipo de tensão, represada até aqui, decorrente do *anestesiamento* – mais do que indiferença – do garoto em relação ao mundo exterior.

Essa aceleração dos acontecimentos contidos na cena não elide, contudo, minha preocupação – já manifestada em outros momentos dessas notas – de *conter* o fluxo contínuo de imagens num mesmo bloco narrativo que há no texto de Noll. Mesmo em meio a velocidade, então, há aqui um detalhamento dos elementos da cena – que vai desde a placa com os nomes do conjunto habitacional (ao invés do prédio único do original) e do órgão financiador da obra, até a mulher pisoteada na invasão – que a torna muito mais longa do que a versão literária. Creio que essa cena poderá causar um duplo estranhamento

no espectador: de um lado, ela opera numa lógica totalmente realista, em tudo contrária ao tom do filme até aqui; de outro, ela propõe uma aceleração formal, que imita o que está sendo narrado, mas tendo em si um excesso de descritivismo que a torna demasiadamente longa em termos de duração e que ao fim e ao cabo acaba por reforçar, uma vez mais, o estranhamento – ainda que de uma outra ordem, pois aqui o *real* é que soa insólito – presente ao longo do roteiro.

Gosto dessa cena (na verdade um “congestionamento” de micro-cenas fundidas umas às outras); não apenas por essa falsa discrepância em relação às demais (pois apesar do ritmo em descompasso ela se mantém fiel a uma ambigüidade maior, que é a do roteiro) como também pelas sutilezas que ela possui e que apontam para um véu de silêncio que envolve a relação do garoto com sua mãe – o olhar constrangido e desiludido que ambos trocam – e com o seu inaudito passado – a foto da casa meio torta à beira da calçada. No original, essa casa é referida pelo garoto como o lugar de onde ele e a mãe foram despejados e os adornos na parede (a foto não é mencionada) são menos uma tentativa de humanizar o lugar do que um disfarce para o constrangimento e a perplexidade: “(...) A cada dia apareciam novos invasores, eu e minha mãe em certas pausas nos olhávamos nos perguntando, e resolvíamos então disfarçar pendurando alguma coisa na parede (...)”.

Ainda que tenha optado por omitir no roteiro qualquer menção explícita à antiga casa, penso que ao ver o garoto, um poeta, pendurando na parede uma imagem sem nenhum atrativo estético, o espectador poderá inferir do que se trata. “Há mais verdade no gesto” – diria Marília Fiorillo a respeito da literatura de Peter Handke – “que na anatomia de suas razões”.

CENA 19

Volta ao andamento lento e reflexivo anterior. A câmera, agora apaziguada, contrasta com um crescendo de melancolia que é, simultaneamente, do garoto, cujo olhar parece ver não a paisagem, mas o vazio por trás dela, e da própria *cena* que, com sua ausência de som, como que aguça o não-sentido de tudo.

Fechando a cena, o *off* do homem no ônibus, que escrevi – talvez aqui, mais do que na cena 17, induzindo a uma interpretação dessa “voz muda” como uma projeção; não como um dado da realidade – quase como uma legenda do sentimento de orfandade do garoto.

CENA 20

Continuando a explorar os opostos, procurei nessa cena substituir a melancolia dominante na cena anterior por um sentimento de opressão e enclausuramento, embora a ação, aqui, se passe a céu aberto. O discurso indireto do original foi transformado no primeiro diálogo do roteiro, um diálogo (como serão todos os demais) caracterizado pela brevidade, pelo laconismo, nesse caso reforçado pelo contexto: um grupo de jovens numa sessão de drogas.

Ao escrever essa cena, constatei que a impossibilidade da palavra dar conta de todas as nuances da realidade – um problema na comunicação cotidiana que, num filme, pensava eu, poderia facilmente ser equacionado através da imagem – tem aqui o seu inverso: no original, Noll aproxima metaforicamente, de um modo quase subliminar, os jovens drogados com “(...) uma obra paralisada bem no início, que a gente chamava de ruínas”. Essa aproximação, sutil, mas perceptível – os jovens, como a obra, mal começaram e já são escombros – num filme talvez não fique tão clara assim, seja porque o caráter “denotativo” da imagem (o contexto social daqueles jovens justifica o fato de estarem num ambiente precário, de modo que as ruínas parecem ter unicamente a função de conferir verossimilhança e carga dramática à cena) é suficientemente forte para sufocar qualquer conotação; seja porque, paradoxalmente, é a palavra, aqui, que se reveste de um simultaneísmo de significados que à imagem escapa, ou, como diria Jean Epstein, em seu famoso ensaio sobre o cinema e as letras modernas: “A utopia fisiológica de ver ao mesmo tempo é substituída pela aproximação: ver depressa.”

Tão depressa – acrescentaria eu – que, às vezes, é impossível acompanhar.

CENA 21

Um dos belos momentos do roteiro. Procurei prolongar ao máximo possível essa cena, fazendo com que o *olho* – o da câmera; o do leitor – penetrasse-a lentamente, como o faria o garoto, em face de seu constrangimento diante da mãe. Todo o descritivismo contido na cena, toda a hesitação na “conversa” dos dois, estão a serviço da constituição dessa atmosfera de desconforto e embaraço que rodeia não apenas o espaço físico como também esse outro “espaço”, subjetivo, que existe entre o garoto e as demais pessoas. Nessa medida, o silêncio do garoto, que no original é sua única resposta às declarações da mãe, foi aqui mantido, mas com o acréscimo dos gestos mal esboçados e já interrompidos. “Na tela”, diz Epstein, “a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere. Esse riso interrompido, tal como o imaginamos a partir de seu advento entrevisto. E na superfície desta mão que mal se abre – para qual larga estrada de gestos? – a idéia, então, se orienta.”

O personagem do menino, um dos muitos “desajustados” (cegos, mendigos, loucos) que aparecem ao longo de todos os textos de Noll, surge aqui com as mesmas características do original, com o acréscimo de uma fala na primeira pessoa. Fechando a cena, o olhar do garoto, que percorre um teto decomposto, que reforça o ar de precariedade de tudo.

CENA 22

Cena de entremeio, sublinhando, uma vez mais, o vazio de tudo.

CENA 23

Aproveitei aqui, com pequenas variações (um acréscimo de gestuais para dar mais plasticidade à cena: o garoto fazendo um quatro com as pernas, depois se espreguiçando; e um plano do céu estrelado em contraposição à atmosfera opressiva do entorno), quase toda a descrição contida no texto de Noll. Buscando, porém, uma sintonia com a referência às druidisas, optei por descrever a melodia entoada pela garota como algo semelhante a um mantra, e não como uma “(...) balada bem romântica, de um cantor feioso mas que

provocava gritos histéricos das gurias nos auditórios de programas de TV (...)”, como no original.

CENA 24

Continuação, num crescendo de tensão, da cena anterior. Como que num contraponto aos traços melancólicos que vinham sendo dominantes, sobretudo a partir da cena 17, inseri novamente – sublinhando o momento que antecede a irrupção dos instintos do garoto – a imagem das unhas, como garras, entranhando-se na parede. Nessa postura do garoto e da menina contra a parede, há um eco de uma passagem do **PanAmérica**, de José Agrippino de Paula (um texto, segundo Mário Schenberg, que toma emprestado do cinema “(...) uma técnica de narração por imagens que funde a realidade com o onirismo, fugindo a qualquer análise psicológica”; o que, acrescento eu, também resume o que Noll faz em seu romance): o momento em que o narrador descreve os momentos que antecedem uma relação sexual sua com Marilyn Monroe (sic), junto a uma parede.

CENA 25

O plano fechado sobre o garoto e a garota busca expressar a subjetividade dela, o sufocamento a que é submetida. Ecos da estética de proximidade de Epstein: “Diante de um drama acompanhado assim de binóculo, músculo por músculo, qual o teatro de palavra que não se afigura miserável?”

CENA 26

Reprodução, sem maiores variações em relação ao original de Noll, da cena do retorno do garoto. A permanência da mãe no mesmo lugar como que atesta a repetição sem perspectivas de suas vidas.

CENA 27

O roteiro d’**O Quietos Animal da Esquina** está parcialmente estruturado numa alternância de cenas lentas, mais ou menos longas, conforme o caso, e cenas rápidas, plenas de movimentos de câmera bruscos que mimetizam o que está sendo narrado. Aqui, há uma fusão dos dois tempos, com a cena iniciando num crescendo de tensão que atinge o paroxismo no momento em que o garoto acorda e, a partir dali, depois que ele levanta, voltando a um andamento mais lento – na medida em que ele se deixa ficar observando a movimentação próxima ao prédio – até chegar ao imobilismo total quando ele fica ouvindo o ronco da mãe vindo da sala.

CENA 28

Cenas como essa, feitas de sombra e luz, calcadas unicamente na imagem, funcionaram, no momento em que foram escritas, como uma espécie de desafogo, de puro prazer estético e lúdico: aqui pude lidar unicamente com massas visuais, sem uma preocupação maior de encadear a cena numa narrativa (embora ela esteja intimamente ligada tanto com o que veio antes quanto com o que lhe é posterior).

Relendo o ensaio de Geraldino Ferreira Alves Netto sobre o cinema de Wim Wenders, encontro uma passagem que, descrevendo a precariedade da palavra, diz muito a respeito do meu próprio processo: “(...) a palavra traz em si mesma a marca da falta, já que o significante substitui a coisa, sendo a presença de uma ausência e só adquirindo seu significado dentro de uma cadeia de significantes, cujo significado age retroativamente. Por isso”, prossegue o crítico, “Wenders explora ao máximo as imagens, para completar o que as palavras não conseguem dizer.”

Tentei fazer algo parecido aqui: uma cena – se não o roteiro ou um filme – em estado de muda poesia.

CENA 29

Cena calcada no texto de Noll, sem variações, exceto a passagem do discurso indireto para o direto, transformando-o na fala do garoto. De novo a reincidência de movimentos, agora, porém – ao invés do espaço aberto das ruas, como no início do roteiro –, circunscrita à área claustrofóbica do apartamento, cuja precariedade é a própria materialização da

impossibilidade de extrair sentido das coisas. Para mim, leitor d’**O Quietos Animal da Esquina**, o ir e vir do garoto do quarto para a sala, a visão repetida do imobilismo da mãe, ainda dormindo no sofá, é o duplo concreto de um desconforto subjetivo, da circularidade e despropósito da própria vida do garoto, e seu ato de acordar a mãe é simultaneamente uma fuga da lembrança desse desconforto, que está além das circunstâncias materiais imediatas, e uma tentativa de quebrar a lógica paralisante da repetição. Espero que o espectador faça essa leitura ao assistir a cena.

CENA 30

No original, a cena da despedida da mãe do garoto é narrada com frio distanciamento, fazendo lembrar, novamente, a atmosfera d’**O Estrangeiro**, de Camus, o modo indiferente com que o protagonista, Mersault, recebe a notícia da morte de sua mãe. A mesma cena, no roteiro, ganhou um contorno afetivo, inexistente no texto de Noll, mas coerente com os “gestos mudos” que inseri nas cenas precedentes em que o garoto convive com a mãe.

CENA 31

Continuação da cena anterior. O toque das mãos do garoto e de sua mãe através do vidro, inexistente no original, é uma citação de uma cena de um outro livro de Noll, **Bandoleiros**, na qual o narrador, no aeroporto, põe a mão sobre o vidro da sala de desembarque e “toca” a mão do amigo que chega e está do outro lado. Próximos, mas apartados por um obstáculo invisível, porém real, os protagonistas da cena – tanto em **Bandoleiros** quanto n’**O Quietos Animal da Esquina** – sabem, no momento mesmo em que ela ocorre, que a possibilidade do convívio não mais existe.

Qualquer semelhança com a emblemática cena de **Paris, Texas**, de Wim Wenders, em que o personagem Travis reencontra a ex-mulher através do vidro de uma cabine de *peep-show*, não terá sido mera coincidência: também pensei nela ao escrever a cena.

CENA 32

A imagem do garoto entrando num ônibus, numa cena imediatamente posterior a do embarque de sua mãe, foi pensada como um modo de expressar o afastamento definitivo dos dois. A tomada do ônibus visto por trás, indo embora, é uma tentativa de síntese desse afastamento.

CENA 33

Num curto parágrafo de onze linhas (oito na edição dos **Contos e Romances Reunidos**), Noll descreve o garoto subindo no ônibus, passando pelo bairro Glória, descendo do ônibus, chegando ao prédio e encontrando dois policiais a sua espera: toda a ação contida em três cenas (32, 33 e 34) do roteiro. Para além do “alongamento” dessas cenas, acrescentei em suas versões filmicas os detalhes referidos nos comentários específicos. No caso da cena 33, voltei a explorar o recurso dos *offs* de desconhecidos pelos quais o garoto cruza, agora fazendo uso de uma composição que é um espelho às avessas da situação do garoto: uma mãe e sua filha *juntas*, ainda que também, num certo nível, incomunicáveis. Fugindo da vertigem do original de Noll, imposta pela opção do autor por “congestionar conteúdos” num mesmo fluxo narrativo, no roteiro o próprio teor dos pensamentos de ambas confere à cena um tom mais lento e reflexivo, como que dando ao leitor/espectador uma pausa para respirar.

Fechando a cena, de novo uma imagem do céu: o ponto de fuga, no roteiro, de todos os “(in)quietos animais da esquina”.

CENA 34

Cena fiel ao original, apenas acrescentei, para fins de caracterização, os traços do personagem que denuncia o garoto.

CENA 35

Cena existente apenas no roteiro. Procurei fundir as características do que seria uma típica delegacia brasileira com alguns traços algo *noir*, que trouxessem à tona novamente,

um sentimento de estranhamento, aqui deflagrado pelo anacronismo das roupas e da máquina de escrever. O tom meio irreal do circundante busca conferir uma certa ambigüidade à cena, como a sugerir que tudo pode ser um sonho ou uma interferência da imaginação do garoto sobre o real.

CENA 36

Mesmo “atmosfera” da cena anterior. A figura do delegado é uma citação do detetive Sam Spade, de Dashiell Hammet (ver o parágrafo inicial d’**O Falcão Maltês**). Quanto à sua fala, é a transposição, *ipsis litteris*, do original de Noll, com um certo exagero – explorando todos os matizes de “irrealismo” dessa seqüência de cenas – do tom teatral. Essa ruptura com qualquer tom naturalista, materializada numa fala que beira à canastrice, reforça, de um lado, a sensação de falsidade, de invenção, por parte do garoto, de uma situação que talvez não tenha se passado exatamente assim; de outro, re-propõe, ao espectador, um diálogo com um universo *fabricado*, que não é o mesmo que é exterior à sala de projeção.

Por questões de gosto pessoal, me interessam os filmes que, através da linguagem e da meta-linguagem, das citações, das intertextualidades, enfim, não nos deixam esquecer – ainda que nos coloquem radicalmente dentro deles – que estamos a ver um *filme*, uma manifestação de um algo que, a despeito de suas relações com o “real”, é uma outra coisa, paralela a ele. “Quando você entra numa sala de teatro ou cinema”, diz Luiz Fernando Carvalho, “você quer se reconhecer ali. Ao mesmo tempo, se não houver uma pequena diferença, pequena que seja, entre a vida retratada ali na tela e a vida que existe do lado de fora da sala, não faz sentido nenhum. Porque essa pequena diferença é exatamente a criação artística. Não se fala como se escreve, ou melhor, não se escreve como se fala.”

No nível das citações, uma pequena brincadeira com um outro texto de Noll: o nome que o delegado grita, Tedesco, é o mesmo de um personagem referido em **Rastros do Verão**, um “amigo de velhice” do pai do narrador. Aproveitando, também, a palavra como sinônimo de *germânico*, *alemão*, inverti a descrição do repórter policial e do carcereiro: o repórter, que no original era o homem “inteiramente loiro, com tufos de pêlos totalmente claros saindo-lhe pelos ouvidos”, passou, aqui, a ser moreno, enquanto que o carcereiro – que, na cena escrita por Noll nem é mencionado – é que é o loiro (uma figura sem nenhuma

familiaridade com o biótipo brasileiro e pouco provável num ambiente de delegacia), mantendo coerência com toda a *inverossimilhança* da cena.

CENA 37

A atmosfera algo dantesca dessa cena – um misto de realismo cru e fervor alucinatório – é inteiramente calcada no texto de Noll. A descrição do preso que pergunta as horas, porém, foi inspirada na figura de Nelson Sargento, no filme **O Primeiro Dia**, de Walter Salles e Daniela Thomas, em que ele interpreta um velho, também preso, que, inquieto na cela, fica fazendo contínuas referências ao tempo, à virada do ano (o filme se passa na passagem de 1999 para 2000) – “Vai mudar tudo, o um vai virar dois, o nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero, o outro nove vai virar zero também. . .” –, numa fala delirante de quem perdeu contato com o mundo.

CENA 38

Cena idêntica ao original. No roteiro, a mudança de plano, dos presos para o garoto, mostra que sua condição de “avulso”, seu descompasso com o mundo, se mantém inalterado, independentemente das circunstâncias.

CENA 39

Cena também idêntica ao original. Mais do que qualquer sugestão de necessidade de evasão (no texto de Noll o garoto não faz qualquer menção a isso), o olhar através das grades da janela é apenas a manutenção do *voyeurismo* paradoxalmente indiferente que caracteriza as relações do garoto com o mundo.

CENA 40

Busquei, nessa cena, enfatizar um contraste já existente no original: em oposição à indiferença “de gelar o sangue” – como a caracteriza Sinval Medina – com que havia

encarado a própria prisão e os momentos iniciais na cela, o garoto, aqui, demonstra-se afetado por sua condição de preso, ainda que essa alteração de ânimo, no texto de Noll, seja mascarada por uma descrição fria e distanciada. O sacudir das grades, que no original o garoto esboça mas depois aborta, no roteiro é mantido, como uma nova irrupção de sua inquieta animalidade, e o neutro “(...) ouvi uma voz atrás de mim me chamando, o carcereiro, dizendo que viesse com ele (...)” foi transformado na fala agressiva que fecha a cena.

CENA 41

Cena transposta do original, inclusive com o gesto interrompido de Mariana tentando alcançar o garoto, o que remete ao toque de mãos dele e de sua mãe impedido pelo vidro, na cena 31.

CENA 42

Uma das cenas fundamentais d’**O Quietos Animal da Esquina**: o encontro do garoto com seu benfeitor. A figura de Kurt, já no texto de Noll, é descrita com traços se não anacrônicos – “(...) o homem me fez lembrar de uma foto que eu conhecia de uma rua de Viena lá dos anos trinta (...)” – pelo menos deslocados do lugar em que se encontra, reiterando, uma vez mais, o estranhamento do que está sendo narrado. Como na cena anterior, também nessa acaba ocorrendo um diálogo entre os elementos já presentes no texto e aqueles outros que, embora inexistentes no original, condizem com o “tom” geral da obra: aqui, o figurino “clássico” de Kurt se confunde com a atmosfera *noir* que procurei imprimir nas cenas na delegacia (35 e 36).

CENA 43

Cena transposta diretamente do romance para o roteiro, sem acréscimos ou variações.

CENA 44

Cena de entremeio, inserida no roteiro com a função, uma vez mais, de retardar o ritmo acelerado do texto de Noll e isolar – não só temporalmente, mas também no âmbito *psicológico* – a cena na delegacia das seqüências posteriores, como que marcando o término de um ciclo e o início de outro na vida do garoto.

Os efeitos de uma pequena cena como essa não devem ser desprezados: na montagem de um filme, como lembra Jean-Claude Carrière citando os montadores, “(...) um simples quadro (quer dizer, a vigésima quarta parte de um segundo) pode mudar o ritmo de uma cena e quase alterar a história que ela conta.”

CENA 45

Uma simbiose do técnico com a finalidade expressiva: o plano geral do garoto e de Kurt, registrando um grande espaço onde eles se integram aos outros elementos da cena – o jardim cheio de caramanchões, a pequena ponte – foi pensado como uma metáfora de uma *amplidão* (contraposta aos espaços claustrofóbicos: o pequeno apartamento e a prisão, no plano físico; a ausência de perspectivas, no âmbito da subjetividade) que parece se avizinhar do garoto. O próprio movimento lento da câmera, que vai, sem pressa, fechando num plano médio dos personagens, provoca, subliminarmente, um efeito de apaziguamento já sugerido pelo cenário, mas que, de um modo algo ambíguo, é posto em xeque pelo plano fechado na placa que revela ser o prédio uma clínica.

CENA 46

Creio que os artifícios utilizados na cena anterior, quando analisados sob o efeito da cena atual, confirmam toda a sua eficácia como elemento de desestabilização do leitor/espectador. Tudo o que ela anuncia é relativizado, aqui, pela supremacia, uma vez mais, do comportamento indiferente do garoto sobre qualquer outro possível componente narrativo. A amabilidade de Kurt, por sua vez – uma espécie de legenda muda para o seu

comportamento inexplicado – traz de volta a memória do estranhamento, que a cena anterior parecia dissipar.

Chamo a atenção do leitor, aqui, para as diferentes soluções que o processo de escrita do roteiro foi impondo e que – muitas vezes sem plena consciência delas no momento em que elas se me apresentavam – fui acolhendo: na cena precedente, optei por trabalhar os movimentos de câmera em sintonia com os elementos da cena e com a idéia e o sentimento a serem expressados; na cena atual, deixei que a própria circunstância contida na cena “falasse”, o que não significa que no original de Noll essa fosse uma cena mais expressiva, que dispensasse, naturalmente, qualquer artifício para torná-la “cinematográfica” (até porque, no original, as ações se sucedem umas às outras sem uma “divisão” muito precisa que demarque onde termina uma e começa a outra); o que ocorre, provavelmente, é justamente o oposto: por ser a cena anterior uma ruptura no plano do narrado, a *narração*, (o modo de narrar a *ação*) teve que ser modificada, daí os recursos pouco usados até aquele momento se manifestarem em toda a sua potencialidade expressiva.

CENA 47

A longa seqüência que inicia aqui e vai até a cena 57, configura uma das recorrências obsessivas da obra de João Gilberto Noll: o relato de sonhos de personagens. Assim como os personagens de muitos dos filmes de Wim Wenders – cineasta com cuja obra é possível estabelecer todas as analogias possíveis com as preocupações estéticas e temáticas da obra de Noll – os protagonistas não só d’**O Quietos Animal da Esquina**, como também de **Hotel Atlântico** e de **Rastros do Verão**, por exemplo, sonham continuamente, como se o sonho fosse o último reduto possível de evasão de uma realidade em tudo e por tudo avessa ao que eles buscam, e muitos desses sonhos mimetizam o universo mágico do cinema, fazendo, inclusive, remissões à figuras da tela, como o narrador de **Rastros do Verão** que, em determinado momento, sonha que está no Rio de Janeiro e que reencontra, no passado, uma mulher do presente cuja imagem, no sonho, “(...) é como se fosse cinema italiano – talvez o lenço na cabeça amarrado na nuca lhe dê os ares de uma operária em Turim, talvez um pouco Claudia Cardinale no início da carreira (...)”.

No caso d’**O Quietos Animal da Esquina**, os idílicos elementos presentes no sonho – os cavalos relinchando, a casa amarela soltando fumaça pela chaminé, o sexo sobre o feno e um hipotético filho “ficando forte, um verdadeiro homem” (numa cena posterior) – apontam para uma necessidade de enraizamento, de pertença a um núcleo familiar, ainda que idealizado (mas, enfim, essa idealização é um dos poucos momentos em que o garoto sucumbe a sua condição adolescente; é uma das poucas passagens em que Noll se permite – e ao seu personagem – uma inflexão no tom predominantemente frio e indiferente do relato).

Quanto aos versos do garoto, escrevi-os buscando expressar, simultaneamente, o sentimento de solidão (“*homens avulsos*”), a impossibilidade de escolher um caminho (*entre esquinas*) e um provável desejo de evasão e liberdade, simbolizado pelos cavalos relinchando, do original.

CENA 48

Ao longo da seqüência do sonho do garoto, percebe-se, no original de Noll, alguns ecos “psicanalíticos” que se não conferem significado ao comportamento do garoto, ao menos insinuam os sentimentos decorrentes de sua abordagem violenta de Mariana. Nessa cena, transposta do original para o roteiro, sem alterações, o olhar do garoto (a *câmera*, em termos fílmicos) que se fixa nos seios dela e constata que ela já não é mais adolescente pode muito bem ser interpretado como uma “confissão de culpa”: no sonho ele a transforma numa mulher, como que para aliviar o peso de impor, no mundo real, uma relação sexual a uma menina.

Poderia, no roteiro, sugerir alguma marca mais evidente, um “ar” mais maduro, algum artifício de figurino ou produção que evidenciasse, mais explicitamente, a condição de *mulher* de Mariana, mas preferi preservar os seios como índice de maturidade por esse simbolismo, mesmo, de culpa mesclada com desejo que parece acometer o garoto. “O

princípio da metáfora visual”, diz Epstein, “é exato na vida onírica ou normal; na tela ele se impõe.”

CENA 49

A atmosfera da cena anterior se mantém, agora “um tom acima”: retardando o máximo possível o tempo da cena – como de hábito curtíssima, no original – procurei extrair a sensualidade escondida no ato de passar geléia no pão, como, imagino, o faria a fantasia do garoto, e explorar a expressão do rosto de Mariana enquanto o garoto lhe lambe as coxas.

CENA 50

O uso mais freqüente de descrições não tanto de ações ou objetos quanto de percepções de luz e sombras – tons escuros, o movimento da chama da vela – confere a essa cena (como a maioria das cenas que relatam o sonho do garoto) uma carga ainda mais visual, *cinematográfica*, do que aquela já presente no restante do texto de Noll. Se em momentos anteriores optei por não fazer maiores interferências nas cenas do original, foi mais por elas não “comprometerem” a gramática do filme (sua manutenção no formato de origem não enfraqueceria a linguagem filmica) do que por dispensarem qualquer transformação. No caso dessa cena, não é o que ocorre: lê-la no texto de Noll já é vê-la em nossa tela interior.

Uma nota de “conteúdo simbólico”: como que num processo de reparação da culpa, no âmbito do sonho, ao contrário do que ocorreu na realidade, o garoto vai por cima dela “(...) bem calmo, como se um plano que eu desconhecesse guiasse o meu instinto.” No roteiro, substitui essa “calma” pela idéia de ternura e serenidade, mais expressiva.

CENA 51

Outra cena visualmente expressiva, já no original, que tentei potencializar mais ainda através de uma sugestão de posicionamento de câmera. A tomada do garoto visto por trás, indo em direção ao sol – num eco da cena 7 – foi pensada tanto como uma metáfora do encontro com um lado mais luminoso da vida quanto como uma afirmação da imagem não

só como o modo de contar uma história num filme, mas, principalmente, como um “objeto estético” em si mesmo. Um fotograma como esse, para mim, tem o mesmo efeito e autonomia de um quadro, que não é a coisa que representa, mas uma outra realidade, paralela e única.

CENA 52

Andamento lento e reflexivo. Imaginei, aqui, a câmera descrevendo muito lentamente o ambiente, flanando sua lente sobre cada detalhe da cena, mimetizando o ritmo pacificado do garoto. O tom dourado irreal e desfocado mantém a atmosfera onírica.

CENA 53

A passagem do tempo dentro do sonho – que emoldura o *continuum* das atividades do garoto e demonstra uma estabilidade inexistente em sua vida real – se dá através das mudanças climáticas, presentes no original e reforçadas por mim no roteiro. Inseri nessa cena a chuva, em contraste (mas não em oposição) com a cena em que o garoto ia em direção ao sol. A melodia alegre que ele assovia em meio a chuva (*singing in the rain?*) atesta a harmonia, a aceitação feliz do mundo como ele é. “Não desejei senão estar ao sol ou à chuva”, diria Fernando Pessoa, “ao sol quando havia sol e à chuva quando estava chovendo”.

CENA 54

Cena transposta do romance para o roteiro sem acréscimos ou variações. Sem grande impacto cinematográfico, ela tem, aqui, a mesma função que no original: enfatizar um sentimento de harmonia e felicidade vivenciado no sonho e a ambição de ampliá-lo, através do desejo de um outro filho.

CENA 55

Mais uma cena demarcando a passagem do tempo e, nesse caso, também antecipando os contornos especialmente dramáticos da duas cenas posteriores. A câmera lenta visa provocar (e prorrogar ao máximo) uma sensação de desconforto e estranhamento diante de uma cena que quebra o tom idílico anterior, trazendo à tona aquela espécie de *mortificação* de que fala Jean Epstein. “Numa projeção lenta”, diz ele, “observa-se uma degradação das formas que, ao sofrerem uma diminuição em sua mobilidade, perdem algo da sua qualidade vital.”

Esse, certamente, não é o único efeito alcançável através da câmera lenta, mas, no caso dessa cena, creio que a afirmação de Epstein sintetiza o que ela propõe.

CENA 56

Um segundo encontro do garoto e Kurt, agora no sonho. Num gráfico imaginário, esse seria um dos momentos de pico dramático d’**O Quietos Animal da Esquina**. No próprio texto de Noll há nessa cena um detalhamento que, em comparação com outras cenas, gera uma impressão de uma maior lentidão, uma sensação de refreamento no acúmulo de imagens sucintamente descritas no início do livro, que cria uma expectativa tensa do que virá depois. Mantive no roteiro esse mesmo andamento lento e as mesmas menções à luminosidade que, já na leitura do texto original, contribuem para a visualização da cena.

CENA 57

Mantém-se, por razões diversas, a tensão dramática da cena anterior: enquanto lá havia um suspense gerado pela expectativa do que estava à espera do garoto no curral, aqui é o silêncio inicial e a posterior admoestação de Kurt ao garoto para que ele volte (e que atualiza o “mistério” que envolve esse estranho benfeitor) o motivo da tensão.

Gosto dessa cena por sua resolução algo irreal, que faz a passagem do sonho para a realidade sem qualquer corte, como se os personagens simplesmente houvessem passado de um cenário para outro, meio que remetendo à atmosfera algo alucinatória presente na cena 12, quando o garoto sai da biblioteca e “vê” as demais pessoas na rua imóveis, como que congeladas num tempo outro que não aquele em que o garoto está.

CENA 58

Cena transposta do original para o roteiro com pequenas variações. Forçando um pouco a mão – no original qualquer traço indiferente pode ser atribuído ao fato de o garoto se sentir, como ele mesmo afirma, “esquecido, bobo, estonteado” – optei, nessa cena, por fazer com que o retorno à vigília trouxesse também de volta, sem nenhuma explicação, a sua habitual indiferença a tudo. O discreto autoritarismo de Kurt (que aqui, à exemplo do garoto, que está de cabelo e barbas longos, aparece mais envelhecido, o cabelo mais branco: indício de uma razoável passagem de tempo) apontando a roupa sobre a cadeira, tem como única resposta do garoto o gesto mecânico de se trocar.

CENA 59

Em termos de descrições de ambiente, essa cena é fiel ao original. Ao invés, porém, de revelar uma possível perplexidade do garoto ao se deparar com a própria aparência no espelho (“Algum tempo tinha se passado”, diz ele, “(...) e não pouco tempo: aqueles cabelos longos e a barba bem espessa eram alguns sinais dele.”), pretendi, aqui, fazer com que qualquer estranhamento, se houvesse, ocorresse no âmbito do espectador. No roteiro, então, o garoto simplesmente passa a mão pela barba, sem nenhuma evidência de perplexidade ou estranhamento (como o leitor já terá percebido, mantenho acesa a preocupação de evitar qualquer possibilidade de o espectador “naturalizar”, tornar segura sua interpretação do filme).

CENA 60

Uma espécie de reencontro do garoto consigo mesmo, marcada pelos *offs* algo reflexivos e emocionados que funcionam como uma legenda junto às imagens da descoberta da coletânea de poemas, do deslizar da mão sobre a folha de papel, do reencontro do garoto com sua assinatura e seus traços (que são não apenas as marcas deixadas no papel, mas também os vestígios de sua trajetória existencial), da releitura de

um antigo poema próprio. O verso desse poema, que não aparece no original – o garoto apenas se refere a um escrito que “falava de umas gotas lúcidas” – foi inserido para reforçar essa atmosfera de reencontro interior que, na verdade, não existe – pelo menos nesse grau – no original. As frases do garoto no texto de Noll – “(...) Hölderin, este nome me agradou.”, ou “(...) De um gostei assim que botei o olho (...)” (sobre o seu próprio poema) – não revelam mais do que uma satisfação trivial por encontrar coisas de que gosta; não há nenhuma emoção maior. Optei por dar esse tom emocionado à cena como um contraponto à ausência de emoção da cena anterior (quando o garoto vê sua imagem no espelho) e à ruptura nesse tom mais afetivo que ocorre no desfecho desta própria cena, quando a aparição de Kurt e sua “ordem” para que o garoto o acompanhe a uma cerimônia religiosa, impõe, de novo, a realidade.

Falando, numa entrevista a Ernesto González Bermejo, sobre os pequenos comentários inseridos no final de cada capítulo d’**O Jogo da Amarelinha** e que, aparentemente nada tem a ver com o restante do texto, Julio Cortázar diz que “(...) eles servem, simplesmente, para lavar o rosto do leitor. A intenção é dizer ao leitor: “Não se deixe levar por tantas emoções”.”.

O que mais poderia eu dizer sobre essa cena?

CENA 61

Como várias das situações nas quais o garoto se vê envolvido, essa, em particular, se reveste de uma gratuidade algo misteriosa que, porém, em termos de estrutura dramática do romance, revela um simbolismo velado que insinua pistas sobre o modo como o garoto percebe e sente as circunstâncias. A cerimônia religiosa vivida junto a Kurt, seu “salvador”, como que confirma uma condição de “escolhido”, implícita desde o momento do encontro dos dois. A ausência de maiores esclarecimentos, contudo, a reunião por “um momento muito especial” que não é explicado, o não saber o que está prestes a acontecer – como manifesta o garoto, no original – a gratuidade de tudo, enfim, sugere ao leitor um sentimento de desconfiança aguçado por afirmações obscuras como “aqui são todos tardios”. Essas impressões, suscitadas no original por uma descrição de ambiente mais longa do que o habitual, são, ainda sim, muito rarefeitas, de modo que uma vez *escolhida*

essa interpretação, optei por explicitá-la no roteiro fazendo uso de alguns artifícios inexistentes no texto de Noll. Uma vez mais, procurei alongar a cena, sugerindo um longo *travelling* da câmera pelo ambiente e inserindo detalhes e personagens que realçassem a atmosfera estranha e algo irreal que procurei imprimir. Desde o momento da releitura d’**O Quietos Animal da Esquina**, essa cena me trouxe ecos da cena da orgia em **De Olhos Bem Fechados**, de Stanley Kubrick. A semelhança com uma festa, o espaço amplo, as pessoas estranhas que compõem o ambiente, me sugeriram, de imediato, não apenas o clima da cena de Kubrick, como também o *modo* de narrá-la: uma câmera em lentos movimentos passeando pelo salão como o olho de um *voyeur* perscrutando algo proibido. Mais do que no filme de Kubrick, porém, foi na obra literária que lhe inspirou, **Breve Romance de Sonho** (*Traumnovelle*), de Arthur Schnitzler, que fui buscar as descrições para a minha cena: os mascarados com trajes eclesiásticos caminhando pelo salão, os adereços de seda negra pendendo das paredes, os acordes da música sacra provindo do alto, foram literalmente extraídos do texto de Schnitzler. As descrições de Noll, por sua vez, foram mantidas em detalhes como a conversa de Kurt, o interesse forçadamente respeitoso do garoto, e o pastor de camisola preta por cima do terno.

CENA 62

Novamente – como o menino que desejava um prego para pendurar um raio na parede (cena 21) – surge aqui, agora como um pastor veemente, a figura do “desajustado”, sempre no limiar de algum transtorno ou mesmo da loucura. Posteriormente (cena 136), o mesmo tipo será retomado através de um pregador de rua algo ensandecido que, como que assumindo a insanidade, dirá que “é para Deus que enlouquecemos”.

CENA 63

Cena transposta do original para o roteiro, sem qualquer acréscimo ou variação.

CENA 64

O questionamento que o garoto se faz no original – “Por que eu não fugia? Não, não me pareceu que seguindo sozinho eu pudesse facilitar o desdobramento das coisas.” – me pareceu que no filme soaria demasiadamente didático. Preferi sugerir a dúvida e a consideração de uma possível fuga que o acomete, através da imagem, do olhar para trás e para os lados. O restante da cena está como no original, inclusive com a súbita agressividade do garoto (em mais uma das muitas vezes em que irrompe seus instintos de animal acuado) com relação ao homem que lhe deu o cigarro.

CENA 65

Cena bem próxima do original, com um acento dramático no transtorno do garoto ao se aproximar do prédio da clínica. O mal estar e a tontura do garoto são reproduzidos, mimeticamente, através do movimento da lente da câmera pondo e tirando de foco a imagem do prédio, e o riso travado, no texto, transformei num surto de gargalhadas (antecipando uma reação semelhante do garoto, presente no próprio original (cena 95, no roteiro)) como que numa reação histérica que contrasta com o tom solene com que ele murmura o misto de poema e prece clamando pelo Pai.

Fechando a cena, uma das obsessões da obra de Noll: seus narradores dedicam uma atenção contínua aos próprios pés e, especialmente, aos seus sapatos, itens indispensáveis da errância. Em **Rastros do Verão**, por exemplo, frases como – “Olhei para os meus pés andando (...)”, ou “(...) tive um instinto de olhar os meus pés. Eles estavam dentro de uns sapatos avermelhados de terra. Era com eles que eu tinha vindo até aqui.” – são uma constante, e no próprio **O Quietos Animal da Esquina** já flagramos o garoto observando a sola do tênis (cena 23) ou alternando o olhar dos sapatos novos para os tênis velhos e rasgados (cena 58).

Novamente num paralelismo com Wim Wenders, cujo cinema, insisto, em vários aspectos se aproxima da literatura de Noll, lembro de um comportamento semelhante do personagem Travis que, numa cena emblemática de **Paris, Texas**, põe-se a lustrar todos os sapatos que encontra na casa do irmão, num comportamento que insinua, como desconfia Peter Buchka, “(...) que bem preferia estar sozinho na estrada a participar dessa felicidade burguesa emprestada.” Os narradores de Noll, com suas remissões aos calçados que o

conduzem, como que relembram para si mesmos, a todo instante, da transitoriedade de seus paradeiros. Seus lugares nunca são propriamente geográficos; estão sempre no *tempo*, num intangível e mutante porvir que no caso d’**O Quiet** **Animal da Esquina**, agora, se aloja nos pequenos confortos que uma inusitada “adoção” parece prometer.

CENA 66

Kurt e o garoto a caminho de casa. Inseri essa cena externa do carro em movimento, na qual os personagens não aparecem, como que numa “pausa para respirar” antes de um retorno à “claustrofobia” de sua relação feita de silêncios.

CENA 67

Retorno à seqüência de cenas do original. No roteiro, a música de Bach, não nomeada, passou a ser *Jesus, Alegria dos Homens*, por razões simbólicas: Kurt também parece cumprir o papel de “redentor” do garoto.

CENA 68

Cena inspirada na seqüência inicial de **Sexo, Mentiras & Videotape**, de Steven Soderbergh, na qual a câmera está voltada para o asfalto que “desaparece” sob um carro em movimento.

CENA 69

Motivos da cena transpostos do original: os diálogos, a parede cheia de pôsteres imaginados pelo garoto e a figura do homem em preto e branco com a cicatriz que, por questões de linguagem (me pareceu que filmicamente funcionaria melhor), optei por sugerir que fosse a mesma de um dos presos fundindo-se com a imagem da parede branca. Pela mesma razão (e abolindo o recurso do *off*, que solucionaria o ir do real para a imaginação e

vice-versa, mas com perda da fluidez da cena) a imagem do garoto sentado junto à mesa, fruto de sua fantasia, também é alternada com a imagem real do quarto.

CENA 70

Nessa cena (como de hábito em situações semelhantes) passei o conteúdo da carta, referido pelo garoto no original, para a primeira pessoa, fazendo uso do artifício do *off* (aqui, ao contrário do que seria na cena anterior, funcionando como um complemento da imagem, não como um substituto dela) sobreposto à caneta deslizando sobre o papel.

CENA 71

Procurei manter, aqui, o laconismo dos diálogos do original e o tom tenso provocado pelos longos silêncios. Também o *off* sobreposto às imagens da casa (um meio de sugerir um desvio da situação constrangedora) é a tradução do pensamento do garoto.

CENA 72

Cena de entremeio cuja função é agir como uma espécie de depressão entre os picos de tensão da cena anterior e da que virá depois; função essa sugerida pela própria fala do garoto, no original: “Sentado à mesa do meu quarto procurava diariamente preencher as folhas da gaveta, ia escrevendo os meus versos olhando pela janela os eucaliptos, e enquanto escrevia, a imagem dos eucaliptos saía de si e ocupava todo o terreno dos meus olhos como algo que eu não pudesse mais distinguir, isso até eu voltar de um golpe às coisas que me cercavam dentro do casarão, como aqueles dois homens, Kurt e Otávio, e aquela mulher, Gerda, que pareciam me querer ali, até agora sem pedir nada em troca, como se desejassem de mim uma companhia quase omissa, escrevendo os meus versos, um pastor silencioso que os conduzisse à velhice.”

CENA 73

“Retrato dos inquietos animais da esquina”. Tensa e violenta, trazendo à tona uma animalidade até então manifestada apenas nos arroubos do garoto, essa cena sugere, também, um certo erotismo obscuro (não é à toa que a luta se dá longe da casa, *fora de cena*, atrás de uma elevação), como se os dois homens estivessem fazendo amor.

Como na cena 56, também aqui há um detalhamento nas descrições – transposto diretamente do texto de Noll – que faz com que a cena adquira um andamento bem mais lento do que o habitual, de modo que simplesmente mantive as descrições contidas no texto, sem acréscimos ou variações.

CENA 74

Procurei, aqui, exacerbar a atmosfera de desconforto e constrangimento insinuada no original, emoldurando-a com os gestos lentos de Gerda desdobrando o guardanapo, com a falação eufórica de Otávio e o olhar furtivo da empregada, que dão à cena um certo tom conspiratório, como se o garoto estivesse à mercê de forças que não consegue entender.

CENA 75

A imagem indireta, mostrando o reflexo distorcido do garoto no lago, sugere o caráter clandestino de seu encontro com Amália. O motivo do céu como um respiradouro – que já havia aparecido nas cenas 17 e 33 – ressurge agora no gesto de olhar para a parte superior do galpão, por cujas frestas entra a luminosidade da lua.

CENA 76

Mais uma vez há como que uma inflexão no andamento rápido da prosa de Noll que, nesse momento, assume um tempo mais lento, descritivo, ocupando uma página inteira do romance. Mantive as descrições do original, sem acréscimos ou maiores variações, mas dividi o episódio em dois, retomando-o novamente apenas na cena 80 do roteiro (embora também no romance o garoto se encontre com Amália em outras noites, esses encontros estão descritos numa mesma seqüência narrativa, às vezes numa espécie de *flashforward*

que antecipa a ação). Aqui, ao contrário do procedimento comum em outros momentos do roteiro, optei por um corte que encurtou a cena mas que, penso eu, funciona melhor no plano filmico. A fala de Amália, que se inicia antes da relação sexual e prossegue depois, agregaria um “excesso de palavras” numa mesma seqüência, o que destoaria da mudez reinante no restante do roteiro, além de romper com a tensão dramática causada pela passividade e pela ausência de palavras do garoto, que se mantém durante o gozo.

CENA 77

Ao longo do romance de Noll, o pouco que se consegue apreender da personalidade de Kurt aflora através de pequenos *flashes* materializados em gestos ou palavras soltas, insuficientes, porém, para que se forme um retrato mais inteiro do homem. Essa cena é um dos poucos momentos em que, ainda que indiretamente, através da fala de Otávio, é possível delinear um contorno mais nítido de Kurt, da sua avassaladora presença tomando conta de tudo.

Numa primeira avaliação desse trabalho, os professores João Manuel dos Santos Cunha e Márcia Ivana de Lima e Silva me chamaram a atenção para a similitude existente entre a personalidade absorvente e aterrorizadora de Kurt, e a índole selvagem de Kurtz (curiosa semelhança de nomes), n’**O Coração das Trevas**, de Joseph Conrad: tanto um quanto o outro, são espécies de esfinges a serem decifradas, e à Kurt também caberia a descrição que Marlow, no romance de Conrad, faz de Kurtz: “(...) Tinha o poder de enfeitiçar ou aterrorizar (as) almas rudimentares para uma inflamada dança de bruxas em sua honra (...)”.

Desconheço até que ponto esse paralelismo foi intencional ou simplesmente uma aproximação inconsciente de João Gilberto Noll; de qualquer forma, há um intertexto aí, inclusive, indo mais além, com o filme de Francis Ford Coppola, **Apocalypse Now**, livremente baseado no romance de Conrad: a água purificadora que abre e fecha **O Quietos Animal da Esquina**, remete diretamente à obsessão de Kurtz por água (no filme, ele passa o tempo todo se molhando, como que se purificando de qualquer contágio que a presença humana possa trazer), e mesmo a presença das cinzas (a fuligem que cai à porta da biblioteca (cena 12)) e do fogo (as fogueiras de Amália (cenas 98 e 144)), no romance de Noll, têm, com a devida proporção, um paralelo com o filme de Coppola, com o peso do

mundo desabando sobre os homens, nas selvas do Vietnã, com a “limpeza” através da destruição. “A purificação pelo fogo”, dizem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “é complementar à purificação pela água, tanto no plano microcósmico (ritos iniciáticos), quanto no plano macrocósmico (mitos alternados de Dilúvios e de Grandes Secas ou Incêndios).”

CENA 78

Cena particularmente impactante, após as revelações de Otávio ao garoto. Mantive as descrições do original, que ilustram o caráter violento da luta – “(...) dessa vez as coisas pareceram mais graves (...)”, diz o garoto no texto de Noll –, agregando um tom ambíguo à violência de Otávio, como que a sugerir um traço de ciúme movendo seus golpes em Kurt.

CENA 79

Elevação, através da mentira de Gerda, no tom ambíguo e misterioso que reina no casarão. A situação descrita como uma quase repetição da cena 74 tem por objetivo instaurar um clima de *déjà vu*, sugerindo a manutenção da inércia e da circularidade do cotidiano do garoto, como que numa memória de sua vida anterior à “adoção”. A fotografia para a qual Otávio olha, por sua vez, foi aqui ligeiramente “transformada”: agreguei a ela um rio – mais uma vez a água – separando a criança da outra margem, numa metáfora simultânea do desejo e da impossibilidade de partir.

CENA 80

No original, essa cena ocorreu antes do episódio do desabafo de Otávio, da segunda luta entre ele e Kurt, presenciada pelo garoto, e do almoço ao qual Kurt novamente não comparece. Foi transposta no roteiro para um momento posterior pelas razões expostas no comentário à cena 76. Mantive a fala de Amália como no original, mas também preservei – como na versão do roteiro da cena do encontro no galpão – o silêncio do garoto. A gravura

que retrata um navio partindo (presente no original), dialoga com a fotografia da criança observando o outro lado da margem (cena 79), reforçando sua simbologia.

CENA 81

Cena sem maiores efeitos dramáticos, mas que, através do diálogo entre ouvido pelo garoto, reitera o mistério de Kurt. Para criar um efeito de suspense e dar um contorno mais cinematográfico, optei por indicar a permanência da câmera no garoto, enquanto se ouve, ao fundo, as vozes de Kurt e Gerda.

CENA 82

Uma nova reiteração, agora a da nostalgia da partida, novamente marcada pela gravura que estava no galpão de Amália (e que o garoto, simbolicamente, trouxe para o seu quarto) e pela frase com que Kurt descreve a obra. A referência ao braço de Kurt na tipóia se dá, no original, num momento posterior, à mesa do café (cena 83, no roteiro), mas por questões de continuidade, uma vez que optei por mostrar Kurt nessa cena, a tipóia já aparece aqui.

CENA 83

Novamente é sublinhado o tema da partida, agora exposto no poema que o garoto escreve e que decidi sobrepor, em *off*, à sua imagem. “O poema que eu fazia agora falava de uma despedida,” diz o garoto, no original, “e nessa despedida explodia um ódio que dilacerava tudo – cortina rasgada, farelos da parede, sangue na lapela.”

Como se vê, transformei o tema dos versos nos próprios versos, inserindo, inclusive, uma discreta rima: *dilacera/lapela*.

CENA 84

Cena transposta para o roteiro com uma ligeira modificação que agrega um sentido não existente (ou, pelo menos, não *explícito*) no original: o olhar que Otávio dirige para

Kurt, no mesmo momento em que reitera o “dia de sol, como este”, de sua volta, originalmente é lançado para os arabescos da toalha; o que, dado à opressão exercida por Kurt junto aos que o rodeiam, pode ser justificado como um receio de encará-lo de frente. Achei, contudo, que esse quase desafio à Kurt, em consonância com uma animosidade crescente de Otávio em relação a ele, agregaria um núcleo de tensão ao roteiro, criando uma expectativa de desdobramentos e resoluções que (me mantendo fiel ao espírito do texto de Noll) não ocorrerão. É como se o relato dissesse – e o roteiro com ele – que não há saída para vidas inseridas num mundo sem sentido.

CENA 85

Cena inexistente no original, inserida aqui como uma reflexão algo angustiada – expressa por meio dos *flashbacks* sucessivos – que o garoto faz dos acontecimentos.

CENA 86

Como que numa comprovação de que todos, no fundo, compartilham a condição de “animais na esquina”, não quietos, mas acuados, agora é Amália que tem uma irrupção de seus instintos mais inconscientes, numa sugestão de desequilíbrio que a irmana com toda a galeria de personagens perturbados – o menino que quer pregar um raio no teto, os presos com os quais o garoto convive na cela da delegacia, o jovem pastor no ofício religioso, o pregador alucinado (que surgirá na cena 136), o próprio garoto e os moradores do casarão – e re-instaura a sensação de “enclausuramento” num círculo vicioso de condicionamentos e repetições que não aponta para nada. No plano formal, a tela escura com o ruído da água pingando no balde, numa citação da cena inicial do roteiro, é, também, um modo de sugerir a repetição.

CENA 87

Cena algo enigmática: qual a razão do sorriso de Kurt? Possíveis leituras: Kurt presenciou a rejeição do garoto por Amália e isso, de algum modo, o agrada, seja porque

imagina para o garoto um envolvimento com alguém “mais adequado” do que uma simples serviçal, seja porque queira o garoto inteiramente sob suas asas – da mesma forma como mantém as demais pessoas do casarão – seja, enfim, porque esteja preparando o garoto para substituir Otávio em seu misterioso papel de agregado, adversário ou possível amante (a condição de Otávio – como, a rigor, tudo o mais n’**O Quietos Animal da Esquina** – permanecerá obscura). A tomada do garoto de frente (após ser visto primeiramente de costas) visa mostrar Kurt ao fundo, ainda olhando o garoto e sorrindo, como que numa espécie de “Big Brother” a quem nada escapa.

CENA 88

Uma das simbologias do fogo, segundo Gheerbrant e Chevalier, é a de elemento confirmador de um rito de passagem. Os movimentos de Amália anteriores (a rejeição ao garoto) e posteriores (a fuga com um sem terra) a essa cena encaixam-se nessa acepção. Pela primeira vez no original e no roteiro surge numa mesma cena alguns dos motivos recorrentes n’**O Quietos Animal da Esquina**: os resíduos das coisas (fuligem na cena à saída da biblioteca; fumaça, aqui), com o caráter opressor que eles implicam, e uma busca por amplidão (novamente uma imagem do céu, aqui acrescida com a passagem de um avião – já presente no original – como que numa amostra de uma liberdade total).

CENA 89

Inseri, aqui, a imagem do garoto escrevendo o poema de guerra, que não faz parte dessa cena: no original há apenas uma menção ao fato de tê-lo escrito dias depois de ter presenciado Amália queimando restos na fogueira. A imagem da mão contraída de Kurt sobre a mesa, com as unhas parecendo afundar na madeira (repetindo um gesto habitual do garoto), também foi uma inserção minha, um modo algo subliminar de marcar uma proximidade anímica entre os dois. O restante da cena foi transposto do original, inclusive a fala de Kurt, aqui, obviamente, transposta para a primeira pessoa.

CENA 90

Cena inexistente no original. A fala de Kurt, no roteiro, longe de significar o que diz, está aqui como uma amostra irônica da submissão do garoto a ele.

CENA 91

Cena de entremeio “localizando” o espaço em que Kurt e o garoto estão. A imagem da multidão passando retoma, em outros termos, a idéia presente na cena 13.

CENA 92

Cena transposta do original, sem alterações.

CENA 93

Mais uma vez, como o Mersault de Camus, o garoto protagoniza uma ação gratuita, sem explicação, e depois segue em frente indiferente aos desdobramentos. A cena, em seu conteúdo, é fiel ao original, apenas inseri os palavrões do garoto e do homem por ele ofendido, optando por um formato mais explícito, ao invés de apenas mostrar um sussurro do garoto e a posterior confusão, sem deixar muito claro o que aconteceu, como era minha primeira intenção. Escolhi essa segunda versão para manter uma coerência com os outros momentos de “transbordamento” do garoto – nos quais não há nenhuma sutileza – e formar um bloco narrativo mais explícito, em contraposição com a pleora de sugestões e ambigüidades presentes ao longo da maior parte das cenas d’**O Quiet** **Animal da Esquina**.

CENA 94

A imagem do garoto escrevendo é uma inserção minha. Mantendo o jogo de alternância de ânimo do garoto e, conseqüentemente, de *ritmo* no andamento do relato – um jogo que, parafraseando um chavão muitas vezes aplicado ao mundo político, “muda para deixar tudo

como está” – essa imagem instaura, novamente, a repetição: o momento de “brisa no rosto” do garoto, mais uma vez, se dá através da escrita, da fuga ao entorno imediato.

Formalmente, a fusão dessa cena na próxima é, também, um modo de sugerir esse “circuito fechado”, que vai de uma tensão a um apaziguamento e, depois, de volta a tensão, sem um distanciamento maior entre os extremos.

CENA 95

Se, como intuiu Freud, o riso é uma eliminação terapêutica da censura ou coerção no instante da comicidade, um mecanismo de defesa frente à ansiedade e à angústia (ao lado do sonho, do imaginário e da fantasia), essa cena pode ser vista como uma materialização desse *insight* freudiano: aqui, é como se toda a angústia pregressa do garoto tivesse – ainda que momentaneamente – um fim. No momento em que ele é que provoca e *manipula*, através de suas caretas, o riso de Kurt, ele, enfim, é que está no controle. Transformado num palhaço, o garoto faz de Kurt também um palhaço e, por um instante, se iguala a ele, sem qualquer hierarquia. “O palhaço”, dizem Chevalier e Gheerbrant, “é a figura do rei assassinado”.

A câmera, no final, se aproximando dos dentes de Kurt, despindo-o de qualquer traço restante de “realeza”, explicita, novamente, o “princípio de animalidade” que rege o romance e o roteiro.

CENA 96

Essa cena é uma espécie de “miniatura” da estrutura narrativa d’**O Quietos Animal da Esquina**, construída sobre uma alternância de opostos – ritmos lentos/rápidos, ambientes abertos/fechados – que, no entanto, convergem para uma mesma idéia de repetição, de circularidade. Aqui, vai-se do ponto de vista fechado, de dentro do carro, para o plano externo mostrando o carro na rua e o garoto com o rosto para fora, como que “inalando” uma possível liberdade simbolizada pelo vento.

CENA 97

Cena transposta do original, inclusive com a imagem já “cinematográfica” dos dentes do ancinho contra a luz. Apenas substituí a pistola do brigadiano por um fuzil com baioneta que, no contexto, me pareceu, simultaneamente, mais verossímil e dramático.

CENA 98

A volta do garoto (e do *roteiro*) ao casarão é marcada por uma nova imagem de Amália queimando coisas numa fogueira. Inseri a imagem do garoto pondo o rosto para fora – como na cena 96 – e olhando para atrás; agora, porém, não para absorver qualquer ar de liberdade, mas para observar – como que retomando contato com o estranhamento que envolve tudo que diz respeito ao casarão e às pessoas que por ele transitam – o ritual obsessivo de Amália.

CENA 99

À medida que o relato de Noll avança, há uma nítida impressão de que o texto vai se tornando, por um lado, menos inflacionado por imagens sobrepostas numa mesma seqüência narrativa, para se tornar, por assim dizer, mais “nítido”, com as cenas e episódios mais definidos enquanto “unidade”; e, por outro, vão surgindo descrições – mesmo que mantendo a concisão habitual – mais imagéticas, às vezes fazendo uso de uma ou outra frase que, sozinha, deflagra todo um processo visual no leitor. Começo a perceber isso em cenas como essa, em que não há, absolutamente, qualquer interferência no original. É como se o texto de Noll já fosse, nesses momentos, um roteiro, e frases como “(...) vieram para junto do carro três cachorrões enormes (...) eles latiam com muita fúria para expulsar, um meteu as patas no vidro ao meu lado (...)”, já parecem indicações de cena (tanto que o que fiz foi apenas mudar o tempo dos verbos, passando-os para o presente do indicativo).

CENA 100

Mais um exemplo dos contornos plásticos mais definidos que o texto de Noll vai adquirindo; aqui, porém, mais através de uma sugestão – “(...) lá em cima na estrada os sem-terra acendiam fósforos, uma ínfima chama se apagava e logo outra se acendia por

perto (...)” – do que de uma descrição pormenorizada da cena, numa prova, mais uma vez, que um texto imagético, cinematográfico, não é aquele que imita um roteiro, mas o que *provoca* os efeitos de um filme.

CENA 101

Outras das cenas transpostas do original para o roteiro sem grandes variações. Mantive aqui, ao fundo, o som dos latidos dos cães – que já havia antecipado e inserido na cena anterior – como que numa espécie de “trilha sonora” da tensão da noite e do desassossego do garoto. De um modo algo subliminar, essa cena instaura, novamente, uma sensação de não-progressão, de circularidade, ao remeter, sutilmente, à cena 27, que tem uma estrutura semelhante: alternância de um andamento rápido e tenso, materializado nos movimentos inquietos do garoto na cama, com um refreamento no ritmo da cena, fruto de um apaziguamento posterior (que, aqui, é rompido pela aparição de Kurt).

CENA 102

Procurei manter a concisão, a economia de gestos – vários, em seqüência, mas cada um pragmático, fechado em seu próprio objetivo – da cena original. A visão da luminosidade tênue que vem da estrada ao longe, também presente no original, funciona, aqui, como o ponto de fuga (como o céu em outros momentos) buscado pelo olhar do garoto, uma marca do paradoxo constituído pelo envolvimento íntimo simultâneo ao alheamento absoluto.

CENA 103

Cena que dialoga com a cena 77 como um seu desdobramento. O anúncio da partida de Otávio é, ao mesmo tempo, como que a continuação e o fim de sua fala naquela cena.

CENA 104

Junção, numa única cena, de dois (de uma seqüência de três) parágrafos de grande eficácia visual, plenos de referências a imagens e sons. Fiel a essa espécie de movimento de “sístole” e “diástole”, de aberturas e fechamentos, de alternância de ritmos, enfim, pensado para a versão filmica d’**O Quietos Animal da Esquina**, indiquei, aqui, um movimento de câmera lento e “descritivo”, retardando ao máximo a duração da cena e anunciando uma seqüência essencialmente imagética, “muda” e reflexiva, que virá depois.

CENA 105

O cinema dialoga com o cinema: para compor essa cena – bela e dramática, no original – inseri a criança no colo de Amália, dando a esta um ar de *mater* dolorosa, numa citação da antológica cena da prostituta Sueli com Pixote nos braços, no clássico de Hector Babenco. (Essa, aliás, é uma imagem recorrente ao longo da história do cinema: recentemente Walter Salles citou Babenco – invertendo as figuras: é a criança (Josué) quem acolhe a adulta (Dora) – em **Central do Brasil**, mas o neo-realismo italiano é pleno de imagens semelhantes; quando pesquisei alguns textos sobre cinema para a feitura deste ensaio, me deparei com a reprodução de um fotograma de **1860**, filme de Alessandro Blasetti (um precursor do neo-realismo italiano), que mostra uma mulher sentada sobre suas próprias pernas, tendo ao colo uma daquelas figuras rústicas, de uma expressão semelhante a de um quadro renascentista, tão comum nos filmes do neo-realismo).

CENA 106

Essa cena motivou alguns questionamentos de ordem técnica que, longe de resolver, preferi simplesmente ignorar. No original, após relatar a cena da noite chuvosa em que Amália recebe as crianças no galpão, o garoto diz que “no dia seguinte os sem-terra saíram da estrada (...)”. Fiz-me, então, uma pergunta que todo roteirista, em algum momento, se faz, e que Jean-Claude Carrière sintetiza muito bem: “(...) como mostrar em um filme, que se trata do dia seguinte, e pela manhã? (...) A idéia de *dia seguinte*,” prossegue ele, “é sempre muito difícil de transmitir, porque no cinema os dias e as noites não se movem em uma seqüência regular como na vida. Eles nem chegam perto de uma tal seqüência.

Existem até *dias filmicos* e *noites filmicas*, que dividem o tempo de uma maneira única, que pertence exclusivamente ao cinema. É possível, por exemplo, se mover de um *interior – sala de jantar – dia* para um *exterior – campo de batalha – dia*, e então ordenar as cenas que se sucedem na filmagem de forma que similarmente se sucedam na suposta realidade da história. O tempo da narração e o tempo do filme são desta forma confundidos. Ambas as cenas se passam no mesmo dia.

Contudo, ainda preservando a mesma continuidade cinematográfica, é possível que estas duas cenas se passem em dias diferentes da história. A cena do campo de batalha, logo após a da sala de jantar, pode acontecer no dia seguinte, na semana seguinte, no ano seguinte. Ou podemos resolver que a batalha tinha acontecido no ano passado, ou mesmo num ano imaginário. Esta batalha pode ser fantasia, sonho, um segundo filme dentro do filme.”

Esse segundo parágrafo de Carrière me apontou, no momento em que estava escrevendo a cena e ainda agora, três anos depois, para a impossibilidade de resolvê-la a contento. Obviamente, eu poderia inserir uma legenda, mas na condição de expectador esse recurso sempre me pareceu artificial – “um livro ilustrado ao contrário”, como, segundo Carrière, lhe diriam os cineastas – e não seria agora, desempenhando a tarefa de um “escritor de imagens”, que eu o usaria. Me pareceu, então, que o mais honesto (além, obviamente, de menos complicado) seria simplesmente inserir uma cena de entremeio, demarcando um outro *tempo* – não necessariamente o dia seguinte – e seguir dali. Creio que ao fim e ao cabo, seja qual fosse o artifício escolhido, a cena se manteria “aberta”, permitindo ao leitor/expectador situá-la no tempo subjetivo que sua sensibilidade, vivência de situações semelhantes em outros filmes ou o próprio *modo* – positivo ou negativo – como vem sendo atingido pelo andamento d’**O Quietos Animal da Esquina** até aqui, lhe permitir. Penso, mesmo, que o artifício de qualquer solução explicitadora de um tempo específico (manhã seguinte ou outro qualquer), seria uma quebra no envolvimento do espectador com o filme, de modo que, mais uma vez, se justifica a opção por uma cena “solta”, estranhamente *atemporal* em sua indefinível temporalidade, mas, ainda assim – e talvez por isso mesmo –, em consonância com o estranho ritmo do roteiro e do filme que o seguirá.

Optei por transformar numa cena o que no original é apenas uma referência do garoto à informação, dada por Otávio, de que Amália havia ido embora com a caravana dos colonos. O tom malicioso, no roteiro, com que Otávio dá a notícia ao garoto, é uma antecipação do tom ambíguo de uma cena posterior (141), em que fica sugerido um envolvimento entre Otávio e Amália.

CENA 108

Cena inserida apenas para situar o espaço das cenas posteriores.

CENA 109

Inverti, nessa cena, o ponto de vista: no original, o garoto, sentado na privada, olha para o quarto; aqui, por razões dramáticas (penso que mostrar o garoto antes seria um anticlímax) optei por iniciar a cena através de uma lenta “descrição” – a ser feita pela câmera – do espaço do quarto, para só então enquadrar o garoto em frente do espelho. Inserido numa cena imediatamente posterior ao plano geral de Copacabana, esse “passeio” da câmera por uma área menos ampla que a avenida (o quarto) até chegar, enfim, ao espaço reduzido do banheiro, cria um efeito de “afunilamento” que, de certo modo, também ilustra o constante jogo com os contrários – tanto no âmbito da narrativa quanto no do *modo* de narrar – que estrutura toda a escrita do roteiro d’**O Quietos Animal da Esquina**.

CENA 110

Tanto o roteiro quanto o original jogam constantemente, ainda que nem sempre de modo perceptível (sobretudo o texto de Noll), com diferentes ritmos; contudo, por razões de *linguagem* (cada meio impõe suas próprias demandas), essas alterações, como agora e em muitos outros momentos, não são necessariamente coincidentes. Essa cena, como as duas seguintes, é descrita, no original, num mesmo bloco narrativo disperso ao longo de um extenso parágrafo de 45 linhas. Como no início do roteiro, optei por refrear o ímpeto

narrativo do texto de Noll (aqui novamente acelerado), dando ao roteiro/filme um andamento mais lento.

CENA 111

“(…) me veio à baila toda a minha situação sob as asas de Kurt, e que se eu fosse preso de novo ele não me daria outra chance e eu me veria uma vez mais frente a frente com a merda (…)”.

Essa frase do garoto, no original, dá o tom da cena no roteiro. Inseri os *flashbacks* do garoto no saguão da delegacia onde Kurt foi buscá-lo e as imagens dos homens na cela em que esteve preso como uma materialização do medo de que tudo se repita. O rápido *flash* do quadro *Man with dog*, de Bacon, interposto entre a imagem dos olhos do garoto revirando e o filete d’água escorrendo pelo bueiro – uma metáfora da vida se esvaindo – foi pensado como um elemento subliminar deflagrador e/ou potencializador de um desconforto que o espectador não deverá saber exatamente de onde vem.

CENA 112

Cena transposta para o roteiro sem maiores intervenções. Como na cena 65, aqui o mal estar e a tontura do garoto são sugeridos através do movimento da lente da câmera pondo e tirando de foco seu reflexo no espelho.

CENA 113

Cena de entremeio, sem maiores efeitos dramáticos, transposta diretamente do original, sem intervenções.

CENA 114

Outra cena exatamente como no original, inclusive com o olhar de Kurt em direção aos próprios pés, trazendo novamente à tona – agora não mais através do garoto – esse recorrente motivo (vide cenas 23, 58 e 65) da obra de Noll.

CENA 115

Nesse momento do romance, Noll novamente impõe um ritmo mais lento através de um detalhamento de descrições do ambiente, de referências à luz em torno, do apelo ao *olhar*, enfim, que tornam a cena naturalmente mais imagética, visual. Procurei manter no roteiro todo esse descritivismo presente no original, de modo a preservar a força expressiva e o impacto dessa cena que é um dos picos dramáticos d'**O Quietos Animal da Esquina**.

Não haveria mais o que acrescentar à eloquência da imagem de uma transa de um jovem, saído da adolescência, com uma mulher idosa no limiar da morte, de modo que minha única contribuição à natureza tensa e perturbadora dessa cena se reduz à imagem das mãos de Gerda se contraindo ao enlaçar o garoto, como que numa identificação com a sua natureza instintiva, animal, e a aproximação da câmera aos olhos dela no momento da morte.

CENA 116

Chamo a atenção do leitor, mais uma vez, para a coerência interna do relato de João Gilberto Noll: como que numa peça musical estruturada sobre um tema e variações, também em seu texto há uma recorrência de motivos, mais ou menos evidentes, mas sempre imiscuídos no relato, que mantém o leitor preso a uma tão desconfortável quanto imprecisa sensação de asfixia, de enclausuramento, da qual não consegue escapar. O estranhamento e o desconforto provocados pela cena anterior se mantém aqui através de uma nova irrupção da absoluta indiferença do garoto, que remete, de novo, à claustrofóbica circularidade da história.

Enfatizando essa indiferença – e como que demonstrando que o mundo paralelo da literatura é, para o garoto, mais próximo e importante do que qualquer outra coisa – inseri

em *off*, no momento em que ele vê as pessoas meio molambentas olhando-o do terreno baldio, sua voz recitando o poema *Os olhos dos pobres*, de Baudelaire, que evoca uma imagem semelhante e uma atitude análoga por parte da musa do poeta que, ao se deparar com uma família de pobres olhando, na esquina de um boulevard, para um novo café, pede ao poeta que solicite ao gerente a expulsão daquelas pessoas.

CENA 117

Cena transposta do original. A fusão da cena anterior nessa tem por objetivo menos indicar o curto espaço de tempo decorrido entre o fechar de olhos do garoto e a chegada de Kurt, do que provocar no expectador a mesma sensação de sono interrompido vivenciada pelo personagem. O poema do garoto, que já apareceu na cena 3 do roteiro, no original só aparece aqui. Resolvi mantê-lo como aquele tema recorrente que se imiscui no relato.

CENA 118

Cena transposta para o roteiro sem alterações.

CENA 119

Intercalei, aqui, planos externos e internos, com o objetivo de dar um maior dinamismo à cena, já que ela é carregada de falas longas, fugindo um pouco das características das demais cenas. Pela mesma razão, coloquei em *offs* sobrepostos à cena os pensamentos do garoto, assim como a fala de Kurt, que é ouvida fora de quadro.

CENA 120

Cena de entremeio inserida para localizar o espaço. O plano geral do movimento dos passageiros pelo saguão do aeroporto retoma, com pequenas variações, a idéia presente nas cenas 13 e 91.

CENA 121

A transposição do poema do garoto para o início do roteiro, sem, contudo, eliminá-lo das cenas originais em que aparece no texto de Noll, instaura uma repetição que em termos simbólicos, ao meu ver, acaba se tornando interessante. A recorrência, em várias cenas, de um poema bloqueado nos mesmos versos, é também como que uma metáfora da vida do garoto, que parece não sair do lugar.

CENA 122

O imaginário como um *lugar* de refúgio em meio à aridez do real: a poesia e o sonho, que, como uma forma de re-elaboração, cumpriram esse papel em outros momentos d'**O Quietos Animal da Esquina**, são aqui substituídos pela fantasia pura e simples. Lembrando que estou escrevendo para o cinema, optei por substituir as considerações eróticas que o garoto faz a respeito da aeromoça, pela visão de uma imaginária relação sexual entre os dois (o que, em termos de linguagem, funciona muito melhor do que um *off* “legendando”, didaticamente, os desejos do garoto).

CENA 123

Agreguei a essa cena um significado inexistente no original: a referência à mão do garoto que desliza sobre o vidro – uma inserção minha – foi pensada como uma reminiscência do momento da despedida do garoto e sua mãe, quando ele também põe a mão sobre o vidro da janela do ônibus.

CENA 124

De todas as 144 cenas do roteiro, essa, provavelmente, é a mais fiel ao original. Toda a minuciosa descrição contida aqui – e que prolonga o desconforto da situação até o limite do

suportável (“A sepultura de Gerda nunca que chegava.”, diz o garoto) – foi extraída exatamente como está no livro de Noll, sem a mínima interferência.

CENA 125

Como em várias outras cenas do roteiro, essa também obedece a um esquema básico: começa do geral (normalmente um plano geral, mesmo) e vai para o particular (um plano médio ou fechado dos personagens). Eventualmente, como agora, há uma alternância, numa mesma cena, dos dois procedimentos. Longe de constituir um maneirismo, essa estrutura permite situar os espaços e as ações, além de expressar uma inquietude e um contínuo descompasso que acomete os personagens, sobretudo o garoto, cujo olhar, muitas vezes, parece também fugir do imediato, do particular, e procurar um horizonte mais amplo. Aqui, há uma tomada das luzes da cidade, ao longe, depois um corte para o garoto e Kurt saindo do cemitério, depois um plano mais fechado, no interior do táxi, e aí, novamente, uma saída para fora, através do olhar do garoto, que depois retorna para o interior do táxi instaurando, uma vez mais, o movimento de vai e vem característico do roteiro; movimento esse que nessa cena se dá, também, pelo *flashback* que retoma as antigas passagens do garoto pelo mesmo cenário.

CENA 126

O texto de Noll, tantas vezes cinematográfico, aqui chega a parecer, ele mesmo, um roteiro. A cena, em descontinuidade com a que veio antes, é nitidamente *introduzida* através de três frases curtas que lembram as rubricas de um roteiro: “A nossa chegada no casarão. Faltava luz. Acendemos lampiões.” Procurei explorar as “indicações” de Noll, o jogo com o claro/escuro, fazendo com que os faróis do táxi “abrissem” a cena e a luminosidade da luz a fechasse.

CENA 127

Tendo como interferência apenas a habitual passagem para o discurso direto, nos diálogos, essa cena se mantém como no original, sem outras alterações.

CENA 128

Cena mantida, basicamente, como a original, inclusive com a menção ao céu, que ressurgue outra vez. Apenas verti para o espanhol, mantendo a mistura do *tu* e do *você*, a fala radiofônica ouvida pelo garoto (no texto de Noll o garoto reproduz, em português, o que foi dito “em castelhano” pela voz vinda do rádio), e “desloquei” uma ambigüidade presente no texto: no original, podemos interpretar a porta que range “como se houvesse alguém a afastando para poder entrar” como um dado “real”, que está realmente acontecendo, ou como uma descrição do que diz a letra da “música tipo etérea” que o garoto ouve; no roteiro, optei por situar uma possível dupla interpretação no binômio realidade/sonho (daí o close no rosto do garoto piscando, como que prestes a dormir).

CENA 129

Cena de entremeio – já presente no original – sem maiores efeitos dramáticos. Para dar um contorno poético à cena e caracterizar a passagem do tempo, a chegada da manhã, resolvi iniciar com um enquadramento da janela e só depois, num plano seqüência, mostrar o garoto.

CENA 130

As sugestivas descrições de Amália no texto original, o relato da surpresa do garoto diante de sua aparição, já oferecem o tom da cena que, no roteiro, manteve-se exatamente como concebida por Noll.

CENA 131

Ao longo d’**O Quietos Animal da Esquina** – não apenas no roteiro, mas no próprio original – surgem, eventualmente, cenas em que pequenos gestos ou sutis falas instauram um elo de identificação entre o garoto e os demais personagens, por mais que cada um deles, o garoto e os outros, sejam, aparentemente, universos fechados em si mesmos. Em geral, essa identificação se dá por uma aproximação física, através de gestos ou atitudes semelhantes: um crisar de mãos em Kurt ou Gerda; uma violência gratuita e desmedida em Otávio e Kurt. Aqui, porém, é um traço do mundo interno, subjetivo, que opera a aproximação: é possível perceber em Amália uma indiferença – demonstrada no relato que faz do modo como afogou o filho no rio – à altura do “anestesiamento” ao qual o garoto parece permanentemente submetido.

Expressiva e visual – a despeito de estar centrada no diálogo – a cena foi mantida no roteiro exatamente como no texto de Noll.

CENA 132

O retorno de Otávio flagrado (ao contrário da volta de Amália) no momento em que acontece: uma materialização mais explícita – reiterada pelo *off* com a reflexão do garoto – do caráter circular da história.

CENA 133

Procurei exacerbar, aqui, a concisão seca e impactante do original, reduzindo ainda mais a já lacônica fala de Otávio (“Morreu, morreu como Gerda morreu.”).

CENA 134

Um momento de inflexão na habitual *secura* do relato, ainda que motivado pelo interesse do garoto em “impressionar o coração de Kurt, sempre tão impassível”. Mesmo assim, decidi manter alguma tensão na cena, trazendo para ela a informação, dada anteriormente no original, de que surgira na nuca de Otávio um “caroço maior do que o de um abacate”.

CENA 135

Cena transposta do original. Não creio que Noll tenha pensado numa simbologia específica para o formigueiro que aparece aqui; de qualquer forma, leio em Chevalier e Gheerbrant que a formiga, na Índia, “sugere a pouca valia dos viventes, votados, individualmente, à mediocridade e à morte (...)”. Que metáfora poderia sintetizar melhor a vida e o estado de espírito das pessoas do casarão? Não espero, obviamente, que o espectador tenha conhecimento da mitologia e da simbólica indianas, mas gostaria que ele se perguntasse o *porquê* de alguns signos lançados – como que ao acaso – no filme. Por essa razão propus o *close* do formigueiro abrindo e fechando a cena. (Lembro, aqui, de uma cena d’**O Medo do Goleiro Diante do Pênalti**, de Wim Wenders, em que aparece, sem razão aparente, uma maçã na árvore, num grande plano totalmente fora do contexto da história, constituindo um enigma para o expectador).

CENA 136

A seqüência de cenas que começa aqui e vai até a cena 140 é uma das minhas preferidas, tanto no romance de Noll quanto, principalmente, no roteiro. Creio que é o momento do roteiro em que melhor se estabelece o equilíbrio entre palavra e imagem, entre uma maior presença de diálogo – contrastando com a mudez e o laconismo da maior parte d’**O Quietos Animal da Esquina** – e um fluxo de *sugestões* visuais, de imagens potenciais que estão além das próprias imagens mostradas em cena.

Essa longa cena que abre a seqüência traz novamente à tona vários dos tipos e temas recorrentes da obra de João Gilberto Noll; desde a figura do “desajustado” (aqui materializada no pregador veemente), até o tema do duplo (já inserido em **Bandoleiros** através de um personagem homônimo do próprio autor, e que é também, como ele e como o narrador do romance, um *escritor*), que agora, lembrando um pouco o conto *Una flor amarilla*, de Cortázar (em que o personagem se encontra com um menino que é ele mesmo em outra época) surge na figura do guri com a cara do garoto quando criança. O *flashback* inserido aqui (que, necessariamente, terá que ser filmado usando o mesmo ator menino que

fará o guri acompanhante do pregador) tem a função de explicitar a duplicidade, gerando mais um dos tantos estranhamentos provocados pela história.

No final, reforçando a “aura” profética do pregador, inseri uma citação indireta do *Apocalipse* (cap.3, vers. 15-16): a “mornidão” como metáfora da inércia da vida do garoto.

CENA 137

Cena transposta do original, com o acréscimo dos olhos abertos do garoto durante o beijo, como que se exibindo, narcisicamente, aos olhares dos vadios.

CENA 138

O descritivismo de imagens e sons presente nessa cena foi transposto diretamente do original, com exceção da figura do garçom extremamente alto – uma “aparição” algo hitchcockiana, jocosamente inserida aqui –, que é uma reminiscência pessoal minha: como no original a cena se passa num ponto não especificado da Rua Riachuelo, situei-a na altura do *Atelier das Massas*, restaurante em que realmente trabalha (ou trabalhava) um garçom magro e alto.

CENA 139

Um exemplo dos pequenos detalhes que tornam um texto imagético, cinematográfico: a expressão “correr de casas baixas”, usada por Noll, já suscita de tal forma imagens em movimento que acabei utilizando-a no roteiro, meio inconscientemente, como um sinônimo do *travelling*, do movimento a ser feito pela câmera num eixo horizontal e paralelo às casas.

Quanto ao *ritmo* da cena, que é o que também a torna mais ou menos cinematográfica (um texto pode ser pleno de imagens e funcionar muito bem como um videoclipe e, no entanto, não causar um efeito de *cinema*) e que no texto de Noll é algo espasmódico, entrecortado por digressões do garoto que interrompem a descrição da ação, propriamente dita, fiz algumas modificações: entendendo os movimentos de chegada, descida do carro e ida ao terreno baldio como desdobramentos de um mesmo foco narrativo que culmina com

a relação sexual, optei por reuni-los numa mesma cena (uma regra básica para a mudança de cenas é a mudança da ação).

CENA 140

Cena extremamente descritiva, não apenas pela transformação das memórias de Naíra em imagens, através dos *flashback* (uma sugestão do próprio Noll, ao ler uma primeira versão dessa cena), como também por um andamento lento, atento aos pequenos gestos e expressões dos personagens. A despedida de Naíra, no roteiro, coincide com uma nova imagem do céu – uma das recorrências d’**O Quietos Animal da Esquina** – numa sugestão de que o garoto, uma vez mais, retornará à inércia e à repetição do cotidiano.

CENA 141

Essa, que é a cena mais longa do roteiro, é também um falso desfecho para **O Quietos Animal da Esquina**. Todas as ações contidas nela – a revelação da doença de Kurt, os questionamentos que o garoto se faz, a insinuação de um envolvimento entre Otávio e Amália, as falas que se sucedem sem constituir um diálogo – e que elevam a tensão do que estará sendo visto na tela, parecem apontar para uma resolução dos conflitos que pairaram no ar ao longo de toda a história (o copo atirado longe por Kurt foi inserido – ainda que correndo um certo risco de cair no dramalhão – justamente para ativar essa impressão).

O anti-clímax com que a cena acaba, porém – mantendo coerência com a lógica do restante do livro e do roteiro –, paradoxalmente re-instaura aquela *outra* espécie de tensão advinda, justamente, da constatação de que, como uma corda esticada em seu limite máximo, o modo de vida insólito dos personagens se manterá imutável até uma tão provável quanto imprevisível ruptura. Procurei sugerir movimentos de câmera que reforçassem essas interpretações subjetivas, desde um passeio pelos sinais de precariedade da cozinha, até os planos fechados sobre o rosto dos personagens (movimento esse que, por si só, já causa uma sensação de claustrofobia e opressão). Quanto à outra interferência na cena original (a primeira foi a inserção do ato de jogar o copo, já mencionado), se refere à função do poema: no original, o garoto se pergunta se *O quietos animal da esquina* não era o

título que andava procurando; aqui, substituí esse questionamento pelo gesto de desamassar o guardanapo onde o poema foi escrito. Nesse retorno explícito e reiterativo dos mesmos versos, procurei afirmar, novamente, a impossibilidade de transcendência, o enclausuramento contínuo e definitivo numa mesma situação.

CENA 142

Nessa cena, transposta do original sem maiores variações, há na aparição do vulto contra a luz uma reminiscência da cena 128, na qual a porta range, parecendo que há alguém querendo entrar (repeti o detalhe dos olhos do garoto piscando na escuridão para reforçar essa analogia); a ambigüidade que havia naquela cena de algum modo se repete aqui, na fala do garoto ao acordar reiterando para si mesmo que é um homem – e o cheiro de Naíra em seu corpo funciona como uma prova – como se algo tivesse ocorrido enquanto dormia. O *flashback* do garoto e Naíra transando no terreno baldio – solução usada para expressar o desejo do garoto sem recorrer a um novo *off* – parece também um modo que ele encontrou de fugir de alguma incerteza referente ao que aconteceu entre o momento do surgimento do vulto e o seu despertar. “(Meus personagens) são fugitivos, estão sempre fugindo de alguma coisa que os desagrada profundamente. Uma coisa que eles não conseguem detectar.”, diz Noll.

CENA 143

Procurei fazer com que essa cena, no roteiro, parecesse tão impactante quanto é no original. As descrições aqui contidas, o andamento lento dos gestos e ações, procuram mimetizar a atmosfera sugerida pelo texto de Noll, enfatizando, sobretudo, a posição do garoto sob o corpo de Kurt: de braços abertos, como que crucificado, invertendo os papéis; sendo ele agora o “pai” de Kurt, e este se deixando “adotar”, ainda que tanto um quanto o outro mantenham a mesma postura enrijecida, desconfortável e constrangida de sempre.

CENA 144

Cena cheia de simbolismos de renovação (como que desmentindo as ilações que o expectador terá feito na cena 141, a partir da situação equívoca que lá se propõe), impedindo uma conclusão definitiva a respeito da natureza d'**O Quietos Animal da Esquina**.

Mantive, aqui, todas as descrições do original, procurando imprimir à cena um andamento lento, que mimetizasse e expressasse o *tempo* apaziguado do garoto. Os indícios de esperança que podem haver nas frases finais do livro – “(...) eu vestiria a roupa seca que Kurt me dava, e depois eu iria para a cama, me sossegar, dormir quem sabe, sonhar.” (um eco da cena I do terceiro ato de **Hamlet**, de Shakespeare: “Morrer – Dormir: nada mais; e dizer que pelo sono findam as dores, como os mil abalos inerentes à carne – é a conclusão que devemos buscar. Morrer – Dormir. Dormir! Talvez sonhar (...).”) – transformei no sorriso – uma solução mais ambígua – com que o garoto aceita as roupas oferecidas por Kurt.

TEXTOS REFERIDOS NAS CENAS ANOTADAS
(os números entre parênteses indicam a anotação em que aparecem)

(3) AVELLAR, José Carlos. *Apresentação a VISCONTI, Luchino. Ângelo*. Trad. Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

(3) WAJDA, Andrzej. *As ciladas do roteiro*. In: __. **Um Cinema Chamado Desejo**. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro, Campus, 1989, p.19.

(6) Depoimento de Hector Babenco a Sandra Seabra Moreira. In: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, Editora 34, 2002, p.78.

(8) Depoimento de Walter Salles a Marcelo Carrard Araújo. In: NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, Editora 34, 2002, p.421.

(11) CALVINO, Italo. *Rapidez*. In: ___. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.47.

(12) CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. 20ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2001, p.63.

(12) AUSTER, Paul. **O Livro das Ilusões**. Trad. Beth Vieira. São Paulo, Companhia das letras, 2002, p.20.

(12) MUNSTENBERG, Hugo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p.10.

(17) ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. In: ___. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.41.

(18) FIORILLO, Marília Pacheco. *Que importa se Vronski caiu do cavalo?* In: HANDKE, Peter. **A Mulher Canhota & Breve Carta para Um Longo Adeus**. Trad. Lya Luft. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 201.

(20) EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p.272.

(21) EPSTEIN, Jean. *Idem, ibidem*, p.271.

(24) PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª ed., São Paulo, Editora Papagaio, 2001, p.61.

(24) SCHENBERG, Mário. *Prefácio a PAULA*, José Agrippino de. **PanAmérica**. 1ª ed., 1967, reproduzido na 3ª edição, citada.

(25) EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p.271.

(28) NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Wim Wenders: psicanálise e cinema**. São Paulo, Unimarco Editora, 2001, p.144.

(36) HAMMET, Dashiell. **O Falcão Maltês**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.7.

(36) *Transitando na contramão*. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho a Michel Laub. “Bravo!”, outubro de 2001. Reproduzida em “Bravo! Entrevista”. São Paulo, 2002, p.101.

(44) CARRIÈRE, Jean-Claude. *Anatomia do tempo*. In: __. **A História Secreta do Cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p.107.

(47) NOLL, João Gilberto. **Rastros do Verão**. Porto Alegre, L&PM, 1986, p.53.

(48) EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p.273.

(53) PESSOA, Fernando. **Poesia/Alberto Caeiro**. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.110.

(55) EPSTEIN, Jean. *A inteligência de uma máquina*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1991, p.292.

(60) BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortazar**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, p.63.

(61) SCHNITZLER, Arthur. **Breve Romance de Sonho**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.56.

(65) NOLL, João Gilberto. **Rastros do Verão**. Porto Alegre, L&PM, 1986. p.9

(65) NOLL, João Gilberto. Idem, *ibidem*, p.13.

(65) BUCHKA, Peter. *A nova dimensão:Paris,Texas*. In: __. **Olhos Não Se Compram: Wim Wenders e seus filmes**. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.139.

(77) CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo, Iluminuras, 2002, p.77.

(77) CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p.441.

(88) Idem, *ibidem*.

(95) FREUD, Sigmund. **Os Chistes e Suas Relações Com o Inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. 2ª ed., Rio de Janeiro, Imago, 1997.

(95) CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p.680.

(106) CARRIÈRE, Jean-Claude. *Anatomia do tempo*. In: __. **A História Secreta do Cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp.112-114.

(116) BAUDELAIRE, Charles. *Os olhos dos pobres*. In: __. **O Spleen de Paris** (*pequenos poemas em prosa*). Trad. António Pinheiro Guimarães. Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p.78.

(136) CORTÁZAR, Julio. *Una flor amarilla*. In: __. **Cuentos Completos/1**. Buenos Aires, Alfaguara, 1996, pp.336-341.

(142) Depoimento de João Gilberto Noll a Norberto Perkoski e Suzana Gastal. “Porto & Vírgula”, ano II, nº 6, jan.-fev. 1992, p.4.

(144) SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Anna Amélia Carneiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p.89.

VI – *Fade out*

Fade out /fejd awt/ [ing., lit. ‘desaparecer’] *sm.* (s. XX) **1** CINE TV desaparecimento gradual de uma imagem numa seqüência de filme.

Dicionário Houaiss da Língua portuguesa

. . . Menos o discurso do que suas *elipses*, menos a história do que sua *ausência*. . .

I

Amilcar de Castro, com a objetividade e concisão que lhe eram características, disse certa vez detestar teoria de qualquer coisa. “Antes não adianta de nada”, dizia ele, “e depois

não é necessária”¹. Em meu pendor natural para a recusa da normatividade, para a aproximação intuitiva do mundo, desapegada a regras e conceitos pré-estabelecidos, gostaria, também eu, de poder endossar – nem que fosse apenas por razões catárticas – essa afirmação. Como o narrador d’**O Livro das Ilusões**, de Paul Auster, que preferia o cinema preto e branco ao colorido, o mudo ao sonoro, por achar que “(...) o acréscimo do som e da cor roubou das imagens a sua pureza (...)”, que “(...) em vez de transformar o cinema no meio híbrido perfeito, no melhor dos mundos possíveis, o som e a cor enfraqueceram a linguagem que supostamente deveriam realçar.”², também eu sinto que, muitas vezes, algumas abordagens teóricas e críticas, tomadas por um ímpeto “colorista” e “sonoro” acabam por apagar as marcas que deveriam rastrear, terminam por emudecer a voz que deveriam ampliar.

Em minha experiência de leitor e de espectador de filmes, sempre preferi as obras que falavam por si e que me deixavam falar *com* elas, sem a intermediação de qualquer discurso teórico ou crítico – muitas vezes meramente opinativos – que pretendesse “explicar” de antemão o seu funcionamento (o que pode haver de mais totalitário e anti-poético que um prefácio crítico antecipando ou, o que é pior, *definindo* as riquezas da leitura, condicionando as interpretações, matando a descoberta?). Fruto dessa opção pela autonomia, dessa escolha da minha própria subjetividade ao invés da “objetividade” da teoria, também a minha pretensão ao relatar o meu próprio processo de transformação de um texto literário em um texto para o cinema foi menos a de constituir uma “teoria do roteiro cinematográfico adaptado de uma obra literária” do que a de expor um “artesanato” do texto, os caminhos tortuosos e difíceis que, antes de conduzir àquela pretensa demonstração científica que se atribui – e se espera – de teses acadêmicas, convida, sim, a partilhar o *processo*, a testemunhar o prazer do jogo, os truques, as pequenas traições ao original (que fazem, no fim, prevalecer a fidelidade ao seu espírito, não a sua forma), numa tentativa de criar no íntimo do leitor a mesma sensação experimentada na leitura de uma obra literária que harmoniza, em sua estrutura, o problema e o jogo, a vida e as palavras, o despojamento e a pompa, o acento metafísico e o acento estético; características ora da

¹ Cf. *Amilcar de Castro: o experimentador do espaço*. Entrevista de Amilcar de Castro a Viviane Matesco. In: “Bravo!”, nº 27, dez. 1999.

² AUSTER, Paul. **O Livro das Ilusões**. Trad. Beth Vieira. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p.21.

“literatura problemática”, as primeiras; ora da “literatura gratuita”, as outras (segundo categorias imaginadas por Ernesto Sabato que procurei dissolver num todo indivisível tanto em minha leitura solitária, entre quatro paredes, das poéticas contemporâneas e da obra de João Gilberto Noll, quanto na socialização dessa leitura, que é o roteiro).³

Do mesmo modo como não pretendi, então, criar, ao longo do texto, hipóteses para depois demonstrá-las através da aplicação de uma teoria, também não pretendo, agora, “concluir” o que, por sua própria natureza, é inconcluso: um processo, quando focado nele mesmo, não tem fim; ele *é* o próprio fim, tanto no sentido de objetivo, finalidade, quanto, conseqüentemente, no de término ou conclusão. Não será à toa que Davi Arrigucci Jr., em seu brilhante ensaio sobre Manuel Bandeira, afirme pensar “(...) que toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma.⁴”, nem será por acaso que, discorrendo sobre os motivos pelos quais o romance contemporâneo soa mais obscuro e oferece mais dificuldades de leitura e compreensão do que os seus congêneres clássicos, Ernesto Sabato aponte uma série de transformações que condiciona essa obscuridade, desde o ponto de vista, que deixou de ser onisciente para passar a ser a perspectiva de cada personagem (o que traz, necessariamente, uma ambigüidade que, mais do que dos personagens é da própria vida); até a concepção do *tempo* – que não é mais um tempo astronômico, idêntico para todos (sic), mas diferentes tempos interiores –, passando pela irrupção do subconsciente e do inconsciente, “mundos obscuros por excelência⁵”.

Irmanando esses motivos identificados por Sabato, há um substrato comum: o *eu* como medida das coisas. Essa mesma medida foi a referência para a escrita do roteiro baseado n’**O Quietos Animal da Esquina** e para as digressões em torno dessa escrita. Gostaria, também, que fosse para a sua *compreensão*. O ensaio formado pelo roteiro, pelas considerações que o antecedem e pelos comentários que tratam de sua gênese, é o relato de uma *subjetividade*, a explicitação de tudo aquilo que, segundo Paul Valéry – poeta de quem tomei emprestado o fragmento que abre este meu *tour de force* –, fica submerso na obra

³ SABATO, Ernesto. **O Escritor e Seus Fantasmas**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das letras, 2003, p.128.

⁴ ARRIGUCCI Jr., Davi. **Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.15.

feita: “(...) os ensaios, os arrependimentos, as decepções, os sacrifícios, os empréstimos, os subterfúgios, os anos e, finalmente, as circunstâncias favoráveis – tudo quanto desaparece, tudo o que está mascarado, dissipado, reabsorvido, calado e negado, tudo o que é conforme a natureza humana e contrário à sede do maravilhoso – e que constitui, no entanto, um instinto primordial dessa natureza.⁶”

II

Na abertura deste ensaio, manifestei meu desacordo com as demasiadamente longas digressões metalingüísticas ou metacríticas e declarei meu desejo de que ele fosse suficientemente sólido para *se* dizer e *se* justificar através de seus próprios movimentos. Não trairia, no final, minhas convicções a respeito desses “manuais de leitura” que a tradição ensinou anexar aos escritos acadêmicos. O que está dito aqui, então, não tem qualquer pretensão de conclusão. O que eu quis dizer com **Imagens, Esquinas e Confluências**? O que está em suas páginas.

“(...) A obra fica inconclusa”, diz Ernesto Sabato, “e, a rigor, tem acabamento ou desenvolvimento no leitor: a criação se prolonga no espírito de quem lê”. “(...) a dialética da existência funciona de tal modo que tanto mais alcançamos o outro quanto mais nos aprofundamos em nossa própria subjetividade.⁷”

VII – BIBLIOGRAFIA

⁵ SABATO, Ernesto. Op. Cit., pp. 138-139.

⁶ Cito Valéry a partir de uma anotação. Creio que esse fragmento encontra-se em algum dos ensaios de **Varietades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

⁷ SABATO, Ernesto. Op. Cit. pp. 139-140.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. In: _____. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, pp. 41-45.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

AUSTER, Paul. **A Invenção da Solidão**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **A Trilogia de Nova York** (*Cidade de Vidro, Fantasmas, O Quarto Fechado*). Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Livro das Ilusões**. Trad. Beth Vieira. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Entre a lenda e a história*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 07 de maio de 1995, pp.7-11.

_____. **Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris** (*Pequenos Poemas em Prosa*). Trad. António Pinheiro Guimarães. Lisboa, Relógio d'Água Editores Lda., 1991.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo, Cossac & Naify, 2002.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Trad. Alexandre Pastor. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BERGSON, Henri. **A Intuição Filosófica**. Trad. Maria do Céu Patrão Neves. Lisboa, Edições Colibri, 1994.

BERNHARD, Thomas. **Extinção**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BLUESTONE, Georges. **Novels Into Film**. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1957.

BONASSI, Fernando. **O Céu e o Fundo do Mar**. São Paulo, Geração Editorial, 1999.

BORER, Alain. **Rimbaud da Arábia** (*caderno de viagem*). Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1991.

_____. **Rimbaud Na Abissínia**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. In:____. **Obras Completas**. Vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 267-274.

_____. *El Sur*. In:____. **Obras Completas**. Vol. I, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp.525-530.

_____. *Kafka y sus precursores*. In:____. **Obras Completas**. Vol. II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 88-90.

BOSI, Alfredo. *Imagem, discurso*. In:____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 6ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BRESSANE, Júlio. *Vida luz deserto*. In:____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

BUCHKA, Peter. **Olhos Não Se Compram: Wim Wenders e seus filmes**. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CALVINO, Italo. *A aventura de um automobilista*. In:____. **Os Amores Difíceis**. Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 139-146.

_____. *Visibilidade*. In:____. **Seis Propostas Para o Próximo Milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 95-114.

CAMUS, Albert. **Diário de Viagem**. Trad. Valerie Rumjanek. 4ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1997.

_____. **O Estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. 20ª ed., Rio de Janeiro, Record, 2001.

CARSON, Kit L. M. *Easy Rider: a very american film*. An interview with Dennis Hopper. "Evergreen Review", Vol. 13, n. 72, November 1969, pp. 26-27 & 70-72.

CARVALHO, Bernardo. **As Iniciais**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **Medo de Sade**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

_____. **Os Bêbados e os Sonâmbulos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **Teatro**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

CESAR, Ana Cristina. **A Teus Pés**. São Paulo, Ática, 1998.

_____. **Correspondência Incompleta**. Org. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 1999.

_____. *O conto Bliss anotado. . . ou "PAIXÃO E TÉCNICA": tradução, em língua portuguesa, do conto Bliss, de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações*. In: _____. **Crítica e Tradução**. São Paulo, Ática, 1999, pp. 283-355.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001, pp. 386-408.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

COHEN, Margaret. *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*. In: **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001, pp.315-351.

COLLINS, Max Allan & RAYNER, Richard Piers. **Estrada Para Perdição**. Trad. Jotapê Martins. São Paulo, Via Lettera, 2002.

CONRAD, Joseph. **O Coração das Trevas**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo, Iluminuras, 2002.

CONY, Carlos Heitor. **Informação ao Crucificado**. 5ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **Quase Memória**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O sentimento de não estar de todo*. In: _____. **Valise de Cronópio**. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1993, pp. 165-172.

_____. *Situação do romance*. In: _____. **Obra Crítica/2**. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, pp. 203-227.

_____. *Teoria do túnel*. In: _____. **Obra Crítica/1**. Org. Saul Yukievich. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Una flor amarilla*. In: _____. **Cuentos Completos/1**. Buenos Aires, Alfaguara, 1996, pp. 336-341.

COSTA, Jurandir Freire. *O último dom da vida*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 28 de abril de 2002, p.3.

CRESPO, Angel. **A Vida Plural de Fernando Pessoa**. Trad. José Viale Moutinho. Venda Nova, Bertrand Editora, 1990.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Modernidade, cinema e democratização do espaço literário*. “Cadernos de Educação”. Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação, Nº 13, ago./dez. 1999, pp. 65-75.

_____. *Palavra e imagem: pela afirmação de uma pluralidade dos textos*. In: COSSON, Rildo (org.). “O Presente e o Futuro das Letras”. Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPel, 2000, pp. 140-149.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Vol. 1. *Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto da Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

DOGGETT, Peter. **Lou Reed: growing up in public**. London, Omnibus Press, 1992.

DYLAN, Bob. **Tarântula**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Brasiliense, 1986.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. **Um Contrato Com Deus (e outras histórias de cortiço)**. Trad. João Paulo Lian Branco Martins e Hécio de Carvalho. São Paulo, Brasiliense, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano: uma leitura**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

FANTE, John. **Pergunte ao Pó**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Sonhos de Bunker Hill**. Trad. Marilene Felinto. 2ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

FERREIRA, Antonio Gomes. **Dicionário de Latim-Português**. Porto, Porto Editora, s/d.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.

FILHO, Antonio Gonçalves. **A Palavra Náufraga (ensaios sobre cinema)**. São Paulo, Cossac & Naify Edições, 2001.

FILHO, Armando Freitas. *Duas ou três coisas que eu sei dela*. In: CESAR, Ana Cristina. **A Teus Pés**. São Paulo, Ática, 1998.

FONDA, Peter, HOPPER, Dennis & SOUTHERN, Terry. **Easy Rider: *The complete screenplay***. New York, Signet, 1969.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

_____. **O Mal-Estar na Civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. **Os Chistes e Suas Relações Com o Inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. 2ª ed., Rio de Janeiro, Imago, 1997.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a Uma Verdadeira História do Cinema**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. **Interlúdio da Utopia: o ser em fragmentos** (*leitura de uma trilogia de João Gilberto Noll*). Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – Porto Alegre, 1998.

_____. *Ler imagens, ver palavras: diálogo e ruído entre literatura e cinema*. “Teorema (Crítica de Cinema)”. Porto Alegre, nº2, dez. 2002, pp. 48-51.

_____. *Os Mamutes (esboço de uma arqueologia do afeto)*. “Ciências & Letras: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras”. Porto Alegre, nº 28, jul./dez. 2000, pp. 283-293.

GROYS, Boris. *A guinada metafísica de Hollywood*. Trad. José Carlos Macedo. “Folha de S. Paulo”, 03 de junho de 2001, pp. 5-11.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. 1ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

GUSTAFSSON, Lars. **A Morte de Um Apicultor**. Trad. Mirian Paglia Costa. São Paulo, Marco Zero, 1989.

HAMMET, Dashiell. **O Falcão Maltês**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HAMSUN, Knut. **Fome**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1963.

HANDKE, Peter. **A Ausência**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. **A Mulher Canhota & Breve Carta Para Um Longo Adeus**. Trad. Lya Luft. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **A Repetição**. Trad. Betty M. Kunz. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

_____. **História de Uma Infância**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

HILL, Lee. **Sem Destino** (*Easy Rider*). Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

HORGAN, John. **O Fim da Ciência**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva/Instituto Antônio Houaiss, 2001.

HUXLEY, Aldous. **Contraponto**. Trad. Erico Verissimo e Leonel Vallandro. 6ª ed. revista, São Paulo, Globo, 2001.

ISHIGURO, Kazuo. **Quando Éramos Órfãos**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo Como Objeto de Arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

KADARÉ, Ismail. **Abril Despedaçado**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. 5ª ed, São Paulo, Brasiliense, 1993.

KARASIK, Paul & MAZZUCHELLI, David. **Cidade de Vidro**, de *Paul Auster*. Trad. Jotapê Martins. São Paulo, Via Lettera, 1998.

KENNEDY, William. **Vernônia**. Trad. Sonia Botelho. 9ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

KEROUAC, Jack. **On The Road** (*Pé na Estrada*). Trad. Eduardo Bueno e Antonio Bivar. 9ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

KUPER, Peter. **Desista!** e outras histórias de Franz Kafka. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM, s/d.

KUREISHI, Hanif. **Intimidade**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

KUROSAWA, Akira. *Sobre o ato de filmar*. In: __. **Relato Autobiográfico**. Trad. Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa e Izabella Sanches. 3ª ed., São Paulo, Estação Liberdade, 1993, pp. 274-282.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1993.

_____. *Miss Algrave*. In __: **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, pp. 13-20.

MALDONATO, Mauro. **A Subversão do Ser – Identidade, Mundo, Tempo, Espaço: fenomenologia de uma mutação**. Trad. Luciano Loprete e Roberta Berni. São Paulo, Editora Fundação Peirópolis, 2001.

MAMET, David. **Sobre Direção de Cinema**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

MANDELBROT, Benoit. **The Fractal Geometry of Nature**. San Francisco, W.H. Freeman, 1982.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MATARASSO, Pierre & PETITFILS, Henri. **A Vida de Rimbaud**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, 1988.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O Outro Lado da Noite: filme noir**. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

MOORE, Alan & CAMPBELL, Eddie. **Do Inferno**. Trad: Jotapê Martins. São Paulo, Via Lettera, 2000.

MOORE, Marianne. *Silêncio*. In: ___. **Poemas**. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 98-99.

NAGIB, Lúcia. (Org.). **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo, Editora 34, 2002.

NESTROVSKI, Arthur. *A experiência da experiência*. “Folha de S. Paulo, Mais!”, 26 de outubro de 1997, p.5.

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Wim Wenders: psicanálise e cinema**. São Paulo, Unimarco Editora, 2001.

NETTUM, Rolf N. *Vida e obra de Knut Hamsun*. In: HAMSUN, Knut. **Fome**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1963.

NOLAN, Jonathan. *Memento Mori*. Trad. Victor Aiello Tsu. In: “Folha de S. Paulo, Mais!”, 12 de agosto de 2001, pp. 4-9.

NOLL, João Gilberto. **A Céu Aberto**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **A Fúria do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. **Bandoleiros**. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

_____. **Canoas e Marolas**. Rio de Janeiro, Objetiva, 1999.

_____. **Harmada**. São Paulo, Companhia das letras, 1993.

_____. **Hotel Atlântico**. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

_____. **O Cego e a Dançarina**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1980.

_____. **O Quietos Animal da Esquina**. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

- _____. **Rastros do Verão**. Porto Alegre, L&PM, 1986.
- _____. **Romances e Contos Reunidos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- OZ, Amós. **O Mesmo Mar**. Trad. Milton Lando. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PALMER, Michael. **At Passages**. New York, New Directions, 1995.
- PALMER, Michael & BONVICINO, Régis. **Cadenciando-Um-Ning, Um Samba, Para o Outro** (*poemas, traduções, diálogos*). Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2001.
- PAULA, José Agrippino. **PanAmérica**. 3ª ed. São Paulo, Editora Papagaio, 2001.
- PEIXOTO, Mário. **Limite** (*o “scenario” original*). Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas** (*a realidade imaginária contemporânea*). São Paulo, Brasiliense, 1987.
- PEREC, Georges. **A Vida: Modo de usar**. Trad: Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. **W ou A Memória da Infância**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- PEREIRA, S. J. Isidro. **Dicionário Grego-Português**. Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa Aquém do Eu Além do Outro**. 3ª ed. revista e ampliada, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego** (*composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*). Org. Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Poesia/Alberto Caeiro**. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. **A Cidade Ausente**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo, Iluminuras, 1997.

_____. *A leitura da ficção: entrevista a Mônica López Ocón*. In: PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994, pp. 67-76.

_____. *O fim da viagem*. In: PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994, pp. 8-33.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: _____. **Poesia e Prosa**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre, Globo, 1960, pp. 501-511.

_____. *Tale writing*. In: _____. **Essays and Reviews**. New York, The Library of America, 1984, pp. 577-588.

RAMIL, Vitor. **Pequod**. Porto Alegre, L&PM, 1999.

RIEF, Tony & EWING, Ian. *Interview with Peter Fonda*. "Take one", Vol. 2, n. 3, 1969, pp.6-10.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta & A Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke**. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles (respectivamente). 24ª ed., São Paulo, Globo, 1996.

_____. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo, Globo, 2001.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1994.

_____. **Prosa Poética**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

RODRIGUES, Paulo. **À Margem da Linha**. São Paulo, Cossac & Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

SABATO, Ernesto. **O Escritor e Seus Fantasmas**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre os dois Borges*. In: _____. **Três Aproximações à Literatura de Nosso Tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet**. Trad. Janer Cristaldo. São Paulo, Ática, 1994, p.41.

SADOUL, Georges. **Dicionário de Filmes**. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre, L&PM, 1993.

SALINGER, J.D. **O Apanhador no Campo de Centeio**. Trad. Álvaro Alencar, Antonio Rocha e Jório Dauster. 10ª ed., Rio de Janeiro, Editora do Autor, s.d.

SALLES, Walter. *A filmoteca imaginária*. “Folha de S. Paulo, Ilustrada”, 26 de maio de 2001, p. 10.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. 3ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1983.

_____. **Todos os Nomes**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **Freud, além da alma: roteiro para o filme**. Trad. Jorge Laclette. 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

SCHNITZLER, Arthur. **Breve Romance de Sonho**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SGANZERLA, Rogério. **Por Um Cinema Sem Limite**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

SOUNES, Howard. **Dylan: a biografia**. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo, Conrad, 2002.

SYLVESTER, David. **A Brutalidade dos Fatos** (*Entrevistas com Francis Bacon*). Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo, Cossac & Naify Edições.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1998.

TROYAT, Henri. **Baudelaire**. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo, Scritta, 1995.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema** (*os diretores*). Trad. Moacyr Gomes Jr. . Porto Alegre, L&PM, 1996.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VÁRIOS. **Cinema Falado**. *Cinco anos de seminários de cinema em Porto Alegre*. Porto Alegre, Unidade Editorial/Secretaria Municipal da Cultura, 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

VISCONTI, Luchino. **Ângelo**. Trad. Wander Melo Miranda. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

WAJDA, Andrzej. **Um Cinema Chamado Desejo**. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1989.

WENDERS, Wim. *Histórias impossíveis*. In: __. **A Lógica das Imagens**. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa, Edições 70, 1990, pp. 73-82.

_____. *O sonho americano*. In: __. **Emotion Pictures**. Trad. Annie Frago Lopez. Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 169-199.

_____. *Tokyo-Ga*. In: __. **A Lógica das Imagens**, pp. 83-89.

_____. *Uma história do filme imaginário*. In: __. **A Lógica das Imagens**. pp. 115-117.

VIII – DISCOGRAFIA

BJÖRK. **Selma Songs** (*music from the motion picture 'Dancer in the dark'*). Produção: Björk e Mark Bell. Universal Music, 1999.

DYLAN, Bob. **Blood On The Tracks**. Produção: Bob Dylan. CBS/Sony, 1974.

NOLL, João Gilberto. **O Escritor Por Ele Mesmo**. Fragmentos de *A Céu Aberto* e *Harmada* lidos pelo autor. Gravação: julho de 1997. Instituto Moreira Salles, 2002.

RAMIL, Vitor. **Ramilonga** (*a estética do frio*). Produção: Vitor Ramil. Satolep Discos, 1997.

REED, Lou. **New York**. Produção: Lou Reed e Fred Maher. WEA/Sire Records, 1989.

THE CURE. **Killing an Arab** (single). Produção: Robert Smith e Chris Parry. Fiction Records, 1979.

VELOSO, Caetano. **Estrangeiro**. Produção: Peter Sherer e Arto Lindsay. PolyGram, 1989.

WAITS, Tom. **Rain Dogs**. Produção: Tom Waits. Island Records, 1985.

IX – FILMOGRAFIA

Abril Despedaçado – BRA./SUI./FRA. (2001). 35mm, cores, 105 min. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz. Baseado no romance de Ismail Kadaré. Estúdio: Vídeo Filmes/ Haut et Court/ Bac Films/ Dan Valley Film AG. Produção: Arthur Cohn. Desenho de produção: Marcelo Torres. Direção de arte: Cássio Amarante. Figurino: Cao Albuquerque. Fotografia: Walter Carvalho. Música: Antônio Pinto. Edição: Isabelle Rathery. Distribuição: Miramax Films/ Columbia TriStar do Brasil/ Lumière. Elenco: José Dumont (Pai), Rodrigo Santoro (Tonho), Rita Assemany (Mãe), Luiz Carlos Vasconcelos (Salustiano), Ravi Ramos Lacerda (Pacu), Flávia Marco Antônio (Clara), Everaldo Pontes (velho cego), Othon Bastos.

Alice Nas Cidades (*Alice In Den Städten*) – ALE. (1973). 16mm, preto e branco, 110 min. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders e Veith von Fürstenberg. Produção: PIFDA (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren), WDR (Colônia). Direção de produção: Peter Genée. Câmera: Robby Müller. Assistente de fotografia: Martin Schäfer. Montagem: Peter Przygoda e Barbara von Weitershausen. Som: Martin Muller e

Paul Schöler. Assistente de direção: Mickey Kley. Música: Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, Stories, Gustav Mahler. Técnica: Honorat Stangl. Elenco: Rüdiger Vogler (Winter), Yella Rootländer (Alice), Lisa Kreuzer (Lisa, mãe de Alice), Edda Köchl (a amiga de Nova York), Didi Petrikat (a moça do balneário), Hans Hirschmüller (policial), Sam Presti, Ernst Böhm, Mirko, Lois Moran, Sibylle Baier. Rodado na Carolina do Sul, em Nova York, Amsterdã, Wuppertal e na região do Ruhr, de agosto a setembro de 1973.

Amnésia (*Memento*) – EUA. (2001). 35mm, cores, 120 min. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan, baseado em conto de Jonathan Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Fotografia: Wally Pfister. Desenho de produção: Patti Podesta. Figurino: Cindy Evans. Edição: Dody Dorn. Distribuição: Newmarket Capital Group/Summit Entertainment. Elenco: Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy), Mark Boone Junior (Burt), Stephen Tobolowsky (Sammy), Harriet Sansom Harris (Sra. Jankins), Callum Keith Rennie (Dodd), Larry Holden (Jimmy Grantz), Jorja Fox (Catherine Shelby), Russ Fega, Kimberly Campbell.

Apocalipse (*Apocalypse Now*) – EUA. (1979). 35mm, cores, 148 min. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola e John Milius, baseado no romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Produção: Francis Ford Coppola/Zoetrope Studios. Fotografia: Vittorio Storaro. Desenho de produção: Dean Tavoularis. Direção de arte: Ângelo P. Graham. Figurino: Charles E. James. Música: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola e Mickey Hart. Edição: Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, Richard Marks, Walter Murch e Randy Thom. Elenco: Marlon Brando: (coronel Walter E. Kurtz), Robert Duvall (tenente-coronel Kilgore), Martin Sheen (capitão Benjamim L. Willard), Frederic Forrest (chefe), Albert Hall (chefe Phillips), Sam Bottoms (Lance Johnson), Laurence Fishburne (Sr. Clean), Dennis Hopper (fotógrafo-jornalista), G.D. Spradlin (general Corman), Harrison Ford (coronel Lucas), Jerry Ziesmer (civil), Scott Glen, (Colby), Francis For Coppola (diretor de TV). Distribuição: United Artists.

Blade Runner, *o caçador de andróides* (*Blade Runner*) – EUA. (1982). 35mm, cores, 118 min. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Francher e David Webb Peoples, baseado no romance de Philip K. Dick. Produção: Michael Deeley. Fotografia: Jordan Cronenweth. Desenho de produção: Peter J. Hampton e Lawrence G. Paull. Figurino: Michael Kaplan e Charles Knode. Direção de arte: David L. Snyder. Efeitos especiais: Dream Quest Images. Edição: Marsha Nakashima. Música: Vangelis. Elenco: Harrison Ford (Deckard/Narrador), Rutger Hauer (Roy Batty), Sean Young (Rachael), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Capitão Bryant), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (J. F. Sebastian), Joe Turkel (Tyrell), Joanna Cassidy (Zhora), James Hong (Hannibal Crew), Morgan Paull (Holden). Distribuição: Columbia TriStar/Warner Bros.

Bola de Fogo – BRA. (1996). 16mm, cores, 45 min. Direção: Marta Biavaschi. Roteiro: Clarice Müller. Produção: Surreal. Direção de produção: Claiton Ehlers. Produção executiva: Kika Souza e Marta Biavaschi. Fotografia: Alex Sernambi. Montagem: Cristina Amaral. Música: Guenter Leyen. Direção de arte: Fiapo Barth. Figurinos: Rosângela Cortinhas. Som direto: Cleber Neutzling. Edição de som: Nathalia Rabczuk. Mixagem: José Luis Sasso. Elenco: Nelson Xavier, Sérgio Lulkin, Tatiana Cardoso, Ricardo Puccetti, Arlete Cunha, Fernanda Carvalho Leite, Luciano Mallmann, Rogério Beretta, Shala Felippi, Nair Dagostini, Breno Ruschel, Fonso Braz.

Buena Vista Social Club (*Buena Vista Social Club*) – EUA./ALE. (1999). 35mm, cores, 101 min. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders. Produtor: Deepak Nayar. Produtor associado: Rosa Bosch. Produtor executivo: Ulrich Felsberg. Fotografia: Robby Müller, Lisa Rinzier e Joerg Widmer. Montagem: Brian Johnson. Som: Walter Mueller. Elenco: Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa, Ry Cooder, Luis Barzagan, Orlando “Cachaito” Lopez, Manuel “Puntillita” Licea, Rubén González, Salvador Repilado, Omara Portuondo. Estúdio: Kintop Pictures/ICAIC (Instituto Cubano del Arte y Industrias Cinematograficos). Distribuição: Artisan Entertainment.

Central do Brasil – BRA. (1998). 35mm, cores, 112 min. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Produção: Arthur Cohn. Co-produção: RioFilme, Videofilmes e MACT. Produtores associados: Paulo Brito e Jack Gajos. Produção executiva: Elisa Tolomelli, Lillian Birnbaum e Donald Ranvaud. Direção de produção: Cássio Amarante e Carla Caffé. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Isabelle Rathery e Felipe Lacerda. Música: Antonio Pinto e Jacques Morelenbaum. Elenco: Fernanda Montenegro (Dora), Marília Pêra (Irene), Vinicius de Oliveira (Josué), Soia Lira (Ana), Othon Bastos (César), Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda), Matheus Natchergaele (Isaías), Caio Junqueira (Moisés).

Coração Iluminado (*Corazón Iluminado / Foolish Heart*) – BRA./ARG. (1998). 35mm, cores, 132 min. Direção: Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco e Ricardo Piglia. Produção: Francisco Ramalho Jr. e Hector Babenco / HB Filmes (Brasil). Co-produtores: Oskar Kramer e Jean-François Lepetit. Co-produção: Sony Pictures Entertainment e TV Cultura SP. (Brasil). Co-produção Argentina: Oskar Kramer S.A. Co-produção França: Flach Film. Pós-produção: Post Production Playground – New York. Direção de fotografia: Lauro Escorel. Direção de arte: Carlo Conti. Montagem: Mauro Alice. Música: Zbigniew Preisner. Elenco: Maria Luiza Mendonça, Xuxa Lopes, Miguel Angel Sola, Walter Quiróz, Norma Alejandro, Villanueva Cosse. Rodado de junho a outubro de 1997 em Buenos Aires, arredores de Mar del Plata e Rio de Janeiro.

Corra, Lola, Corra (*Lola Rennt*) – ALE. (1998). 35mm, cores, 81 min. Direção: Tom Tykwer. Roteiro: Tom Tykwer. Produção: Stefan Arndt. Música: Reinhold Heil, Johnny Klimek, Franka Potente e Tom Tykwer. Fotografia: Frank Griebe. Desenho de produção: Alexander Manasse. Figurino: Monika Jacobs.

Edição: Mathilde Bonnefoy. Efeitos especiais: Berliner Spezialeffekte Atelier/Das Werk. Elenco: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni), Herbert Knaup (pai de Lola), Nina Petri (Jutta Hansen), Armin Rohde (Schuster), Joachim Krol (Norbert von Au), Ludger Pistor (Méier), Julia Linding (Doris).

Cortina de Fumaça (*Smoke*) – EUA. (1994). 35mm, cores, 108 min. Direção: Wayne Wang. Roteiro: Paul Auster. Produção: Greg Johnson, Hisami Kuroiwa, Peter Newman e Diana Phillips. Produção executiva: Satoru Iseki, Bob Weinstein e Harvey Weinstein. Fotografia: Adam Holender. Direção de arte: Jeff McDonald. Figurino: Claudia Brown e Chuck Keehne. Som: Drew Kunin. Música: Rachel Portman, Dmitri Shostakovich. Montagem: Christopher Tellefsen e Maysie Hoy. Elenco: William Hurt (Paul Benjamin), Harvey Keitel (Auggie Wren), Forest Whitaker (Cyrus), Harold Perrineau Jr. (Rashid), Victor Argo (Vinnie), Erica Gimpel (Doreen), Peggy Gormiey (Sue), Jared Harris (Jimmy Rose), Michelle Hurst (tia Em), Mel Goma (Violetta), Robert Jackson (morador do Brooklyn), Ashley Judd (Felicity), Stockard Channing (Ruby), John Lurie (músico), Billy Martin (músico), Murray Moston (garçom), Deirdre O'Connell (garçonete), Ru Paul (dançarina), Clarice Taylor (vovó Ethel), Mary Ward (April Lee), Giancarlo Esposito (Tommy), Jose Zuniga (Jerry).

Crash, *estranhos prazeres* (*Crash*) – CAN. (1996). 35mm, cores, 100 min. Direção: David Cronenberg. Roteiro: David Cronenberg, baseado no livro de J.G. Ballard. Produção: David Cronenberg. Estúdio: Alliance Communications Corporation/The Movie Network/Teléfilm Canada. Direção de fotografia: Peter Suschitzky. Direção de arte: Tamara Deverell. Figurino: Denise Cronenberg. Música: Howard Shore. Edição: Ronald Sanders. Elenco: James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard), Rossana Arquette (Gabrielle), Peter MacNeill (Colin Seagrave), Cheryl Swarts (Vera Seagrave), David Cronenberg (Voz). Distribuição: Columbia TriStar/Fine Line Features.

Dançando No Escuro (*Dancer In The Dark*) – DIN./SUE. (2000). 35mm, cores, 139 min. Direção: Lars Von Trier. Roteiro: Roteiro: Lars Von Trier. Produção: Arte France Cinema/Blind Spot Pictures/DiNovi Pictures/Film i Väst/France 3 Cinéma/ Trust Film Svenska/Liberator Pictures/ Pain Unlimited/SVT Drama/Zentropa Entertainments. Produtor: Vibeke Windelov. Produção executiva: Peter Aalbaek, Lars Jönsson e Marianne Slot. Fotografia: Robby Müller. Diretor de arte: Peter Grant. Figurino: Manon Rasmussen. Cenografia: Vincent Paterson. Som: Per Streit. Música: Björk e Mark Bell. Montagem: Molly Malene Stensgaard e François Gedigier. Distribuição: Five Line Features. Elenco: Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Udo Kier (Dr. Porkomy), Joel Grey (Oldrich Novy), Vincent Paterson (Samuel), Cara Seymour (Linda), Jean-Marc Barr (Norman).

De Olhos Bem Fechados (*Eyes Wide Shut*) – EUA. (1999). 35 mm, cores, 159 min. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Frederick Raphael, baseado no romance de Arthur Schnitzler. Produção: Stanley Kubrick. Desenho de produção: Leslie Tomkins e Roy Walker. Direção de arte: John Fenner e Jevin Phipps. Fotografia: Larry Smith. Figurino: Marit Allen. Música: Jocelyn Pook. Efeitos especiais: The Computer Film Company. Edição: Nigel Galt. Elenco: Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Madison Eginton (Helena Harford), Jackie Sawris (Roz), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Les3lie Lowe (Illona), Peter Benson (líder da banda), Todd Field (Nick Nightingale), Radd Serbedzija (Millich), Leelee Siobieski (filha de Millich), Marie Richardson (Marion). Distribuição: Warner Bros.

Dias de Nietzsche em Turim – BRA. (2001). 35mm, cores, 88min. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Rosa Dias e Júlio Bressane. Produção: Noa Bressane e T.B. Produções. Produção executiva: Guilherme Spinelli. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Direção de arte e cenografia: Moa Batsow. Figurino: Daniela Aparecida Gavaldão. Animação: Gerald Kohler. Técnico de som: Roberto Carvalho. Trilha sonora: Ronel Alberti Rosa. Montagem: Virginia Flores. Elenco: Fernando Eiras, Paulo José, Tina Novelli, Leandra Leal, Mariana Ximenes, Paschoal Villaboim, Isabel Themudo.

Do Inferno (*From Hell*) – EUA. (2001). 35mm, cores, 137 min. Direção: Albert Hugues e Allen Hugues. Roteiro: Terry Hayes e Rafael Yglesias, baseado na história em quadrinhos de Allan Moore e Eddie Campbell. Produção: Jane Hamsher, Kevin J. Messick e Don Murphy. Fotografia: Peter Deming. Desenho de produção: Martin Childs. Direção de arte: Mark Raggett. Figurino: Kym Barrett. Edição: George Bowers e Dan Lebental. Música: Trevor Jones. Efeitos especiais: Digiscope/Illusion Arts, Inc./ MagicMove/ Millenium FX Ltd. Distribuição: 20th Century Fox. Elenco: Johnny Depp (Inspetor Frederick George Abberline), Heather Graham (Mary Kelly), Ian Holm (Sir William Gull), Annabelle Apsion (Polly Nichols), Katrin Cartlidge (Annie Chapman), Robbie Coltrane (Sargento Peter Godley), Byron Fear (Robert Best), Susan Lynch (Elizabeth Stride), Sophia Myles (Victoria Abberline), Ian Richardson (Sir Charles Warren), Lesley Sharp (Catherine “Kate” Eddowes), Paul Rhys, Joanna Page, Jason Fleming, Ian McNeice.

Easy Rider, sem destino (*Easy Rider*) – EUA. (1969). 35mm, cores, 95 min. Direção: Dennis Hopper. Assistente de direção: Len Marshal. Roteiro: Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern. Supervisão de roteiro: Joyce King. Consultor: Henry Jaglon. Produção: Pando Company e Raybert Productions. Produtor executivo: Bert Schneider. Produtor: Peter Fonda. Produtor associado: William L. Hayward. Diretor de produção: Paul Lewis. Diretor de locações: Tony Vorno. Pós-produção: Marilyn Schlossberg. Fotografia: Laszlo Kovacs. Fotógrafo de cena: Peter Sorel. Direção de arte: Jerry Kay. Maquiagem: Virgil Frye. Efeitos especiais: Steve Karkus. Edição musical: Syncrofilm Inc. Sonoplastia: Ryder Sound Service Inc. Mixagem: Le Roy Robbins. Técnico de som: James Contrares. Efeitos sonoros: Edit-Rite Inc. Efeitos fonográficos especiais: Producers’ Sound Service. Montagem: Donn Cambern. Assistente de montagem: Stanley Siegel.

Distribuição: Columbia Pictures. Elenco: Peter Fonda (Wyatt), Dennis Hopper (Billy), Antonio Mendoza (Jesus), Phil Spector (traficante), Mac Mashourian (guarda-costas), Warren Finnerty (rancheiro), Tita Colorado (mulher do rancheiro), Luke Askew (estranho na auto-estrada). Integrantes da comunidade: Luana Anders (Lisa), Sabrina Scharf (Sarah), Sandy Wyeth (Joanne), Robert Walker (Jack), Robert Ball, Carmen Phillips, Ellie Walker e Michael Pataki (mímicos). Homens na cadeia: Jack Nicholson (George Hanson), George Fowler Jr. (guarda), Keith Green (xerife). Pessoas no bar: Hayward Roubillard (homem-gato), Arnold Hess Jr. (delegado), Buddy Causey Jr., Duffy LaFont, Blase M. Dwason e Paul Guedry Jr. (clientes), Suzie Ramagos, Elida Ann Hebert, Rose LeBlanc, Mary Kay Hebert, Cynthia Grezaffi e Colette Purpera (garotas). Integrantes do bordel de Madame Tinkertoy: Toni Basil (Mary), Karen Black (Karen), Lee Marmer (Madame), Cathe Cozzi (dançarina), Thea Salerno, Anne McClain, Beatriz Monteil e Marcia Bowman (prostitutas). Homens na caminhonete: David C. Billodeau (primeiro homem), Johnny David (segundo homem).

Estrada Para Perdição (*Road to Perdition*) – EUA. (2002). 35mm, cores, 119 min. Direção: Sam Mendes. Roteiro: David Self, baseado em graphic novel de Max Allan Collins e Richard Piers Rayner. Produção: Sam Mendes, Dean Zanuck e Richard D. Zanuck. Fotografia: Conrad L. Hall. Desenho de produção: Dennis Gassner. Direção de arte: Richard L. Johnson. Figurino: Albert Wolsky. Edição: Jill Bilcock. Efeitos especiais: Cinesite Hollywood. Elenco: Tom Hanks (Michael Sullivan), Paul Newman (John Rooney), Jude Law (Harlen Maguire), Jennifer Jason Leigh (Annie Sullivan), Stanley Tucci (Frank Nitti), Daniel Craig (Connor Rooney), Tyler Hoechlin (Michael Sullivan Jr.), Liam Aiken (Peter Sullivan), Ciarán Hinds (Finn McGovern), Dylan Baker (Alexander Rance), David Darlow (Jack Kelly), Doug Spinuzza (Calvino), Rob Maxey (dono da drogaria). Distribuição: DreamWorks Distribution LLC/20th Century Fox Film Corporation.

Freud, Além da Alma (*Freud*) – EUA. (1962). 35mm, preto e branco, 140 min. Direção: John Huston. Roteiro: Charles Kaufman e Wolfgang Reinhardt. Produtor: Wolfgang Reinhardt. Fotografia: Douglas Slocombe. Música: Jerry Goldsmith. Edição: Ralph Kemplen. Distribuição: Universal Pictures. Elenco: Montgomery Clift (Sigmund Freud), Susannah York (Cecily Koertner), Larry Parks (Dr. Joseph Breuer), Eillen Herlie (Frau Ida Koertner), David McCaullum (Carl Von Sclosser), Leonard Sachs (Brouhardier), Moira Redmond (Nora Wimmer), Eric Portman (Dr. Theodore Meynert), Ealizabeth Neumann-Viertel (Frau Bernays), Alexander mango (Babinsky), Ursula Lyn (Mitzi Freud), Fernand Ledoux (Professor Charcot), David Kossoff (Jacob Freud), Susan Kohner (Martha Freud), Joseph Furst (Jacob Koertner), Rosalie Crutchley (Frau Freud), Allan Cuthbertson (Wilkie), Victor Beaumont (Dr. Gruber), Manfred Andrea (Student Doctor).

Ironweed (*Ironweed*) – EUA. (1987). 35 mm, cores, 143 min. Direção: Hector Babenco. Roteiro: William Kennedy, baseado em seu romance homônimo. Produção: Keith Barish, Joseph Blouin, Rob Cohen,

Joseph H. Kanter, Gene Kirkwood, Marcia Nasatir. Direção de arte: Robert Guerra e Jeannine Claudia Oppewall. Cenografia: Leslie A. Pope. Fotografia: Lauro Escorel. Som: Elliot Tyson. Música: John Morris. Montagem: Anne Gorsaud. Elenco: Jack Nicholson (Francis Phelan), Meryl Streep (Helen), Carrol Baker (Annie Pheslan), Michael O'Keefe (Billy), Diane Venora (Peg), Fred Gwynne (Oscar Reo), Margaret Whitton (Katrina), Tom Waits (Rudy). Distribuição: Alvorada.

Janela da Alma. – BRA. (2001). 35mm, cores, 73 min. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim. Produção: Flávio R. Tambellini. Produtores associados: Isa Castro e Mayanna Von Ledebur. Fotografia: Walter Carvalho. Som: Heron Alencar. Música: José Miguel Wisnik. Montagem: Karin Harley e João Jardim. Elenco: José Saramago, Hermeto Pascoal, Arnaldo Godoy, Wim Wenders, Evgen Bavcar, Marieta Severo, Antonio Cícero, Hanna Shygulla, Carmella Gross, João Ubaldo Ribeiro, Walter Lima Jr., Manoel de Barros, Marjut Rimminem, Madalena Godoy, Oliver Sacks, Agnès Varda. Distribuição: Copacabana Filmes.

Lavoura Arcaica – BRA. (2001). 35mm, cores, 163 min. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho baseado no romance homônimo de Raduan Nassar. Produção: Luiz Fernando Carvalho e VideoFilmes. Produtores associados: Raquel Couto, Maurício Andrade, Tibet Filme e Donald K. Ranvaud. Fotografia: Walter carvalho. Direção de arte: Yurica yamasaki. Figurino: Beth Filipecki. Caracterização: Marlene Moura. Trilha sonora: Marco Antônio Guimarães. Montagem: Luiz Fernando Carvalho. Pesquisa de elenco: Raquel Couto. Elenco: Raul Cortez, Selton Mello, Simone Spoladore, Juliana Carneiro da Cunha, Leonardo Medeiros, Mônica Nassif, Christina Kalache, Renata Rizek, Caio Blat, Pablo César Cândia, Leda Sâmara Antunes, Sula Moreira Miana, Raphaela Borges Davi, Samir Muci Alcici Júnior, Fábio Luiz Marinho de Oliveira, Kalil Ibrahim Mansur, Laura Hallack Ferreira. Distribuição: RioFilme.

Matrix (*The Matrix*) – EUA. (1999). 35mm, cores, 136 min.. Direção: Andy Wachowsky e Larry Wachowsky. Roteiro: Andy Wachowsky e Larry Wachowsky. Produção: Joel Silver/Village Roadshow Productions. Desenho de produção: Owen Paterson. Fotografia: Bill Pope. Direção de arte: Hugh Bateup e Michelle McGahey. Figurino: Kym Barret. Música: Don Davis. Trilha sonora: Marilyn Manson, Propellerheads, Ministry, Rob D, Meat Beat Manifesto, Lunatic Calm, Prodigy, Rob Zombie, Deftones, Hive, Monster Magnet, Rammstein, Rage Against The Machine. Efeitos especiais: Mass. Illusions – LLC/Manex Visual Effects/Amalgamated. Edição: Zach Staenberg. Elenco: Keanu Reeves (Thomas A. Anderson/Neo), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agente Smith), Gloria Foster (Oráculo), Joe Pantoliano (Cypher), Marcus Chong (Tank), Julian Arahanga (Apoc), Matt Doran (Mouse), Belinda McClory (Switch), Ray Anthony Parker (Dozer). Distribuição: Warner Bros.

1860 (*1860*) – ITA. (1933). 35 mm, preto e branco, 82 min. Direção: Alessandro Blasetti. Roteiro: Emilio Cecchi, Gino Mazzucchi e Alessandro Blasetti. Fotografia: Anchise Brizzi. Direção de arte: Vittorio Cafiero e

Angelo Canevari. Figurino: Gino C. Sensani. Música: Nino Medin. Montagem: Ignácio Ferronetti e Alessandro Blasetti. Elenco: Giuseppe Gulino (Carmeliddu), Aínda Bellia (Gesuzza), Gianfranco Giachetti (Padre Costanzo), Mario Ferrari (Col. Carini), Maria Denis (Clélia).

Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos – BRA. (1999). 35mm, cores & preto e branco, 73 min. Direção: Marcelo Masagão. Pesquisa, roteiro, edição e produção: Marcelo Masagão. Música: Wim Mertens. Efeitos sonoros: André Abujanra. Consultores de História: José Eduardo Valadares e Nicolau Sevcenko. Consultores de psicanálise: Andréa Meneses Masagão e Heidi Tabacov. Consultoria de informática e computação gráfica: Maurício Mendes. Distribuição em cinema: RioFilme. Distribuição em vídeo: RioFilme e Filmark.

Nunca Fomos Tão Felizes – BRA. (1983). 35mm, cores, 90 min. Direção: Murilo Salles. Roteiro: Alcione Araújo, Murilo Salles e Jorge Duran. Baseado no conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll. Fotografia: José Tadeu Ribeiro. Música: Sérgio Sarraceni. Montagem: Vera Freire. Elenco: Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Suzana Vieira, Antônio Pompeu, Meiry Vieira, José Mayer. Produção: Morena Filmes/L.C. Barreto/Embrafilme.

O Homem Que Matou o Facínora (*The Man Who Shot Liberty Valance*) – EUA. (1962). 35mm, preto e branco, 123 min. Direção: John Ford. Assistente de direção: Wingate Smith. Roteiro: James Warner Bellah, Willis Goldbeck e Dorothy M. Johnson. Produção: Paramount Pictures. Produtores: John Ford e Willis Goldbeck. Produtor executivo: Don Robb. Direção de fotografia: William H. Clothier. Direção de arte: Eddie Imazu e Hal Pereira. Cenário: Sam Comer e Darrel Silvera. Figurino: Edith Head e Ron Talsky. Maquiagem: Nellie Manley e Wally Westmore. Som: Charles Grenzbach e Philip Mitchell. Música original: Cyril Mockridge e Alfred Newman. Efeitos especiais: Farciot Edouart. Montagem: Otho Lovering. Elenco: John Wayne (Tom Doniphon), James Stewart (Ransom Stoddard), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Ken Murray (Dr. Willoughby), John Carradine (Cassius Starbuckle), Jeanette Nolan (Nora Ericson), John Qualen (Peter Ericson), Woody Strode (Pompey), Denver Pyle (Amos Carruthers), Stroter Martin (Floyd), Lee Van Cleef (Reese), Robert Simon (Handy Strong), O. Z. Whitehead (Herbert Carruthers), Joseph Hoover (Charlie Hasbrouck). Distribuição: Paramount Pictures.

O Hotel de Um Milhão de Dólares (*The Million Dollar Hotel*) – ALE./EUA. (2000). 35mm, cores, 122 min. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Nicholas Klein, Bono Vox e Wim Wenders. Produção: Road Movies/Icon Productions/Kintop Pictures. Produtores: Bono Vox, Brian Eno, Jon Hassell, Daniel Lanois e Hal Willner. Produtor executivo: Ulrich Felsberg. Direção de fotografia: Phedon Papamichael. Direção de arte: Robbie Freed. Figurino: Nancy Steiner. Montagem: Tatiana S. Riegel. Edição: Heidi Levitt e Monika Mikkelsen. Efeitos especiais: Das Werk. Elenco: Jeremy Davies (Tom Tom), Mel Gibson (Skinner), Milla

Jovovich (Eloise), Jimmy Smiths (Geronimo), Peter Stormare (Dixie), Amanda Plummer (Vivien), Gloria Stuart (Jessica), Tom Bower (Hector), Donal Logue (Charley Best), Julian Sands (Terence Scopcy), Harris Yulin (Stanley Goldkiss), Tim Roth (Izzy Goldkiss) e participação de Bono Vox.

O Medo do Goleiro Diante do Pênalti – ALE. (1971). 35 mm, cores, 100 min. Direção Wim Wenders. Assistente de direção. Veith von Fürstenberg. Roteiro: Wim Wenders e Peter Handke, baseado no romance homônimo de Peter Handke. Produção: Filmverlag der Autoren/Österreichischen Telefilm AG. Produtor: Peter Genée. Fotografia: Robby Müller. Assistente de fotografia: Martin Schäfer. Cenografia: R. Schneider Manns-Au e Burkhard Schlicht. Técnica: Honorat Stangl, Hans Dreher, Max Panitz, Volker von der Heydt. Som: Rainer Lorenz e Martin Muller. Música: Jurgen Knieper, Johnny and the Hurricanes, Roy Orbison, Tokens, Ventures. Montagem: Peter Przygodda. Elenco: Arthur Brauss (Josef Bloch), Erica Pluhar (Gloria), Kai Fischer (Herta Gabler), Libgart Schwarz (Anna, funcionária do hotel), Marie Bardischewski (Maria), Bert Fortell (poliocial), Edda Köchl (moça junto à *musicbox*), Rüdiger Vogler (o idiota da aldeia), Ernst Meister (funcionário aduaneiro), Michael Toost, Mario Kranz, Rosi Dorena, Monika Pöschl, Sybille Danzer, Karl Krittel, Maria Engelstorfer, Otto Hoch-Fischer, Gerhard Totschinger, Liane Gollé, Ernst Koppens, Brigitte Svoboda, Paul Hör, Otilie Iwald, Achim Kaden, Alexandra Back, Ina Genée, Eberhard Maier, Ernst Essel, Josef Menschik, Norma Mayer, Ulli Stenzel, Hans Pemmer. Rodado em Viena e Burgenland, de agosto a outubro de 1971.

O Primeiro Dia – BRA. (1999). 35mm, cores, 76 min. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro e Walter Salles (com a colaboração de José Carvalho). Produção: Videofilmes, RioFilme e Haut et Court. Direção de produção: Maria Carlota Fernandes. Produção executiva: Beth Pessoa. Supervisão do projeto: Elisa Tolomelli. Fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Carla Caffé. Figurino: Verônica Julian e Cristina Camargo. Música: Antonio Pinto, Eduardo Bid e Nana Vasconcelos. Som direto: Heron de Alencar. Montagem: Felipe Lacerda e Isabelle Rathery. Elenco: Fernanda Torres (Maria), Luiz Carlos Vasconcelos (João), Matheus Nachtergaele (Francisco), Nelson Sargento (Vovô), Tônico Pereira (carcereiro), Nelson Dantas (farmacêutico), Luciana Bezerra (Rosa), Antonio Gomes (Antonio), Aulio Ribeiro (José) e a participação especial de Carlos Vereza (Pedro). Distribuição: RioFilme.

Outras Estórias – BRA. (1999). 35mm, cores, 114 min. Direção: Pedro Bial. Roteiro: Pedro Bial e Alcione Araújo. Direção de produção: Fernando Zagallo. Produção executiva: Pedro Bial, Vânia Catani e Tereza Gonzalez. Fotografia: José Guerra. Direção de arte: Toni Vanzolini. Figurino: Kika Lopes. Som direto: Jorge Saldanha. Montagem: Tuco. Direção musical: Marco Antônio Guimarães e Grupo Uakti. Direção de atores: Cacá carvalho e Giulia Gam. Elenco: Anna Cotrim, Antônio Calloni, Cacá Carvalho, Chico Neto, Cláudia Lima, Giulia Gam, Guido Correa, Jonas Torres, Juca de Oliveira, Enrique Diaz, Marcelo Escorel, Márcia Bechara, Marieta Severo, Nilza Maria, Paulo José, Rodolfo Vaz, Sílvia Buarque, Sivaldo dos Santos, Walderez de Barros. Distribuição: RioFilme.

Paisagem na Neblina – GRE./FRA./ITA. (1988). 35 mm, cores, 125 min. Direção: Theo Angelopoulos. Roteiro: Theo Angelopoulos, Tonino Guerra e Thanassis Valtinos. Fotografia: Giorgios Arvanitis. Música: Eleni Karaindrou. Produção: Theo Angelopoulos, Eric Heumann, Stéphane Soriat. Elenco: Tânia Palaiologou (Voula), Dimitris Kaberidis (Tio), Vassilis Kolovos (motorista do caminhão), Stratos Tzortzoglou (Oreste), Michalis Zeke (Alexandre).

Paris, Texas (*Paris, Texas*) – EUA./ALE./FRA. (1984). 35mm, cores, 145 min. Direção: Wim Wenders. Assistente de direção: Claire Denis, Michael Helfand. Roteiro: Sam Shepard. Adaptação: L. M. Kit Carson. Direção de produção: Karen Koch. Produtor executivo: Chris Sievernich, Anatole Dauman. Câmera: Robby Muller. Assistente de fotografia: Agnès Godard, Pim Tjujerman. Cenografia: Kate Alteman, Lorrie Brown. Montagem: Peter Przygodda, Barbara Von Weitershausen. Música: Ry Cooder. Som: Jean-Paul Mugel. Técnica: Greg Gardiner, Scott Guthrie, Kevin Galbraith. Elenco: Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clément (Anne), Hunter Carson (Hunter), Bernhard Wicki (Dr. Ulmer), Sam Berry (empregado do posto de gasolina), Claresie Mobley (funcionária da locadora de automóveis), Edward Fayton (amigo de Hunter), Justin Hogg (Hunter com três anos), Socorro Valdez (Carmelita), Tom Farrel (o louco da ponte). Rodado no Texas, na Califórnia e no Novo México, de 29 de setembro a 11 de dezembro de 1983.

Pixote, a lei do mais fraco – BRA. (1981). 35mm., cores, 127 min. Direção: Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco e Jorge Duran, baseado em *A infância dos mortos*, de José Louzeiro. Produção: Paulo Francini e José Pinto. Fotografia: Rodolfo Sanchez. Direção de arte: Clóvis Bueno. Figurino: Carminha Guarana. Música: John Neschling. Edição: Luiz Elias. Elenco: Fernando Ramos da Silva (Pixote), Marília Pêra (Sueli), Jorge Julião (Lilica), Gilberto Moura (Dito), Edilson Lino (Chico), Zenildo Oliveira Santos (Fumaça), Cláudio Bernardo (Garatão), Israel Feres David (Roberto Pie de Plata), José Nilson Martins dos Santos (Diego), Jardel Filho (Sapatos Brancos), Rubens de Falco (Juiz), Elke Maravilha (Débora), Tony Tornado (Cristal), Beatriz Segall (Viúva), Ariclê Perez (Professora). Distribuição: Embrafilme.

Relíquia Macabra (*The Maltese Falcon*) – EUA. (1941). 35mm, preto e branco, 100 min. Direção: John Huston. Roteiro: John Huston, baseado no romance de Dashiell Hammet. Estúdio: Warner Bros./First National Pictures Inc. Produção: Henry Blanke e Hal B. Wallis. Fotografia: Arthur Edeson. Direção de arte: Robert M. Haas. Figurino: Orry-Kelly. Música: Adolph Deutsch. Edição: Thomas Richards. Elenco: Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor (Brigid O'Shaughnessy), Gladys George (Iva Archer), Peter Lorre (Joel Cairo), Barton MacLane (Detetive Dundy), Lee Patrick (Effie Perine), Sydney Greenstreet (Kasper Gutman), Ward Bond (Detetive Tom Polhaus), Jerome Cowan (Miles Archer), Elisha Cook Jr. (Wilmer Cook). Distribuição: Warner Bros.

Sexo, Mentiras & Videotape (*Sex, Lies and Videotape*) – EUA. (1989). 35mm, cores, 103 min. Direção: Steven Soderbergh. Roteiro: Steven Soderbergh. Produção: John Hardy e Robert F. Newmyer. Fotografia: Walt Lloyd. Direção de arte: Joanne Schmidt. Figurino: James Ryder. Música: Cliff Martinez. Montagem: Steven Soderbergh. Elenco: James Spader (Graham Dalton), Andie MacDowell (Ann Bishop Melaney), Peter Gallagher (John Melaney), Laura San Giacomo (Cynthia Patrice Bishop), Ron Vawter (Terapeuta de Ann), Steven Brill, Alexandra Root, Earl T. Taylor, David Foil. Distribuição: Miramax Films.

Silver City (*Silver City*) – ALE. (1969). 16mm, cores, 25 min. Produção, roteiro, câmera, montagem: Wim Wenders. Música: Mood Music. Rodado em Munique, no verão de 1968.

Sociedade dos Poetas Mortos (*Dead Poets Society*) – EUA. (1989). 35mm, cores, 129 min. Direção: Peter Weir. Roteiro: Tom Schulman. Produção: Steven Haft, Paul Junger, Tony Thomas. Estúdio: Touchstone Pictures. Fotografia: John Seale. Direção de arte: Sandy Veneziano. Figurino: Marilyn Matthews. Desenho de produção: Wendy Stites. Música: Maurice Jarre. Edição: William M. Anderson, Lee Smith. Elenco: Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charles Dalton), Dylan Kussman (Richard Cameron), Allelon Ruggiero (Steven Meeks), Kurtwood Smith (Sr. Perry), James Waterston (Gerald Pitts), Norman Lloyd (Sr. Nolan), Carla Belver (Sra. Perry), Leon Pownall (McAllister), George Martin (Dr. Hager), Joe Aufferly (professor de química), Lara Flynn Boyle (Ginny Danburry). Distribuição: Buena Vista Pictures.

Tão Longe, Tão Perto (*In Weiter Ferne, So Nah! / Faraway So Close! / Si Loin, Si Proche!*) – ALE. (1993). 35mm, cores, 163 min. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders, Ulrich Zieger, Richard Reitinger. Música: Laurent Petitgand. Elenco: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastassja Kinski, Heinz Rühmann, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Rüdiger Vogler, Willem Dafoe, Henri Alekan, Monica Hansen, Aline Krajewski, Günther Meissner, Ronald Nitschke, Camille Pontabry, Udo Samel, Gerd Wameling, Matthias Zelic, Hanns Zischler e participação de Michail Gorbatchov e Lou Reed.

Terra Estrangeira – BRA./PORT. (1995). 35mm, preto e branco, 110 min. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Marcos Bernstein, Walter Salles e Daniela Thomas. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Felipe Lacerda. Música: José Miguel Wisnik. Produtor: Antônio da Cunha Telles. Produtor executivo: Flávio R. Tambellini. Elenco: Fernando Alves Pinto, Fernanda Torres, Alexandre Borges, Laura Cardoso, Teheky Karyo, João Lagarto, Luis Mello. Distribuição: RioFilme.

Texas Hotel – BRA. (1999). 35mm, cores, 14 min. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Parabólica Brasil. Fotografia: Walter Carvalho. Som: Valéria Ferro. Música: Jorge du Peixe e Lucio Maia. Montagem: Paulo Sacramento. Elenco: Jonas Bloch, Otto, Aramis Trindade, Jason Wallace, Jones Melo, Conceição Camarotti.

Tokyo-Ga (*Tokyo-Ga*) – ALE./EUA. (1985). 16mm, cores, 92 min. Direção: Wim Wenders. Roteiro/Narração: Wim Wenders. Câmera: Ed Lachman. Som: Hartmut Eichgrün. Montagem: John Neuburger, Wim Wenders e Solveig Dommartin. Elenco: Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. Rodado em Tóquio, em abril de 1983, filmagem suplementar em 1984.

Um Estrangeiro em Porto Alegre – BRA. (1999). 35mm, preto e branco, 15min. Direção: Fabiano de Souza. Roteiro: Fabiano de Souza. Fotografia: André Luís da Cunha. Direção de arte: Helenita Silveira. Som: Cléber Neutzling. Edição de som: Francisco Mosquera. Música: Arthur de Faria. Montagem: Cristina Amaral. Produção: Kika Souza e Marta Biavaschi. Produção executiva: Marta Biavaschi e Kika Souza. Assistente de produção: Aline Rizzotto. Produtora: Surreal Produções. Elenco: Nelson Diniz, Maria Carolina, Júlio Andrade, Tiago Real.

EM PROJETO:

Harmada. Direção: Maurice Capovilla. Roteiro: Maurice Capovilla. Baseado no romance de João Gilberto Noll.

Hotel Atlântico. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral. Baseado no romance de João Gilberto Noll.

O Quietos Animal da Esquina. Direção: Marta Biavaschi. Roteiro: Júlio César de Bittencourt Gomes. Baseado no romance de João Gilberto Noll.

X - A N E X O S