

VOX

ANO 02_NÚMERO 03



O céu e o inferno entre o cinema e a literatura

Marcelo Carneiro da Cunha

Literatura é literatura, cinema é cinema

Enéas de Souza

O romance e o filme

José Clemente Pozenato

Uma questão de forma

Marcus Mello

**Literatura e
cinema:**

uma relação para sempre?



EXPEDIENTE

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA
INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO
COMPANHIA RIO-GRANDENSE DE ARTES GRÁFICAS

VOX é uma revista cultural publicada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL) e a Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas (Corag)
vox.ielrs@gmail.com

ISSN 1518-9600

EDITOR E JORNALISTA RESPONSÁVEL Tailor Diniz / Reg. Prof. 4.912

CONSELHO EDITORIAL Clarissa Pont, Débora Peters, Denise Pereira, Jéferson Assunção, Laís Chaffe, Maria Emília Portella, Ricardo Silvestrin, Vera Spolidoro, Tailor Diniz

PROJETO GRÁFICO / Instituto Naumild - Jackson Brum

DESIGNER RESPONSÁVEL E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA Alex Silva

COORDENADOR DE PRODUÇÃO Paulo Bentancur

REVISÃO Estevão Cogoy e Paulo Bentancur

COLABORADORES Adriane Garcia, André Setaro, Athos Ronaldo Miralha da Cunha, Bernardo José de Souza, Caio Ritter, Deny Bonorino, Enéas de Souza, Gilberto Buchmann, Ivette Brandalise, José Clemente Pozenato, José Eduardo Degrazia, José Mattos, Léo Tavares, Lisiane Cohen, Luciana Panzarini Grimm, Marcelo Carneiro da Cunha, Marcos Mello, Paulo Seben, Pedro Mandagará, Reginaldo Pujol Filho, Ricardo Portugal, Roberto Carlos Ribeiro, Susana Vernieri

Instituto Estadual do Livro (IEL)
Rua André Puente, 318
CEP 90035-150
Porto Alegre-RS
Fones (51) 33146450 / 33117311
iel@sedac.rs.gov.br
ielrs.blogspot.com

Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas (Corag)
Av. Cel Aparício Borges, 2199
CEP 90680-570
Porto Alegre-RS
Fone (51) 32889700
corag@corag.com.br
www.corag.com.br

Apoio:



ALÉM DA LINGUAGEM

Desde a sua invenção, o cinema se atrelou à literatura de tal maneira que, hoje, é raro se encontrar um diretor ou roteirista que parta do zero e crie suas próprias histórias.

No Brasil, há até agências especializadas em pesquisa e venda de conteúdo (literário) para adaptações para cinema e televisão. Essa grande dependência tem chamado atenção, e há quem diga que, se uma praga de traças atingir o planeta Terra e destruir todas as bibliotecas e livros aqui existentes, o cinema entrará em crise.

Tanto junto ao público como entre os próprios escritores é comum o desapontamento com o resultado de muitas adaptações de bons livros. Alguns escritores se mantêm discretos, não se manifestam mesmo quando são chamados a opinar. Mas há outros que não fogem do assunto e expõem suas queixas.

Clarah Averbuck, por exemplo, não gostou da adaptação de *A máquina de pinball*, feita pelo diretor Murilo Salles: “Como adaptação de minha obra, muita coisa me incomoda. Aquele não é ‘o meu filme’. Meus são os livros e os *blogs*”.

As discussões sobre adaptações têm, com raras exceções, se limitado à questão da linguagem – que na literatura é uma, no cinema é outra... Gabriel García Márquez não permitiu até hoje que *Cem anos de solidão* fosse filmado. E ele bem sabe o porquê. Algumas questões, então, de linguagem e além dela, podem ser levantadas na tentativa de entender uma relação que

inúmeras vezes tem a frustração como desconfortável resultado.

Não haveria casos de obras concebidas para a literatura, cujas características funcionam apenas em linguagem literária e que, por assim serem, se levadas à linguagem cinematográfica, perderiam a qualidade, transformando-se apenas num arremedo da versão original?

Não poderia haver casos de um diretor que, na ânsia de aproveitar um livro de sucesso, transpõe imediatamente essa obra para o cinema sem a necessária avaliação de suas características, se é adaptável ou não? Não estaria aí, numa visão comercial, a causa de alguns livros ótimos resultarem em maus filmes?

Essa exacerbada dependência da literatura não significa uma certa acomodação, considerando-se que é mais fácil pegar um livro pronto, que está fazendo sucesso e cuja dramaturgia já foi testada, e adaptá-lo, em vez de se criar um argumento próprio e roteirizá-lo?

Um dos nossos convidados desta edição, o escritor e roteirista Marcelo Carneiro da Cunha, levanta uma questão a ser pensada sobre os caminhos da produção audiovisual daqui para frente: “[...] canalizar recursos de maneira direta, deixando a literatura em paz com seus procedimentos e resultados, salvo as exceções necessárias, para o bem de todos”.

Uma posição que pode desencadear no mínimo uma longa discussão.

Boa leitura.
Junho de 2012

	06
O ROMANCE E O FILME	
JOSÉ CLEMENTE POZENATO	
	09
LITERATURA GAÚCHA NA TELA DO CINEMA - ALGUNS CASOS	
PEDRO MANDAGARÁ	
	14
LITERATURA É LITERATURA, CINEMA É CINEMA	
ENÉAS DE SOUZA	
	18
EU PREFIRO O LIVRO!	
LISIANE COHEN	
	21
ADAPTAÇÃO DE LITERATURA PARA O CINEMA É CONFLITO DE LINGUAGENS	
ANDRÉ SETARO	
	24
UMA QUESTÃO DE FORMA	
MARCUS MELLO	
	27
O CÉU E O INFERNO ENTRE O CINEMA E A LITERATURA	
MARCELO CARNEIRO DA CUNHA	
	29
TRABALHOS PRÁTICOS PARA DESPERTAR O PRAZER DA LEITURA	
LUCIANA PANZARINI GRIMM	
	31
SERIA A ARTE A SALVAÇÃO DO CELULÓIDE?	
BERNARDO JOSÉ DE SOUZA	
	34
PRATELEIRA	
	36
O IRREAL QUE NA FICÇÃO SE TRANSFORMA EM REAL	
ROBERTO CARLOS RIBEIRO	
	38
DO LIVRO <i>EM TRÂNSITO</i>, MENÇÃO HONROSA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO PRÊMIO MOACYR SCLiar DE LITERATURA	
ALBERTO MARTINS	
	39
A IMAGEM DA PALAVRA	
	41
PROGRAMAÇÃO	

ORIGINAIS

42
AUTO DE NATAL
ADRIANE GARCIA

44
AMIGO
DENY BONORINO

48
MORREU DE QUÊ?
IVETTE BRANDALISE

49
RATO
CAIO RITTER

50
A NOIVA
GILBERTO BUCHMANN

51
VINHO
RICARDO PORTUGAL

52
LANCES ESQUISITOS
REGINALDO PUJOL FILHO

54
O SUSPIRO DE ELIOT
PAULO SEBEN

55
DIABO COXO
JOSÉ MATTOS

57
LINHA
SUZANA VERNIERI

58
UM LIVRO PARA MORGANA
ATHOS RONALDO MIRALHA DA CUNHA

61
MINICONTOS
JOSÉ EDUARDO DEGRAZIA

62
ANNA, AS PESSOAS ESCUTAM BEETHOVEN
LÉO TAVARES

O ROMANCE E O FILME

JOSÉ CLEMENTE POZENATO

AUTOR DE *O QUATRILO*, ADAPTADO PARA O CINEMA, QUE
CONCORREU AO OSCAR DE MELHOR FILME ESTRANGEIRO EM 1996



Desde que Méliès, em 1902, resolveu contar em filme a história da Cinderela, e Griffith, em 1915, levou para as telas *O nascimento de uma nação*, iniciou-se no cinema a caçada em busca de narrativas. Elas foram perseguidas no lendário popular, nas notícias de jornal, nos *faits divers*, nas memórias individuais e coletivas, na História, na Bíblia, no teatro e, não poderia ser diferente, no romance. Até porque o romance, nascido num caldo cultural semelhante ao do ci-

nema, parecia oferecer um tipo de narrativa já próximo do modelo da narrativa cinematográfica, desde que feita a devida adaptação. E desde então existe, também, uma discussão jamais concluída sobre quais devam ser as relações entre romance e filme. Se toda tradução já é uma traição, o que dizer de uma adaptação?

Um estudioso do problema, Alain Garcia (ver *L'adaptation du roman au film* – Diffusion, Paris, 1990), caracteriza pelo menos três mo-



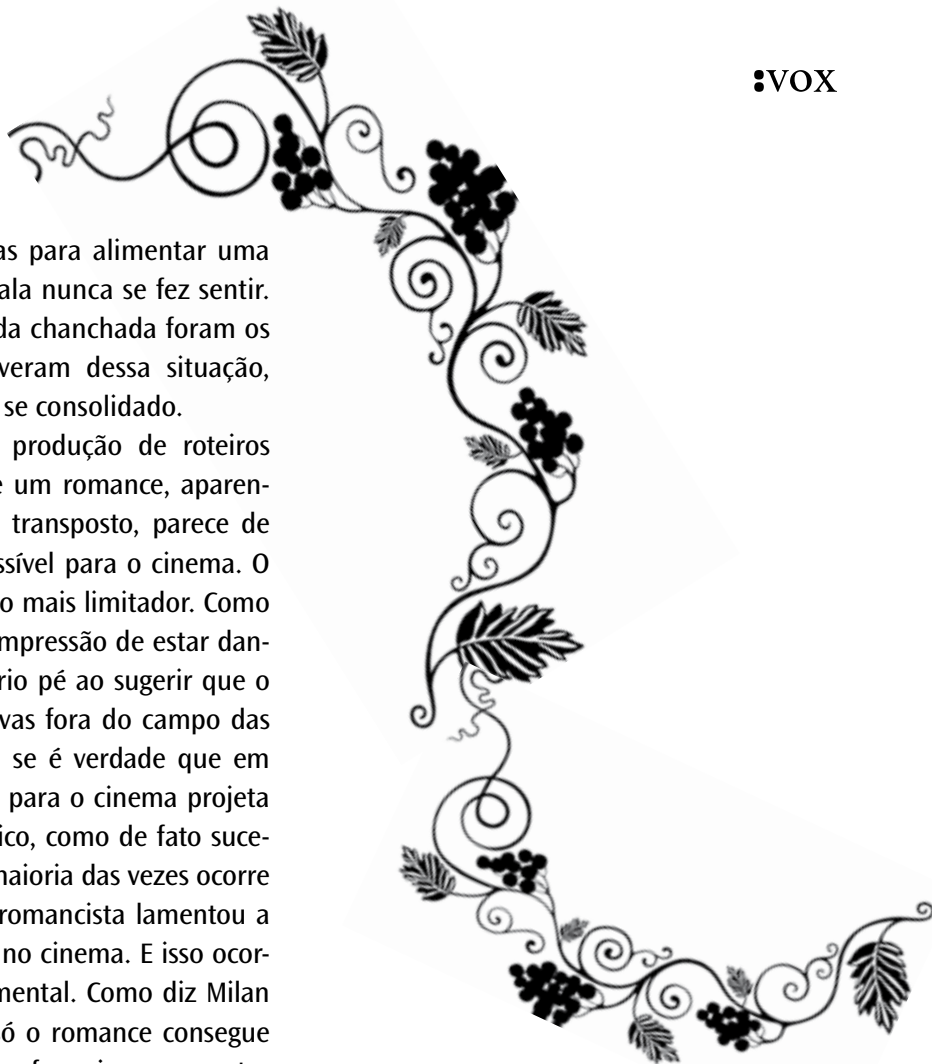
CASA ONDE FOI GRAVADO O QUATRILO,
CAMINHOS DAS PEDRAS, BENTO GONÇALVES(RS)

“ Como diz Milan Kundera, há coisas que só o romance consegue dizer, e não adianta querer fazer isso com outra forma de expressão. ”

dos de adaptar um romance para o cinema: a adaptação propriamente dita, a adaptação livre e a transposição. Esses modos são, na realidade, três graus diferentes de proximidade da narrativa original, sem que em nenhum deles se possa falar em fidelidade. Adaptar é já ser infiel em algum grau. Adaptar, diz Henri Lemaître em seu dicionário de Literatura Francesa, “é uma operação que consiste em recompor uma obra em um modo de expressão diferente do original: o filme *Le rouge et le noir*, de Claude Autant-Lara, é uma adaptação cinematográfica do romance de Stendhal mantendo o mesmo título (...)”.

Vivi de perto essa experiência na adaptação do romance *O quatrilo*. Antônio Calmon, experiente cineasta e roteirista, autor do chamado primeiro tratamento antes do roteiro, me fez este comentário: desse romance é possível fazer quatro filmes diferentes, vamos ter que escolher um. Nem mesmo o título estava garantido (durante a produção, chegou a ter o título secundário de “Trocando corações”). Duas cenas do roteiro final (assinado por Leopoldo Serran), e das mais fortes do filme, não aparecem no romance. Uma delas é quando o personagem Gardone desmancha e queima a cômoda que era a imagem visual da relação de sua mulher com o outro. E a cena dramática da personagem Pierina enfrentando o padre diante dos fiéis também foi “transposta”. No romance, tudo o que Pierina diz é dito na sacristia, aos sussurros, tendo apenas o sacristão como testemunha. Nos dois casos, o roteiro encontrou uma forma de expressão característica do cinema: aquela em que a narrativa entra pelos olhos, literalmente, e de forma espetacular. O que mostra que o dilema do romancista, de colocar com palavras a cena diante do leitor, está no sentido inverso do dilema do cineasta: como apenas sugerir, à maneira do romance, com imagens escancaradas na tela.

No Brasil, o cinema não teve a dimensão que teve nos Estados Unidos, onde a produção de seriados sobre o mesmo tema e suas variações, ao lado das superproduções, serviu de base para uma verdadeira indústria do entretenimento. Aqui, como acontece também com o romance, o cinema foi encarado como obra de arte, nunca como um produto industrial. Assim,



a demanda por narrativas para alimentar uma produção em grande escala nunca se fez sentir. Os ciclos do cangaço ou da chanchada foram os que mais próximos estiveram dessa situação, sem nunca terem de fato se consolidado.

Nesse contexto, a produção de roteiros com base no “roteiro” de um romance, aparentemente pronto para ser transposto, parece de fato o caminho mais acessível para o cinema. O mais acessível e também o mais limitador. Como romancista, posso dar a impressão de estar dando um tiro no meu próprio pé ao sugerir que o cinema vá buscar narrativas fora do campo das narrativas literárias. Mas, se é verdade que em alguns casos a adaptação para o cinema projeta o romance junto ao público, como de fato sucedeu com *O quatrilho*, na maioria das vezes ocorre o contrário. Mais de um romancista lamentou a versão dada ao seu texto no cinema. E isso ocorre por uma razão fundamental. Como diz Milan Kundera, há coisas que só o romance consegue dizer, e não adianta querer fazer isso com outra forma de expressão. Por justiça, deve-se dizer também o inverso: há coisas que só o cinema consegue dizer. E não é o fato de uma narrativa na forma de romance ter obtido força e consistência que vai assegurar que o mesmo vá acontecer com essa mesma narrativa posta no filme.

Mais de uma vez pensei que, se eu fosse cineasta (minha vocação oculta, depois da de escritor), sairia à cata de temas capazes de render narrativas em série, em escala de produção industrial. Já pensei em tomar o Sepé Tiaraju e fazê-lo viver, no cinema, uma depois da outra, aventuras sensacionais com castelhanos, portugueses, jesuítas. Quando li a saga de Artur Arão, escrita por Ludovico Meneghello, cheguei a imaginar pelo menos dez roteiros de filme com esse personagem, extraordinário e firmemente enraizado na nossa cultura de fronteira. Assim como esses há outros tipos que poderiam render filmes vibrantes. O Paco na serra gaúcha, os monges do Pinheirinho no vale do Taquari, Gumercindo Saraiva entre as fronteiras do Prata e do Brasil...

Para arrematar tantas provocações, vai mais uma. O romance nasceu como um produto industrial, veiculado em folhetins, com o objetivo de ajudar a vender jornais e revistas. O tempo e outras circunstâncias terminaram por lhe dar aura de obra de arte. Com o cinema não foi diferente. As primeiras fitas eram exibidas em barracas de circo, para diversão do grande público. Nas mais recentes, essa dimensão circense foi retomada, com a exploração dos chamados efeitos especiais. O cuidado artístico deve existir, seja no romance, seja no cinema. Mas sua principal função social, como formas da cultura de massa, deve ser a capacidade de atrair o público leitor e/ou espectador com representações que alimentem e diversifiquem a visão geral de mundo de que todos precisam. :V



LITERATURA GAÚCHA

NA TELA DO
CINEMA
– ALGUNS CASOS

PEDRO MANDAGARÁ

DOUTOR EM LETRAS PELA PUCRS, COM ESTÁGIO
DE DOUTORAMENTO NA STANFORD UNIVERSITYCENA DO FILME *HOTEL ATLÂNTICO*

Sempre que sai uma nova adaptação cinematográfica de literatura se discute o quanto o filme foi fiel à obra original. O que “fidelidade” quer dizer nesse contexto se discute menos. O que se transporta das letras para as imagens?

Há casos que parecem fáceis, como as peças de teatro, nas quais os diálogos podem ir para o filme. Porém, ainda assim, temos resultados discutíveis. Ninguém nega que *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier, é melhor que *Hamlet* (1996), de Kenneth Branagh, mesmo que apenas o segundo inclua todas as falas da peça de Shakespeare.

Quando se fala em narrativas literárias – romances, contos – se fala, no mais das vezes, da adaptação da “história” do livro. Porém, não se tem certeza do que se transporta de um meio a outro: é a história como contada no livro, com todos os seus *flashbacks*, reminiscências e antecipações acontecendo na exata ordem do livro, ou é o enredo que está por trás disso, isto é, a história do livro rearranjada numa sequência temporal de causa e efeito, com as reminiscências indo para o início e as antecipações, para o fim? E, se a coisa já se complica nesse nível mais básico da narrativa,

o que realmente se adapta do estilo, da caracterização das personagens, do cenário, etc.?

Talvez, dada estas dificuldades em estabelecer o que afinal se adapta, se devesse falar em *diálogo* entre uma arte e outra. E, sendo esse o caso, o cinema brasileiro (e o gaúcho) andam dialogando bastante com nossa literatura. Segundo levantamento do pesquisador Marcelo Vieira Barreto Silva, de 1995 a 2006 foram produzidos 285 longas-metragens no Brasil, dos quais 105, adaptações (38%).¹ E, nos últimos seis anos, pelo que se pode acompanhar da produção, o número não deve ter sido muito menor.

Claro que isso sempre ocorreu. Diálogos com a literatura já nos renderam obras-primas como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. O mesmo romance clássico de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, gerou tanto um bom filme de Júlio Bressane (1985) quanto outro, indefensável, de André Klotzel (2001).

Talvez seja esse um dos problemas com a onda contemporânea de adaptações: a repetição dos mesmos autores que já foram trazidos para o cinema inúmeras vezes anteriormente. Machado andou sendo maltratado em *Dom* (2003), de Moacyr Góes, enquanto Jorge Amado voltou pela *n*-ésima vez às telas com *Quincas Berro D'Água* (2010), versão meio higienizada da melhor novela do autor baiano. O mesmo ocorreu com Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva* (2006).

Este seria um primeiro grupo de uma potencial classificação das adaptações brasileiras contemporâneas, o dos filmes que dialogam com a obra de autores já falecidos. Dentro deste grupo, um subgrupo incluiria autores falecidos consagrados, como Machado, Amado e Rodrigues. De maneira geral, os filmes que têm sido produzidos dialogando com essas obras não revelam grande interesse estético ou mercadológico. Afastados tanto dos festivais

quanto do grande público, parecem filmes destinados a ilustrar futuras aulas de literatura no Ensino Médio.

Um outro subgrupo dentro dos autores falecidos, que engloba autores não-tão-consagrados, trouxe ao menos um resultado interessante. Trata-se de *A última estrada da praia* (2012), filme ainda não lançado comercialmente de Fabiano de Souza, inspirado em *O louco do Cati* (1942), de Dyonélio Machado. Consagrado por *Os ratos*, o comunista Dyonélio nunca deixou de ser uma figura algo maldita na literatura gaúcha e brasileira, apesar de diversas tentati-

“ Talvez seja esse um dos problemas com a onda contemporânea de adaptações: a repetição dos mesmos autores que já foram trazidos para o cinema inúmeras vezes anteriormente. ”

vas de resgate, como as reedições do *Louco* e de *Desolação* pela editora Planeta.

O filme de Fabiano de Souza não tenta de maneira alguma ser “fiel” ao livro. Na verdade, apenas se inspira (livremente) na primeira parte do *Louco*, a viagem de Porto Alegre ao litoral, deixando de lado o restante (prisão, Rio de Janeiro, volta ao Rio Grande). A viagem é demorada e acidentada em ambas as obras. No livro, a precariedade dos caminhos e do veículo explicam as quase 50 páginas que se leva até a praia; no filme, são decisões gratuitas, tomadas de última hora pelas personagens – parar em Osório, largar o carro e ir de ônibus a Terra de Areia – que explicam a demora.

Do livro ao filme, o louco passa de quase mudo a totalmente. Seu trauma, do massacre do Cati, se transforma na imagem de uma am-

¹ Em artigo para a revista Rumores, v. 2, n. 2, jan.-abril 2009, disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/rumores/article/viewFile/6544/5951>

bulância (da qual teria fugido?). Os companheiros de viagem também são diferentes: Leo e Paula, namorados, e Norberto, que tem uma queda por Paula. Como no romance, é Norberto que convence a patota a levar o louco junto na viagem, e é também ele que continua com o louco pela praia, ao se separar dos outros.

O filme de Fabiano de Souza propõe um diálogo interessante com o livro de Dyonélio. Desaparecem as conotações políticas do romance; as peripécias se tornam gratuitas; o trauma perde seu lastro histórico; se acrescenta um triângulo amoroso. No tempo de composição de *O louco do Cati*, marcado pela ditadura getulista, havia uma certa necessidade de posicionamento, de ser *contra ou a favor* de algo, o que também explica a volta do louco a seu espaço traumático de origem (o Cati). *A última estrada da praia*, em contraste, reflete um momento sem direções claras.

Podemos agora retomar nossa classificação inicial e pensar no grupo de autores vivos adaptados para o cinema. No caso da literatura gaúcha, o espectro de adaptações re-

“ Por que, então, um ator global, branco, pode ser travestido de índio? ”



flete um certo panorama da produção literária contemporânea.

Há um primeiro subgrupo de filmes históricos, um gênero de muita tradição na filmografia sul-riograndense. Um romancista que trata desta temática e já foi adaptado algumas vezes é Luiz Antonio de Assis Brasil. Encontramos neste caso um dos limites do diálogo entre cinema e literatura, isto é, um caso em que a disparidade qualitativa entre filme e livro é tão grande que corremos o risco de voltar ao velho paradigma da “fidelidade”. Me refiro ao filme *A paixão de Jacobina* (2002), adaptação do romance *Videiras de cristal* (1990). Embora considerando que não existe isso de fidelidade em adaptação, fica difícil entender a relação entre filme e livro, já que o complexo tecido narrativo do romance desaparece na roteirização. Em termos de personagens, não há paralelos para a caricatura que Letícia Spiller faz de Jacobina.

O romancista e, agora, cineasta Tabajara Ruas apresenta um caso interessantíssimo dentro deste subgrupo histórico. Após colaborar com Beto Souza na adaptação de seu romance

Netto perde sua alma (2001), Tabajara dirigiu sozinho um segundo filme com o personagem, *Netto e o domador de cavalos* (2008). O segundo filme mostra um episódio da história do general Netto antes da Guerra dos Farrapos e *não* partiu de um livro anterior, ou seja, o romancista escolheu diretamente o cinema como veículo para continuar a saga do personagem.

Apesar de a situação ser interessante, o filme deixa muito a desejar. A história é confusa e absurda, misturando o general Netto em busca de um certo Índio Torres, domador de cavalos, com a lenda do Negrinho do Pastoreio. No meio disso, Netto se alia a quilombolas para salvar o domador de cavalos, e ajudar e, depois, vingar o Negrinho. À parte a representação mitológica da possibilidade perdida de uma “união de três raças” no Rio Grande do Sul, fiquei pensando que havia algo estranho no fato do Índio Torres ser interpretado por Tarcísio Filho. Afinal, não se considera mais a possibilidade de dar a um branco o papel de um negro, como se fazia às vezes no cinema norte-americano dos primórdios (inclusive no primeiro filme sonoro, *O cantor de jazz* – 1927). Por que, então, um ator global, branco, pode ser travestido de índio?

Ainda outra tendência da literatura gaúcha contemporânea pode ser acompanhada a partir de dois filmes estrelados pelo ator Julinho Andrade, *Cão sem dono* (2007) e *Hotel Atlântico* (2009). Em ambos, Julinho interpreta um personagem perdido na vida que, de maneira meio gratuita, encontra uma mulher linda no caminho (no primeiro filme, a então estreante Tainá Müller; no segundo, Mariana Ximenes). Este topos, do homem-jovem-solteiro perdido e sem perspectivas, é recorrente na produção literária gaúcha contemporânea, e as diferenças entre estes dois filmes, e entre os livros que lhes deram origem, podem ajudar a compreendê-lo.

Dirigido por Beto Brant, que tem uma carreira composta de adaptações de autores contemporâneos, *Cão sem dono* foi feito a partir do primeiro romance de Daniel Galera, *Até o dia em que o cão morreu* (2003). O livro, passado em Porto Alegre, trata do encontro do protagonista com uma modelo que se torna sua amante. O único conflito do livro é do protagonista

consigo mesmo e com sua incapacidade de se comprometer com a beldade que lhe caiu no colo. Pouco sabemos sobre os personagens: o protagonista é formado em Russo (graduação que, aliás, não existe nos cursos de Letras aqui do estado), está desempregado, vive num apartamento pago pelos pais – mas não sabemos nada sobre esses pais. O filme ajuda um pouco a tirar a história desse caráter monádico ao mostrar os pais e *localizar* o espaço, focando lugares específicos de Porto Alegre. Mas ainda se ressentido, muito, do caráter de fantasia do romance de Galera, caráter compartilhado por muito da ficção dos jovens autores gaúchos e brasileiros: um mundo no qual os personagens são todos de classe média, a raça nunca é mencionada (como se fosse, automaticamente, branca), as mulheres são todas lindas e magras e, no fundo, sonham em “ser apenas a mulher de um homem”², e o maior medo dos protagonistas é enfrentar a si mesmos.

Em *Hotel Atlântico*, dirigido por Suzana Amaral a partir do romance homônimo de João Gilberto Noll (1989), o protagonista também está perdido e em conflito consigo, mas a radicalidade do conflito é muito maior. Enquanto em *Cão sem dono* havia um registro realista, neste segundo filme a sucessão episódica de acontecimentos tem um tom surreal: o personagem parece perseguido pela morte todo o tempo, e as diversas direções que seu caminho toma (que têm algo da arbitrariedade de *A última estrada da praia*, mas com um tom mais pesado) parecem ao mesmo tempo uma fuga da morte e uma expectativa de seu encontro. O personagem interpretado por Julinho Andrade neste filme é de um ator famoso de televisão, que resolve ir embora do hotel onde mora ao ver o IML buscar um cadáver lá. No caminho, conhece uma jovem polonesa no ônibus, o que gera a expectativa de um encontro amoroso – cortado pela morte (provável suicídio) da companheira de viagem enquanto o

² Expressão literalmente retirada de *Cordilheira* (2008), do mesmo Galera, protagonizado por uma escritora, metaleira, “branca e linda”, que abandona o namorado que não quer lhe dar um filho e vai para Buenos Aires em busca do amor.



protagonista está no banheiro. Perto do fim do filme, o personagem tem a perna amputada num hospital de uma cidade do interior gaúcho. A filha do cirurgião, interpretada por Mariana Ximenes, tenta seduzi-lo, mas o protagonista brocha. A inversão dos conceitos correntes de beleza é total, já que alguns minutos antes ele tinha transado com outra personagem, obesa, no meio de um varal, em outra cidade do interior. Ao final, o protagonista foge com seu enfermeiro para a praia, numa sugestão homoerótica que permanece como subtexto.

Tanto o filme de Suzana Amaral quanto o livro de Noll são obras extremamente complexas, a que não se faria jus num comentário tão rápido. Em comparação com *Cão sem dono* e *Até o dia em que o cão morreu*, pode-se pensar numa radicalização do caráter solitário e isolado do personagem – acompanhada, porém, de um processo de inversão e quebra

constante de expectativas. Em *Hotel Atlântico*, o conflito existencial não é de um adolescente com a própria irresponsabilidade, mas de uma pessoa adulta com a possibilidade real e efetiva de sua morte – ou de sua transformação para sempre, representada pela amputação da perna do personagem principal.

Hotel Atlântico talvez seja, dos filmes aqui tratados, o que fica mais próximo do romance que lhe deu origem – não só por “captar” o livro, mas por se manter num nível de excelência equivalente em relação ao meio. Filmes como este e (o menos sombrio) *A última estrada da praia* dizem algo sobre a contemporaneidade, sobre seu caráter de abertura em relação ao futuro, sobre as escolhas – marcantes, como uma amputação – que temos que fazer no presente, a cada curva da estrada. •V

“Hotel Atlântico talvez seja, dos filmes aqui tratados, o que fica mais próximo do romance que lhe deu origem – não só por ‘captar’ o livro, mas por se manter num nível de excelência equivalente em relação ao meio.”



LITERATURA É LITERATURA, CINEMA É CINEMA

ENÉAS DE SOUZA

AUTOR DE *TRAJETÓRIAS DO CINEMA MODERNO* E UM DOS AUTORES DE *O DIVÃ NA TELA*

1) O romance é um trabalho com palavras, envolvendo o gosto da relação entre elas, o desenvolvimento de uma concepção narrativa, a escolha do narrador, a estratégia da narração. Mas, no fundo, as palavras desta narração têm uma potencialidade de imagem soberba, aplicam a alavanca da imaginação tensionando, flexionando, expandindo o imaginário. Não conheço escritor que não gostaria de ver sua obra em filme, em cinema. Pois aí é que está; literatura é literatura, cinema é cinema. Pois a imagem da literatura, produto da acumulação de palavras e da sugestão de imagem, quem a realiza é o leitor. Tanto que a minha *Capitu* não é a mesma de Machado, nem a de qualquer outro leitor. Não há descrição minuciosa que permita ver o personagem como se vê no cinema. O cinema é uma analogia do real.

2) E o cinema é imagem em movimento como nos disse Deleuze. Só que temos muitos tipos de cinema, mas no limite podemos trabalhar com o cinema dramático e o cinema experimental. O que significa, como fez algumas vezes Stan Brahkage, o cinema pode ser apenas movimentos de luz e sombra, onde a imagem não está inscrita numa intriga, num dinamismo evolutivo do *pathos* dramático. É, portanto, a narração que nos dá a proximidade da literatura e do cinema. Sim, porque se tratarmos do ponto básico palavra e imagem, a desconexão é absoluta. No entanto, quando falamos do cinema como imagem, é preciso ampliar esta conceituação. O cinema é imagem visual, mas é também imagem sonora – que vem da música, do ruído ou da voz humana.

3) Então vamos nos dedicar um pouco ao exame da questão da palavra no cinema. Ela, em primeiro lugar, é amplamente usada como diálogo, menos como pensamento e reflexão. Mas, pode emergir como poesia (*Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais; *India song*, de Marguerite Duras). Pode, no entanto, em terceiro lugar, aparecer como algo escrito: um bilhete, uma manchete ou artigo de jornal, etc. Pode ser usada como entre-títulos (caso do cinema mudo) ou pode ser escrita na própria imagem, como faz Godard: título de livros, palavras numa parede ou frases escritas no quadro-negro, ou mesmo a nomeação no corpo daquilo que é dado a ver, como em *História(s) do cinema*.

4) Por que estou escrevendo tudo isso? Porque, a meu ver – e tenho uma posição radical –, é impossível passar para o cinema um romance de grande qualidade. Hitchcock fez grandes filmes, *Os pássaros*, por exemplo, baseado em uma obra literária; contudo, uma obra menor. Por quê? Porque, na verdade, o cinema é uma narração posta em imagens. E um romance sem grande expressão literária tem um esqueleto dramático que pode ser mudado, alterado. E é bom, uma vez que já está esboçada a história, a evolução dos personagens. E o sentido do que o romancista está escrevendo pode ser modificado, trocado, adicionado, ampliado, sem nenhum problema, pois o que faz a importância de um romance é a qualificação do pensamento de um romancista. E isso o romance sem grandes qualidades para adaptação não tem. Deixa o caminho aberto para o grande cineasta.

5) Um romance é um pensar em palavras; dar a compreensão do mundo por meio da narração e do que dizem as palavras. Mesmo as imagens. Mas imagens descritas com substantivos, adjetivos, advérbios e o dinamismo dos verbos. Veja-se Dostoiévski, veja-se Guimarães Rosa. Mas peguemos autores contemporâneos: *Cosmópolis*, de Don DeLillo; *O teatro de Sabath*, de Phillip Roth, por exemplo. Dito de forma clara: um romance de qualidade tem um pensamento intenso, joga um pensamento forte. Porque, a meu ver: um romance pensa. E este pensamento não pode ser alterado. E, assim como um romance pensa, o cinema também pensa. Godard dizia, admiravelmente: o cinema pensa e dá a pensar. O romance e o cinema são irmãos da filosofia, mas cada um no seu departamento. Embora todos sejam da mesma Universidade.

“ O romance e o cinema são irmãos da filosofia, mas cada um no seu departamento. Embora todos sejam da mesma Universidade. ”



6) Assim, quando jogamos a transformação de um romance em cinema, as transformações são más, são medíocres, são carentes e deficientes, sempre falta alguma coisa. Isso sem contar que, para encarar a genialidade de um *Dom Quixote*, tem que ter um Cervantes igual na criação do filme. Orson Welles começou a enfrentar a questão, mas não terminou a filmagem. Não sei se sua aposta faria face ao gênio do autor espanhol. E digo isso porque, ao enfrentar Kafka, de *O processo*, Welles saiu-se extraordinariamente bem. Ou seja, o pensamento de Kafka encontrou um nível rival no pensamento de Orson Welles sobre o mundo contemporâneo. Talvez, tenha sido, com todas as alterações, alguém que não envergonhou o pensamento do cinema em face do pensamento do romance. Mas o que importa: Kafka não reconheceria Welles como tendo efetivamente posto em imagens o romance que ele imaginara. E mais, por que são válidas as duas formas artísticas, o filme e o romance: porque tratam do sentido do mundo com uma força e uma altura inigualáveis. Na verdade, na verdade, Welles e Kafka, Kafka e Welles são dois gênios da arte. Welles seria capaz de medir-se com Cervantes?

7) *O processo* de Orson Welles não é uma adaptação de *O processo* de Kafka. É um filme baseado num romance. O que significa dizer que talvez haja grandes parentescos de pensamento, talvez haja grande preocupação no sentimento visual do mundo, talvez haja grandes percepções de personagens, mas se expressam em lógicas diferentes – um na lógica do romance, onde são tecidas as cenas e as narrações em termos de palavras, frases, encadeamentos narrativos precisos, e outro na lógica da tensão entre as próprias imagens visuais e entre a imagem visual e a imagem sonora. E o que me parece substancialmente distinto: o pensamento que sai do romance se elabora através do modo como as palavras, as frases, os capítulos são organizados. A estrutura dramática também é importante para o cinema, mas tudo é dado a ver, enquanto no romance tudo é dado a ler.

8) Pode-se ver claramente a diferença da relação da literatura com o leitor e da relação do cinema com o espectador através da posição da crítica. A crítica da literatura parte da leitura do romance e se expressa em palavras. Já a crítica do cinema não parte da leitura do filme – é uma metáfora imprópria e equivocada da recepção da película ou do digital. A crítica cinematográfica parte da visão da obra, que pode ser decodificada e transformada em palavras, escritas num texto crítico. A crítica pode ser um gênero literário, seja a da literatura, seja a do cinema. Mas a natureza ontológica do romance é distinta daquela do cinema. E por essa razão, não existe a possibilidade de fazer um filme sobre um romance, que expresse o pensamento efetivo do romance. Sempre será um pensamento cinematográfico, em imagem e som.

“Por que estou escrevendo tudo isso? Porque, ao meu ver – e tenho uma posição radical –, é impossível passar para o cinema um romance de grande qualidade.”



“ Assim, quando jogamos a transformação de um romance em cinema, as transformações são más, são medíocres, são carentes e deficientes, sempre falta alguma coisa. Isso sem contar que, para encarar a genialidade de um Dom Quixote, tem que ter um Cervantes igual na criação do filme. ”

9) Indo mais fundo: a imprecisão na composição de um personagem, mesmo de um cenário, de um ambiente em termos de imagem, ou seja, em termos de analogia com a realidade é diferente no romance e no cinema. Quando ponho um ator para compor um personagem, ele tem cara definida, olhos impositivos, boca de fato, orelhas singulares, gestos cotidianos, além das roupas indicativas, etc., etc. Isto quer dizer que a imagem extrapola ou reduz em realidade o que é narrado em imagem pelas palavras. Mas a beleza do romance, a sua empolgação é que as palavras nos levam a avenidas do imaginário talvez com mais liberdade do que as imagens do cinema. E, ao mesmo tempo, porque palavra, o romance é capaz de ter um grau maior de simbolização do que o filme. Embora o cinema dê mais realidade ao imaginário da história que mostra do que o romance tece com as palavras.

10) Veja o leitor, para fixarmos com mais razão o que estamos dizendo. Compare *Morte em Veneza* de Thomas Mann e *Morte em Veneza* de Visconti. O mundo já começa com a diferença do personagem, que passa de escritor para compositor. Mas trago esse exemplo para mostrar dois grandes artistas. Claro que Orson Welles e Visconti alimentam o desejo de ler e mostrar em

imagens *O processo* e *Morte em Veneza* não como “cópias”, mas sempre como encenações originais dos romances. Mostrar como autores, criadores do mesmo porte, apenas com os romancistas dando a oportunidade dos cineastas trabalharem em cima de algo já feito, de uma estrutura dramática já pronta, de uma temática que pode se encaminhar para reflexões alternativas – sentidos dissonantes – com pensamentos trazendo elementos outros, novos, contrastantes. O pensar de um romancista pode ter pontos semelhantes aos do cineasta: personagem, esboço de sua representação física, cenário, diálogos, etc. Mas o que difere é como essas construções são postas, uma através da palavra, outra através da imagem. E aí as coisas já começam distintas, porque o romancista trabalha com a fundação do nomear, do dizer, do escrever. E o cineasta começa com o mostrar, com o dar a ver, o ato de posicionar luz e sombra na narração filmada. Porém, o que marca a diferença é fundamentalmente o sentido que o cineasta quer dar, vário daquele do romancista. Naturalmente que podem existir identidades próximas de visões, mas há sempre algo fundamental a acrescentar. Uma pedra, uma inflexão inédita do personagem, uma ideia alternativa na visão de mundo – o que faz toda a diferença. E é aí que se dá a metamorfose. Um romance é, de fato, uma inspiração para o cineasta. Inspiração profunda, mas inspiração com a qual o cineasta tem que lidar e criar, assim como um dia Platão “inventou” Sócrates como o personagem do filósofo. Assim, Visconti inventou a sua *Morte em Veneza* a partir da versão escrita por Thomas Mann, como Welles criou em cima de *O processo*, de Kafka, como Luiz Fernando Carvalho refez, em imagens, a *Lavoura arcaica*, criada por Raduan Nassar apenas verbalmente, como John Houston reinventou o seu *Os vivos e os mortos* baseado no conto de James Joyce. Aleluia para Visconti, Welles, Luiz Fernando Carvalho e John Houston; glória para Thomas Mann, Kafka, Raduan Nassar e Joyce. :V

EU PREFIRO O LIVRO!

LISIANE COHEN
PRODUTORA E ROTEIRISTA

Quantas vezes, ao término de um filme, cuja história foi adaptada de um livro, escutamos esta frase: “Eu prefiro o livro!”? Existem algumas questões que acabam sendo determinantes para que consigamos compreender onde está a “perda” nessa passagem da literatura para o cinema.

Não questionarei se o roteirista, ou diretor, ou produtor, escolheu bem a história para adaptar para o cinema, se aquele livro se prestava a ser adaptado, pois parto do princípio de que a narrativa é independente. Ou seja, uma história pode ser contada em qualquer meio: livro, música, filme, game, entre outros. Entretanto, existem diferenças importantes entre eles que precisam ser consideradas quando assistimos a uma adaptação.

Enquanto na literatura, a princípio, não há limitação de número de páginas para se contar uma história, nem mesmo do tempo para sua leitura, no cinema, a experiência do espectador tem um tempo determinado e, segundo Maciel (2003, p.20), a “expressão dramática fica condicionada ao período de tempo em que se manifesta”. Há uma determinação desse tempo, que pode variar, mas, de qualquer forma, a limitação existe e, quando se vai fazer uma adaptação, acaba sendo um dos fatores a serem considerados.

Quando falamos em adaptação, podemos pensar em tradução. Tradução intersemiótica. Seria como traduzir o livro para o cinema. Para tanto, analisa-se o texto original. Racionalmente se realiza uma decomposição do texto, dividindo-o em vários elementos, a fim de que se estabeleçam quais são os mais característicos, que, portanto, devem permanecer, e quais os que, ao contrário, podem ser sacrificados. Isso em nome de uma viabilidade de tradução, que, neste novo texto, trará a essência do original, com elementos que foram subtraídos, e algo a mais que esta nova obra pode trazer. Ou seja, se tentarmos fazer o caminho inverso para encontrar o texto original a partir do roteiro, não será possível, porque este passa a ser um novo texto.

O acerto na adaptação vai depender dessas escolhas. Além disso, são necessárias outras decisões que incluem a compreensão do contexto, tanto da obra original quanto do que envolve o espectador.

Sou produtora executiva do longa-metragem *As aventuras do avião vermelho*, de Frederico Pinto e José Maia, adaptado da obra de Erico Verissimo. O livro foi lançado em 1936, 2013 é ano previsto para o lançamento do filme. Portanto, 77 anos separam as duas obras. Muitas mudanças aconteceram. Essas diferenças estão contidas no roteiro e no filme. Quem ler o livro e for assistir ao filme verá que a ideia de um menino viajando por diversos lugares, desde a Lua até a China, passando pela África, entre outros lugares, tendo um enorme aprendizado, utilizando a sua imaginação, permanece. Se reconhece a obra original.

Outro fator importante é pensarmos na nossa ação ao lermos um livro: o que utilizamos para visualizar e compreender o que o autor está descrevendo? A nossa vivência e, junto com ela, a nossa bagagem cultural. O roteirista, por mais experiente que seja, também acaba fazendo escolhas de forma inconsciente, realizando opções irracionais.

Uma das minhas experiências em adaptação como roteirista inclui *A propósito de botas*, um capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que se tornou *Hoje tem felicidade*, um curta-metragem que conta a história de Rui, um homem com uma vida comum, que descobre, no ato de tirar os sapatos apertados ao final do dia, uma maneira de ser feliz. Essa é a essência do texto original, que foi explorada no desenvolvimento da história deste personagem que não existe no livro de Machado de Assis. Essas foram as escolhas da roteirista e, mais tarde, da diretora.

No cinema, o processo de tradução, ou adaptação, acaba se repetindo, pois o roteirista escreve de acordo com os fatores mencionados acima, e o diretor faz uma nova tradução ao transpor o roteiro para a linguagem audiovisual (com planos, movimentos de câmera, *mise-en-scène*, etc.). O produto final, que é o filme, acaba sofrendo duas traduções, ou melhor, três, pois não podemos esquecer, também, a tradução feita pelo espectador.

Júlio Plaza, aproximando o pensamento de Walter Benjamin, coloca que o contexto irá estabelecer definições importantes acerca da obra de arte (aqui da adaptação), podendo inscrever o seu tempo histórico e, também, ser um fator determinante no que se refere ao seu aspecto material. O cinema é uma arte com viés comercial que muitas vezes direciona os caminhos que o roteirista deve seguir em sua tradução. Não

«O cinema é uma arte com viés comercial que muitas vezes direciona os caminhos que o roteirista deve seguir em sua tradução.»

necessariamente esse fator é determinante de um trabalho ruim, existem ótimos filmes nesse contexto, mas quando a questão comercial é o maior e, às vezes, único balizador da proposta do filme, a qualidade do trabalho pode ficar comprometida. A busca deve ser pelas melhores escolhas para a tradução, mas, segundo Júlio Plaza (1987, p.10), o processo “sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados,

“O produto final, que é o filme, acaba sofrendo duas traduções, ou melhor, três, pois não podemos esquecer, também, a tradução feita pelo espectador.”

pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos”.

Imaginem um livro de 636 páginas virar um roteiro para um filme de 157 minutos. Este é *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, quarto filme da saga, adaptado do livro de J. K. Rowling.

A produção do filme pensou em transformá-lo em dois filmes devido à quantidade e complexidade de informações contidas no original. Porém, por uma questão comercial, acabaram optando por um único filme. É considerado por alguns críticos como um dos melhores dos seis primeiros realizados, apresentando uma boa estrutura de roteiro e ótimas soluções para a história. Os espectadores brasileiros que leram o livro já receberam o texto traduzido, com 583 páginas. No caminho até o filme, foram, pelo menos, três traduções propostas por seus tradutores/adaptadores, além de suas próprias. O que permite concluir que as opções feitas pelas pessoas envolvidas nesse processo de escolhas dificilmente deixará o público satisfeito se este continuar comparando o livro com o filme.

Quando fazem o comentário: “o livro é melhor!”, costumo perguntar por que e como

solucionaria. Normalmente, não recebo uma resposta consistente. Claro, o roteirista teve tempo para pensar e trabalhar isso. Então, proponho um exercício: tentar descobrir quais os elementos característicos eleitos pelo roteirista que permaneceram na história e aqueles que foram sacrificados. Como foram trabalhadas as partes subtraídas para que a história continuasse com fluência, coerência, coesão e compreensão. Se existirem problemas nesses quesitos, provavelmente estaremos diante de uma adaptação ruim. Certamente, a partir desse exercício, tendo sempre em mente que se trata de um filme, e não mais de um livro, descobriremos muitos acertos no trabalho dos roteiristas, diretores e equipe. Assim, aproveitaremos ainda mais a experiência vivida na sala de cinema, sem que se saia com a sensação de frustração com a expectativa de ver reproduzido na tela a representação que se estabeleceu no nosso imaginário ao lermos o livro. :V

“O roteirista, por mais experiente que seja, também acaba fazendo escolhas de forma inconsciente, realizando opções irracionais.”

BIBLIOGRAFIA

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_37?lang=bp. Acesso em 11 de maio 2012.

ADAPTAÇÃO DE LITERATURA PARA O CINEMA É CONFLITO DE LINGUAGENS

ANDRÉ SETARO
CRÍTICO DE CINEMA E PROFESSOR UNIVERSITÁRIO

“*Temerária é a adaptação de um monumento da literatura universal. King Vidor empreendeu a conquista de Guerra e paz para o cinema. Com um resultado desanimador se comparado o filme à obra que lhe deu origem.*”

Dei-me, noutro dia, a pensar, ao reler *Memorial de Ayres*, de Machado de Assis, na derradeira obra deste gênio da literatura brasileira, como seria possível adaptá-la ao cinema. Se, nos romances da fase inicial, e, mesmo nos outros, há uma possibilidade, ainda que remota, de adequar o discurso literário ao discurso cinematográfico (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel, por exemplo), sempre com um resultado bastante inferior à fonte inspiradora, no caso de *Memorial de Ayres* não existe propriamente uma ação progressiva, mas uma, por assim dizer, inação. Em *Helena*, do mesmo autor, o mais bem-acabado do ponto de vista da estruturação dos elementos da fábula, há um crescendo surpreendente que acaba por atingir o trágico; em *Memorial de Ayres* não existe uma progressão do elemento fabulador. Alguém disse, e muito bem, que a obra revela, sim, uma progressão, mas uma progressão da intimidade entre os personagens.

David Wark Griffith, o pai da linguagem cinematográfica, inspirou-se na estrutura narrativa dos romances de Charles Dickens para estabelecer a sua montagem narrativa. Nos anos 50, principalmente com Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni, procedeu-se a um cinema antinarrativo, sem se fundamentar na lei de progressão dramática griffithiana: um cinema da inação no qual nada acontece. Machado de Assis, neste particular, em *Memorial de Ayres*, já estava, na literatura, procedendo como um Antonioni *avant la lettre*. Em Machado de Assis se configura exemplarmente que o valor de uma obra (seja ela cinematográfica ou literária) se encontra na maneira de articulação dos elementos da sintaxe, no estilo, em suma. São as reflexões que estabelecem a curiosidade e a sabedoria das linhas machadianas, reflexões, diga-se de passagem, ditadas pelo seu estilo soberbo, pela sua escrita magnífica.

Machado de Assis, antes de dar início a *Memorial de Ayres* (o original é com y), faz uma advertência: “Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: Nos lazeiros do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de

Petrópolis. Referia-me ao Conselheiro Ayres. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.”

O poeta e intelectual Francisco de Assis Barbosa assim se manifesta em relação a *Memorial de Ayres*: “A temática da velhice é apresentada, ainda na cena do cemitério, não apenas de maneira literal, mas também metafórica, através das reflexões de Ayres sobre o túmulo familiar: ‘Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples, – a inscrição e uma cruz, – mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consume. O contrário parece sempre da véspera.”

Se o conselheiro, no trecho acima, aponta para a necessidade de se assumir a velhice, não o faz, no transcorrer do romance, sem certa dose de melancolia. “Se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade!” diz ao amigo desembargador. E o parágrafo final do romance é um dos mais pungentes lamentos já escritos sobre a mocidade perdida: “Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. (...) Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risinhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos.”

O romance filmado é uma utopia. Havendo, como há, duas linguagens autônomas e específicas, como se pode efetuar a transferência da linguagem literária – signos verbais – para a linguagem cinematográfica – signos icônicos? De fato, quando ocorre a adaptação de uma

O CINEASTA, PORTANTO, AO ADAPTAR UMA OBRA LITERÁRIA,
EMPREENDE UMA TRANSFERÊNCIA DE LINGUAGEM QUE SE
PODERIA SITUAR NO TERRENO DA UTOPIA.

obra literária para o cinema há, apenas, o aproveitamento da fábula, dos personagens, das situações, desaparecendo, com isso, a narrativa, considerando que o que faz o estilo de um escritor é sua capacidade de reger as palavras numa determinada sintaxe, e o estilo de um cineasta está na sua capacidade de manejar os elementos da linguagem fílmica – os planos, os movimentos de câmera, as angulações, a montagem etc.

Por outro lado, alguns cineastas se valem de sublitteratura para, aproveitando a eventual engenhosidade da fábula, transformá-la em filme. Neste caso, a narrativa, se tende para o grau zero de conotação no plano literário, pode se transformar numa narrativa convincente, e plena de poeticidade, no aproveitamento da fábula da sublitteratura. É o que faz, por exemplo, Alfred Hitchcock, cujos filmes, com raras exceções, foram sempre baseados em fábulas da chamada *pulp fiction* (literatura barata), investindo o cineasta nelas como mero pretexto narrativo, o conteúdo estando sempre a serviço da forma/discurso/narrativa.

Temerária é a adaptação de um monumento da literatura universal. King Vidor empreendeu a conquista de *Guerra e paz* para o cinema. Com um resultado desanimador se comparado o filme à obra que lhe deu origem, pois Vidor aproveitou somente os personagens, a intriga e as situações. Em uma palavra: a fábula. A narrativa de Leon Tolstoi foi diluída pela narrativa do cineasta, despersonalizando o fluxo do

texto específico e da linguagem do escritor em função de outro fluxo linguístico.

O cineasta, portanto, ao adaptar uma obra literária, empreende uma transferência de linguagem que se poderia situar no terreno da utopia. Em *O processo*, baseado em Franz Kafka, Orson Welles, com sua narrativa barroca, faz desaparecer a narrativa kafkiana (baseada em signos verbais) em função de uma narrativa welllesiana. Restam, é verdade, a fábula, os personagens, as situações. O filme, entretanto, é mais Welles do que Kafka. Também em *Madame Bovary*, de Claude Chabrol, apesar deste cineasta não possuir a exuberância estilística de Welles e ter querido uma fidelidade exemplar ao texto literário de Gustave Flaubert, a despersonalização se faz presente, porque em *Madame Bovary*, o filme, não se localiza o estilo flaubertiano e, pela fidelidade extremada, também se evapora o estilo chabroliniano. Neste caso, duas as despersonalizações: a do escritor e a do cineasta. Há ainda a considerar que o leitor do livro imagina a sua Bovary, existindo tantas Emas quantos os leitores da obra literária. No filme, Emma é Isabelle Huppert. Ou Jennifer Jones, caso da versão para o cinema do grande Vincente Minnelli.

E como pensar, então, num filme extraído de *Memorial de Ayres*, que tem no estilo machadiano a sua grande força? :V



UMA QUESTÃO DE FORMA

MARCUS MELLO

CRÍTICO DE CINEMA, EDITOR DA REVISTA TEOREMA

Viagem à lua, ...E o vento levou, Rashomon, Um corpo que cai, Jules e Jim, A bela da tarde, O leopardo, Solaris, Laranja mecânica, Um estranho no ninho, Saló ou os 120 dias de Sodoma, Apocalypse now, Blade runner, O silêncio dos inocentes. É possível enumerar com facilidade uma infinidade de grandes filmes da história do cinema que tomaram como base originais literários, aos quais conseguiram superar em termos de visibilidade, influência e, em muitos casos, até mesmo relevância estética. Ainda assim, a velha cantilena de que o livro é sempre melhor que o filme continua a ser repetida. As origens dessa afirmação remontam aos primórdios do cinema, já que, desde a sua invenção, a novidade lançada em 1895 pelos irmãos Auguste e Louis Lumière costuma estabelecer diálogos – menos ou mais felizes – com a literatura. Uma notícia recente mostra o quanto esta relação é antiga: Em 10 de março deste ano, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiou que pesquisadores acabaram de encontrar no acervo do Ins-

tituto Britânico de Cinema o filme *The death of Poor Joe*, realizado em 1901, que seria a primeira adaptação baseada em uma obra de Charles Dickens para o cinema, no caso, um trecho do romance *Bleak house*.

A ideia (falsa) de que o livro sempre supera o filme – porque isso depende do livro e depende do filme – foi sendo construída a partir de dois aspectos que precisam ser considerados. Em primeiro lugar, a impressão de que a experiência da leitura é mais intensa devido ao seu alto grau de subjetividade e em virtude do tempo de imersão exigido por uma obra de 500 páginas. Se cada página de livro necessita de cerca de um minuto para ser lida, o leitor médio saberá de antemão que um romance como *Crime e castigo*, de Dostoiévski, lhe exigirá pelo menos 500 minutos (ou seja, perto de 9 horas) de dedicação. Se conseguir reservar uma hora de seu dia para a leitura (o que hoje raras pessoas são capazes de fazer), este mesmo leitor terá convivido praticamente durante 10 dias com o poderoso universo criado pelo escritor russo. Já a experiência de assistir a um filme, por mais marcante que seja, normalmente se esgota em duas horas, numa única sentada. Em segundo lugar, há o fato incontornável de que uma trama já conhecida de antemão sempre será menos atraente aos olhos do espectador. Como normalmente lemos o livro antes de conhecer sua adaptação cinematográfica, este já sai em vantagem na comparação. Mas experimente fazer o contrário. Para qualquer um que já conheça a intrincada trama do *best seller* sueco *Os homens que não amavam as mulheres* através da recente adaptação de David Fincher, a leitura das 500 páginas do livro de Stieg Larsson será bem menos atraente e estimulante, estando o leitor privado inclusive de ser surpreendido por seu engenhoso final.

O fato é que tudo não passa de uma questão de forma, tanto no cinema quanto na literatura, e isto é ignorado pela maior parte dos leitores/espectadores. O que importa não é a história que se conta (seja no livro ou na tela), e sim o modo como esta mesma história é contada. O diretor italiano Luchino Visconti (1906-1976), que passou a vida inteira tentando adaptar Proust para o cinema, morreu sem ter concretizado seu

projeto, mas por outro lado assinou uma penca de obras-primas a partir de originais literários. Suas adaptações de *O destino bate à porta*, de James M. Cain (*Obsessão*), *O leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ou *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, a cada revisão se afirmam como experiências estéticas tão ou mais potentes do que os textos que lhes deram origem.

Uma autora que pode nos auxiliar a perceber as relações entre literatura e cinema sob uma perspectiva menos óbvia é a escritora e cineasta francesa Marguerite Duras (1914-1996).

“ É preciso reconhecer que em anos recentes tivemos várias adaptações literárias bem-sucedidas por aqui. ”

Uma artista sofisticada, que escrevia como quem filmava (seus textos são altamente imagéticos) e filmava como quem escrevia (a palavra é um elemento central na construção de seus belos e enigmáticos filmes, como *India song* ou *Nathalie Granger*), nem mesmo Duras – que ajudou a revolucionar o cinema com seu celebrado roteiro para *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais – escapou de ter seu maior sucesso literário, o autobiográfico *O amante*, vitimado por uma adaptação cinematográfica medíocre, assinada por Jean-Jacques Annaud. A própria Duras, por ocasião da estreia do filme, em 1992, botou a boca no trombone para reclamar. E com razão, pois seu livro era muito melhor. Mas quase ninguém se deu conta de que a justificativa para isso era a mais singela possível: O filme *O amante* é inferior ao livro que lhe deu origem porque a escritora Marguerite Duras é uma artista infinitamente superior ao cineasta Jean-Jacques Annaud.

No Brasil, e em particular no Rio Grande do Sul, a discussão se repete, e é generosa em matéria de casos ilustrativos. Em 2009, a escritora Clarah Averbuck levantou-se contra a adaptação de dois de seus livros feita pelo diretor ca-

rioca Murilo Salles em *Nome próprio* – o mesmo Salles já havia feito com *Nunca fomos tão felizes* (1984) aquela que até hoje se mantém como a melhor adaptação de um texto de João Gilberto Noll para o cinema. Consagrada com os prêmios de melhor filme e melhor atriz (Leandra Leal) no Festival de Gramado, *Nome próprio* é uma obra repleta de qualidades, que porém desagradou em cheio à autora do texto original. Por quais motivos? Um espectador/leitor mais atento poderá identificar com facilidade o que tanto incomodou sua jovem autora: Salles fez uma leitura extremamente perspicaz e crítica dos textos de Averbuck (de indisfarçável caráter autobiográfico), escancarando o aspecto narcisista e egocêntrico de seus escritos. Como nem sempre o espelho reflete aquilo que gostaríamos de ver, a má vontade da autora com o filme – que, sim, é muito bom – torna-se compreensível.

É preciso reconhecer que em anos recentes tivemos várias adaptações literárias bem-sucedidas por aqui. Fabiano de Souza, em *A última estrada da praia* (2010), promoveu uma original apropriação do romance *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado; assim como Gustavo Spolidoro, que em *Ainda orangotangos* (2007) conseguiu dar unidade a vários contos reunidos por Paulo Scott em seu livro homônimo. Beto Brant e Renato Ciasca também fizeram o dever de casa com afinco. Ao recorrer a Daniel Galera e seu *Até o dia em que o cão morreu*, a dupla de cineastas paulistanos transformou *Cão sem dono* (2007) em um caso exemplar. Auxiliados pela atuação visceral de Júlio Andrade, entregaram ao público aquela que provavelmente será por muito tempo a melhor transposição de um original literário feita no Rio Grande do Sul. Autores que costumam retratar o universo adolescente, Marcelo Carneiro da Cunha (com *Antes que o mundo acabe*, de 2009, dirigido por Ana Luiza Azevedo) e Ismael Caneppele (com *Os famosos e os duendes da morte*, também de 2009, dirigido por Esmir Filho) igualmente chegaram às telas em versões muito competentes, que potencializam a força de suas narrativas originais.

Já na seara do romance histórico, gênero bastante praticado por nossos escritores, os resultados têm sido menos animadores. Recor-

dista em termo de adaptações, Luiz Antonio de Assis Brasil viu suas histórias naufragarem nas telas, sendo o caso mais traumático o de *A paixão de Jacobina* (2002), pavorosa violação de Fábio Barreto para a incrível história de Jacobina Maurer imortalizada nas páginas de *Videiras de cristal*. As exigências do filme histórico são inúmeras, a começar pelo seu orçamento, que deve ser alto para assegurar uma reconstituição de época verossímil, o que torna tudo bem mais difícil. No momento, aliás, vivemos a expectativa (temperada de certa dose de apreensão) pela nova adaptação de *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, atualmente sendo filmada no interior do estado por Jayme Monjardim. Nosso maior escritor nunca teve sorte com o tratamento que o cinema lhe reservou ao longo dos anos. Espera-se que, desta vez, o final da história seja diferente, ainda que já estejamos escaldados pelos maus-tratos cometidos por Monjardim em relação ao *Olga*, de Fernando Morais. :V

“As relações entre literatura e cinema, passados mais de cem anos da invenção do cinematógrafo, seguem gerando controvérsias e quase sempre são alimentadas por lugares-comuns.”

O CÉU E O INFERNO

ENTRE O CINEMA E A LITERATURA

MARCELO CARNEIRO DA CUNHA
JORNALISTA, ESCRITOR, COLUNISTA NO SUL21 E NO TERRA
MAGAZINE, FAZ FICÇÃO PARA LIVROS, FILMES, TEATRO E TEVÊ

Sejamos sintéticos, nestes tempos tuitarianos. O que acontece é que a literatura de ficção é mais ou menos inevitavelmente executada pelo mesmo sujeito que cria a história. Ou seja, ficcionista e narrador vêm juntos e no mesmo pacote. No cinema, arte industrial, cada um tem a sua função – cenografista, atores, diretor de fotografia, montador, diretor. No cinema, o cineasta é certamente o narrador, em uma função compartilhada com os outros agentes que criam e realizam um filme. Mas raramente ele é o ficcionista.

Portanto, diferentemente do escritor, o cineasta precisa ir buscar a sua ficção em algum lugar. E esse lugar costuma ser aquele onde a ficção ocorre com maior frequência, ou seja, nos livros. Por esse motivo, filmes são adaptados de livros, e não o contrário.

No cinema, a coisa se complica um pouco mais, porque temos ainda a figura do roteirista, que é certamente um dos maiores responsáveis pela ficção do filme, mesmo que, ao adaptar um livro, não esteja originalmente produzindo a ficção original, e sim produzindo ficção fílmica a partir de livros. Claro que a ficção produzida pelo roteirista ainda não é, e não pode ser, a ficção final que o filme vai concretizar. No cinema, a ficção é construída antes e separadamente da narração que a materializa, e por agentes que não são necessariamente os mesmos.

Portanto, uma grande diferença entre a literatura e o cinema é que se sabe muito claramente onde acontece a ficção literária, toda ela entre a cabeça e a mão do autor. No cinema, é muito difícil estabelecer onde ela se constrói mais definitivamente.

Ou seja, uma das diferenças fundamentais entre livros e filmes é que é muito fácil saber a quem atribuir os méritos e defeitos de livros, e difícilimo nos filmes, embora, por via das dúvidas, o culpado seja sempre o mordomo, ou seja, o diretor.

Quando se escolhe um livro para adaptar para o cinema, se está elegendo a qualidade da ficção desse livro, mais do que a narrativa. É ela que atrai a atenção de produtores e cineastas, que desejam aproveitar esse mojo comprovado que acabaram de comprar. Ou seja, a qualidade ficcional desse livro está comprovada. O que não está comprovado é a qualidade de criação e produção ficcional do conjunto que vai criar o filme. Muito provavelmente, é por isso que tantos filmes ficam aquém dos livros que os originaram: por déficit de qualidade ficcional de quem aceitou a empreitada. O que eu quero dizer é que se compra um livro por uma qualidade certa, e se parte para um filme, onde ela é, nesse momento, incerta. Se tivermos no comando da produção um grupo tão qualificado quanto o ficcionista e narrador do livro, teremos boas chances de chegarmos a um resultado tão bom no filme quanto no livro. Se isso não ocorre, então, agora sabemos, o cineasta e seu time

não eram tão bons quando o autor do livro. Simples? Simples.

Eu, por exemplo, não me sinto um escritor, ou roteirista, e sim um ficcionista. Tive ótimas experiências com cinema, até agora. Criei a história e o co-roteiro de *Batalha naval*, um curta em 16 mm. Criei a ficção de *O branco*, premiado no festival de Berlim, entre outros (e não trabalhei no roteiro). *Antes que o mundo acabe* é um excelente filme feito a partir de uma novela minha e no qual a minha colaboração foi rigorosamente o livro. Por que ele é tão bom? Porque a Casa de Cinema é formada por excelentes ficcionistas e narradores. E vem por aí *Insônia*, no qual eu tive diferentes funções, entre adaptar o meu livro para um pré-roteiro e, após a filmagem, trabalhar com o montador remodelando parte da ficção filmada, o que me fez sentir um tanto russo, e nos anos 1920. Atualmente, nos projetos de longa-metragem e de seriado de tevê que estou criando, não existe nenhuma versão literária da ficção que vai ser utilizada. Ela está sendo criada diretamente para o meio, e eu acho que essa é a melhor solução, por poupar o esforço inglório de tirar de um livro o que é literário e deixar o que é ficção.

Algo interessante, que todos podem observar, é que o veículo para o qual boa parte da ficção contemporânea está sendo criada é a televisão a cabo. E ela cria diretamente, sem adaptar, até mesmo porque a melhor ficção televisiva é feita nos seriados, que são muito mais longos do que qualquer romance encontrável no mercado.

Mad men, *Os sopranos*, *The wire* – os melhores seriados de tevê são todos criações originais, sem intermediações. Esse me parece ser o caminho para a produção audiovisual: canalizar talento e recursos de maneira direta, deixando a literatura em paz com os seus procedimentos e resultados, salvo as exceções necessárias, para o bem de todos. :V

TRABALHOS PRÁTICOS PARA DESPERTAR O PRAZER DA LEITURA

LUCIANA PANZARINI GRIMM

PROFESSORA DE LITERATURA E LÍNGUA PORTUGUESA

Literatura é a minha paixão. Desde que me formei na faculdade de Letras, sempre tive como objetivo cativar os alunos para a leitura, mesmo sabendo dos muitos empecilhos virtuais e tecnológicos – altamente sedutores – que iria enfrentar.

Ao invés de pensar a tecnologia como uma vilã, resolvi torná-la minha maior aliada. Decidi, então, tirar proveito da profícua relação entre o cinema e a literatura, já que as adaptações cinematográficas têm o poder de, muitas vezes, popularizar a literatura e angariar novos leitores que, talvez, estivessem destinados a manter uma relação de estranhamento/distanciamento com a leitura.

A partir dessa ideia, é que foi criado no colégio onde leciono o projeto “Leituras em 8mm”. Tudo começou com uma sugestão que ganhei de presente da professora Adriana Di Lorenzo em 2010 e a partir da qual estruturei o projeto de curtas-metragens no formato atual.

Dos quase dez meses letivos anuais, cinco são dedicados ao projeto. São meses de trabalho intenso, tanto para os alunos quanto para mim. Aula sobre roteiro, palestra sobre produção de curtas, discussão sobre os contos e sobre o contexto histórico, correção dos roteiros. Produção, edição, escolha do melhor cenário e do figurino, ensaios, trilha sonora. Enfim, não dá tempo para ficar parado, há sempre alguma coisa para fazer.

Dificuldades existem e são muitas. A primeira é a transposição da linguagem literária para a cinematográfica. Muitos alunos acabam relegando a segundo plano essa etapa, pois querem partir logo para a parte divertida – a produção das cenas. No entanto, a experiência (e a lógica!) mostra que os grupos que dedicam mais tempo ao roteiro, já tendo em mente os possíveis cenários, as possíveis dificuldades que surgirão no transcorrer das filmagens, as restrições em termos de figurino e tempo, por exemplo, acabam produzindo um filme de melhor qualidade, tanto em termos de produção, quanto em termos de organização da narrativa.

Além dessa dificuldade inicial, os alunos se deparam com outros obstáculos relativos à produção do filme propriamente dito. Aqui posso elencar desde conseguir permissões para filmagens em locais públicos (em igrejas, por exemplo), até como fazer cabelos brancos com aspecto natural.

No entanto, de todas as dificuldades, a maior delas é, tanto para mim, quanto para eles, solucionar cenas essencialmente subjetivas, que se desenvolvem muito mais no subtexto do que no plano de ação. Em 2011, o projeto de curtas foi baseado em contos de Machado de Assis. Em uma coletânea de nove textos, sete baseavam-se em histórias que privilegiavam as reflexões dos personagens, em cenas que se desenvolviam



muito mais em um jogo de olhares ou em uma sequência de gestos. Traduzir para imagens toda a subjetividade de Machado de Assis foi realmente um desafio: muitos queriam a todo custo explicar a cena com diálogos, mas tal solução foi usada somente como último recurso, pois a ideia era justamente explorar o mistério do universo machadiano, repleto de dramas pessoais e reflexões.

Nesse sentido, um grupo mereceu destaque, pois teve a difícil tarefa de filmar “O caso da vara”, cuja cena final necessitava de um olhar mais subjetivo, sob pena de reduzir todo o drama que afligia o protagonista. Solucionar essa cena definiria o limite entre um ótimo filme e uma produção medíocre. A cena foi resolvida, então, com a triangulação de olhares entre os três personagens e a ótima atuação dos alunos que souberam captar a essência dos dramas pessoais ali estabelecidos e acabaram não precisando fazer uso da linguagem falada para solucionar o dilema apresentado. Esses casos são os mais complexos, pois exigem dos interessados uma excelente capacidade de compreensão do texto, uma vez que só assim conseguirão traduzir em imagens cenas tão abstratas. Meu papel nesse momento é justamente orientar, tentar indicar caminhos, ajudá-los a entrar de fato no texto, a fim de compreender o sentido profundo da obra.

Por outro lado, os textos de ação permitem resolver as cenas de modo mais óbvio e, por isso, acabam carregando o peso da responsabilidade de criação de um filme visualmente mais elaborado. Vale registrar novamente um filme produzido em 2011, baseado no conto “Pai contra mãe”. Nesse caso, o grupo venceu todas as dificuldades e trabalhou com cenários perfeitos, efeitos de cena interessantes (câmera lenta, cortes em cenas decisivas), excelente trilha sonora, edição perfeita e atuações impecáveis, resulta-

do de muitas horas de filmagem, com cada cena sendo repetida à exaustão. O produto final ficou impecável, superando todas as expectativas e deixando boquiabertos os jurados que participaram da cerimônia de premiação dos melhores curtas e atores do ano.

É claro que o resultado concreto – os filmes – é o que move a gurizada durante todo o processo, mas, indiretamente, eles vão se apropriando dos conceitos teóricos e das características das obras dos grandes escritores da literatura nacional. Aliar cinema e literatura tem se mostrado, de fato, uma maneira extremamente eficiente para proporcionar esse mergulho lúdico e prazeroso no universo literário.

No entanto, talvez mais importante do que tudo isso, seja notar outros resultados que foram aparecendo sem que tenham sido planejados. A união da turma, o envolvimento e a desenvoltura de alunos mais tímidos, a criação de novos laços de amizade, a descontração durante as filmagens, o manejo do trabalho em equipe e o estreitamento do vínculo professor-aluno constituíram, sem dúvida, o legado mais significativo.

Se em 2011 entramos de cabeça no universo altamente subjetivo de Machado de Assis, Nelson Rodrigues será o tema de 2012. O cotidiano das famílias de classe média, com seus dramas pessoais, com suas tragédias, em que a sordidez e a falsidade da sociedade brasileira vêm à tona serão o mote para o desenvolvimento dos curtas-metragens neste ano.

E, depois, que venham Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan. O caminho já foi aberto e daqui a pouco podemos até nos aventurar nos sertões de Guimarães Rosa ou nos devaneios de Clarice Lispector. O importante é instigar os alunos, despertá-los para a leitura e, mais do que isso, para o prazer de ler. :V



SERIA A ARTE A SALVAÇÃO DO CELULÓIDE?

BERNARDO JOSÉ DE SOUZA
COORDENADOR DE CINEMA, VÍDEO E FOTOGRAFIA
DA SECRETARIA DE CULTURA DE PORTO ALEGRE

Em fevereiro de 2011, logo após haver tomado conhecimento de que o Soho Film Laboratory não mais faria cópias de filmes 16mm, a artista Tacita Dean publicou no jornal britânico *The Guardian* um texto-lamento expressando sua absoluta inconformidade com a decisão tomada pelo último estabelecimento do Reino Unido a ainda aceitar suas demandas profissionais. Ironicamente, dali a poucos meses, ela inauguraria na Tate Gallery – templo londrino das artes – uma exposição intitulada *Film*, cujas películas a serem projetadas no Turbine Hall teriam de ser reproduzidas em algum laboratório remanescente, em outro país do continente europeu.

Aparentemente, o episódio só faz reforçar a tese de que “o cinema está morto”, cujo profeta maior é outro inglês, o realizador Peter Greenaway (embora ele o seja por razões diversas daquelas que fizeram a artista protestar publicamente): segundo o diretor, a sétima arte, ao contrário das demais, estaria estagnada por não ter sido capaz de se reinventar ao longo do século XX – ao passo que o teatro teria sabido prescindir do palco e, as artes plásticas, de seus suportes tradicionais, notadamente a tela e a escultura, o cinema teria permanecido refém de um velho modelo de exibição. Contrariando a máxima de Greenaway, entretanto, o que o relato sobre Dean ilustra é justamente a renovada vitalidade do audiovisual contemporâneo, expressa no recente fenômeno que vê o cinema migrar para os espaços de arte, quer sejam eles museus, centros culturais ou mesmo galerias.

Se, por um lado, a indústria cinematográfica vem cessando sua produção analógica e amargando a fuga de espectadores das suas salas de exibição, o que sinaliza, a um só tempo, o fim da película e da experiência audiovisual tal qual foi consagrada ao longo do século XX – isto é, no interior de uma sala escura, em uma plateia fixa, diante da qual descortina-se o mundo a partir de uma janela bidimensional –, por outro, estamos presenciando a franca retomada de práticas artísticas experimentais: algumas das quais remetem a períodos tão remotos quanto aquele do Cinema de Atrações (termo cunhado por Tom Gunning), que vigorou até os primeiros anos do século XX, enquanto outras dialogam com movimentos mais recentes, como os que emergiram entre as décadas de 1960 e 70, configurando, por exemplo,



o que viria a se chamar Cinema Expandido, segundo conceito formulado por Gene Youngblood.

Tanto numa quanto noutra época, havia em comum clara preocupação com a maneira pela qual o público se relacionaria com as imagens; preocupação esta, vale lembrar, via de regra sublimada ao longo dos cem anos em que a plateia se comportou de maneira essencialmente passiva diante do filme, reproduzindo, grosso modo, a atitude dos *voyeurs*. Em ambos os momentos, buscava-se a participação ativa do espectador, quer fosse através do contato visual estabelecido entre o público e os atores, tal qual se dava logo nas primeiras películas, ou mesmo por meio da tomada de consciência do próprio processo de realização do filme, característica do cinema reflexivo ou estrutural desenvolvido pela London Filmmakers Co-operative, logo na segunda metade do século passado.

A desconstrução da sala de exibição tradicional, reiteradas vezes promovida pelas artes visuais no cenário contemporâneo, representa, em larga medida, a tábua de salvação da linguagem audiovisual, pois tem o condão de lhe devolver a liberdade formal e conceitual antes apenas encontrada nos movimentos de vanguarda ou no cinema experimental. Embora esse processo tenha sido acelerado pela escalada tecnológica, que democratizou tanto a captação quanto a reprodução de imagens através de dispositivos digitais, ele seguramente deriva de experiências audiovisuais que remontam, em última análise, aos primórdios da sétima arte.

Passa a ser digno de nota, portanto, o fato de que a película tenha deixado de ser o suporte de eleição para muitos cineastas, tornando-se o formato favorito sobretudo de artistas visuais. Contrariando as expectativas, a sobrevida do acetato hoje se dá num ambiente estranho à sala de cinema, visto que em seu habitat natural agora se impõem as tecnologias digitais. O inusitado ressurgimento, no âmbito das artes, de bitolas desde há muito esquecidas, como o Super-8 e o 16mm, sinaliza um desejo latente de contato real com o cinema, cujas imagens analógicas se materializam, tal qual esculturas, fisicamente diante de nós. :V

VOX recomenda:

ANTES DO PASSADO
– O SILÊNCIO QUE VEM DO ARAGUAIA
LINIANE HAAG BRUM
 EDITORA ARQUIPÉLAGO
 272 PÁGINAS



A partir da instalação da Comissão da Verdade, já se discute com mais ênfase, até com manifestações de rua de alguns setores da sociedade, a conveniência ou não de se trazer à luz fatos obscuros da nossa história, aqueles resultantes de atos repressivos dos governos militares pós-golpe de 1964. Um dos argumentos de quem hoje se empenha em ocultar parte relevante da vida política do Brasil talvez tenha contribuído para a formação de algo que diferencia a literatura brasileira da de alguns dos nossos vizinhos de continente. Os escritores brasileiros não têm se posicionado com – digamos – a mesma pegada de autores argentinos, uruguaios e chilenos, por exemplo, quando o assunto são os crimes de repressão ocorridos durante o regime militar. Criou-se aqui quase um consenso de intimidação, nas artes ou na política, de que retomar o assunto repressão política, tortura, assassinatos e desaparecimentos é puro ato de revanchismo, pois a questão fora resolvida, em paz e sem sangue, pela generosa e irrestrita anistia do general João Figueiredo.

Entre os brasileiros contemporâneos é raro o autor que aborde ou situe seus enredos, mesmo como pano de fundo, nesse período obscuro da vida política brasileira, no qual autoridades militares, em nome do Estado, cometeram crimes para punir quem se recusava a se submeter a um governo ilegítimo e de força. Mas enquanto governos e autoridades constituídas, por pressão das Forças Armadas e simpatizantes,

relutavam em adotar medidas para trazer à luz fatos de tão grande relevância da nossa história recente, alguns obstinados cidadãos, por sua conta e risco, empenharam-se em fazer a sua parte. O livro *Antes do passado*, da jornalista Liniane Haag Brum, é um exemplo dessa obstinação – e também um retrato da vida de dezenas de famílias brasileiras que tiveram parentes desaparecidos durante os governos militares. São famílias que precisaram conviver não apenas com a sensação de perda, mas com a dúvida sobre a perda se prolongando por anos a fio, situação que chega ao absurdo de fazer com que a certeza da morte, da materialização de um corpo, seja o alívio final para um sofrimento sem-fim.

Liniane não conheceu o tio e padrinho Cilon Cunha Brum, executado a tiros pelos militares, no Araguaia, quando já estava feito prisioneiro, durante o período mais violento da ditadura militar. Tudo o que ela sabia antes de começar um trabalho de pesquisa para reconstituir a vida do tio era que ele fora visto pela última vez quando viera de São Paulo a Porto Alegre, especialmente para batizá-la, em 9 de junho de 1971. Depois disso, sobre o tio só ouviu sussurros, conversas pautadas pelo medo, pela dor da avó que, apesar de todas as evidências, não perdia as esperanças de ter um dia o filho de volta à mesa de jantar.

Pode-se dizer muito sobre *Antes do passado*, sobre sua estrutura, sua voz na primeira pessoa, as entrevistas reproduzidas, os recortes de jornais, sobre as cartas da autora à avó, como se a letra da neta fosse a voz da História a lhe prestar contas – um lenitivo na dor da mãe de quem fora tirado, além do filho, o direito de ter um corpo para velar e se despedir. *Antes do passado* é um livro sobre a ausência e tudo o que ela representa de triste na vida de uma família que, dadas as circunstâncias, levada pelo medo e intimidada pela propaganda dos militares de desacreditar inimigos, ficou impedida de externar sua dor e chorar sua perda. *Antes do passado* é também a possibilidade de termos em nossas bibliotecas livros sobre um lamentável período da vida política do país, que precisa ser conhecido para não ser repetido. [Tailor Diniz]



EM QUE COINCIDENTEMENTE SE REINCIDE [CONTOS]

LEILA DE SOUZA TEIXEIRA

É o primeiro livro individual da autora, que tem contos publicados também em antologias. Ganhou os concursos literários Osman Lins e Mario Quintana/SINTRAJUFE e é idealizadora e curadora da Vereda Literária.

Editora Dublinense

96 páginas



CAMINHANDO NA CHUVA [NOVELA]

CHARLES KIEFER

Edição comemorativa aos 30 anos deste que é considerado um clássico infantojuvenil, com mais de 100 mil exemplares vendidos. A nova edição conta com ensaios de Deonísio da Silva e Sissa Jacoby.

Editora Leya

124 páginas



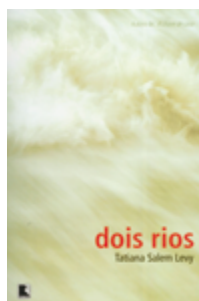
A CRÍTICA DE CINEMA EM PORTO ALEGRE NA DÉCADA DE 1960

FATIMARLEI LUNARDELLI

Uma análise sobre um dos períodos mais efervescentes da crítica cinematográfica do Rio Grande do Sul, protagonizada por nomes como Tuio Becker, Hélio Nascimento, Luiz Carlos Merten, Enéas de Souza, entre outros.

Editora da UFRGS/Prefeitura de Porto Alegre

160 páginas



DOIS RIOS

TATIANA SALEM LEVY

É o segundo livro da autora. O primeiro, *A chave da casa*, teve ótima recepção junto à crítica. Ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura, na categoria autor estreante, e foi traduzido na França, Espanha, Itália e Turquia.



OUTONOS DE FOGO

MARCEL CITRO

Um trabalho de pesquisa e ficção, no qual o autor reconstituiu os passos daqueles que habitaram o Rio Grande do Sul ainda antes da chegada dos europeus. É o terceiro livro do autor que, em 2010, ganhou o 1º Lugar no Concurso Açorianos de Criação Literária.

Editora Libretos/Prefeitura de Porto Alegre/Fumproarte

260 páginas

O IRREAL QUE NA FICÇÃO SE TRANSFORMA EM REAL

ROBERTO CARLOS RIBEIRO
PROFESSOR UNIVERSITÁRIO



SERVIÇO:

CORRENTEZA E ESCOMBROS

OLAVO AMARAL

Contos

Editora 7Letras

140 páginas

Pense em um relacionamento entre um homem, uma mulher e uma vaca. Ou talvez em um ato sexual entre um homem e um felino. Quem sabe um encontro/desencontro em um mapa da Cidade Baixa, em Porto Alegre. Pode ser também uma superdose de sexo virtual no interior de aparelhos de alta tecnologia. Você dirá: isso tudo é irreal, é fantasia. Tudo isso, e muito mais, está narrado e descrito nas páginas de *Correnteza e escombros*, segundo livro de contos do gaúcho Olavo Amaral, publicado pela editora 7Letras.

Se compararmos tal mundo ficcional com o nosso, a baliza da realidade nos mostra o incomum, acontecimentos aparentemente impossíveis de existirem na nossa experiência cotidiana. No entanto, tais artifícios ficcionais e cenas insólitas não escondem, mas revelam o frágil homem e suas relações pessoais. Percebemos que mais do que o estranho causado por imagens que nos fogem à compreensão, o que nos chama a atenção, comove e assombra é a solidão humana por trás da narrativa fantástica.

Deparamo-nos, nessas páginas, com homens e mulheres que não conseguem se relacionar, estando muitas vezes juntos. Seres humanos que não conhecem a experiência do compartilhamento de uma vida em comum. No entanto, são pessoas plenas de sentimentos, às vezes ambíguos, incompreendidos por seus próprios donos, e quase sempre não correspondidos pela outra parte. São homens e mulheres emparelhados, enjaulados em suas vivências em um zoo estranho. Quando se deparam com o cotidiano, é uma relação como a do personagem artista plástico do conto “Arte”, vivendo uma vida de segunda ordem,

sem dinheiro, esperando um prêmio enquanto faz reflexões sobre a arte contemporânea. Sozinho, ele sonha com uma vida caseira, esposa, filhos e casa; o mais simplório dos sonhos da maioria das pessoas.

Os contos são, na SUPERFÍCIE, algo fantástico e irreal, mas embaixo, na CORRENTEZA, apresentam um amargor identificado com os ESCOMBROS que proíbem os personagens de conduzirem suas vidas para um ideal, para a realização de seus sonhos e sentimentos. Nessas condições, eles nos mostram que para se tentar sobreviver é preciso fazer como o personagem do primeiro conto: ele “era capaz de mentir e inventar com facilidade inúmeras histórias absurdas para justificar um comportamento que a ele parecia óbvio”.

A escrita, nesses casos, é uma opção de saúde mental. Para os personagens e para nós, leitores. É nela, na narrativa, que o mundo se encontra mais coerente, mesmo quando nos parece de uma incoerência incrível. É nela que a vivência de experiências nos parece mais plausível, mesmo quando está plena de fantasia e fantástico. Na narrativa, o mundo ficcional nos parece ser mais compreensivo, mesmo quando nos mostra um cenário de assombro e incompreensão. Nela, nada nos parece mais real do que a irrealidade.

As histórias, aparentemente estranhas, dos contos de Olavo Amaral nos fazem refletir sobre a condição do homem em um presente sufocante que se dissolve entre as realidades sem fundamentos. Os elementos naturais (água, fauna e flora) surgem e transpassam os acordos artificiais (cidades e sociedades), criados para conduzirem as atitudes humanas. Uma epígrafe quase-conto, na introdução do livro, nos transfere para um mundo vazio surgido após a passagem da correnteza da enchente. Ali, cidade e pessoas se dissolvem na água como seres em pó. Nesse espaço incomum, em que os encontros humanos estão em conflito e a relação homem e natureza está integrada, são construídos os enredos e as histórias do livro *Correnteza e escombros*.

Olavo Amaral vem de outra experiência de narrativa fantástica. Seu primeiro livro, *Estática*, publicado pelo IEL do Rio Grande do Sul na *Coleção 2000*, apresentou o seu mundo ficcional irreal, mas coerente com as atitudes humanas. Porque, no fundo, nada há mais estranho na natureza do que o ser humano. Muitas vezes, os fatos do nosso cotidiano nos surpreendem e chegamos a pensar: a realidade é capaz de ser mais irreal do que a ficção. :V



DO LIVRO *EM TRÂNSITO*,

MENÇÃO HONROSA DA PRIMEIRA EDIÇÃO
DO PRÊMIO MOACYR SCLiar DE LITERATURA

DOIS POEMAS DE ALBERTO MARTINS

UM HOMEM PREVIDENTE

Não costumo usar chapéu
Mas agora que a chuva
derrubou as paredes da casa
furou meu corpo
com dez mil agulhas afiadas
me ergueu e sacudiu nos ares
como um troféu
talvez eu passe a usar chapéu

DA ALMA DE UM REVISOR DE TEXTOS

muitos não acreditam
quando digo que a literatura
é meu ganha-pão

– se você não escreveu nenhum livro
como pode viver de literatura? –

eles não sabem
que as páginas dos livros
não se escrevem por si
e entre as linhas
milhares de sinais invisíveis
ordenam o mundo

(só a eles respondo)

(Companhia das Letras, 2010, 112p.)



EXPOSIÇÃO LEVA ARTES VISUAIS E POESIA DO RIO GRANDE DO SUL A MONTEVIDÉU

Com o objetivo de divulgar a arte contemporânea e a poesia produzida no Rio Grande do Sul, a Secretaria de Estado da Cultura realizou em Montevidéu, entre 10 de maio e 17 de junho, a exposição *A imagem da palavra*, que contou, na inauguração, com a presença do secretário de Estado da Cultura, Luiz Antonio de Assis Brasil. Organizada pelo Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi) e o Instituto Estadual do Livro (IEL), a exposição reuniu trabalhos de quinze artistas visuais contemporâneos, que criaram a partir de textos de quinze poetas gaúchos. A curadoria foi de Vera Pellin (artistas visuais) e Laís Chaffe (poetas). Foi lançado, também no Centro de Exposições SUBTE, o catálogo “A imagem da palavra”, solenidade que contou com performances da artista visual Rosane Moraes e dos poetas Paulo Seben e Escobar Nogueira.



Thiago Coelho criou a partir de poema de José Eduardo Degrazia

Neca Sparta criou a partir de poema de Escobar Nogueira



A exposição integrou o projeto Semana da Cultura do Rio Grande do Sul em Montevidéu, realizada entre 29 de maio e 03 de junho, e atende a um dos pontos do programa do Governo Tarso Genro, que é o de incrementar o intercâmbio com o Mercosul.

“Uma intervenção criativa de um artista visual a partir de um poema é mais um desafiador campo a ser explorado nesse jogo já repleto de plasticidade. No Brasil, há uma longa e qualificada tradição de poetas que levaram e continuam levando as experiências com a palavra no poema a resultados instigantes e refinados”, disse Ricardo Silvestrin, então diretor do IEL.

“A expressão plástica, a fotografia, o grafismo, desenhos, cor, luz, contrastes são os elementos compositivos que cada artista utilizou para interpretar com imagens reais ou irreais congeladas no suporte que acolhe a obra”, acrescentou Vera Pellin, diretora do IEAVi. :V

Artista: Achutti
Poeta: Alexandre Brito

Artista: Rogério Livi
Poeta: Armindo Trevisan

Artista: Mara Caruso
Poeta: Carlos Nejar

Artista: Paula Mastroberti
Poeta: Celso Gutfreind

Artista: Neca Sparta
Poeta: Escobar Nogueira

Artista: Walter Karwatzki
Poeta: Dilan Camargo

Artista: Liana Timm
Poeta: Fabrício Carpinejar

Artista: Lilian Maus
Poeta: João Angelo Salvadori

Artista: Thiago Coelho
Poeta: José Eduardo Degrazia

Artista: Ío
Poeta: Lau Siqueira

Artista: Kátia Costa
Poeta: Luiz de Miranda

Artista: Adauany Zimovski
Poeta: Telma Scherer

Artista: Rosane Morais
Poeta: Nei Duclós

Artista: Elaine Tedesco
Poeta: Maria Carpi

Artista: Dirnei Prates
Poeta: Paulo Seben

CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA

106 ANOS DE MARIO QUINTANA

Data: A partir de 30 de julho

A CCMQ promoverá programação especial durante a semana em que o poeta completaria 106 anos.

A programação contará com apresentações em diferentes linguagens artísticas e literárias.

MACRS

I LEILÃO DE FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Curadoria: Alexandre Santos, Bernardo de Souza, Júlio Appel, Tiago Coelho e Walter Karwatzki

Local: Galeria Mascate, Rua Laurindo 332

Bairro Santana - Porto Alegre/RS

Tel 51 3028.2223

Data de Inauguração: 16 de junho – 18h

ARTE SUL CONTEMPORÂNEA

Curadoria: Neiva Bohns

Local: Galeria Xico Stockinger

Data: 7 de julho a 19 de agosto

LENIR DE MIRANDA WAST LAND – Pintura, fragmentos, instalação

Local: Galeria Sotero Cosme

Data: 7 de julho a 19 de agosto

PROJETO PEQUENO BRONZE

Local: Espaço Vasco Prado

Curadoria da Associação de Escultores do Rio Grande do Sul – AEERGS

Poderão participar artistas associados da AEERGS mediante inscrição e seleção de esculturas em bronze de pequeno porte, conforme regulamento disponível no site:

www.aeergs.blogspot.com

Data: 7 de julho a 19 de agosto

NOVOS CONTEMPORÂNEOS /

CONTEMPORÂNEOS NOVOS

Curadoria: Ana Zavadil, Paula Ramos e Paulo Gomes

Data: 25 de agosto a 7 de outubro

MUSEU ESTADUAL DO CARVÃO

Festival Regional Nossa Arte – APAE

Data: 15 de junho – 08h às 18h

Oficina de higienização de documentos históricos – Projeto Uma Luz no Fim do Túnel

Data: 16 e 30 de junho e

7 de julho – 09h às 13h

OSPA

9º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Frederico Garcia Vigil

Data: 3 de julho – 20h30min

CONCERTOS PARA JUVENTUDE

Regente: Robertas Servenikas

Local: Salão de Atos da UFRGS

Data: 8 de julho – 11h

10º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Robertas Severnikas

Data: 10 de julho – 20h

11º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Kyiota Teraoka

Local: Salão de Atos da UFRGS

Data: 17 de julho – 20h30min

12º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Kyiota Teraoka

Local: Salão de Atos da UFRGS

Data: 24 de julho – 20h30min

13º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Vitor Hugo Toro

Local: Auditório Dante Barone

Data: 7 de agosto – 20h30min

14º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Luis Otávio Santos

Data: 14 de agosto – 20h30min

15º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Riccardo Sciammarella

Local: Igreja Nossa Senhora das Dores

Data: 21 de agosto – 20h30min

16º CONCERTO OFICIAL DA OSPA

Regente: Dario Sotelo

Data: 28 de agosto – 8h

Mais informações: <http://www.ospa.org.br/>

THEATRO SÃO PEDRO

CORAÇÃO SOL

À PRIMEIRA VISTA

Data: 23 de junho – 21h / 24 de junho – 18h

CONCERTOS BANRISUL PARA A JUVENTUDE

Data: 26 de junho – 15h

MUSICAL PETROPAR

Luciana Noda

Entrada Franca

Data: 27 de junho – 12h30min

NENHUM DE NÓS

Data: 28 de junho – 21h

ARTIMANHAS DE SCAPINO

Data: 29 E 30 de junho – 21h

FAC 2012

De forma inédita, a produção cultural gaúcha tem recebido financiamento direto do Governo do Estado, por meio dos editais do Fundo de Apoio à Cultura- FAC - que estão com inscrições abertas.

ATENÇÃO PARA OS PRAZOS:

Fundo de Apoio à Cultura (FAC 2012): edital de Desenvolvimento da Economia da Cultura para sociedade civil, 28 de junho; Polo Audiovisual, 10 de julho; Desenvolvimento da Economia da Cultura para prefeituras, 12 de julho; Programação de Feiras de Livro para prefeituras, 19 de julho.

A close-up photograph of a Christmas tree branch. The focus is on a yellow and white polka-dot ornament. On the ornament, a pink angel with white wings is riding a white horse. The background is a soft-focus view of the tree's green needles and warm, glowing lights.

AUTO DE NATAL

ADRIANE GARCIA

Ave-Maria cheia de Graça
 O Senhor é convosco
 Qual matrioskas nasceu Maria
 De Maria de Maria de Maria
 Das galés

De parteiras
 De Marias
 Maria solta um berro
 De bezerro que bebia
 Mais leite do que Maria

Ave! Nasceu!
 Na luz anônima de março
 Sem estrela, Maria
 É de pesado astro

Galinhas, pintinhos
 Vaca, boi, pinheiro
 Não é dezembro e os reis
 Magos, magros
 São os tempos

Maria envolta em andrajos
 Manta puída, mãe de vento
 Vai para o colo de outra
 E outra e outra:
 Matrioskas

Maria longe do peito
 Maria fazendo escala
 Maria Belém fugindo
 Herodes com seu buraco
 Fome, fomes, Maria
 Maria, a mãe, onde está?

Nem ouro, incenso ou mirra
 Nem mesmo um boi-bumbá
 Estrelado somente o dia
 A secar Maria, a secar
 À noite Maria molha
 O colchão e os modos
 De olhar

Maria mijona, Maria chorona
 Maria incômodo mar
 Ave! Um anjo, Maria
 Não tarda a vir consolar

E Maria monta um presépio
 Bota um menino no altar

Maria crescendo quer dar à luz
 Um homem,
 Mas no escuro vem
 Maria
 De Maria, de Maria, de Maria
 De Maria,
 Das galés.

Natural de Belo Horizonte(MG), Adriane Garcia é licenciada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-graduada em Arte-Educação pela UEMG.

AMIGO

DENY BONORINO

NOSSO CONHECIMENTO veio dos bancos escolares, dos últimos dias da nossa infância, já apontando a puberdade, uma amizade que durou a vida inteira. O mundo era um lugar misterioso, cheio de acontecimentos singulares. As esperanças, os sonhos, sempre presentes, se constituíam em nosso alimento cotidiano. Tudo era surpreendente e maravilhoso. Em cada curva de esquina, em cada olhar, a vida prometia ser nova, diferente. Ver a chuva caindo era um espetáculo instigante, como se estivéssemos na aurora do mundo. Nos longos passeios pelos campos que circundavam a cidade, a visão encantada de insuspeitados riachos, as águas correntes das sangas.

Caminhar pela linha férrea, até ouvir o silvo da locomotiva numa curva, nos trazia incontida emoção. O teste maior era atravessar a linha numa ponte alta. A sensação de afrontar o perigo nos revigorava, nos unia de maneira indelével.

Juntos, Emanuel e eu fizemos a maior parte das descobertas adolescentes, as intermináveis conversas sobre a mesma garota que atormentava os nossos pensamentos; o manuseio cheio de precauções das canhestras revistas eróticas.

Veio, então, aquela noite terrível. Na época contávamos dezessete anos.

Foi uma excursão do colégio, da nossa aula, e realizada sem o consentimento da direção. Estávamos desautorizados de fazer o tal passeio, não lembro o motivo. A despeito de tudo, excursionamos. Mentimos para os nossos pais, dissemos que tudo estava acertado, que alguém responsável nos acompanharia. A partida seria no sábado e regressaríamos no final da tarde de domingo.

O local escolhido distava cerca de trinta quilômetros da cidade e pela manhã, bem cedo, embarcamos num caminhão. Seríamos uns vinte ou trinta felizes rapazes, pouco mais que meninos. O mais velho tinha dezoito anos, a maioria dezesseis, dezessete.

Chegando ao local, um capão de mato às margens de um riacho, nossa primeira providência foi montar as barracas. No meio de grande algazarra e alegria, entregamo-nos a essa tarefa que ocupou boa parte da manhã.

Pela tarde, além dos banhos no córrego, jogamos futebol na vegetação rala do campo, disputa que só acabou com o chegar da noite.

A grande fogueira erguida, além de nos dar a iluminação necessária e nos aquecer, serviu para fazer café e para espantar os insetos. O jantar, além do café preto, constou de linguiça e sanduíches. Depois nos pusemos a tagarelar ao redor das chamas.

Inesperadamente, sem que ninguém soubesse como e de onde surgira, uma garrafa passou a circular entre nós. Repassado de mão em mão, aquele objeto vinha cercado de clima pecaminoso, da coisa proibida. O fogo que iluminava a cena mostrava nossos matreiros rostos juvenis disputando avidamente o seu conteúdo. Ninguém se furtou de beber um gole de cachaça no gargalo. Para mostrarem-se durões, havia os que repetiam a dose, mesmo com repugnância.

Emanuel, por pura exibição, entre aplausos, exagerou, por três ou quatro vezes levou o gargalo à boca. E cada vez que entornava o líquido, o fazia com uma falsa expressão de satisfação. E logo ficou tonto. Pôs-se então a bravatear, coisa que não era do seu estilo. Lá pelas tantas, inconveniente, inventou de mergulhar no riacho. As opiniões se dividiram. Fui um dos que tentaram demovê-lo daquilo. Pareceu-me arriscado no estado em que se achava, mas ele não parecia disposto a ouvir quem quer que fosse, replicava que “se garantia”.

Os detalhes me escapam, lembro apenas que, de repente, espicaçado pelos desafios – coisa que ele próprio havia provocado –, Emanuel despiu-se e, tropeçando, correu até a beira do riacho. Olhou para nós e, com espalhafato, mergulhou na escuridão das águas.

Cursamos faculdades diversas. Emanuel, que demonstrava enorme talento para as ciências, optou por uma carreira ligada à Física. Eu me dediquei às áreas humanas, segui um caminho acadêmico, de professor.

Quando estudantes universitários, estivemos um tanto distantes, porém, após

concluirmos os cursos, retomamos nossa velha amizade, passávamos longas horas conversando, discutindo sobre a vida, sobre o futuro, as potencialidades das nossas carreiras.

Casei-me aos vinte e oito anos e, Emanuel, um pouco mais tarde, ao completar trinta. Ele tinha a mania de números redondos, uma obsessão quase.

Acompanhados de nossas mulheres, encontrávamo-nos quase todos os fins de semana. Íamos a um restaurante, ao cinema, ao teatro. Ou simplesmente para o que mais gostávamos de fazer: conversar.

Com os anos vieram os filhos. Tenho dois rapazes. Emanuel e a mulher, contentaram-se com um, ganharam uma bela menina.

Costumávamos viajar, excursionar por lugares próximos. Fazíamos questão de proporcionar aos nossos filhos uma infância plena de acontecimentos variados e felizes, partilhávamos a ideia de que as mudanças, as novas paisagens, além de enriquecer a vida, parecem fazê-la mais longa.

Emanuel, conforme eu previra, destacou-se, teve uma carreira brilhante. E nossa amizade, em mais de quarenta anos, não sofreu qualquer tipo de abalo. Naturalmente, tivemos divergências, opiniões diferentes e até opostas sobre algumas coisas, principalmente quando se tratava de política. Mas isso se deu até os primeiros anos da idade madura. E, ainda que acaloradas, nossas discussões nunca descambaram para a grosseria, para a vulgaridade. Com a idade ficamos mais tolerantes, um respeito mútuo adubou a nossa amizade.

Recentemente completei sessenta anos. Os filhos, e isso me traz uma imensa tranquilidade, estão bem encaminhados na vida. No verão, eu e minha mulher, de hábito,

passamos os fins de semana em nossa casa na serra, um bangalô modesto.

Nessas ocasiões, gosto de sentar-me à varanda e, olhando a paisagem que se descortina ao longe, recordar os momentos felizes do passado. Não que eu seja particularmente nostálgico, mas é algo que me dá grande satisfação. Alguém disse que “o passado tem um charme que falta ao presente”, algo assim.

Mas também nos traz episódios que gostaríamos de esquecer. Como o que aconteceu naquela noite, no acampamento.

Já bastante borrada pelo tempo, recordo a imagem de Emanuel iluminada pelas chamas da fogueira. Ele cambaleava junto às margens do riacho, ameaçava jogar-se na água. Permanecemos onde estávamos, achamos que ele encenava, fazia teatro, que não teria coragem de mergulhar àquela hora nas águas frias. Confesso, não me preocupei seriamente, conhecia Emanuel, logo ele recuperaria o bom senso. O que me aborrecia era o fato de meu amigo estar sendo alvo da chacota de todos.

Então, escutamos o barulho estrondoso que fez seu corpo quando, de maneira troncha, mergulhou nas águas escuras. Fiquei chocado, nunca acreditei realmente que pudesse fazer tal coisa. Embora fosse bom nadador, bebera. Pareceu-me que estava indo longe demais.

Alguns dos colegas foram até à margem. Na sua alegria inconsequente, gritavam, riam, faziam piadas. Contrariado, fingindo indiferença, cheguei a deitar-me na lona que havia estendido, temia parecer ridículo, guardião de alguém que tinha a mesma idade que eu.

Decorridos alguns minutos, senti que a algazarra diminuía, agora escutava aqui e ali vozes isoladas, pareceu-me que confabulavam. Um tanto inquieto, sentei-me, olhei na direção do riacho, mas as chamas haviam diminuído, mal se distinguiam as águas. Então, um grito aflito ecoou na semi-escuridão:

“Pessoal! Pessoal... o Emanuel sumiu!”

Assustado, precipitei-me em direção ao córrego, cheguei a me machucar num tronco

que estava na margem. Assim como eu, alguns colegas caíram na água. Ouviam-se de todos os lados gritos chamando por Emanuel. Percebi que a correnteza era bem mais forte do que me pareceu à luz do dia.

Não sei dizer quanto tempo levamos naquela procura desesperada e inútil. A escuridão já era quase completa, as chamas da fogueira haviam se apagado inteiramente. Por fim, extenuados, interrompemos a busca, só nos restava esperar que clareasse o dia. Estávamos todos apavorados, alguns choravam. Eu me mantinha em completo silêncio, não conseguia falar.

Quando apontaram os primeiros raios de sol, resolvemos prosseguir na procura. Pelas margens seguimos a direção da correnteza. Após andarmos cerca de quatrocentos metros, quase paralisados de horror, avistamos o corpo de Emanuel. Ele se encontrava numa posição esquisita, preso entre arbustos nas margens do riacho. Ao nos aproximarmos, vendo o corpo nu, precário e grotesco, desviei o olhar.

O pesadelo que havia começado na noite anterior parecia não ter fim. De repente, longe de tudo, no lugar mais ermo do mundo, trinta rapazes tinham em suas mãos o corpo sem vida de um rapazote.

O dia recém havia clareado, passava pouco das seis horas. O caminhão, segundo combinado, deveria vir nos buscar lá pelas seis da tarde. É necessário frisar, corriam os anos cinquenta, em muitos lugares, no campo, era como estarmos no fim do mundo.

Andando de um lado para outro, confabulávamos, discutíamos. Diante de nós havia uma situação aterradora. Como esperar o transporte que viria pelo fim da tarde com um cadáver nas mãos? Alguns, mais impressionáveis, já imaginavam sentir mau cheiro exalando do morto, o que seria impossível devido ao pouco tempo transcorrido. Emanuel fora colocado ao abrigo das árvores e – por piedade, e horror – coberto com um lençol.

A nossa resolução foi ditada pelo desespero. Perto das nove horas, esgotadas todas as possibilidades (pelas redondezas não

havia viva alma), decidimos: faríamos a pé os trinta quilômetros que nos separava da cidade. A grande dificuldade era como carregar o cadáver.

Enquanto debatíamos isso, um colega, guri ruivo e espinhento, sugeriu que “talvez fosse melhor ir sem ele”. Depois se providenciaria a remoção... Afinal, ele fora o culpado daquilo tudo.

Não me contive, gritei com ele: “E deixá-lo para ser comido pelos urubus, seu idiota?”

Uma vez decidido, o melhor era que iniciássemos logo a caminhada. Tentamos vesti-lo, mas o nervosismo tornou a operação impossível. Então, com um lençol, improvisamos uma espécie de fralda que serviu para cobrir-lhe os quadris. Depois, com dois galhos grossos de árvores amarrados nas laterais de uma lona de barraca, construímos uma rede rudimentar onde o colocamos. De quando em quando, nos revezávamos neste árduo transporte.

Apesar da dor, não hesitei em participar de todas estas operações.

O sol já ia alto quando, carregando um cadáver seminu numa lona de barraca, sinistra procissão, ganhamos a carreteira.

Emanuel acompanhou-me pela maior parte da minha vida. Observei atentamente seus passos. Conversamos diariamente. Antes de tomar qualquer decisão importante, “consulto-o”. Na solidão, ele me traz conforto. Nossas “conversas” são de grande riqueza. Nelas não falta nem mesmo o contraditório.

Após aquela malfadada noite, quando no alvorecer retiramos o corpo inerte de meu amigo entre os galhos – afirmo isso –, ele continuou respirando. E respirou enquanto, dolorosamente, percorremos os trinta quilômetros de estrada. Eu diria, Emanuel pulsava.

De algum modo, a existência do meu amigo continuou a se desenvolver, eu assim o desejei. Emanuel teve a vida que viveria, uma existência com os prováveis acontecimentos que seu talento, que sua personalidade haveria de conduzir.

Não, não é delírio, loucura, como se possa pensar. Emanuel ainda está aqui, real – ele confirma a minha existência. :V

MORREU DE QUÊ?

IVETTE BRANDALISE

Quem nunca fumou não tem como morrer. Também não envelhece. Pelo menos era esta a conclusão a que me levavam os médicos que, ao longo da vida, fui obrigada a procurar. Não tive doença que não fosse provocada, ou agravada, pelo cigarro. Eles garantiam. De dor de cabeça à lombalgia, passando por tosse, dores abdominais, cáries, acne, ressecamento da pele, queda de cabelo, etc. e tal.

Conclusão simples, elemental: se o cigarro estava na base, ou no meio, de todos os males, inclusive no meio das minhas rugas, das minhas ansiedades, das minhas insônias, a sua ausência devia significar a mais perfeita saúde. E, de lambuja, pele clara, lisa, sem manchas. E cabelos sedosos. E dentes alvos. E gengiva rosada. E disposição maior. E marido fiel. E filhos alegres. E amigos divertidos. E sogra amorosa. E casa arejada. E quarto perfumado. E comida saborosa. E uma soma infundável de eeeeeeeee.

Deixei de fumar. Não foi fácil, mas perspectivas tão vantajosas não podiam ser desprezadas. E havia novos restaurantes, que eu queria conhecer. Novas viagens, que eu queria fazer. Muitas rugas, que eu precisava eliminar. Novos constrangimentos e proibições, que eu queria evitar. Velhos projetos, que eu queria realizar. Sem cigarro, eu, certamente, teria a vida mais fácil.

E mais duradoura. E comendo pimenta, coisa que eu sempre fiz, antes mesmo de saber que ela é a grande dádiva celeste, pois sem cigarro e com pimenta, eu seria imortal. Pra acabar comigo, só bala perdida. Ou acidente de trânsito. Nem mesmo o verão de Porto

Alegre poderia vencer o meu organismo faxinado e a superpotência garantida pela pimenta.

Já estava até programando a minha plástica, o branqueamento dos dentes e a minha festa de debutante. Com aspecto jovem e sadio, eu tinha o direito de começar tudo de novo. Direito não, dever. A vida reconquistada. Bonito. Achei bonito.

E continuaria achando, se exames toxicológicos recentes não tivessem acabado com minha alegria. Os jornais apontaram em manchete o grande assassino. Um assassino, que eu introduzi na minha vida, que vem agindo em silêncio, frequentando minha mesa diariamente. Duas vezes ao dia, para ser exata. Com ar inocente, aparência até meio insossa. Tudo para esconder o propósito maligno. Estou sendo envenenada. Refeição a refeição. Variam os temperos, varia até o aspecto, ganha nomes diferentes, mas o processo é contínuo. Estou sendo morta com a minha convivência e sem ouvir lamentos, acusações e ameaças, como acontecia com o cigarro. Agora até os médicos se calam. Sequer perguntam. Não querem saber. Devem estar comprometidos com o processo que visa evitar a superpopulação. Mancomunados. Era preciso encontrar novos caminhos para a morte.

Encontraram e eu me embrenhei neles com a certeza de que estava fazendo o melhor. Vou morrer pela boca. Não com o cheiro desagradável do cigarro, mas sem cheiro algum, com a boca pintada de verde, em nuances diferentes, na mais delicada salada.

O meu obituário vai revelar: morreu de alface.

Ivette Brandalise é jornalista e escritora.



RATO

CAIO RITTER

A palavra rato
pelos não tem,
mas rói por dentro,
desarticula o pensamento.

A rata palavra
não é santa, inexata,
geme, guincha, estertora,
rasura o papel do agora.

O rato da palavra
invade mineral labirinto,
rateia pelos cantos, é desvio,
eco em espelho sombrio.

A palavra rato e eu,
dois e três, todos e um,
roedores em tantas lavras,
eu, o rato e as palavras.

Autor de Meu pai não mora mais aqui e A filha das sombras, entre outros.

A NOIVA

GILBERTO BUCHMANN

Era rotina: ela chegou pontualmente, cumprimentou os colegas com um aceno de cabeça, sentou-se à mesa de trabalho e mergulhou no seu mundo particular. Uma mulher intrigante, ninguém na empresa sabia muito sobre ela. Quantos anos teria? Onde morava? De que gostava? Por que era tão calada? Respondia polidamente ao que lhe perguntavam, mas raramente iniciava uma conversa. Almoçava sozinha e recusava, sistematicamente, qualquer convite que lhe era feito. Limitava-se a trabalhar de forma eficiente e mecânica. Parecia sempre profundamente concentrada. Mas em quê?

Os que a rodeavam já estavam acostumados àquela conduta e haviam desistido de tentar aproximações. Naquela manhã, porém, Claudete, que trabalhava na mesa ao lado, notou algo diferente: a mulher usava na mão direita uma aliança. Seria a primeira vez que a usava? Nunca tinha reparado, mas a verdade era que aquela desconhecida tinha o dom de não se fazer notar. E justamente isso chamava a atenção de Claudete: a mulher parecia querer mostrar a aliança, desejar que alguém fizesse algum comentário: mexia muito a mão e a virava em todas as direções, numa atitude que contrastava vivamente com a discrição habitual.

Vencida pela curiosidade, Claudete aproximou-se e perguntou sem rodeios:

— Elenice, você está noiva?

— Sim — respondeu a mulher, num tom alegre. — Ele é militar e está de serviço em

São Paulo. Vai voltar em três meses e vamos nos casar. Já está tudo planejado: escolhemos a igreja, fizemos a lista de convidados e decidimos como vai ser a festa. Falta só definir o lugar da lua de mel.

Em poucos segundos, ela tinha dito mais palavras do que costumava falar em uma semana. E Claudete pensou ter visto um brilho nos olhos dela.

A notícia se espalhou pela empresa: a mulher ia-se tornando comunicativa. Conversava com prazer sobre o noivado e os preparativos para o casamento, embora omitisse cuidadosamente detalhes sobre a vida do futuro marido. Começou a aceitar companhia no almoço, mas continuava recusando todos os outros convites.

Passaram-se assim dois meses, até que, pela primeira vez, a noiva não compareceu ao trabalho. No dia seguinte, ela também não veio, e no Departamento Pessoal informaram que simplesmente havia pedido demissão. E os colegas, passada a surpresa inicial, esqueceram-na depressa.

Algum tempo depois, em São Paulo, uma mulher, calada e discreta, chegava ao trabalho pontualmente, cumprimentava com um aceno de cabeça e sentava-se à mesa, alheia ao entorno. Certa manhã, foi vista com uma aliança na mão direita. E quando uma colega perguntou: “Elenice, você está noiva?”, a resposta veio num tom de voz alegre:

— Sim. Ele é militar e está de serviço no Ceará. Quando voltar, vamos nos casar. Já está tudo planejado...

Formado em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Gilberto Buchmann é autor do romance O céu de Galileu, (editora A Girafa, 2010).

VINHO

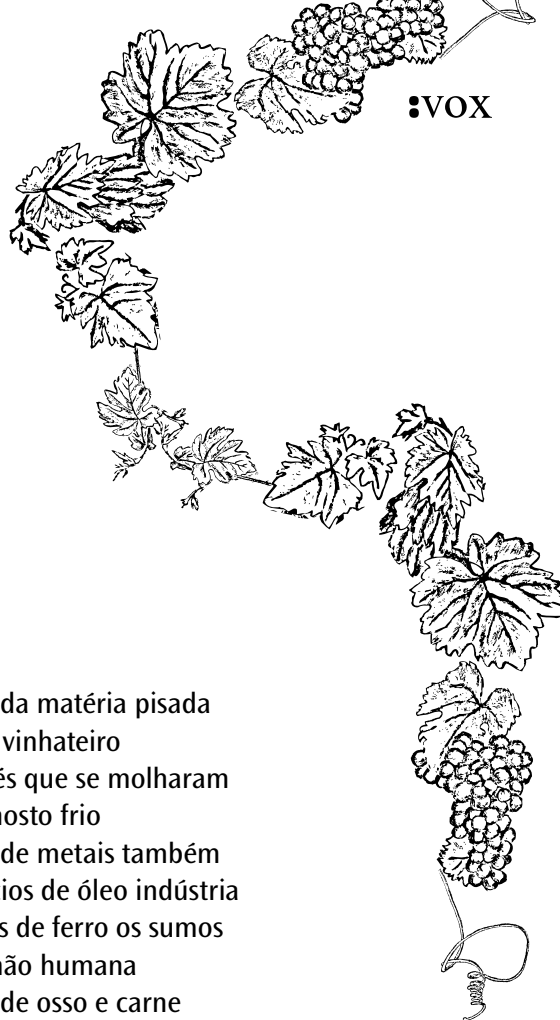
RICARDO PORTUGAL

sabores diversos vertem as seivas
deste vinho cheiros de flora invertem-se
em sons de fauna ao redor há
toques de chocolate
amêndoas pimenta e a menta
de cada dia envelhecido
desde as balas de cinema
notas de canção sumindo-se
gotejam para dentro
deste vinho

o incenso em sândalo dents-de-lion
reflexos de sol na janela
do carro no lago ao largo no campo
sementes de cinamomo
memos de hanamomo
gomos de bergamota descoloridos
rosa desidratada entre guardados
traços de odores troços
de adubo e sombras de dúvidas uvas
elevam-se ao espírito
descem a este vinho
algo de frutas da terra
e um pouco da terra mesma
prende-se ao arado que a fere
nesta seara amante aberta sedenta
neste vinho

algo da matéria pisada
pelo vinhateiro
os pés que se molharam
ao mosto frio
algo de metais também
indícios de óleo indústria
dutos de ferro os sumos
da mão humana
algo de osso e carne
sangue e suor neste vinho
algo de guerras lágrimas
logros e transumâncias enormes
grandes expectativas vitórias
desilusões ridículas
discursos no parlatório
vento das vozes daqueles
que se foram neste vinho

algo de ti de mim
e todos como nós
comunhão de terra e pó
os labores as dores
e os prazeres do mundo
vasados deste vinho
como se prisma
a um líquido cristal
se sólido comê-lo-ia
fluxo anímico
a um pleno vazio
nox invólucro



Escritor e diplomata, graduado em Letras pela UFRGS, Ricardo Portugal é autor de DePassagens (Ameop, 2004), Arte do risco (SMCPA, 1992), Zero a sem (7letras, 2011), entre outros.

LANCES ESQUISITOS

REGINALDO
PUJOL
FILHO

O lance dele eram grávidas. E isso é um problema, na medida em que, via de regra, as grávidas têm um cara que é o lance delas. E ele não era nenhum desses caras. Na verdade, na verdade, o lance dele não eram só grávidas, era também uma estúpida falta de superego e mais um monte de coisículas que culminavam nisso. Mas disso ele não sabia. Só sabia que o lance dele eram grávidas.

Ela não sabia, nem tinha culpa, nem nada com isso. Apenas entrara no ônibus. O ônibus que pegava pra visitar a mãe. O ônibus que ele pegava pra sentar no fundo e ficar cuidando pra ver se aparecia uma grávida do jeito que ele gostava. Bom, se ela não tinha culpa do lance dele serem grávidas, agora ela tinha alguma coisa com isso. Era grávida e tinha um mesmo ônibus a dividir.

E uma mesma parada onde desceram. Ela não viu que desceram, só que desceu. Ele viu que desceram e correu. E alcançou. E tentou uma conversa. Um Puxa, que barrigão. Outro Não quer que te acompanhe? E também o Acho lindo mulheres grávidas. Não recebeu nada em troca. Só observou-a acelerar o passo e ficou a pensar que ela bota roupa justa, fica desfilando e depois quer se fazer de difícil.

Foi bem na frente do terreno baldio que ele agarrou o braço dela e disse alguma coisa que significasse que agora ela ia ver, ou escutar, ou sei lá. Mas isso tudo pra arrastá-la a força pro fundo do mato.

Eis que lembro do que esqueci. Esqueci de contar que o lance dela eram porradas. Fazer o quê, tem quem goste. Mas não uns tapinhas. Porrada mesmo, de fazer plaft. E ela não tomava umas desde que o cara que batia nela sumiu, deixando de lembrança um olho roxo, uma luxação e um filho na barriga. Bom, e, assim como é difícil encontrar uma grávida quando o teu lance são grávidas, é difícil encontrar alguém pra te dar porrada, quando se está grávida e teu lance são porradas.

Digo então que não resistiu muito não. A abstinência de porrada era grande, e parecia que o cara cujo lance eram grávidas estava disposto a ofertar-lhe uma boa dosagem. E o fez. Um tapa. Um fica quieta. Um empurrão. Um tapa. Um não se mexe. Um tesão. Mútuo.

Somados os lances, o todo foi bom pra ambos. Tanto que ela queria mais. Mas ele queria ir embora. Quando ela tentou segurar-lhe o braço, tomou mais um tapa. Gamou. E pediu seu nome, telefone, ofereceu o seu. Foi aí que começou a confusão.

Porque o lance dele, de fato, eram grávidas e, na maioria das vezes, as conseguia do modo como obteve esta em questão. E, nas raras vezes em que conseguira de outro modo, não era menos truculento no lidar com as moças. De modo que, desde que conhecesse esta sua peculiaridade, as únicas pessoas que tentaram descobrir telefone, endereço, paradeiro, identidade e RG dele foram os tiras. Motivo pelo qual se sentiu confuso. Não que ele já não fosse.

E um cara confuso que fica confuso faz coisas confusas, certo? Como dar o número pra ela. Ela, que sentiu paixão no ar. Ele sentiu algo estranho no ar. Despediu-se sem beijo. Mas com violenta indiferença.

O que lhe custou um telefonema no dia seguinte e alguns Não consegui parar de pensar em ti e outros patatis e patatás de mesmo quilate. Além de um convite pra visitá-la. Já que o lance dele eram grávidas, topou. Perder uma grávida assim de mão beijada?

Foi. Encontrou-a toda amor, toda beijos; ela esquisitando tanto carinho logo com ele. Então ele empurrão e Desgruda daqui. Ela Mais e gruda ali. Ele empurrão mais forte. Ela caída Vem, me bate, me amassa, me chama de carne de segunda, meu amor. Ele Meu amor? Ela Vem, meu homem. Só um instantinho:

Ele não era homem de ninguém, nunca de mulher nenhuma, mandou um palavrão e não lhe deu tapas, nem socos, nem pontapés. Apenas costas. Ela perdia mais um homem, não levou porrada, nem safanão, nem um beliscão. Só suas mãos ao peito e um suspiro.

A porta bateu.

Ele foi sem entender qual era o lance dela. Ela ficou a pensar qual era o lance dele. :V

Autor de Azar do personagem e Quero ser Reginaldo Pujol Filho.

O SUSPIRO DE ELIOT

PAULO SEBEN

Agora que a morte chega
e não adianta chorar;
agora, que não há Deus
nem mitos que acreditar;
agora que não há tempo,
nem um lugar pra voltar;
agora, que a vida leda,
agora, que o apogeu,
agora que todo alento
ou é passado ou ficção,
enfim eu sei que há um fim.
Não quero mais dizer não,
mas para o quê dizer sim?

Autor de Tango da Independência e Poemas podres, entre outros.

DIABO COXO

JOSÉ MATTOS

Os dedos se movimentavam constrangidos por entre as várias sensações – como se a qualquer momento pudesse ser atacado por algo que desconhecia. Os sentidos buscavam outras paragens, procurando perder a noção do tempo, quando ali, postado diante do espelho antigo, desse com a moldura de madeira escura e sinuosa. Os pés então oscilaram, como se plantados em uma nau estreita sobre águas agitadas. Não sei por quanto tempo os fiapos de pensamentos circularam esvoaçantes, como trapos de nuvens açoitadas pelo vento.

O sorriso do espelho chicoteou minha insegurança, fez o sangue vibrar, queimando o rosto. Uma expressão de quem adivinhara deliberadamente as minhas intenções. Porém, não indicava reprovação, e sim, consentimento.

Atento a cada detalhe, a cada músculo retesado, as mãos cuidadosamente esquadriharam o corpo nu entregue ao mais desespero. Meus olhos pularam para um vão no espelho e correram para além, nos prédios baixos: o espelho enrugado e movediço da lagoa, a linha sinuosa das montanhas, as matas, os paredões por onde em tempos de chuva escorriam lentamente lesmas, tracejando as pedras negras com filetes esbranquiçados.

Sabia que lá de fora, a qualquer momento, viria uma pancada na porta. Isso me afligi de doer. Nem consigo imaginar qual seria minha reação, caso a porta se rompesse, escancarando minha clausura; e, uma vez aberto, encontrassem o armário onde ululam a turba ímpia e nodosa e lasciva. Temor de que os ventos gerais, doidamente, invadam meus aposentos e ponhamos, soltos, esse bando de demônios travessos e inconsequentes. O riso retorcido pareceu ranger o metal do espelho. Pousou sua mão na minha mão, num gesto amigo, e assim introduziu-me ao mundo secreto das incertezas. Meus sentidos dançavam numa embriaguez, mesmo que desejada, perturbadora. Faíscas abrasaram-me inteiro, chamas pairaram sobre meu corpo. Perguntei-me, inquieto: sonho? Ai! Sonho ou realidade, a ele me entregara estupidamente. Vertigem e frio. Um frio cristalino de

quem não sente mais as veias pulsarem. Tomado de incomum espanto, percebi que minha posição visual havia se alterado. Agora eu via-o no centro do aposento, uma figura distinta, mas pensativa. Dista de mim.

Moveu-se com presteza e, com um gesto igual aos meus, vasculhou as gavetas com uma segurança de quem conhece bem o ambiente. Serviu-se de cerveja e tabaco; encheu o cachimbo com impaciência e envolveu-se em seguida em espessa nuvem de fumaça. Coxeava levemente a perna esquerda. Em meio à fumaceira, aninhou-se em minhas vestes de missa. Continuando a fumar, passou uma minuciosa revista pelo quarto, retirou do bolso interno do meu casaco uma caixa de metal semelhante às usadas pelos botânicos; que eu nunca tive.

Girou no dedo indicador uma chave dourada. Atravi-me, para iniciar conversa, a fazer-lhe algumas perguntas sobre a caixa que parecia interessá-lo tanto. Mas fui surpreendido com a sua antecipação:

— Então, não entende, não é mesmo?

A pancada tão temida era naquele momento meu único nicho de Salvação, para talvez me tirar daquele estúpido sonho. Mas... E se não fosse sonho?

Por mil diabos coxos!

Minha cabeça latejava. O baque seco e repetitivo doeu-me cá dentro. O clique metálico da chave dourada contra a fenda da caixa selou a minha perspectiva de comunicação.

Meus ouvidos vibraram com a estrondosa gargalhada que encheu o compartimento. Depois, tudo voltou ao silêncio gelado do cristal. Virei-me para o lado, não consegui mais ver os prédios baixos: o espelho enrugado e movediço da lagoa, a linha sinuosa das montanhas, as matas, os paredões por onde em tempos de chuva escorriam lentamente lesmas, tracejando as pedras negras com filetes esbranquiçados. Não estavam mais lá. As nuvens escuras paralisaram e turvaram o prateado lampejante de minhas vistas. :V

Nasceu em Cornélio Procópio(PR), tem licenciatura plena em Letras e atualmente trabalha num segundo romance. Reside em Santa Rita do Pardo(MS).

L
I
N
H
A

SUSANA VERNIERI



A linha convida à letra
escreva em tinta preta
o desenho da mão,
a luva,
o dedo,
a finura
da pura
clausura,
o contorno
do mapa do tesouro,
a joia do segredo
impresso a sangue
nos caminhos dos
labirintos
da sua pele,
entregue a mim
guardião de mil sentidos,
escravo de ti,
que de posse de tal fiança,
sairei em busca da saída
da prisão de minhas
andanças
e te liberto
e me libertas
e seguiremos
aprisionados.



Autora de As grades do céu, entre outros.

UM LIVRO PARA MORGANA

ATHOS RONALDO MIRALHA DA CUNHA

— Hoje, choro por ser o dia tristemente marcado em bronze na minha existência — Maneco sussurrou ao caminhar, indeciso, rumo ao encontro de sua mais dolorosa despedida.

Estava profundamente abalado. Não era a pessoa feliz de duas semanas atrás na leitura de mais uma das divertidas cartas de Morgana.

A brisa fria e o tempo fechado tornavam lúgubre a tarde em que Maneco se despediria de sua bela amada de cabelos e olhos castanhos. Os passos eram incertos e o coração, um mar de saudade e sofrimento. Vinha de uma noite maldormida e de uma manhã inteira de viagem. Estava recolhido em um silêncio generoso e num remorso tardio. Trazia os olhos encharcados de tanta dor. Não era o mesmo homem que há alguns meses agradecia aos céus por ter encontrado o grande amor de sua vida. Nessa curta trajetória indo ao encontro da tristeza, Maneco percebeu que fora um felizardo nos últimos meses.

Ambos chegaram juntos ao balcão da biblioteca pública e pediram o mesmo livro. Sorriam diante da coincidência.

A atração foi mútua e naquela tarde nenhum dos dois leu os livros solicitados à atendente da biblioteca. Foram para as salas de leitura e conversaram longamente. Sorriam e trocaram olhares maliciosos. Entre eles, sobre a mesa, dois intocáveis exemplares de uma antiga edição do livro de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Como foi uma agradável tarde, resolveram que à noite iriam ao cinema. Uma aventura na tela para sacramentar o dia que havia sido especial para ambos.

Maneco e Morgana encontravam-se nos mais diversos lugares – universidade, biblioteca, restaurante universitário e nas praças – e se descobriram com infinitas afinidades. Assim, tornaram-se amigos e em seguida namorados. Frequentavam,

habitualmente, os barzinhos, cinemas e baladas da cidade. Uma vez ou outra jantavam em um tradicional restaurante, mas o cardápio não variava entre o galeto e a pizza quatro queijos, cerveja e água mineral.

A vida foi eternamente maravilhosa até o dia em que Morgana chegou ao encontro com ares de desolação. Então, comunicou que estava de mudança. Seu pai havia sido transferido para a sua cidade de origem. Inclusive, teria que transferir a faculdade.

Maneco não sabia, mas aquele beijo de despedida no fim de uma noite seria o derradeiro beijo e a última visão do rosto de Morgana. Do angelical e sereno rosto de Morgana.

Prometeram-se trocar cartas, não esqueceriam os e-mails, Twitter e Facebook, mas as cartas seriam especiais. Nas cartas declarariam o amor de um para com o outro. Pelas cartas escreveriam os mais sinceros e apaixonados poemas. As cartas seriam mais pessoais, mais íntimas, e a espera pelo carteiro, uma doce e excitante espera. E para selar esse compromisso, Morgana doou para Maneco a caneta que havia ganhado do avô por ocasião da aprovação no vestibular. Um presente como prova de seu mais puro e sincero amor.

Maneco aceitou, prometendo devolvê-la no dia que iria buscá-la para ser sua companheira pela vida afora.

Assim, nas semanas seguintes, trocaram alguns e-mails e muitas cartas. As cartas de Morgana eram apaixonadas e bem-humoradas. Um humor inteligente e requintado. As cartas de Maneco eram, apenas, apaixonadas.

Certo dia, numa noite de relâmpagos, trovoadas e maus pressentimentos, por volta das vinte horas, Maneco atende a um telefonema.

— Alô... Maneco?

— Sim...

— Aqui quem fala é uma amiga da Morgana.

— Tudo bem?

— Maneco... a Morgana... sofreu um acidente de carro... um terrível acidente... Maneco...

— Como ela está?

— A Morgana... Maneco... a Morgana... não resistiu aos ferimentos...

— Não!

— A Morgana faleceu...

A notícia havia sido arrasadora. Nada parecido... nada tão fatal...

Após essas melancólicas reflexões, colocou a mão por debaixo do paletó e pôde sentir a caneta no bolso da camisa – está como sempre esteve, próxima ao coração, comentou baixinho, e foi a passos largos ao último encontro com a amada. Estava ligeiramente atrasado, o cortejo fúnebre subia lentamente uma das alamedas do cemitério.

O vento assobiava pelas muradas e túmulos. E movimentava freneticamente as árvores. Dos presentes a essa despedida ouviam-se, apenas, os soluços de compaixão e tristeza. Diante do ruído das pás e das colheres dos pedreiros, um silêncio nostálgico. Foi nesse instante que Maneco deu-se conta que perdera Morgana para sempre.

O pastor encerrou a prece sob os olhares chorosos dos familiares e amigos. Os operários estavam prontos para colocar as derradeiras colheradas de cimento para vedar o túmulo. Foi nesse momento que Maneco pediu alguns segundos para uma derradeira e sofrida homenagem. Cabisbaixo, dirigiu-se para diante do caixão e depositou serenamente a caneta sobre o esquite de Morgana.

Fez umas orações em minutos que pareciam séculos e comentou com escassas palavras:

— Não vou deixar a caneta... deixo meu coração.

Com a mão trêmula e pesar na alma, pegou a caneta e saiu sem olhar para trás. A caneta, instrumento de várias e longas cartas de amor, não teria mais utilidade, mas ficaria ao lado esquerdo do peito. Eternamente.

No entanto, a vida de Maneco nunca mais foi a mesma, vivia num silêncio e quietudes absolutos. Todos os dias, por longos meses, dirigia-se até a biblioteca pública e pedia para a atendente o mesmo livro de Machado de Assis. Às vezes lia algumas frases buscadas a esmo. Mas na maioria das vezes sequer o manuseava. Ficava pensativo diante do exemplar sobre a mesa da sala de leitura. Com a caneta – presente de Morgana – fazia alguns manuscritos que em seguida eram guardados em uma pasta.

Maneco sempre pedia o mesmo livro e, sendo um dos poucos frequentadores da biblioteca, a atendente comentou que ele poderia deixar o livro sobre a mesa que no dia seguinte aquele lugar estaria reservado para ele. Maneco sorriu e não disse nada. Apenas assentiu com a cabeça. Assim, sempre que Maneco chagava o livro já estava à espera. A mesma edição antiga do exemplar de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Até o dia em que Maneco não apareceu mais. E o livro ficou solitário sobre a mesa na biblioteca. :V

JOSÉ EDUARDO DEGRAZIA

OS MONGES BARBUDOS

No meio da terra sagrada fica o templo. Ali nasceu o Criador de todas as religiões. Monges barbudos de várias seitas, vindos de terríveis flagelações e de jantares de gafanhotos, são os guardiões implacáveis das ortodoxias. Rezam e fazem genuflexões compulsivas. Cada seita achando-se a legítima, a sem mácula, a única, os outros um lixo, desviados, estrangeiros do reino místico. Guardam, sobretudo, uma cadeira, onde um monge barbudo senta-se para cuidar da entrada do mistério.

Foi guando outro monge, também barbudo, só que de outra seita, tentou ocupar o lugar do primeiro. Levou uma cajadada na cabeça e saiu gritando, conclamando os irmãos para a guerra santa.

Padrezinhos magros e monges gordos engalfinharam-se, quebraram braços e costelas, só pararam quando a polícia chegou e deu umas bordoadas nuns e noutros.

Hoje fazem rodízio na cadeira para não fazê-lo na cadeia.

BEAU GESTE

Desde pequeno amou o deserto. Pela Legião Francesa que lia nos velhos romances enebados da biblioteca. Não entendia nada da guerra colonial, mas do heroísmo. Via-se com o casquete, o lenço cobrindo o pescoço, o casaco escuro e as calças claras do legionário, defendendo o forte do ataque dos árabes ululantes.

Viu todos os filmes, os antigos em branco e preto, os modernos coloridos.

A família não ficou sabendo quando ele fez a inscrição e foi aceito. Receberam algumas cartas, nenhuma indicação de paradeiro.

Voltou num caixão chumbado um ano depois.

HUMANIDADES MORTAS

O antropólogo pesquisava uma etnia e sua língua, descobriu que o último remanescente daquele povo, durante muitos séculos habitante do mais fundo da floresta, era um velho e estava para morrer. Com ele, estava para sempre extinta sua tribo e sua língua.

Foi então que o antropólogo escutou os papagaios.

O velho criava dois papagaios que palravam sem parar a língua dos aborígenes.

O velho morreu.

O antropólogo levou os papagaios para o seu escritório.

Os papagaios são os últimos remanescentes da tribo.

O antropólogo tenta decodificar os signos intransferíveis.

Em vão.

Palavras sem significado são humanidades mortas.

Autor, entre outros, dos livros Lavra permanente, Cidade submersa e Os leões selvagens de Tanganica.



ANNA, AS PESSOAS ESCUTAM BEETHOVEN

LÉO TAVARES

Fã Arte / HT Back Drops: Ludwig van Beethoven

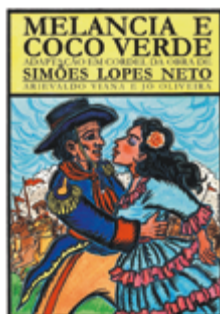
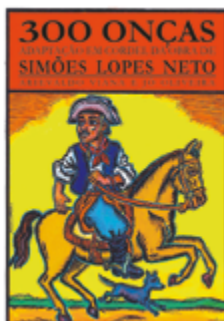
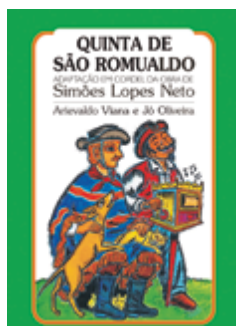
A gente ia fugir pra Cancún pra ficar tomando mojitos ao pôr do sol. Aquela coisa de silhuetas contra o laranja, sabe? E gaivotas. Queríamos uma centena delas. Corações na areia, iniciais, quartos de hotel bagunçados e cafés da manhã às duas da tarde. Toda a cafonice vital e merecida que nos incutiram no espírito como necessidade de sobrevivência. Duas contra o mundo, Thelma e Louise, Batman e Robin, Quixote e Sancho. Fiéis escudeiras da sanidade – e da loucura – uma da outra. Citações bêbadas de Camus a *Friends*, piadas internas e risadas eternas diante das caras pasmas dos outros. Os outros, tão distantes, Lia. Sempre ineficazes, sempre a pedra atirada contra o vidro da estufa. A gente obrigava a vida a ser feliz, a gente obrigou a vida até onde pôde, e agora é isso. O agora é uma sucessão de horas que transcorrem lentas como aqueles dois filetes de sangue que te enfeitaram os pulsos sobre uma pedra branca de banheiro, *darling*. Depois disso eu comecei a fazer coisas que duvidava. Até rezar eu rezei, e foi com uma raiva fervorosa que ainda não abandonou o meu quarto. Deixo a luminária sempre acesa, Lia. Pra ver de vez em quando a gente dando o dedo pra câmera com Cancún atrás. E também porque passei a ter medo do escuro. Escalpei um coelho, outro dia. Lentamente, vermelho sujando o branco do pelo, o corpo pequeno se debatendo. Pavor naqueles olhos, Lia, eu vi tudo com paciência e enquanto ele me chutava os braços eu ia colocando mais força nas unhas e me arrepiava toda porque sentia que ali eu era Deus. Pânico de ser Ele. Acordei com as mãos cheirando a carne, e até hoje não saiu. Só vai sair quando eu parar de pensar no antes. Mas hoje eu

sonhei que me lembrava. Eram cenas nossas que ousavam pingar belezas muito sólidas num cenário hediondo chamado mundo.

Era você com meus sapatos de vinil azul dançando qualquer coisa num bar onde ninguém dançava. Eu com meus martinis e cigarros interpretando Garbo para o garçom. E depois os caminhos vazios das madrugadas sob os nossos calcanhares trôpegos e muito próximos um do outro. Quero de volta, Lia, os teus calcanhares. Quero protegê-los de eventuais flechas, quero lançar-me sobre eles quando pressentir as rasteiras dos homens. Quero ouvir mais uma vez você me ensinando a sentir a música. Anna, as pessoas boas escutam Beethoven, você dizia, com aquele olhar perdido de quando verbalizava idiotices que se pretendiam grandes verdades reveladas em brilhantes sentenças. E eu pensava: os nazistas amavam a Nona, mas não falava em voz alta, só acenava com a cabeça e depois repousava no teu ombro, aprendendo a amar a música e assim, a ser boa também. Deixo a luz do banheiro acesa e começo a fingir que você está lá dentro. Assim, nós conversamos horas e horas e você me conta sobre coisas iluminadas que eu jamais suspeitei que existissem na Moldávia. Você me conta de ideias para possíveis telas e eu deliro dentro das tuas viagens. Improváveis metas, você sempre pensava que iria fazer algo e eu já sabia que nunca faria. Que nunca faríamos, Lia. Me conta os finais dos filmes que eu ainda não vi e quero tanto. Eu deixo. Espera eu dormir, Lia, e quando sair, vá com cuidado: dói demais escutar o barulho dos meus sapatos azuis indo embora com os teus pés dentro.

Escritor, participou de várias antologias de contos e poemas; é natural de São Gabriel e mora em Brasília.

O PRIMEIRO DE TODOS OS GAÚCHOS



Um quarteto fantástico de histórias do primeiro clássico das Letras do Rio Grande do Sul.

Desta vez, unindo a voz legítima de um vaqueano gaudério, representante da nossa terra, temos uma arte narrativa retraduzida por uma arte lírica – e popular: o cordel nordestino, a unir um extremo do Brasil ao outro.

Os contos de Simões Lopes Neto (certidão de nascimento da literatura gaúcha) surgem agora sob a forma de versos narrativos, feitos pelo cordelista Arievaldo Viana, e ilustrados por Jô Oliveira, um nome dos mais ilustres, que dispensa apresentações. Também ele um clássico, só que vivo, da gravura nacional.

Estes livros foram produzidos para distribuição gratuita para escolas, instituições culturais e o público em geral. Um trabalho a endossar o papel social de popularização da cultura, desempenhado pela CORAG.



Serviços prestados pela companhia: impressão offset, impressão digital, impressão rotativa, impressão de segurança, impressão de dados variáveis, fábrica de livros, tipografia e acabamentos especiais.

ADMINISTRAÇÃO E PARQUE GRÁFICO

Rua Cel. Aparício Borges, 2199 | Partenon | Porto Alegre - RS
CEP 90680-570 | Fone: 51 3288.9700 | E-mail: corag@corag.com.br



OBRA DE ROGÉRIO LIVI



O TRÂNSITO

Que fica deste trânsito? É a seda
com sua larva dentro do casulo,
cobrindo a solidão. E, no seu músculo,
a forte pontaria de uma flecha
que, no ar gelado e azul, abate e ave,
sem destruir-lhe voo tão suave.

Armindo Trevisan

(Do livro *A dança do fogo*, Artes e Ofícios, 2001, p. 53)

Da exposição *A imagem da palavra*



Faça como quem vive entre páginas de livros: dê valor à literatura gaúcha.

O IEL – Instituto Estadual do Livro – trabalha para fazer do nosso Estado um lugar com mais e melhores leitores. Associe-se: descubra como você ou a sua empresa podem colaborar. Você vai ver que, entre outras coisas, é possível incentivar a leitura doando apenas 50 reais. Todo o Rio Grande agradece. E os amigos do IEL também.

☎ (51) 3311.7311 ✉ ielrs.blogspot.com @IELRS www.facebook.com/ielrs2



Secretaria da Cultura

