

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Linha de pesquisa: **Textualidades Contemporâneas**

Título:

Cinema-Literatura

Proposta de curta-metragem teórico-prático a partir de *As ruínas circulares*
de Jorge Luis Borges.

Mestrando: Christian Abes
Orientador: Profº Sérgio Medeiros

Resumo

O processo de adaptação cinematográfica permanece um grande tema de discussão entre os meios do cinema e da literatura. Palavras tais como “fidelidade” e “respeito” ainda parecem ser medidas para avaliar um filme adaptado de uma obra literária. No entanto, é preciso enxergar estas relações entre cinema e literatura com mais amplitude e menos essencialismo. As limitações implícitas da palavra "adaptação", do ponto de vista de quem pretende escrever um roteiro a partir de um texto literário, podem apontar para outros termos, tais como *recriação*, ou melhor ainda, *transcrição*, já que trata-se de um processo de criação de um universo a partir de outro, provocando um deslocamento de sentidos. É neste exato espaço de trânsito de significados e estruturas que pretendo inserir minha reflexão. Em um movimento teórico-prático, trabalharei com o conto *As ruínas circulares* de Jorge Luis Borges e o processo que envolve a produção de um curta-metragem que terá o texto do escritor argentino como ponto de partida. A meu ver, este trabalho propiciará uma maneira muito concreta de articular o “problema” da adaptação cinematográfica a partir da literatura. A produção prática junto à reflexão teórica tentará libertar-se do conceito de *adaptação* a partir da perspectiva da criatividade e do potencial do ato cinematográfico. Em suma, é necessário encontrar um gesto que permita transitar entre literatura e cinema sem mais sentimento de perda, mas sim de enriquecimento.

Palavras-chave: cinema; literatura; Borges; transcrição; roteiro.

Résumé

Le processus d'adaptation cinématographique demeure un thème sujet à controverses parmi les domaines du cinéma et de la littérature. Des termes tels que "fidélité" et "respect" restent encore un des mesures qui indiquent la qualité d'un film adapté d'une oeuvre littéraire. Néanmoins, il faut percevoir ces relations entre cinéma et littérature avec plus d'ampleur et moins d'essentialisme. Les limitations implicites du mot "adaptation", du point de vue de celui ou celle qui désire écrire un scénario à partir d'un livre, peuvent indiquer d'autres termes, comme *recréation*, ou bien encore, *transcréation*, puisqu'il s'agit d'un processus de création qui part d'un univers pour en créer un autre, engendrant un flux de significations. C'est dans cet espace exact de transit de sens et de structures que j'ai l'intention de situer ma réflexion. Dans un mouvement théorique-pratique, je prendrai comme objet de travail le conte *Les ruines circulaires* de Jorge Luis Borges et le processus comprend la réalisation d'un court-métrage qui aura le texte de l'écrivain argentin comme point de départ. Cette recherche mettra en évidence un exercice très concret d'articulation du "problème" de l'adaptation cinématographique. La réalisation pratique conjointe à la réflexion théorique tenteront de se libérer du concept d'adaptation à partir de la perspective de la créativité et du potentiel de l'acte cinématographique. En somme, il faut trouver un geste qui permette un transit entre la littérature et le cinéma sans qu'il contienne un sentiment de perte, mais oui d'enrichissement.

Mots-clés: cinéma; littérature; Borges; transcréation; scénario.

prólogo.

Lá no início, a página branca. Hoje, o estupor de um trabalho em capa dura. Um trabalho repleto de brechas, caminhos precipitados, horizontes abortados. Mesmo assim, um embrião de pensamento, uma tentativa de manipular as inquietações, colocá-las na parede, bem onde o holofote incide. Quero, antes de tudo, referenciar o conhecimento, o mundo das idéias, a energia que me moveu durante estes dois últimos anos e que continuará me movendo indefinidamente. Dizer também obrigado à minha família que me incentiva e me reconforta, sempre. Sua presença me é preciosa. A Rafa, pelo amor e por muitas outras coisas que me fizeram crescer. Aos meus amigos e amigas que ajudaram, de perto ou de longe, à realização desta dissertação. Ao meu orientador Sérgio Medeiros, pela mente sempre aberta para novos experimentos. Ao CNPq, pelo fomento que possibilitou uma dedicação privilegiada. Aos membros da banca, Rosana, Rita e Jair, que contribuíram para o amadurecimento destas idéias. E claro, às artes, sem as quais nenhum dos meus anseios ganharia vida.

fade in.	03
CENA 1. ENTRE CINEMA E LITERATURA	18
<i>el trueno entre las hojas: de Roa Bastos a Armando Bó.</i>	32
<i>missa do galo e outono – o jardim petrificado.</i>	43
<i>escrita cinematográfica? l'amant de Marguerite Duras</i>	52
CENA 2. DA CRIAÇÃO DE FILMES	66
um filme para Clarice	66
das ruínas às ruínas.	76
das ruínas ao vídeo reflexivo.	88
CENA 3. DO NASCIMENTO DE 14 NOITES.	92
fade out.	103
créditos bibliográficos	107
créditos filmográficos	111

fade-in.

“No imaginário reside o infinito”.
Borges

Uma ilha e nela uma fortaleza em ruínas. Um círculo perfeito e um amontoado de pedras perdidas no tempo. Então a lembrança do conto de Jorge Luis Borges *As ruínas circulares* surge com violência. Porém, junto com a primeira idéia, intervém um primeiro problema: o conto, localizado na obra *Ficções*, tem como cenário a margem de um rio em algum território indefinido e estamos em frente a uma ilha do oceano atlântico. Esta primeira constatação é seguida de várias reações possíveis. Uma delas se inspira na idéia pré-concebida acerca da adaptação cinematográfica: qualquer discrepância com o texto original revela uma traição, ou ainda uma falta de reverência, comete-se o ato bárbaro de interferir em um universo fechado e autônomo. Em suma, um equilíbrio perfeito está prestes a ser quebrado.

Por outro lado, a idéia da ilha se instala no olhar como uma imagem sedutora que abre um novo horizonte para a trama do conto. Um novo cenário pode sugerir outro tempo que pode sugerir personagens reconfiguradas que, por sua vez, podem indicar um novo ponto de vista para a narração e assim por diante. Esta série de mudanças revela o potencial criativo existente no ato

cinematográfico: não mais pensar dentro dos moldes rígidos da adaptação. Esta palavra, pensando melhor, parece-me, pela sua própria definição, a indicação de um procedimento equivocado. Seria adaptar adequar uma narrativa literária com todas suas especificidades para o meio audiovisual? Ajustar, selecionar, ou, considerando a diferença de meio de expressão, traduzir da folha para a tela? Será isto possível? Perante o impasse presente na própria diferença entre os dois modos de expressão, há de se pensar um caminho mais rico para a relação entre cinema e literatura. Esta relação deve então ser enxergada como a possibilidade de recriar um equilíbrio novo para um sistema narrativo textual, contando com todo o aparato audiovisual e acreditando na sua autonomia criativa. Portanto, *recriação*, ou talvez melhor ainda, *transcrição*, já que estamos lidando com o processo de criação de um universo para outro, provocando um deslocamento de sentidos e estruturas narrativas. É neste exato espaço de transferência que reside o trabalho do(a) roteirista/cineasta, no qual atua toda sua sensibilidade e no qual se manifestam os primeiros impasses e as primeiras escolhas.

Sem dúvida, muito foi falado sobre o fenômeno chamado de *adaptação cinematográfica*. Entre os críticos do cinema de grande importância, André Bazin (1985) enxergava a adaptação não como um método “preguiçoso” que o cinema teria encontrado para criar seu repertório de histórias, mas, pelo contrário, como um trabalho que exigia grande talento e sensibilidade do roteirista/cineasta para reconstruir os significados essenciais da obra. Segundo ele, quanto maior fosse a qualidade do texto literário, mais árdua se tornava a reconstituição deste universo na linguagem cinematográfica. Para José Carlos Avellar, a relação entre as duas modalidades artísticas se apresenta como o desafio dos cantadores do Nordeste, espaço onde reside a

improvisação, o instinto e o estímulo mútuo (2007). Bluestone, por sua vez, já incluía neste processo os elementos característicos do modo de produção do cinema em relação à obra literária como fator decisivo para a ocorrência natural de um distanciamento:

“Uma arte cujos limites dependem de uma imagem em movimento, de um público de massa e de uma produção industrial se demarca obrigatoriamente de uma arte cujos limites dependem da linguagem, de um público restrito e de uma criação individual. Em suma, o romance filmado, apesar de certas semelhanças, tornar-se-á inevitavelmente uma entidade artística diferente em relação ao romance no qual ele foi baseado.” (1957, p.63-64)

No princípio, a adaptação cinematográfica era sobretudo vinculada a um ideal de fidelidade em relação ao texto original. Deste modo, uma boa adaptação era justamente aquela que, apesar das diferenças de modo de produção e de linguagem, conseguisse reproduzir o universo da obra literária. Esta relação ainda é muitas vezes aproximada ao termo “tradução”, sendo que ocorre uma busca de equivalências entre os elementos de uma linguagem para outra. No entanto, o preceito da fidelidade e o preciosismo em relação a obras clássicas da literatura cederam aos poucos o espaço para uma abordagem mais experimental e criativa. Este olhar não espera mais que o cinema seja um canal visual para que a literatura seja “literalmente”, ou melhor, “audiovisualmente” reencontrada. É o reconhecimento de uma forma plena de expressão com todas suas particularidades e potencialidades. Para Pellegrini “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor” (2003, p.16).

Pensar uma idéia de origem literária *em termos cinematográficos* segundo uma interpretação e sensibilidade diferenciada é também reconhecer uma leitura contemporânea sobre obras de outros tempos, assumir este olhar e fazer dele uma riqueza artística e não mais uma

perda. Neste sentido, Ismail Xavier afirma que: “A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.” (2003, p. 62) Nesta ótica, uma adaptação, ainda segundo Xavier, reflete “as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”. A própria idéia de texto original tende a ser deslocada de um lado da equação para o outro. O que realmente importa é a originalidade do objeto fílmico e não mais o fantasma do texto literário de origem. Maria Esther Maciel, no seu artigo “Poesia à flor da tela” analisa obras do cineasta britânico Peter Greenaway que apresentam relações com obras literárias. A partir delas, Maciel evidencia a criatividade do cineasta:

“Mas é precisamente para mostrar que é possível manter uma relação com o texto literário que não a de mimetizar por imagens o que este traz como enredo, que os dois filmes [“O livro de cabeceira” e “Os livros de Próspero”] trazem irônica e deliberadamente para a tela livros e textos, mas com o detalhe de que estes são tomados sobretudo em sua dimensão concreta, visual, de forma a não obliterar a experiência cinematográfica com as exigências da narração.” (2004, p.212)

Entretanto, acredito que a relação cinema/literatura, e principalmente a percepção do público através dos filmes adaptados, ainda é pensada em termos de fidelidade, sendo ainda este o termômetro para decidir o valor de uma adaptação cinematográfica.

O que é possível de observar, e o que penso verificar ao longo da pesquisa, é a ausência de um real método ou teoria da adaptação. Talvez isso nem seja possível ou relevante. No entanto, alguns teóricos tentam mais recentemente sistematizar esse estudo, tais como Robert Stam em seu artigo “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation” (2005) ou Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006). De fato, existe uma tradição teórica norte-americana que utiliza o termo “adaptation” como verdadeiro campo de pesquisa, gerando congressos, obras, especialistas deste assunto. No entanto, para fora deste âmbito, o que temos

são adaptações, as mais diversas, em seus vários graus de aproximação ou distanciamento com o texto literário. A partir destas, ocorrem análises críticas que agregam mais ou menos valor a tal filme adaptado, observando com minúcia os seus aspectos estéticos. Esta análise coloca o texto de literatura e o filme lado a lado e faz uso de conceitos correspondentes entre os dois para avaliar como se deu de fato, e nos menores detalhes, a passagem de uma linguagem para outra. Utiliza-se, por exemplo, a idéia de fábula e de trama para observar o que seria propriamente a história (ou o enredo) e o modo pelo qual ela é contada. Outros aspectos como ponto de vista, cenário, tempo, são utilizados como pontos de ligação para efetuar a análise e identificar estratégias e mecanismos existentes no filme em relação ao texto fonte. Em meu trabalho, tentarei passar por estes modelos e sistematizar um procedimento de análise, não com o objetivo de usá-lo para a escritura do meu roteiro, mas como uma prática de análise comparativa.

Talvez esta vontade de observar de perto os aspectos envolvidos na realização de um filme/roteiro a partir de um texto literário seja interpretada como um resquício de crença no conceito de "adaptação". No entanto, fazer um estudo comparativo entre duas obras que possuem relações de correspondência explícitas entre elas ainda permite entender o funcionamento e as estruturas narrativas das duas modalidades cinema e literatura. Isto ainda me coloca nos bastidores de um desejo que existe desde os primórdios do cinema, e que certamente existirá indefinidamente, que é o de contar na tela uma história antes contada no suporte literário.

Para Mitry, (*in* Betton, 1983, p116) “um romance é uma narração que se organiza para criar um mundo, enquanto que um filme é um mundo que se organiza para criar uma narração”. Esta reflexão remete à própria característica que o cinema tem em presentificar o tempo e o

espaço em um movimento único. Para Pellegrini:

“A “espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas que não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço – como fizeram Borges e Calvino, maravilhosamente -, construídos pela memória, pelo sonho ou pelo desejo (daí seu parentesco com o fantástico e a ficção científica).” (2003, p.24)

Em outras palavras, o cinema desenvolveu um espaço único, com sua própria lógica e dinâmica, e do mesmo modo que se beneficiou durante seu crescimento da literatura, do teatro, entre outras artes, não poderia ter deixado de também exercer influência sobre as demais expressões artísticas.

Neste sentido poderia também abordar as variadas relações possíveis entre o cinema e a literatura, tais como, a própria influência do cinema na literatura brasileira, sobretudo em autores modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Alcântara Machado, e em outros movimentos literários estrangeiros tais como o *Nouveau Roman* na França liderado por Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Além disso, poderia mencionar a presença crescente de uma produção literária voltada estrategicamente para demandas da indústria cinematográfica, como, por exemplo, os escritores John Grisham, Stephen King ou Tom Clancy.

Por outro lado, a crescente publicação de roteiros cinematográficos tirou o roteiro de sua condição de simples guia de produção e o colocou nas prateleiras literárias sob um formato definitivo, provocando discussões sobre os próprios contornos do literário e de seus gêneros. O crescente interesse pelo roteiro como forma autônoma está resultando em pesquisas que buscam colocar algumas formas de roteiro como obras literárias, como é o caso dos roteiros do Bergman

ou ainda de Duras. Em todo caso, todos esses exemplos apontam para uma permeabilidade intensa entre cinema e literatura dentro de nossa esfera cultural, o que também indica a necessidade de pensar os empréstimos intersemióticos de maneira mais livre e menos essencialista.

Em meu estudo, a permeabilidade entre literatura e cinema converge na figura do escritor argentino Jorge Luis Borges, mais particularmente no conto *As ruínas circulares*. De fato, a escolha pelo texto em si se vê reforçada pelo próprio diálogo existente entre Borges e o cinema, desde seu estilo literário até sua participação como crítico de cinema e roteirista. No livro intitulado *Jorge Luis Borges*, Bella Jozef retrata a afinidade do escritor com a arte cinematográfica da seguinte forma:

“No prólogo da *História Universal da Infâmia* (1935), onde usa o procedimento da montagem, Borges afirma que suas primeiras ficções derivam do cinema de Von Sternberg, que lhe sugeriu uma hipótese para o funcionamento de toda a narrativa. Ao sublinhar os momentos significativos de que se compõe a obra do cineasta, atraído pela estilização imposta a personagens e ambientes, verifica que o cinema lhe ofereceu a possibilidade de vincular esses momentos mediante uma sintaxe menos discursiva que a verbal.” (1996, p.112)

Com efeito, o universo borgeano parece dialogar com estruturas cinematográficas na própria economia de palavras no seu texto, dando prioridade à criação de uma realidade na qual suas inquietações tomam forma com mais eficiência. Jozef desenvolve essa relação do escritor argentino com seu universo ficcional da seguinte maneira:

“Para Borges, portanto, a cena literária é, por definição, ficcional, e seu universo se constrói no imaginário. A literatura é o princípio constitutivo do real e não seu reflexo. Foi o criador de uma retórica muito pessoal da verossimilhança. A realidade referencial não o satisfaz. É necessário criar uma outra: a nova realidade pretende preencher o vazio marcado pela ausência de passado. Ao propor-se representar a realidade em sua totalidade, através de símbolos e alegorias, quer abstrair-la na realidade da arte e criar um mundo ficcional, tão real como a própria realidade empírica imediata.” (1996, p.71)

A representação de uma realidade na qual o elemento real, isto é, que diz respeito à própria realidade referencial do leitor, e o fantástico convivem em igual importância é uma característica fundamental da obra de Borges como também de muitos escritores latino-americanos inseridos no chamado *Realismo Mágico*. Não me aprofundarei muito na definição deste movimento que é correntemente colocado junto ao realismo maravilhoso, não sem controvérsias, dentro das mais importantes tendências literárias latino-americanas. Este último é definido por Chiampi da seguinte forma:

“O realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o elemento insólito [como ocorre no fantástico]. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade.” (1980, p.59)

Monegal, em “Borges: uma poética da leitura” discute, junto ao pensamento de outros autores, características do realismo mágico. Segundo ele:

“(...) é uma espécie de síntese das duas correntes opostas que existiam anteriormente na pintura alemã: a realista, que procura descrever mimeticamente o mundo real, na sua aparência cotidiana, e a expressionista, que tenta explorar o que está oculto, atrás ou dentro das coisas, e para a qual o espírito que contempla é mais importante que a coisa contemplada”. (1980, p.133)

De fato, a escrita de Borges elabora um universo híbrido que possibilita o mito e o mágico dentro de um possível real. Este movimento surge frente às limitações do pensamento objetivo e ao fato de ver na ficção um caminho para articular os anseios e os mistérios da humanidade. Borges ele mesmo argumenta, partindo da obra *The Invisible Man*, sobre a importância da literatura fantástica:

“Por que contou Wells essa história? Porque esse homem perseguido e solitário, de seu romance, vem a ser uma espécie de símbolo da solidão. E o mesmo acontece com os outros temas da literatura fantástica, porque são como verdadeiros símbolos de estados emocionais, de processos que se operam em todos os homens. Por isso, não é menos importante a literatura fantástica que

a realista.” (In MONEGAL, p.179)

Borges reafirma assim toda a importância do fantástico e, por conseguinte, do todo o universo borgeano repleto de símbolos. Segundo Cerqueira:

“É somente na escritura que podemos lutar contra o caos, que é o nosso mundo. Borges utiliza assim as figuras do labirinto, do eco, do espelho e da biblioteca como "porta-passagens" que levam o leitor a "re-descobrir" a realidade em que vive, numa constante intertextualidade.” (2005, p.52)

Uma destas “porta-passagens” é utilizada no conto *As ruínas circulares* através do sonho e de sua função criativa. Neste, um mago desembarca nas ruínas de um templo abandonado a fim de concretizar seu desejo: criar o homem perfeito. Esta tarefa tem de ser realizada durante o sono e é justamente durante seus sonhos que o mago cria, fibra após fibra, o seu homem ideal. Por fim, o “filho” é colocado no mundo real e o mago descobre que ele mesmo foi sonhado por outro e que não passa de mero simulacro. Este conto coloca em cheque a própria idéia de realidade fixa objetiva já que ficção e realidade se misturam até desembocar em uma mise-en-abîme.

Como diz o famoso lema surrealista: “o mais admirável no fantástico é que o fantástico não existe; tudo é real”. A partir desta colocação, podemos estabelecer uma aproximação entre a literatura de Borges e o cinema, ou melhor dizendo, uma das formas de cinema. Para Badiou, “tanto no cinema quanto em Platão, as verdadeiras idéias são mistas, e qualquer tentativa de univocidade desfaz o poético”(2002, p.106). O cinema, em sua impressão de retratar um real imediato e objetivo, pode se tornar, em outra perspectiva, um instrumento para a expressão do surreal, do fragmentado, do subjetivo. Em sua obra *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes aborda a relação da ficção com a realidade da seguinte forma:

“A ficção combina o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura.” (1988, p.74)

Da mesma forma que Borges inventa suas próprias estruturas para re-significar o real, o cinema pode também extrapolar a forma esperada de representação do real, ou seja, aquela que pretende contar uma história verossímil, com personagens coerentes e plausíveis dentro de uma narrativa psicologizante construída com falas e reações esperadas. Esta relação com um provável real pode ser construída nos sentidos e momentos gerados por uma narrativa mais voltada para o cinema de poesia e para as indagações do poema. De fato, por muitas vezes, o inesperado, o estranho, através da reformulação dos códigos, pode engendrar mais reflexões e sensações do que uma mimese do mundo objetivo racional. Pelligrini em seu texto “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” elabora o conceito de:

“Um mundo intersticial, com uma lógica particular que consiste em estar no meio, em estar suspenso entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível, na dependência do “acredite se quiser”, que rompe completamente as antigas convenções realistas e que, de uma forma enviesada, conserva ecos kafkianos.” (2003, p.24)

Mais adiante, ela reforça esta idéia de um novo território usando o conceito de *zona* de McHale, sendo ele “um novo tipo de espaço que tanto pode incluir a superposição de estados subjetivos, fantasias e pesadelos, como outros planetas, civilizações perdidas ou lugares exóticos”(p.24-25). É neste mundo intersticial, nesta zona, que se desenvolve o texto borgeano. De mesmo modo, aspiro a uma forma cinematográfica capaz de expressar tal ambigüidade em uma releitura audiovisual de Borges. Dentro dos movimentos cinematográficos, chama-me a atenção o conceito de *cinema de poesia* elaborado por vários cineastas tais como Buñuel e

Pasolini. No seu livro *Índices de um cinema de poesia*, Savernini tenta situar esta manifestação cinematográfica da seguinte forma:

“Os filmes em que se pode observar a tendência para um cinema de poesia caracterizam-se pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar a sua subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmara subjetiva constante). Esse cinema vem realizando-se sob a forma de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição entre a personalidade do cineasta (como o “autor-modelo”) e da personagem (como o desdobramento do autor em uma segunda personalidade autônoma).” (2004, p.47)

Seguindo esta idéia, o *cinema de poesia* implica em uma forte presença autoral como também em um trabalho de narrativa que, por sua natureza metafórica, escapa ao realismo. Seu território de significação se aproxima do conceito de *mundo intersticial* ou de *zona* que mencionei anteriormente, isto é, um lugar suspenso entre o real e a fantasia, plano ambíguo e ambivalente que pode elevar a própria estrutura poética. Para Buñuel, o cinema é o meio de expressão mais próximo do funcionamento do subconsciente humano, dos seus sonhos e desejos profundos, apesar de ser pouco utilizado para tal finalidade. Inicialmente ligado ao movimento surrealista, Buñuel buscava quebrar os moldes de uma sociedade conservadora e moralista através de uma revolução estética do cinema:

“O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato libertador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõe a narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da construção do espaço, quebrando a tranqüilidade do olhar submisso às regras.” (In SAVERNINI, p.94)

O aspecto que me parece mais interessante no pensamento de Buñuel, e que certamente

remete a Borges, é a idéia de abalar o olho do espectador habituado a um tipo de cinema de narrativa clássica e pouco instigante. Com a naturalização do misterioso, do mítico, Borges induz o leitor a adotar uma atitude diferenciada para com a narrativa, para com o tempo e o espaço reconstruídos. Em suma, a aproximação possível entre Borges e o cinema de poesia se remete a uma arte menos comprometida com o retrato de “real” e mais com a expressão de toda a dimensão mítica, simbólica e inconsciente do ser humano, através de um experimentalismo estético. Para Pasolini, o cinema possui, em sua própria constituição, uma forte natureza metafórica e afirma em relação à idéia de cinema de poesia:

“A formação de uma “língua de poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “Subjetiva Indireta Livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo.” (In SAVERNINI, p.45)

Pasolini acredita na assimilação do autor à personagem, ou melhor, enxerga a subjetividade da personagem como extensão do autor, por isso, insiste na “subjetiva indireta livre”. Desta maneira, o elemento crucial do filme não é mais a narrativa ou a personagem, mas é o próprio estilo elaborado pelo autor que vai se manifestar em todos os aspectos da obra.

A idéia do *cinema de poesia* defendida por vários cineastas em várias épocas, como também a idéia de um cinema de autor, fornece um fio condutor a fim de projetar o texto de Borges para o plano cinematográfico. Além disso, a liberdade criativa presente na concepção de cinema dos autores mencionados aqui vem ao encontro com a necessidade de liberdade para a realização de um curta-metragem a partir de *As ruínas circulares*. Para agregar um pouco de leveza ao projeto, considerando o peso do nome de Borges na literatura mundial, vem-me à

mente as palavras de Badiou sobre a visitação: “O cinema desmente a tese clássica segundo a qual a arte é a forma sensível da Idéia. Pois a visitação do sensível pela Idéia não lhe proporciona corpo algum. A Idéia não é separável, só existe no cinema em sua passagem. A própria Idéia é visitação.” (2002, p.104)

A partir deste olhar de Badiou, posso lançar minha idéia de projeto como a oportunidade de *visitar* o universo borgeano através da linguagem cinematográfica, que é a própria experiência sensível de visitação do tempo e do espaço, ou como diria Deleuze: “é o tempo, “um punhado de tempo em estado puro”, que emerge na superfície da tela” (In STAM, p.285). Por fim, construir esse bloco de “imagem-tempo” que se quer referente a Borges, sem no entanto aspirar a *ser* ou *traduzir* Borges. Meu trabalho pretende visitar *As ruínas circulares*, porém outras ruínas em outras coordenadas em uma ilha do atlântico, com uma câmera na mão.

A elaboração desta dissertação pretende estruturar-se como uma flecha apontando para um lugar definido, que é a realização de um curta-metragem. Durante toda esta trajetória, buscarei a reflexão a respeito das relações entre cinema e literatura tanto pelo uso de referências teóricas quanto das análises de casos particulares. O ponto de partida deste trabalho sendo a problematização do termo "adaptação" e o uso de outras terminologias que possam contemplar melhor esse fenômeno e abrir um espaço mais criativo para a realização de um curta-metragem a partir de um texto literário, seu ponto de chegada será a experiência de toda esta reflexão teórica em um exercício prático: um roteiro/vídeo reminescente das ruínas circulares borgeanas.

Em uma primeira parte, proponho-me a refletir sobre as relações entre cinema e literatura através de análises comparativas que auxiliarão a entender melhor, e em detalhe, as

estruturas estéticas e narrativas em jogo em cada uma das modalidades, ou seja, cinema e literatura. Identificar as reconfigurações, as recriações, os pontos de contato e de distanciamento, possibilita a compreensão do funcionamento da nova obra criada, sua coerência, sua autonomia. Para esse fim, tomarei como objetos de estudo três casos particulares. Primeiramente, analisarei o conto *El trueno entre las hojas* do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos e o filme argentino de mesmo nome. Em seguida, trarei um roteiro inédito *Outono - o jardim petrificado*, recentemente publicado, escrito por Mário Peixoto, roteirista e diretor do filme *Limite*, e Saulo Pereira de Mello. O roteiro teve como ponto de partida o conto de Machado de Assis *Missa do galo* que nunca chegou a ser filmado, portanto utilizarei somente o roteiro como obra paralela ao conto. Como terceira análise, escolhi ampliar o tema das relações entre cinema e literatura e analisar seu caminho inverso, ou seja, um caso de contaminação da literatura pelo cinema. Apesar de não ser tão presente nas discussões entre as duas artes, este caso é de grande interesse e aparecerá aqui na escritura da autora francesa Marguerite Duras em seu livro *L'amant*. Apesar da dificuldade em definir características próprias ao cinema ou à literatura, o texto de Duras permite uma reflexão interessante sobre a influência que o cinema exerce no imaginário e na escrita de muitos autores da literatura.

Em um segundo momento, proponho-me a adentrar na experiência de criação do roteiro cinematográfico a partir do texto literário. Esta parte apresentará reflexões e exemplos específicos que ilustrarão um processo de amadurecimento na perspectiva de realizar o curta-metragem. Entres muitas, farei-me a seguinte pergunta: a partir da leitura de *As ruínas circulares*, que filme desejo fazer? Que estética? Que imagens? Em decorrência deste anseios,

buscarei auxílio na teoria de vários autores tanto sobre a literatura de Borges quanto sobre teoria e estética do cinema, e ainda outros teóricos que possam ampliar minha leitura das imagens presentes no conto.

A parte final será dedicada à elaboração do roteiro do curta-metragem em questão. em suas várias etapas de maturação. Em função da natureza do meu objeto final, ou seja, o curta-metragem em vídeo, e a impossibilidade de integrá-lo fisicamente ao texto, tentarei retrair no texto os aspectos mais relevantes de sua elaboração, dando prioridade à fase decisiva de roteirização e conceituação da estética do filme. Estes comentários serão imbricados à reflexões teóricas. Logo, não apresentarei um diário de cineasta propriamente dito dedicado em registrar as impressões após cada dia de filmagem, etc. Acredito que o foco desta pesquisa seja mais o processo de criação e o diálogo entre literatura-teoria-cinema do que a transcrição de anedotas de um set de filmagem. O filme terminado e apresentado será em si um testemunho pertinente das questões desenvolvidas ao decorrer do trabalho.

CENA 1. ENTRE CINEMA E LITERATURA

A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica.

José Carlos Avellar

Considerando a grande quantidade de filmes produzidos a partir de algum texto literário (além disso, ainda poderia falar dos filmes inspirados em fatos históricos ou notícias) e apesar da existência de um preconceito que raramente escapa do recorrente "o livro é bem melhor que o filme", a dinâmica cinema-literatura movimenta sem dúvida um público muito vasto. Seja por curiosidade, por apostar no valor de um título ou de um (a) escritor(a), existe a crença que, no mínimo, encontrarão uma boa história ou uma consistência reminiscentes da obra literária. Afinal, "o livro é tão bom, o filme não poderá ser de todo ruim!" Neste caso, é possível identificar pelo menos 3 tipos de público. Aquele que já possui conhecimento da obra e carrega consigo uma carga de expectativas que o filme poderá atender ou não. É possível imaginar que na maioria dos casos o filme não cumprirá a expectativa de re-apresentar o livro na tela. Outro público é aquele que não passou pela experiência de ler a obra mas que conhece sua existência e valor cultural. Ele vai então se deparar com o filme em primeiro lugar e este contato poderá lhe

ser agradável, suscitando o interesse pela leitura da obra posteriormente.

Por outro lado, se o filme for decepcionante, ainda existe uma grande chance para que o/a espectador(a) frustrado(a) se reporte ao livro para poder ele(a)-mesmo(a) avaliar a mediocridade do filme. Há ainda uma terceira possibilidade que envolve o público dos filmes cuja história se originou de uma obra literária desconhecida e pouca valorizada. Estes é o caso dos filmes que fazem muito mais sucesso do que os livros, estes que chegam ao ponto de permanecerem inexistentes para o grande público. Por exemplo, quem sabe que o filme *As pontes de Madison* de Clint Eastwood originou-se de um livro do mesmo nome? Esta categoria de filme é muito mais comum do que se pensa. O que tento colocar aqui é que em nenhum dos casos a literatura sai perdendo com os empréstimos realizados pelo cinema. O público amador de Dickens conservará a experiência da leitura de *Grandes esperanças*, mesmo após ter assistido aos vários filmes derivados da obra. Por outro lado, um jovem público pode passar a interessar-se por Dickens assistindo a uma versão contemporânea. A literatura nunca sai perdendo. Mas será que o cinema sai ganhando com isso?

Esta pergunta é certamente muito difícil de ser respondida. Por algum lado, é certo que o preconceito em relação aos filmes oriundos da literatura foi construído ao longo de um grande histórico de filmes medíocres na tentativa obstinada de passar para a tela um universo literário às custas de uma "adaptação". De outro lado, como evidencia Stam em seu artigo "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" (publicado em uma versão mais curta com o título "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" na Revista Ilha do Desterro na sua edição "Film beyond boundaries" dedicada aos estudos de cinema), o preconceito que hierarquiza o

cinema abaixo da literatura encontra suas raízes em vários fatores que ele identifica da seguinte forma: anterioridade (a arte mais antiga tem mais valor sobre a mais nova), pensamento dicotômico (os ganhos do cinema com os empréstimos literários constituem perdas para a literatura), iconofobia (aversão aos ícones e representações oriunda da tradição judaico-islâmico-protestante como também da filosofia platônica e neo-platônica), logofilia (apego à palavra escrita como "palavra-sagrada"), anti-corporalidade (rejeição da encarnação de personagens, objetos, cenários pela visualidade do filme), e parasitismo (o filme que se nutre da literatura é visto como inferior ao romance e ainda inferior a qualquer outro filme "original" ou "puro"). Ele ainda acrescenta em seu artigo em inglês o mito da facilidade (é muito mais fácil fazer um filme do que escrever um romance e, de mesmo modo, assistir a um filme requer muito menos esforço e inteligência por parte do(a) espectador(a) do a leitura de um romance exige) e preconceito de "classe" (o cinema visto como uma forma de entretenimento "vulgar", no seu sentido mais etimológico). Deste modo, Stam mapeia com muita eficiência os aspectos que colocam constantemente o contato entre cinema e literatura sob a ótica da perda, da violação.

Outra importante abordagem da relação entre cinema e literatura parte do conceito de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin. Para Bakhtin, o dialogismo é um elemento constitutivo de todo texto. As diversas vozes que o compõem criam uma estrutura de camadas móveis, que se enfrentam na produção de significado, sintetizando conflitos discursivos que permeiam as relações sociais, ideológicas e estéticas. “As relações dialógicas podem permear dentro de um enunciado, ou mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam dentro dela dialogicamente”¹ (BAKHTIN *In* ALLEN, 2000, p. 24-25). A compreensão da adaptação

¹ Tradução livre

como dialogismo surge para superar uma crítica cujo preceito central é a fidelidade. Segundo Stam (2005, p. 04), “uma adaptação é menos a ressurreição de uma palavra original, que uma mudança no constante processo dialógico. Dialogismo intertextual, então, ajuda-nos a transcender a aporia da ‘fidelidade’”². Na medida em que todo texto é a junção de outros (direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente), a retomada de um texto literário como fonte para uma outra obra seria somente uma nova etapa de transmutação e intertextualidade em um novo contexto, sujeito a novas referências e embates sociais.

Para além destas relações intertextuais e intermodais, o cinema adquiriria seu reconhecimento enquanto arte à condição de se apresentar como um cinema "puro"? O cinema não é e nunca surgiu como uma arte pura. Como afirma Alain Badiou em *Pequeno manual de inestética*: "O cinema é uma arte impura. É mesmo o mais-um das artes, parasitário e inconsistente. Mas sua força de arte contemporânea é justamente imaginar, no intervalo de tempo de uma passagem, a impureza de qualquer idéia."(2002, p.64) Fazendo eco ao pensamento baziniano em defesa de um “cinema impuro”, seu nascimento ampliado da imagem fotográfica, sua identificação com o jogo teatral, sua rápida incorporação de formas narrativas e temas literários, toda a trajetória do cinema sempre contou com a permeabilidade com as outras artes e idéia de *passagem* e visitação da idéia de Badiou ilustra com muita clareza o movimento que o cinema desenvolve no seio das demais artes. Neste sentido, durante este processo, o cinema se apropriou destas formas para criar uma linguagem própria, a tal ponto que parece improvável hoje sustentar as velhas dicotomias entre cinema e literatura, definindo o primeiro como *imagem-som* e a segunda como *palavra*, o cinema como *mostrar*, a literatura como *narrar*. A presença da

² Tradução livre

palavra (dita, escrita) no cinema de Manoel de Oliveira ou Peter Greenaway é tão importante, senão mais, quanto as outras imagens. E esta palavra narra muito mais do que mostra. No caso de Oliveira, as imagens são pano de fundo para o texto.

De modo mais radical ainda, no filme *Branca de neve* de João César Monteiro, uma tela preta permanece durante quase 1h10mn de filme, acompanhada da narração de um texto teatral que se apresenta então como elemento essencial. Este filme é cinema? De certo, ele não é literatura, pois se desenrola em uma tela, com a presença do som, os olhos do público fixados na espera de uma imagem que de vez em quando aparece como para provocar: este filme não é para ser visto! O diretor de fotografia do filme revelou mais tarde em uma entrevista que, ao longo das filmagens, ele e Monteiro se deram conta de que não havia imagens que valeriam a pena aparecer junto com o texto. No filme, a palavra dispensou a imagem, ou pelo adotou uma imagem inesperada: a tela preta.

Abro aqui um pequeno parêntese para descrever um curta-metragem que realizei e que dialoga fortemente com o gesto de Monteiro em seu filme desprovido de imagem, sem, no entanto, ter tido conhecimento desta obra. No curta-metragem *Aproveitem o mar*, a primeira imagem é de um céu azul. Uma porta se fecha abruptamente diante do olho da câmera/espectador(a), deixando o campo de visão na total escuridão. O que é o tempo para quem se encontra preso dentro de um porta-malas? O que é sentir a estrada, os cheiros, se sentir levado para o desconhecido? Em um mundo bombardeado de imagens, resolvi mergulhar o olho da câmera dentro do escuro, privando-a de referencial visual a fim de tentar redescobrir a força da imagem em outro momento, pós-verbal. Esta trégua para o olhar e, de alguma forma, para as

personagens/viajantes presas no porta-malas, convidou o(a) espectador(a) a um exercício incomum: depender unicamente da palavra e, deste modo, a ela dar toda a atenção - ouvir. No frenesi do contexto urbano, o cinema pode construir momentos-parênteses nos quais podemos encontrar um refúgio sensível ou simplesmente um silêncio, uma brecha para tentar reconfigurar o real em vez de reproduzi-lo ad nauseam. Como diz Olalquiaga em seu texto “Megalópolis”, “(...) há uma sensação de que o tempo nos foi roubado. No entanto, essas horas são preenchidas com um olhar incessante, e a estranha exaustão que se segue é resultado de uma sobrecarga sensorial. (1992, p.25). Neste sentido, resolvi desprover a maior parte do filme do suporte visual, desenvolvendo em sua primeira metade o diálogo entre duas personagens que se apresentam como pessoas comuns, de alguma forma presas na redoma urbana e nas suas respectivas limitações físicas ou sociais. A partir daí, e a partir da pergunta "Você sabe por que está aqui?", o roteiro desenvolve uma conversa no escuro entre dois estranhos, pincelando levemente a subjetividade de cada um num tom quase banal, quase íntimo. Diferentemente de Monteiro, a imagem acaba voltando com a abertura do porta-malas, o céu novamente e uma praia deserta. Meu desejo era devolver à imagem alguma força, mas sem dar antes às palavras um momento exclusivo, uma trégua para que cada murmúrio, suspiro, tremor de voz, cada ruído do carro na estrada, seja escutado em detalhe como em uma caixa amplificadora: a escuridão do porta-malas.

Por outro lado, na literatura de Marguerite Duras ou de Robbe-Grillet com a "escola do olhar" ("l'école du regard"), uma forma particular de escrita nos coloca frente a imagens "mostradas" pelo(a) narrador(a) como se um filme estivesse passando em uma tela imaginária. O mostrar se torna uma nova forma de exteriorizar aspectos subjetivos das

personagens, ações, como se a literatura simplesmente se recusasse a narrar. No entanto, o mostrar tanto na literatura como no cinema se tornou também uma forma de narrar no sentido de elaborar o percurso de uma história e de personagens. Lembro aqui de Camus e de seu *Estrangeiro* como um excelente exemplo, entre muitos outros, decerto, desta forma particular de apresentar uma narrativa textual em uma aparente objetividade visual que se aproxima da idéia de uma objetiva incapaz de penetrar no pensamento da personagem.

Para tentar observar os vários campos ligados ao tema, consultei alguns manuais de roteiro, tais como os clássicos de Doc Comparato, do norte-americano Syd Field ou ainda, mais recentemente, de Marcos Rey, e notei que demonstram certas reservas ao abordar o assunto (que em geral, aparece nas partes finais de seus livros como a seção “Adaptação”) e até conservadorismo. Em *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* (1983), as recomendações de Doc comparato são claras: “Uma adaptação implica na escolha de uma obra *adaptável*, ie, que possa ser transposta sem perda de qualidade. Nem todas as obras se prestam à transcrição.” (1983, p.217). Mais adiante, sob a forma de uma lista de fatores importantes, ele afirma: “- Ser fiel ao original, evitando, no entanto, o simples transportar – é essencial transformar sem transfigurar.” (p.219) Em suma, a obra original tem que permanecer “reconhecível” no filme. Os conselhos aqui apresentados trazem como palavra de ordem: transcrição e fidelidade. Comparato evidencia o pensamento tradicional sobre a adaptação, ou melhor, o pensamento que representa a própria adaptação enquanto tipo de filme e o conjunto de expectativas envolvidas. A fidelidade está no topo da lista e o filme deve transcrever sem transfigurar a obra literária.

Para Rey, em *O roteirista profissional – TV e cinema* (2003), a qualidade de uma adaptação é antes de tudo uma adequação de tempo, ou seja, que não haja um desequilíbrio muito evidente entre a quantidade de informação contida na obra literária e o tempo disponível para adaptar (tempo de um curta ou longa-metragem, de uma mini-série, de uma novela). Para ele, “A adaptação boa é aquela que concentra, impactua e afunila a carga de atrativos dum livro.” Ou ainda: “Para o adaptador cada segundo é importante.” (2003, p.60) A palavra de ordem parece ser: aproveitamento do tempo. A preocupação com o aspecto temporal provém da crença que a ação é o elemento essencial do cinema. Ele ainda define mais precisamente os limites da arte cinematográfica: “a câmera não tem a sutileza das palavras. É capaz de criar clima mas sua profundidade não vai além da pele.” Por fim, o autor abre o jogo: “Há escritores que valem pela forma, pela linguagem, pelo subtexto, não contam histórias. Esses não podem ser adaptados para a tela com êxito porque sendo ela um veículo de entretenimento, mesmo quando pretende não ser, vive de ação, de suspense e de espetáculos.” (p.59) Os conselhos (sentenças?) de Rey colocam o cinema em um espaço reduzido demais para poder elaborar qualquer discussão mais profunda e proveitosa sobre suas relações com a literatura. Se o cinema for tão superficial quanto ele afirma, só lhe resta de fato a viver de ação, tiroteios e perseguições. E que todas as exceções à regra, e não são poucas, sejam ignoradas.

Em *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (2001) de Field, o foco de interesse está muito mais no filme enquanto obra que precisa funcionar e ser bem construída, isto, claro, segundo o formato do roteiro clássico hollywoodiano, do que na relação ética entre o filme e sua obra fonte. À pergunta “como fazer a melhor adaptação?” ele responde: “NÃO sendo

fiéis ao original. Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas.” (p.185) Field, mestre/médico de oficinas de roteiros, importa-se com o “produto” final e enxerga a literatura como uma rica fonte de idéias de partida, entre outras, como um artigo de jornal ou um evento relatado por um amigo.

Em suma, apesar de não ter tido a oportunidade de fazer um levantamento dos principais manuais de roteiro, esta amostra indicou dois aspectos importantes: o dogmatismo e a superficialidade presentes nos conselhos dos mestres roteiristas. Dentro da complexidade e diversidade de relações entre cinema e literatura, a discussão se mostrou extremamente limitada e inibidora em termos de possibilidade de experimentos. Entendo que o foco de um manual de roteiro não seja de aprofundar muito a discussão sobre o tema cinema/literatura. No entanto, estes textos persistem em passar uma visão autoritária e pouco informada sobre o vasto leque de possibilidades de contato entre estas duas artes, perpetuando as limitações contidas e cultivadas no termo *adaptação*.

Voltando ao cerne de meu debate, sinto um paradoxo ao lidar com este tema que ultrapassa uma idéia inicial que eu tinha dos variados discursos sobre "adaptação". De fato, muitos teóricos questionam o uso desta palavra que apresenta sem dúvida um sentido pragmático e técnico demais para dar conta de toda a complexidade que representam possíveis relações de correspondência entre um filme e uma obra literária. *Adaptação* como "fazer caber", como afirma James Brown. (p.205). Hutcheon, por sua vez, defende de alguma forma o uso da palavra adaptação na medida em que ela tem que ser entendida como uma palavra que aponta para dois

momentos: adaptação tanto como "produto" (como extensiva e particular transcodificação) e como "processo" (como reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) (2006). Mesmo assim, o termo ainda não parece satisfatório e, apesar do aparecimento de outras palavras como tradução inter-semiótica, transposição, transcodificação, recriação, a palavra adaptação mantém sua supremacia como um conceito geral que se impõe sobre todos os outros vocábulos - mais específicos, teóricos, talvez. Perante esta impressão de estar lidando com um tipo de marca registrada, pergunto-me quais seriam as razões para tal força presente até nos discursos teóricos que criticam o próprio uso desse termo.

A idéia de "fazer caber" remete imediatamente a um processo ao final do qual se espera um objeto específico, com certas características e que, de alguma forma, não deixa de apresentar relações com o objeto de origem. Pelo contrário, na impossibilidade de apresentar a obra literária, o filme se propõe a representá-la dentro de novos moldes para um público envolvido em uma busca paradoxal: a de um encontro simultaneamente familiar e inédito. O que me parece possível é uma dinâmica que mantém firmes os vínculos entre cinema e literatura dentro de uma perspectiva mercadológica. O lançamento do filme *Cegueira* de Fernando Meirelles baseado no livro de Saramago *Ensaio sobre a cegueira* reverbera de volta na obra literária que ganha o cartaz do filme como capa em uma reedição. Esse é um pequeno exemplo, e certamente poderia citar outros mais importantes como as sagas *Harry Potter* ou *O senhor dos anéis*, que mostram como existe um vínculo forte e lucrativo em realizar "adaptações", ou seja, realizar filmes dentro ainda do preceito da fidelidade. Afastar-se consideravelmente da obra, recriar a partir dela resultaria certamente na impossibilidade de manter tão nitidamente esses vínculos. Seria um filme isolado e

não participante de uma cadeia maior de textos/produtos.

Neste sentido, encontro reforço nas palavras de James Naremore a respeito do cinema hollywoodiano: “(...) we need to ask why certain canonical books have been of interest to Hollywood in specific periods, and we need more elaborate investigations into the historical relation between movies and book publishing. We also need to ask what conditions of the marketplace govern the desire for textual fidelity.” (2000, p.11) Se o uso da palavra adaptação persiste, é porque a relação entre cinema e literatura se dá na maior parte pelo procedimento da adaptação, pela realização de filmes *que se querem adaptações*. Desta forma, é possível entender por que o uso deste termo continua até no âmbito acadêmico, pois ele reflete ainda a ação desta mesma dinâmica entre cinema e literatura.

Para além de um possível julgamento de valor, gostaria de salientar que se o uso da palavra adaptação me parece limitador, é certamente porque acredito em outros tipos de relações entre um filme e um (ou vários) textos literários cujos pontos de contatos podem existir para além de repetição de enredo, de personagens, etc. Para tentar satisfazer esse desajuste de nomenclatura (afinal se algum termo não parece mais adequado não seria natural para um campo específico de pesquisa a adoção de outra terminação?), aproximei-me do pensamento de Haroldo de Campos e de sua perspectiva sobre a tradução. Obviamente, sua teorização sempre se refere ao trabalho de tradução dentro da modalidade literária, porém ela pode ser de grande utilidade para pensar na relação cinema e literatura. Ele define o papel do tradutor da seguinte forma:

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que

disso tudo nasça uma pedagogia não morta e obsoleta, em pose de contrição e de função, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes conseqüências. (1970, p.31-32)

Ou seja, assumir a falta e transformá-la em trampolim para a criação é a solução apontada e adotada por ele. O "impossível de se dizer" do original se transforma em espaço para a criação artística. Opondo-se à visão tradicionalista, que colocava o tradutor e seu texto numa posição secundária e subserviente em relação ao autor e ao original, teóricos como ele e Walter Benjamin conquistam, para a tradução, sua autonomia. As lacunas não têm mais, neste caso, uma conotação negativa: a "falta", que antes provocava a frustração, transforma-se agora em impulso criativo para o tradutor. Como diria Ezra Pound: "Make it new!". Por que não transpor justamente esta idéia para a relação cinema-literatura? Ao lidar com o processo de tradução Roman Jakobson apresenta o conceito de "transposição criativa": "(...) transposição de uma forma poética a outra - transposição interlingual - ou, finalmente, transposição intersemiótica - de um sistema de signos para outro" (1970, p.72). Poderíamos então falar de uma transposição cinematográfica? A presença do prefixo "trans" sugere um deslocamento para além do lugar de partida e imprime um movimento, uma travessia, uma aventura. A idéia de "trans" torna possível *transcender* o texto fonte, a liberdade que busco quando projeto efetivamente, lembrando Badiou, o cinema como *passagem* ou *visitação* das idéias.

No entanto, a palavra *transposição* ainda carrega certa rigidez por conta do radical *posição* que mais parece indicar a passagem do objeto para outro meio do que alguma intervenção significativa na natureza do objeto em si. A transposição de uma melodia para outro tom, apesar da mudança na sonoridade, mantém intacta a configuração entre as notas. Considerando que busco aqui uma ponte entre duas modalidades artísticas distintas, a

manutenção de uma configuração igual a de partida não me parece executável. No caso de Haroldo de Campos, e por lidar com tradução de poesia, a busca por uma nova forma que possa atingir uma equivalência, não por uma literalidade convencional, mas pelo viés da criatividade, impõe-se como prioridade e motivação para o exercício da tradução: “Re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (In PLAZA, 1987, p.29)

Transcriar, portanto. Logo, *transcrição*. A partir de um território de significados, elaborar em outro plano um objeto estético que possa possuir pontos de contato, referências, reverências (próximas ou distantes) ao plano primeiro sem, no entanto, deixar de construir sua própria linguagem. Este gesto seria mais rico a meu ver, pois aconteceria para além do peso da fidelidade, da tradição, da traição. Não se colocaria tanto sob o vulto do texto de origem, a dinâmica entre um e outro se daria em termos de uma visita das idéias.

Além disso, a *transcrição* implica em uma releitura crítica de um texto localizado em um espaço e tempo específicos e, muitas vezes, remotos. Julio Plaza descreve este movimento de atualização dentro do âmbito da tradução como “uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes (v. *Pierre Menard: autor del Quijote* de Borges).” (1987, p.5-6) Enxergar um texto como um lugar para ser relido, atualizado, deslocado é sobretudo potencializá-lo e carregá-lo de possibilidades. Neste sentido, e a partir desta idéia benjaminiana, Plaza discorre sobre o ato de tradução:

Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história. (Plaza, p.4-5)

Levando estas considerações para o campo da transcrição cinematográfica a partir da literatura, sinto pouco a pouco o entusiasmo tomar o lugar da intimidação. De fato, se existe este leque de possibilidades de releitura crítica, de repotencialização dos significados de um texto sem deixar, no entanto, de reivindicar uma autonomia para a nova obra, a relação entre cinema e literatura adquire outra dimensão que certamente devolve à própria linguagem cinematográfica sua potência.

Nestes termos, a transcrição cinematográfica pode realizar pontes entre as duas artes (e certamente entre quaisquer outras formas artísticas) sem que o cinema se encolha em função do peso tradicionalmente atribuído à literatura. Para reforçar este aspecto, coloco aqui as palavras de Deleuze:

Mais uma vez, ter uma idéia em cinema não é a mesma coisa que ter uma idéia em outro assunto. Contudo há idéias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas, que poderiam ser excelentes em romances, por exemplo. Mas elas não teriam, absolutamente, os mesmos ares. Além disso, existem idéias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de idéias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas. Esse é um modo de formular uma pergunta que me interessa: o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão grandes encontros. (In Folha de São Paulo, p.4-5)

O pensamento deleuziano coloca a questão das relações entre as artes como um diálogo ou encontro, ou seja, excluindo a possibilidade de hierarquização, e muito menos a de traição. Existe antes tudo um compartilhamento, uma identificação com idéias. Se pessoalmente decidi partir de

um texto borgeano para criar um curta-metragem é porque há algo nas idéias de Borges que “fazem eco” às minhas. Após Deleuze, sinto-me revigorado e livre para desenvolver uma idéia em cinema.

El trueno entre las hojas: de Roa Bastos a Armando Bó.

Um exemplo de diálogo entre literatura e cinema se destaca na figura do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, mais particularmente no conto *El trueno entre las hojas*. De fato, este estudo é só um exemplo da grande proximidade que o autor paraguaio mantinha com o cinema, como, por exemplo, através de sua participação como crítico de cinema e roteirista em várias produções para o cinema e a televisão.

Roa Bastos publica em 1953 o livro de contos *El trueno entre las hojas*, incluindo o conto de mesmo nome que serviu de base para a produção cinematográfica do cineasta argentino Armando Bó em 1958. É importante salientar que, após uma extensa pesquisa pelas bibliografias, internet e outros meios de informação, deparei-me com um possível equívoco. De fato, as buscas relacionadas à obra cinematográfica *El trueno entre las hojas* apontam para o conto *La hija del ministro* como fonte de inspiração para o filme (inclusive na própria ficha técnica do encarte da fita VHS lançada na Argentina). Este conto se encontraria no livro de contos que mencionei acima, porém não foi possível encontrar nenhum rastro deste texto. O que encontrei para este estudo foi o conto que leva o mesmo título do livro do Roa Bastos e do filme de Bó e que, após análise, identifiquei como muito próximo dos elementos narrativos da produção

cinematográfica. Em suma, o conto *El trueno entre las hojas* foi, sem dúvida, utilizado para a elaboração do roteiro do filme argentino, escrito pelo próprio Roa Bastos. Quanto ao *La hija del ministro*, na falta de provas de sua existência, considera-lo-ei uma possível fonte secundária.

O conto narra a história de Solano Rojas e de um canavial em terras selvagens à beira de um rio. Neste lugar chamado Tebikuary-Costa, Simon Bonaví, um comerciante judeu-espanhol de Assunção, com ajuda de seu engenheiro alemão Forkel e seu capataz mulato Penayo, decide implantar um engenho, apoiado por subsídios governamentais. Logo a população aos arredores é contratada para trabalhar no canavial no qual o trabalho se revela uma escravidão velada, marcada por tortura, exploração e humilhação. Aos poucos, Solano, inconformado com os maltratados e a morte de trabalhadores, assume o papel de resistência perante os camaradas convencendo-os a entrarem em greve para obter melhores condições de vida. Pressentindo a insurreição dos trabalhadores, Simon Bonaví repassa o engenho para um latifundiário americano chamado Harry Way. A opressão aumenta com a chegada do patrão ianque. Um delator trai Solano e este é capturado e torturado pelo gringo. No entanto, Solano consegue fugir pelo rio e organiza a revolta dos trabalhadores que lutam contra o patrão e seus capangas. Durante o confronto, o gringo é preso e morto, queimado na casa grande. Após a vitória, os trabalhadores se organizam e passam a cuidar do engenho por conta própria, porém o governo, sabendo do ocorrido, envia tropas para retomar o controle do local. Solano é preso, o engenho é destruído e os trabalhadores são, em sua maioria, exterminados. Solano permanece no cárcere por 15 anos, do qual volta cego pelas mãos dos carrascos. Ele se torna barqueiro e toca sua gaita, lembrando de uma moça que viu na noite em que os trabalhadores venceram o regime de terror do ianque.

Finalmente, ele morre, à beira do rio, porém sua presença e o som da gaita permanecem ali, perpetuando-se através da memória e admiração dos habitantes.

Após esse breve resumo, identifico desde já muitas semelhanças entre o conto e o filme. De fato, há uma correspondência evidente no que diz respeito ao enredo, às personagens, à temática, ao cenário, entre outros. Para tornar esta correspondência mais clara, parece-me importante relatar resumidamente a trama do filme.

Um viajante que parece fugir da Argentina chega em um porto no Paraguai. Seu nome é Guillén. Após conversar com o dono do hotel no qual está hospedado, decide embarcar como mão-de-obra para uma madeireira situada no meio da selva, à beira do rio. Esta madeireira pertence a um estrangeiro chamado Max Forkel, figura autoritária e cruel, e Guillén logo se depara com as condições desumanas nas quais os trabalhadores vivem. Os indígenas, que por ali ainda vivem, são tratados com crueldade, mortos quando se rebelam contra o patrão, e suas mulheres são arrancadas da tribo para satisfazer os homens da madeireira. Nestas condições, Guillén tenta convencer seus camaradas a entrarem em greve afim de reivindicar seus direitos. Enquanto isso, a sedutora esposa de Forkel chega ao local e logo se interessa por Guillén. Seu trabalho passa então a ser o de cuidar dela, o que provoca grande indignação e ciúmes nos outros trabalhadores. Ela costuma se banhar nua no rio e os homens, após tê-la visto aos abraços com Guillén, tentam estuprá-la. Guillén consegue salvá-la, porém algum camarada o delata ao patrão como principal incentivador da greve. Ele é então preso e torturado. Mais tarde, a mulher consegue fazê-lo escapar pelo rio e ele se refugia na tribo indígena. Finalmente, a revolta dos trabalhadores explode e Guillén chega com os índios pelo rio para incendiar a casa do patrão.

Forkel atira na própria esposa e a mata, porém é logo preso e forçado a jogar-se no rio, no qual morre. Os trabalhadores assumem finalmente o controle da fazenda.

Como foi mostrado nos resumos das duas obras, os enredos possuem um tronco comum que poderia caber na seguinte storyline: um homem, perante a exploração e a injustiça, consegue unir a força dos trabalhadores e derrubar um sistema servil. A partir disso, identifiquei no filme um recorte em relação aos eventos que ocorrem no conto, ou seja, partindo de um momento semelhante (a implantação do engenho), o filme encerra mostrando a autonomia dos trabalhadores que tomaram controle do engenho. O conto, por sua vez, narra ainda a intervenção do governo, a aniquilação dos trabalhadores, e aponta para um retorno à situação inicial em uma narrativa circular. É o recomeço em meio às ruínas. Neste sentido, o filme descreve uma trajetória nitidamente mais heróica e otimista, finalizando-se com a vitória dos trabalhadores. É a possibilidade da mudança e de novos alicerces.

Além do filme parar onde o conto continua, há um elemento que certamente diferencia de maneira mais significativa o filme do conto: a presença feminina. No conto, esta presença se divide em duas personagens: a moça de olhos azuis pela qual Solano se apaixona na noite da vitória dos trabalhadores e a esposa de Forkel. Esta última é descrita como uma mulher valente, furiosa e ninfomaniaca. Sua passagem pelo engenho é ritmada pelo seu apetite sexual. Solano, no entanto, recusa-a. No filme, estas duas personagens parecem ter sido reunidas em uma única, a sedutora esposa de Forkel. Ela chega ao engenho e sua presença desestabiliza a rotina, anda a cavalo, de barco, banha-se nua no rio sem se preocupar com a presença dos trabalhadores. Logo ela se interessa por Guillén a quem coube a missão de cuidar dela. Este aproximação entre os

dois, que provoca a revolta dos trabalhadores contra Guillén, transforma-se em um amor impossível: um revolucionário não pode amar, muito menos uma burguesa, muito menos a esposa do inimigo. Este impasse é resolvido no filme com a morte da mulher, depois de ter ajudado o revolucionário. Para Guillén, permanece a lembrança emblemática daquele amor, a imagem do rosto feminino flutuando sobre o rio como último momento do filme. No conto, este amor aparece na breve visão que Solano tem da moça à beira do rio. Ela se torna tema de suas canções, companheira invisível que leva seu corpo no barco rumo ao seu túmulo, o rio. Em todo caso, a nova configuração que inclui a relação amorosa entre Guillén e a esposa de Forkel impregnou o filme de outras motivações, outros conflitos. Enquanto a presença da moça no conto é um reconforto para o herói, um rio onde se jogar e encontrar a morte em paz, a esposa do patrão é um elemento perturbador e motivo de conflito para a trama do filme.

Quanto à narração e ao seu tempo, o conto apresenta uma estrutura narrativa em flashback. Um narrador extra-diegético descreve a presença de Solano no local onde viveu, lutou e morreu. Ele é um fantasma que tudo vê e que ainda espalha as notas de sua gaita aos ouvidos dos habitantes. Em seguida, é retratado todo o percurso de Solano até voltar ao ponto inicial da narração. No filme, a estrutura é de alguma forma simplificada. A narração mostra Guillén já na madeira. Em seguida, ocorre um flashback para descrever como a personagem chegou até Paititi, este segue até reencontrar o tempo do primeiro trecho e a narração continua então linear até o fim do filme.

Voltando à análise das personagens, notei que muitas delas foram utilizadas a partir do conto como fonte para a construção das personagens do filme, sofrendo por vezes alterações de

nome, de posição na narrativa ou de relação com outras personagens. Encontrei uma equivalência entre o herói do conto Solano Rojas e a personagem de Guillén no filme. O percurso deles de revolucionário, muitos dos traços da personalidade (mudez, carisma, solidariedade) são reconhecíveis. No conto, a personagem de Solano se prolonga além da vida. Ele morre e se torna um fantasma para seu povo que ouve, com louvor, sua gaita tocar sobre o rio.

Prossigo com o jogo de personagens. Max Forkel que, no conto, é o engenheiro alemão de Simón Bonaví aparece como patrão do engenho no filme. Deste modo, houve uma simplificação das personagens no filme já que, no conto, o primeiro patrão Simón Bonaví é substituído pelo ianque Harry Way. No entanto, no filme, Forkel se aproxima mais do comportamento da personagem de Harry Way. Assim sendo, ocorre um remanejamento das personagens, envolvendo, em geral, a supressão de algumas delas, mantendo, no entanto, suas características mais relevantes para a trama: no caso do patrão do engenho, um estrangeiro ganancioso e cruel. Como mencionamos anteriormente, esta fusão de personagens e de características acontece de mesmo modo com as personagens femininas: a esposa de Forkel e a moça do rio no conto, e a esposa de Forkel no filme.

Outras personagens importantes ainda foram mantidas, tais como o capataz violento que é morto nas duas narrativas, o moço epilético que é injustamente baleado por sua crise ser interpretada com um ato de contestação. Ainda permanece a participação dos indígenas, sua convivência com os trabalhadores e com Solano/Guillén. Neste ponto, o filme enfatiza mais do que o conto o comportamento violento do patrão e seus capangas para com os indígenas. Logo no início, ao atravessar o rio na embarcação que traz mão-de-obra ao engenho, Guillén testemunha a

morte de um indígena, baleado pelos capangas enquanto remava perto do barco. Em outro momento, os indígenas vêm reclamar junto ao patrão e são caçados a tiro. Ainda em outra parte, os capangas chegam no meio de um ritual de dança e seqüestram mulheres. Estas aparecem no filme como escravas sexuais e servas domésticas.

O conto *El trueno entre las hojas* é povoado pelo rio. Tanto que o rio, além de ter uma presença simbólica, torna-se de alguma forma personagem. O rio é, ao mesmo tempo, fronteira e caminho, vida e morte. Recebe os corpos e torna-se túmulo para alimentar outras vidas. No filme, aparece como um presságio. A esposa de Forkel o recebe, quando pergunta a Guillén o significado em guarani do nome do rio. Ele responde: "rio da fatalidade". Neste rio, ela se banha e sela seu destino, mas também se liberta, purifica-se, quando decide deixar um marido que só lhe causa repulsa. O rio também representa a permanência quando as paredes e os homens se erguem e caem.

O trovão presente no título recebeu um tratamento privilegiado no filme, onde se faz sonoro e ameaçador. O filme começa com a derrubada de uma árvore enorme em função da madeira. Um velho manuseia o machado no tronco quando uma voz ecoa junto a um ruído de trovão. A natureza exclama sua fúria como também a violência que a fúria do próprio homem. Esta abertura anuncia a revolta do povo, a destruição.

O fogo também aparece nas duas obras de maneira significativa. Ele é instrumento de purificação e de renovação. De mesmo modo que em *As ruínas circulares* de Jorge Luis Borges, em Roa Bastos o fogo devasta e deixa lugar às ruínas para reiniciar o ciclo. No filme, ele é instrumento de revolução para a construção de um novo cenário.

Como foi visto na análise do enredo e das personagens, a temática do conto e do filme diz respeito à relação de devastação do homem pelo homem. No filme, devido à mudança de engenho para madeira, esta relação se estende mais visivelmente à própria relação de devastação entre homem e natureza (nesta podemos talvez incluir os indígenas). No entanto, como apontei anteriormente, o filme faz com que esse tema seja atravessado por uma trama amorosa, colocando o herói e a revolução em suspenso, até que a fatalidade trace um desfecho trágico para a personagem feminina. Porém com um desfecho que oferece horizontes positivos para a revolta popular, isto é, o controle do engenho, o filme mantém ainda forte sua temática social. Por outro lado, o conto demonstra certo ceticismo ao mostrar os frutos da revolta aniquilados posteriormente por forças maiores e “oficiais”. No entanto, a figura inspiradora de Solano e sua perpetuação dentro da memória e vivência do povo sugerem que, sob um aparente retorno ao ponto de partida, as coisas não serão as mesmas. O rio nunca é duas vezes o mesmo.

A partir dessa temática substancialmente social, farei algumas observações quanto à estética do filme e às prováveis influências que poderemos relacionar ao desdobramento de temáticas mencionado acima. De fato, dentro das marcas estéticas presentes na história do cinema (e importantes na época em que o filme foi produzido) identifiquei uma grande proximidade com o chamado neo-realismo italiano. Vários são os aspectos que justificam esta influência. A partir dos conceitos elaborados por Mariarosaria Fabris (2006, p.205-206), destacamos:

- temática mal explorada pelas narrativas da história oficial (o relato da exploração dos autóctones pelos grandes proprietários estrangeiros),
- representação das línguas regionais (o filme mescla o uso do guarani, do espanhol

e do dialeto dos trabalhadores que aparece como uma mescla das duas línguas),

- participação de figurantes e atores não-profissionais (utilização de índios para se representarem a si mesmos, de figurantes não-profissionais para representar os trabalhadores),
- temática social (união do povo contra a opressão dos grandes proprietários),
- cenários naturais (predominância de cenários naturais em relação a uso de estúdio),
- gravação sem sincronização sonora, dublagem posterior,
- presença forte de paisagem natural (a paisagem se torna um elemento fundamental dentro da narrativa e se manifesta com frequência na tela).

Estes indícios de uma estética que tende aos princípios do neo-realismo colaboram dentro do filme para destacar a sua temática social. No entanto, notei a existência de elementos alheios à estética mencionada acima, aproximando o filme sob certos aspectos do que poderíamos chamar de uma estética hollywoodiana clássica. A ocorrência desta mescla de estética se justifica, a meu ver, pela própria introdução de outro elemento dentro da obra fílmica em relação à literária. Mencionamos anteriormente na análise comparativa o destaque para a figura feminina no filme. Em função desta personagem, o filme percorre outros caminhos, estes, muito usuais em filmes hollywoodianos nos quais presença da mulher é sedutora e ambígua. De fato, a esposa de Forkel chega à madeireira e traz conflito ao desenvolvimento do revolucionário. Assim, a temática do filme é afastada, de alguma forma, de seu cunho social para trabalhar outro aspecto: a sensualidade, o conflito individual, o amor impossível.

Em função desta bifurcação no enredo, a própria estética do filme busca suas fontes em

outras águas, como foi mencionado acima. Entre estas, a partir da chegada da mulher, o filme passa por momentos de musical, através das canções populares tocadas pelos trabalhadores em suas horas vagas (notadamente a canção "extraña mujer" que ilustra bem a personagem feminina). Em outras cenas, o erotismo preenche a tela com o corpo nu feminino nadando no rio (o que foi considerado, e não sem escândalo na época, a primeira cena de nu no cinema argentino). Este fato é tão significativo no filme que a própria capa da fita VHS comercializada na Argentina traz a personagem feminina (interpretada pela atriz Isabel Sarli) de corpo inteiro, vestida de maneira sugestiva, no meio da vegetação. De alguma forma, o título *El trueno entre las hojas* parece se referir a ela, aquela que chegou na selva como trovão para agitar tudo em sua volta. A temática social e a imagem do revolucionário desaparecem por completo então.

Além deste aspecto, notamos no filme a presença geral de uma montagem mais fechada, ou seja, com mais cortes, do que geralmente acontece em filmes do neo-realismo que vê a montagem excessiva como impedimento para o afloramento do 'real'. A montagem do filme é também "discreta" como na estética clássica hollywoodiana, isto é, uma montagem que acompanha as ações e mudanças de planos sem que os cortes sejam realmente notados pelos espectadores, diferentemente da montagem de atrações utilizada no formalismo russo (Eisenstein), por exemplo, que buscava, através de choques de imagens, criar sentidos e elaborar metáforas. Pode-se notar ainda, em função do tipo de montagem mencionado acima, uma grande variação de planos para a elaboração das seqüências, o que aponta mais uma vez para uma aproximação com o filme hollywoodiano clássico.

Demonstrei, ao longo desta análise, as diferentes trajetórias entre o conto e o filme *El*

trueno entre las hojas, apontando para certos procedimentos de *transcrição*. Como comentei em minha introdução, existe pouca teoria sobre o assunto, mas sim análises sobre variadas filmes oriundos da literatura e seus diferentes resultados. Tentarei aqui estabelecer certa nomenclatura como o esboço de uma tentativa de sistematização. Com certeza, este gesto necessitaria de uma reflexão mais extensa, porém este pode ser um primeiro passo.

De fato, identifiquei uma proximidade entre as duas obras quando descrevi seus respectivos enredos, personagens e temáticas. De certa forma, subsiste uma idéia de *paralelismo* entre as duas obras, se compararmos com outras obras fílmicas que são mais livremente inspiradas em um texto literário e se desprendem consideravelmente dele.

Outro aspecto para o qual apontei é o *recorte*, ou seja, uma seleção temporal específica dentro dos eventos descritos no conto. De forma simplificada, o filme começa depois e termina antes em relação aos eventos do conto, constrói um enredo dentro do miolo da história de origem, omitindo um "passado" e um "futuro" presentes no texto literário.

Além disso, e justamente em função do tempo fílmico que tende a ser mais condensado e conseqüentemente propício a cortes e omissões, ocorre a *síntese* de muitos elementos presentes no conto. Isto ocorre na priorização de fatos acima de outros, na eliminação de muitos fatos e algumas personagens em prol de uma narrativa mais concisa e clara.

Ligada a esta síntese, apontei para a idéia de *transferência* dentro do universo fílmico, ou seja, certos elementos presentes no conto (principalmente personagens e suas características) são transferidos para outros no filme. O exemplo mais significativo deste procedimento ocorre na personagem da esposa do patrão no filme que possui as características da

esposa do engenheiro do patrão e da moça do rio no conto. Outro exemplo é do próprio patrão Forkel no filme que encarna as personagens do primeiro patrão paraguaio Simón Bonaví, do patrão seguinte norte-americano Harry Way e do engenheiro alemão Forkel (cujo nome e nacionalidade será aproveitado para o patrão do filme) presentes no conto.

Como último procedimento, percebi que o filme abre em certo sentido a temática do conto com a ênfase na personagem feminina e no conflito amoroso do herói revolucionário. O que chamei de *ampliação* aqui se refere justamente a estes caminhos abertos dentro de uma estrutura narrativa que, de modo geral, conserva muitos pontos de contatos. A temática social (majoritária no conto) é abalada pelo surgimento da temática romântica no filme. Porém, há uma certa coesão entre as duas já que uma serve para deixar a outra sob tensão. De fato, um dos méritos do filme foi de conseguir organizar/justificar dentro de sua narrativa este desdobramento, principalmente com a idéia de fatalidade que surge no nome do próprio rio e na fala da esposa de Forkel; a fatalidade ligada ao destino do revolucionário, do povo e de uma história de amor, vítima de tensões entre grandes proprietários e trabalhadores.

Missa do galo e Outono – o jardim petrificado.

Gostaria de apresentar uma análise que se propõe a examinar as relações existentes entre o conto *Missa do galo* de Machado de Assis, publicado em 1894, e o roteiro cinematográfico *Outono – o jardim petrificado* de Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello escrito em 1964, porém publicado em 2000. Este último elaborado em colaboração entre Saulo Pereira de Mello e o

grande realizador do clássico do cinema brasileiro *Limite* nunca chegou a ser concretizado enquanto filme e foi publicado recentemente por iniciativa do cineasta Walter Salles e do Arquivo Mário Peixoto em comemoração aos 70 anos do filme *Limite*.

Ao me deparar com o roteiro *Outono*, pude ler em sua introdução um texto que descreve o processo de elaboração do roteiro, o encontro entre os dois autores e os pontos de partida do roteiro. Entre estes, a principal fonte citada é o conto de Machado de Assis *Missa do galo* que narra uma cena de sedução, entre um rapaz e uma mulher casada, na noite de Natal, sendo que esta situação também aparece como núcleo no enredo básico do roteiro.

Para relembrar o conto, Nogueira, que é a personagem/narrador do conto, é um jovem rapaz que está ficando por um tempo no Rio na casa de Meneses a fim de estudar para um concurso. Na mesma casa moram Dona Conceição, que é a segunda esposa de Meneses, e a mãe desta Dona Inácia. A cena ocorre na noite de natal enquanto Nogueira aguarda o horário da missa do galo. Meneses foi ao teatro, o que significa, para o conhecimento de todos, que ele foi passar a noite na casa de sua amante. Nogueira está esperando sozinho até o momento em que aparece Conceição, de robe e chinelinhas. A partir daí, começa uma interação entre os dois que mescla desconforto e sedução velada até o momento em que o amigo o chama para ir à missa.

No roteiro, a cena ocorre em uma casa isolada, no meio de uma noite de tempestade. Um rapaz, Abel, chega com um homem bêbado e ferido. Bate à porta e a esposa do homem, Helena, atende de robe e chinelinhas. Abel entra no casarão e começa um diálogo constrangido velando um desejo crescente entre os dois. Todo o ambiente (a casa, os objetos, o jardim, o tempo) exala uma sensação que mistura perigo e erotismo. Em função do temporal, a luz cai. Os dois se

encontram à luz de velas e logo a atração chega à sua consumação. Horas depois, às auroras, Helena manda Abel embora lamentando que todo o ocorrido foi culpa dela.

Saulo Pereira de Mello faz o seguinte balanço do roteiro *Outono*:

De *Missa do galo* restou o âmago, a situação; mas levada ao seu extremo: a consumação. Restaram, também, algumas sugestões de imagem: os chinelinhos, o cinto do robe batido no joelho por Conceição (que se transformou em Helena); algum diálogo – como o “fale baixo”, por exemplo, que introduz um laivo erótico; a referência ao sono e aos sonhos; os quadros antigos que foram transformados em papel de parede; ou na figura austera de Joaquim José de Souza Breves. (2000, p.48)

Considerando a curta extensão do conto do Machado, eu afirmaria que muito dele foi reaproveitado para a elaboração do roteiro cinematográfico. Percorrendo os diálogos de cada um dos textos, pude verificar a que ponto houve uma incorporação das falas do conto machadiano. Para reforçar este ponto de maneira concreta, efetuei aqui um levantamento colocando lado a lado falas do conto e sua transposição, por vezes reformulada, por vezes quase literal, dentro do roteiro:

Excertos do conto <i>Missa do galo</i>	Excertos do roteiro <i>Outono – o jardim petrificado</i>
- Eu cuidei que se assustasse quando me viu. (Conceição)	- Assustei a senhora? (p.91) (Abel)
- D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu... - Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio; são onze e meia. Tem tempo.	- Já são horas...Preciso ir... - Mas chove tanto... (p.101) - São ainda 11:40...E chove tanto...O senhor ainda pode esperar um pouco..."(p.103)
- Mais baixo! Mamãe pode acordar.	- A gente tem que falar baixinho, apesar desse tempo, porque mamãe está dormindo aqui (ela desvia o olhar) na biblioteca... Por causa da

<p>- Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono.</p> <p>- Eu também sou assim. (Abel)</p> <p>- Mais baixo, mais baixo... (Conceição)</p>	<p>escada... (p.104)"</p> <p>- Desculpe, por favor... É que... Mais baixo... Por favor" (...) "É que mamãe está aqui perto... E tem sono tão leve... sabe? (...) Se acordasse agora, coitada...(.)...tão cedo não pegaria no sono outra vez.</p> <p>- É... Eu também sou assim... (Abel) (p.120-121)</p>
<p>- Há ocasiões em que sou como mamãe: acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo vela, passeio, torno a deitar-me, e nada.</p>	<p>- Tem ocasiões que eu sou como mamãe... (...)Acordando rolo na cama... acendo...(.)...a luz...Torno a deitar... E nada...(.)Termino com pesadelos" (p.123-125)</p>
<p><i>Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha.</i></p>	<p>- Engraçado...Quando eu era menina não tinha nunca pesadelos...Só sonhos bons... como era bom naquele tempo..." (p.124)</p>
<p>- Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.</p> <p>- São bonitos, disse eu.</p> <p>- Bonitos são; mas estão manchados.</p>	<p>- Já pedi ao meu marido... várias vezes...para trocar... (p.106)</p> <p>- Bonito papel de parede...</p> <p>- Bonito... (...) Bonitos sim... Mas estão manchados... (p.105)</p>
<p>- Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus até amanhã.</p>	<p>- Vá...vá...A culpa foi toda minha...(.)Vai embora...Por favor... (p.162)</p>

Desses exemplos, retira-se uma genealogia existente entre os dois textos que ultrapassa a simples situação central e que se estende a uma parte significativa dos diálogos. Além disso, outros elementos-chaves no conto aparecem com igual força no roteiro. Refiro-me aos detalhes que remetem à sensualidade da cena, ou seja, o jogo do robe, das chinelinhas que, se frequentes no conto, surgem com ainda mais intensidade no roteiro. Percebe-se que o roteiro amplifica o erotismo presente de maneira discreta no conto (e sem ato erótico em si), utilizando estes elementos como iscas para o olhar masculino “iniciante” (já que Nogueira e Abel representam rapazes de pouca experiência com mulheres), sugerindo constantemente a sensualidade latente

da figura feminina mais experiente. Ilustrarei estes indícios do erotismo nos dois textos com trechos de cada um:

<p>Excertos do conto <i>Missa do galo</i></p>	<p>Excertos do roteiro <i>Outono – o jardim petrificado</i></p>
<p>Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura.</p> <p>(...) as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muitos claros, e menos magros do que se poderiam supor.</p> <p>Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; (...) o roupão era comprido e cobriu-as logo.</p>	<p>MEDIUM CLOSE-UP dos pés de helena, com chinelinhas, que descem degraus. Leve ruído delas no tapete da escada. Pontas do robe esvoaçam. (...) Ruídos das chinelinhas - leve - que se ouvem nos intervalos das batidas do relógio. (p.90)</p> <p>Um dos panos do robe de Helena espanja, logo recatadamente recolhido por ela que pára (sem que lhe veja o busto). Os pezinhos, calçados pelas chinelinhas, timidamente ensaiam mais um passo. (p.90)</p> <p>A mão de Helena pousa sobre a abertura do robe mantendo-o fechado. (p.91)</p> <p>(...) cruza as pernas e aconchega os dois panos do chambre sobre os joelhos (...) (p.93)</p> <p>Ao falar inclina-se para frente, as mãos movem-se ligeiramente e o robe se entreabre. As mãos voltam a recompor o robe, rápida mas canhestramente. (p.95)</p> <p>Neste momento a câmara gira lateralmente entrando em plongée (em um movimento doce) e detalha a ponta da chinelinha suspensa do pé de Helena e parte de sua perna que se prolonga para cima do quadro. (p.95)</p> <p>Então a chinelinha cai sobre o tapete, com ruído macio. Tempo. (p.95)</p> <p>Ao fazê-lo, o pano da gola do robe, que bambeara, abre-se revelando o começo dos seios e a separação entre eles. (p.96)</p> <p>MEDIUM CLOSE SHOT de Helena inclinada. Percebe-se que tenta calçar o chinelo. Vê-se, mais próximo, a separação entre seus seios, por entre a gola do robe. (p.96)</p>

	<p>Câmera segue o movimento até os seios e "vê" a mão arranjar lentamente a gola e tapar os seios. (p.97)</p> <p>O robe começa a abrir. (...) Ao fundo do robe que acaba de abrir vendo-se a parte interna do joelho. (p.143)</p>
--	---

Nota-se que, no conto, esta tensão erótica entre Conceição e Nogueira é vivida de maneira conflituosa, principalmente por Conceição que nos é apresentada por Nogueira como “a santa”, personagem que suporta estoicamente todos os excessos do marido, sempre controlada em suas reações. Ou ainda, como complementa o narrador: “Não sabia odiar, pode ser até que não soubesse amar.” Dentro do conto, Nogueira passa a olhar de outra maneira para a figura de Conceição, concedendo-lhe beleza, sendo aos poucos fascinado pela sua presença apesar da ambigüidade da situação que oscila entre constrangimento e intimidade.

No roteiro, diferentemente, Abel e Helena são completos estranhos. O texto não nos fornece nenhuma informação sobre as personagens, o que aumenta consideravelmente a tensão do encontro entre os dois. Saulo Pereira de Mello explicita esta trajetória do roteiro:

Era preciso, então, alterar tudo: Abel, Helena, a casa; acrescentar o jardim; não explicar nada; não justificar nada – não dizer quem era um, quem era outro; o que queriam; para onde iriam. Não narrar nada: colocá-los um diante do outro, na sala. Simplesmente. (2000, p.29)

Outono nos apresenta a situação centrada principalmente na personagem de Helena enquanto o conto focaliza na personagem/narrador Nogueira. Todo o cenário é uma ampliação de Helena e de seu conflito, a casa imensa, o jardim, o clima tempestuoso. Para isso, o roteiro descreve minuciosamente cada detalhe do jardim, pois, de maneira próxima ao que identificamos como uma visão eisensteiniana de cinema, cada elemento procura ter uma relação com o todo do filme. Imagens de grades afiadas, folhas voando, estátuas envoltas por vegetação, carranca de

animal na porta, pontas de telhas, pontas de ciprestes, boca de dragão, relâmpagos: tudo aponta para o perigo, o proibido. De fato, o cenário sombrio nos remete a muitos contos de terror (a chegada no castelo da fera?). Há um clima de decadência e de paralisia (as estátuas envoltas de vegetação) no jardim que antecipa o conflito de Helena. O jardim, a casa e Helena parecem estar congelados no tempo e a transformação da personagem de Conceição na aristocrática Helena reforçam esse sentimento de atemporalidade. Dentro da casa, outros objetos em destaque remetem à situação que está para acontecer. Entre estes, a estampa do sofá que representa uma cena de caça é citada com frequência na narrativa, sobre tudo em momentos em que a tensão cresce entre os dois.

De certo modo, este procedimento se aproxima muito da montagem intelectual, ou montagem metafórica, teorizada pelo cineasta russo Eisenstein, e consiste em criar metáforas visuais em decorrência do choque de diferentes imagens. Em *Outono*, tal fenômeno ocorre em vários momentos da narrativa, principalmente na cena de amor durante a qual imagens dos amantes são entrecortadas por imagens de caça, de mar, atribuindo-lhes uma nova dimensão poética.

O título *Outono – o jardim petrificado* lança a narrativa para outra direção. Apesar de ainda se tratar de uma relação entre uma mulher casada e um moço como no conto, no roteiro há um sentimento trágico que faz de Helena uma personagem paralisada, frustrada em seus desejos e fazendo parte de um cenário em decadência. Enquanto Conceição expressa uma doce tristeza, Helena sofre uma angústia profunda e no roteiro não há missa do galo para interromper o perigo. Pelo contrário, as intempéries contribuem para a permanência de Abel na casa, construindo um

crescendo que, aliado à atitude de Helena, explode na consumação do ato erótico:

CLOSE-UP de Helena na vidraça. Os olhos brilham, cintilam. Aqui ocorre uma mutação fundamental na fisionomia de Helena: toda a sensualidade desabrocha, floresce e torna-se plenamente visível (para o espectador, Abel não vê). A decisão de seduzir o rapaz deve expressar-se claramente - mas não é uma sensualidade puramente carnal: há uma certa espiritualidade nela, indefinível ternura, grande doçura e muita delicadeza. (2000 p.114)

A aurora, que sucede aos momentos de desejo, traz o tom outonal à cena, uma luz dourada. Helena manda Abel embora e desculpa-se pelo ocorrido. Conceição também usa as mesmas palavras com Nogueira, referindo-se ao atraso para a missa. Porém, o final do roteiro acentua o aspecto trágico da narrativa. Como numa narrativa fantástica, Helena e todo o cenário retomam seu estado petrificado, as imagens congelam (como consta no roteiro: “Pára o quadro”) como para dizer que o ocorrido foi um interlúdio, uma visitação que conseguiu suspender o feitiço e que, por fim, nada poderá mudar o destino de Helena “que mantém os olhos abertos aprisionando uma longínqua visão que nunca atingirá. Um brilho profundo quase imobiliza seu olhar – brilho metálico.” (p.170) O “filme” encerra então com a “petrificação” do som e da imagem.

Apresentei, ao longo desta análise, as diferentes trajetórias entre o conto *Missa do galo* e o roteiro *Outono – o jardim petrificado*, apontando para certos procedimentos de transcrição. Tentarei aplicar aqui a mesma nomenclatura utilizada anteriormente na análise de *El trueno entre las hojas*.

Paralelismo: encontra-se principalmente no enredo e na temática (o da sedução entre a mulher casada e o moço), as personagens principais (Conceição – Helena, Nogueira – Abel, Meneses – marido, mãe de Conceição - mãe de Helena), o cenário (a casa da mulher casada) e os

elementos narrativos (diálogos próximos, utilização do robe e das chinelinhas como elementos-chaves).

Recorte: seleção temporal específica dentro dos eventos descritos no conto (uma noite e nenhuma informação adicional sobre o antes ou o depois).

Síntese: priorização e eliminação de fatos ou personagens, como, por exemplo, não sabemos nada sobre o marido de Helena, quais são os motivos da saída dele e se isto ocorre regularmente. Não sabemos seu nome. De mesmo jeito, a mãe de Helena é mencionada em uma fala de Helena, mas não aparece efetivamente como no conto no qual ela interage com Nogueira e possui um nome (D.Inácia). O roteiro enxerga o enredo sob outro prisma e dá toda atenção a ele.

Transferência: Um dos exemplos disto ocorre na fala “Eu cuidei que se assustasse quando me viu.” de Conceição que no roteiro foi transferida para Abel: “Assustei a senhora?” (p.91).

Ainda poderia adicionar o elemento *transposição* (que diria respeito às mudanças nas características temporal, no sentido de época, e geográfica): o roteiro retira toda indicação temporal presente no conto (ano de 1861 ou 1862), porém sabemos que a ação se passa em tempos de luz elétrica (relembrando a cena em que a luz cai por causa do temporal). Apesar disto, o roteiro preserva uma sensação de tempo antigo na presença do casarão, do jardim com as estátuas, e na figura aristocrática de Helena. De mesmo modo, a ação que no conto ocorre no Rio de Janeiro perde toda geografia no roteiro. Não existe nenhum referencial a não ser o jardim e a casa.

Ampliação: o filme abre em certo sentido a temática do conto com a ênfase na personagem feminina e no conflito erótico entre ela e o moço/visitante. Mencionei também a importância do jardim e da casa como extensão do conflito da personagem e representações simbólicas da temática da narrativa: o perigo, o declínio, a petrificação. Além disto, o roteiro retomou alguns aspectos mais específicos do conto e os desenvolveu com uma nova potência. A cena do sonho/projeção de Helena no roteiro dialoga com a menção que Conceição faz a seus sonhos no conto, porém vai muito além, criando imagens de uma cena simbólica que interfere efetivamente no ambiente claustrofóbico da casa, revelando os desejos e aspirações de Helena – o “brilho metálico” que permanece congelado em seu olhar ao final do roteiro.

Em suma, o roteiro tomou como base *Missa do galo* apostando na especificidade do cinema, no jogo das imagens e dos sons, para chegar a uma obra singular, densa e inquieta, repleta de poeticidade.

Escrita cinematográfica? *L'amant* de Marguerite Duras.

Meu foco cai agora sobre a possível influência do cinema na literatura e de que maneira isso pode ser identificado dentro da própria escrita e nos mecanismos estilísticos do(a) autor(a). Antes de tudo, por ser um tema nem tão discutido, não existe extensa literatura crítica, fazendo do meu interesse um gesto certamente arriscado.

Em termos gerais, no estudo da relação entre cinema e literatura nunca se trata de analisar

formas de artes puras e impermeáveis. O cinema, como arte caçula, nutriu-se constantemente de outras formas artísticas como, por exemplo, a literatura e o teatro, não somente nas suas temáticas, mas também nas suas formas para que ele – o cinema – fizesse seus primeiros passos e pudesse ter em mãos instrumentos de teorização, de crítica. Logo surge a complicação em tentar identificar aspectos cinematográficos dentro da literatura, pois a própria linguagem cinematográfica recebeu heranças da literatura. De fato, quando paramos para apontar para aspectos cinematográficos por excelência pensamos, sobretudo, na montagem, na narrativa fragmentada, entre outras características.

No entanto, a poesia épica de Homero já apresentava o que seriam os flashbacks do cinema quando voltava no tempo narrativo a fim de contar o passado de seus heróis. De mesmo modo, as teorias de Eisenstein sobre montagem intelectual referem-se a Joyce e seu *Ulisses* como grande fonte de inspiração. Voltando a uma fonte ainda mais remota, Eisenstein elabora uma comparação com o funcionamento da escrita chinesa/japonesa na qual um ideograma, que é uma imagem-signo, pode se fundir com um segundo para gerar um terceiro cujo significado será distinto de seus ideogramas formadores. Assim, no ideograma, duas imagens-signos materiais juntas geram um conceito (ex: olho + água = chorar, boca + pássaro = cantar, faca + coração = tristeza, cinzas + coração = outono). Eisenstein aplica esse procedimento à montagem de seus filmes, propiciando o afloramento de conceitos através do choque entre planos distintos. Ora, a montagem então não seria algo tão característico do cinema? Como mencionei, certas experiências radicais na estética literária anteciparam o que mais tarde se tornou uma qualidade essencialmente cinematográfica devido à própria característica física do cinema, ou seja, o

exercício do corte, da junção de pedaços de película, da sobreposição de imagens, o fotograma. Dentro do contexto brasileiro, o movimento modernista e suas experiências radicais na literatura encontraram em Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), Mário de Andrade (*Amar, verbo intransitivo*) os maiores representantes de uma literatura impregnada dos procedimentos do cinema. Renato Cordeiro Gomes, em seu artigo “Tecnologias, instante e metropolização: Mídia e vida urbana em progresso no início do século XX”, analisa o impacto do cinematógrafo no imaginário da metrópole e na escrita dos jornalistas-escretores da época como João do Rio ou Alcântara Machado:

A evolução da tecnologia afeta o texto da imprensa; possibilita as mudanças de um estilo, que lançará mão do corte, da montagem, do close, de planos de enquadramento, traços tomados ao cinema e sua linguagem, que apontam para uma linguagem metonímica, elíptica, em processos de síntese proporcionados pela camera eye, abrindo-se para uma radical visualidade associada a uma sintaxe que não vem do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem e dos cortes.

Em decorrência desta transformação do modo de escrever, Alcântara Machado publica, em 1926, o livro *Pathé Baby* que reúne vários escritos realizados durante uma viagem à Europa em 1925. O texto ágil descreve as cidades através de um conjunto de fragmentos: sons, trechos de poemas, letras de música, conversas, cartazes, descrições breves. Além disso, a parte textual dialoga com ilustrações do artista plástico Antônio Paim Vieira em um jogo de montagem remetendo a um cinema escrito ou prosa cinematográfica:

Place de l'Étoile. Em torno do Arco do Triunfo magotes de automóveis giram. As avenidas são doze bocas de asfalto que comem gente e veículos. Vomitam gente e veículos. Insaciáveis. Ruído. Pó. E gente. Muita gente. O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranqüilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam.

A família que boceja nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas ostentando a roseta da Legião de Honra. Monóculos. Paris que passa. (Machado, 1983:, p.65)

O exemplo desses autores, brasileiros e estrangeiros, parece mostrar que a própria mudança decorrida do processo de industrialização, o crescimento das cidades e a formação de uma sensibilidade moderna transformaram o olhar e logo a escrita, antecipando o uso de técnicas narrativas e procedimentos que serão mais tarde atribuídos mais especificamente à linguagem cinematográfica.

Por outro lado, existe ainda a literatura que eu chamaria de cinéfila, ou seja, aqueles autores que incorporam o cinema dentro do universo diegético de seus romances. O escritor argentino Manuel Puig é um ótimo exemplo desta contaminação com romances como *A traição de Rita Hayworth* ou ainda o seu mais conhecido romance *O beijo da mulher aranha* que deu origem ao filme de Hector Babenco. Nestas obras, principalmente em *O beijo da mulher aranha*, a presença do cinema é de grande importância na trama na medida em que a personagem principal – Molina, narra filmes minuciosamente ao longo da narrativa e estes filmes narrados – a ficção dentro da ficção, além de representar um espaço de fuga do cotidiano sombrio da prisão, são momentos de projeção de personagens, de eventos, antecipando momentos-chaves da ficção « real ».

Mais recentemente, o livro *Cinéma* do autor francês Tanguy Viel constrói toda sua narrativa ao redor de uma personagem obcecada por um filme de Mankiewicz (*Sleuth*). Esta personagem narra sem parar cada detalhe do filme, anotando tudo em uma caderneta, chegando ao ponto do filme influenciar seus relacionamentos e amizades segundo a opinião que as pessoas

têm a respeito do filme em questão. Como aparece na contracapa do livro: “A vrai dire, sa vie ne tient qu’à un film” (trocadilho com a expressão francesa “sa vie ne tient plus qu’à un fil / sua vida estava por um fio”). Ou seja, sua vida se segura por um filme. (1999, contracapa)

Chego ao meu principal foco de análise, ou seja, Marguerite Duras. Sua obra literária já surgiu marcada pelo cinema e sua trajetória de escritora esteve constantemente em diálogo com sua carreira de cineasta e de roteirista. De fato, sua produção cinematográfica, infelizmente muito pouco conhecida no Brasil, foi extensa e de grande cunho experimental (por exemplo, *India Song* – 1975 ou *Des journées entières dans les arbres* – 1976). Além de sua experiência como diretora, Duras também escreveu um grande número de roteiros em colaboração com cineastas de destaque na França. Sua parceria com Alain Resnais em *Hiroshima mon amour* obteve grande êxito internacional e é muito representativo da singularidade do texto durassien. Duras junto a Alain Robbe-Grillet, grande idealizador do chamado Nouveau Roman, representavam um novo modo de escrever e suas colaborações com Resnais, que representava igualmente uma idéia diferenciada de cinema, em *Hiroshima mon amour* (Duras) e *L’année dernière à Marienbad* (Robbe-Grillet) resultaram em obras que carregam simultaneamente grande força textual e imagética, colocando-se entre o cinema experimental e o narrativo. No texto intitulado *Vertige fixé*, Gérard Genette descreve Robbe-Grillet como:

(...) un écrivain réaliste et objectif, promenant sur toutes choses l’oeil impassible d’une sorte de stylo-caméra, découpant dans le visible, pour chacun de ses romans, un champ d’observation qu’il n’abandonnait qu’une fois épuisées les ressources descriptives de son « être-là », sans souci de l’action ni des personnages¹. (1962, p.273)

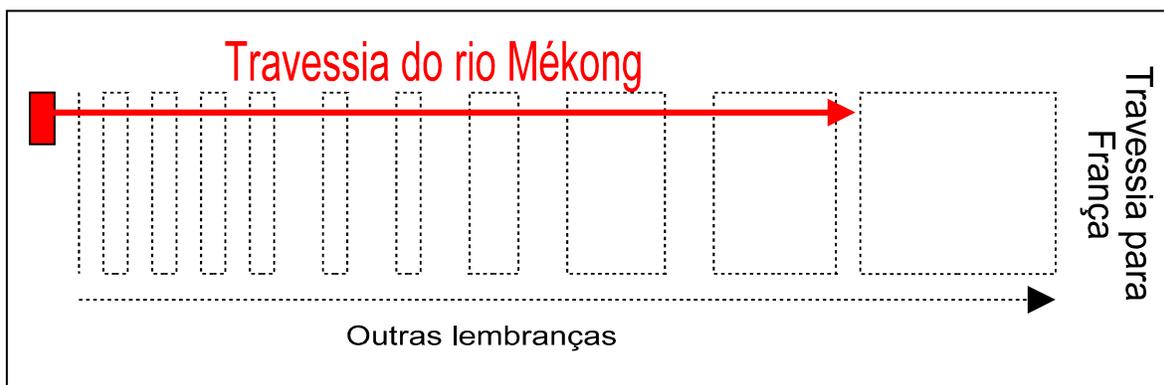
¹ “Um escritor realista e objetivo, passeando sobre todas as coisas um olhar impassível, uma espécie de caneta-câmera, decupando no visível, para cada um de seus romances, um campo de observação que ele abandonava somente quando se esgotavam os recursos descritivos de seu “estar aqui”, sem se preocupar com a ação nem com as

Na análise de Genette, a pesquisa do Nouveau Roman, ou ainda chamada de “escola do olhar” (école du regard), percebe um mundo reduzido a superfícies, desprovido do “objeto clássico” e da “sensibilidade romântica” (p.274). Bem que essa definição corresponda à primeira fase radical de Robbe-Grillet e não se aplique, por exemplo, à escrita de *O ano passado em Marienbad* por esta conter muitos elementos surrealistas, o que desperta interesse é o conceito de “stylo-caméra”, empréstimo invertido da expressão “caméro-stylo” usada por Alexandre Astruc para se referir “ao cinema de autor, onde o cineasta trabalha com a câmera como o escritor sério manuseia a pena, ou seja, visando à expressão pessoal, à comunicação de sentimentos e idéias os mais complexos.” (1948, p.131) Não poderia deixar de aproximar estas duas expressões que se colocam frente a frente no espelho, invertendo-se uma à outra, porém refletindo a permeabilidade constante entre o cinema e a literatura.

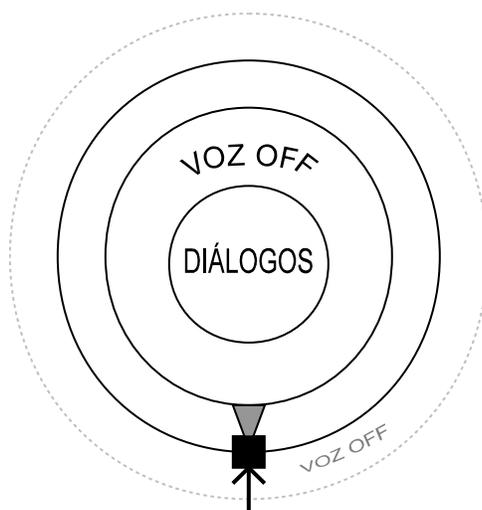
No caso específico de Duras, a “caneta-câmera” inscreve os indícios e rastros de uma escrita cinematográfica. Durante a leitura de *L’amant*, romance que retrata a infância de uma moça na Indochina francesa e de seu envolvimento amoroso com um homem mais velho, o sentimento de que o texto literário está contaminado, em muitos aspectos, pela linguagem cinematográfica me pareceu forte o suficiente para correr o risco, que mencionei anteriormente no trabalho, de definir o que é próprio ao cinema ou próprio à literatura. Efetuarei aqui um levantamento de acordo com minha busca por indícios de uma escrita cinematográfica, focalizando sobretudo, a partir de trechos do texto, estes rastros na narração, fotografia, som e montagem.

personagens.” (trad. minha)

A narrativa do romance *L'amant* poderia ser definida como a de um romance de memória, composta de fragmentos, lembranças que se interrompem, ressurgem, sobrepondo tempos distintos dentro um fluxo contínuo narrativo. Apresento-a aqui da seguinte forma:



Para ser mais preciso, a cena “primária” da narrativa mostra a moça na balsa atravessando o rio Mékong e esta voltará durante quase todo o romance, interrompida por relatos diversos, lembranças de tempos anteriores e posteriores à travessia do rio, fazendo a narrativa desembocar na França onde tudo termina, mas também de onde tudo ressurgiu, em retrospectiva. Como mostro acima, a cena fundamental do rio atravessa a reminiscência de muitas outras cenas trazidas à tona pelo uso de flashbacks e de flashforwards dentro de uma descontinuidade cênica constante. Todos estes relatos ocorrem em uma linguagem concisa, sentenças curtas, proferidas por um narrador que varia entre primeira e terceira pessoa. O ponto de vista da narração se multiplica ao ponto de assumir a instância de um “camera eye”, descrevendo a presença das imagens como se fosse uma voz em off e que elas – as imagens, estivessem se desenrolando em uma tela.



Neste esquema, tento representar, a partir de ferramentas cinematográficas, as várias camadas da narração presentes no romance. A camada de diálogos, de narração e uma camada suplementar de narração que identifiquei a um terceiro recuo do narrador, aquele que narra a si próprio e as imagens que ele coloca em cena. Este procedimento se aproxima muito da técnica de escrita de roteiro cinematográfico que visa, antes de tudo, presentificar um filme latente para um leitor, descrever um filme que está se desenrolando no espaço do papel. Para ilustrar este aspecto, coloco aqui um excerto do roteiro de *Hiroshima mon amour* seguidos de vários trechos de *L'amant*:

*L'image dure très peu de temps.
Elle est figée dans sa pose, adossée à la fenêtre. Il se réveille. Il lui sourit. Elle, ne lui sourit pas immédiatement. Elle continue à le regarder attentivement, sans changer de pose. Puis elle lui apporte le café.*

ELLE. – Tu veux du café?

Il acquiesce. Il prend une tasse. Un temps.

*ELLE. – A quoi tu rêvais?
LUI. – Je ne sais plus... Pourquoi?*

Elle est redevenue naturelle, très très gentille.

ELLE. – Je regardais tes mains. Elles bougent quand tu dors.

(*excerto de Hiroshima mon amour*, p.34)²

“Uma balsa cruza o Mekong.

A imagem permanece durante toda a travessia do rio.

Tenho quinze anos e meio. (...)” (p.9)

“Na limusine está um homem muito elegante que me observa. Não é um branco. Usa roupas européias, o terno tussor claro dos banqueiros de Saigon. Olha para mim.” (p.22)

“A ambigüidade determinante da imagem está no chapéu.” (p.16)

“Na balsa, olhem para mim, tenho ainda os cabelos compridos.” (p.21)

“A imagem começa muito antes de ter ele dirigido a palavra à menina branca perto da amurada (...)” (p.40)

“A imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto. Aparece afinal como criança.”(p.44)

“Estão os dois no mesmo túmulo. Apenas os dois. É justo. A imagem tem um esplendor intolerável.” (p.89)

(*excertos de L’amant*)³

Além da linguagem direta, do uso de frases curtas semelhante entre os dois textos, a presença da palavra *imagem* ilustra o recuo da narração e do efeito “camera eye” que mencionei anteriormente e que decididamente aproxima em muitos momentos a natureza das duas obras. Quanto ao romance, ao longo destas brechas, não nos encontramos mais no plano da *representação*, mas sim da *presentação*, da *presentificação*. O narrador, que ora se coloca na

²“A imagem dura pouquíssimo tempo. Ela está congelada na sua pose, encostada na janela. Ele acorda. Sorri para ela. Ela, não sorri imediatamente. Ela continua a olhar para ele com atenção, sem mudar de pose. Em seguida, ela lhe traz o café. ELA – Você quer café? Ele aceita. Pega uma xícara. Um tempo. ELA – Com quê estava sonhando? ELE – Não sei mais... Por que? Ela voltou ao seu natural de novo, extremamente gentil. ELA – Estava olhando suas mãos. Elas se mexem quando você dorme.” (trad. minha)

³ Trad. Aulyde Soares Rodrigues.

primeira ou terceira pessoa, indica a própria presença das imagens que ele cria e admira, chegando ao ponto máximo de pedir a atenção do leitor: «olhem para mim».

Outras indicações no texto apontam para estruturas parecidas à de um roteiro, tais como a descrição de personagens: “Marie-Claude Carpenter. Era americana, se não me engano, de Boston. Os olhos muito claros, azul-acinzentados. 1943. Marie-Claude Carpenter era loura.” (p.71). De mesmo modo, na página 82: “Betty Fernandez. Estrangeira também.” (p.73). Assim, várias personagens são definidas ao modo de um roteiro, ou ainda ao modo como as oficinas de roteiro definem como “ficha de perfil de personagem”, muitas vezes desenvolvido anexo ao roteiro em si e que visam fornecer uma definição física, psicológica e social completa das personagens principais do enredo.

Quanto à fotografia, as indicações são recorrentes, referindo-se aos enquadramentos e, com mais frequência, à luz e tonalidade das cenas:

“A menina com chapéu de feltro está sozinha no convés da balsa, desbruçada sobre a amurada, à luz amarelada do rio. O chapéu de homem tingido de rosa toda a cena. É a única cor.” (p.26)

“Ela entra no carro preto. A porta se fecha. Sente subitamente uma angústia até então apenas pressentida, uma fadiga, a luz apagando-se levemente no rio.” (p.39)

“Nas cortinas as sombras dos que passam sob o sol, nas calçadas (...) As sombras estriadas regularmente pelas frestas das venezianas.” (p.46)

“A luz intensa do sol desbotava as cores, aniquilava-as. Das noites eu me lembro. O azul estava mais distante do que o céu, atrás de todas as espessuras, recobria o fundo do mundo. O céu, para mim, era aquela cauda de puro brilho que atravessa o azul, aquela fusão fria além de toda cor. (...) A luz caía do céu em cataratas de pura transparência, em trombas de silêncio e imobilidade. O ar era azul, nós o pegávamos com a mão. Azul. O céu era uma palpitação contínua do brilho da luz.” (p.89-90)

“No dormitório a luz era azul.” (p.120)

Há nos trechos um uso muito intensivo da cor, sobretudo do azul, repetido freneticamente em um mesmo parágrafo. A indicação da cor se faz explícita no primeiro trecho onde o rosa colore

« toda a cena », ao ponto de ser a única cor. Esta sugestão de cena e de luz nos lança novamente na posição de quem está assistindo a uma cena dirigida por um narrador/diretor minucioso.

Do mesmo modo, as indicações referentes a sons são muito próximas do que se esperaria de um roteiro cinematográfico, descrevendo, além de diálogos, ruídos e silêncios, e trazendo novamente uma referência explícita à “cena”:

“O rio corre silencioso, sem nenhum ruído, o sangue no corpo. Nenhum murmúrio de vento fora da água. O motor da balsa, o único som em cena, o de um velho motor desconjuntado com bielas ressecadas. De tempos em tempos, em rajadas ligeiras, rumores de vozes. E depois os latidos dos cães, vindos de todos os lados, de dentro da bruma, de todos os vilarejos.” (p.26)

“Ruídos que se tornam quase inaudíveis, o nevoeiro cobrindo tudo.” (p.39)

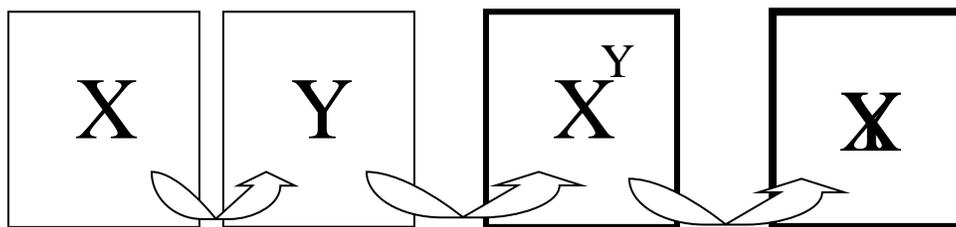
“O ruído da cidade é intenso, na lembrança é o som de um filme a todo volume, ensurdecador.” (p.46)

O último trecho é muito emblemático da relação do texto durassien com o cinema, pois, além de revelar a presença constante do cinema na sua narração, ele evoca duas esferas que costumam se ligar intimamente: a lembrança e o filme.

O último aspecto que estudarei diz respeito a uma idéia de montagem no texto a partir de procedimentos mais comumente ligados ao cinema, como por exemplo, *fades*, cortes secos, fusões, montagem paralela. Pela própria narrativa estruturada em flashbacks e flashforwards, o texto sofre constantemente cortes inesperados, interrupções. Por vezes, a narrativa realiza elipses através de cortes secos que parecem implicar também em uma aceleração da imagem, como, por exemplo, no seguinte trecho: “Quando começou tínhamos dez anos. E depois fizemos doze anos. Depois treze. Quatorze, quinze. Depois dezesseis, dezessete anos.” (p.62). Este recurso de compressão de tempo muito usado no cinema surpreende aqui no texto literário, porém mantém

sua eficiência narrativa. Em alguns outros momentos, como no trecho já citado “a luz apagando-se levemente no rio.” (p.39), tem-se uma sensação de *fade*, ou seja, de um desaparecimento gradual da imagem.

Porém, o recurso mais significativo, a meu ver, localiza-se na elaboração de uma montagem paralela muito próxima do conceito de montagem intelectual de Eisenstein, mencionado anteriormente neste trabalho. Abro um parêntese aqui para falar um pouco desta montagem. Eisenstein toma como ponto de partida do cinema o conflito, ou seja, numa escala mínima, a descontinuidade existente entre os fotogramas que dão ilusão de movimento. Duas imobilidades justapostas engendram um conceito de mobilidade, mas de fato, é a superposição da impressão mantida da primeira imagem à segunda que gera o efeito. Por outro lado, nasce também o efeito de profundidade espacial, ou seja, duas imagens não-idênticas sobrepostas geram uma terceira imagem com profundidade (o que é chamado de conceito estereoscópico). Tomo a liberdade, mais uma vez, de colocar sob forma de esquema visual este conceito de montagem metafórica:



Ou seja, temos uma imagem X seguida de uma Y. A partir do significado destas duas imagens, tratando-se aqui de uma montagem metafórica, Y sucede e potencializa X (lembramos da famosa cena da estátua do leão se levantando junto com a imagem do povo fazendo alusão à revolta do povo), criando um novo conceito ou idéia que engloba as duas primeiras imagens, mas que aponta para algo externo a elas e certamente maior. No texto de Duras, um fenômeno semelhante

ocorre. Claro que não poderei ser tão matemático, mas pretendo demonstrar aqui a evidência de uma justaposição de imagens distintas para expressar uma idéia maior:

“ (...) E depois a dor se transforma, é arrancada lentamente, transportada para o prazer, abraçada ao prazer.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

Lá na balsa, antes da hora, a imagem teria participado desse momento.

A imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto.” (p.44)

« Acaricio-lhe o corpo em meio a esse barulho, a esse movimento. O mar, a imensidão que se agrupa, se afasta, volta.

Eu lhe pedira que fizesse outra e outra vez.” (p.49)

Vemos nestes dois trechos, a justaposição de uma cena de amor entrecortada pela imagem do mar ou do rio. Mais precisamente no segundo excerto, o mar e seu movimento de vai e vem sucede à cena de amor e deixa lugar novamente à cena de amor. Porém, a cena em si se encontra amplificada pela imagem do mar, o mar por sua vez erotizado. A própria cena « primordial » da narrativa, a da menina na balsa, lugar onde ela justamente encontra seu futuro (e primeiro) amante pela primeira vez, aparece com uma nova potência nesta fusão entre o erotismo e a água. Deste modo, Duras lança mão de técnicas de montagem que contribuem para representar momentos de fluxo de consciência, mas também para criar metáforas textuais/visuais, que, como vimos em Eisenstein, existem muito antes da criação do cinematógrafo, e podem ser identificadas lá na escrita chinesa/japonesa e nos haikais.

Voltamos então às perguntas colocadas no início deste trabalho. O que será próprio do cinema ou da literatura? No caso de Duras, os indícios de uma penetração da linguagem cinematográfica no texto *L'amant* seja talvez um trabalho menos arriscado em função da

proximidade assumida de Duras com o cinema e da época mais tardia em que realizou sua obra. No caso de um estudo da literatura brasileira modernista, aplicar o conceito de uma prosa cinematográfica pode ser mais perigoso, pois, como mencionamos anteriormente, a mudança da escrita acompanhou uma mudança na própria percepção de mundo em função do processo de industrialização e urbanização.

Em todo caso, o cinema é a arte ao mesmo tempo da modernidade e para a modernidade. Em seu artigo “A tela do cinema como prótese de percepção: uma explicação histórica”, Susan Buck-Morss afirma que: “(...) certos acontecimentos só podem ter lugar na superfície protética da tela.” (1994, p.7) Ou seja, a cidade, a temporalidade do mundo industrializado, ou pelos menos a idéia que temos destas coisas dentro do nosso imaginário, só existem como tais em função do corpo que o cinema deu a elas na superfície da tela. De mesma maneira, podemos supor a influência que o cinema exerceu, e ainda exerce, sobre autores oriundos da sociedade ocidental da qual o cinema é um dos mais preciosos bens culturais. Encontro nas palavras de José Carlos Avellar algum reconforto que vai além das distinções entre as artes e que supõe a riqueza do diálogo entre o cinema e a literatura, em quaisquer de suas vias:

Talvez seja possível dizer que a idéia do cinema (não o filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante : ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (2007, p.9)

CENA 2. DA CRIAÇÃO DE FILMES

um filme para Clarice.

Contarei aqui uma experiência que antecedeu a escrita do roteiro desta dissertação, mas que, sem dúvida, foi de grande contribuição para exercitar o trânsito entre literatura e cinema. Durante uma disciplina de roteiro no curso de graduação em cinema, surgiu a oportunidade de escrever um roteiro, e que logo se tornaria curta-metragem, para participar de um evento comemorativo sobre Clarice Lispector. A recomendação era que o roteiro não precisasse retomar uma obra específica da escritora, mas que, de alguma forma, fizesse-lhe referência. A idéia logo me agradou, pois, apesar de não me considerar um grande conhecedor de sua bibliografia, a leitura de algumas obras como *A paixão segundo G.H* tinha me fascinado. Então surgiu a pergunta: como falar de Clarice, como começar uma história que remetesse a ela e que, no entanto, fosse minha? Eu não queria escolher o caminho fácil de me aproveitar desta liberdade dada de antemão, ou seja, do desprendimento em relação à autora, para, no final das contas, encaixá-la no roteiro como mera figuração: uma citação perdida, um busto aparecendo em segundo plano. Queria que Clarice estivesse em cada canto da história e que esta história, por fim, ainda fosse minha. Talvez este seria um método que poderia chamar de incorporação, ser incorporado pelo texto, estilo, vícios e aspirações. Meu ponto de partida emergiu da lembrança de *A paixão segundo G. H.* . Uma mulher solitária sozinha em um apartamento, a presença das baratas mortas, o sentimento de enclausuramento. Logo após, lembrei de um poema que eu tinha escrito e que descrevia o universo de uma personagem feminina presa dentro de seu apartamento.

Apesar de sempre parecer difícil falar sobre o próprio fazer artístico, acredito que, se nem tudo acontece de acordo com um plano, muito se cria por associação de idéias, reciclagem e pré-disposição. Neste sentido, meu ânimo em escrever um roteiro a partir de Clarice não existia unicamente por um gosto pessoal, mas também pela minha pré-disposição em me aproximar dela (sem ainda ter total clareza disto). Eu tinha, de fato, uma sensação de partida que foi logo encontrar suas manifestações concretas. Não pretendo dizer com isso que meu texto carregava uma marca explícita de Clarice, mas que eu podia enxergar nele uma possibilidade de encontro. O poema se intitulava *Apartamento 101*:

na parede bate um feixe de luz
 nos móveis
 uma silhueta contraída
nesta porta que sinaliza o mundo
 um brilho de fechaduras
 cravadas
 pra costurar
 a fenda onde
tudo passou
 hoje mais e
 mais manchas
 nas mãos
como nas fotos
 e nos vestidos
 encaixotados
ontem o nascimento
 a infância imensa
em algum lugar
 um rosto rígido

nessa manhã de perfumes
 a sentença
 dos cadeados
 enferrujados
e marcas

 pelo corpo todo

Este mesmo poema tinha inspirado uma letra de música, homônima, pouco tempo depois de tê-lo

escrito. A letra me parecia ainda mais rica como possível fonte para a criação do roteiro. Algo que me permitia chegar à Clarice estava lá, talvez nas sensações presentes em *A paixão segundo G. H.*, talvez no perfil da personagem e no seu universo psicológico:

sobrou um pó no topo das estantes
ao redor dos copos, dos romances
e álbuns de fotos de viagens distantes

*eu não quis assoprar em nada
quis esperar o vento passar
um pano sem pensar em nada
esperei vivendo estranha
essa espera até me estranhar*

não me penteio mais, não olho mais espelhos
desço pela escada, não converso direito
e à noite me deito com medo
de acordar com tudo de outro jeito

o vizinho bate e pede, faltando sal
eu atendo e respondo aqui só tem pó
queria que ele me amasse, assim, de repente
que um maremoto entrasse pela porta da frente

que alguém soubesse

(refrão)

aqui mal tem sol, o pó virou teia
ando de mãos pro alto e pés presos na areia
ando de viúva negra com medo do carteiro
e nome abandonado na caixa do correio

o vizinho bate e pede, faltando pão
eu atendo e respondo aqui só tem pó
queria que ele entrasse, simplesmente
como um maremoto, assim, pela porta da gente

se alguém soubesse

*eu não quis assoprar em nada
quis esperar o vento passar
um plano sem pensar em nada
esperei vivendo estranha
essa espera até me estranhar*

Ficou claro para mim que esta letra seria um bom ponto de partida para esboçar a situação primordial do roteiro. Uma personagem paralisada no seu lar, à espera de uma mudança vinda do mundo de fora, além da porta de entrada e paredes do apartamento. A palavra-chave, e com certeza a que me serviu de porta-passageira para Clarice, era sem dúvida “estranha”. A partir deste momento, procurei reler umas obras dela para ampliar e enriquecer meu repertório de idéias. Após a leitura de algumas obras em romance e contos, deparei-me com *A hora da estrela* e sua estranha personagem Macabéa. A experiência de *A hora da estrela* foi de grande impacto e influenciou o rumo que meu roteiro iria tomar. Durante a leitura, assinalei algumas frases que chamaram minha atenção, idéias que poderiam ser aproveitadas para compor falas ou mise-en-scène. Guardei os seguintes trechos:

“Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.” p.32

“Agora (explosão) em rapidíssimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento de espelho do banheiro.” p.35

“Sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola”. p.43

“Por que as nuvens não caem, já que tudo cai? P.72

“como não tinha a quem beijar, beijava a parede.” P.81

“Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.” P.82

“- Quanto ao futuro.” p.86

“- Qual é o peso da luz?” p.88

Apesar destes discretos empréstimos ao texto de Clarice, o filme não pretendia em nenhum momento ser mais uma “adaptação” de *A hora da estrela*. As referências ao texto se fundiriam ao corpo do roteiro. Após reflexão sobre a estrutura da história, decidi que o roteiro precisaria manter uma certa textualidade, ou seja, mesmo querendo escapar do uso da narração extradiegética, senti que deveria haver uma voz no filme para servir de veículo para o universo

psicológico da personagem feminina. Para isso, precisava de um algum tipo de artifício. Lembrei então de Saramago em *Todos os nomes* e a cena na qual o protagonista entra no apartamento da moça já falecida e descobre então sua voz na secretária eletrônica. A secretária eletrônica traz uma voz fantasmagórica, de outro tempo, que, no entanto, instala-se plenamente no presente. Em cada um de seus recantos. Achei muito interessante a idéia de veicular a narração pelo fluxo de mensagens da secretária eletrônica. Assim, seria ainda uma narração intradieética, uma voz em cena que fala por uma personagem silenciosa. Daí emergiu a situação central do roteiro: no dia de seu aniversário, uma mulher solitária deixa recados para si mesma na secretária eletrônica. Deste desdobramento, pensei que haveria uma possibilidade de auto-reconhecimento: falar de si como se falasse de outra pessoa ou, ainda, passar pelo estranhamento de si mesmo. Esta idéia me pareceu muito coerente com o texto e as personagens de Clarice. Logo, aproveitando o aparato audiovisual, este desdobramento poderia ser desenvolvido de modo que o filme, em vez de mostrar a presença de uma mulher em momentos diferentes junto com o desenrolar das mensagens na secretária, poderia mostrar duas presenças em tempos simultâneos, o antes e o depois fundidos em um mesmo tempo, dois corpos vagando pelos mesmos cômodos, uma mulher olhando pela janela para si mesma na rua ligando de um telefone público. Uma aniquilação da cronologia para ressaltar a fantasmagoria da voz telefônica. O primeiro título, *Apartamento 101*, fora substituído pelas últimas palavras de Macabéa: “Quanto ao futuro.” Mais tarde, dei-me conta que estas palavras constavam dentro da listagem de títulos alternativos que a Clarice sugeria para *A hora da estrela*. Para mim, este título, além de ser uma homenagem explícita à Clarice, continha todo o drama de uma personagem que consegue finalmente sair para o mundo, mas sem certezas ou idéias a respeito de um futuro, talvez ao inverso de Macabéa que ao sair do consultório da cartomante descobriu finalmente que tinha um futuro promissor, um destino, e acabou morrendo logo ali, na esquina. Ainda se trata do tempo e da vida. E o que melhor do que

o cinema para retratar tais coisas?

FADE- IN

1. INT. APARTAMENTO / SALA - DIA

A luz da tarde entra pela janela da sala. No centro do cômodo, um sofá velho e do lado, uma pequena mesa sobre a qual há um telefone e uma velha secretária eletrônica.

Aparece o título: "QUANTO AO FUTURO"

A porta de entrada do apartamento abre e uma MULHER - MULHER 1 - entra. Ela está vestindo uma calça jeans e uma blusa rosa lisa.

Fica imóvel por uns segundos, fecha a porta e anda em direção ao sofá. Pára na frente da secretária eletrônica e aperta o botão.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA

- Alô? Atende se tiver aí. Aqui é Maria do escritório e você ainda não apareceu. Tem um monte de coisas pra fazer e o patrão vai jogar tudo nas minhas costas. Aí te mato, menina! Vem logo. Tchau! (bip)

Ela atravessa a sala. Passa por várias baratas esmagadas no chão, abaixa-se e, após hesitação, toca uma delas com a ponta do dedo.

2. INT. APARTAMENTO / BANHEIRO - DIA

Uma MULHER - MULHER 2 - está dentro do chuveiro. O banheiro está cheio de vapor. A silhueta imóvel dela transparece pelo box.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- Sei que você não tá aí. Nesse dia você não gosta de ficar muito em casa. Tudo parece estranho e te dá vontade de sair correndo. Liguei pra te dar meus parabéns. A gente nunca se esquece do próprio dia, não é mesmo? A cada ano sei que você pensa assim: "Hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci." Mas no fundo, parece que nada sai do lugar, que o mundo tá ali fora e que dentro é só o vazio. O

apartamento, a geladeira, até o céu parece vazio. (bip)

MULHER 1 está dentro do banheiro. Observa os rastros deixados ali.

Toca as roupas sujas no chão, as gotas pingando pelo azulejo da parede. Há um chumaço de cabelos escuros no lavabo.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / MARIA (OFF)

- Você ainda não chegou e tou ficando preocupada que você nem avisou nada. O patrão quer você aqui agora. Me liga urgente, tá? beijo. (bip)

3. INT. APARTAMENTO / QUARTO - DIA

MULHER 1 entra no quarto e caminha até a janela.

Ela olha para trás em direção à cama desarrumada.

Vai até a beira da cama. Uma toalha úmida está jogada por cima dos lençóis. Ela a toca.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- Viu que choveu de madrugada? Eu acordei e olhei pro relógio, era bem a hora que você nasceu: 3h20. Engraçado né? Você que gosta tanto de chuva, acho que foi um sinal. Saí de casa de manhãzinha e a calçada tava molhada ainda. Tomei uma coca-cola na padaria pensando em você e de como você gosta disso. Sabia que ninguém ia te ligar porque você não tem ninguém. Se eu não te ligasse, ficaria só o silêncio. (bip)

MULHER 2 está sentada na beira da cama, enrolada numa toalha de banho.

Ela passa a mão no cabelo e a retira. CLOSE do chumaço de cabelo na sua mão.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / MARIA (OFF)

- Eu, de novo! Será que aconteceu alguma coisa? Tomara que você tenha uma ótima desculpa, heim! Dê notícias, por favor. (bip)

A CAMPAINHA toca. Ela levanta e, enrolada na toalha, sai devagar do quarto.

4. INT. APARTAMENTO / SALA - DIA

MULHER 2 atravessa a sala na ponta dos pés e chega perto da porta.

A campainha toca de novo.

Ela encosta o corpo na porta e gruda o ouvido.

A toalha se abre e ela segura com um braço para não cair no chão. Ao fazer o gesto, bate de leve na porta.

A campainha toca de novo e ela leva um susto.

Em seguida, permanece imóvel durante alguns segundos.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- Quem sabe o vizinho ia bater à porta pra pedir um pouco de sal? Você é toda boba e nem ia atender. Mas no fundo, você queria que ele te amasse, de repente, que um marmoto entrasse pela porta da frente. O estranho do 102 que escuta bossa nova à noite, ou pode ser qualquer outro do outro lado da porta. Mas você tem muito medo de abrir ou de sair. Até desce pela escada pra não ver ninguém. Às vezes deve pensar que é invisível. Bem, hoje queria te dizer que não, que eu te vejo. (bip)

5. INT. APARTAMENTO / COZINHA - DIA

MULHER 1 recolhe uma ponta de cigarro do cinzeiro cheio. A ponta é marcada de batom rosado.

Num canto da mesa, um copo com um resto de coca-cola.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / MARIA (OFF)

- Menina, é melhor você ter morrido ou o patrão te mata amanhã! Te prepara e é bom você procurar outro emprego, viu? Beijo. (bip)

MULHER 2, enrolada na toalha, aproxima-se da geladeira.

Pega uma caneta de colorir e escreve na superfície branca: "QUAL É O PESO DA LUZ?"

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- Daí você vem com aquelas perguntas bobas. Do tipo: "Por que as nuvens não caem, já que tudo cai?" Coisas de criança que quer saber o porquê de tudo. Sei que você cai de vez em quando, se machuca, parece que tropeça pra fora do mundo. Daí, olha pro céu e imagina se tem realmente alguém que cuida de nós. Eu não sei o que dizer, só que as nuvens caem na chuva, de madrugada. E é quando mais lembro de você. (bip)

6. INT. PRÉDIO / HALL - DIA

Um HOMEM desce pelas escadas e caminha até as caixas de correspondência.

Segura na mão um papel dobrado e logo o faz deslizar dentro de uma das caixas.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- Vai acabar aqui. Pois é, o tempo nunca é suficiente. Daqui a pouco (...)

7. EXT. PARQUE - DIA

Uma MULHER está telefonando de um orelhão, à beira de um parque. Ela veste uma calça jeans e uma blusa lisa rosa. Esta mulher é MULHER 1 e MULHER 2.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA / VOZ FEMININA (OFF)

- (cont) eu passo aí em casa. Preciso devolver a chave. Preciso devolver tudo o que resta. Os beijos na parede suja, o vento pela janela e desligar a luz.

CLOSE da boca.

(cont)

- Quanto ao futuro...

A ligação cai.

8. INT. APARTAMENTO / SALA - DIA

A secretária eletrônica toca o fim da mensagem cortada e uns segundos de silêncio.

MULHER 1 (que é também MULHER 2) desliga a secretária eletrônica. Ela carrega uma bolsa de viagem. Dá uma olhada para o apartamento e retira a chave do bolso. Então, sai e tranca a porta.

Após alguns segundo, o telefone toca. Depois de alguns toques, a secretária eletrônica liga.

SECRETÁRIA ELETRÔNICA

- Não estou em casa. Deixe seu recado, por favor. (bip)

9. INT. PRÉDIO / HALL - DIA

MULHER 1 e 2 desce pela escada e passa na frente das caixas de correio.

CLOSE da etiqueta colada em uma das caixas: "101"

Ela sai do prédio. A porta do prédio bate com força.

VOZ MASCULINA

- Alô, hum, aqui é o vizinho do 102. Tento ligar mais tarde. (bip)

CORTA PARA:

"FIM"

A experiência de criação do roteiro de *Quanto ao futuro* e sua filmagem esboçaram os primeiros passos do que eu poderia esperar do conceito de *transcrição* como possibilidade de trânsito entre literatura e cinema. Apesar de não ter partido de um texto específico de Clarice, pude perceber o quanto o espaço da criação é fundamental, e que este espaço não pode ser balizado por conceitos tais como fidelidade, tradição ou ainda adaptação (no seu sentido mais reduzido). Pelo contrário, deve surgir como um espaço não-controlado, onde tudo ainda é

possível: os encontros, as bifurcações, as idéias que apontam para muito além do texto. Este é meu sentimento hoje, mas que, no entanto, só pôde surgir após um trabalho de intensa desconstrução. O que me leva certamente às ruínas - as circulares - que originaram meu trabalho e a idéia de um possível filme a partir de Borges. A parte a seguir relata a primeira aproximação do texto de Borges visando a realização do curta-metragem. É importante salientar que a experiência com o curta-metragem *Quanto ao futuro* ocorreu no intervalo entre a primeira e a segunda sessão de trabalho a partir de *As ruínas circulares*. Logo, achei fundamental inseri-la no corpo do texto, pois representa uma ponte entre duas posturas muito distintas em relação ao texto literário. Por motivos didáticos, decidi reunir a experiência com o texto de Borges em uma sequência.

das ruínas às ruínas.

Comecei este texto falando de uma ilha. Um círculo perfeito que certamente nada tem a ver com as ruínas de um templo secular, mas que só me remetia à recente leitura do conto *As ruínas circulares*, de Borges. Esta coincidência carregada de anacronismo me convenceu que um filme poderia ser feito, que as ruínas do texto borgeano e as ruínas de um fortaleza catarinense do século XIX poderiam ser entrecruzadas. O reconhecimento do potencial de “uma idéia em cinema”, para retomar os termos deleuzianos, encontrou sua força na situação sedutora proposta por Borges. Um homem chega nestas ruínas para criar, no seus sonhos, um homem perfeito para ser colocado no mundo. A criação minuciosa ocorre em inúmeras noites de sonhos confusos, alucinações, recomeços, desesperos. O Homem dos sonhos é então criado fibra por fibra, órgão após órgão, sem saber de sua condição de simulacro. Por fim, um incêndio devasta novamente o templo e o mago ao ser atingido pelas chamas e não sentindo dor, descobre que também fora

sonhado por alguém.

Além da cena apresentada pelo conto, carregada de mistério e forças ocultas, a mise-en-abîme da criação interpelou-me, ou seja, o criador criado por outro criador e assim por diante, ao infinito. Em *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, Beatriz Sarlo comenta a respeito das construções narrativas:

“A circularidade infinita está nos labirintos, nos espelhos postos diante de outros, nos relatos que incluem outros relatos e nos sonhos que incluem outros sonhos e outros sonhadores sonhados. Todos esses “casos” desestabilizam o princípio de identidade substancial. Assim, o sonhador de “As ruínas circulares” é ferido em seu próprio ser pela circularidade dos sonhos incluídos numa estrutura em abîme que o leitor deve pressupor.” (Sarlo, p.107)

Esta estrutura me lembrou do filme francês *Des nouvelles du Bon Dieu* (1996) do diretor Didier Le Pêcheur, no qual um grupo de pessoas revoltadas com seu destino medíocre decidem se queixar perante Deus. Neste road-movie em busca de um encontro com o Criador, tentam de várias maneiras realizar esse contato (espiritismo, sexo tântrico, mensagens via doentes terminais, suicidas, entre outros). Por fim, conseguem encontrá-lo por intermédio de um sonho coletivo. Descobrem que Deus mora numa casa nos subúrbios, tem o sobrenome Deus, é escritor, e acumula exemplares não-vendidos de sua mais recente obra. Deus alega que suas personagens estão fora de controle e que terá de se livrar delas. E quando as personagens-sonhadoras tentam retrucar, ele se defende dizendo que ele é também a personagem de um livro de outro escritor, sendo este último a criação de ainda outro escritor, e assim por diante. É muito evidente a relação existente entre este filme e o conto de Borges, e ambos apresentam algo de grande interesse: o universo da criação artística, a ampliação dos alicerces de atuação da arte. Estas questões dentro do conto me fascinaram. Porém, por onde começar?

Após inúmeras leituras do conto, e certamente por já tendo me apegado muito às frases borgeanas, iniciei a pensar as questões estruturais do roteiro, entre as quais, narração, ponto de

vista, personagens. Durante esta primeira abordagem do roteiro, e que remonta a um estágio inicial deste trabalho, entusiasmei-me com o desafio de realizar em vídeo as cenas apresentadas pela conto. Ou seja, em um movimento de admiração pelo texto e suas riquezas estéticas e narrativas resolvi abarcar a maior parte possível do texto de Borges. Neste sentido, meu primeiro intuito, e revelo-o com toda sinceridade neste momento pois foi de extrema importância para o amadurecimento da segunda versão do roteiro, foi de criar uma história calcada antes de tudo no *paralelismo* com a obra de partida, desmontando o conto, separando-o em cenas, avaliando o tipo de narração, etc. Poderia afirmar que eu estava tentando *adaptar*, acreditando que o desafio estaria justamente na dificuldade em resolver audiovisualmente o universo mágico e onírico do conto *As ruínas circulares*. No entanto, fazer um filme a partir do conto pedia algumas modificações. Decidi mudar a narrador onisciente em narrador na primeira pessoa, deste jeito, a personagem principal do mago contaria ela mesma a história como se tivesse alguma relação de confissão com a câmera. Poderia com esta mudança ainda aproveitar fragmentos do texto borgeano, utilizando-o como fio condutor da narração.

Além disso, decidi desestabilizar um pouco a presença unânime masculina no conto (um homem que cria um homem) e inserir uma presença feminina que poderia, por fim, atuar como mais uma instância criativa/narrativa (o mago sonhado por uma mulher, ou ainda, o mago ser fruto do universo narrativo de uma mulher). Em decorrência disto, a trilha sonora poderia servir de suporte para instalar a presença do feminino. Para isso, imaginei uma canção interpretada pela personagem/narradora e que, na sua letra, faria uma espécie de relato da história. Parti da primeira frase do conto:

**nadie lo vio
desembarcar
en la unanime
noche**
y no se puede más olvidar

que del mar llega una promesa
fuerte como el sol

nadie lo vio escalar
la piedra sin dolor
y los ojos avanzar
sobre el dios incolor
y no se puede mas olvidar
que los brazos del tiempo
estan infinitamente listos
para crear

um hombre, un ser, un dios
como un fuerte sueño de cristal
sentir, vivir, amar
pero hijo de la eternidad
quien podrá tocar tu piel?
quien podrá tocar tu piel?
y soñar
un dia tu libertad

O final da canção seria seguido pela entrada de um coral que retomaria em várias camadas de vozes as frases “en la noche unanime” e “nadie lo vio”, acompanhando e tensionando o final vertiginoso da descoberta do simulacro. Com o intuito de ilustrar melhor esta primeira abordagem do roteiro, nada melhor do que expor a seguir o primeiro esboço de parte do roteiro intitulado então “As ruínas circulares”:

1. ABERTURA: EXT / PRAIA - NOITE

Fade-in. Close de uma fogueira. Chamas ocupando toda a tela. O barulho do fogo e no fundo a respiração do mar. Aos poucos, CAM se movimenta para mostrar uma mão, a pele dourada pela luz da fogueira em primeiríssimo plano. Uma mão deitada na areia. Aumenta o barulho do mar.

[FUSÃO]

2. EXT / BARCO - NOITE

CAM está na ponta da embarcação, mostrando o mar na escuridão.

VOZ MASCULINA (EM OFF)

- Vim como atrás de uma lenda nesta ilha que se encontra acima das minhas

latitudes, bem acima de todos os lugares pelos quais andei ou nos quais já pude me imaginar. Dizem que existe outra ilha como esta, em alguma outra coordenada ancorada no mar. Talvez exista assim uma infinidade. Agora, só vejo este lugar e não há nada. Somente pedra, um santuário que me foi revelado num sonho para se tornar o melhor laboratório para meus planos, uma tela virgem, escondida e precária o suficiente para receber a projeção do que eu quero.

O barco está se aproximando de uma massa escura que sinaliza a costa ou a presença de uma ilha. Barulho de água batendo no barco. CAM balançando ao ritmo das ondas. A embarcação chega à costa.

[CORTA]

3. EXT / CÉU NOTURNO ESTRELADO

CAM em contra-plongée. Uma silhueta masculina está em pé na frente de um céu límpido e repleto de estrelas. Ele é o MAGO. Está vestido com uma túnica que o cobre até embaixo dos joelhos. Ele é magro e alto. Seu rosto está voltado diretamente para CAM. Seus traços, pela falta de luz, permanecem indefinidos e misteriosos.

MAGO (falando para CAM, voz muito próxima)

- Vim aqui para sonhar um homem. Talvez possa achar esta tarefa curiosa, uma missão estranha, sem nenhum propósito palpável. Ainda que sobrenatural, vim sonhá-lo com integridade minuciosa e impor-lo à realidade. Este não é um desejo qualquer. É um anseio que habita o espaço inteiro da alma.

Ele dá uma breve pausa e olha para o alto. ZOOM-IN no rosto do mago.

- Então, não me pergunte quem eu sou, de onde venho. Perdi os traços do meu passado como se um fogo irredutível tivesse consumido as paredes do meu templo, da minha própria casa. Somente sei o que eu vim fazer aqui. E nada mais.

[CORTA]

4. EXT / ILHA – DIA

VISTA AÉREA. Aparecem no canto da tela as coordenadas geográficas. Vários planos da ilha. As ruínas circulares, os muros das edificações sem teto, as rochas e a grama alternando-se no relevo do lugar cercado de mar bravo.

MÚSICA começa junto ao início da cena. Voz feminina.

“Nadie lo vio desembarcar
En la unanime noche
Y no se puede mas olvidar
Que del mar llega una promesa
fuerte como el sol
Nadie lo vio escalar
La piedra sin dolor
Y los ojos avanzar
Sobre el dios incolor
Y no se puede mas olvidar
Que los brazos del tiempo
Estan infinitamente listos
Para crear...”

5. EXT/ILHA - DIA

O mago está vestindo uma túnica de tecido rudimentar e grosso, de cor avermelhada, que lhe chega até os joelhos, amarrado com um pedaço de couro no cinto, com mangas largas que deixam aparecer suas mãos magras e compridas. Suas sandálias também são de couro. Seu rosto é descoberto, seus olhos pintados com um traço negro que acompanha a linha da sombrancelha. Seus cabelos são acinzentados.

Ele está andando pela ilha, descobrindo as ruínas de um templo destruído pelo fogo. No centro, encontram-se as ruínas de forma circular perfeita, e no centro destas, como num pedestal, permanece um simples arbusto, misteriosamente colocado ali como para reinar sobre as ruínas.

Ele se aproxima do arbusto e passa a mão ao longo de um galho seco. Ele se corta.

CLOSE-UP da mão sangrando com um leve corte na palma. A ferida logo se fecha e o sangue desaparece.

O mago explora o local, retira sua manta e a coloca na grama para deitar-se contra o paredão das ruínas.

O MAGO

- Apesar do medo do desconhecido, escolhi um recanto das ruínas desse templo incendiado e esquecido pela crença dos homens para deitar e sonhar. Pois, como já lhe disse antes, minha grande tarefa se encontra no sonho.

6. EXT / ILHA – DIA

O mago está dormindo e vemos, em primeiro plano, as pernas de um homem se aproximando dele. Sem emitir qualquer som, ele logo deposita no chão uma folha de bananeira acolhendo

frutas e arroz, e desaparece logo.

ZOOM-IN do rosto do mago, através das frutas, até o traço negro dos olhos ocupar toda a tela.

O MAGO

- Havia lavradores na vizinhança que supriam minhas necessidades frugais sem, no entanto, nunca mostrarem seus rostos. Eles nutriam meus sonhos caóticos, meus esboços de criação.

7. EXT/ ILHA – DIA – NO TEMPLO

Em primeiro plano, há vários corpos de costas, sentados no chão lado ao lado, vestindo somente uma calça de pano.

CLOSE de perfil de um deles. (situado entre dois espelhos, a multiplicação de sua imagem dará a impressão de ter infinito número de moços.)

O MAGO

- Estávamos no templo incendiado, eu e uma infinidade de discípulos. Os rostos dos últimos pendiam há muitos séculos de distância, mas eram absolutamente precisos. Eu lhes ensinavam lições de anatomia, de cosmografia, de magia. E eles se esforçavam o quanto podiam neste exame que poderia redimir a um deles a condição de vã aparência e o interpolaria no mundo real.

CAM inicia um TRAVELING circular mostrando os moços dos ombros para baixo.

(cont.)

- Buscava uma alma que merecesse participar no universo. Depois de muitas noites, impostores, almas hesitantes, receptores passivos, minha atenção se dirigiu integralmente para um rapaz taciturno, indócil às vezes, e misteriosamente parecido comigo em suas feições.

TRAVELING circular mostra o mago sentado de costas e encerra seu movimento. O mago se levanta.

Pelo espaço entre as pernas do mago, um único discípulo está sentado de frente ao mestre no outro lado do espaço. Não se pode discernir seu rosto. TRAVELING retoma seu movimento

circular até a CAM dar 180° e mostrar o mago em pé no centro da tela, de frente para a CAM. Uma folha de bananeira com frutas está aos seus pés. O mago olha pra ela, aflito. Em ângulo contrário, vemos o que o mago vê: um espaço vazio, sem discípulo, sem os restos de parede do templo, somente o círculo de ruínas, o mar e as frutas.

(cont.)

- No entanto, sobreveio a catástrofe. À tarde, percebi que tinha confundido a luz do final de tarde com a aurora. Não tinha sonhado, mas sim construído toda a cena da intolerável lucidez da insônia. Tudo fora uma enorme alucinação inaproveitável.

[CORTA]

8. EXT / CÉU NOTURNO ESTRELADO

CAM em contra-plongée. O mago continua falando para a câmera.

O MAGO

- Compreendi então que a minha tarefa era mais árdua ainda que tecer uma corda de areia ou amodar o vento sem efígie. Aceitei meu fracasso inicial e me dediquei a recuperar minhas forças. Ignorei meus sonhos, esperei o disco da lua estar cheio novamente e adorei os deuses planetários.

O mago olha pra cima enquanto que o disco e o brilho da lua entram no campo de visão. Ela se move devagar e passa por trás da cabeça do mago.

BLACK-OUT

9. INT / CÂMERA ESCURA

A tela permanece toda preta.

Em CLOSE-UP, uma mancha fosforescente vermelha aparece no meio da escuridão. Uma mão envolve a mancha vermelha simulando um movimento de batimento.

O MAGO

- Quase subitamente sonhei com um coração pulsando.

ZOOM-OUT lento do coração fosforescente.

(cont)

- Sonhei-o ativo, caloroso, secreto, do tamanho de um punho fechado na penumbra de um corpo humano, ainda sem rosto ou sexo.

(...)

Este primeiro esboço foi desenvolvido até este ponto da criação do homem e a sequência permaneceu somente sob a forma de uma escaleta, ou seja, um esquema que elenca as cenas do roteiro sem ainda desenvolvê-las plenamente. Embora contivesse em vários aspectos intervenções criativas por minha parte, o direcionamento do roteiro estava sem dúvida norteado pelos acontecimentos do conto. Toda minha criatividade estava investida em pensar soluções visuais, elaborar elementos adicionais como trilha, personagem feminina, adequação do texto do narrador onisciente em falas do mago. Enfim, encontrava-me frustrado, com o sentimento de limitar o potencial do texto de partida em função da escolha de tipo de abordagem. Dei-me conta que estava preocupado com o valor do texto, com o peso do autor, com o vulto da fidelidade sobrevoando minhas escolhas. Poderia dizer que eu estava confinado dentro da lógica da *adaptação*?

Após pesar as vantagens e desvantagens de me afastar deste primeiro tipo de abordagem, decidi abandonar as páginas de roteiro escritas para buscar um caminho diferente. Voltei às questões que me fascinaram no conto e que me motivaram a realizar um filme em primeiro lugar. As ruínas. A criação. A ficção dentro da ficção. O tempo labiríntico. A eternidade. O literatura de Borges traz o tempo como temática constante:

“O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança. Lemos no Timeu do Platão que o tempo é uma imagem imóvel da eternidade; e isso é apenas um acorde que a ninguém distrai da convicção de ser a eternidade imagem feita de substância de tempo. Essa imagem, essa tosca palavra enriquecida pelas discórdias humanas, é o que me proponho a historiar.” (*História da eternidade*, p.11)

Nesta mesma obra, vários textos abordam este tema com um extenso conhecimento filosófico e evidenciam, via reflexões teóricas, os elementos primordiais por trás das ficções de Borges. Ele ainda afirma que: “O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma ilusão: a indiferenciação e a inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e de outro de seu aparente hoje bastam para desintegrá-lo.” (p.33) Dentro do cinema, o trabalho do cineasta Alain Resnais e do roteirista/escritor Robbe-Grillet traz uma construção muito próxima ao pensamento borgeano. Em *O ano passado em Marienbad* (1961), a idéia de um documentário sobre uma estátua que seria vista por todos os ângulos calçou o itinerário de um filme especular sobre a reminiscência de um passado que talvez tenha sido, que talvez fora inventado, que talvez seja o que está por vir: um passado em potencial. Suas personagens estão perdidas no labirinto de um palácio que projeta em um mesmo feixe passado-presente-futuro. O homem – o amante - tem a obsessão de não esquecer, de fazer com que a mulher se lembre do ano passado, da fuga que não se concretizou, e não se pode definir o limiar entre a memória e a invenção da memória. Ela se convence ou se lembra? O ano passado realmente ocorreu ou ainda não aconteceu de fato ou, ainda, seria um único ano que se repete indefinidamente? A promessa de escapar é sempre adiada no tempo que se paralisa e os paralisa feito estátuas. O filme se encerra na noite da suposta fuga sem, no entanto, esclarecer se ela ocorre de fato ou se não se trata de uma eterna repetição da mesma noite, da mesma tentativa de escapar do palácio. Em suma, será este um passado potencial, presente com toda a força que ele poderia ter tido? No filme, toda imagem se suspende para remeter à possibilidade de um passado, como uma história que “está a nossa espera” (Benjamin, p.223).

Além disso, os vários olhares sobre a estátua no jardim, a da mulher com o homem e o cão, proferem diversas interpretações de um instante extraído do tempo histórico, contrariando uma possível univocidade e vinculando a imagem com o tempo presente. De um lado, alguns

observadores relacionam a estátua a um evento histórico mítico; por outro, outras vezes associam-na a pessoas quaisquer, na simplicidade de um movimento que acabou sendo petrificado pelo escultor. Neste sentido, surge novamente o sentimento que, para Resnais, o que prevalece são as histórias mínimas, a história dos “vencidos”, seguindo o pensamento de Benjamin que já afirmava que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (p. 223). Em Borges, este gesto mínimo aparece no livro de viagem *Atlas*:

“A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, o deixei cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O fato era mínimo, mas essas palavras pouco engenhosas eram exatas e pensei que havia sido necessária toda minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é umas das mais significativas de minha estada no Egito.” (p.73)

A modificação do Saara com um punhado de areia e a frase também indicam a crença na reformulação do mundo pela poética, pelas palavras e no limiar muito tênue entre a ficção e a vida devido a uma constante interferência entre estas duas instâncias dentro da obra de Borges. Em *O século de Borges*, Eneida Maria de Souza comenta a respeito do trecho de *Atlas* acima: “A captação dessa realidade imaginária resulta do processo intelectual e afetivo de concisão e de abstração, fruto do olhar que subtrai a totalidade em favor do fragmentário e do fulgor do instante.” (p.74, o século de Borges). Ora, o fragmentário e o fulgor do instante tudo têm a ver com o cinema, e principalmente com o cinema moderno de Resnais. *Marienbad* desenrola o passado nos tortuosos corredores de um labirinto no qual perambulam o presente e o futuro. O passado nunca foi tão imbricado no presente, tão galopante a ponto de existir como algo que ainda pode vir a ser. A invenção do passado, ou ainda a possibilidade de intervenção no passado, traz o filme próximo às margens da perspectiva de Benjamin, de sua crença em um passado que não foi e que carrega ainda toda sua potencialidade. Ou como parece dizer a voz insistente do homem em *Marienbad*: ressuscitar uma imagem do passado que nunca existiu. Para Borges, talvez o passado seja como o território movediço do Saara, modificável a todo instante e ofertado à

revisitação e à reinvenção sob o traço das ficções.

A palavra *tempo* parece ser palavra-chave quando se trata de Borges. Difícil não lembrar de Deleuze e de sua *Imagem-tempo* quando almejamos aqui por um cinema a partir das *Ficções*. Impossível não lembrar de Deleuze depois de enlencar a *Marienbad* de Resnais/Robbe-Grillet nesta discussão: “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”. (Deleuze, p.89) Em suma, falar de Deleuze, Resnais, Robbe-Grillet é ainda esboçar os contornos de um caminho para o filme que quero fazer a partir de Borges, juntando estes nomes em uma constelação sob a efígie do tempo. Em suas obras *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, Deleuze rastreia a história do cinema identificando uma mudança na natureza da própria imagem, determinando para ele o que qualificava o cinema “clássico” e o cinema “moderno”. De um cinema originalmente impulsionado pelo movimento, pela ação, o cinema pós segunda guerra, perante o desastre e o vazio, é movido por uma imagem desprovida de uma lógica motora. O que é então mostrado é o pós-ação, o entre-ação, a irrupção de uma imagem que não promete nenhuma outra em seguida e que encontra sua força no *tempo* que ela encarna na tela. Deixo Deleuze falar por si mesmo:

“De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como respondem, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem?” (e não mais “o que veremos na próxima imagem?”). A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. Já não é uma situação sensório-motora, mas uma situação puramente ótica e sonora, na qual o vidente substituiu o actante: uma “descrição”.” (p.323)

“A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do

movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante, que depende agora do tempo.” (Deleuze, p.322-323)

“Para que a imagem-tempo nasça é preciso, ao contrário, que a imagem atual entre em relação com sua própria imagem virtual enquanto tal, é preciso que a pura descrição de início se desdobre, “se repita, se retome, bifurque, contradiga”. É preciso que se constitua uma imagem a um tempo bifacial, mútua, atual e virtual.” (p.325)

Esta imagem bifacial, desdobrável, na qual o tempo toma forma - mesmo que complexa e indefinível, assombra os travellings de *Marienbad*, as cenas do labirinto nos jardins, os convidados do palácio tão estáticos quanto as estátuas. Não teria a pretensão de pensar em escrever um roteiro cuja filmagem garantiria o surgimento da imagem-tempo deleuziana. Não que a teoria de Deleuze esteja afastada da prática cinematográfica, mas prefiro pensar que esta leitura específica das imagens poderá inflexionar minhas próprias escolhas de um modo quase secreto, como se minha empatia com o pensamento deleuziano pudesse se expressar livremente durante o processo criativo ou emanar, de alguma forma, do curta-metragem finalizado. Talvez, produziria *imagens-tempo* sem mesmo saber, sendo fruto do cinema moderno, do olhar minimalista e da veneração do momento fugaz.

Das ruínas ao vídeo reflexivo.

Na perspectiva de realizar um curta-metragem, pensei no significado de “fazer cinema” quando se faz, na prática, “vídeo”. Não que eu pretenda separar as duas coisas, fundi-las, ou ainda definir estes dois universos pelo aparato técnico do qual depende sua realização. Acredito “fazer cinema” por sempre imaginar a projeção de imagens na “telona”, em todo o contexto que uma ida ao cinema comporta. No texto “Ao sair do cinema” (em *O rumor da língua*, 1988), Roland Barthes relata e reflete sobre uma *situação de cinema*. A saída do cinema ao qual Barthes

se refere não se ambienta nas portas de saída dos cinemas que predominam as grandes cidades da atualidade. Longe dos centros comerciais e das salas multiplex, o espectador de Barthes sai provavelmente de um cinema de bairro de Paris, daquelas salas antigas cujas fachadas se oferecem aos grandes boulevards e cujas portas de saída desembocam em ruas laterais estreitas e discretas. O espectador entra no cinema e deixa para trás o movimento da cidade, afunda-se na escuridão e, após a projeção, deságua em uma ruela silenciosa e obscura. A cidade parece estender (entender?) a intimidade da sala de cinema. Este aspecto da própria concepção de sala de cinema é importante para entender a “situação de cinema” que Barthes descreve. Tudo no ato de ir ao cinema contribui para um estado hipnótico: a disponibilidade, ociosidade e pré-disposição do espectador. Na intimidade erótica do escuro do cinema, o espectador afunda-se na poltrona e entrega-se, fascinado pelo fluxo de imagens e sons. Diferentemente, o espectador de televisão não sai do ambiente familiar, sua atenção é dividida entre tela, objetos, luzes, presenças. A televisão é o novo objeto de convergência da Família. Onde está o fascínio pelo fio de luz que atravessa a escuridão por trás para derramar o filme na tela, feixe rasante logo acima de nossas cabeças? Na sala de cinema, somos *voyeurs* de algo que nos é familiar, que parece ter sido feito à nossa imagem. Logo nos identificamos e nos precipitamos em cima das imagens. No entanto, neste fascínio pela imagem plena e hipnótica, ocorre o prazer de enxergar além da relação narcisista. Como diz Barthes em um trocadilho, “descolar” – *décoller* - do espelho da verossimilhança para poder decolar – *décoller* – junto à potência da imagem que não é o Real ou um distante simbólico, mas vem até nós como uma imagem verdadeira.

Fazer cinema com o suporte de vídeo seria então acreditar nesta potência? Em seu livro *Cinema, vídeo, Godard*, Philippe Dubois reflete sobre as interações entre vídeo e cinema ao longo da história e sobre o modo como os cineastas transitaram entre as duas modalidades. Dubois mostra que em cineastas como Godard, Wenders, o vídeo, pela sua característica livre

(tanto financeiramente quanto tecnicamente), serviu a eles de canal reflexivo, desenvolvendo de maneira radical um pensamento sobre a imagem que afetaria suas produções em película, mesmo que mais discretamente. Godard, além de ser o mais nobre exemplo de vídeo-ensaísta, chegou a realizar vídeos-roteiros, nos quais filmava o processo de pensar em filme. A partir disto, concluo que existe uma força libertadora no vídeo que se faz rarefeita na maior parte do panorama cinematográfico – entendendo aqui cinema enquanto modo de produção. Neste sentido, o vídeo pode fazer um cinema que o próprio cinema não faz. Dubois identifica esta identificação do vídeo com o cinema quando descreve o conceito de *cinéfagia*:

“Quando o vídeo se torna cinefágico, ele quer consumir o assassinato do pai e dotar-se dos poderes do cinema – os do mistério da sala escura, da tela grande, dos mitos que o cinema veicula e que lhe permitem resistir no interior mesmo da televisão? Ou ele procura, através do cinema, remontar o fio da imagem, até o cinema das origens (para buscar nele uma força que o cinema parece perder) ou até um momento ainda anterior?” (p.234)

No entanto, é difícil ainda pensar na inocência e no frescor das imagens. Sendo cinema ou vídeo – e aqui falarei simplesmente de um filme, faço minhas as perguntas de Dubois: “(...) como fazer ainda hoje imagens e sons *justos* (e não mais *justo* imagens e sons)? Como reinventar a boa relação entre aquilo que se quer mostrar (o objeto) e a própria mostraçãõ (o plano, o filme)? Problemas com os quais todo criador se debate hoje.” (Dubois, p.138) Não pretendo ser pessimista, porém as perguntas de Dubois são um excelente preparo. O encontro com as imagens é também um confronto, enquadramento, enclausuramento. É também a beleza da luz furtiva, da imagem justa, por vezes. Talvez a condição do vídeo propicie esta justeza. Sendo a realização dele movida antes de tudo por um anseio autoral, ele pode se tornar um território de experiências particulares. Enquanto na televisão “ninguém fala a todo mundo”, o vídeo mostra “alguém que fala a alguém”. (Dubois, p.165)

A capacidade reflexiva do vídeo tornaria possível a realização de um curta-metragem

reflexivo? O que isto poderia significar? Nos estudos do cinema documentário, costuma-se refletir intensamente sobre as várias manifestações do filme documentário, de mesmo modo, talvez, que se cataloga o cinema dito de ficção em gêneros cinematográficos. Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário*, realiza este trabalho de identificação de tipos de documentários. Divide-os em vários formatos, tais como expositivo, observacional, participativo, entre outros. Existe entre estes tipos o documentário reflexivo. O que caracteriza este último é o envolvimento explícito do documentarista dentro do seu filme, expondo suas reflexões na própria textura da obra, inserindo-se como um autor que não pretende, em nenhum momento, esconder sua parcialidade e subjetividade. Os filmes de Agnès Varda são ótimos exemplos de documentários reflexivos (*Les glaneurs et la glaneuse* (2000), *Salut les cubains* (1963)). A idéia de documentário reflexivo dialoga com a capacidade reflexiva no universo do vídeo. Logo me pergunto: como exercer uma reflexão dentro de um vídeo de ficção?

CENA 3. DO NASCIMENTO DE *14 NOITES*.

Voltei então às ruínas e procurei no texto de Borges algum indício que não fosse narrativo, mas estético, teórico. A idéia surgiu da seguinte frase: “Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” Esta frase essencial do conto diz respeito ao ato de criação. Perante meu próprio anseio em achar um trilho para o roteiro, resolvi reescrever a frase de Borges: “Queria sonhar um **filme**: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” Que abertura me dava esta mudança? O meu roteiro falaria sobre a feitura de um filme, mantendo assim a criação como tema. A imagem da ilha e das ruínas poderiam ainda aparecer, mas como um ideal a ser atingido, como lugar da obra de Borges. Pensei que o criador seria um cineasta que sonha com um filme. Este filme que ele pretende realizar se chama “As ruínas circulares” e está associado à imagem das ruínas circulares presentes na ilha. Porém, eu queria, como exercício reflexivo dentro da própria ficção, que o cineasta fosse levado pela ficção ao ponto de ter que voltar atrás e trocar o título “As ruínas circulares” por outro. A troca testemunharia de um processo de deriva a partir do texto, partir dele e chegar em outro lugar, naufragar em outras ruínas. No entanto, este seria um ato de salvação!

Apesar de tudo, sabia que algumas coisas ainda seriam aproveitáveis para este recomeço do roteiro: a canção na voz da mulher a partir do texto de Borges, a presença feminina dentro do jogo de ficções, as ruínas. A partir do conceito de *transcrição* de Haroldo de Campos que apresentei anteriormente, retomei aspectos estruturais do conto borgeano: a circularidade, a mise-en-abîme, a atemporalidade, o labirinto. Entre as palavras-chave do conto, sublinhei: criação, gestação, ficção, fogo, vertigem, simulacro, corpo. Eis os cordões umbilicais que nutrirão meu

roteiro a partir, é claro, de minha leitura.

Dentro do universo do conto no qual o tempo parece infinito, a idealização do homem pelo mago é, no entanto, contabilizada:

“Sonhou-o ativo, caloroso, secreto, do tamanho de um punho fechado, cor grená na penumbra de um corpo humano, ainda sem rosto ou sexo; com minucioso amor, sonhou-o, durante catorze lúcidas noites. Não o tocava: limitava-se a testemunhá-lo, observá-lo, talvez corrigi-lo com olhar. Na décima quarta noite, roçou a artéria pulmonar como indicador e depois todo o coração, por fora por dentro. O exame o satisfaz”. (p.68-69)

Quatorze noites para idealizar um homem. Logo pensei: quatorze noites para idealizar um filme, quatorze cenas para o roteiro - como repetindo o número mágico da criação de Borges. Há um cineasta e um filme chamado *14 noites* e, em algum momento, o cineasta vê sua própria realidade compondo a feitura de outro filme maior, no qual ele e seu filme se inserem como meros atores. O tapete da ficção sendo puxado por outra ficção. Por sua vez, a então atriz do filme do cineasta se torna realizadora de um filme que ela sonha para ressuscitar o passado, um passado destruído pelo fogo e que gerou uma perda. O tempo se torna uma única textura visual, sem possibilidade de cronologia. No entanto, não queria que este jogo entre os diversos filmes dentro do filme ocorresse como revelação, mas sim como possibilidade, bifurcação. A este respeito Deleuze afirma em *Imagem-tempo* (1995):

“Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.” (p.32)

Partindo da narrativa instigante de Borges, minha imbricação de ficções não apresentará soluções para um quebra-cabeça ou algum tipo de chave escondida para entender todos os acontecimentos do filme. Os buracos, as hesitações, funcionarão justamente para exercer o movimento pendular das ficções que interferem constantemente umas nas outras. Esta proposta talvez contenha um toque de David Lynch na sua cinematografia mais labiríntica e onírica (A

estrada perdida, Cidade dos sonhos, Império dos sonhos) perante a qual os espectadores nunca chegam a um entendimento unívoco. Acredito que este desnorteamento vai ao encontro do pensamento de Deleuze sobre a necessidade de tirar algo da imagem para quebrar o clichê e abalar a crença de quem vê. É claro que Lynch faz isso com tanta força (principalmente em *Império dos sonhos*) que a rarefação da imagem se torna praticamente sufocante. Não pretendo adentrar nesta radicalidade, porém acredito que um filme a partir de Borges não poderia deixar de apresentar algum tipo de desafio para o entendimento, alguma vertigem. Neste sentido, Sarlo afirma que:

“Borges imagina a encenação de uma pergunta que não se formula abertamente na trama, mas é apresentada como ficção ao longo de um argumento que é, ao mesmo tempo, teórico e narrativo. Isso não quer dizer que todos seus contos contenham a solução de um problema: ao contrário, Borges trabalha basicamente com o paradoxo, os escândalos lógicos e os dilemas, apresentados em *situação filosófico-narrativa*: uma ficção filosófica duplicada numa filosofia ficcional. As idéias não se apoderam da voz dos personagens nem se apresentam fora do desdobramento da trama, mas constituem sua verdadeira substância e a configuram *de dentro*.” (2008, p.102)

Ou seja, as indagações filosóficas e teóricas elaboram as engrenagens do texto e estas, postas em movimento pela narrativa, exalam o universo ficcional, as tramas, as falas sem, no entanto, explicitar uma tese filosófica. Este aspecto dialoga com a possibilidade de um vídeo reflexivo, que mencionei anteriormente, e resume um pouco a minha tentativa de trabalho: estender uma reflexão interna a uma instância ficcional.

A presença do corpo no conto pareceu-me também de grande importância. De um lado, o corpo do mago, máquina de sonhar, corpo que sangra, sara, sente fome, sem suspeitar que é tão etéreo quanto a matéria de seus sonhos. Do outro, o corpo do homem criado, as fibras uma por uma tecidas, a célula, um coração cor grená sob o dedo de seu genitor minucioso. Que tipo de corpos são esses tão humanos e tão sublimes ao mesmo tempo? No livro *Corpus*, Jean-Luc Nancy teoriza sobre o corpo, seus significados e desdobramentos dentro de nossa cultura. Em

vários trechos, a vertigem do texto de Nancy me remeteu aos corpos estranhos do mago e de seu homem perfeito:

“Mas pode-se imaginar a angústia tremenda: “eis” não é seguro: é preciso assegurarmo-nos dele. Não há certeza que a própria coisa possa estar aí. Aí, onde nós estamos, talvez nunca chegue a passar de um reflexo, sombras flutuantes. É preciso insistir: “hoc est enim, em verdade vos digo, e sou eu que vos digo: quem poderia estar mais certo da minha presença em carne e em sangue? Esta certeza será a vossa, com este corpo que terão incorporado.”. Mas a angústia não acaba: o que é isto que é o corpo? Será isto que vos mostro, mas cada isto? todo o indeterminado do “isto” e dos “isto”? Tudo isso? Uma vez tocada, a certeza sensível torna-se um caos, uma tempestade, e todos os sentidos aí se confundem.

Corpo é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio, nada de mais estranho ao nosso velho mundo.” (p.7, 2000)

Apesar da densidade do pensamento de Nancy, é possível sentir que há em Borges, e neste conto particular, um corpo tensionado, cuja certeza se encontra estilhaçada como no reflexo infinito de dois espelhos que se enfrentam: o corpo do mago que, pensando-se carnal, descobre-se aberto à eternidade. Como problematizar este corpo no curta-metragem? Como mostrar a eternidade insuspeitada dentro de um fotograma ou frame? A saída talvez seja de instalar uma tensão entre a carnalidade das personagens e sua imagem estilhaçada por intermédio de reflexos, espelhos, sombras. Além disso, imbricar sua imagem em telas, monitores, visores, como fantasmas retidos em caixas de ficção, oferecendo sua presença frágil somente pelas superfícies granuladas, rastreadas, quadriculadas. Por outro lado, sua carnalidade poderá aflorar graças ao trabalho ampliador das lentes (poros, pupilas, veias, feridas) e pelo mergulho na anatomia (ecografia de um coração, de um feto). Aproveito para citar aqui dois poemas de Borges que convêm perfeitamente à discussão:

“AO ESPELHO

Por que persistes, incessante espelho?
Por que repetes, misterioso irmão,
O menor movimento de minha mão?
Por que na sombra o súbito reflexo?
És o outro eu sobre o qual fala o grego
E desde sempre espreitas. Na brunidura

Da água incerta ou do cristal que dura
Me buscas e é inútil estar cego.
O fato de não te ver e saber-te
Te agrega horror, coisa de magia que ousas
Multiplicar a cifra dessas coisas
Que somos e que abarcam nossa sorte.
Quando eu estiver morto, copiarás outro
E depois outro, e outro, e outro, e outro...”

(In: *O ouro dos tigres*, p.550)

“OS ESPELHOS

(...)

Deus inventou as noites que se armam
De sonhos e as formas do espelho
Para que o homem sinta que é reflexo
E vaidade. Por isso nos alarmam.”

(In: *O fazedor*, p.214)

Confesso que escrever sobre a feitura de um roteiro em andamento não se faz sem um sentimento de disritmia. Seria impossível transcrever aqui o exato andamento das idéias e de todos os esboços. *Um corpo está tomando corpo*, para retomar o léxico de Nancy, mas dificilmente poderia fazer aqui um trabalho tão minucioso quanto o do mago, descrevendo cada músculo, cada pêlo acrescentado à criação. O texto se tornaria um diário repleto de rasuras, falsos começos e idas e voltas. Tentei aqui compartilhar um pensamento sobre o filme pelo qual anseio, traçar suas origens e diretrizes, suas motivações e afeições teóricas. Como diz Deleuze: “É preciso juntar, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital.” (p.33) A elaboração destas imagens potenciais (já que isto ainda não é o filme), fruto da intuição e também da reflexão, surge nas páginas do roteiro. Apesar de saber que um roteiro é uma obra movediça,

ou seja, sempre sujeita a mudanças, e raramente encontrada em um estágio final, coloco a seguir a versão mais apurada do roteiro do curta-metragem, o qual, espero, ilustrará boa parte das minhas indagações:

“14 NOITES

Queria sonhar um filme: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.

1. INT. TEATRO - NOITE

Um homem está sentado ao piano e uma mulher está em pé ao seu lado, com uma folha na mão, ensaiando a letra de uma canção. O pianista dá o tom. Começa o ensaio. A imagem é de making of. A letra da canção é a seguinte:

nadie lo vio
desembarcar
en la unanime
noche
y no se puede más olvidar
que del mar llega una promesa
fuerte como el sol

nadio lo vio escalar
la piedra sin dolor
y los ojos avanzar
sobre el dios incolor
y no se puede mas olvidar
que los brazos del tiempo
estan infinitamente listos
para crear

um hombre, un ser, un dios
como un fuerte sueño de cristal
sentir, vivir, amar
pero hijo de la eternidad
quien podrá tocar tu piel?
quien podrá tocar tu piel?
y soñar
un dia tu libertad

2. EXT. ILHA - DIA

O relevo de uma ilha surge no mar. Cercada de rocha, tendo grama como única vegetação. Nela, estão ruínas de pedra e, entre elas, um círculo perfeito, vestígios de um templo antigo. Seguem várias tomadas da ilha e das ruínas.

3. INT. APARTAMENTO/QUARTO - NOITE

Um homem se levanta da cama. É João

(obs: os nomes das personagens foram colocados para que não haja confusão durante a leitura do roteiro. Na realidade, nenhuma delas terá seu nome identificado durante todo o filme.)

É alto e magro, tem seus 40 anos, tem cabelos grisalhos e olhos claros. Ele veste uma calça de moletom e uma camiseta. Senta-se na frente do computador. Abre-o e começa a digitar. Abre uma tela com uma imagem da terra vista do espaço. Logo a imagem se aproxima e entra na América do Sul até Argentina, logo Buenos Aires, até mostrar as ruas de um bairro específico (Macá). Em seguida, a imagem, em um movimento contrário, afasta-se, move-se para o norte pelo oceano Atlântico, sobrevoa o litoral e se aproxima de uma pequena ilha, perto do costa, sobre a qual vê-se nitidamente ruínas e um círculo de pedra. Ao lado da imagem parada da ilha, João abre uma página em branco e escreve:

*“As ruínas circulares”
roteiro original*

1.EXT.ILHA – DIA”

Ele continua escrevendo.

4. EXT. CEMITÉRIO - DIA

Uma mulher - Lisa - está parada na frente de uma lápide. Veste um casaco e uma calça preta. É morena. Abaixa-se para deixar umas flores e depois caminha entre os túmulos em direção à saída. Durante o trajeto, seu telefone celular toca e ela atende.

LISA

- Alô. Oi. Posso te ligar depois?(...) Sim, eu tô. (...) Vai ser amanhã mesmo.(...)Não, não te preocupa. Eu vou pra clínica de táxi.

5. EXT. ILHA - DIA

João caminha na ilha, no meio das ruínas. Bate fotos, filma o local com cuidado. Esboça enquadramentos com as mãos e rabisca em um bloco de notas.

6. EXT. RUA - DIA

Lisa se aproxima de um táxi estacionado e entra. Ela carrega uma pequena bolsa de viagem.

LISA (FECHANDO A PORTA DO CARRO)

- Bom dia. Pra clínica de Fertilidade Vitae na Rio Branco, por favor.

7. INT. APARTAMENTO/BANHEIRO - NOITE

João está no banheiro fazendo a barba. Espelhos laterais estão dispostos frente a frente e sua imagem é refletida infinitamente em sobreposições de ângulos inusitados. Alguns livros dispostos sobre a pia também se projetam ao infinito.

Ele se corta. CLOSE do gota de sangue. No reflexo do espelho, a ferida já não existe mais.

*. IMAGENS ARQUIVO - ECOGRAFIA DE UM CORAÇÃO BATENDO

Em preto e branco, artérias e veias aparecem com o fluxo de sangue e vão dando forma a um coração batendo.

8. INT. ESCRITÓRIO/CORREDOR - NOITE

Varias mulheres esperam em um corredor curvado, com folhas na mão. Na lateral, uma porta se abre e uma mulher sai. Lisa é a próxima a entrar.

JOÃO (OFF)

- Próxima!

9. INT. TEATRINHO - NOITE

A sala é um pequeno anfiteatro, com arquibancada. João está sentado na audiência junto com outra mulher, sua assistente. Uma câmera volumosa está instalada em um tripé.

Lisa se aproxima.

LISA

- Olá.

João e a assistente a cumprimentam.

JOÃO

- Pode fechar a porta, por favor? Pode deixar a bolsa em cima da cadeira e ir até o centro do palco.

Ela fecha a porta, deixa bolsa em cima da cadeira e desce os degraus até o centro do pequeno palco de madeira.

João coloca a filmadora para gravar.

JOÃO

- Então, antes de começar, depois de ter lido o roteiro, ficou alguma dúvida? Algo que você quer perguntar?

Ela olha para a primeira página do roteiro em suas mãos. Lê-se "14 noites".

LISA

- Na realidade, não sei se entendi bem o por quê do título. Por que "14 noites"?

JOÃO

- Hum. O que você acha?

Lisa olha em direção à câmera como se sua resposta fizesse parte de alguma cena.

LISA

- Imagino que seja por causa das noites. Por causa das 14 noites de insônia depois do incêndio.

João olha para a assistente com satisfação e ela acena positivamente.

JOÃO

- Agora, estamos na cena em que você vai pro cemitério.

Lisa olha para baixo como se fosse a lápide. O rosto dela aparece no visor da filmadora.

JOÃO

- Isso. Como se você pudesse ainda ver as chamas.

CLOSE dos olhos de Lisa nos quais se reflete a oscilação de chamas.

10. EXT. TERRENO BALDIO - NOITE

CLOSE de chamas cuspidas por um homem no meio da escuridão. O título "14 noites" aparece na tela junto com as rajadas de fogo.

11. INT. APARTAMENTO/QUARTO - NOITE

CLOSE da tela do computador. O cursor volta para o título "As ruínas circulares", apaga a palavra "circulares", permanece assim durante uns segundos e apaga o resto do título. Escreve no lugar: "14 noites".

** IMAGENS ARQUIVO - ECOGRAFIA DE UM FETO DENTRO DO ÚTERO
Em preto e branco, um feto em estágio médio se movimenta lentamente dentro do útero.

12. INT. APARTAMENTO/ SALA - NOITE

Lisa assiste a um vídeo de casamento. Na tela, aparecem ela e João em traje de festa, beijando-se em um jardim, com taças de champanhe na mão. CLOSE deles enquanto se olham com ternura.

13. INT. IGREJINHA - NOITE

Disposto em círculo, os integrantes de um coral começam a cantar de olhos fechados, voltados para dentro do círculo. CAM, disposta no meio do círculo, em um movimento circular acompanha a entrada das variadas vozes, uma após a outra, que se sobrepõem umas às outras entoando repetidamente os versos “en la noche unanime” e “nadie lo vio”. A canção vai em crescendo. O rosto de Lisa aparece no coral. Logo CAM se afasta e mostra que a performance está sendo filmada por João e sua assistente. O canto se encerra e deixa o eco das vozes pela espaço vazio da igreja.

JOAO (GRITANDO)

- Corta!

A formação do coral se desfaz e Lisa sai da sua posição, após trocar algumas palavras com pessoas ao seu redor.

(CONT)

- Muito bem, pessoal. Tava ótimo. Vamos dar uma paradinha de 5mn, ok?

Lisa passa por João e sua assistente. No momento em que ela ultrapassa o campo de visão da câmera de João, ela olha para trás e faz um movimento com os braços.

LISA (GRITANDO)

- Corta!

João e sua assistente olham em direção a Lisa, sem entender o que está acontecendo.

Lisa continua andando enquanto CAM se afasta e revela outra câmera montada no tripé manuseada por um cinegrafista. Esta câmera estava filmando João filmando o coral.

LISA (para o operador da câmara)

- Deixa eu ver como ficou.

Lisa dá uma olhada no que foi gravado. Zoom-in do visor da câmara que mostra Lisa e João dentro de um carro.

FUSÃO

14. INT. CARRO - NOITE

João está dirigindo e Lisa está ao lado dele, olhando pela janela aberta, o cabelo ao vento. O carro pára no sinal fechado. Ele olha para ela. Ela acende a luz dentro do carro e abre o espelho.

JOÃO

- Por que 14 noites?

LISA (FECHANDO O VIDRO)

- É o tempo que se leva pra sonhar um filme.

Lisa liga o rádio do carro. É a mesma música do ensaio da primeira cena que está tocando. A voz feminina canta os versos: "Nadie lo vio desembarcar / en la unanime noche"

O carro arranca e percorre uma longa avenida até desaparecer.

CORTA

FIM

CRÉDITOS (A CANÇÃO CONTINUA)"

fade out.

Infelizmente, um filme não poderia integrar o corpo deste trabalho feito de palavras impressas. Sua presença, um tanto fantasmagórica, assombrou muitas páginas do texto e terá que permanecer do lado de fora, como apêndice, contando com o modesto traço do roteiro como promessa de existência, como ante-câmera de imagens e sons. Espero, no entanto, que eles – o filme, o roteiro (tantas vezes os confundi ao decorrer do trabalho) - sejam vistos como a extensão orgânica de todos as minhas reflexões, o delta de um rio onde desaguaram todos seus afluentes. Poderia ter desenvolvido aqui, em um gesto tipicamente borgeano, uma crítica do filme sem tê-lo terminado. Porém, sendo que o filme existirá de fato, prefiro abster-me deste gesto e esperar que o filme tome corpo para ser lançado ao mundo. De mesmo modo, optei por não integrar neste texto, comentários demasiadamente técnicos sobre os dias de filmagem ocorridos, com suas peripécias e acasos afortunados. Pareceu-me que não seriam de grande contribuição aqui após ter discorrido sobre todo processo de criação do roteiro. Afinal, como mencionei anteriormente via Deleuze, o momento de filmagem, pós-conceituação, é repleto de atos de intuição e o deixarei silencioso para que o filme em si fale mais.

Como mencionei várias vezes neste trabalho, manusear a literatura de Borges, por mais instrumental que seja meu conhecimento a respeito dele, é lidar com a vertigem. Escrevo estas linhas perdido em um mundo de ficções, enxergando livros refletidos em espelhos ao infinito, homens condenados à eternidade, uma escada espiral subindo à perda de vista. Talvez o maior *coup de théâtre* seja ainda o discurso de Borges sobre si mesmo em *Borges e eu*:

“Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo, o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas

de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que a nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra, e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página.”

(In: *O fazedor*, p.206)

A jogo vertiginoso ficcional chega ao seu apogeu com o surgimento de uma personagem *Borges*, peça do tabuleiro da ficção borgeana. O criador cria a obra que o cria, por sua vez, e a origem parece se perder. Este grande simulacro me remeteu às palavras de Blanchot e à relação do livro com o mundo:

“Mas se este mundo é um livro, todo livro é o mundo, e desta inocente tautologia, derivam conseqüências temíveis. Para começar, não há limite de referência. O mundo e o livro trocam eternamente e infinitamente suas imagens refletidas. Este poder indefinido de espelhamento, esta multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz e que, de resto, não é nada – será então tudo que encontraremos, vertiginosamente, no fundo de nosso desejo de compreender. Para terminar, se o livro é a possibilidade do mundo, devemos concluir daí que é também à obra que cabe no mundo não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de mascarar e, de enganar, do qual toda obra é o produto tanto mais evidente quanto melhor for dissimulado esse poder nela.” (In MONEGAL, p.22)

Transfiro este pensamento para o cinema e na potência de um mundo possível, contando ainda, como acréscimo no jogo de espelhamento entre mundo e ficção, com o aparato realista da fotografia cinematográfica. A criação do curta-metragem *14 noites* procurou se espelhar no conto *As ruínas circulares*, porém em reflexos fragmentados, ângulos inusitados que deram origem a imagens novas e desdobramentos outros. Nele, a vertigem e a atemporalidade se instalaram como por incorporação das inquietações de Borges. No entanto, em um tempo distinto e na superfície

da tela. Não sei o que o autor teria pensado ao ver um filme a partir de um conto dele. Em uma de suas numerosas críticas cinematográficas, escreveu a respeito de um filme:

“Desconheço o extenso romance do qual foi extraído esse filme: culpa feliz que me permitiu desfrutá-lo, sem a contínua tentação de superpor o espetáculo atual à leitura lembrada, para verificar se coincidiam. Assim, com a imaculada prescindência de suas profanações nefandas e de suas meritórias fidelidades – ambas sem importância -, o presente filme é poderosíssimo.” (p.27, Borges, Borges e o cinema)

Por este comentário e pelo seu gosto pelo cinema, tendo a acreditar que Borges teria dado mais valor a um filme que enveredasse pela *transcrição* do que a uma tentativa de adaptação tradicional. Em todo caso, para este trabalho, a tentativa de descrever todo um processo de criação entre literatura e cinema guiado pelo conceito haroldiano de *transcrição*, deu espaço a um intenso processo de reflexão, em articulação com um fazer artístico mais consciente. Transcriar é antes de tudo procurar entender as engrenagens do texto de partida e, no caso de Borges, observar a admirável arquitetura de “uma ficção filosófica duplicada numa filosofia ficcional”, utilizando novamente as palavras de Sarlo. A transcrição se dá muito mais em termos conceituais e formais do que narrativos e isso me aproxima da postura proposta por Peter Greenaway:

“Leia “ele entrou na sala” e imagine mil encenações. Veja “ele entrou na sala” no cinema-como-o-conhecemos e você ficará limitado a uma única encenação. O cinema tem a ver com outras coisas que não a narração. O que você lembra de um bom filme – e vamos falar apenas de bons filmes – não é a história, mas uma experiência especial e quem sabe única que tem a ver com atmosfera, ambiência, performance, estilo, uma atitude emocional, gestos, fatos isolados, uma experiência audiovisual específica que não depende da história.” (In MACIEL, p.212)

14 noites tentou incorporar, na própria ficção, através das personagens cineastas, os impasses que foram meus, enquanto roteirista, e ao mesmo tempo inscrever um movimento que ilustrasse minhas reflexões teóricas sobre cinema e literatura. Da adaptação à transcrição, não por simples julgamento de valor, mas por uma escolha baseada no desejo de liberdade artística; por um cinema livre que aposta na sua força poética.

“Seja através do uso criativo das novas tecnologias audiovisuais, seja através do entrelaçamento de várias linguagens estéticas e referências culturais, Greenaway não mede esforços ou imaginação para também evidenciar, na trilha aberta por cineastas como Eisenstein, Buñuel e Resnais, que a tela ainda pode servir de topo privilegiado para a manifestação da poesia.” (In MACIEL, p.216)

Não saberia contemplar todas as janelas abertas durante este trabalho e fechá-las de volta abruptamente. Prefiro pensar que fui pego nos espelhos borgeanos e que, perante os reflexos infinitos, preciso inventar uma saída para que o tempo deste texto aqui acabe, mesmo sabendo que algum texto maior, aquele que continua se inscrevendo na mente, se desdobrará indefinidamente.

“Negar o suceder temporal, negar o eu, negar o universo astronômico, são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (à diferença do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é assombroso por ser irreal; é assombroso porque é irreversível e de ferro. O tempo é a substância de que estou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges.” (In MONEGAL, p.89)

créditos bibliográficos.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2000.

ASSIS, Machado de. “Missa do galo”. *Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística – NUPILL*. Florianópolis. De *Obra Completa de Machado de Assis, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/missa.html>. (acessado em 12/03/08)

ASTRUC, Alexandre. “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo”. In: *Écran Français* n° 144, 1948.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual da inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. “Ao sair do cinema”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASTOS, Augusto Roa. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada, 1959. (p.255-258)

BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1: Magia e técnica, arte e política.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957.

BORDWELL, David. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. “El desierto”. In: Atlas. Colaboração com María Kodama. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

_____. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, s/d.

- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.p. 333-337.
- BUCK-MORSS, Susan. “The Cinema Screen as a prothesis of perception: na historical account” In: *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. (tradução mimeografada, Ana Luiza Andrade, com a autorização de Susan Buck-Morss)
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CERQUEIRA, Dorine. “Jorge Luís Borges e a narrativa fantástica.” *Hispanista* (primera revista eletrônica de los hispanistas de Brasil). Vol IX - nº36 – janeiro/fevereiro/março 2009. Disponível em <http://www.hispanista.com.br/revista/Borges%20%20fant%C3%A1stico.pdf> (acessado em janeiro de 2009)
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em / e / sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. São Paulo: Folha de São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais! p.4-5.
- _____, Gilles. *A imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godart*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- DURAS, Marguerite. *L’amant*. Paris: Les éditions de minuit, 1984.
- _____. *O Amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- _____. *Hiroshima mon amour*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.
- EISENSTEIN, Serguei. “Novos problemas da forma cinematográfica” In XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*; antologia. 3a Edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 2003.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- GENETTE, Gerard. "Vertige fixé". In: ROBBE-GRILLET, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les éditions de minuit, 1962.
- GOMES, Renato Cordeiro. "Tecnologias, instante e metropolização: Mídia e vida urbana em progresso no início do século XX." *XVI COMPOS* (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação). Curitiba, junho/2007. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_205.pdf (acessado em 22/02/2008)
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York/London: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.
- JOZEF, Bella. *Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1996.
- _____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 2006.
- MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela. In: Maciel, Maria Esther e Sedlmayer, Sabrina (orgs.). *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. *Pathé-Baby e Prosa turística: o viajante europeu e platino*. Dir. e colaboração de Francisco de Assis Barbosa; texto e org. de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.
- MADDUX, Rachel; SILLIPHANT, Stirling; ISAACS, Neil D. *Fiction into film*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1970.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOUSSINAC, Léon. *La naissance du cinéma*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1983.
- NANCY, Jean-luc *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 21-51.

PEIXOTO, Mário e MELLO, Saulo Pereira de. *Outono – o jardim petrificado*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica* São Paulo: Perspectiva, 1987.

REY, Marco. *O roteirista profissional – TV e cinema*. São Paulo: Ática, 2003.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAVERNINI, Erika . *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski* . Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica / Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert. *Literature through film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

VIEL, Tanguy. *Cinéma*. Paris: Les éditions de minuit, 1999.

WOLF, Sergio. *Cine – literatura: ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

créditos filmográficos.

14 noites. Dir: Christian Abes. (2009)

Aproveitem o mar. Dir: Christian Abes. (2006)

El trueno entre las hojas. Dir: Armando Bó. (1958)

Des nouvelles du bon dieu. Dir: Didier Le Pêcheur (1996)

O ano passado em Marienbad. Dir: Alain Resnais. (1961)

Quanto ao futuro. Dir: Christian Abes. (2008)