UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

HIDALGO ROMERO LOPES

EM CÂMERA LENTA: UMA TRANSCRIAÇÃO

CAMPINAS
2019

HIDALGO ROMERO LOPES

EM CÂMERA LENTA: UMA TRANSCRIAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO HIDALGO ROMERO LOPES, E ORIENTADO PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R664e

Romero, Hidalgo, 1977-
Em Câmera Lenta : Uma Transcriação / Hidalgo Romero Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tapajós, Renato, 1943-. 2. Roteiros cinematográficos - Técnica. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Processo criativo. 5. Narrativa (Retórica). I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Em Câmera Lenta : A Transcreation
Palavras-chave em inglês:
Tapajós, Renato, 1943-
Motion picture plays - Technique
Creation (Literary, artistic, etc.)
Creative process
Narration (Rhetoric)
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Mestre em Multimeios
Banca examinadora:
Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]
Karla Adriana Martins Bessa
Álvaro André Zeine Cruz
Data de defesa: 18-10-2019
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-8765-639X
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/5535825172731318

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

HIDALGO ROMERO LOPES

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROFA. DRA. KARLA ADRIANA MARTINS BESSA
3. PROF. DR. ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 18.10.2019

Para a família Alves da Silva, que nunca havia pisado em uma universidade até meados dos anos 2000.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Renato Tapajós, cuja obra se tornou uma grande referência para meu próprio trabalho e cuja conduta me serve de grande inspiração. Pela sua generosidade igualmente imensa.

Ao professor Fernando Passos, por ter concordado em me guiar no início desta pesquisa.

Ao professor Gilberto Sobrinho, por ter gentilmente concordado em me guiar rumo ao término desta pesquisa.

Aos professores que participaram de minha qualificação, Marcius Freire e Milton de Almeida (in memoriam).

À Alice Villela, minha companheira de vida, de afetos e projetos.

À minha mãe Neusa Silva, exemplo imenso de vida e determinação.

À minha irmã Luana Romero, pelo apoio irrestrito e amizade profunda.

Ao Francisco e à Lis, fontes infindáveis de inspiração e alegria.

Ao meu pai Antonio Romero, pelo afeto e sensibilidade.

À Sandra Regina de Souza, por ser firme como uma rocha.

Aos meus irmãos Tatiana, Rodrigo e Thiago.

À minha madrinha Marema, poeta de grande sensibilidade.

Aos amigos, compadres e parceiros Julio Matos e Coraci Ruiz, pela cumplicidade nesta jornada.

Aos meus afilhados Andy e Marti.

Ao amigo e compadre Chico Villela, pelas muitas conversas e risadas, cuja paixão pelo conhecimento me serve de grande inspiração.

À Laíde, Marília e Santhiago, sempre dispostos a ajudar.

A minha afilhada Julinda, cuja força, inteligência e coragem me fazem um pouco melhor.

A todos e todas que contribuíram direta ou indiretamente com esta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação investiga um trajeto. O ponto de partida é o romance “Em Câmera Lenta”, escrito pelo documentarista Renato Tapajós, publicado em 1977. O ponto de chegada, um roteiro de longa metragem transcriado deste romance, cujo nome é “Voo Cego”, com sua última versão escrita em 2018. Quarenta e um anos separam os dois objetos. Entre estas duas obras está um pesquisador roteirista, que se propõe a percorrer este trajeto e a pensar sobre a transcriação entre a literatura e o roteiro de cinema narrativo e a incluir seu próprio processo de roteirização como objeto da pesquisa. Assim, esta pesquisa tem início com um mergulho no universo diegético do romance “Em Câmera Lenta”, assim como numa investigação sobre seu autor, seus filmes, sua visão de mundo e seu trabalho de resgate da memória da história do Brasil, mais precisamente no resgate da memória do período entre 1964 e 1985. O debate sobre as maneiras de se escrever um roteiro de cinema a partir de um romance se colocou no centro desta pesquisa, com a definição do conceito de transcriação como elemento norteador do trabalho. Os processos criativos para a escrita do roteiro, assim como suas escolhas e referências metodológicas também foram sujeitos de debate nesta dissertação. Aqui, por se tratar de escolhas no campo da criação artística, há lugar para uma assumida subjetividade do roteirista-pesquisador, tanto no que se refere às construções imagéticas, quanto às escolhas da narrativa adotada. Por certo, os debates travados nesta transcriação admitiram excessos: o roteiro propõe a criação de uma camada narrativa no tempo presente (2018), incorporando de certa forma o intervalo histórico entre a criação das duas obras e as experiências de vida de seus autores. Finalmente, na conclusão desta pesquisa, o roteiro de cinema foi também observado, num esforço por compreender seu caráter transitório entre texto e filme. Ou um texto que se pretende filme.

Palavras-chave: Renato Tapajós, Roteiro de cinema, Transcriação, Processos criativos, Cinema narrativo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the path from the creation of the novel “Em Câmera Lenta”, written by documentary filmmaker Renato Tapajós (1977) and a transcreation of it, called “Voo Cego” (2018). Forty-one years separate the two works of art. As a screenwriter and researcher, I reflexively propose to think about the transcreation between literature and the narrative of the film script while including my own process of routing as an object of study. Therefore, this research begins with a dive into the diegetic universe of the novel " Em, Câmera Lenta ", as well as an investigation about its author, his films, his vision of the world and his work to rescue the memory of Brazilian history, specifically the memory of the period between 1964 and 1985. The debate about the ways of writing a movie script from a novel was placed at the center of this research, with the definition of the concept of Transcreation as guiding element. The creative processes for the writing of the script, as well as its choices and methodological references also constitutes one of the main arguments of this dissertation. As a consequence of choices in the field of artistic creation, there is a good deal of subjectivity, both in terms of image constructions and in the choices of the narrative adopted. In fact, the debates in this transcreation have admitted excesses: the script proposes the creation of a narrative layer at the present time (2018), incorporating in a certain way the historical interval between the creation of the two works and the life experiences of their authors. Finally, as a conclusion, the film script was also observed, in an effort of understanding its transitional nature between text and film. Or, in other words, as a text that wants to be film.

Keywords: Renato Tapajós, Screenplay, Transcreation, Creative processes, Narrative Cinema.

SUMÁRIO

Introdução.....11

Capítulo I: O romance *Em Câmera Lenta*.....16

1.1. O Espírito de uma geração.....17

1.2. Em Câmera Lenta: documento (manual) ou romance?.....22

1.3. As camadas narrativas do romance.....25

1.4. Fragmentos.....30

1.5. O foco narrativo e a autorrepresentação.....34

1.6. A capacidade de suscitar imagens.....35

1.7. Uma breve consideração.....37

Capítulo II: Transcriação.....38

2.1. O exaustivamente realizado.....40

2.2. Adaptação.....41

a) Fidelidade 43

b) Experiência.....47

c) Narrativa e enredo 49

d) Personagens 55

e) Espaço 56

f) Narrador e processo de narração 58

2.3. A Transmutação.....60

2.4. A Transcriação.....62

2.5. Algumas considerações.....64

Capítulo III: Um processo.....66

3.1. Transcriar –primeiros apontamentos.....67

3.2. A partida afetiva.....70

3.3. As etapas de um processo criativo.....73

a) Contaminação estética.....73
b) Leitura crítica.....77
c) Mapa de imagens.....78
d) O emaranhado de fios.....80
FRAGMENTAÇÃO DA NARRATIVA 81
AUTOBIOGRAFIA.....82
MONÓLOGO INTERIOR.....84
e) Criação e manipulação de um vocabulário audiovisual.....91
f) As verdades do roteiro.....94

Conclusão.....95
4.1. Um caminho…….....96
4.2. Um estado transitório.....97
4.3. A tradução da tradução.....98

Referências Bibliográficas.....101

Anexo.....104

INTRODUÇÃO

Um filme não começa quando um roteiro está sendo discutido com o escritor, nem durante o trabalho com os atores ou com o compositor, mas no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme. Esta pode ser uma série de episódios minunciosamente detalhados, ou, talvez, a consciência de uma tessitura estética e de uma atmosfera emocional a serem concretizadas na tela.

Andrei Tarkovski – Esculpir o Tempo

A primeira leitura que fiz do romance *Em Câmera Lenta* ocorreu em meados de 2004, quando começava a trabalhar com seu autor, Renato Tapajós, em sua produtora de filmes documentários em Campinas - SP. O livro me foi presenteado pelo próprio documentarista e a sua primeira leitura foi arrebatadora.

O universo no qual o romance se passava me era sedutor há muito tempo. Eu tinha grande curiosidade em conhecer de perto os protagonistas da luta armada brasileira em resistência à ditadura civil-militar que esteve à frente do governo brasileiro entre 1964 e 1985, suas motivações e inquietações. Trabalhar de perto com um dos seus personagens era estimulante. Havia certo romantismo em minha visão sobre este período, por certo.

Na época eu contribuía com o movimento de rádios livres e gostava de pensar que de alguma forma nós, Tapajós e eu, compartilhávamos de uma certa visão de mundo e que, resguardadas as devidas particularidades históricas, sociais, culturais e políticas, atuávamos de forma análoga.

O romance havia me cativado especialmente por suas construções poéticas em contraponto a uma certa aridez na linguagem que me seduzia. Havia racionalidade na narrativa que era constantemente traída por uma espécie de confusão mental do protagonista, de natureza afetiva e emocional. Essa confusão se traduzia, ao cabo da leitura, em uma complexa crítica à este momento histórico. A frieza com que o narrador descrevia a extrema violência com a qual seus personagens lidavam me fez mergulhar na história e no universo de seu protagonista. Vi-me refletido naquele personagem, ou pelo menos me identificava com ele e com o rigor de sua conduta.

O romance fora estruturado de maneira que o leitor fosse estimulado a construir continuamente imagens. Ele sugeria imagens, formava imagens, produzia sequências inteiras, tal qual um filme. E foi este um dos aspectos que mais me instigou a, naquele momento, querer traduzir aquelas palavras em imagens. Ao terminar a leitura, tive a sensação de ter assistido ao filme “Em Câmera Lenta”, ao invés de ter lido o livro.

Algum tempo mais tarde sugeri ao Tapajós escrever um roteiro de cinema adaptado de seu romance. Ele mesmo já havia pensado nisso inúmeras vezes. Mas ele concordou com a proposta. A ideia era trabalhar em esquema colaborativo. Eu

escreveria uma primeira versão, que lhe seria entregue, e ele, por sua vez, faria um segundo tratamento, e assim, sucessivamente, até que tivéssemos um roteiro derivado do romance.

Eu nunca havia pensado seriamente sobre a adaptação cinematográfica. O que prevalecia era o desejo de realizar um roteiro de cinema que fosse o mais fiel possível ao romance de origem. Suprimir sequências fazia parte do trabalho, assim como manter o quanto fosse possível do texto original, em formato de voz off. Mas era tudo que eu pude pensar naquele momento.

O roteiro porém sequer foi terminado. Escrevi algumas sequências e alguns diálogos apenas. O resultado me parecia absolutamente estéril, morno e incapaz de suscitar quaisquer das sensações que experimentei ao ler a obra original. Definitivamente, como vim a melhor formular depois, tratar a adaptação como uma versão filmada do romance não lhe daria um aspecto de semelhança, muito menos de correspondência com a obra original. Foi neste momento que senti a necessidade de realizar uma investigação teórica acerca do trabalho da adaptação cinematográfica.

Logo no início desta investigação, me dei conta rapidamente que havia um vasto universo de reflexões e experiências neste campo e que uma pesquisa orientada, no âmbito acadêmico, talvez pudesse contribuir, não só com meu próprio trabalho, mas com a produção de conhecimento em uma universidade. Levei a proposta para o professor Fernando Passos, do Departamento de Multimeios da Unicamp. Felizmente, meu projeto dialogava com sua área de atuação. Assim iniciei esta pesquisa de mestrado.

O projeto inicial se propunha a realizar uma pesquisa sobre a adaptação cinematográfica. Propunha também apresentar junto à dissertação o roteiro adaptado do romance, que serviria como experiência artística daquilo que eu iria observar ao longo da pesquisa teórica. Também me pareceu natural que a pesquisa caminhasse junto com a escrita do roteiro, uma vez que a adaptação em curso certamente suscitaria questões na própria pesquisa. Como um dispositivo.

Com o início do trabalho um novo elemento foi incorporado à proposta: Escrever um roteiro, adaptado ou não, implicava a criação de cenas, personagens, etc., e era, portanto, um trabalho criativo. Estava situado no campo do fazer artístico. Assim,

incorporei à pesquisa um olhar sobre o ato criador artístico. Para tanto, utilizei como referência teórica principalmente Cecília Salles (2011), Julio Plaza (2013) e Anton Ehreinsweig (1977). O capítulo III desta pesquisa é uma reflexão sobre a escrita do roteiro à luz dos processos criativos na formulação da história.

De maneira geral, a academia e a crítica cinematográfica e literária contemporânea sustentam o estudo da prática da adaptação em duas diferentes linhas teóricas: A tradução intersemiótica, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson e desenvolvida entre outros por Júlio Plaza; e a teoria da adaptação, que tem como alguns de seus expoentes Robert Stam e Linda Hutcheon (Amorin, 2013, p.15). Frente à amplitude do tema, optei então por pensar a adaptação principalmente a partir da tradução intersemiótica.

Neste trajeto tive contato com o livro póstumo de Haroldo de Campos chamado *Transcriação,* organizado por Marcelo Tápia. Seu trabalho contaminou em definitivo esta pesquisa na medida em que visualizei paralelos e correspondências entre minha adaptação e a tradução poética, principal objeto das reflexões de Campos. No capítulo II desta dissertação desenvolvo conceitualmente a tradução intersemiótica e a transcriação.

O trabalho de Plaza (2013) foi fundamental no trajeto desta pesquisa uma vez que, entre outros temas, propunha etapas que orientariam o processo criativo na tradução intersemiótica. Entre estes processos está o que Plaza chamou de leitura intra e extra textual, na qual não apenas o texto deve ser lido criticamente, mas aquilo que está fora dele: o período histórico em que foi escrito, as circunstâncias da escrita, o contexto cultural e político e o perfil psicológico do próprio autor.

Assim, auxiliado pelos trabalhos de Heloisa Mauês e de Carlos Carneiro Costa, ambos na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, do artigo de Mário Augusto Medeiros, titulado “Livro de Combate: O caso Em Câmera Lenta e sua repercussão pública no contexto da ditadura civil-militar¨, e finalmente do artigo de Markus Lasch, titulado “Em Câmera Lenta: Representações do Trauma no Romance de Renato Tapajós”, o capítulo I desta dissertação foi formulado: é a leitura intra e extratextual do romance *Em Câmera Lenta*.

Vale lembrar que ao longo do processo tive livre acesso ao próprio Tapajós, seja em forma de conversas informais, seja em forma de entrevistas. Assim, grande parte das considerações feitas neste capítulo foram formuladas em decorrência desta relação.

Esta pesquisa resultou, como se mencionou, em um roteiro de cinema. Futuramente certamente haverá outras versões da história. Seu caráter processual e transitório é claro. Os caminhos que ela poderá seguir estão abertos. O roteiro poderá ser um dia filmado. Mas filmá-lo seria outro processo. Outra transcriação. Assim, o que fica deste trajeto é de natureza afetiva. Tal qual seu início. É o prazer da caminhada que vale.

CAPÍTULO I: O ROMANCE EM CÂMERA LENTA

Agora eu sei. E saber não deixa mais nada além do ódio. Do ódio cristalino, do ódio que tem a força de um exército, a vontade de destruir e destruir-me junto. Caminhar por esta rua em busca de um destino, do destino conhecido que me espera além da esquina, o destino fulgurante de uma explosão, da libertação do fogo, dessa energia represada que é a soma e a fusão de todas as energias que os outros, os mortos, não tiveram tempo de empregar. Essa energia que foi preservada e destruída, mas que eu sinto voltar e fazer parte de cada passo, de cada movimento, essa vontade de queimar de uma vez num clarão destruidor, essa vontade de transformar o ódio em ação, em gesto, num grito de derrota, dor, vitória e sagração.

Renato Tapajós – Em Câmera Lenta

1.1. O ESPÍRITO DE UMA GERAÇÃO

O romance *Em Câmera Lenta*, escrito pelo documentarista Renato Tapajós, foi lançado em 1977 pela editora paulista, tradicionalmente de esquerda, Alfa-Ômega. O livro encontrou grande sucesso de vendas e, poucos meses depois, foi censurado e teve sua comercialização proibida. Logo depois, Tapajós foi preso sob a acusação de ter escrito um "instrumento de guerra revolucionária".

O sociólogo Mário Augusto Medeiros (2017, p. 52) analisa as condições sociais de produção e recepção do romance, situando-o como caso estridente de censura da ditadura civil-militar. Reconstrói meticulosamente a trajetória do livro imediatamente após sua publicação que mobilizou diferentes agentes nacionais e internacionais.

> *Em câmara lenta*, do escritor e documentarista Renato Carvalho Tapajós teve apenas duas edições, constituindo-se num momento importante na história literária e política do Brasil no século XX. Antes do sucesso editorial de outro ex-guerrilheiro e exilado, Fernando Gabeira, que publicaria pela Codecri o famoso *O que é isso, companheiro?* (GABEIRA, 1978), o livro de Tapajós é o primeiro romance publicado por um autor cujo conteúdo estivesse baseado nas experiências pessoais e tratasse do tema da guerrilha urbana. Com seu romance, Tapajós inicia a revisão do período ditatorial, 13 anos depois do Golpe de 1964 e ainda estando em vigência o regime ditatorial civil-militar. Inicia, igualmente, o espaço para um novo memorialismo no Brasil, no qual se inseririam posteriormente Antônio Marcello (1978), Gabeira (1982, 1984; primeiras edições em 1978 e 1979, respectivamente), Alfredo Sirkis (1980 e 1981), Reinaldo Guarany Simões (1978 e 1984), Herbert Daniel (1982) etc., no que diz respeito aos exilados e aos ex-guerrilheiros. A obra desses autores – em maior ou menor grau, encontrando ponto alto no *Em câmara lenta* – extrapola o nível literário, sem esquecê-lo, e não se resigna apenas à transmissão de experiências. Ao contrário: através da matéria memorialística, gênero de ação com estatutos de verdade extremamente acentuados, querem promover um julgamento: de si mesmos, de suas experiências, dos seus grupos políticos e/ou geracionais, do Estado ditatorial e da sociedade que o gerou.

A historiadora Eloísa Aragão Maués (2008, p. 170) também reconstrói detalhadamente a trajetória da publicação do romance, assim como a prisão e

julgamento de seu autor, porém com enfoque diverso do de Medeiros: ela procura demonstrar como a experiência da luta armada se transformara em narrativa literária.

> Tudo escrito, tudo pensado, tudo analisado desses fragmentos acima, fica para além do mal estar uma sensação de insuficiência, de que não basta o esforço de tentar esmiuçar esse texto para alcançar seus significados. Não basta dizer que são constituídos por elipses, fragmentações, entre outras formas de ver. Tamanha é a carga traumática dos fatos narrados que ficamos mergulhados em choque; a consciência se desordena a ponto de aquilo de que se pretende falar ou registrar ultrapassar a fronteira do que se pode considerar inteligível ou classificável. Tal movimento se traduz também na forma de o narrador nos apresentar os fragmentos, distantes no conjunto da narrativa.

À luz das pesquisas de Medeiros e Maués, o primeiro aspecto que me pareceu relevante nesta pesquisa foi tentar entender o período histórico no qual o livro foi escrito na perspectiva do próprio autor. Para tanto, olhei para outro filme, também de Tapajós, lançado em 2013.

Nos primeiros minutos do documentário titulado “A Batalha da Maria Antônia”, nos deparamos com uma espécie de introdução do autor sobre o que ele chamou de “o espírito de uma geração”.

A primeira imagem que vemos é a de um jovem, entre 25 e 30 anos, correndo em meio o que parece ser uma guerra campal. A imagem está Em Câmera Lenta e este jovem carrega nas mãos um coquetel molotov[1]. Ele corre em meio a muita fumaça e em nada sua expressão evidencia medo, pavor ou raiva. Ao contrário, ele parece seguro e até contente. O som é “abafado”, e sugere um momento de suspensão daquela realidade. A imagem nos coloca para dentro da experiência que Tapajós nos propõe.

Então o jovem arremessa a bomba caseira contra um muro que explode em chamas. Neste muro há diversas pichações, dentre elas ”Abaixo a Ditadura”. Uma voz off então surge em meio ao fogo que arde, também Em Câmera Lenta. A voz é do próprio Tapajós, que nos apresenta o filme:

> 1968. Aquele ano em que quase tudo parecia estar acontecendo. O maio francês, a primavera de Praga, a ofensiva do Tet no Vietnã, os

[1] Bomba caseira, feita com uma garrafa grande, uma mistura de líquidos explosivos e um pavio no qual se coloca fogo, para detonar o mecanismo.

> estudantes de Berkeley, os negros de Watts, a praça de Tlatelolco no México, os hippies tentando levitar o Pentágono. 1968. Aqui também, os estudantes nas ruas, o Calabouço no Rio de Janeiro, a batalha da Maria Antônia em São Paulo. Já se passaram muitos anos. Mas a imagem que aparece para nós cada vez mais distante, meio fora de foco, permanece na memória daqueles que estavam lá.

E assim começa o documentário sobre o episódio conhecido como *A Batalha da Maria Antônia*. Foi uma "guerra" de três dias entre os estudantes da Filosofia da USP e os estudantes de Direito do Mackenzie, cujos edifícios figuravam frente a frente na rua Maria Antônia, em São Paulo. O evento resultou na depredação quase completa do edifício da USP, em ferimentos e queimaduras em dezenas de estudantes e no assassinato de um estudante secundarista.

Esta batalha, para os personagens que são apresentados no documentário, simboliza o acirramento da disputa política ideológica brasileira, entre a direita e a esquerda, e o endurecimento do aparato repressivo do governo civil militar que arbitrariamente esteve à frente do poder político no Brasil entre 1964 e 1985. Representa também o momento em que diversas organizações de resistência e combate à repressão fizeram a opção pela luta armada e pela clandestinidade. Pouco depois deste momento, há a instituição do AI-5 que afirma a repressão e, em última instância, a tortura e a violência como política do Estado brasileiro.

Porém, ao contrário do que podemos esperar de um filme neste contexto, os diversos depoimentos coletados discorrem sobre o "espírito de uma geração". Apesar do medo da violência e da repressão dos militantes contrários à ditadura, havia também um certo romantismo e um projeto de transformações sociais e políticas profundas. Foi um momento também marcado pela poesia, pela música, pela revisão de costumes, pela postura contestatória e irreverente e pelo sonho de um mundo com menos desigualdades sociais.

Carlos Augusto da Costa (2011. p. 23) localiza o momento histórico no contexto das grandes catástrofes do século XX.

> Em uma perspectiva contextual mais ampla, certamente Em Câmara Lenta absorve formalmente os impactos da era das catástrofes, como caracteriza o século XX o historiador inglês Eric Hobsbawm (1995). Em uma dimensão planetária, viveu-se a angústia da emergência de

> sistemas de governo fascistas e totalitários, o que gerou graves consequências para a humanidade, como a destruição de cidades inteiras e a aniquilação de milhares de pessoas, dentre elas, aproximadamente seis milhões de judeus. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, assistiu-se a ascensão de duas superpotências (Estados Unidos e União Soviética), que passaram a disputar o controle do mundo até o fim da década de 1980. O clima, nestas circunstâncias, só poderia ser de medo e perplexidade. Na opinião de Hobsbawm (1995, p.16), o século XX termina com um profundo sentimento de inquietação, "de crescente melancolia fin-du-siècle", com pessoas do mundo inteiro vivendo sob constante desconfiança em relação ao futuro.

Foi em meio a este momento particular da história do Brasil, que por sua vez estava inserido em um panorama internacional mais amplo (é preciso lembrar também que a maioria dos países sul-americanos vivia ditaduras militares semelhantes à do Brasil) que o romance "Em Câmera Lenta" foi escrito.

Um segundo aspecto que me interessou ao analisar o romance Em Câmera Lenta foi a trajetória pessoal de Tapajós, que marca definitivamente sua obra.

Membro de um grupo conhecido como Ala Vermelha, de orientação maoísta, Tapajós participou de inúmeras ações de resistência à ditadura brasileira, dentre elas expropriações a bancos[2]. Teve treinamento militar em Cuba e, em função de suas habilidades como motorista, pilotava as fugas destas ações. Preso em 1968, Tapajós foi vítima de severas sessões de tortura, especialmente na primeira semana de sua prisão.

Solto apenas em 1974, isso é, cinco anos depois de sua prisão (ele permaneceu preso dos 28 aos 32 anos), Tapajós levará as marcas da tortura e da repressão militar a quase todos os seus trabalhos e terá uma vida profissional dedicada ao que ele mesmo chama da "construção da memória" da história brasileira. Ainda que ele tenha se dedicado ao longo da sua obra a fazer documentários sobre movimentos sociais, sindicalismo e partidos políticos, há a predominância de temas relacionados ao período da ditadura militar brasileira.

---

[2] O termo "expropriações a bancos" foi utilizado por Tapajós, em referência aos militantes de esquerda que entendiam que assaltar bancos para levantar recursos financeiros para a guerrilha no contexto da ditadura militar brasileira não deveria ser considerado roubo ou ação criminal. Era, antes, uma ação revolucionária e justa.

O terceiro e último aspecto que julguei importante para compreender o Em Câmera Lenta foi *como* o livro foi escrito.

Tapajós, em entrevista cedida à pesquisadora Maués (2008), afirma que o livro começou a ser escrito apenas e tão-somente como uma necessidade pessoal de exprimir ou expurgar suas memórias, sensações e inquietações dentro da prisão. Nem mesmo se pretendia um livro. Foi apenas mais tarde que Tapajós definiu sua suposta vocação literária.

O processo de escrita foi feito em segredo e em condições adversas. Tapajós escrevia seus manuscritos em pequenas folhas de papel, em letras minúsculas. Depois, dobrava estas folhas tanto quanto fosse possível e as colocava em embalagens plásticas de cigarro, que por sua vez entregava à sua mãe, nos dias de visita, que a escondia sob a língua para sair da cadeia. Em casa, ela transcrevia os manuscritos em uma máquina datilográfica, com a ajuda de uma lupa.

Medeiros (2017), a despeito do que afirma Tapajós em entrevista a Mauês (2008), afirma que o processo de escrita do romance foi coletivo, fruto das discussões estabelecidas pelo grupo de guerrilheiros encarcerados no Presídio Tiradentes, em São Paulo, membros da organização de tendência maoísta Ala Vermelha.

Ele afirma que “O livro é escrito simultaneamente à gestação do documento de autocrítica dos membros presos da Ala Vermelha, sendo impregnado pela dimensão da revisão da trajetória e das escolhas assumidas, propondo-se um novo caminho, desde que ele não significasse o abandono da luta contra o regime ditatorial (Medeiros, 2017, p. 52-53).

Seja como for, na redação do romance, pelo menos em um primeiro momento, Tapajós não teve a possibilidade de rever seus escritos, mudá-los, re-escrevê-los, etc. Isso foi determinante para que ganhasse a forma que ganhou. E essa condição foi de grande valor para o trabalho que eu pretendia realizar.

Finalmente, como descreve Maués (2008), Em Câmera Lenta foi o primeiro livro publicado neste período a denunciar a violência como política de Estado e fazer uma reflexão crítica sobre as estratégias da guerrilha. Além disso, foi a primeira obra desta natureza cujo autor tenha atuado na guerrilha armada. Foi também o primeiro

escritor a ser preso no Brasil pela publicação de uma obra que se pretendia ficcional (na ocasião da publicação do romance em 1977 Tapajós foi preso novamente).

> O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Seu aspecto fundamental é a discussão em torno da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época. É uma reflexão emocionada porque tenta captar a tensão, o clima, as esperanças imensas, o ódio e o desespero que marcaram essa extrema tentativa política que foi a guerrilha. [...] De certa forma ele é um balanço e uma autocrítica, um esboço em torno do desmantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito desse fato. É, principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo.
>
> (Tapajós,1977, p. IX e X)

1.2. Em Câmera Lenta: documento (manual) ou romance?

O contexto da prisão e julgamento de Tapajós em consequência do lançamento do romance também me pareceu relevante para esta pesquisa. Especialmente porque como veremos a seguir, problematiza um aspecto importante para a transcriação que pretendo realizar: o suposto caráter auto biográfico do romance.

A acusação do autor apontava para o caráter documental do livro, atribuindo-lhe fator de “manual” de guerrilha. Isto é, o romance não seria de fato um romance, mas antes um relato documental do autor, falso por não sustentar provas e, por isso mesmo, subversivo.

A estratégia da defesa trabalhou para atribuir-lhe caráter ficcional e literário e para isso contou com importantes relatos de defesa.

Sérgio Buarque de Holanda em mensagem ao advogado de defesa de Tapajós expressa:

> Ainda não completei a leitura do livro “Em Câmera Lenta” de Renato Tapajós. No entanto, pelo muito que dêle já li e quase de uma sentada, não tenho dúvida em dizer que se trata, não obstante à moldura da obra de ficção, que o autor achou conveniente adoptar, de impressionante depoimento de alguns aspectos que entre nós chegou a assumir a era da

> violência em que vivemos. Seja qual for o destino próximo que lhe está reservado, estou certo de que os historiadores futuros acharão nêle um documento indispensável sobre o Brasil de nossos dias. Não vejo nada em suas páginas que se pareça um incitamento à guerrilha. Precisamente o contrário há de se encontrar nelas quem as leia com a atenção que merecem[3].

Porém foi Antônio Cândido quem melhor contribuiu na defesa do romance como obra literária e não registro documental.

> Em câmara lenta não é um livro subversivo, devido a uma série de razões. Em primeiro lugar, porque é um romance e, portanto, escrito num tipo de discurso marcado pela predominância da "função poética" (Jakobson), isto é, a que se caracteriza pelo fato da palavra ter a si mesma como finalidade principal; pelo fato da palavra ser trabalhada em função das suas propriedades específicas (Costa, 2011, p. 34 – ibid 221).

Esta afirmação contradiz a acusação que reduz Em câmara lenta ao nível de um livro meramente informativo, amputando-lhe as qualidades de romance. Candido complementa:

> Não se pode [...] tomar como informativo, como documento, um discurso de tipo literário, que visa a criar um universo específico, diferente da realidade, embora a tenha como matéria prima e procure tomar o seu lugar. [...] Um erro vulgar consiste em pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada (Costa, 2011, p. 36 – ibid 224).

Tapajós foi absolvido da acusação e colocado em liberdade ainda em 1977. Seu romance, no entanto, provocou ainda algumas reflexões no meio da crítica literária e tem como elemento principal o questionamento de suas qualidades literárias.

Markus Lasch (2010) expõe que a crítica feita na época ao romance de Tapajós pôde ser dividida em três linhagens diferentes.

A primeira linhagem coloca que o interesse do livro seria antes sociológico do que literário, e que, junto com obras como *O que é isso, companheiro?,* de Fernando

---

[3] Mensagem enviada por Sérgio Buarque de Holanda ao advogado Aldo Lins e Silva, defensor de Renato Tapajós , em 1977, dia e mês não especificado.

Gabeira, *Os carbonários,* de Alfredo Sirkis, ou *A fuga*, de Reinaldo Guarany, iria se opor aos "melhores romances sobre o período", que seriam justamente aqueles que conseguem transitar com competência e elegância da história à ficção: *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, seriam alguns exemplos.

> A segunda linhagem observou primordialmente os aspectos estéticos do romance, ligando estes aspectos a seus desdobramentos no campo da ética. São leituras como as de Antonio Candido, que, instado a dar um parecer de perito no processo que se seguiu à segunda prisão de Renato Tapajós, por ocasião da publicação de *Em câmara lenta*, defende o autor da acusação de subversão e incitação à subversão, insistindo principalmente no caráter não documentário, mas literário do livro, cuja "força provém do teor estético da linguagem usada". Se esta primeira leitura é evidentemente interessada, pela preocupação ético-moral de livrar o autor da prisão, Candido apresentaria Tapajós ainda no ano seguinte, no conhecido ensaio "O papel do Brasil na nova narrativa", como "amostra honrosa" de uma "geração da repressão", atestando a seu romance uma "técnica ficcional avançada¨ (Lasch, 2011, p. 278).

Finalmente, a terceira linhagem crítica na qual o romance se insere seria um meio termo entre sua relevância meramente sociológica e suas significativas qualidades estéticas que ganham corpo principalmente com a crítica de Renato Franco (Lasch, 2010. p. 278) que reconhece o romance de Renato Tapajós como um "dos mais importantes da década de 1970".

Franco observa, porém, "evidentes desequilíbrios formais", como veremos adiante.

Pessoalmente creio que o impacto que o livro causa – e estou certo de que ninguém passaria ileso ao realizar sua leitura sem ao menos sentir um desconforto qualquer – é potencializado pela sua localização histórica e pela percepção de que há um óbvio caráter autobiográfico no enredo. Porém, seria desonesto dizer que Em Câmera Lenta se resumiria a um mero relato.

Sua leitura não apenas me colocou inúmeras questões, mas também foi em certo sentido perturbadora, e me fez navegar pelas águas em que apenas a ficção é capaz de me lançar. Senti não apenas compaixão pelo protagonista, mas entrei em seu

universo íntimo. Vivi com ele sua frustração, que passou a ser minha. Construí em meu mundo particular as imagens que ele sugere, “os milhares de mortos”. Vivi o desejo único e insubstituível de mergulhar “abaixo da superfície da vida”. E obviamente, não fosse o influência do romance em meu próprio trabalho, não teria sequer começado esta pesquisa.

1.3. As camadas narrativas do romance

Em Câmera Lenta tem como trama principal a história dELE, personagem sem nome, confinado em um aparelho[4]. Ele aguarda ansiosamente notícias do paradeiro de sua companheira de organização, presa na mesma ação em que ele escapara.

Ele é quem conduz os carros de fuga nas expropriações a bancos promovidas pelos grupos revolucionários para levantar fundos para o movimento. Enquanto aguarda notícias, faz ainda algumas pequenas ações.

Durante seu claustro solitário, diante da extrema ansiedade por não saber que fim levou sua companheira, ELE faz uma profunda e difícil reflexão sobre os movimentos armados de resistência e combate à ditadura militar brasileira e aponta com bastante antecedência, do ponto de vista histórico, para uma revisão da guerrilha armada no Brasil. No momento em que o livro foi escrito, a guerrilha armada ainda estava em plena atividade, porém demonstrava claros sinais de exaustão. Em Câmera Lenta afirma categoricamente que a derrota da guerrilha era apenas uma questão de tempo e que a opção pela luta armada não havia sido estratégica, ou pelo menos, havia sido mal dimensionada.

Aliás, este é uma das principais questões que o livro coloca: a constatação da derrota. Ou ainda, um sentimento de derrota e fracasso.

Porém, esta reflexão racional e política é fortemente influenciada pela situação tensa em que ELE se encontra e ganha contornos febris e por vezes delirantes.

---

[4] Nome dado às casas ocupadas por militantes e guerrilheiros políticos quando em clandestinidade.

Sua companheira presa, ELA, personagem também sem nome, a princípio se coloca como alguém a quem ele admira e que é próxima por ser da mesma organização. Porém, ela se revela lentamente como seu amor. E os sentimentos que vive ao lidar com sua prisão e provável tortura, escapam completamente a qualquer racionalidade. ELE transita literalmente entre a consciência e a alucinação.

> Desde o título e imagem de capa, Em câmara lenta é montado em linguagem cinematográfica, sendo que a alusão ao cinema, com a qual o editor Fernando Mangarielo, da Alfa-Ômega, batizou os originais, diz respeito aos *olhos* do personagem central, que aos poucos se fica sabendo ser um narrador guerrilheiro, um homem clandestino, atado às memórias dos mortos e dos presos. E atado também às reminiscências de *ELA*, a personagem feminina que assombra as memórias do narrador. O guerrilheiro narrador de *Em câmara lenta* é alguém que já não faz mais parte deste mundo, que lhe é estranho, e que insiste em viver até ser morto ou preso, que não duvida do destino trágico, mas também não sabe como se libertar dele (Medeiros, p. 53).

Uma das virtudes deste romance talvez seja sua honestidade em expor as entranhas de seu escritor e suas contradições mais condenáveis do ponto de vista de sua conduta no contexto da guerrilha. O romance é universal na medida em que localiza um conflito humano, em um contexto específico, em um tempo específico, porém acima de qualquer outra coisa, humano, reconhecível, livre de valores morais. Uma pessoa ama e sofre por este amor...

A história dELE é a camada narrativa principal do romance.

> Cada pessoa tem sua morte familiar, aquela tão próxima que não pode ser esquecida, nem consolada, nem substituída. Aquela que contém um sentido, uma significação, que explica todas as outras e nos demonstra de chofre que todas as mortes são nossas, são próximas e que cada uma delas deu uma parcela de sentido à nossa vida e que, finalmente, todas juntas revelam que morremos também porque o sentido se perdeu, porque falhamos (Tapajós, 1977, p. 152).

A segunda camada narrativa do romance é a sequência da morte dELA. Juntamente com a história dELE, esta narrativa é central para o desenvolvimento do romance.

> Como Em Câmera Lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revolver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio (Tapajós 1977, p. 16).

O tempo da ação dura poucos dias, que compreendem sua prisão, tortura e assassinato.

Trata-se de uma batida policial. ELE, ELA e um terceiro militante estavam em um carro quando este é parado por uma barreira militar. A partir dai há o confronto entre os três guerrilheiros e os policiais. ELE consegue escapar mas ELA é presa e levada para o serviço de inteligência do exército. Submetida a sessões violentas de tortura, narrada em seus detalhes mais desconcertantes, a sequência culmina na assassinato dELA por um aparelho que literalmente esmaga seu crânio.

Essa história é construída a partir de cinco repetições graduais da mesma cena ao longo do romance. Cada repetição coloca novas informações que antecedem e dão continuidade à primeira descrição.

O livro é também recheado por memórias, excertos do passado dos personagens, que descrevem momentos da vida dELE desde a infância até as ações armadas. Incluem também seus amigos mais próximos, Marta, Fernando e Sérgio.

Não há de fato a afirmação por parte do autor de que as memórias sejam apenas do protagonista. Sequer que sejam de uma única pessoa. Inferimos isso. Mas, em certo momento da leitura, as lembranças parecem ser também do próprio narrador.

Estas descrições são como flashbacks, que não se relacionam entre si causalmente, mas ajudam a compor a personalidade do protagonista. As memórias são, quase que na sua totalidade, positivas. São momentos felizes, especiais, significativos do protagonista. Sem quaisquer excessos ou, como o próprio narrador descreve, “sem qualquer traço de uma alegria contaminada”, elas claramente contrapõem o passado feliz do personagem à tristeza, desilusão e raiva do presente da ação.

Esta operação realiza uma oposição por contraste: Quanto maior for o desejo dos personagens por obter qualquer coisa, maior será sua frustração por não obtê-la. Ou, a tristeza do protagonista no final do filme será mais impactante se for proporcionalmente inversa à alegria com que começou o filme.

As memórias, no entanto, não são organizadas cronologicamente. Há excertos da infância ou adolescência do personagem em Belém do Pará, de sua juventude em São Paulo, e de sua militância, já estudante universitário, em diversas cidades, entre elas Rio de Janeiro. Elas se misturam ao sabor do vento.

Localizo na estrutura do romance essas memórias como a terceira camada narrativa da história.

> A avenida ladeada de mangueiras, como um grande túnel, eu lembro. No meio da tarde, o sol filtrado pela copa das árvores, os poucos carros e as pessoas que passavam, sem pressa, carregando o calor. [...] Um tempo quase congelado pelo mormaço, sons distantes, como que hesitantes. Eu passava por ali todos os dias, voltando do colégio, com os amigos, rindo ou discutindo, às vezes algumas garotas. [...] Uma das meninas tinha os olhos tristes e negros, silenciosa e suave. Nós passávamos pela rua, barulhentos e alegres. Alegres? Talvez. Pelo menos para alguns a alegria devia ser algo de espontâneo e verdadeiro. Mas não para mim. Alguma coisa de afetação, da necessidade de ser alegre, simplesmente por ser um adolescente (Tapajós, 1977, p. 28 - 29).

Há ainda uma quarta camada narrativa no romance: a história do venezuelano.

Trata-se de um homem que conta com um patético exército de seis estudantes secundaristas de esquerda de Manaus, que marcham em meio à floresta amazônica em direção à fronteira do Brasil e da Venezuela. Eles têm como objetivo percorrer as comunidades ribeirinhas da Amazônia e montar um exército com estes homens. Eles almejam se juntar a outros revolucionários latino-americanos e invadir o Brasil a partir das suas fronteiras.

Eles são absolutamente despreparados para a tarefa que almejam e cometem inúmeros erros, dentre eles deixarem que os militares descubram suas intenções.

Uma reação desproporcional ao perigo que este quixotesco grupo representa é montada. São dezenas de soldados fortemente armados no meio da floresta buscando

alguns meninos e um venezuelano. Por incrível que possa parecer, o pequeno grupo escapa ao cerco militar, apenas para, dias depois, ser entregue à polícia amazônica por um dos caboclos da região que se anima a colaborar com o exército em troca de uma recompensa em dinheiro.

A história dos jovens guerrilheiros acaba aí. No entanto, seu chefe, o venezuelano, ainda segue vivo por mais algumas páginas. Levado a uma prisão para presos comuns, ele ainda ensaia uma fuga em parceria com um japonês assassino, um colombiano traficante e um americano estelionatário. Não há a menor articulação entre eles e o exército mais uma vez faz um cerco de busca. Desta vez, o venezuelano se entrega. Ficar vivo para tentar mais uma vez fazer a revolução é mais importante que morrer herói.

> Os meninos eram, todos, secundaristas ainda – mas iam se transformar em homens de luta. Alguns burgueses meio progressistas lá de Manaus arranjaram algum dinheiro para as armas e para os equipamentos e eles resolveram ir de barco, pelo rio, até perto da fronteira. Mas agora estavam ali. A brincadeira acabou – discussões, planos, sonhos, o passeio de barco; agora estavam entregues à floresta e a si mesmos, com centenas de quilômetros de floresta a percorrer, sobrevivendo com os recursos da própria região, talvez já combatendo e a fronteira distante [...] O Venezuelano voltou para onde estavam os outros. Todos olharam para ele, esperando a decisão (Tapajós, 1977, p. 22).

A história do venezuelano denota uma evidente intenção de contextuar o Brasil no panorama sul-americano. Há também um esforço por parte do autor de ridicularizar a força militar brasileira na medida em que há um empenho gigante frente a uma ameaça mínima. A crítica é clara e direta, porém, dramaticamente, fraca.

De fato, esta linha narrativa serve como uma nota no rodapé do livro: “atenham-se para o que se passava também na América latina e, se possível, riam disso”. Porém não estabelece nenhuma relação substancial com a história dELE ou com seu passado.

Em Câmera Lenta é construído por meio do entrecruzamento dessas quatro camadas narrativas e estabelece diálogo com outro recurso cinematográfico bastante comum: a montagem paralela. Diferentes tramas são desenvolvidas em paralelo, sem

que elas necessariamente dialoguem entre si. Poderiam ser inclusive contadas em separado. Em determinado momento, porém, há um ponto de encontro, um ponto de convergência das narrativas. A partir daí, as tramas se tornam uma única trama que leva necessariamente à resolução do conflito.

No caso deste romance, este ponto de encontro é o momento em que a sequência da morte dELA é finalmente contada e o leitor divide com o protagonista o sentimento de ódio, estado de espírito necessário para a entrega final: o descarrego e o sacrifício, quando ELE conscientemente antecipa uma emboscada, identifica o inimigo e decide suicidar-se.

1.4. Fragmentos

As quatro linhas narrativas identificadas no romance são totalmente fragmentadas.

Tapajós decompõe o texto em pedaços, e os articula de modo a nos propor uma sensação de aleatoriedade e confusão. Como se ele, uma vez tendo escrito e impresso o romance, cortasse literalmente as páginas em pequenas partes, as colocasse dentro de uma caixa e as misturasse. Depois, as reorganizasse aleatoriamente, de modo a voltar a ter um romance de mesmo tamanho.

São no total 63 fragmentos organizados de tal forma que a lógica interna pareça caótica. Lasch (2010, p. 279) assim define esta estrutura: “Constituído por um conjunto de 63 fragmentos, o livro se caracteriza pela suspensão da ideia de tempo cronológico, o que desarticula a ordem linear de apresentação dos episódios”.

De fato, não há nenhuma indicação entre estes fragmentos que oriente o leitor sobre qual história ele acompanha. Não há também qualquer indicação de transição entre estes trechos ou sobre o tempo histórico a que o fragmento se refere. Essa desarticulação do espaço e do tempo parece mesmo causar grande confusão ao leitor, e mesmo certa dificuldade na compreensão da história. Me perguntei inúmeras vezes por que Tapajós escolheu construir seu romance desta forma fragmentada. Qual seria o sentido disso?

Bazin (1991) discorre sobre as possíveis relações entre a literatura e o cinema afirmando, não só a naturalidade com que as duas linguagens dialogam, quanto a necessidade deste diálogo para a construção de suas linguagens próprias. Porém, ele não pensa apenas nas influências da literatura no cinema, mas como o cinema também influencia o romancista moderno, especialmente no que diz respeito às técnicas de montagem. A fragmentação da montagem, diluindo tempo e espaço, é um recurso comum no cinema. Flash backs têm sido usados à exaustão, assim como elipses temporais, regressões, digressões, projeções, etc. Tapajós, cuja formação inicial é em cinema, teria talvez empregado essa técnica em seu romance. Seria sua experiência cinematográfica a influenciar seu romance.

Porém, outras interpretações sobre a forma do romance podem ser elaboradas.

> Eu sei, hoje, que eu sempre vivi tenso. Quase no limite da tensão. Como uma corda esticada ao ponto de se romper. Embora superficialmente, possa não parecer assim. Uma aparência calma e racional – mais que isso, uma certa sugestão de distanciamento. Capaz de parecer que eu não estou muito presente, que eu não estou sentindo nada diante das coisas que acontecem. Sempre foi assim. Dificilmente as pessoas percebiam como eu estava reagindo, mesmo quando me interessava transmitir minhas reações. Então eu era obrigado a compor um fisionomia, uma expressão. Sorriso medido, uma máscara adequada para cada ocasião e cada efeito desejado. Meus amigos, algumas garotas, me consideravam, muito dramaticamente, frio e cínico – mascarado, por que não? O gesto medido e a vontade de explodir. A voz contida e a vontade de gritar. O sentimento excessivo, desmedido, estrangulado na garganta, reduzido a um simples latejar das têmporas ou a uma contração imperceptível no canto dos lábios. [...] Hoje eu olho para esta parede em minha frente, a mesma parede de todos os dias, onde desfilam os rostos conhecidos e ela me devolve, com suas manchas, os fragmentos do passado. Fragmentos: as peças do jogo de armar. E uma tênue linha de ligação, um fio quase invisível capaz de organizar as peças – a tensão. Cada momento não existiu isolado, nem se ligou linearmente aos outros (Tapajós, 1977, p. 111).

Estas referências a alguém que se relaciona com as outras pessoas a partir de máscaras, de fragmentos construídos racionalmente, de camadas de existência conectadas às tênues linhas que dão sentido a um todo, é constante e muito presente na construção da personalidade do protagonista. Esta personalidade transborda o

universo do personagem e invade a estrutura do livro. Um exercício de extrapolar uma maneira de ser na estrutura da obra.

A organização interna em camadas de conhecimento, de comportamento, deve ser manifestada também na forma e na estética da obra literária. Ela fortalece a personalidade do protagonista. Como se a partir da próxima linha fosse possível esquecer os problemas encontrados no último parágrafo e se concentrar apenas em uma outra história, do venezuelano na selva, por exemplo. Como se fosse possível uma vida em camadas. Esta construção fortalece o conflito do personagem, uma vez que somos obrigados, como leitores, a olhar o mundo sob novas perspectiva constantemente.

Costa (2011, p. 36) levanta uma outra hipótese que se relaciona com a anterior:

> Segundo Gorender, dentro da própria esquerda brasileira "prevalece a tendência à fragmentação". Os vários "rachas" surgidos dentro dos partidos políticos logo após as primeiras derrotas sofridas pela esquerda são os indícios de que as formas de resistência à ditadura não poderiam caminhar em um sentido coeso, como se as organizações pensassem em um plano comum de desmantelamento do Estado ditatorial.

Assim, o esforço artístico do escritor seria de encontrar uma forma para seu texto que indicasse o estado emocional ou a personalidade de seu protagonista, além do próprio contexto no qual a história se passa.

Dessa forma, torna-se possível narrar vários acontecimentos, em tempos e espaços diferentes, em uma mesma narrativa. E isto só é possível, como afirma Rosenfeld (2009), a partir de uma visão menos formalista da realidade. Ele afirma que nestas estruturas simultâneas o mundo moderno é representado a partir de técnicas narrativas que demonstram sua existência caótica, como a inversão cronológica dos acontecimentos e a movimentação circular, impedindo que a história se desenvolva de maneira plena. Isso faz que os personagens permaneçam nos mesmos lugares, com os mesmos problemas, sem possibilidade de solução ou de avanço para um desfecho afirmativo. Assim, esta estrutura também indicaria uma forma de exteriorizar a incapacidade do protagonista de encontrar soluções e vazão aos seus problemas.

Há ainda uma possível relação entre a forma com que o romance foi escrito com esta fragmentação de sua estrutura:

> Associado àquela inicial despretensão de Tapajós em produzir um romance, as circunstâncias sob as quais Em câmara lenta foi escrito também permitem crer, basicamente por intuição, que sua fragmentação e dispersividade encontram ressonância em elementos que vão além da situação de perda ficcionalizada no romance, ou do simples fato de que a história obedece a critérios de composição caros ao romance moderno. A forma de Em câmara lenta pode ter sido bastante influenciada pela maneira como o livro saiu da prisão. O romance nasce decomposto para, posteriormente, ser composto, ou destruído para ser construído. A extraordinária manipulação dos fragmentos escritos em papel manteiga possui uma imagem extremamente perturbadora, pois aponta para a sugestão de que antes de ser produzido, o romance de Tapajós foi ruminado. (Costa, 2011, p.23)

Finalmente, uma última reflexão pode ser feita sobre a fragmentação do romance Em Câmera Lenta, que se apresenta no mínimo aterradora.

Lasch (2010) atribui essa estrutura fragmentada ao trauma psicológico e físico sofrido por Tapajós decorrentes da tortura. Seria a incapacidade de organizar suas memórias, ou ainda de lidar com elas, que teria derivado a fragmentação da narrativa.

Costa observa esta relação de maneira análoga à de Lasch.

> O romance de Tapajós é todo constituído por fragmentos, pequenos conjuntos de pensamentos processados por uma memória marcada pela dificuldade de recuperar os acontecimentos em sua totalidade. A sucessão descontínua de cenas construídas com intenso grau de dramaticidade exige do leitor um procedimento de divisão do olhar. É preciso manter a atenção sobre as várias situações que são narradas simultaneamente. Essa tarefa, por si só perturbadora, se torna ainda mais problemática diante da experiência de choque relatada no romance que de algum modo atinge o leitor. Nesse sentido, a leitura de Em câmara lenta provoca perplexidade, e é exatamente esta sensação o resultado de uma extraordinária elaboração estética (COSTA, 2011, p. 34).

E Mauês (2008, p. 171) complementa:

> A cena é narrada com excesso de detalhes, reservando-se a matéria para poder contar e enclausurar na memória. O sujeito, ao viver o horror,

> não é capaz de selecionar em um plano hierárquico o que é mais importante narrar. Nota-se na narrativa que o impacto do trauma provocou como um de seus efeitos o apego ao detalhamento, uma forma de conservar a memória de algo que não se pode esquecer e, ao mesmo tempo, só pode ser revelado por meio de fragmentos.

1.5. O foco narrativo e a autorrepresentação

Um dos elementos do romance apontados pela crítica na época de sua publicação, que colocariam em questão suas qualidades literárias, é acerca de seu foco narrativo. Ou antes, da oscilação do foco narrativo. Esta oscilação causa certa instabilidade na fruição do romance pois dificulta a percepção clara da linha narrativa adotada.

A história principal, a dELE, é constituída como um monólogo interior do personagem. A história da morte dELA, por sua vez é marcada pelo discurso indireto livre, cuja perspectiva é do personagem ELE. Ele porém, só presenciou os eventos que se sucederam à ela até determinado ponto, justamente, quando eles se separam na fuga. Tudo o que acontece depois, a perseguição, prisão, tortura e assassinato dELA, foram narradas por seu primo, que viu o corpo, mas também não presenciou estes mesmo eventos.

Este recurso parece ser uma forma do narrador, consciente desta incapacidade do protagonista de contar algo que não vivenciou, fazer com que o personagem tivesse consciência dos fatos. Ou ainda, a liberdade do narrador em fazer chegar ao personagem aquilo que ele mais ansiava, mesmo que para isso, ele próprio tivesse que falar.

Mauês (2008, p. 171) acrescenta:

> O conjunto de cenas da violência brutal sofrida por *ELA* apesar de ser hiper-realista é delirante, uma vez que o conteúdo é impossível de ser vivenciado, de ser consciente em público – é como se o próprio narrador não chegasse a acreditar no que relata. O narrador, ao realizar a mudança da primeira para a terceira pessoa na cena da tortura de *Ela*, marca a distância com o objeto para tentar conhecer, comunicar e só então dar testemunho, ao processar a catástrofe, o horror da violência.

Lasch (2010, p. 278) coloca: “É ponto pacífico que a pessoa gramatical e foco narrativo não são a mesma coisa. No entanto, parece-me igualmente ponto pacífico que a perspectiva narrativa em Em câmara lenta é tendencialmente mais de um 'ele' do que de um 'eu'.

As outras duas camadas narrativas também sofrem dessas oscilações. Os fragmentos no passado, por exemplo, são quase que inteiramente contados em terceira pessoa, não mais com o discurso indireto livre, mas pelo narrador onisciente. No entanto, algum destes excertos assumem o discurso em primeira pessoa, eventualmente.

Não se trata absolutamente de observar o romance pelo ângulo de suas eventuais inconsistências narrativas. Antes, tentar entender por que foi construído desta forma.

Antonio Cândido (2009), a pretexto da coerência da ficção e de seus personagens, afirma que as leis que organizam a obra ficcional não são as mesmas da vida real, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja aquilo que um romance persiga. Em para que seja verossímil, precisa ser coerente internamente. Se isso acontece, o leitor irá aceitar como verossímil inclusive aquilo que, na vida real, não é.

E creio que no Em Câmera Lenta há coerência interna na obra. Há intencionalidade nesta estrutura provocativa, livre e também fragmentada.

O problema da oscilação de foco narrativo no romance de Tapajós não é um problema. É estilo. É a sua própria consciência que exige espaço e que precisa se materializar como elemento constitutivo da história, para além do narrador, primeiro para legitimá-la, depois para expurgar sua própria dor.

1.6. Capacidade de suscitar imagens

Outro aspecto representativo deste romance é sua capacidade de propor imagens ao leitor.

Irei falar mais sobre isso no capítulo III desta dissertação, mas o fundamental a se apreender é que o romance, para além de descrever paisagens, geografias, ambientes, pessoas, etc., também apresenta imagens como forma de construir uma

visão particular das coisas. Usa imagens para expressar suas sensações criando metáforas.

Em determinado momento o protagonista faz referência a um navio grande e velho, à deriva. Ele está a mercê do mar e dentro dele, o ferro pesado, o metal enferrujado estala, range, se acomoda dentro da carcaça solta no oceano. A imagem do ferro áspero e grosseiro se acomodando, feito músculos sobre a pele, parece descrever uma visão particular de agrupamento, de movimento, de organização, de guerrilha.

A imagem criada tenta traduzir uma sensação: tenta qualificar uma visão de mundo. O autor não parece querer dizer que o navio rangendo, se acomodando no próprio peso, é a guerrilha. Não quer dizer que as duas coisas são possíveis de serem comparadas pelo excesso de peso. Quer dizer que ele sente que as duas coisas se comportam da mesma maneira.

Em outro momento faz referência a botas de chumbo: “Continuar com os pés calçados em botas de chumbo, os passos pesados, mas ir até o fim porque pode ser que essa insistência mostre que ainda há alguma esperança” (Tapajós, 1977, p. 56).

A imagem descreve um estado de espírito. Ele propõe que o leitor construa uma imagem que se aproxime do que o protagonista sente. Caminhar com muita dificuldade, fazendo muito esforço.

Lasch (2010, p. 287) acrescenta:

> Mas não é apenas a cena central, o livro todo de Tapajós é imagético. A começar pela capa, em que se observa, estilizada, uma película de filme com três imagens de uma boca, a primeira rindo, a segunda entreaberta, numa expressão séria e apreensiva, e a terceira fechada, com um filete de sangue vermelho escorrendo dela. A própria narrativa abre assim: “É muito tarde. A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha. Todas as coisas estão curvas e se fecham, casas, árvores, a próxima esquina” (Tapajós, 1977, p. 13). A mesma lente, que força os objetos na curvatura do tempo, apresentará, na dilatação da câmara lenta, a já várias vezes referida cena central de tortura e morte.

Essa característica do romance de Tapajós talvez tenha sido o que mais me chamou atenção por ocasião da primeira leitura. Consegui visualizar a história como se

ela fosse efetivamente um filme. Mais do que isso: tive o desejo de transformá-la em um filme.

1.7. Uma breve consideração

Creio que todas as reflexões aqui feitas no esforço de compreender o romance de Tapajós foram em verdade um primeiro esforço tradutório. A partir das múltiplas possibilidades de lidar com a matéria prima, a obra original, creio que o roteiro a ser transcriado deve necessariamente conter a "qualidade de energia" com a qual a obra original foi concebida. Seria ao menos desejável que o roteiro a ser construído contivesse, de alguma forma, o contexto no qual o romance foi escrito, sua problemática e até mesmo o estado de espírito de seu autor.

O esforço realizado neste capítulo foi também o de elaboração de uma visão crítica do romance Em Câmera Lenta, problematizando os aspectos que mais me chamaram atenção em minha pesquisa.

Esse esforço, no entanto, não considera questões mais subjetivas e particulares de minha relação com a obra. Não considera os aspectos mais sensíveis, afetivos e emocionais dos efeitos da primeira leitura. Daquilo que reverberou em mim. Esses aspectos serão mais bem trabalhados no capítulo III desta dissertação, quando tentarei apresentar o percurso que trilhei para escrever um roteiro criado, ou transcriado, a partir do romance.

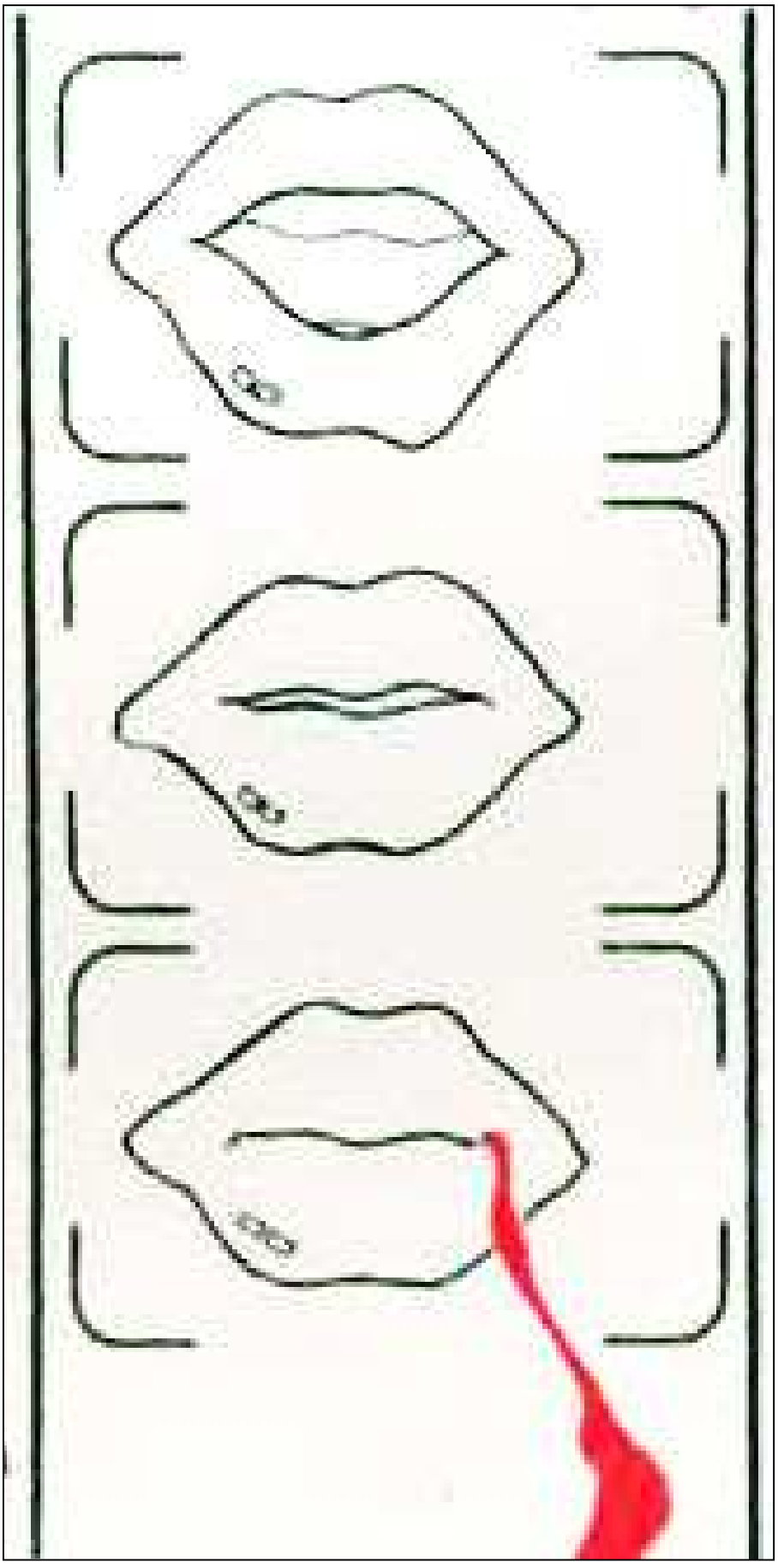
CAPÍTULO II: TRANSCRIAÇÃO

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Julio Plaza – A Tradução Intersemiótica

A memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio, e como existe uma tentação de acreditar no imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade. O que aliás só tem importância relativa, já que ambas são igualmente vividas e pessoais.

Luis Buñuel – Meu Último Suspiro



2.1. O exaustivamente realizado

Sobre a minha mesa repousava um pequeno livro branco. A capa era ilustrada com três fotogramas. Como se fossem três atos.

No primeiro fotograma eu via os lábios abertos de uma mulher em primeiro plano;

No segundo, os mesmos lábios estavam semifechados, esboçando um quase imperceptível sorriso;

No terceiro, dos lábios completamente fechados, um fio de sangue escorria pelo canto da boca.

O romance *Em Câmera Lenta* foi publicado em 1977, ano de meu nascimento, e parecia pedir, a começar pela sua capa e título, ser transformado em filme. E a tarefa a que eu me dispunha era transformá-lo em um roteiro de cinema. O primeiro passo para um dia, quem sabe, encontrar-se com sua vocação maior e virar filme.

Eu manuseava o pequeno romance com alguma inquietação. Já o havia lido um punhado de vezes, já havia conversado com seu autor outras tantas vezes.

Mas todo princípio é um abismo vertiginoso.

A adaptação de obras literárias para o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema. Na obra *The Complete Index to Literary Sources in Film*, de 1999, foram catalogados 30.572 filmes adaptados de obras literárias, de 12.122 autores diferentes, de 83 países, no período de 1895 a 1999.

Muitos filmes ganharam mais de uma versão fílmica. Dostoiéviski teve treze de seus livros adaptados por diretores como Akira Kurosawa, Bernardo Bertolucci, Woody Allen, Heitor Dhália, Robert Bresson e Luchino Visconti. Seu romance *Crime e Castigo,* de 1866, ganhou seis adaptações. *A Queda da Casa de Usher*, célebre novela de Edgar Allan Poe, de 1839, ganhou também seis versões fílmicas, três óperas e uma revista em quadrinhos.

Linda Hutcheon (2011, p. 24) afirma que 85% dos filmes que ganharam o Oscar dos EUA são adaptações de obras literárias.

E eu, prestes a realizar o já exaustivamente realizado, queimava minhas pestanas tentando entender por onde começar e quais caminhos trilhar.

2.2. A adaptação

Eis meu ponto de partida: a adaptação cinematográfica a partir de um romance pressupõe a criação de uma obra fílmica que mantenha alguma relação com a obra literária original. Quais relações podem ser estabelecidas se tornou um dos objetos desta pesquisa.

Jorge Furtado (2003) aponta que a problemática na adaptação pode ser observada a partir de dois pontos de vista: técnico e ético.

Do ponto de vista técnico, a primeira questão diz respeito às ferramentas de cada linguagem. A literatura conta com recursos que o cinema não tem. Pode-se traçar perfis psicológicos de personagens com bastante profundidade e sutileza, ou discorrer longamente sobre questões filosóficas, teóricas e abstratas. O cinema para existir precisa transformar as palavras e conceitos em imagens e sons, e em ações. Na melhor das hipóteses, em diálogos. O cinema não consegue aspirar à abstração da literatura, pelo menos não da mesma forma. Assim, o primeiro problema é como adaptar uma linguagem à outra, com diferentes recursos.

A segunda questão diz respeito à representação. Na literatura o leitor é quem transforma em imagens (na sua imaginação) aquilo que é lido. Qualquer descrição será diferente para cada leitor, pois irá imaginar o descrito de acordo com seu próprio repertório imagético. Assim, na adaptação, o roteirista e o diretor apresentam sua própria construção imagética daquela obra. Isso faz que uma adaptação seja tão singular quanto a obra original, pois apresenta uma visão específica daquela realidade. Disso decorre a comparação imediata do filme com o romance que lhe deu origem e a atribuição da condição de subproduto, ou, na melhor das hipóteses, produto derivado do filme.

Finalmente, a terceira questão apontada por Furtado no tema da adaptação diz respeito às formas de fruição das obras. O cinema é um evento para o qual nos

preparamos e que é integralmente apreendido em aproximadamente 120 minutos. No cinema há a passagem do tempo, na literatura, não, o que impõe formas do fazer artístico muito diferentes. Assim, ao se desconsiderar a experiência do espectador no processo de adaptação, corre-se o risco da criação de um livro filmado, e não de um filme.

Sobre o ponto de vista ético Furtado discorre a respeito da autoria. Quais relações irão ser estabelecidas com o autor da história original e o autor da obra adaptada? Existirão questões relacionadas a direitos autorais e direitos patrimoniais? O autor da obra escrita terá qual autoridade ou gerência sobre a obra adaptada?

Bérénice Bonhomme (2001, p. 30) realiza um esquema didático de como abordar a adaptação cinematográfica e lista quatro pontos acerca das especificidades do cinema em relação à literatura que serviriam como elementos “guia” para uma adaptação.

1 - Simultaneidade e Sucessividade: Em um mesmo quadro podem existir diferentes camadas narrativas: texto, diálogo, imagem, iluminação, trilha sonora, narração, etc. Em um contexto de novas mídias e de diálogos entre linguagens artísticas que extrapolam os espaços originalmente definidos como próprios destas linguagens (salas de cinema, museus, bibliotecas, salas de leitura, anfiteatros, etc.) podemos inclusive pensar em duas ou mais narrativas em espaços diferentes que estabelecem diálogos entre si (mapping, por exemplo: projeções em prédios, paredes, etc.); Ou mesmo narrativas fílmicas apresentadas em múltiplos quadros ou telas, simultâneas, que certamente apontam para uma perspectiva contemporânea do cinema;

2 – Enquadramento e Iluminação: A iluminação como recurso narrativo e instrumento para se conseguir nuances, climas e texturas é exclusivo do cinema e das artes da cena. A ideia do quadro, ou enquadramento, propõe um limite espacial para a ação. Isso possibilita não só a construção da narrativa no seu interior, com naturais desdobramentos estéticos, mas também fora. O que está fora do quadro também faz parte da trama;

3 – A montagem: A montagem possibilita a construção de relações entre imagens e sons que simplesmente não existem na literatura. Especialmente se

pensarmos em ritmo. Na literatura a construção do ritmo da história é um recurso estilístico. No cinema, o espectador é passivo da montagem, que define o ritmo da história. Ao se contrastar uma sequência de ação com muitos cortes por minuto e uma trilha sonora frenética com uma sequência silenciosa, sem muitos cortes, pode-se produzir um efeito no espectador que a literatura não tem ferramentas para reproduzir. Além disso, a montagem tem imensa capacidade de convidar o espectador a participar do filme, sugerindo imagens e situações sem a necessidade de mostrá-las de fato.

Ao falarmos que nas adaptações cinematográficas podemos buscar certa equivalência de climas quase sempre pensamos em personagens, atuações, luzes e cenários. Porém é o recurso da montagem que melhor contribui para a criação deste clima.

4- Analogia: Bonhomme chama atenção para a capacidade do cinema de criar analogias entre a vida real e o filme. Isto é, ao mostrar um edifício conhecido, ou determinada passagem histórica importante para o público (uma eleição, ou uma catástrofe, por exemplo) com material de arquivo documental, o cinema se vale da experiência do espectador para construir sua narrativa.

Estas questões levantadas por Furtado (2003) e Bonhomme (2001) se colocaram como um primeiro olhar acerca da adaptação cinematográfica e acabaram naturalmente por se desdobrar em outras questões. Ou ao menos pareceram mais complexas; em certo sentido foram meu primeiro contato com o tema.

No entanto, como comentei na introdução desta pesquisa, existem muitas possibilidades e abordagens para se tratar a questão da adaptação. Assim, o esforço que se segue foi tentar alinhar aquelas que me pareceram mais importantes para meu processo de adaptação.

a) Fidelidade

A questão da fidelidade do filme para com o romance que lhe deu origem se colocou, nesta pesquisa, como uma das primeiras questões em torno da adaptação.

Embora tratada de maneiras diferentes por cineastas e críticos, a fidelidade acaba sendo o mais importante critério para a avaliação de uma obra cinematográfica derivada de um romance, pelo menos ao grande público. E em especial se o romance em questão é conhecido e consagrado.

A literatura tem recursos para descrever com bastante precisão um espaço, um tempo e um estado interior de um personagem. Pode dar uma ideia de dimensões, texturas, cores, ambientes e mesmo climas para que o leitor entre em sintonia com a narrativa. Porém, as imagens sugeridas pelo escritor não são mais do que isso: sugestões. Quem cria a verdadeira imagem, concreta, é o leitor, em sua imaginação. Ele usa a memória e a criatividade para realizar este trabalho.

No cinema, ao contrário, a imagem é concreta. O filme é a visão específica sobre determinado acontecimento, história, fenômeno ou questão, criada pelo diretor e sua equipe. Há, portanto, a apreensão direta por parte do espectador do universo imagético dos criadores do filme, que recriam um mundo imaginário com total liberdade, contando apenas com sua própria visão de mundo

Desta forma, o cinema cria a sensação de que a própria vida está sendo projetada na tela, uma vida com a qual, durante o tempo de exibição do filme, o espectador irá concordar (ou não) vivenciar de acordo com as condições que o autor dispuser.

Disso decorre uma das razões pelas quais a fidelidade se apresenta quase sempre como parâmetro para se avaliar um filme adaptado: se o leitor se torna espectador, ele não está vendo seu próprio mundo imagético traduzido das palavras, mas o mundo recriado por outra pessoa. Este mundo recriado traz consigo necessariamente as referências e imagens de seu autor, que são quase sempre diferentes daquelas que o espectador criou quando leu o livro.

Robert Stam (2000) situa esta questão como a causa do desapontamento do espectador ao ver que a adaptação não corresponde à sua própria visão sobre aquela mesma obra. Mas, para ele, adotar o critério de fidelidade para avaliar uma abra cinematográfica é ignorar até mesmo os processos de produção das diferentes linguagens. Uma obra adaptada não está subordinada à obra original, mas, pelo contrário, é um novo produto, com seu processo criativo singular, e recebe, não só a

influência da obra original, mas também de tudo aquilo que está presente no universo particular do artista criador.

Stam sugere que todas as formas de linguagem são na verdade intersecções de outras linguagens, não havendo pois a ideia de fidelidade a uma obra original, na medida em que esta obra foi também construída a partir da leitura de outras linguagens. O cinema, se encarado desta forma, remete-nos a outras formas de arte, e, sendo assim, as adaptações são transmutações derivadas de um texto de partida, e que recebe múltiplas influências.

Gabriela Pires Machado (2013) aponta que, num contexto em que a arte saiu do limite espacial do museu, misturou-se à ciência e à tecnologia, invadiu os meios de comunicação de massa, e está presente dentro de nossas casas e na maneira como nos relacionamos com os objetos do cotidiano, seria impossível defender qualquer qualidade "original" de determinada obra artística, tamanha sua contaminação por outras linguagens e meios. Não havendo qualidades originais, consequentemente, não há também relações de fidelidade na tradução.

Sua pesquisa procura chamar atenção para a compreensão das práticas artísticas na atualidade, levando em consideração que têm se mostrado orientadas a partir de hibridismos e por criações que, graças ao seu nível de complexidade, têm apontado para a necessidade de colaboração e associação entre os mais diversos profissionais. O cinema como arte híbrida por natureza e como produção coletivizada atestaria contrariamente à ideia de fidelidade.

Haroldo de Campos (2013) trata a questão da fidelidade a partir de traduções poéticas entre línguas diferentes apropriando-se dos conceitos de *sentença absoluta*[5] e *informação estética*[6]. Campos aponta para um caminho aposto à fidelidade como um primeiro critério para se avaliar uma obra adaptada, seja qual for a linguagem desta adaptação.

---

[5] O conceito de sentença absoluta apropriado por Campos foi desenvolvido por Albrecht Fabri, ensaísta alemão, professor da Escola Superior da Forma em Ulm, Alemanha. Ele publicou o artigo *Preliminares a Uma Teoria da Literatura* na revista Augenblick sobre o problema da linguagem artística no qual conceitua e define Sentença Absoluta.

[6] O conceito de informação estética foi desenvolvido pelo filósofo e crítico Max Bense, publicado na mesma revista Augenblick.

Desenvolve a tese de que a essência da arte é a tautologia “pois as obras artísticas não significam, mas são. Na arte é impossível distinguir entre representação e representado”. Ele se detém especificamente sobre a linguagem literária e sustenta que é próprio desta linguagem a "sentença absoluta", aquela que “não tem outro conteúdo senão sua estrutura” (Campos, 2013, p. 1). A sentença absoluta não pode ser traduzida, pois a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra. E completa: “Toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença, de sua insuficiência de valer por si mesma. Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que não é linguagem” (Campos, 2013, p. 1).

Campos estabelece distinção entre "informação documentária, informação semântica e informação estética”.

A informação documentária reproduz algo observável, empírico, uma sentença de registro: "Uma casa é construída por um homem". A alteração desta construção não altera o significado da informação. “Uma casa é construída por um homem” funciona da mesma forma que “Um homem constrói uma casa”.

A informação semântica transcende a documentária na medida em que acrescenta algo novo, que não é por si mesmo observável, como, por exemplo, um valor sobre quem executa aquela ação. “O homem que constrói sua própria casa é mais digno”.

A informação estética transcende a semântica no que concerne a imprevisibilidade, a surpresa, a improbabilidade da ordenação dos signos. Como na música de Chico Buarque de Holanda:

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima[7]

A informação estética não pode ser modificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (Campos fala da impossibilidade de uma "codificação estética”.

[7] Construção, 1971, Chico Buarque.

Seria mais exato dizer que uma informação estética é igual a sua codificação original, é inseparável de sua realização).

> O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização donde pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade em outra língua será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disso decorre que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada (Bense apud Campos, 2013, p. 3).

Na literatura, especialmente se a obra tem sua informação estética no tratamento da palavra (Grande Sertão: Veredas, por exemplo), postula-se a impossibilidade de tradução. A informação estética em outra língua será necessariamente autônoma da original, ainda que ambas sejam ligadas entre si por uma relação de isomorfia[8].

Campos então inverte a questão da fidelidade na tradução poética. A fidelidade não seria uma questão relevante, mas de fato impossível. Não há como ser fiel ao texto original, mesmo que se queira, pelo simples fato de que os significados se inscrevem em diferentes linguagens, culturas, estruturadas a partir de códigos próprios.

A partir das ideias de sentença absoluta e de informação estética penso ser possível pensar na adaptação cinematográfica nos termos em que Campos pensa a tradução poética. Para os fins desta pesquisa, a ideia de fidelidade do roteiro a ser realizado para com a obra original a partir deste ponto é desconstruída completamente, deixando espaço livre para que outras relações possam ser pensadas e construídas.

b) Experiência

A forma com que o leitor e o espectador vivem a experiência de fruição em cada uma das linguagens se colocou como significativa nesta pesquisa.

---

[8] No texto “Da tradução como Criação e como Crítica”, de 1962, Campos propõe o conceito de “isomorfia” para designar a operação de traduzir poesia; para ele, obtém-se , pela tradução em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ligada à língua original por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos, se cristalizarão dentro de um mesmo sistema.

A experiência da literatura é íntima. O leitor se recolhe, se prepara para submergir no universo do romance. Ele lê e relê passagens inteiras. E sempre que desejar interrompe sua leitura. Se ele se desconcentra, pode voltar algumas páginas. E mesmo ao começo do livro para certificar-se de que determinada informação não se perdeu. Subitamente ele para de ler para realizar uma breve reflexão; para melhor montar seu cenário imaginário. O tempo e o ritmo de leitura quem determina é o leitor.

O cinema é um evento, encontro entre autor, filme e espectador. Durante o tempo do filme o espectador está preso a uma cadeira. Não há tempo sequer para uma distração mínima. Qualquer informação perdida compromete a compreensão da obra inteira.

O espectador abre seus sentidos e recebe o jorro imagético e sonoro da tela passivamente.

A sala escura sugere um mundo hermeticamente fechado no qual outro mundo se desenrola magicamente, indiferente à presença da plateia. Assim, há, não só a separação do mundo do espectador daquilo que está sendo projetado, mas também do espectador com os outros espectadores. A distância da tela, a imensidão da tela, a potência do som fazem que o público se sinta imerso em seu próprio sonho, em sua imaginação.

Laura Mulvey (1983, p. 441) afirma que há um sentido de voyerismo ao isolar a experiência cinematográfica.

> Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator do desejo reprimido.

Além disso ela pensa nas convenções do cinema dominante como prioridade sempre na forma humana, criando-se um universo antropomórfico. A curiosidade e o prazer por olhar misturam-se com a fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento. “A face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo”.

Quando dizemos que determinado filme é muito bom, não nos referimos apenas à sua narrativa, fotografia ou roteiro, mas também a sua capacidade de nos transportar cinematograficamente a um mundo no qual imergimos por completo e aceitamos como real, nas condições dadas.

Pensar a adaptação em seu potencial cinematográfico é importante para eleger, entre os elementos significativos do romance, aquilo que será adaptado. Personagens terão que ser esquecidos, amalgamados ou modificados para que no cinema resultem significativos. Sequências, passagens, espaços serão igualmente deixados de lado ou modificados. E assim por diante. Pensar sobre as diferenças de fruição entre as linguagens se constitui como um primeiro "corte" daquilo que será efetivamente usado na história adaptada.

Além disso, um personagem confinado em uma modesta casa em um bairro popular da zona sul da cidade de São Paulo, parcamente mobiliada, pode se tornar cinematográfico? Esta é uma pergunta que o trabalho de adaptação deve obrigar o roteirista a se fazer. Como um homem sozinho em uma pequena casa sem mobília pode se transformar em imagens que exerçam alguma atração no público? O roteiro irá se valer de uma atuação notável e é tudo?

Desta forma, pensar na experiência do espectador do cinema é também pensar no tratamento estético desta adaptação.

c) A narrativa e o enredo

Outro aspecto importante a ser pensado na adaptação cinematográfica está na narrativa a ser adotada. A literatura talvez tenha sido a linguagem humana que melhor explorou a narrativa. De uma forma tão complexa que muitas vezes é confundida com a própria ideia de narrativa" (Tarkovski, 1990, p. 69-70).

Ong (1998, p. 158) define narrativa da seguinte forma: "O conhecimento e o discurso nascem da experiência humana e o modo básico de processar verbalmente essa experiência é explicar mais ou menos como ela nasce e existe, encaixada no fluxo temporal".

A forma de narrar, por outro lado, é chamada de enredo. É o encadeamento de ações executadas ou a executar pelas personagens numa ficção afim de criar sentido ou emoção no espectador.

Assim, o enredo é a estrutura formal que conduz a narrativa.

Diversas possibilidade da narrativa têm sido experimentadas no cinema desde seu início. Porém, é inegável a existência de uma relação umbilical entre a narrativa cinematográfica e a literária. A primeira tem bebido da fonte da segunda sem pudores desde sempre. Sucessividade, paralelismo, flash-backs, são alguns exemplos de experimentos narrativos na literatura que foram empregados com êxito no cinema.

Neste ponto creio que vale a pena um breve recuo na história cinematográfica em que a relação entre literatura e cinema se evidencia.

No texto *Dickens, Griffith e nós*, Eisenstein (2002, p. 185) lança seu olhar sobre como a narrativa literária de Charles Dickens teria determinado por completo o cinema de David Griffith, em especial naquilo em que ele ficou mais conhecido: como um dos pioneiros da montagem cinematográfica moderna, com destaque para as suas sequências de montagens paralelas e o uso do primeiro plano.

Ele atribui a Dickens a criação de imagens de extraordinária plasticidade, dada sua acuidade observacional e descritiva.

> Talvez o segredo resida na criação por Dickens (assim como pelo cinema) de uma plasticidade relevante. A observação nos romances é extraordinária – como o é sua qualidade ótica. Os personagens de Dickens são elaborados com meios tão plásticos e levemente exagerados como o são na tela os heróis de hoje. Os heróis da tela calam nos sentidos do espectador com traços claramente visíveis, seus vilões são lembrados por certas expressões faciais, e todos são embebidos pelo brilho radiante, peculiar, levemente artificial jogado sobre eles pela tela (Eisenstein, 2002, p.185).

Dickens teria “qualidade ótica” e sugeriria em suas descrições composição de quadros e primeiros planos (p. 189). Suas imagens visuais seriam inseparáveis das imagens auditivas. Este rigor de detalhes, derivados de uma memória assombrosa, efetivamente evidenciam, ou destacam para primeiro plano aquilo que se deseja marcar na narrativa. Um detalhe da mão ao abrir uma porta ou o trinco do velho baú no qual o protagonista guarda aquilo que lhe é mais precioso. A passagem de Dickens em seu

romance “Oliver Twist”, no capítulo 21, no qual Eisenstein (p. 189-191) copia na íntegra em seu texto, descreve o amanhecer em Londres e uma feira sendo formada. A descrição evoca a construção continua de imagens, com destaques também contínuos aos detalhes visuais e sonoros que reconstroem a cena. As descrições começam paulatinamente a ganhar ritmo, na medida em que a feira vai se enchendo, e a sensação causada é aproximada por Eisenstein a uma sequência cinematográfica. Ele ainda comenta: não é uma antecipação da Sinfonia de uma Metrópole? (p. 192).

Porém, foram as sequências paralelas de Dickens que mais teriam influenciado o método de montagem típico de Griffith – “o método de uma progressão de montagens de cenas paralelas, interligadas umas às outras¨ (p. 192). Griffith seria o maior mestre das montagens criadas por uma aceleração em linha reta e aumento do tempo. Sua escola seria, pois, uma escola de tempo cinematográfico (p. 205).

Porém, Eisenstein destaca que a característica fundamental da montagem de Griffith produz apenas efeitos visuais, e se referencia na literatura enquanto estrutura (p. 212). Essa limitação seria uma derivação de uma visão político-ideológica específica:

> Na visão social, Griffith sempre foi um liberal, nunca foi muito além de um humanismo levemente sentimental de velhos cavalheiros e doces madames da Inglaterra vitoriana, do modo como Dickens adorava retratá-los. A moral piedosa de seus filmes não se eleva além da acusação cristã da injustiça humana e em nenhuma parte de seus filmes soa um pretexto contra a injustiça social (p. 204).

Continua:

> Seus primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos do perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de representação e objetividade e nunca tenta, através da justaposição de planos, exprimir sentido à imagem (p. 209).

Eisenstein finalmente faz a crítica de que o problema da montagem de Griffith não seria técnico-profissional, mas, antes, intelectual-ideológico (p. 211). Para ele, a montagem não seria um meio de produzir efeitos, mas, acima de tudo, um meio de falar, de comunicar ideias pela linguagem cinematográfica, “através de uma forma especial de

discurso cinematográfico (p. 213). E é da língua escrita também que Eisenstein se apropria para definir a montagem na escola soviética, porém de forma inversa.

A língua escrita seria um grande “plano geral” que, ao tentar representar algo dramaticamente, sempre e fatalmente parece uma frase rebuscada e ultrapassada, cheia de orações subordinadas (p. 216). *A montagem cinematográfica seria mais próxima da linguagem falada, na qual há o predomínio da emoção.*

Assim, o segredo da estrutura da montagem foi gradualmente revelado como um segredo da estrutura do discurso emocional. Porque o princípio da montagem, como toda a individualidade de sua formação, é a substância de uma cópia exata do idioma de um excitado discurso emociona (p. 215).

Essa breve incursão nas origens do cinema e, por consequência, da narrativa cinematográfica nos leva a pensar nas possibilidades narrativas que o cinema tem e, mais particularmente, nas possibilidades que as adaptações têm de narrar. A tentação de dar ao roteiro adaptado a mesma estrutura da obra original é grande pois, observadas as particularidades das linguagens, são inúmeros os casos de obras bem-sucedidas. Porém, podemos certamente ampliar nosso escopo.

Jean Epstein (1983, p. 296) há quase 80 anos compara as possibilidades narrativas do cinema às estruturas oníricas. O sonho e o cinema compartilham de recursos técnicos semelhantes. O primeiro recurso é a “dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens”. Para ele o sonho é uma manifestação do inconsciente humano e, portanto, suas imagens não são anárquicas. Ao contrário, estão orientadas a partir de disposições afetivas e emocionais, por vezes incompreensíveis para a razão. Um objeto qualquer em um sonho ganha significados que vão além do objeto em si. As imagens significam mais do que sua semelhança com o objeto. Assim como no cinema.

Além disso, sonhos e filmes isolam ou ampliam detalhes significativos das imagens. Ele se refere aos possíveis enquadramentos.

A sensação de passagem de tempo em ambos pode ser alterada. As imagens podem ser aceleradas ou ralentadas. Podemos viver determinada situação aflitiva como se ela não fosse acabar nunca ou, por outro lado, contar novamente determinado fato que ocorre repetidamente em nossas vidas em um piscar de olhos.

Sonho e filme são, para Epstein, discursos visuais com comportamento análogo.

Hugo Munsterberg (1983, p. 38) diz: "O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente". Ele compara o funcionamento da mente humana, em especial o funcionamento da memória e da imaginação, às possibilidades de narrativas imagéticas e sonoras: flash backs, projeções, montagem paralela, etc. Todo esforço de reconstrução da memória é uma sequência cinematográfica.

A apreensão do tempo em nossas vidas se materializa a partir de memórias. E, na impossibilidade de que nossa memória tenha guardado todos os detalhes daquilo que queremos contar, ou, ainda, se em nosso julgamento nossa montagem não estiver suficientemente convincente, simplesmente inventamos partes, trechos, detalhes, sequências inteiras. A criatividade talvez seja um recurso da memória que reorganiza a vida e a materializa em narrativas.

Quando lembramos de determinado fato, ação ou experiência, nos lembramos por imagens. Ao reconstituir estas lembranças, estamos de fato fazendo uma operação semelhante à do montador cinematográfico. Elegemos alguns planos em detrimento de outros, buscamos aquilo que é essencial para reconstruir a ação, criamos um ritmo determinado, escolhemos quais elementos irão se apresentar e em qual ordem, criamos climas, introduzimos questões; enfim, editamos nossas lembranças até que se configurem em narrativa. Tal qual fazem as narrativas orais.

Ong (1998) diz que para as culturas orais a narrativa é uma das ferramentas mais importantes para perpetuação dos saberes e valores destas sociedades. A possibilidade do registro extenso, dotado de dados quantitativos, desdobramentos da ação, estabelecimento de códigos de conduta, valores, ideias, etc, não era possível na mesma proporção e na mesma complexidade da sociedade escrita. Assim, para armazenar, organizar e comunicar as ações humanas as sociedades orais usam narrativas. Estas narrativas abrigam grande parte do saber destas sociedades em formas sólidas e extensas, passíveis de serem repetidas.

Para essas narrativas eram criados enredos bem diferentes do modo que pensamos os enredos hoje. Eles não estavam preocupados com a sequência temporal dos acontecimentos. O cerne da ação era rapidamente apresentado, a fim de que não

se perdesse na narrativa. As narrativas chegam mais rapidamente ao “centro das coisas”. Nesta estrutura a cronologia dos fatos não era relevante, mas sim, ao contrário, importava mais como estas ações eram narradas de modo a extrair seu maior valor. A isso Ong chama de caráter episódico da narrativa[9].

O cinema narrativo não tem tempo a perder com aquilo que não é essencial à história. Poderíamos pensar em uma apropriação do cinema de uma estrutura narrativa típica da oralidadade, como inclusive nos coloca Eisenstein?

Certamente, creio eu. Mas não só.

Roger Vailland (1962, p. 34-36) divide o enredo do drama no teatro em 5 atos: O primeiro ato expõe os personagens, o contexto e o conflito. Ou, na perspectiva do drama, o primeiro ato expõe a tragédia. Há necessariamente um “novo acontecimento que faz eclodir a intriga, que provoca a ação”.

“No segundo ato, comete-se o irreparável; depois disso as pontes são cortadas; toda a ação verdadeira é irreversível. Chama-se nó da ação ao segundo ato, no qual se complica irremediavelmente aquilo que se deslindará no quinto ato.

O terceiro ato, que desenvolve e esclarece as consequências do irreparável cometido no decurso do segundo ato, com dificuldade faz progredir a ação. Neste sentido, o terceiro ato é, como o primeiro, um ato de exposição: apresenta a nova situação resultante do enredo. Mas trata-se de uma curta pausa. No fim do terceiro ato [...] são criadas todas as condições que tornam inevitável a crise.

O quarto ato põe em cena a crise. É um ato de ação, por excelência. No seu final, todas as decisões são tomadas e desvendadas ao espectador. O conflito inicial resolve-se na crise do quarto ato. A explosão teve lugar no fim do ato, ou, longe dos nosso olhos, durante o intervalo; mas no quinto ato nada mais restará do que descrever os destroços caídos”.

---

[9] Ong argumenta que “A excelência de um poeta épico estava, em primeiro lugar, na aceitação tácita do fato de que a estrutura episódica era o único modo – e o mais natural – de imaginar uma narrativa extensa e de lidar com ela, e, em segundo, na posse de uma enorme habilidade para lidar com flashbacks e outras técnicas episódicas. Começa pelo ‘meio das coisas” não constitui uma manobra conscientemente planejada, mas o procedimento original, natural. Inevitável para um poeta oral abordar uma narrativa longa. Se tomarmos o enredo linear progressivo como o paradigma do enredo, o poema épico não possui enredo” (ONG, 1998, p. 162).

O cinema narrativo ficcional também divide sua estrutura em atos. E também elege o conflito, ou a resolução do conflito, como central em sua narrativa. O cinema também bebe da fonte do teatro em sua construção narrativa.

Todos os exemplos mencionados, da literatura, da oralidade, do teatro e dos sonhos, são um esforço por pensar nas possíveis formas de que o cinema se utiliza para narrar. São “fontes” nas quais o cinema tem bebido como arte híbrida e coletiva. Desta forma, frente às muitas possibilidades de formas de narrar no cinema, a estrutura original do romance é uma referencia para o que virá a ser a estrutura do roteiro.

d) Os personagens

O cinema não tem os mesmos recursos técnicos da literatura. A capacidade de entrar na mente do personagem é exclusividade do romance. Há, é claro, o recurso da voz off, que eventualmente pode dar informações que não seriam percebidas de outra forma. Porém, este recurso exige grande atenção. Certamente alguns diretores souberam utilizar a voz off de maneira que ela somasse ao discurso imagético e se tornasse uma outra camada narrativa. Mas, de maneira geral, a voz off como um recurso de revelar a subjetividade do personagem é uma ferramenta que exige grande cautela.

No cinema, o personagem se forma basicamente pelas ações que desempenha. Se na literatura a frase “ELE sentia enorme angústia por não saber do paradeiro de sua amada” resulta na apreensão imediata do leitor sobre uma condição do personagem, no cinema esse desejo deve ser construído em algumas cenas. Perde-se algum tempo construindo essa afirmação. Se ela não for essencial à história, talvez não valha a pena sequer incluí-la.

Assim, o personagem não está dado de imediato. Ele vai se construindo ao longo do filme. E é justamente seu temperamento que deve ser transformado em ações.

Para Antônio Cândido (2009, p. 54), uma história medíocre é aquela cujos personagens falam pelo autor. Ou são seus porta-vozes. “Nunca expor idéias a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres dos personagens”.

Guilherme Arriaga (2013, p. 69) constrói seus personagens e define suas ações a partir do que ele chama de personalidade e caráter. A personalidade é o modo provável pelo qual os personagens podem se comportar. O caráter é o modo necessário com o qual os personagens se comportam". Frente ao cotidiano, ao ordinário, o que podemos esperar de qualquer pessoa e, por que não, de um personagem, são os traços de sua personalidade. É apenas diante do extraordinário, do absurdo, do improvável que conhecemos de fato o caráter de alguém, as motivações de seu espírito.

Talvez uma das coisas mais importantes sobre o personagem do cinema é que ele será interpretado por um ator.

O personagem passa e os atores ficam. Os atores, muitas vezes famosos e conhecidos, formam as imagens que ficarão gravadas no imaginário do espectador. E o que é interessante: na verdade não são os atores que ficam. São os personagens que os atores encarnam em sua própria vida que ficam. A imagem pública de um ator famoso não é o ator de verdade. Assim, o cinema é a expressão de ficções que encarnam outras ficções.

A condição cinematográfica de que seus personagens tenham obrigatoriamente um rosto, um corpo e uma voz afirma categoricamente a visão do autor do filme.

e) O espaço

Ao pensarmos na experiência cinematográfica, ou na experiência do espectador de cinema, especialmente em comparação com a experiência literária, o fazemos em certa medida considerando o caráter de voyeurismo que o cinema propõe (Mulvey, 1983), no qual na sala escura assistimos impassíveis a um outro mundo que se desenrola à nossa frente. Este outro mundo, como também já pensamos, poderá ser tão real quando o mundo em que vivemos, ou fantástico e irreal, imaginário, como um conto de fadas. E isso em nada mudará a sensação de que aquele mundo se desenrola de forma verossímel aos nossos olhos, uma vez que o cinema nos propõe um pacto, no qual aceitamos ou não participar, de vivenciar aquela vida proposta como se fosse real.

Assim, a sensação de verdade que podemos ter ao assistir a um filme se dá muito mais pela sua coerência interna do que pela sua comparação ao mundo real.

Vamos nos ater no entanto apenas à sensação de espaço real que temos ao assistir a um filme. Aumont (1995) ao definir o campo cinematográfico, apresenta a ideia de “espaço imaginário”.

A imagem cinematográfica é construída pela sucessão de quadros, estáticos e bidimensionais, dispostos em certa ordem e vistos em certa velocidade. É a repetição de quadros que dá a sensação de movimento. Estes quadros, quando vistos isoladamente, são como telas, pinturas, as quais têm como fronteira o limite do quadro. A composição daquilo que está contido neste quadro poderia ser feita de forma análoga à pintura. No entanto o movimento causado pela sucessão de frames provoca, não apenas a sensação de tridimensionalidade, como também a própria impressão de realidade.

> O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção deste espaço. É esta porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo (Aumont, 1995, p. 20 e 21).

A semelhança com o espaço real produzida pela imagem cinematográfica é poderosa o suficiente para chegar a nos fazer esquecer não apenas do quadro, mas também das cores (ou sua ausência) empregada no filme. Nos faz ter a sensação de que para além do quadro há mais imagens, há mais ações em curso.

E isso, que está fora do campo, mas presente em nosso espaço imaginário, é o que Aumont (1995, p. 25) define como fora de campo. Invisível aos olhos, mas presente em nossa percepção fílmica.

> Deste modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar como espaço fílmico, ou cena fílmica.

Para tipificar claramente esta propriedade espacial cinematográfica podemos usar como exemplo o curta metragem do inglês John Smith, de 1976, The Girl Chewing Gum. Trata-se de um plano sequência documental de 12 minutos de uma esquina em Londres. Na imagem podemos ver parte da calçada, o cruzamento de ruas e a calçada do outro lado da esquina. A movimentação humana nesta esquina é perfeitamente normal, não havendo nada de extraordinário em sua composição. Em determinado momento, no entanto, ouvimos uma narração em off de alguém que dirige aparentemente a cena: “Agora, pedestre cruza o quadro apressado, da esquerda para direita. Deixa cair uma folha de papel. Não vê. Entra pelo lado direito o carro verde. Mais rápido um pouco, por favor...”

Esta narração presentifica aquilo que está fora de campo, dando caráter extraordinário ao ordinário, ampliando sensivelmente o espaço fílmico e o próprio sentido daquela imagem.

Obviamente é um jogo entre a natureza documental do cinema em oposição às suas possibilidades ficcionais. Mas o que vale ser ressaltado é que, a partir desta construção, o que está fora do quadro nos parece presente e ainda mais interessante do que o próprio quadro.

f) Narrador e processo de narração

Para além de pensar na narrativa e no enredo como define Ong (1998), refletir sobre o narrador e o processo de narração na adaptação cinematográfica se colocou como uma questão nesta dissertação.

No romance Em Câmera Lenta, como procurei discorrer no primeiro capítulo deste trabalho, o narrador transita entre um discurso indireto e um discurso indireto livre, por vezes confundindo o leitor sobre o foco narrativo. Há, ocasionalmente a presença de narrador personagem, na primeira pessoa do singular, que por vezes adota uma postura onisciente. No que tange no entanto à principal linha narrativa do romance, é o monólogo interior que predomina.

Para Aumont (1995, p. 106 - 108), no texto literário distinguem-se três instâncias diferentes: narrativa, narração e história. Ele entende que estas instâncias

são também muito úteis para a análise do cinema narrativo, devendo pois serem definidas de forma particular.

A narrativa é o conjunto de imagens, sons e gráficos que se apresentam como discurso, e seus elementos são ordenados de forma que haja o reconhecimento dos objetos e das ações mostradas na imagem, que denotem coerência interna neste conjunto, e que sua ordenação e ritmo sejam estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura. Ele prefere então chamar, no caso do cinema, de *texto narrativo*. O texto narrativo é um discurso fechado, com começo, meio e fim.

A narração se refere às relações entre os elementos que compõem a narrativa (enunciado) e sua enunciação. “A narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual; esse ato se inscreve” (p. 109).

O autor propõe então o conceito de instância narrativa, em substituição à ideia de narrador. O narrador não é o autor, claramente. Aumont questiona a própria ideia de autor no cinema, na medida em que o cinema é a composição de diversos e numerosos processos criativos. O narrador é sempre um papel fictício porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história (p. 111). O narrador no cinema seria o diretor do filme, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, decupagem, montagem, etc.

Instância narrativa, portanto, designa o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica (p. 111). O narrador faz parte da instância narrativa.

Finalmente a noção de história é ampliada por diegese.

> A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história evoca ou provoca no espectador. Por isso é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série de ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem (p. 114).

2.3. A Transmutação

Foi o linguista Roman Jackobson (1969) que apresentou a ideia de tradução intersemiótica como a interpretação de um sistema de signos para outro. Do texto para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura, por exemplo.

Para ele existem três tipos de tradução:

A tradução intralinguística: em que há interpretação de signos verbais por meios de outros signos da mesma língua. Também é chamada de reformulação.

A tradução interlinguística: em que há interpretação de signos verbais por meio de uma outra língua. Também é chamada de tradução propriamente dita.

E a tradução intersemiótica: em que há interpretação de signos verbais por meio de sistemas não verbais. Também é chamada de transmutação.

Para Jackobson (1969), toda linguagem apresenta um conjunto de signos que lhe são peculiares, e que, usados em uma dada ordem ou circunstância, são capazes de gerar diferentes significados. A tradução intersemiótica procura traduzir de uma linguagem para outra, com uso dos diferentes signos de cada linguagem que contenham certa equivalência de significado. Isso quer dizer, por exemplo, que é possível traduzir um texto para uma pintura ou para uma peça teatral.

No caso da transmutação entre a literatura e o cinema, o que se observa é a tradução de um sistema gramatical com signos verbais para um sistema de signos não verbais (imagens e sons). O que o autor propõe não é uma transposição entre linguagens, mas uma recodificação da mensagem que deve ser transmitida. A mensagem então buscaria na nova linguagem os códigos que melhor serviriam para a transmissão de seu conteúdo. “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (Jackobson, 1969, p.67).

Na Carta ao Leitor que apresenta o livro A Tradução Intersemiótica, Julio Plaza (2013, p. XI) faz referencia à definição de tradução intersemiótica feita por Jakobson, mas amplia seu escopo.

> A Tradução Intersemiótica ou “Transmutação” foi por ele (Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar

A afirmação de Plaza atesta que a tradução intersemiótica pode ser pensada inclusive entre linguagens não verbais, como por exemplo da música ou performance para o audiovisual. Embora fora do escopo desta pesquisa, essa ampliação do conceito de transmutação feita por Plaza abre possibilidades de que seja pensada no âmbito de outras áreas, tais como a antropologia visual, a etnomusicologia e o cinema, estabelecendo diálogos entre elas.

No que concerne a esta pesquisa, Plaza afirma que a tradução intersemiótica é por ele concebida como forma de arte e como prática artística (p. XI). Apresenta-nos a ideia de que o próprio pensamento já é um exercício tradutório, por seu caráter intrínseco de transmutação de signo em signo. “Todo pensamento é tradução de outro pensamento” (p. 18).

O pensamento para ser conhecido precisa se expressar em forma de linguagem. Pensamento e linguagem seriam atividades inseparáveis. A linguagem é quem intermedeia a consciência e o mundo real e precisa traduzir continuamente as imagens, sentimentos e ideias do pensamento em signos reconhecíveis no mundo real. Esta tradução modifica por sua vez a própria consciência, visto que cada linguagem tem normas e padrões próprios. “A expressão de nosso pensamento é circunscrita pelas limitações da linguagem” (p. 19).

Plaza entende a tradução intersemiótica como princípio da linguagem, inserida em um contexto social, cultural e histórico, o que pressupõe necessariamente leitor e leitura. O leitor criador, ou seja, quem deseja realizar trabalho de adaptação entre literatura e cinema, por exemplo, interpreta, ou traduz, aquilo que lhe interessa no contexto criativo (tradução como arte):

> Se traduz aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e

> inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como "afinidade eletiva¨(p. 33).

Ele então define a tradução intersemiótica como processo de retextualização, na qual a tarefa de traduzir significa reescrever na linguagem de recepção o texto original. A operação tradutora como processo criativo de linguagem cria uma relação entre passado, presente e futuro, na medida em que o texto original concebido em determinado contexto será recriado em outro contexto. Essa relação lugar-tempo processa transformações de estruturas e de eventos da obra original (p. 1).

Diferentemente de Jackobson, para Plaza o processo de tradução intersemiótica não pode ser feito de modo a apenas recodificar as construções das linguagens isoladamente. Toda a estrutura deve ser reescrita. Não devemos buscar códigos semelhantes para traduzir determinada passagem. A narrativa inteira deve ser traduzida.

Finalmente, para Plaza, a tarefa tradutória se insere como um processo criativo às avessas, no qual o mundo real deixa de ser a referência do artista, mas o mundo do artista se mistura com a consciência do leitor que o corporifica e o reescreve no mundo real.

2.4. A Transcriação

À luz daquilo que foi apontado principalmente por Plaza, ressalto a visão particular de Haroldo de Campos (2013), linguista, tradutor e poeta, sobre a tradução poética. Foi dele que li pela primeira vez o conceito de **transcriação**. E foram dele as palavras que mais reverberaram nesta pesquisa. A tradução poética observada por Campos propõe algumas questões que julgo oportunas à adaptação cinematográfica.

Campos construiu ao longo de sua vida uma argumentação em defesa da especificidade da tradução poética como trabalho de natureza estética, análoga à própria criação. As relações de correspondência entre as obras serão únicas a cada

processo, “cada transposição uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem” (Campos, 2013, p. XIII).

Ele propõe que a tradução seja orientada por total independência em relação à obra original, sendo a primeira referência sensorial para a segunda, por vezes até afetiva. A tradução seria orientada pelo lema rebelionário de uma tradução “luciferina”. Haveria assim uma força “usurpadora” diante da obra original na transcriação. O tradutor é criador e utiliza a obra original apenas como ponto de partida.

> A última hybris do tradutor luciferino [a palavra grega hibris, diga-se, refere-se à transgressão, à posse do que não caberia a quem a toma, que podia provocar a nêmesis, ou seja, a indignação dos deuses]: transformar por um átimo, o original na tradução de sua tradução. Reencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como "movimento infinito da diferença (Derrida); e a mímesis como produção dessa diferença" (p. XV).

Para ele, a modificação da obra a ser traduzida é na verdade a forma com que o original sobrevive à ação do tempo, pois implica uma recodificação histórica. Esta recriação reestabelece a teia de significantes da obra, buscando a analogia estética provinda da transformação de seus elementos. Assim, adaptar seria prolongar a existência do original.

Haroldo explicita que, em sua própria trajetória, parte de elementos intra e extratextuais para chegar em um novo texto por “desconstrução e reconstrução da história.” Ele “traduz a tradição, reiventando-a”. Essa afirmação diz respeito à relação do texto com seu contexto e portanto atesta para sua historicidade, para as condições diversas em que o texto nasceu. Ao reinventar a tradição, ele repete o mesmo sentido desta historicidade na sua transcriação, relacionado-a com seu contexto atual.

Para ele, o texto “transforma-se na viagem" e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e novo tempo são determinantes” (Campos, 2013, p. XVIII).

Ainda que as reflexões de Campos sejam sobre a tradução poética, que seriam definidas por Jackobson (2008) como tradução interlinguística, creio que há um paralelo possível de ser traçado entre ela e a tradução intersemiótica. Ambas atestam pela necessidade da narrativa inteira ser traduzida e ambas são relativas à função poética da linguagem, que se caracteriza "pela projeção das relações paradigmáticas (de analogia ou semelhança) sobre as relações sintagmáticas (lógicas) (Jackobson apud Campos, 2013, p. XIV).

Porém, é a posição que o tradutor ocupa que mais me interessa nessa reflexão. Sua tarefa é análoga à própria criação. A tradução como forma de criação artística e o tradutor, criador.

Esta condição me confere a possibilidade de construir uma voz autoral na adaptação e que eu pense a adaptação a ser feita como processo criativo autônomo e completamente livre.

2.5. Algumas considerações

Lancei meu olhar para a literatura e para o cinema, buscando ângulos incomuns e diálogos possíveis. Por vezes, busquei explicitamente o que difere nas duas linguagens; outras vezes, o que têm em comum. Porém o foco foi menos sobre elas e mais sobre o processo de tradução entre elas.

Certamente o tema possibilitaria uma abordagem teórica mais ampla[10]. Eu não poderia encerrar apenas nesta dissertação todos os aspectos que a questão sugere e portanto elegi uma abordagem que mais bem articulava minhas próprias referências bibliográficas (Jackobson, 1969; Plaza, 2013 e Campos, 2013). É importante pensar que embora esta pesquisa tenha se proposto a refletir sobre a adaptação do ponto de vista teórico, teve como cerne pensar e realizar uma adaptação específica: a adaptação do

[10] Não me aproximei nesta pesquisa, por exemplo, de Umberto Eco (Experiência de Tradução, 2007), Walter Benjamin (A tarefa do tradutor), Julie Sanders (Adaptation and Appropriation, 2005), Robert Stam (Beyond fidelity: the dialogics of adaptation, 2000) ou Linda Hutcheon (Uma teoria da adaptação, 2011).

romance Em Câmera Lenta. Assim, frente ao meu objeto de pesquisa, contentei-me em não alçar voos mais amplos no que se refere a outras visões acerca da adaptação.

Em tempo: é certo que Haroldo de Campos teve papel decisivo nesta pesquisa e que sua obra definiu por completo seus rumos. Tanto e a tal ponto que o tratamento a ser empregado doravante para o trabalho a ser realizado será **transcriação**.

A meu ver, as questões fundamentais para começar a pensar minha transcriação giram em torno da narrativa a ser adotada, do tratamento a ser empregado para os personagens e do tratamento audiovisual a ser dado ao roteiro.

Porém, estas três questões estão a serviço, em realidade, (talvez seriam meros recursos técnicos?) de uma questão ainda maior: como trazer o clima e a textura que senti nas primeiras leituras para o roteiro? Como imprimir na minha história as sensações que tive?

Afinal, o romance foi escolhido por ter-me causado forte impacto. É o meu encantamento pela história escrita que culminou na pesquisa. É o desejo de transformar em imagens e sons a narrativa lida.

E se nesta transcriação será adotada uma voz autoral, então este autor se torna elemento constitutivo deste processo e, neste caso, suas sensações e emoções deixam de ser meros elementos subjetivos do artista e se transformam em objetos de estudo, constitutivos de um processo, no qual o autor irá se debruçar, sistematizar e usar como matéria prima para criar seu roteiro.

Até este momento suspeito que o ponto de partida para a transcriação pode ser definido como algo que transita entre o texto a ser adaptado e o roteirista que o irá adaptar.

CAPÍTULO III: UM PROCESSO

PODER DA CRIAÇÃO

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração
Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração
É, faz pensar que existe uma força maior que nos guia
Que está no ar
Bem no meio da noite ou no claro do dia
Chega a nos angustiar
E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar, lá laia laiá
Lá lá laía laiá

João Nogueira

3.1. Transcriar – Primeiros apontamentos

Este capítulo propõe uma reflexão sobre os processos de realização de um roteiro de cinema, transcriado de um romance. Esta proposta destaca de imediato algumas questões:

Primeiro, como se observou no capítulo anterior, sobre a tradução poética descrita por Haroldo de Campos (2013) e a tradução intersemiótica, por Julio Plaza (2013), a transcriação pressupõe um mergulho intra e extratextual considerando, para além das palavras e dos sentidos que se quer traduzir, os tempos históricos do romance e da tradução, as circunstâncias nas quais a obra original foi concebida, o universo do autor e seus dilemas; enfim, o universo diegético do romance. Além disso, são igualmente pertinentes as questões relacionadas ao próprio tradutor. Isso inclui suas motivações, sua visão de mundo e principalmente sua mobilização emocional e afetiva. É um trabalho criativo análogo à própria criação da obra original (Plaza, 2013, p. XI). Neste sentido este trabalho é específico: trata de uma transcriação realizada por um autor específico e tem como ponto de partida um romance específico: Em Câmera Lenta, escrito por Renato Tapajós. O trajeto aqui registrado e pensado não é genérico e não pode ser aplicado, tal qual um manual, a qualquer tradução intersemiótica;

Segundo, este capítulo não deve incorrer no erro de apenas descrever os processos pelos quais a escrita do roteiro passou. Antes, deve ser uma reflexão sobre este processo;

Terceiro, há distinção entre um roteiro original e um roteiro transcriado. No primeiro caso, a matéria prima para o trabalho é o universo no qual seu autor decide mergulhar. É o mundo. No caso de uma transcriação, a matéria prima do roteiro a ser criado é o próprio romance, isso é, o universo no qual o autor do livro mergulhou.

No início desta dissertação, foi estabelecido que a escrita do roteiro seria feita em separado da pesquisa. Pretendia realizar uma etapa investigativa e teórica sobre o romance, a adaptação e a transcriação e apenas depois disso escrever propriamente o roteiro. Finalmente, eu escreveria uma reflexão sobre este processo, que resultaria neste capítulo da dissertação.

Porém, ao longo da pesquisa, cada nova leitura ou cada novo filme visto sugeriam imagens e tramas que me estimularam na construção de cenas, na resolução de questões ligadas à narrativa que pretendia criar, ou na criação de personagens. Assim, o trabalho de escrita do roteiro começou em paralelo à pesquisa, de forma inicialmente desarticulada e confusa.

Roteiro e pesquisa começaram a ser escritos simultaneamente. Passagens inteiras eram construídas apenas para, depois de algum tempo, serem desconstruídas. Ora porque determinado autor me apontava caminhos diferentes dos que eu já havia trilhado, ora porque uma nova ideia negava por completo a anterior, e me obrigava a mudar tudo.

Ao cabo de alguns meses isso resultou no acúmulo de uma quantidade enorme de anotações, esboços, desenhos, cenas, registros de sonhos ou experiências vividas que serviriam de base para a escrita do roteiro. Muitas delas eram processuais, isto é, foram importantes para se formular uma cena, por exemplo, mas já não tinham muita utilidade. Outras, eram lixo residual. A sensação que tive foi a de que eu estava para editar um filme de 2 horas mas dispunha de 100 horas de material bruto. A quantidade de material disponível estava no limite entre contribuir pela sua riqueza e atrapalhar pela sua quantidade.

Minha tarefa era então organizar este material para efetivamente dar forma ao roteiro. E foi este o ponto exato em que o trabalho não encontrou seu caminho. Eu simplesmente não sabia como começar, nem por onde.

Me dei conta de que precisava de algo que me ajudasse a lidar com esse material e que me permitisse ter visão do conjunto das operações a serem feitas. Assim, recorri às técnicas de escrita de roteiro tradicionais.

Em 2005 participei de uma oficina de roteiro de cinema na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San António de los Baños, em Cuba. Na época, o professor foi Juan Madrid, espanhol, autor principalmente de telenovelas.

Para ele, o roteiro cinematográfico se funda na ideia do *conflito*. Conflito seria tudo aquilo que “alguém deseja, mas não tem”. Ou, por outro lado, “tem mas está prestes a perder”. O conflito é gerado por algo que deve ser feito, precisa ser feito, mas

não pode ser feito. É o elemento que desorganiza, que detona outros processos. Ele afirmava que a ideia fundamental do roteiro deve ser construída a partir da existência de uma impossibilidade que, por sua vez, gera transformação. Para ele, em um filme, algo deve necessariamente acontecer. Nesta mesma lógica, os personagens também devem necessariamente mudar. Há, obviamente, uma moral nesta perspectiva, na qual sempre aprendemos algo a partir de uma experiência.

Esta noção de conflito articulador da história está na base de muitos livros sobre o roteiro de cinema e é a técnica comum à maior indústria cinematográfica do mundo: Hollywood. Quando falamos de manuais de roteiro, podemos pensar em Sid Field, Doc Comparato ou Robert Mckee, entre outros que trabalham exatamente o roteiro a partir do conflito.

O roteiro é então dividido em três atos. No primeiro ato, o conflito é apresentado, assim como o contexto inicial do filme. Ao final do primeiro ato, há um ponto de giro, no qual alguma coisa ou ação muda o rumo da história. O segundo ato apresenta o novo contexto e desenvolve a impossibilidade da resolução do conflito. No final do segundo ato, um novo ponto de giro: há a possibilidade de se resolver o conflito afinal. No terceiro ato, nova negação, que culmina, um pouco antes do fim do filme, no anticlímax, no qual o conflito parece ser insolúvel. E então, finalmente, no instante seguinte, o clímax, ou a resolução do conflito. O terceiro ato portanto é a resolução do conflito.

Como metodologia de escrita a mesma oficina propunha a seguinte lógica de trabalho:

Primeiro deveríamos realizar uma sinopse de até cinco linhas do futuro roteiro. Ela deve conter basicamente o conflito. Depois, deveríamos estabelecer quais seriam os personagens principais, os pontos de giro, o anti-clímax e o clímax. Isso deveria ser materializado em uma outra sinopse de até uma página. Depois disso, deveríamos realizar um argumento entre 10 e 20 páginas, contendo a descrição física e psicológica dos personagens principais e secundários, conflitos principal e secundários, pontos de giro, anticlímax e clímax. Nesta etapa, a descrição deve conter, em termos estilísticos, o tratamento audiovisual que o roteirista imagina para o filme. Finalmente, deveríamos

fazer uma escaleta, isso é, a organização das cenas em tópicos, já na sequência em que serão dispostas na versão final do roteiro.

Observando essa metodologia, ficava claro que a proposta era definir incialmente a estrutura do roteiro, seu esqueleto, seus pontos de apoio, para depois "preenchê-lo com carne", isso é, com a história criada e suas nuances.

Eu tinha certeza de que esta forma de se criar um roteiro fora testada à exaustão e tinha eficácia comprovada. Eu poderia citar alguns filmes excepcionais feitos desta maneira. Alguns dos meus filmes preferidos, aliás[11]. Mas também essa estrutura me parecia enrijecer as possibilidades criativas, ou pelo menos reduzi-las. Elas não necessariamente consideravam a estrutura narrativa da obra original, que no meu caso era toda fragmentada, estilhaçada, como um caleidoscópio. Eu intuía que meu trajeto particular necessitava de outras referências.

Desta forma, abandonei temporariamente a ideia de escrever meu roteiro balizado pela metodologia observada e resolvi ampliar a pesquisa.

3.2. A partida afetiva

Em 2014 tive contato com a dissertação de mestrado titulada "O presente é um animal que habita o meu estômago", realizado na Netherlands Film Academy, pela pesquisadora Luiza Fagá (2014). Trata-se de uma investigação artística sobre modos de transcriar a literatura para o meio audiovisual. Nesta pesquisa o processo de adaptação, também chamado por ela de transcriação, passou pelas seguintes etapas:

1. Mapa de sentimentos;
2. Mapa de metáforas;
3. Vocabulário visual;
4. Escrever com imagens.

[11] Ladrões de Bicicletas, de 1949, de Vittorio de Sica, Janela Indiscreta, de 1954, de Alfred Hitchcock e O Poderoso chefão, 1972, de Francis Ford Coppola, por exemplo.

Fagá realiza sua transcriação a partir de uma perspectiva artística, sensorial e poética. O processo passou pelas anotações dos sentimentos e sensações subjetivas a cada leitor diante do texto a ser transcriado, até a elaboração de vocabulário audiovisual construído a partir de imagens de arquivos, objeto fundamental de sua pesquisa. Ela descrevia, portanto, um processo singular, único, diante de seu universo de trabalho, que tinha como ponto de partida a visão afetiva e sensorial acerca da obra a ser transcriada. E foi sobre este ponto de partida que me debrucei inicialmente.

Cecília Salles (2011) aponta para os recursos criativos no campo da técnica, ressaltando a opção por este ou aquele procedimento ligado à necessidade do artista naquela obra e a suas próprias preferências. São opções diretamente relacionadas aos princípios gerais que regem o fazer daquele artista. Porém, há num primeiro momento contato com a matéria prima de determinado artista; em meu caso, o romance. Este contato é de natureza afetiva, emocional e até sensorial. É um primeiro contato com as propriedades estéticas daquela matéria prima. Após este momento, há a eleição dos aspectos que o artista deseja capturar para realizar o trabalho e a manipulação da sua matéria prima.

O roteiro a ser escrito não me seria revelado simplesmente. A primeira cena não surgiria em minha imaginação após uma noite de sono profundo. Eu haveria de escrevê-la dezenas de vezes. Mudá-la por completo quantas vezes me parecesse necessário. Detestá-la e amá-la indistintamente. E talvez o começo do trabalho tivesse mais a ver com as coisas que senti e pensei no ato de leitura do romance do que a partir de sua leitura crítica. O vasto material que produzi começou a me parecer mais amistoso.

Anton Ehrenzweig (1977) constrói a imagem de um emaranhado de fios com muitos pontos nodais quando define a busca criadora. Cada ponto irradia muitos caminhos possíveis. Cada caminho leva a novos pontos, novas encruzilhadas e assim sucessivamente. Cada um destes pontos é essencial àquele trajeto particular e se constitui como a singularidade de cada trajeto. A obra final é, portanto, a visão do conjunto das decisões tomadas. É a visão geral do emaranhado de fios e seus pontos nodais.

O problema é que o artista criador não tem a visão do todo no início do trajeto. Ele é obrigado a seguir ponto a ponto às cegas, com a constante incerteza da utilidade ou relevância de cada decisão.

Porém, a despeito das incertezas de cada trajeto, Ehrenzweig (1977, p. 109) divide o processo criador em três estágios: o primeiro momento no qual se projeta dentro do trabalho as partes fragmentadas da criação, como jorro sem ordenação, que parecerá ao olhos do criador ainda acidental e irreconhecível (e que pode causar a falsa sensação de que “surgiu efetivamente do nada”);

O segundo estágio no qual certa consciência por parte do artista integra a subestrutura da obra, isso é, quando a obra ganha sua primeira forma, sem que o artista ainda consiga compreender completamente como realizou aquela operação;

E o terceiro estágio no qual “parte da estrutura oculta da obra volta para o ego do artista em um mais elevado nível mental”. Esta etapa consiste na manipulação incessante daquilo que foi produzido anteriormente e que, por construção e desconstrução, chega-se ao resultado final.

Plaza (2013) propõe três etapas que orientariam o processo criativo em uma tradução intersemiótica, a partir das funções de linguagem de Jakobson: contaminação pela obra, leitura crítica intra e extratextual e registro de seus elementos fundamentais.

A contaminação pela obra seria derivada da primeira leitura e situa-se no campo da experiência estética. Quais sentimentos, emoções, tensões e questões a primeira leitura nos causou seria o primeiro passo para que uma adaptação tenha início. Registrar esses elementos, com a linguagem que melhor convier ao artista, é fundamental ao trabalho.

É claro que este trabalho é subjetivo. Depende de elementos que pertencem ao universo intimo e pessoal do artista e serão diferentes para cada artista. Mais do que isso: para a mesma pessoa poderá ser diferente, de acordo com o momento específico que vive, suas questões primordiais, sua visão de mundo, seus conflitos.

A leitura crítica intra e extratextual foi exatamente o que fiz no capítulo I desta dissertação, isto é, um esforço para compreender a obra, não só em seus aspectos narrativos e estilísticos, mas também atribuindo-lhe historicidade e subjetividade. Além

disso, o próprio autor da obra, seus traços psicológicos mais claros, sua conduta, etc., fariam também parte desta leitura.

Por fim, o registro de seus elementos fundamentais seria a apreensão por parte do tradutor daquilo que lhe interessa traduzir, tendo consciência de que não será possível considerar todos os elementos constitutivos da obra original.

Assim, orientado por estas questões, dei início à escrita do roteiro transcriado do romance Em Câmera Lenta. Tudo indicava que o princípio seria recuperar meu primeiro contato com a obra. Realizar um trajeto às avessas do que fiz no capítulo I desta dissertação: embeber-me da qualidade da energia da primeira leitura, daquilo que me mobilizou afetivamente.

Eis meu percurso.

3.3. As etapas de um processo criativo

a) Contaminação estética

A primeira leitura do romance *Em Câmera Lenta* foi feita em meados de 2004. Na ocasião eu gostaria de ter feito anotações acerca deste primeiro contato. A lembrança que tenho dos detalhes quase se perdeu no tempo. Lembro-me, porém, de sensações gerais, de impressões e, com ênfase, daquilo que me tocou nesta primeira experiência. Foi uma leitura que deixou rastros afetivos, emocionais e sensoriais. Neste momento, o entendimento da estrutura do romance, do estilo adotado pelo escritor, da confusão do foco narrativo não me chegou à consciência, não foi evidente.

Julio Plaza (2013, p. 34) observa que em um primeiro nível de leitura “o efeito causado por um signo não é senão a qualidade de sentimento que o signo pode provocar”. Este sentimento diz respeito muito mais “da sua inserção no seu princípio constitutivo, isto é, no seu ícone ou insight, do que a sua dependência de fatos e realidades extra-artísticas. Sua capacidade de desenvolvimento depende, afinal, de uma capacidade mental para a introvisão e, claro, da consciência da linguagem” (p. 40).

Ele se refere à consciência como “impressão de um instante”. Sensação por similaridade e identificação. Esta primeira leitura no trabalho tradutório apreenderia, portanto, os aspectos mais impactantes de sua função poética, ou daquilo que a obra possibilita ler e sentir.

De certo, todos nós temos nossos casos particulares de fruição artística. Ao nos colocarmos frente a alguma obra de arte, antes mesmo de compreendermos sua forma e seus códigos, podemos ser atropelados por sensações confusas, sentimentos estranhos e mesmo vertiginosos. A experiência artística pode desencadear memórias esquecidas, euforia ou depressão.

Em geral, o trabalho artístico está associado a sentimentos intensos e é produzido também sob influência de sentimentos intensos dos artistas. Não raro são os artistas que produzem em momentos aflitivos ou de indefinições profundas. Não raras são as obras que nos provocam incômodo e atração.

Há também obras que nos provocam conforto, paixão e estão associadas às belezas naturais, à forma humana em seu momento mais terno e profundo, às relações humanas mais sinceras.

De fato, percebemos nas obras de arte aquilo que já carregamos conosco, ou, dizendo de outra maneira, percebemos das obras de arte, não sua totalidade, mas os aspectos com os quais temos de antemão algum tipo de relação, vínculo ou identificação. Como discorre Salles (2011, p. 97):

> A percepção é um movimento caracterizado pela unicidade da impressão. A poesia chega sob forma geral de uma forte sensação, que já carrega a marca da singularidade e originalidade de cada artista. As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de se manifestar. Poder-se-ia falar, portanto, de esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seria o poder de reconhecer os fatos em certas direções.

É a sensação primeira no trato com o Em Câmera Lenta que tento recuperar como ponto de partida de minha transcriação.

Após a primeira leitura, vi-me inundado por uma identificação enorme com o modo de ser do personagem, com o rigor de suas escolhas, com sua firmeza de caráter e, fundamentalmente, com sua entrega à vida que escolhera. Ao mesmo tempo,

também me identificava com o que ele sentia ao longo do romance: raiva, frustração, tristeza e solidão. O romance me entusiasmava e me incomodava simultaneamente. Por vezes, as coisas se invertiam e eu sentia raiva da rigidez do personagem, de sua incapacidade de resiliência, ao mesmo tempo em que tolerava a espera, ou compreendia o momento histórico que vivia. Havia em mim certa ambiguidade na relação com o personagem.

A experiência do livro me arremessava ao mesmo tempo em direção à afirmação de um projeto, derivado de uma conjuntura política e, assim, de uma visão de mundo racional, e a constatação de que os desdobramentos deste projeto haviam sido inúteis e que a dor que causavam era insuportável emocionalmente.

Estava também impresso no personagem principal a impossibilidade de se fazer de outro modo. A entrega total. Junto a isso, a negação aparece de maneira transversal em toda a obra. É a partir da negação de um mundo, seus valores, seu sistema político e econômico que se funda a entrega. E, diante da constatação de que as estratégias realizadas para lidar e transformar esse mundo haviam falhado e resultado na morte e no sofrimento de tantas pessoas, mais uma vez há a negação em mudar de estratégia, de trair os “milhares de mortos”. A negação é de fato a necessidade de honrar o compromisso assumido. É a lealdade.

Assim, simultaneidade e ambiguidade de sentimentos, razão, emoção, entrega e negação compunham um complexo emaranhado de fios em minha cabeça e em meu peito, dispostos em uma estética fragmentada e particionada, como um caleidoscópio. Vidros estilhaçados que refletem distorções e frações da imagem.

Neste primeiro contato com o romance lidei, não apenas com o seu conteúdo, mas também com sua forma.

A estrutura do romance Em Câmera Lenta envolve quatro camadas narrativas, construídas a partir de fragmentos que misturam diferentes personagens em diferentes tempos na história; o presente da ação se mistura ao passado e as memórias, aos fatos.

A leitura que faço dessa estrutura me sugere, não apenas uma representação de um suposto estado interno do autor, mas também uma forma dele ver o mundo. As memórias estão no mesmo plano da ação. O passado e o presente se fundem em uma labiríntica espiral. Como um espelho estilhaçado que reflete as luzes, não só daquilo

que está na sua frente, mas também de todos os lados. O criador que apresenta o mundo desta forma provavelmente o vê assim. O sente assim. E essa fragmentação pode ser sintoma de vários aspectos do mundo contemporâneo, também fragmentado: do rompimento dos espaços tradicionais de apresentação artística, da simbiose, hibridismo e diálogo entre as formas de arte, do ritmo da vida cotidiana, das múltiplas fontes de informação e comunicação, e até mesmo de traumas provocados pela tortura. Sentimento de imobilidade, de incapacidade de seguir adiante, de resolver coisas ou mesmo a mais pura e sincera confusão mental.

Me perguntava o que estaria por trás desta forma de construir a narrativa. Quais as intenções do autor em fazer desta forma?

Eu associo a montagem fragmentada a um descompasso entre aquilo que se conta e como aquilo é contado. Como se estivéssemos constantemente com acesso a diferentes realidades e diferentes tempos. É um estado sem dúvida de confusão, de vertigem, de “tudo ao mesmo tempo”. Mas essa fragmentação propõe a quem aprecia a obra um trabalho extra: o de montar em sua cabeça a narrativa cronológica para racionalmente entender o fluxo apresentado.

A estrutura me causou forte sensação de desequilíbrio e de desorientação física. Como lidar com esta desorientação surgiu como questão a ser pensada.

Guillermo Arriaga (2013, p. 66), roteirista mexicano autor da trilogia dirigida por Alejandro González Iñárritu, “Amores Brutos”, “21 Gramas” e “Babel”, propõe em suas oficinas e cursos de roteiro a definição de duas etapas estruturais na escrita de um roteiro: a palavra-chave e o conceito.

A palavra-chave seria uma espécie de objeto referencial da história, um ponto de fuga ao qual todas as cenas deveriam convergir. Há que se escrever cada sequência ou cena orientado por ela, e a sua ajuda leva o roteirista a não se perder na escrita da história.

Já o conceito traduz “aquilo que se quer fazer entender” pela história, e se constitui como a sua própria estrutura. É a este conceito em que todas as áreas da realização cinematográfica (arte, fotografia, som, finalização, etc.) devem se balizar; cria a estética da obra como um todo.

O romance Em Câmera Lenta constrói um personagem em conflito. E é este conflito que define os rumos da história. Ele não sabe do paradeiro de sua amada e aguarda notícias isolado e preso em uma casa na periferia da cidade de São Paulo. Ele vem de uma reflexão sobre as estratégias feitas pelas organizações de guerrilha contrárias ao governo militar brasileiro e chega à conclusão de que a luta armada foi equivocada e falhou, trazendo a morte e a dor para todos os seus militantes.

Por outro lado, a razão que o levou a entrar na luta armada foi a convicção de que era a única forma de enfrentar e vencer a ditadura militar. Ele é regido por uma entrega pessoal e profunda diante de suas obrigações como militante, e desistir, ainda que sabendo que o fim será desastroso, é impossível. Por lealdade aos mortos, por lealdade à sua própria decisão.

O romance nos propõe uma ideia de simultaneidade; não é uma coisa ou outra, é uma coisa *e* outra. Ele não está, ora no tempo presente da ação, ora no passado; está nos dois tempos. O personagem vive simultaneamente amor e ódio. Tem conclusões racionais e ao mesmo tempo emocionais. Está absolutamente lúcido em suas análises ao mesmo tempo em que delira e tem alucinações.

Essa simultaneidade da forma (fragmentada) e do conteúdo me causou desorientação e mesmo vertigem diante do romance. Desorientação por ter que lidar ao mesmo tempo com variáveis por vezes antagônicas, e vertigem por tirar de meus pés a segurança do chão.

Assim, emprestando de Arriaga (2013) sua ideia de palavra-chave e de conceito, com o propósito de organizar a escrita do roteiro, tentei definir seu ponto de fuga e seu conceito unificador: meu roteiro terá como ponto de convergência de todas as cenas e sequências a ideia de fragmentação. E o conceito sobre o qual a obra assenta sua estrutura, e que todas as outras áreas da criação cinematográfica terão como base, será a simultaneidade de sensações, eventos, tempos, emoções.

b) Leitura crítica

Após a primeira leitura da obra a ser transcriada, na qual tentei recuperar aquilo que o romance me provocou em termos estéticos, de sensações e sentimentos,

parti então para a segunda leitura, de natureza crítica. Essa leitura resultou no capítulo primeiro desta dissertação.

c) Mapa de imagens

O terceiro momento de minha transcriação foi a chamada criação de um mapa de imagens. Como se viu, conto com um dado importante para o trabalho, derivado quem sabe da formação de Tapajós em cinema: a narrativa sugere e constrói uma série de imagens ao longo do livro. Essas imagens me permitiram começar a materializar o roteiro a partir de algum ponto concreto, e constituem o universo estético do autor da obra. As descrições psicológicas e emocionais dos personagens não me interessam nesta etapa. Estou interessado naquilo que me dá indícios de formas, de texturas, de ambientes, enfim, da matéria-prima com a qual irei compor o roteiro. Criar um mapa de imagens é criar uma geografia imagética na qual a história irá se estruturar.

Obviamente não cito todas as descrições que o autor faz no romance, mas apenas as que julgo significativas ou relevantes para meu trabalho, ou porque são importantes para a narrativa do romance, ou porque de alguma forma ecoam em meu próprio universo imagético e criativo.

Assim, fiz esforço por definir estas imagens em dois grupos diferentes:

O primeiro grupo engloba as imagens descritivas de objetos, pessoas, paisagens, eventos ou ações e dão indícios de cor, textura, forma, trajeto, comportamento.

> A avenida ladeada de mangueiras, como um grande túnel, eu lembro. No meio da tarde, o sol filtrado pela copa das árvores, os poucos carros e as pessoas que passavam, sem pressa, carregando calor. Casas antigas de grandes janelas abrindo diretamente para a rua, alguns jardins cercados por antigas grades, as grandes portas de madeira. Um tempo quase congelado pelo mormaço, sons distantes, como que hesitantes. Eu passava por ali todos os dias, voltando do colégio, com os amigos, rindo ou discutindo, às vezes algumas garotas (Tapajós, 1977, p. 28).

Este trecho, por exemplo, me levou a uma ideia de tempo morto, tons pasteis, som “abafado”, vida suspensa; Em Câmera Lenta, talvez. Ou uma câmera subjetiva, de dentro de um carro. Propõe uma ideia de afastamento por parte do personagem.

O segundo grupo diz respeito as imagens metafóricas que o autor propõe. São imagens que dão indícios das suas sensações e de uma visão subjetiva de mundo: “Continuar com os pés calçados em botas de chumbo, os passos pesados, mas ir até o fim porque pode ser que essa insistência mostra que ainda há alguma esperança” (p. 56).

O exemplo acima me sugere um espaço onírico, um desenvolvimento em separado da narrativa, como um sonho, por exemplo.

Assim, temos alguns exemplos destes dois grupos de imagens que considerei na escrita do roteiro, se não como cenas, mas como sugestões de climas.

Primeiro grupo de imagens – descritivas:

Corredor de mangueiras;
Avião levantando voo;
Carros apostando corrida na estrada, de noite, com os faróis apagados;
Mar em dia de chuva;
Passeata na avenida Consolação;
Floresta amazônica;
Mãos muito brancas e delicadas manipulando uma arma;
Sala do aparelho: sofá vazio, cinzeiro cheio, mimeógrafo parado;
Mulher sendo cortada ao meio por uma rajada de metralhadora;
Vidro se estilhaçando ao receber uma rajada de balas.

Segundo grupo de imagens – metafóricas:

Uma pessoa caminhando na calçada com botas de chumbo;
Corda esticada a ponto de se romper;
Velho navio de ferro à deriva, rangendo;
Músculos que se movem sob a pele de um animal;

Centenas de rostos que observam;
Máscaras.

Apenas para dar outro exemplo do uso que poderei fazer destas imagens, a metáfora de um navio de ferro à deriva, rangendo, possivelmente não irá se transformar em uma imagem de um navio. Porém, nos momentos em que o personagem ELE delira, posso incluir no desenho de som do filme, indicado no roteiro, os rangidos deste navio. O ferro velho e pesado se acomodando em sua própria carcaça. Esse som propõe uma textura à imagem. Cria um clima sombrio.

d) O emaranhado de fios

A transcriação implica, frente à obra original, escolher aquilo que mais convém ao tradutor traduzir, aquilo que nele mais reverbera, aquilo que encontra eco em seu próprio universo. Isso significa, da mesma forma, abandonar todo o resto. Há também a possibilidade de amalgamar personagens, da utilização parcial de cenas, da recriação completa de passagens, personagens ou situações que melhor servirão à obra recriada. Assim, o exercício neste momento da minha transcriação foi eleger os pontos que mais me interessavam no romance original para, depois, pensar como utilizar estes elementos escolhidos em meu roteiro.

São:
Fragmentação da narrativa;
Autobiografia;
Monólogo interior.

FRAGMENTAÇÃO DA NARRATIVA

Em Câmera Lenta é uma história construída por fragmentos narrativos que mistura tempos e espaços. É decorrente de visão também fragmentada da realidade e da incapacidade de lidar de maneira organizada com o fluxo contínuo de memórias.

Ao adotar estilisticamente essa fragmentação, Tapajós propõe um efeito de desorientação e simultaneidade a seu leitor, aproximando-o das sensações experimentadas pelo protagonista, sinestesicamente.

Mas se eu desejar transcriar esta estrutura em meu roteiro, como seria?

Arriaga (2013, p. 75), ao contar de sua experiência com o roteiro do filme 21 Gramas[12], cuja estrutura fragmentada é muito semelhante à do romance de Tapajós, define o conceito de *perguntas dramáticas* entre as sequências para melhor orientar o espectador.

Diz: “Um filme não linear só pode interessar à alguém se ele cria perguntas dramáticas: situações que exigem uma resposta -- que será dada em uma cena seguinte”.

Arriaga se refere a determinada ação inconclusa, pendente, que gera no espectador o desejo ávido de conhecer sua resposta. A curiosidade do espectador auxilia na junção dos fragmentos dispersos. Assim, na montagem que será feita na cabeça do espectador, posterior ao filme, ele contará com essas perguntas para agrupar os fragmentos.

O recurso utilizado por Tapajós em seu romance não funcionaria no cinema sem que as cenas tivessem relações entre si, que fizessem que o espectador conectasse rapidamente os fragmentos dispersos. As perguntas dramáticas auxiliam nestas relações que os diferentes fragmentos estabelecem. Estas relações podem inclusive ser criadas na fotografia, no som ou na direção de arte.

Assim, no roteiro transcriado irei usar das perguntas dramáticas para construir uma narrativa também fragmentada.

---

[12] Iñaritu, 21 gramas, 2003.

AUTOBIOGRAFIA

A principal crítica feita ao romance “Em Câmera Lenta” em seu lançamento expressava que o livro teria interesse sociológico e histórico maior que literário. E a oscilação do foco narrativo acentuaria as supostas fragilidades do romance no campo da literatura[13].

A sensação que tive ao analisar esta oscilação narrativa foi que o próprio Tapajós reclamava o direito à fala. Como se seu próprio testemunho no mundo real legitimasse o mundo da obra. Sua existência documental se fazia presente na ficção.

Estes aspectos são de grande interesse para o trabalho que se segue e de grande riqueza para o romance.

Ao romper com o rigor literário do foco narrativo, Tapajós insere sua história em um contexto mais amplo e híbrido das manifestações artísticas modernas. Em épocas de grandes catástrofes, com forte apelo visual, em um ritmo acelerado da vida urbana, transparecer na obra este “desequilíbrio” formal é na verdade um estilo, uma perspectiva estética da obra[14].

Ao analisarmos a sua trajetória profissional de maneira mais ampla, percebemos que Tapajós tende a não separar sua própria imagem dos personagens que cria e sua própria experiência pessoal dos eventos utilizados como matéria prima para seus filmes e romances. De fato, sua voz e mesmo sua imagem estão presentes em quase todos os seus filmes.

Como se o criador estabelecesse ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade. Talvez por este motivo, Kurosawa nos mande procurar por ele nos personagens que criou. “Porque não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra” (Salles, 2011, p. 140).

---

[13] Ver capítulo 1 p. 20 - Há certa confusão entre o narrador da história, o monólogo interior do protagonista e o discurso indireto livre da narrativa da morte dELA, ora proferido pelo protagonista, ora pelo narrador.

[14] Antonio Cândido salienta o discurso predominantemente poético da obra, na perspectiva das funções da linguagem de Jakobson, e apresenta o romance de Tapajós no conhecido ensaio “O papel do Brasil na nova narrativa”, como “amostra honrosa” de uma “geração da repressão”, atestando a seu romance uma “técnica ficcional avançada”.

Assim, como trabalhar o caráter autobiográfico do autor do romance em uma transcriação foi outra questão relevante nesta dissertação.

Na introdução do livro póstumo “Transcriação”, de Haroldo de Campos, Marcelo Tápia (2011) faz uma cuidadosa reconstituição da trajetória de pesquisa de Campos e tenta definir os aspectos essenciais de seu trabalho.

Para ele, o ponto mais importante da concepção de Haroldo de Campos sobre a transcriação é a explicitação de que para se transcriar é necessário “descontruir e reconstruir a história, traduzindo a tradição, reinventando-a” (Campos, 2011, p. XVIII). Em vez de buscar reconstruir um mundo passado, a visão haroldiana decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na "viagem" e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e novo tempo são determinantes. Traduzir é recriar, ou criar de forma paralela, autônoma porém recíproca. É o “avesso” da tradução literal.

Se o trabalho tradutório da poesia na visão haroldiana pode ser entendido não apenas como trabalho criativo em si, mas trabalho no qual o transcriador estabelece uma relação pessoal com a obra original, “usurpando-a de seu criador”, então uma nova possibilidade se abriu neste trabalho: para a construção de meu roteiro eu poderia, sem prejuízo maior, apropriar-me da obra tanto quanto fosse possível, incorporando à sua estrutura uma perspectiva pessoal e também autobiográfica, trazendo elementos de meu próprio tempo no roteiro. Elementos com os quais eu, como tradutor criativo, estabeleço relações com os aspectos análogos pertencentes ao romance, isso é, ideologia, estética, política e amor.

Assim, introduzo o tempo presente no roteiro e crio um personagem que inspirado em minhas próprias experiências políticas, ideológicas mas fundamentalmente afetivas, estabeleça relações com os demais personagens do romance.

Salles (2011, p. 100) situaria esta proposta naquilo que define como *Olhar Transformador*: “O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos com a realidade”.

Para ela, este papel transformador da criação artística é responsável pelo estabelecimento de elos entre o artista e a realidade externa ao mundo ficcional de sua criação. O ato criador propõe novas conexões entre a realidade externa à criação e a obra em processo, desatando-os, de certa maneira, de seus contextos.

MONÓLOGO INTERIOR

A narrativa da história principal do romance, a história dELE, é construída a partir do monólogo interior do personagem.

Ele está só, fechado em uma casa de algum bairro em São Paulo, aguardando notícias de sua companheira e namorada, presa por policiais militares. Ela fora presa na mesma ação em que ele conseguiu fugir, razão pela qual está escondido; afinal, está sendo também procurado. Toda a estrutura da organização na qual atuava está desmantelada. Muitos mortos, muitos presos, alguns exilados e outros, como ele, foragidos. Assim, o tempo em que ele ficará em claustro é indefinido. Ele sabe que sua companheira e amada está presa e certamente está sendo torturada. Se ela será morta, é a principal questão que o aflige. Ele ainda sai ocasionalmente do seu claustro para participar de ações esporádicas de expropriação a bancos. Nestes momentos tem contato com outros militantes.

Desta forma, o personagem realiza profunda reflexão sobre a opção pela guerrilha armada. Revê os principais aspectos das estratégias feitas pelas forças de resistência à ditadura, chegando à terrível conclusão de que, não apenas a derrota era eminente, como também a escolha pela luta armada havia sido equivocada. Esse conflito é catalisado pela sensação de perda, não só moral, mas das vidas de amigos e amigas e outros militantes, e especialmente dELA, seu amor. A intensidade destes pensamentos e emoções é tamanha, e vem com tanta violência, que ele fica absolutamente perturbado, a ponto de começar a ter alucinações visuais.

Esses pensamentos, escritos em primeira pessoa, no monólogo interior do personagem, são verdadeiros jorros de ideias e imagens fragmentadas, confusas e desordenadas, por vezes repetitivas.

Tudo isso culmina no momento em que ele sabe dos detalhes do assassinato de sua amada. Os detalhes desse assassinato são fornecidos por meio da técnica do discurso indireto livre, um misto do discurso direito e indireto, que corresponde ao monólogo interior do personagem feito pelo narrador.

Ao saber dos detalhes da morte dELA, o autor dá vazão à sua raiva e loucura. Ele fora orientado pela organização a realizar uma ação. Ao chegar no local indicado, percebe que, em vez de seus companheiros de guerrilha, havia militares disfarçados de civis, preparando uma emboscada. Ele descobre esse movimento a tempo de fugir sem ser visto. No entanto, movido por um ódio cego e a convicção de que morrer seria a única forma de ser fiel e leal a todos os seus amigos já mortos, e principalmente a ELA, decide então ir até o fim e matar tantos militares quanto fosse possível, antes de ser morto. Este é o fim da história, com seu assassinato-suicídio.

Qual seria então o tratamento a ser dado ao monólogo interior do personagem? Como expressar em imagens e diálogos a profunda confusão e perturbação mental que o assolava? Seu estado interno?

A primeira opção considerada no tratamento desta questão foi a utilização do recurso da voz off. O filme Lavoura Arcaica[15] seria assim uma boa referência de como trabalhar essa questão. Teria pois que adequar o estilo literário à linguagem oral, editar os aspectos fundamentais e centrais das informações a serem colocadas, e assim eu conseguiria, talvez, o efeito desejado.

Porém, parece-me que a opção por este recurso seria apenas o mais fácil, mas definitivamente não o único.

Jean Epstein (1983, p. 293) atesta que filmes são realidades emocionais. Não têm a capacidade de abstração da literatura e portanto não deveriam utilizar seus recursos narrativos. Antes, deveriam perseguir os recursos próprios das narrativas visuais (que se assemelham aos processos mentais e oníricos): zoom, enquadramento, detalhes, elipses temporais, digressões, regressões, montagens paralelas, movimento, etc. Além disso, imagens não necessitam, tal como a literatura, de qualquer tecnologia ou recurso para serem apreendidas. Ninguém precisa aprender a ver para assistir a um filme (temos que aprender a ler antes de ler um texto). Assim, não há processos

[15] Lavoura Arcaica: Luis Fernando Carvalho 2001.

racionais envolvidos na fruição de um filme. As imagens chegam diretamente ao coração.

Quando Epstein filma “A queda da casa de Usher” em 1928, adaptado do romance homônimo de Edgar Allan Poe, ele apresenta seu tratamento do monólogo interior. No filme, a esposa do personagem Usher morre em consequência de uma doença desconhecida. Em seu enterro, ele está atormentado, entre devaneios, delírios e crises de loucura. A montagem é invadida por imagens de sapos em cópula, corujas fantasmagóricas, estrelas que reluzem de maneira absurda, ventos terríveis, fogo, entre outros elementos não naturalistas, o que nos propõe imersão no tormento de Usher.

Assim, o monólogo interior é tratado trazendo elementos simbólicos à cena. Realidade e devaneio se misturam. O filme utiliza o recurso da montagem para exacerbar um estado interno ao personagem. A montagem, ora frenética, ora com objetos improváveis em quadro, sugere loucura, incoerência, fixação. A atuação é apenas parte dos recursos possíveis para externalizar o que o personagem sente.

Mas isso, claro, foi no começo do século XX.

Sergei Eiseinstein (1983) ao descrever sua experiência na adaptação da obra de Theodoro Dreiser, titulada “Uma Tragédia Americana”, afirma que "somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada".

O personagem principal, Clyde Griffiths, era um talentoso e proeminente jovem da aristocracia dos EUA. Seu futuro brilhante era dado como certo. Porém, ele engravida uma moça pobre com a qual teve uma relação fugaz, e então entende que, ao assumir esse casamento e essa criança, estará pondo fim a seu “futuro brilhante”. Clyde, sabendo que a jovem não sabia nadar, a convida para um passeio de barco em um lago distante da cidade. Protegido do olhar das pessoas ele pretende simular um acidente no qual o barco vira e ela morre afogada. No último minuto antes de cometer o crime, Clyde fraqueja e fica em dúvida se realiza ou não seu plano. Esse é o conflito que o personagem vive. No romance de Dreiser, a narrativa é um longo monólogo interior.

> Todo o arsenal de sobrancelhas enrugadas, olhos arregalados, respiração sôfrega, corpos contorcidos, faces petrificadas ou primeiros

> planos de mãos nervosas era bastante inadequado para expressar as sutilezas do conflito íntimo em todas as suas nuanças. A câmera tinha que penetrar "o interior" de Clyde. A agitação febril de seus pensamentos deveria ser registrada sonora e visualmente, alternada com a realidade exterior - o barco, a garota sentada diante dele, seus próprios gestos. Nascia a forma do monólogo interior (Eiseinstein,1983, p. 212).

Para Eiseinstein, o cinema, traz o monólogo interior enquanto sensação, sentimento. As soluções propostas não passam pela atuação ou por diálogos. É também na montagem que ele constrói seu monólogo interior, mesclando sons e imagens, em ritmos diversos, apoiando-se na trilha sonora e abusando de lembranças do personagem que invadem a cena furtivamente, como inserts.

Porém, em minha transcriação, eu não queria apenas dar uma ideia do estado emocional do personagem. Queria problematizar algumas das questões que expunha. Avancei mais alguns anos na história do cinema.

Pasolini (1982, p. 145) afirma que no cinema não há a possibilidade da criação de verdadeiro monólogo interior. A linguagem cinematográfica não tem a mesma possibilidade de interiorização e de abstração da literatura. “É um monólogo interior por imagens, e é tudo. A dimensão abstrata e teórica que está presente no ato evocativo cognitivo da personagem monologante, está ausente”. Não há de fato a possibilidade no cinema de construir um discurso visual nos moldes do monólogo interior na literatura, que é constituído por conceitos ou por abstrações.

Pasolini escreve contudo que o discurso indireto livre seria possível no cinema. Deveria porém ser chamado de subjetiva indireta livre. Enquanto o monólogo interior no cinema é um discurso feito pelo personagem que personifica a visão de mundo do autor, a subjetiva indireta livre é justamente o contrário, é “a imersão do autor na alma de seu personagem e da adoção pelo autor, portanto, não só da sua psicologia, como da sua língua" (p. 143). E conclui: "A característica fundamental da subjetiva indireta livre é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstrato explícito” (p. 146). Para ele, este recurso liberta as possibilidades expressivas do cinema, sufocada basicamente pela narrativa da prosa.

Frente a frente com o personagem criado por Tapajós, em sua ansiedade desenfreada, verborrágica, em seu cataclisma emocional, cheguei a pensar que minha única solução seria mesmo utilizar a voz off. Como realizar a imersão na alma de meu personagem e adotar sua linguagem, se justamente sua linguagem era o verbo? Talvez eu pudesse criar outro personagem, outro militante, que ficasse preso junto com ele, no mesmo claustro. Alguém em que ele não confiasse, ou de quem não gostasse, e que fosse lentamente revelando sua forma de entender aquele momento... Por outro lado, me agradava o fato dELE estar só. Enlouquecer sozinho me parecia mais interessante, era mais íntimo.

Talvez eu devesse criar um objeto com o qual ele pudesse conversar (lembrei-me imediatamente do filme O Náufrago[16], no qual o personagem também sozinho dialoga com uma bola de vôlei...). Cheguei a escrever algumas cenas nas quais o personagem encontrava um filhote de gato muito doente, quase morto, e que, em sua solidão, tentava em vão reanimar o animal. E, em algum momento, ele passaria a conversar com o gato.

Em uma das inúmeras conversas sobre seus tempo de militância clandestina, Tapajós me disse que havia ganhado de seu pai um gravador K7. E que teve por hábito gravar longos depoimentos, sozinho. Falava sobre o que sentia, o que entendia, o que não entendia, sobre qualquer coisa que lhe viesse à cabeça. Gravou também conversas com seus amigos mais próximos, suas namoradas, outros militantes.

Incorporei imediatamente essa história a meu roteiro. Me parecia que o gravador poderia desencadear jogos interessantes, especialmente na relação temporal que eu estava disposto a construir. Poderia criar conversas entre os personagens da década de 70 com os personagens do meu presente. Fiquei durante algum tempo entusiasmado com esse recurso e pensei ser a chave para resolver o problema do monólogo do personagem.

ELE, em claustro, teria em mãos um gravador K7 com o qual gravaria longos depoimentos direcionados à “posteridade”. Poderia assim expor tranquilamente sua crítica política, o que quisesse, enfim.

---

16 Robert Zemeckis, 2001.

Pensei em incorporar ao roteiro a seguinte situação: Antes de ir rumo a seu suicídio / assassinato, ELE poderia proteger bem seu gravador, em sacos plásticos e panos, e enterrar no assoalho da casa em que estava. Depois de 40 anos o gravador seria encontrado. Por quem? Quando? Em quais circunstâncias? Tudo ainda estava para ser definido, mas o caminho me agradava bastante.

Essa solução esteve na base do segundo tratamento do roteiro. Porém, deparei-me um pouco mais tarde com uma nova possibilidade que mudou um pouco os rumos do que seria o terceiro tratamento.

Na introdução feita por Ismail Xavier (1983, p. 355) na terceira parte de seu livro, A Experiência do Cinema, chamada "O Pazer do Olhar e o Corpo da Voz: a psicanálise diante do filme clássico", Xavier afirma que a psicanálise, a partir de 1968, ganha grande influência na crítica do cinema, após sua incidência na crítica literária. O "retorno de Freud", termo deflagrado pelos seminários de Lacan, encontra eco nas principais publicações das revistas de cinema da época, como a Cahiers de Cinéma e a Cinéthique, e influencia a crítica cinematográfica definitivamente.

É a partir desta perspectiva psicanalítica que resolvi ler algo de Carl Jung (2008)[17].

No capítulo primeiro, titulado "Chegando ao Inconsciente", Jung (2008, p. 19) define o símbolo como uma imagem ou palavra que implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato.

> Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Essa é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas esse uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos.

[17] Este salto em minha pesquisa, do cinema à psicanálise, é feito com extrema prudência e cautela. Tenho plena consciência da seriedade do tema e coloco-me às margens de suas questões introdutórias, tal qual se pretende o livro de Jung: uma introdução ao tema dos símbolos, dos sonhos e do inconsciente. Aliás, na introdução do livro, John Freeman diz que a ideia que norteou o trabalho foi justamente publicar um livro que introduzisse a psicanálise junguiana em uma linguagem acessível ao cidadão comum, sem formação específica no tema (p. 8), ponto exato em que me encontro.

Para ele, o inconsciente implica a existência de “dois sujeitos”, como um segundo pensamento de um indivíduo dotado de duas personalidades. Toda experiência apresenta um número indefinido de fatores desconhecidos e a realidade concreta tem também aspectos que desconhecemos e ignoramos, além dos acontecimentos dos quais não tomamos consciência. E é justamente na relação com estes elementos que não são tratados no plano consciente que incide o inconsciente. Os aspectos não apreendidos e compreendidos da realidade são tratados no inconsciente e se manifestam na consciência pelos sonhos, isto é, numa narrativa imagética (p. 22). Jung acreditava que os sonhos são o campo mais fecundo e acessível de exploração para quem deseja investigar as formas do homem produzir símbolos, que não representam a realidade, mas tentam organizá-la e compreendê-la.

Há enorme confusão no fluxo discursivo do personagem do romance. Ele mistura análises racionais e estruturais com reflexos emocionais e afetivos, fragmenta a narrativa, mistura o espaço e o tempo, articula memórias com fatos no presente e por fim nos proporciona uma sensação de vertigem frente ao monólogo político afetivo que realiza. Esses elementos evidenciam claramente que sua capacidade de se relacionar e compreender a realidade está severamente abalada.

Neste sentido, uma boa maneira de organizar esta profunda incompreensão é tratá-la como manifestação do inconsciente. Assim, meu personagem sonha. Intensamente. E são nestes sonhos que pretendo situar algumas das questões levantadas no monólogo proposto por Tapajós.

Resolvi então emprestar meus próprio sonhos ao personagem. Criei um caderno no qual passei a anotá-los diariamente e a utilizá-los como ponto de partida para os sonhos do personagem.

Assim, pelo menos na terceira versão do roteiro, a que apresento nesta pesquisa, o tratamento que resolvi adotar para o monólogo interior do personagem foi dividido em duas partes. ELE irá dispor de um gravador K7, no qual irá gravar mensagens e reflexões sobre a guerrilha, sobre solidão, sobre lealdade, etc. para um interlocutor indeterminado e oculto. E também os sonhos do personagem irão ser incorporados ao filme. Sua narrativa imagética, fantástica e onírica fará parte da

narrativa fílmica e ajudará a trazer os elementos significativos daquilo que está no livro e que me interessa trazer para o roteiro.

e) Criação e manipulação de vocabulário audiovisual

> O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que haja realidades poéticas e realidade vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção (Salles, 2011, p. 100).

Sobre minha mesa repousava tudo que eu havia manipulado nos últimos anos: o romance Em Câmera Lenta, desenhos, esboços, croquis, anotações, cenas, perfis de personagens e uma dezena de livros e filmes.

Toda a matéria-prima estava a minha disposição. Como um quebra cabeças, um jogo de armar.

Nesta etapa da transcriação eu teria que escrever em imagens. Articular, criar perguntas dramáticas, dar vida, cor, textura, nuances aos meus personagens.

Listo a seguir os elementos com os quais irei construir o roteiro:

O TEMPO PRESENTE DA AÇÃO - 1970 – a história dELE

Espaços da ação:

Aparelho: Pouco mobiliado. Um colchão no chão da sala sem colcha. Um cinzeiro de vidro cheio de bitucas. Paredes brancas, sujas. Um mimeógrafo. Balcão americano que separa a cozinha da sala. Dois bancos. Uma geladeira com escritos a caneta. Um fogão de duas bocas. Pratos de vidro transparente. Um filtro de barro. Muitos papéis espalhados pelo balcão. Um violão com 3 cordas. Sala iluminada. Quarto escuro. Espelho do banheiro trincado.

Personagens:

ELE: tenso, nervoso, inquieto. 30 anos. Moreno. Mouro. Barba por fazer. Quase todo o tempo apenas de shorts. Fuma muito. Não fala nunca. Dorme quase o tempo todo. Muitos sonhos. Seus sonhos no início são separados de sua realidade.

Com o passar do tempo, eles vão se misturando. Começa a ter alucinações. Tem um gravador de fita K7. Escuta as gravações feitas com ELA. Fragmentos de uma conversa. Ela canta uma música. Esconde no assoalho dinheiro e armas.

JORGE: Uma das lideranças da organização. Vai ao aparelho de vez em quando. É ele quem diz quando ELE deve sair para fazer alguma ação armada. É ele quem informa sobre o estado dELA.

Sonhos:

Portas que levam às portas que levam ao muro;

Festa da alta sociedade, carrinho de uma mina de ferro e segurança com macaco;

Tiros nos militares que não param de surgir;

Andando contra o tempo;

Navio estalando à deriva, homem dentro, sendo afogado;

Homem caminhando com botas de chumbo em um pântano, sendo perseguido por cães.;

ELA grávida fugindo.

O TEMPO PRESENTE DA AÇÃO - 1970 – a morte dELA.

Espaços

Aparelho, carro, ruas do centro, dentro do camburão, sala de tortura, cela. Em Câmera Lenta. Sem saturação. Levemente estourado. Não podemos ver os rostos das pessoas. Perseguição violenta. Detalhes da tortura e dos espancamentos. Tempo expandido. Gritos surdos.

Personagens

ELA na prisão: contraste entre a falta de luz e sua pele muito branca. Ela está nua. Ela é muito delicada. Contraste entre sua delicadeza e sua movimentação agressiva. Muito sangue. Cores: preto, branco e vermelho.

O TEMPO PASSADO - 1968 – Hélio jovem

Espaços

Casa dos pais: Belém do Pará. Rio Maguari. Aeroporto. Carro. Festa. Aparelho. Porta de fábrica. Prisão.

Personagens

Hélio jovem: 18 anos. Sua idade contrasta com sua firmeza e capacidade de liderança. Branco. Família rica. Bem educado. Mãos pequenas e delicadas. Organizado, muito sistemático, cartesiano. Determinado. Frio. Não ri, não demonstra sentimentos excessivos. Faz voos cegos. Pressa constante. Cores quentes mas desbotadas. Tons pasteis. Sonhos agitados. Pesadelos com tortura.

Namorada em Belém.

Fernando: Liderança e amigo. Relação de admiração.

Lúcia: Paixão. Namorada de Fernando. Morre cortada ao meio por uma metralhadora.

Sonhos

Tortura com ratos em uma gaiola;

Tortura com afogamento;

Tortura com estupro feito por muitos homens.

O TEMPO FUTURO – 2016 – Helena e Hélio velho

Espaços

Atelier de pintura de Hélio: muitos quadros com a mesma cena. ELA presa. Muitas cores, muita bagunça, muitos desenhos espalhados. Desordem. Muita cinza de cigarro. Muitos cinzeiros. Vitrais. Muita cor.

Casa de Helena: república estudantil. Casa improvisada. Sempre muita gente. Muita bagunça. Pequeno quintal com algumas plantas. Desordem.

Casa nova de Hélio: Assoalho de madeira.

Rádio: Centenas de cartazes de programas. Equipamentos velhos.

Personagens

Helena: 25 anos. Estudante. Agressiva. Tatuada. Cheia de piercings. Pelos embaixo dos braços e nas pernas. Ativista. Insônias terríveis. Não sonha. Irritada. Faz parte de uma rádio. Faz parte do movimento conhecido por expor ex-torturadores do regime militar: Escracho. Sente-se sufocada pela relação com o pai.

Hélio Velho: 65 anos. Artista plástico. Fuma muito. Muita maconha. Desligado. Aéreo. Distraído. Indeciso. Titubeante. Vacilante. Constantemente com sono. Amortecido. Incapaz. Dependente de Helena. Sente-se culpado.

Sonhos

Helena dormindo com um mendigo;

Quadros que falam com Hélio, acusando-o de traidor.

f) As verdades do roteiro

A última etapa deste processo são os pontos em que as cenas são criadas, organizadas e dispostas na forma de roteiro. É o momento no qual o trabalho consiste em imaginar como o universo criado até o momento vai resultar em uma narrativa. É orientar o trabalho na direção do meu ponto de fuga.

Cecília Salles (2011, p. 138) chama este momento da criação das “verdades” da obra. Estas verdades estão inseridas numa ideia de continuidade do processo e referem-se, não à verdade absoluta ou final, mas como parte da lógica interna da ficção criada pelo artista. Não é a verdade no sentido científico, mas a passível de verificação segundo os princípios daquele que o constrói, na ideia de recriação da realidade, ou ficção.

A obra então, ao conseguir se estruturar como um universo com lógicas próprias, descolado da realidade externa, ganha sustentação e legalidade também próprias. Passa a ser inclusive independente do artista.

A verdade da arte é, portanto, construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios. Esse processo de construção da verdade revela-se, assim, como percurso sensível da criação de uma realidade transformada, que tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. A criação pode, assim, ser vista como processo de produção de conhecimento (p. 141).

O roteiro criado a partir de todos os aspectos levantados nesta dissertação poderá ser apreciado separadamente. Será um esforço de materialização e fusão entre a história criada e sua fundamentação teórica.

CONCLUSÃO

Coloquemos assim: um fenômeno espiritual - isso é, significativo - é "significativo" exatamente porque extrapola seus próprios limites, e atua como expressão e símbolo de algo espiritualmente mais vasto e mais universal, todo um universo de sensações e ideias corporificadas em seu interior com maior ou menor felicidade - eis aí a medida de sua significação.

Thomas Mann - A Montanha Mágica

4.1. Um caminho

Todo o processo descrito até este momento resultou, para além da própria dissertação, na escrita do roteiro titulado *Voo Cego,* transcriado do romance Em Câmera Lenta, e é, conforme já se mencionou, o terceiro tratamento da história.

A adaptação cinematográfica, nesta pesquisa tratada como **transcriação**, foi elaborada a partir de diferentes perspectivas, não havendo regra ou metodologia específica que a oriente. Existem muitos caminhos possíveis para se transcriar um romance em roteiro de cinema. Mesmo a questão da fidelidade, apontada pelo senso comum como o principal critério para se avaliar um filme adaptado, e questionada por diversos teóricos (e negada completamente por outros), não está encerrada em definitivo. Grandes filmes adaptados de romances são rigorosamente fiéis à história original[18] e resultaram em excelentes realizações.

Na perspectiva da tradução intersemiótica, porém, o caminho traçado parte das definições de Jakobson (1968) sobre as possíveis formas de tradução e chega em Plaza (2013), que considera a tradução um processo artístico e criativo, semelhante à própria escrita da obra original.

Notadamente, nesta pesquisa o trabalho de Campos (2013) teve grande influência, especialmente na analogia observada entre a tradução poética e a tradução intersemiótica. Ambas seriam orientadas pelo lema rebelionário e usurpatório do artista recriador, ou transcriador, que tem no original o ponto de partida para a tradução.

Cada trajeto é único, assim como cada autor, cada tempo, cada contexto e cada transcriador. Porém, como linhas gerais que orientariam o trabalho tradutório, podemos pensar em três etapas. O primeiro contato com a obra original, de natureza estética, sensorial e afetiva, é o ponto de partida. É preciso identificar na obra original aquilo que mobiliza o artista transcriador, aquilo que nele encontra eco. Depois, a leitura intra e extratextual atribui historicidade à obra e lhe dá um contexto. Confere profundidade ao autor, na medida em que o transcriador mergulha em seu universo, em

[18] A história que se conta sobre o filme Il Gattopardo de Luchino Visconti, de 1963, adaptado do romance Il Gattopardo, de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, publicado em 1958, é que a obsessão de Visconti por fazer um filme rigorosamente fiel ao romance era tanta que até mesmo os talheres usados nas cenas do filme eram do período em que o filme se passa (1860).

suas contradições. Finalmente, elege-se aquilo que será recriado e se fazem experiências criativas. É um trabalho de edição, por assim dizer. Um trabalho no qual as peças sobre a mesa ganham novas formas e novos sentidos. Foi exatamente este trajeto que percorri nesta pesquisa.

Porém, creio ainda ser relevante lançarmos nosso olhar brevemente sobre o roteiro cinematográfico, que pode suscitar importantes questionamentos sobre a pesquisa e talvez provocar olhares inusitados.

4.2. Um estado transitório

Karin Aïnus (2013) define o roteiro como um produto em estado transitório de sua condição de texto para imagem. É uma etapa entre a ideia de um filme e o filme propriamente dito. Um estado inicial da visão fundadora do filme e um mapa de possibilidades. Seu caráter transitório, dentre outras coisas, deve provocar necessariamente debate sobre o filme entre seus colaboradores, e, por isso mesmo, diferentemente da literatura, é uma obra resultante, não da introspecção que marca a criação literária, mas do trabalho coletivo que para Aïnus é marca do cinema. O roteiro tem a propriedade da capacidade de adaptação às circunstâncias de filmagem, e pode ser mudado em função de aspectos da produção, clima e orçamento. Para tanto, deve ser objetivo e direto e poupar qualquer conotação subjetiva, poética ou que marca um ponto de vista particular; deve, pois, descrever ações.

Carrière (1996) não considera o roteiro uma obra literária. Ele afirma que os processos de escrita do roteiro são completamente diferentes dos da literatura, e que deve ser um estado transitório entre a ideia do filme e o filme propriamente dito, tal como afirma Aïnus. Para Carrière, a tendência a se escrever um roteiro de maneira literária é inimiga do roteirista. O roteiro deve ter o tempo da imagem; representar em seu texto o ritmo da cena, os movimentos, as objetivações da imagem. Carrière questiona inclusive se o termo “escrita” deve se aplicar ao roteiro de cinema. Deve ser colocada mais como uma escrita específica. As descrições que o roteiro faz devem incidir sobre as ações da história, que tem de comunicar elementos da narrativa e do

estado emocional dos personagens. Se algum personagem está triste, por exemplo, o roteirista deve sugerir esta expressão, não de forma literária ou indicativa, “ele está triste”, mas em forma de ações que levem o espectador a concluir que o personagem está triste. Para ele, o trabalho do roteirista se aproxima do trabalho do ator no sentido de decodificar as intenções e transformá-las em ações. Mesmo a leitura do roteiro deve ser feita ao se considerar sua natureza transitória e específica. Ler cinema seria completamente diferente de ler literatura.

Kleber Mendonça Filho (2013) concorda com Aïnus e Carrière quanto à natureza transitória do roteiro. Ele o define como a lista de compras de um filme, na qual as ações estão listadas e devem ser traduzidas pelo diretor e sua equipe. Acrescenta uma dificuldade específica no trabalho do roteirista: a tradução das imagens que povoam sua cabeça em palavras. Traduzir as imagens que formulamos de uma sequência para o papel exige grande habilidade técnica, imaginativa e artística, que colocaria então o roteiro inscrito na perspectiva de criação artística.

Tarkoviski (1990) afirma que um roteiro traz a marca pessoal de seu criador e pode conter indicações de sensações e até figuras de linguagem e presenças poéticas, que contribuem para que o diretor e os diretores de arte e fotografia compreendam o clima proposto pelo roteiro. A isto ele chama de roteiro literário. O roteirista é o co-autor da obra, na medida em que, não apenas indica suas ações, mas também suas intenções. Tarkoviski ainda atenta para a capacidade do roteirista em, influenciado pela literatura, criar personagens densos e profundos, desenhando seu perfil psicológico. Assim, o roteirista se torna uma espécie de assessor psicológico do diretor quanto ao modo como deve orientar seus atores a agir.

Finalmente, Guillermo Arriaga (2013) considera o roteiro de cinema uma peça literária, diferente da peça do teatro, diferente da literatura, mas com qualidades estéticas intrínsecas que lhe permitem inclusive ser apreciado como tal.

4.3. A tradução da tradução

O universo de possibilidades que estas reflexões acerca do roteiro sugerem são de certa forma perturbadoras.

O roteiro Voo Cego, transcriado do romance Em Câmera Lenta, cuja elaboração foi descrita e problematizada no capítulo III desta dissertação, é um texto. Argumentei ao longo da pesquisa a respeito da interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Porém, em realidade, o que efetivamente fiz foi a tradução de signos verbais (romance) para signos verbais (roteiro), da mesma língua. Esse trabalho, segundo Jakobson (1969), não se definiria como tradução intersemiótica, mas, antes, como tradução intralinguística.

Se pensarmos no roteiro como obra que leva a marca do seu criador e se utiliza dos recursos da literatura para criar nuances e atribuir subjetividade ao texto, transformando o roteirista em uma espécie de assessor tradutor do diretor, então fiz de fato uma tradução entre textos de uma mesma língua e, portanto, apenas reformulei o texto original.

Porém, o texto criado não se pretende uma obra literária. Não foi concebido como tal, ainda que leve a marca de seu criador e tenha certa dose de subjetividade. Antes, foi um exercício tradutório de registrar em palavras as imagens e cenas concebidas. Foi pensado como filme, imaginado como filme, para, depois, tornar-se texto.

De fato, o roteiro não é uma obra cujo fim se justifica em si mesmo. É feito só para virar filme. Necessariamente. Seria mais conveniente pensarmos então que o roteiro é uma ferramenta de que o filme se utiliza para ser realizado. É parte do filme, assim como o desenho de produção, como o story board, como o mapa de iluminação, work flow, paleta de cores, etc. A parte que está fora do quadro. Um recurso técnico sofisticado que, para existir, se utiliza de uma ferramenta igualmente sofisticada (a linguagem escrita e, por que não, a literatura) para descrever aquilo que seu criador vê como imagens e sons, em sua imaginação.

Desta forma, seria mais correto dizer que o roteiro é a tradução intersemiótica das imagens e sons concebidas na imaginação do roteirista, que, por sua vez, traduziu o romance lido. Ainda que o roteiro seja um texto, considerarei que estamos no campo da tradução intersemiótica, pois sua condição textual é transitória e seu conteúdo pretende ter o tempo da imagem, o comportamento da imagem. É imagem. Ainda que flerte com a literatura. *Talvez se constitua como um gênero em si*. Não se escreve roteiro como se

escrevem outros gêneros, não se lê roteiro como se lêem outros gêneros e, portanto, talvez devêssemos criar outro termo para designar o trabalho de roteirizar um filme.

Porém, é óbvio que, assim como o mapa não é o território, roteiro não é filme.

Os processos para se transformar um roteiro em filme são igualmente complexos. Exigem tempo. São de outra natureza da problemática aqui levantada. Poderiam ser objeto de uma pesquisa específica. Entre a produção das imagens e sons de um filme até sua finalização, há etapas nas quais pesquisadores, críticos e artistas já se debruçaram longamente. A montagem certamente é a mais complexa de todas. Assim, o trabalho aqui realizado pode ser considerado uma pequena parte na longa cadeia de ações para se fazer um filme.

Esta pesquisa se debruçou apenas sobre a primeira etapa do fazer cinematográfico, com uma especificidade: ser o roteiro uma obra transcriada de um romance. A tradução entre roteiro e filme se constituiria, portanto, como outro processo criativo. Outra transcriação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNUZ, Karin. “Roteiro, um mapa de voo”. In: *Conversas sobre uma ficção viva.* Curitiba: Imagens da Terra Ed, 2013.

AMORIN, Marcel Álvaro. “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”**.** *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, 2013.

ARIAGA, Guilherme. “Um caçador de Histórias”. In: *Conversas sobre uma ficção viva***.** Curitiba: Imagens da Terra Ed, 2013.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAZIN, André. “Por um Cinema Impuro”. In: *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BONHOMME, Bérénice. *100 Films du roman à l’écran*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcriação.* São Paulo: Pespectiva, 2013.

CANDIDO, Antônio. “A Personagem do Romance”. In: *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *Prática do Roteiro Cinematográfico.* São Paulo: JSN, 1996.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Como um corte de navalha: Resistência e melancolia em Em câmara lenta, de Renato Tapajós***.** Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte***.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

EINSENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

EPSTEIN, Jean. “O Cinema do Diabo – Excertos”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

FAGÁ, Luisa. *O presente é um animal que habita meu estômago.* Nederlands Film Academie, Amsterdam, http://lfaga.com/pesquisa.php, 2014.

FURTADO, Jorge. A adaptação literária para cinema e televisão. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo, 2003.

GOBLE, Alan. *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Bowker-Saur, 1999.

HUTCHEON, Linda**.** *Uma teoria da adaptação***.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos***.** Rio de Janeiro: Nova Edição, 2008.

LASCH, Markus. “Em Câmera Lenta: Representações do Trauma no Romance de Renato Tapajós”. Remate de Males, v.30. n 2. pp.277 – 291, Campinas, 2010.

MACHADO, Gabriela Pires. *Cinema-passagem: a tradução intersemiótica e a intermídia no intercurso da criação audiovisual contemporânea.* Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Me alquilo para soñar***.** Madrid: E.I.C.T.V. Ollero & Ramos Editores, 1997.

MAUÊS, Heloísa Aragão. *Em Câmera Lenta de Renato Tapajós: A história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MEDEIROS, Mário Augusto. “Livro de combate: O caso Em Câmera Lenta e sua repercussão pública no contexto da ditadura civil-militar”. *Revista Leitura: Teoria e Prática,* Campinas, São Paulo, v. 35, n. 71, p. 49-72, 2017.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

MUNHOZ, Marcelo; URBA, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva***.** Curitiba: Imagens da Terra Ed, 2013.

MUNSTERBERG, Hugo. “A memória e a imaginacão”. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal / Embrafilme, 1983.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita – a tecnologização da palavra.* Ed. Papirus Campinas, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica***.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção***.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística***.** São Paulo: Editora Intermeio, 2011.

TAPAJÓS, Renato. *Em Câmera Lenta.* São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo***.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.

VAILLAND, Roger. *Experiência do Drama.* Porto: Editorial Presença, 1962.

ANEXO

VOO CEGO

ROTEIRO

Transcriado do romance

Em Câmera Lenta

De Renato Tapajós

FEV. 18

Terceiro Tratamento

Hidalgo Romero

Seq. 1 – Ruas de terra em área rural – Anos 60 - Noite

Um carro segue por uma rua de terra estreita, sem iluminação pública, em meio ao que parece ser uma área rural. Dentro dele, apenas o motorista e o passageiro. Não podemos ver os rostos, apenas suas silhuetas. Não podemos ver quase nada, exceto aquilo que os faróis iluminam: pastos, os olhos das vacas refletindo a luz, algumas árvores e a iluminação das casas distantes.

PASSAGEIRO
Quantas vêzes você já fez isso?

MOTORISTA
Uma. E foi do caralho.

Reconhecemos pelas vozes que são dois jovens. Bem jovens.
Há um breve silêncio.

PASSAGEIRO
Você não ficou com medo?

MOTORISTA
Claro. Mas é esse o barato.

Há uma encruzilhada. Eles param o carro.

MOTORISTA
Putz... Acho que é pra lá...

Seguem um pouco.

PASSAGEIRO
Você não teve medo de morrer?

MOTORISTA
Bicho, você quer desistir? Porque na boa, tudo que você tá me perguntando você já sabe a resposta. É perigoso? É. Alguém pode se machucar? Pode. Alguém pode morrer? Pode. Eu tenho medo? Tenho. Porra. Mas o barato é esse, entendeu? A gente TEM que fazer isso. Não tem jeito.

Silêncio.

MOTORISTA
Se quiser desistir tem que ser agora. Antes da gente chegar.

A rua acaba no que parece ser um estábulo.

MOTORISTA
Porra... Não era aqui.

Eles fazem a volta e seguem.

MOTORISTA
Helião, cara, vai ser massa. Depois que acabar a sensação é muito forte. Mesmo. A pista tem três quilómetros. É mais rápido do que você imagina. Para de ser cagão e vamos nessa.

Eles seguem por mais um tempo.

PASSAGEIRO
Eu não falei que queria desistir. Só tava pensando. Se chegamos até aqui vamos até o fim.

Seguem.

PASSAGEIRO
Você acredita em deus?

MOTORISTA
Vai tomar no cu, Hélio. Que porra.

Longo silêncio. O motorista parece mesmo estar perdido. Olha para os lados. Procura.

MOTORISTA
Pronto. Achei. Lembrei daquela placa. Agora tá fácil.

Na placa está escrito: **pista de pouso**.

Curto silêncio.

MOTORISTA
Eu acredito. E você?

PASSAGEIRO
Eu o que?

MOTORISTA
Acredita em deus?

PASSAGEIRO
Não. Meu pai é comunista.

MOTORISTA
E que porra que tem a ver que seu pai é comunista com deus?

PASSAGEIRO
Comunista não acredita em deus.

MOTORISTA
Nenhum?

PASSAGEIRO
Acho que não.

MOTORISTA
Chegamos!

Eles chegaram no que parece ser uma avenida de terra no meio de uma fazenda. Outros dois carros estão parados. Portas abertas, luzes acessas, um rádio ligado. Outros quatro rapazes estão conversando em roda. Eles estacionam ao lado dos dois carros. Todos se saúdam afetuosamente.

RAPAZ 1
Achei que vocês fossem desistir.

Ele oferece uma bebida para os recém-chegados.

MOTORISTA
Nem fudendo, meu amigo. Viemos aqui pra ganhar essa porra. Vocês conhecem o Hélio?

Todos os rapazes o comprimentam.

MOTORISTA
Ele é lá da escola. Tá indo estudar em São Paulo.

RAPAZ 2
Beleza. E vai estudar o quê Hélio?

HÉLIO
Artes Plásticas.

RAPAZ 3
Senhores, o papo está bom, coisa e tal, mas viemos aqui pra outra coisa. Vamos começar?

As pessoas entram em duplas nos carros, que se posicionam nesta avenida de terra lado a lado, como se fossem disputar uma corrida. Os jovens estão todos excitados, rindo alto e gritando. Ligam os motores e aceleram seus carros. É uma corrida. Um racha.
O rapaz do carro do meio conta.

RAPAZ 2
Um...

Todos eles apagam seus faróis.

RAPAZ 2
Dois...

Os rapazes aceleram os motores.

Rapaz 2
Três!

Os carros arrancam levantando poeira na mais completa escuridão. A corrida começa. Os motoristas atentos, os passageiros gritando nervosos. Os carros estão lado a lado. O passageiro do início da cena, Hélio, está quieto, em completo silêncio, se segurando como pode. Lentamente seu carro assume vantagem em relação aos outros. A avenida de terra tem muitos buracos e o carro chacoalha muito. O motorista começa a gritar alucinadamente, sem parar. Grita e olha repetidas vezes para o passageiro, que está completamente mudo, incapaz de emitir qualquer som.

MOTORISTA
Ganhamos, ganhamos!!! Caralho!!!!! Bando de lesma!!!!

O carro acelera ainda mais e a estrada fica cada vez pior. O motorista olha pra trás e vê os carros já parados, com seus faróis acessos.

HÉLIO
Pode parar porra. Já ganhamos.

Mas o motorita acelera ainda mais enquanto a pista fica ainda pior. O passageiro está em pânico e tenta acender os faróis do

carro. O motorista tenta impedí-lo, rindo e gritando, loucamente, histericamente. Bate algumas vezes no passageiro. Não podemos ver absolutamente nada. O passageiro finalmente consegue acender os faróis. A frente há uma estradinha muito pequena. Eles vão em alta velocidade para lá.

HÉLIO
Para, para, por favor, para porra. Você tá louco? Para.

O motorista parece mesmo estar louco. Continua gritando e rindo, descontroladamente. Eles seguem nesta estradinha até verem uma cerca à frente.

HÉLIO
Para... Vamos bater!!!

Eles batem na cerca de madeira e seguem ainda acelerando. Logo a frente há um barranco, uma ribanceira.

HÉLIO
A gente vai cair!

No instante em que a queda é eminente, tudo se acalma, o carro se estabiliza e parece flutuar. Eles estão voando sobre a área rural. O motorista continua rindo e o passageiro está atônito, sem conseguir esboçar nenhuma reação.

MOTORISTA
Não acredita em deus, comunista? E nisso, você acredita?

A sensação agora é de suavidade e silêncio. Hélio está incrédulo e o motorista calmo. O passageiro olha para fora repetidas vezes. Eles estão literalmente voando. Quando olha para o motorista, este agora é um militar, com quepe e roupa militar.

CORTA PARA:

Seq. 2 – Casa nova de Hélio – 2016 - Noite

Um homem com cerca de 70 anos, com barba e cabelos desgrenhados, acorda assustado. É Hélio. Ele se senta na cama. Põe seus óculos. Olha para o relógio que marca 3h42. Procura no criado mudo o abajur e o acende. Pega seu celular ao lado da cama e disca.

HÉLIO
Helena? Desculpa ligar esta hora. Eu... eu preciso ir embora.

LETREIRO: VOO CEGO

Seq. 3 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

É uma casa pequena com sala e cozinha conjugadas. Assoalho de madeira corrida. No meio da sala, a porta de entrada. A casa parece ser da década de 50. Está quase vazia. Há um pequeno balcão na cozinha, com 3 banquetas. Na sala um colchão sem capa, parcialmente rasgado, um cinzeiro ao seu lado abarrotado de bitucas, uma cadeira plástica de bar. Em um canto um mimeógrafo. Ao lado do colchão um gravador de fita K7. Na parede, um relógio de ponteiro.

Um homem aparentando 30 anos, moreno, com a barba por fazer, abre a porta da sala em completo silêncio. É ELE, personagem sem nome. Ele carrega consigo duas sacolas. Uma média e uma grande. Fecha a porta e coloca as duas sacolas no chão. Tira a camiseta e a joga sobre o colchão. É magro. Ele sai do campo de visão (que fica nas sacolas) apenas para voltar em seguida com um pé de cabra.

Se aproxima das sacolas, as posiciona e com ajuda deste pé de cabra levanta duas das tábuas do assoalho. Há um buraco abaixo das tábuas onde ele coloca as duas sacolas. Fecha novamente e sai de quadro. Não se pode mais notar o buraco sob o assoalho.

Ele se senta em um dos cantos, tira do bolso um maço de cigarros, acende e fuma gravemente. Pausadamente. Muito sério.

Seq. 4 – Estúdio de Rádio – 2016 - Noite

Um moça com cerca de 25 anos está no que parece ser um estúdio de rádio. É um estúdio pequeno, cheio de cartazes e papéis colados nas paredes. Nestes cartazes, nomes de programas, desenhos, dizeres de movimentos sociais. O espaço é underground, pós-moderno e um pouco decadente. Pouco iluminado.

A música domina o ambiente. Uma espécie de eletrônico misturado com música andina.

Ela é Helena. Tem os cabelos curtos, parcialmente pintados de azul. Dois piercings no rosto. Fuma tranquilamente ouvindo a música.

Na bancada, caixas de som, duas vitrolas, equipamentos, cabos, um cinzeiro, uma garrafa e um lap top.

Ela então se prepara para trocar de música e busca algo em seu laptop. Encontra um vídeo.

> HELENA
> Alô Alô ouvintes da Rádio Muda. Boa noite. 105.7 FM Livre. Como vão? Em primeiro lugar, fora Temer. Por aqui, tudo muito nebuloso, com pancadas de ódio intermitentes. O golpe se constrói lento e inexorável. Eles prepararam tudo muito bem preparadinho. Vejo as baratinhas correndo perdidas de um lado para outro. As baratinhas vermelhinhas. Mas tenho uma boa notícia pra vocês: Nem todos estão perdidos. Alguns tão se encontrando. É o caso do Levante Popular da Juventude. Vocês conhecem? Melhor do que eu apresentar esses caras, vou deixar eles se apresentarem. Estive em Belo Horizonte na semana passada onde aconteceu o terceiro encontro do Levante da Juventude. Material fresquinho, direto da fábrica. Sintam a porrada!!!

Em seu lap top, Helena aperta um botão e ouvimos uma espécie de vinheta musical com um som distorcido e estridente. Em seguida vemos a imagem de uma moça de perfil. É uma imagem documental. Helena se ajeita em sua cadeira e acende outro cigarro.

> MOÇA DE PERFIL (transcrição da fala documental)
> Vocês sabem porque estão aqui? Porque a galera saiu lá do Amazonas na quarta-feira pra chegar aqui na segunda, pro nosso acampamento? Porque

> vocês são os filhos da classe trabalhadora. Nós somos herdeiros de um país com quase 5 séculos de escravidão. Com uma desigualdade brutal, com uma juventude que morre nas periferias. Nós somos vítimas do abandono. Mas nós também somos herdeiros de lutadores do povo. Que brigaram contra a ditadura. Agora nós temos que assumir o nosso papel histórico [...]

Em meio a esta fala, Helena escuta seu celular tocar. O som é abafado, o que sugere que esteja dentro de alguma coisa. Ela pega sua mochila e começa a procurar. Demora um pouco pra encontrar.

HELENA
Alô?

Seq. 5 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA - Interior de carro nas ruas de São Paulo - 1970 - Dia

A imagem está sutilmente Em Câmera Lenta. Não podemos ver nitidamente os rostos dos personagens. Vemos seus corpos, mãos e suas cabeças de costas. Vemos super closes mas não temos a visão do rosto inteiro. Dentro do carro há apenas uma sacola entre os dois passageiros no banco de trás e uma bolsa feminina entre os bancos do motorista e do passageiro. Também não ouvimos claramente diálogos. Percebemos palavras soltas, vozes e o ruído externo.

Quatro pessoas estão dentro de um carro de porte médio, parados em um bloqueio policial, junto a outros carros. Entre eles a única mulher está sentada ao lado do motorista. O carro está desligado e o motorista apresenta os documentos para um policial

militar parado na frente à sua janela. Um outro policial dá a volta no carro olhando seu interior. Este policial para na frente da janela da moça e indica querer ver o conteúdo da sacola. Ela se vira para trás e sua mão descreve um arco em direção ao banco de trás. Este arco é interrompido e ela baixa a mão em direção à sua bolsa, entre os bancos do motorista e seu próprio banco. Ela põe a mão dentro da bolsa e parece empunhar um cabo de uma arma.

Seq. 6 – Rodovia dos Bandeirantes e ruas de São Paulo – 2016 - Noite

Helena está dentro de um ônibus com fones de ouvido, na rodovia dos Bandeirantes. Descrevemos seu trajeto até a casa de seu pai, no centro da cidade de São Paulo. Ela pega um metrô e depois caminha a pé por algum tempo. Está atenda às pessoas que povoam a rodoviária, as ruas, a estação de metrô, os bares. A descrição é documental.

Seq. 7 – Apartamento no centro de São Paulo – 2016 - Noite

O mesmo homem grisalho da primeira sequência, Hélio, abre a porta do apartamento para Helena. Os dois se abraçam carinhosamente.
O apartamento está com todos os móveis empilhados em um dos cantos. Dezenas de caixas de papelão dispostas ao lado destes móveis.

HÉLIO
Oi...

HELENA
Tudo bem?

HÉLIO
Consegui adiantar bastante coisa. Só faltam pequenos detalhes. Entre eles...

Ele leva Helena até um dos quartos do apartamento com muitos cavaletes de pintura e quadros espalhados por todos os cantos.

HÉLIO
Meus quadros!

HELENA
Que horas o caminhão chega amanhã?

HÉLIO
Tá marcado pras 8. Tá tranquilo. Se não conseguirmos empacotar tudo, duas ou três viagens de carro resolvem o problema. Tá com fome?

CORTA PARA COZINHA

Helena e Hélio estão sentados comendo um sanduíche e bebendo alguma coisa.
A cozinha, assim como o resto da casa, está toda bagunçada, com as coisas parcialmente encaixotadas.

HELENA
Tô bem curiosa pra conhecer a casa nova... Morar em casa é bem mais legal do que morar em apartamento. Tem quintal?

HÉLIO
A casinha é pequena, mas tem uma sala bem grande, que vou fazer meio sala meio estúdio. Tem um quintalzinho concretado. E tem até um quarto pra você...

Pequena pausa.

HELENA
E como é que você tá com tudo isso que tá acontecendo?

Hélio assume um ar sério e grave.

HÉLIO
Nunca achei que viveria tudo isso de novo... Nunca.

Seq. 8 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE está sentado no pequeno balcão da casa. Na sua frente, um gravador e tocador de K7. Ele está muito sério. Seu aspecto é meio sinistro. Descabelado, com olheiras, quase doente. Ele está com o dedo na posição de acionar o "play" do gravador, mas titubeia um pouco. Finalmente se decide por acioná-lo. Escuta tudo com o olhar fixo em um único ponto. Triste.

VOZ DELE
Tá ligado. Pode começar.

Ouvimos alguém tocar o violão relativamente mal. Nas mudanças das notas há um pequeno intervalo, o que denota que as posições estão

sendo aprendidas. Uma voz feminina exclama qualquer coisa. Ela canta Mutantes.

VOZ DELA
Ando, meio desligado, eu nem sinto, os meus pés no chão. Olho e não vejo nada...

A voz dele interrompe a música. Ela não para por completo nem imediatamente.

VOZ DELE
Clara, vamos embora?

Ela continua a tocar tentando ignorar o que acabou de ouvir.

VOZ DELE
Vamos embora, Clara?

Ela para de tocar. Suspira cansadamente.

VOZ DELA
Porra cara. De novo essa história? Deixa eu tocar?

VOZ DELE
Deu tudo errado, porra. Você sabe disso. Tá morrendo gente pra caralho.

VOZ DELA
Deixa eu tocar? Desliga essa merda!

VOZ DELE

A gente fez tudo errado. Você sabe disso. Tá todo mundo morrendo. Eu não quero morrer e eu não quero que você morra. Vamos embora por uns tempos. Até a coisa se acalmar. Depois e gente pensa melhor no que fazer...

VOZ DELA
Desliga esse gravador Renato?

VOZ DELE
Eu não tô falando de parar com tudo. Tô falando de não morrer. E de pensar com calma no que fazer.

VOZ DELA
Eu não posso! Você sabe disso. Não vou trair ninguém!

VOZ DELE
Trair quem, porra? Quem? Os mortos?

VOZ DELA
É. Os mortos. Desliga esse gravador!

Na gravação alguém bate na porta. Ela ainda dá uma última nota.

VOZ DESCONHECIDA
Tá na hora.

O gravador é desligado.

ELE rebobina a fita buscando o ponto inicial. Vai pra frente e pra trás até encontrar o ponto exato novamente. Dá play. Ouvimos o violão.

VOZ DELA
Ando, meio desligado, eu nem sinto, os meus pés no chão. Olho e não vejo nada...

Seq. 9 – Casa indefinida – Década de 60 - Dia

Mãos muito brancas e delicadas limpam uma arma. Há um óbvio contraste entre a rudeza do metal e a delicadeza das mãos. Porém, as mãos são bastante hábeis e fazem o trabalho com destreza. É ELA quem limpa a arma, personagem também sem nome. Hélio, supostamente faz a mesma coisa do outro lado da mesa, com bem menos habilidade. Ela está com roupas um pouco largas e ligeiramente transparente. Está no contra-luz e podemos ver com alguma imaginação sua silhueta. Ele a observa no início com discrição. Ela se deixa observar. Depois de algum tempo isso se torna um jogo no qual ambos se divertem. Ela esboça um discreto sorriso de alguma forma se exibindo. A brincadeira é interrompida quando ELE entra subitamente no espaço. Sério e fechado.
ELA sorri pra ele. Hélio volta a se concentrar na sua tarefa. ELA abraça ELE e Hélio sai do lugar.

Seq. 10 – Beira de rio – 2016 – Final de tarde

Helena anda descalça com roupas de dormir no que parece ser a beira de um rio. É um rio de tamanho médio, com cerca de 25 metros de largura. A luz é fraca e não podemos distinguir muito bem os objetos. O lugar tem muitas árvores e há barulho de água

corrente. Ela está sozinha e não podemos ver qualquer edificação. Ela escuta bem de longe alguém se debater na água. Ela segue o som. Depois de algum tempo vê no meio do rio alguém se afogando. A pessoa se debate e as vezes submerge. Ela grita. Ele olha pra ela e pede socorro. Ela entra na água em direção à ele. O rio não parece ser muito fundo. Na medida em que ela avança a água sobe lentamente. Finalmente quando a água está perto de seus ombros ela chega próximo à pessoa que se debate energicamente. Ele a segura desesperadamente, afogando-a também. Mas ela luta e consegue dominá-lo. Ela o traz até a margem e consegue ver seu rosto. É ELE. Ouvimos lentamente entrar na cena o som de um telefone vibrando.

CORTA PARA:

Seq. 11 – Quarto da Helena – 2016 – Madrugada

Helena acorda em seu quarto com o telefone vibrando. Ela demora algum tempo para se orientar, acende a luz do quarto, senta na cama e pega o aparelho celular. Pode-se ler: Pai.

HELENA
Alô?

HÉLIO
Helena? Desculpa ligar esta hora. Eu... eu preciso ir embora.

HELENA – Embora pra onde pai?

HÉLIO

Pra qualquer outro lugar. Desculpa filha. Depois a gente conversa. Desculpe te acordar. Tá tudo bem. Tive um sonho ruim. Foi só isso.

Hélio desliga o telefone. Helena tenta ligar de volta pra ele algumas vezes, sem sucesso.
Ela se levanta, vai até a janela e a abre. Olha por alguns instantes pra noite. Depois se veste, pega sua bicicleta e sai.

CORTA PARA:

Seq. 12 – Ruas do bairro – 2016 – Madrugada

Helena passeia de bicicleta por algum tempo até chegar à uma esquina. No poste alguns cartazes: AQUI VIVE UM TORTURADOR.
Ao dobrar a esquina ela vê um senhor pintando um muro. Ela se aproxima sorrateiramente o quanto pode sem que ele a veja. O muro que ele pinta tem algumas pixações. Podemos ler: TORTURADOR.

Seq. 13 – Fachada de banco – Década de 60 – Dia.

Hélio está no volante de um carro já ligado. Ele olha repetidas vezes pelos espelhos, para todos os lados. Há uma arma sobre o banco do passageiro. Está obviamente tenso. Olha para a fachada de um banco, feita de vidro fumê. Tudo ao seu redor está calmo. Uma pessoa caminha pela calçada e entra no banco. Em alguns segundo, esta pessoa sai correndo e ouvimos o som de um tiro. Depois outros. ELE sai correndo da porta do banco, seguido por ELA e mais uma outra moça. Todos carregam sacolas nas mãos. Em poucos segundos saem correndo de dentro do banco três policiais, atirando. Eles trocam tiros. ELE tem uma metralhadora e atira na fachada do banco, que estilhaça. A outra moça atinge um dos

policiais. ELA entra no carro seguida por ELE. A outra moça troca tiros com os dois policiais. Eles a atingem. Ela cai no chão e continua atirando. Até não ter mais balas. Olha para o carro e grita:

MOÇA
Vão embora!!!!

ELE grita para que Hélio parta. Hélio titubeia um pouco. ELE grita novamente. Os policiais se aproximam da moça e atiram repetidas vezes nela, que está imóvel no chão.

Hélio arranca o carro ruidosamente e parte em alta velocidade.

Seq. 14 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE fuma um cigarro inteiro no sofá sem fazer nada. Quando acaba, acende outro.

Seq. 15 – Casa nova de Hélio – 2016 - Dia

Helena e Hélio estão em meio a muitas caixas de papelão disposta no chão de uma pequena casa. Eles estão arrumando-as.

HELENA
Muito legal sua casa, pai. Muito simpática.

HÉLIO
Sabe que "simpática" é uma boa definição mesmo? Fui com a cara dela desde que a vi. Queria que você tivesse visto a casa antes, mas do jeito que as coisas estão, não deu tempo. Você vive

correndo pra lá e pra cá e o negócio tinha que ser rápido. Aqui perto tem padaria, mercado e a três quarteirões tem uma feirinha de sábado, bem de bairro, sabe? Daquelas com pastel de japonês...

HELENA
Onde ponho essas malas?

HÉLIO
No quarto. Deixa que eu ponho. Daí já arrumo as roupas no guarda-roupa. Se puder por favor ir arrumando as coisas da cozinha ajuda bastante.

Hélio leva as malas com roupas para o quarto enquanto Helena abre uma caixa e tira pratos, panelas, coisas de cozinha. Depois de algum tempo, pela porta da frente aberta, ela vê o vizinho chegando de carro. É um senhor com cerca de 70 anos vestido todo de branco. Ela vai para a porta.

HELENA
Olá. Bom dia!

VIZINHO
Oi. Tá de mudança?

HELENA
Meu pai. Ele tá lá dentro. Eu estou ajudando.

VIZINHO
Que bom. Sejam bem vindos. Essa casa ficou fechada um bom tempo. Seu pai comprou?

HELENA
Não. Tá alugando só. Ele morava em um apartamento em Santa Cecília, mas não tinha espaço pro ateliê dele.

VIZINHO
Ele é pintor?

HELENA
É. Artista plástico.

VIZINHO
E você faz o que?

HELENA
Sou estudante de jornalismo. Moro em Campinas. Mas nasci e cresci aqui em São Paulo. E você?

VIZINHO
Eu moro aqui! Sou médico.

HELENA
Muito prazer.

Seq. 16 – Aeroporto – Década de 60 - Dia

Hélio é recebido pelos pais no aeroporto. Eles se abraçam longamente. Entram no carro e Hélio vai no banco de trás. No caminho ele se inclina no banco e olha para o céu, no recorte do vidro. Vê as copas das mangueiras, enormes, que bloqueiam

parcialmente o sol e desenham sombras em seus olhos. Ele está muito confortável.

Seq. 17 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE está sentado no colchão na sala, lendo. Escuta o som do impacto de alguém pulando o muro e caindo secamente no chão. Se levanta imediatamente. Tem a sensação de ver passar um vulto entre as portas do quarto e do banheiro. Se levanta e vai lentamente até o quarto. Não há ninguém. Novamente a sensação de ver aguém passar para a sala. Ele pega sua arma escondida debaixo do colchão da cama e com ela em punhos, vai até a sala. Não vê ninguém. Mais uma vez, parece ouvir gente pulando o muro.

Seq. 18 – Ruas do bairro – 2016 – Dia

Montagem documental:
Uma bateria de escola de samba com cerca de vinte músicos toca alto e forte nas ruas de um bairro. Outras trinta pessoas cantam em volta. Todos eles são bem jovens. Algum com os rostos cobertos por lenços. Tem tintas, cartazes, sprays e faixas nas mãos. São do Levante Popular da Juventude.

MOÇA
Nossa rebeldia é?

TODOS EM CORO
O povo no poder, o povo no poder, o povo no poder!

Eles seguem em marcha até uma casa típica de um bairro de classe média. Imediatamente a bateria se posiciona em frente à casa e as

pessoas começam a pregar as faixas e cartazes nos muros ao redor, nos postes, nas árvores. Colam lambe-lambe nos postes e com o spray pixam o muro da casa e o asfalto. Nos cartazes e nos lambe-lambes, fotografias em preto e branco, com data de nascimento e óbito. Nas faixas pode-se ler:

TEMOS CONTAS A AJUSTAR COM NOSSO PASSADO

MOÇA
Amaro Félix Pereira?

TODOS EM CORO
Presente!

MOÇA
Solange Lourenço Gomes?

TODOS EM CORO
Presente!!

MOÇA
Vitorino Alves Moitinho, José Carlos da Costa, Iris amaral, Aurora Maria Furtado?

TODOS EM CORO
Presentes!

Os jovens pixam no muro e no asfalto da casa:

AQUI MORA UM TORTURADOR!

A montagem é um pouco suja, incorporando movimentos de câmera bruscos e repentinos.

CORTA PARA:

Seq. 19 – Quarto de Helena – 2016 – Noite

Helena mostra o vídeo recém-montado para alguns amigos. São as imagens da sequência anterior. Cerca de três pessoas, todas jovens, assistem ao vídeo. Passamos a assistir ao vídeo do ponto em que estávamos, agora no monitor de Helena.

MOÇA
Entre os anos de 1968 e 1975, este senhor que aqui mora, Tenente Mourtada, foi responsável por mais de trinta sessões de tortura no Doi Codi aqui no estado de São Paulo. É acusado de violação dos direitos humanos e assassinato de pelo menos seis pessoas. Benedito Gonçalvez?

TODOS EM CORO
Presente!

MOÇA
Lígia Maria Salgado Nóbrega?

TODOS EM CORO
Presente!!

MOÇA
Manoel Aleixo da Silva, Maria Ângela Ribeiro, Neide Alves dos Santos, Arildo Valadão?

TODOS EM CORO
Presentes!

MOÇA
Este senhor torturador foi anistiado em 1984 e se aposentou em 1996. Vive deste então como se nada tivesse acontecido. Mas nós sabemos os crimes que cometeu. E a juventude brasileira não esquecerá!

Alguns transeúntes param para observar o protesto. Subitamente um senhor de cabelos brancos (o mesmo da sequência 12) abre o portão e começa a gritar.

TORTURADOR
Vocês não tem vergonha não? Seus pais não te deram educação? Eu tenho 79 anos de idade!!! Respeito!!! Tenham respeito com os mais velhos!!!

A bateria soa ainda mais forte e os militantes gritam alucinadamente. O torturador entra novamente em sua casa.

Helena interrompe o vídeo.

HELENA
Não sei muito bem como finalizar, mas é isso aí. O que acharam?

Seq. 20 – Sala de Tortura – Anos 60 - Dia

Em primeiro plano vemos o rosto de um homem com cerca de 40 anos, vestido de farda. Barba feita, ele olha friamente e duramente para um ponto fixo, sem demonstrar nenhum sentimento e sem esboçar qualquer reação. Durante toda a cena podemos ver apenas seu rosto.

Podemos ouvir o som de alguém se afogando. Há também um burburinho que indica haver mais outras pessoas no espaço. Alguém puxa o ar com muita força e começa a chorar e a dizer coisas ininteligíveis. Reconhecemos depois de algum tempo a voz de Hélio. Ouvimos o que parecem ser socos.

Vez ou outra o homem muda seu ponto focal.

É uma sessão de afogamento e espancamento. Não há gritos ou indagações, exceto os emitidos por Hélio.

Seq. 21 – Quarto de Helena – 2016 – Noite

Helena assiste em seu monitor do computador à votação do impeachment da presidenta Dilma Roussef na Câmara dos Deputados em Brasília.
Pode-se ver alguns dos mais significativos votos, entre eles, do deputado Jair Bolsonaro. Ela está desolada. No final, Helena fecha o monitor.

Seq. 22 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE está na cadeira da cozinha com o violão nas mãos. Tenta tocar uma música, mas não tem a menor intimidade com o instrumento, com as posições e afinal desiste. Ele então aperta uma tarracha que

afina uma das cordas, tensionado-a um pouco. Ao mesmo tempo, com a outra mão, toca a corda tensionada.
Podemos ouvir a corda vibrar. Repete a operação. Ouvimos a corda soando cada vez mais aguda, na medida em que ele a aperta. O som assume o primeiro plano da cena. Ele segue girando a tarracha lentamente, aflitivamente. A corda está no limite da tensão e o som é cada vez mais agudo. Em dado momento, a corda arrebenta, ruidosamente. Ele, como se tivesse levado um susto, expira longamente.

Seq. 23 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA – Interior de carro nas ruas de São Paulo - 1970 - Dia

A imagem está sutilmente Em Câmera Lenta. Não podemos ver nitidamente os rostos das personagens. Vemos seus corpos, mãos e parte de suas cabeças. A câmera pode ser subjetiva a partir do ponto de vista delas. Vemos super closes de seus olhos e bocas, mas não temos a visão do rosto inteiro. Dentro do carro há apenas uma sacola entre os dois passageiros no banco de trás e uma bolsa feminina entre os bancos do motorista e do passageiro. Também não ouvimos claramente diálogos. Percebemos palavras soltas, vozes e o ruído externo.

Esta sequência é uma refilmagem da sequência 5, acrescida de um prólogo e um epílogo.

O dia está raiando e ELE, ELA, Hélio e uma quarta pessoa estão em uma avenida dentro de um carro. Estão em silêncio, tensos. Entram em uma rua. Muitos carros estão parados em fila. Veem uma patrulha militar na frente. Encostam e tentam manobrar e voltar. Sem sucesso. Outros carros bloqueiam sua passagem. Um soldado vê o movimento e pede para que eles sigam. Eles são parado. ELA está

sentada ao lado do motorista. O carro está desligado e o motorista apresenta os documentos para um policial militar parado na frente de sua janela. Um outro policial dá a volta no carro olhando seu interior. Este policial para na frente da janela da moça e indica querer ver o conteúdo da sacola. Ela se vira para trás e sua mão descreve um arco em direção ao banco de trás. Este arco é interrompido e ela abaixa a mão em direção à sua bolsa, entre os bancos do motorista e seu próprio banco. Ela põe a mão dentro da bolsa e parece empunhar um cabo de uma arma. Ela se vira em direção ao policial e atira à queima-roupa em sua cabeça. Ouvimos o estampido alto do tiro e o tranco que arremessa o policial para trás. As 4 portas se abrem instantaneamente.

Seq. 24 – Cruzamento de grandes avenidas na cidade de São Paulo – 2016 - Dia

SEQUÊNCIA DOCUMENTAL – Centenas de pessoas bloqueiam uma grande avenida na cidade de São Paulo com pneus. Está amanhecendo e o trânsito começa a ficar caótico. A ação é coordenada por um homem, Guilherme Boulos, que grita entre a massa. Eles queimam os pneus o que produz uma fumaça preta e densa que forma cones do tamanho de edifícios. As pessoas se concentram em uma calçada. No centro Guilherme sobe em um banco e fala.

> GUILHERME BOULOS – Companheirada, já viemos aqui e demos o nosso recado. Daqui a 3 dias o Senado irá votar o impeachment da Presidenta Dilma. Não temos nenhuma esperança de que ela irá escapar desta. Essa nossa ação é apenas para que os golpistas saibam que vai haver resistência. Não aceitaremos passivamente o golpe. Golpistas, não passarão!

A massa grita:

MASSA
NÃO VAI TER GOLPE, VAI TER LUTA! NÃO VAI TER GOLPE, VAI TER LUTA.

GUILHERME BOULOS
MTST?

MASSA
A luta é pra valer!

GUILHERME BOULOS
MTST?

MASSA
A luta é pra valer!

GUILHERME BOULOS
MTST?

MASSA
A luta é pra valer!

CORTA PARA:

Seq. 25 - Quarto de Helena – 2016 – Noite

Helena clica em um botão dentro de um site. UPLOAD. Vemos a imagem ícone da publicação com os pneus queimando, com a assinatura dela: por Helena, para os Jornalistas Livres.

Seq. 26 – Praça no centro da cidade – 1970 - Dia

ELE está deitado dormindo no banco de uma praça no centro da cidade de São Paulo. Ao despertar percebe perturbado que tudo está seguindo no sentido contrário, como se a vida estivesse sendo rebobinada. Pessoas caminham para trás, pombas voam no sentido contrário e os carros se movimentam de ré. ELE é o único a estar no sentido natural. As pessoas parecem não perceber sua presença. Como se ele apenas observasse o mundo sendo rebobinado. Ele fica sem compreender absolutamente nada. Sua atenção é chamada por um camburão da PM que volta de ré em alta velocidade por uma esquina e, cantando os pneus, estaciona em frente à praça. O motorista e o passageiro abrem as portas e caminhando de costas, abrem a porta de trás do veículo, tirando uma moça que luta bravamente contra outros 3 policiais que saem junto com ela. É ELA. A cena segue sendo rebobinada pela condução no sentido contrário desta mesma moça até um barranco, onde ela "sobe" no sentido contrário de um tombo. No alto, ela é derrubada por uma rasteira dada por um policial que corria atrás dela.

CORTA PARA:

Seq. 27 - Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE acorda sobressaltado do sonho em seu quarto. Se levanta sofregamente e vai até o banheiro. Se olha no espelho, se inclina sobre a pia e lava seu rosto. Quando volta a se olhar no espelho, este está totalmente partido, estilhaçado. Ele olha espantado sua imagem, como em um caleidoscópio e percebe que, de sua testa, um pouco de sangue escorre "para cima", como se estivesse sendo rebobinado, subindo em direção ao ferimento logo acima de seus olhos. Ele passa a mão na testa e a vê suja de sangue. Sai

correndo para a sala e olha o relógio, cujo ponteiro gira ao contrário. Corre para o quintal e olha através de uma fresta no muro e vê meninos jogando bola no terreno atrás da casa, também ao contrário.

CORTA PARA:

ELE abre os olhos em seu quarto. Acaba de acordar de um novo sonho. Se levanta, olha atentamente a seu redor, como se estivesse analisando as leis da física e vai até a sala. O relógio gira no sentido normal. Ele procura o maço de cigarros sobre o balcão. Acende e fuma, cansado.

Seq. 28 – Casa nova de Hélio – 2016 - Dia

Helena bate na porta do vizinho.

VIZINHO
Olá. Bom dia. Como vai?

HELENA
Oi. Bom dia. Tudo bem? Nem perguntei o seu nome naquele dia.

VIZINHO
É Celso. E eu também não perguntei o seu...

HELENA
É Helena. E meu pai se chama Hélio.

VIZINHO
Em que posso ajudar, Helena?

HELENA
Desculpa, mas, sabe o que é? Acho que te falei que moro em Campinas né? E meu pai tá morando aqui sozinho... Ele passa muito tempo sozinho...

VIZINHO
Ele e sua mãe são divorciados?

HELENA
Não. Ela morreu já faz muito tempo. Eu era pequena. Mas então ele passa muito tempo sozinho. Ele no fundo gosta. É artista plástico. Pintor. Te falei né? Mas eu sempre fico com um pouco de medo porque se acontecer alguma coisa, não tem ninguém pra ajudar, sei lá...

VIZINHO
Ele tem algum problema de saúde?

HELENA
Não, não. Tá tudo bem. No fundo eu é que sou meio preocupada. Exagerada. Mas tá tudo bem. Então, se não se importar, queria saber se a gente pode trocar telefones? Eu ia ficar mais tranquila...

Ele hesita um instante.

VIZINHO
Sabe que eu conheci teu pai há muito tempo?

Seq. 29 – Sala de uma casa qualquer – Anos 60 – Noite

Em volta de uma mesa relativamente grande, cerca de 10 pessoas estão sentadas em completo silêncio. Hélio, ELE e ELA, entre essas pessoas. A luz é fraca e as paredes do cômodo são brancas encardidas. Em um dos cantos há uma televisão ligada. O som da TV invade o ambiente e as pessoas estão prestando atenção nela. ELE está ao lado da TV com o gravador K7 nas mãos.

> APRESENTADOR DA TV
> Após um roubo a banco na Avenida Faria Lima na capital Paulista, um dos assaltante foi baleado e morto enquanto pelo menos outros três conseguiram fugir. A estudante de Ciências Sociais, Betina Weichmer de 23 anos morreu a caminho do hospital com ferimentos a bala no abdômem e na cabeça. Nenhum grupo terrorista assumiu a ação, mas atribui-se o roubo ao grupo Ala Vermelha [...]. Mais de 5 milhões de cruzeiros foram roubados.

ELE desliga o gravador e volta à mesa. As pessoas se olham assustadas.

Seq. 30 – Casa na Vila Mariana– 1970 – Dia

Um homem aparentando cerca de 40 anos chega de carro na casa em que ELE está na Vila Mariana. É Jorge. Ele tem as chaves do portão de entrada e da porta da frente da casa. Ele simplesmente entra. A casa está vazia. Ele olha rapidamente todos os cômodos até chegar na frente da porta do quarto que está com a janela

fechada e a porta entreaberta. Jorge pega sua arma. Abre lentamente a porta e vê ELE deitado dormindo. Vai até a cozinha e prepara um café. Deixa um molho de chaves e um documento de carro sobre o balcão. Volta ao quarto, se aproxima DELE com certa ternura e o acorda.

JORGE
Companheiro?

ELE acorda lentamente e demora alguns segundos para esboçar qualquer reação. Parece mesmo estar dopado. Jorge o ajuda a sentar na cama e lhe oferece a xícara de café fumegando.

JORGE
Um companheiro da ALN esteve na mesma cela que ela...

ELE esboça uma suave reação, mas continua semi-acordado.

JORGE
Este companheiro foi liberado mas conversou com ela um pouco. O Menino também estava nesta cela. Ele está muito assustado e machucado. ELA também. Mas estão vivos. É tudo o que sabemos.

ELE não esboça qualquer reação. Dá um gole no seu café.

JORGE
Você sabe que dia é hoje?

ELE não responde.

JORGE
Hoje é quarta-feira. Depois de amanhã, na sexta, faremos uma outra ação. O ponto é as 6h30 na esquina da Alameda Santos com a Alameda Joaquim Eugênio de Lima. Tem um café nesta esquina. Café Alberta. Com repetição às 7h00. Alameda Santos com a Alameda Joaquim Eugênio de Lima. Você memorizou?

ELE faz um sinal positivo com a cabeça.

JORGE
Estacionei um Volkswagen Karmann Ghia marrom na frente desta casa. As chaves e o documento estão sobre o balcão. Guarde ele na garagem. No ponto daremos as outras instruções. A referência é o Biu. Entendeu? Você conhece o Biu?

ELE faz um sinal positivo com a cabeça.

Jorge se levanta e se afasta.

JORGE
Companheiro, a direção está discutindo o que fazer. Espera mais um pouco. Acho que você vai ter que sair do estado. Talvez do país. Uruguay. Não sabemos. Sua foto está em todos os lugares. Os caras estão endurecendo. Tem muita gente caindo. Assim que eu tiver notícias dela te aviso.

Jorge sai do quarto. Após poucos segundos, volta.

JORGE
Companheiro... Toma um banho.

ELE coloca a xícara no chão ao lado da cama e volta a deitar. Fecha os olhos.

Seq. 31 – Área Aberta – 2016 – Noite

Hélio (velho) está com ELE em uma espécie de campo. É noite, há um pouco de neblina e não podemos ver o horizonte, árvores, nada. A luz é fraca porém constante. Eles caminham em silêncio, tensos. Ambos empunham armas.
Escutam passos e veem surgir na neblina um jovem fardado. Este jovem se aproxima também armado com uma metralhadora. ELE atira. O soldado cai no chão. Passos. Outro soldado surge. Hélio atira. Ele tomba. Passos. Outros soldados surgem. E mais outros. E mais tiros. E os soldados vão cercando os dois, se aproximando. Até que eles se veem em meio a uma multidão de soldados, espremidos, como se estivessem em um ônibus lotado, impossibilitados de se mexer.

CORTA PARA:

Seq. 32 – Casa na Vila Mariana– 1970 – Noite

ELE acorda.

Seq. 33 – Casa nova de Hélio – 2016 – Noite

Hélio acorda assustado. Senta na cama, ofegante. Acende a luz e faz menção de se levantar. Se descobre com o lençol e percebe que urinou na cama.

Seq. 34 - Quarto de Helena – 2016 – Noite

HELENA não consegue dormir. Olha para o relógio. 5h00. Se levanta, abre a janela e permanece alguns momentos contemplando a noite. Coloca uma roupa e pega sua bicicleta.

CORTA PARA:

Seq. 35 – Ruas do bairro de Helena / Casa do torturador – 2016 – Noite

Ela para na frente da casa do torturador (que sofreu o escracho). Olha a fachada por alguns intante. Há uma árvore em frente à casa. Ela encosta a bicicleta nesta árvore e sobe. Se acomoda em alguns galhos em uma posição em que ela consegue ver dentro da casa, no que parece ser a cozinha. Acende um cigarro. Alguns instante depois, a luz da cozinha é acessa. Ela vê o torturador, um velhinho, ir até a pia. Ele lava alguns copos. Prepara um café. Corta o pão, come uma fruta, enfim, começa seu dia. Nada de extraordinário, nada de anormal. Ela percebe que o dia está amanhecendo. Desce e parte na bicicleta.

Seq. 36 – Casa nova de Hélio – 2016 – Dia

Hélio prepara as tintas para começar um novo quadro. Há uma tela em branco em um cavalete. Ao redor, outros cavaletes com quadros

pintados. Muitos quadros estão apoiados no chão e nas paredes. Quadros de diferentes tamanhos e cores, mas todos eles com um desenho muito parecido: Uma mulher, jovem e muito branca, nua, encolhida em uma sala escura, com uma única janela pequena e alta. Ora a mulher está dormindo, ora olhando para o pintor. Hélio faz alguns esboços a lápis nesta nova tela. Um rosto começa a se desenhar. Um rosto feminino.

Hélio escuta uma conversa vindo de frente da casa e se aproxima. É o vizinho, todo de branco, conversando com uma mulher. O vizinho está de costas para a janela de Hélio, que vai até a cozinha e pega uma caixa de figos. Abre a porta e vai em direção aos vizinhos.

HÉLIO
Olá, bom dia.

O vizinho se vira em direção à ele.

HÉLIO
Helena me falou de vocês mas ainda não nos conhecemos. Comprei uma caixa de figo de presente...

Hélio e o vizinho se reconhecem. Hélio para de falar e o vizinho não estende a mão para pegar os figos. Há um constrangimento no ar. Hélio deixa a caixa com as frutas sobre o murinho e entra rapidamente. Os vizinhos se olham surpresos.

Seq. 37 – Casa dos pais de Hélio – Anos 60 - Dia

O pai de Hélio desembrulha um pacote com papel de presente. Ele está muito feliz. Hélio aguarda paciente. Depois de observar

longamente o quadro ele abraça o filho ternamente em agradecimento.

PAI DE HÉLIO
Vou pregar já! Peraí.

Ele deixa o quadro sobre a mesa e sai da sala. Hélio olha o quadro por um instante. É um quarto com uma janela grande. Da jenela se pode ver a cidade de são Paulo. O dia é cinza e garôa. Há também uma porta neste quadro que está entreaberta. Pela fresta, se pode ver um espelho. Por este espelho se pode ver uma mulher recém-saída do banho, amarrada com uma toalha, prendendo o cabelo. Ela olha diretamente para o pintor.

O pai de Hélio volta com um martelo e um prego entre os lábios. Ele pega o quadro e busca um lugar para colocá-lo. Enfim encontra um lugar. Bate o prego e coloca o quadro.

HÉLIO
Pai, vou desaparecer por uns tempos.

O pai de Hélio que estava de costas, se paraliza por um instante.

Seq. 38 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA – CASA, CARRO E RUA - 1970 - Dia

A imagem está sutilmente Em Câmera Lenta. Não podemos ver nitidamente os rostos das personagens. Vemos seus corpos, mãos e parte de suas cabeças. A câmera pode ser subjetiva a partir do ponto de vista delas. Vemos super closes de seus olhos e bocas, mas não temos a visão do rosto inteiro. Dentro do carro há apenas uma sacola entre os dois passageiros no banco de trás e uma bolsa

feminina entre os bancos do motorista e do passageiro. Também não ouvimos claramente diálogos. Percebemos palavras soltas, vozes e o ruído externo.

Esta sequência é uma refilmagem da sequência 23, acrescida de um prólogo e um epílogo.

Hélio está parado em frente a porta de um quarto escutando o que parece ser duas pessoas conversando baixo. Uma delas toca o violão. Ele bate. “Tá na hora!”. Aguarda um instante e sai. Em seguida ELE e ELA abrem a porta.
O dia está raiando e ELE, ELA, Hélio e uma quarta pessoa estão em uma avenida dentro de um carro. Estão em silêncio, tensos. Entram em uma rua. Muitos carros estão parados em fila. Veem uma patrulha militar na frente. Encostam e tentam manobrar e voltar. Sem sucesso. Outros carros bloqueiam sua passagem. Um soldado vê o movimento e pede para que eles sigam. Eles são parados. ELA está sentada ao lado do motorista. O carro está desligado e o motorista apresenta os documentos para um policial militar parado na frente da janela do motorista. Um outro policial dá a volta no carro olhando seu interior. Este policial para na frente da janela da moça e indica querer ver o conteúdo da sacola. Ela se vira para trás e sua mão descreve um arco em direção ao banco de trás. Este arco é interrompido e ela abaixa a mão em direção à sua bolsa, entre os bancos do motorista e seu próprio banco. Ela põe a mão dentro da bolsa e parece empunhar um cabo de uma arma. Ela se vira em direção ao policial e atira à queima-roupa em sua cabeça. Ouvimos o estampido alto do tiro e o tranco que arremessa o policial para trás. As 4 portas se abrem instantaneamente e cada um corre para um lado. ELE e o outro cara também estão armados. Hélio não. O cara atira em um soldado e em seguida é atingido por um tiro e cai. Hélio corre alguns metros e é

derrubado por um soldado e imobilizado em segundos. ELA atira seguidas vezes e atinge dois policiais. Sua munição acaba, ela joga a arma fora e corre. ELE atinge outros 2 policiais e também corre.

Seq. 39 – Casa na Vila Mariana– 1970 – Noite

ELE está de pé no meio da sala em frente a uma moça (a mesma que morreu na ação no banco). Ela está com a camisa ensopada de sangue. Ela o olha tranquilamente. Ele a olha criteriosamente. Dá a volta em seu corpo, se aproxima e por fim toca no sangue com a ponta dos dedos. Vê a viscosidade do líquido, cheira. Outra pessoa entra na sala. Ele está nu, com o corpo cheio de hematomas. Outra pessoa entra, com um tiro na cabeça. Mais outra, com uma marca no pescoço. ELE começa a ficar assustado. Muitas pessoas entram na sala, todas elas mortas, em completo silêncio. Algumas abrem a geladeira, tomam água, tocam o violão. Parece uma festa de mortos, todos em completo silêncio. Finalmente ELA entra na sala, nua, com muitas marcas pelo corpo. Na testa, um grande hematoma que segue a circunferência da cabeça. Os outros abrem espaço para ela. ELE se aproxima e a abraça. Ela não retribui o abraço. Continua inerte.

Jorge entra na sala e o vê, desde sua perspectiva, abraçando o nada.

JORGE
Companheiro?

ELE olha Jorge e volta a olhar para ela, como que indicando a ele sua presença.

JORGE
Você tá bem, cara?

ELE olha novamente para Jorge e quando volta a olhar para ela, todos desapareceram. Estão apenas os dois na casa. Ele parece estar bem confuso.

JORGE
Porra companheiro. Estou começando a ficar preocupado...

ELE vai até o banheiro, lava o rosto, se olha detidamente no espelho e volta pra sala, já recomposto.

JORGE
Que merda, cara. O menino entregou todo mundo. A gente sabe só que ele foi liberado. Vários companheiros caíram. O menino sabia de muita coisa. Prenderam o Biu, prenderam o Passarinho, pegaram todo o pessoal da ação na Rádio Bandeirantes.

ELE olha para Jorge duramente.

JORGE
Não sabemos nada sobre ELA ainda...

Seq. 40 – Ruas do bairro de Helena / Casa do torturador – 2016 – Noite

Pelo visor da máquina fotográfica vemos pela janela o torturador na mesa da cozinha com muitas outras pessoas. Duas crianças

pequenas conversam alegremente. O ambiente é mesmo descontraído. Eles estão se servindo e trocam travessas. Alguns riem.

Helena está trepada sobre a árvore em frente à casa do torturador tirando fotos.

Seq. 41 – Uma casa qualquer – Anos 60 – Noite

Hélio está parado em um pequeno corredor em frente a uma porta de madeira fechada. Ele escuta uma voz feminina (ELA) cantando bem baixo:

VOZ DELA
Ando, meio desligado, eu nem sinto, os meus pés no chão. Olho e não vejo nada...

Hélio ouve o diálogo a seguir muito baixo e perde muitos momentos. Durante todo o tempo vemos Hélio tentando ouvir.

VOZ DELE
Clara, vamos embora?

VOZ DELA
Porra cara. De novo essa história? Deixa eu tocar?

VOZ DELE
Deu tudo errado, porra. Você sabe disso. Tá morrendo gente pra caralho.

VOZ DELA

Deixa eu tocar? Desliga essa merda!

VOZ DELE
A gente fez tudo errado. Você sabe disso. Tá todo mundo morrendo. Eu não quero morrer e eu não quero que você morra. Vamos embora por uns tempos. Até a coisa se acalmar. Depois e gente pensa melhor no que fazer...

VOZ DELA
Desliga esse gravador Renato?

VOZ DELE
Eu não tô falando de parar com tudo. Tô falando de não morrer. E de pensar com calma no que fazer.

VOZ DELA
Eu não posso! Você sabe disso. Não vou trair ninguém!

VOZ DELE
Trair quem, porra? Quem? Os mortos?

VOZ DELA
É. Os mortos. Desliga esse gravador!

Hélio bate na porta.

HÉLIO

Tá na hora.

Seq. 42 – Casa na Vila Mariana– 1970 – Dia

ELE entra na casa pela porta da frente com duas sacolas. As coloca no chão e vai buscar o pé de cabra. Abre o assoalho e coloca dentro do buraco aberto as duas sacolas. Recoloca as tábuas do assoalho de modo a cobrir perfeitamente o buraco.

Seq. 43 – Sala de aula – 2016 - Noite

Helena está sentada em uma sala de aula com vários outros alunos. Um professor fala. Ela pega o celular no bolso e checa suas mensagens. Podemos ver vários grupos de chats. Ela abre um cujo nome é JL. Há uma mensagem recebida e não lida.

MARTHA
Pqp. Temer anunciou o fechamento do MinC.

Helena responde.

HELENA
Qd?

Depois de pouco tempo ela recebe a resposta.

MARTHA
Hoje mais cedo. O fdp tomou posse faz 3 dias.

ZÉ BETO
É pra assustar.

MARTHA
Tinha gente já achando isso. Tão falando de ocupar a FUNARTE.

HELENA
Reunião de pauta?

ZÉ BETO
No MIS? 19?

MARTHA
Fechou!

Helena guarda o celular e tenta se concentrar no que o professor fala. Depois de pouco tempo se levanta e sai da sala. No corredor pega novamente seu telefone e liga PAI. O telefone toca várias vezes sem que ninguém atenda.

Ela vê que tem uma mensagem de voz.

HÉLIO
Oi filha. Tudo bem? Tô ligando pra dizer que fui naquele cara que te falei e que ele me receitou um negócio pra baixar um pouco minha ensiedade. E que já tô me sentindo bem melhor. É só pra quando estou muito mal mesmo. A dose é pequena. Tá tudo bem. Tô ligando pra dizer que tá tudo bem e que é pra você não se preocupar. Beijo do papai.

Seq. 44 – Casa qualquer – Anos 60 - Dia

Hélio está desenhando em um pequeno caderno, sozinho, dentro de um quarto, sentado sobre um colchão. Não há nada neste quarto, além de outros colchões empilhados na outra extremidado do cômodo. Alguém bate na porta. Ele fecha o caderno.

HÉLIO
Entra.

ELA entra no quarto e fecha a porta. Se aproxima um pouco insinuante.

ELA
O que vc tá fazendo?

Hélio hesita um pouco e mostra a ela o desenho. Ela observa detidamente.
É uma mulher no momento exato em que recebe uma rajada de balas no peito. Ela está com os braços abertos e sua expressão de dor. Seu abdome parece explodir.
ELA olha ternamente para Hélio, se debruça e lhe dá um beijo na testa.

ELA
Menino...

Seq. 45 – Casa nova de Hélio – 2016 - Dia

Helena desce de um carro em frente à casa nova de Hélio. Carrega várias sacolas de compra. Nas costas uma mochila.

Ela toca a campaínha. Aguarda um tempo, vê seu celular, ninguém atende. Ela toca novamente. Ninguém abre a porta.
Ela coloca as sacolas no chão, tira a mochila e procura uma chave. Demora muito tempo até encontrar.
Abre a porta lentamente. A casa está muito bagunçada. Muitas caixas pelo chão, papéis, uma pizza sobre o balcão da cozinha, garrafas de água. Quadros por todos os cantos. Parece não ter ninguém em casa. Abre a geladeira. Vazia.
Helena vai até o quarto e vê seu pai dormindo.
Vai até a cozinha e prepara um café preto.
Volta ao quarto.

HELENA
Pai?

Hélio acorda de sobresalto. Se ajeita na cama. Coloca seus óculos.

HÉLIO
Helena? O que você tá fazendo aqui filha?

HELENA
Eu te liguei tantas vezes pai. Fiquei preocupada.

Helena oferece o café preto para o pai, que toma um gole. Hélio está descabelado e desgrenhado.

HELENA
Pai, tá acontecendo alguma coisa?

Seq. 46 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE está no jardim dos fundos da casa. É um espaço todo cimentado, sem nenhuma planta ou verde. Há apenas um tanque de lavar roupa. A casa é vizinha de um terreno baldio que é usado como campo de futebol por crianças do bairro. No muro desta casa que faz face a este terreno há uma rachadura, grande o suficiente para que se possa ver as crianças jogando bola.

ELE observa pela fresta o jogo de futebol.

Seq. 47– FUNARTE – SP – 2016 – Noite

SEQUÊNCIA DOCUMENTAL

Centenas de pessoas estão em frente à FUNARTE na cidade de São Paulo. Bradam palavras de ordem e fazem jogral contrário ao fechamento do Ministério da Cultura. Uma moça sobe no muro e grita:

MOÇA
A casa grande treme quando a senzala ocupa!!!

As pessoas gritam excitadas. Começam a empurrar o portão num movimento de vai-e-vem. Ele cede. As pessoas se afunilam na entrada e, tal qual uma ampulheta, vão entrando aos poucos no espaço.

As luzes dos carros de polícia iluminam parte da massa. Não há violência.

Em uma das salas, já totalmente ocupadas, há uma plenária. Um outra moça fala.

OUTRA MOÇA
Não reconhecemos este governo golpista. Não reconhecemos Michel Temer como presidente deste país. Traidor, usurpador e ilegítimo, chega ao poder apenas com golpe de estado. Comprometido com bancos e não com o povo trabalhador deste país, demonstra total incompreensão sobre nosso povo, ao anunciar em apenas três dias de desgoverno o fechamento do Ministério da Cultura. Dezenas de ocupações estão acontecendo neste exato momento em todo o Brasil. Só desocuparemos depois que ele voltar atrás. Um país como o Brasil sem um Ministério da Cultura é mais que ridículo. É vergonhoso.

A câmera passeia pelo salão. Muitos rostos atentos. Muita gente.

Vemos a vinheta dos Jornalistas Livres.

Seq. 48 – Casa nova de Hélio – 2016 - Dia

Hélio espia pela fresta da janela da sala de sua casa nova os vizinhos que tocam a campaínha. Ele, todo vestido de branco com sua esposa. Eles tem um vazo de flores nas mãos. Tocam algumas vezes e esperam pacientemente. O vizinho olha no relógio.
Hélio por fim abre a porta.
Se aproxima cautelosamente dos dois que esforçam-se para sorrir.

HÉLIO
Bom dia...

VIZINHO

Bom dia. Tudo bem?

HÉLIO
Sim...

VIZINHO
Trouxemos umas flores para você de boas vindas. Esperamos que você goste do bairro. Tem uma feirinha de sábado que é bem legal.

HÉLIO
Obrigado. O bairro é bem gostoso mesmo.

Hélio pega o vazo hesitante.

VIZINHO
Conhecemos sua filha, Helena.

Hélio consente. O vizinho assume um ar sério e grave.

VIZINHO
Olha Hélio, o que passou passou. Faz 40 anos que tudo aconteceu. Da minha parte, tá tudo resolvido.

Hélio não respira.

VIZINHO
Se precisar de alguma coisa, é só chamar, tá certo?

Seq. 49 – Casa Nova de Hélio – 2016 - Dia

Hélio trabalha em um quadro. A câmera passeia vagarosamente pelos outros quadros, prontos ou semiprontos, até voltar à ele. Em quase todas as telas há uma moça, a mesma moça, em uma cela, em diferentes posições.

Hélio subitamente escuta:

VOZ
Seu merdinha!

Ele se assusta e procura a fonte sonora. Depois de algum tempo, volta a pintar.

VOZ
Achou que iria escapar dessa?

Ele volta a procurar de onde vem a voz.

VOZ
Aqui mesmo, covarde.

Ele identifica em um dos seus quadros a origem da voz. Se aproxima lentamente. A mesma moça que ele desenha em quase todas as suas telas está lhe encarando.

VOZ
Traidor!

Hélio se afasta um pouco. Escuta outras vozes que parecem vir de outros quadros.

VOZ 2
Filhinho de papai.

VOZ 3
Se sabia que não ia aguentar o tranco porque entrou nessa, menino?

VOZ
Menino, menino, menino.

VOZ 2
Coisa muito feia, traidorzinho de merda.

As vozes seguem insultando-o, chamando-o de traidor, etc.

Ele tampa os ouvidos inutilmente e se agacha no chão, tentando colocar a cabeça entre os joelhos.

Seq. 50 – Labirinto de portas – 2016 - Dia

Helena está em uma pequena sala sem janelas com uma única porta, fechada. A luz é fria, branca e fraca. Ouvimos um zumbido, como se fosse uma frequência sonora constante. Ela se aproxima da porta lentamente e, vacilante, segura na fechadura. Abre. Dá de cara com um corredor curto, também sem janelas, com uma outra porta na sua extremidade oposta. Caminha até ela. Abre. Há outra sala, desta vez com duas portas. Ela escolhe uma das duas e abre. Há outra sala, com uma porta. Apressa-se para abrir. Outra sala com duas portas. Tudo parece exatamente igual. Ela começa a andar mais rápido e a cada porta que abre, outras portas surgem. Ela corre desesperadamente abrindo portas, cruzando corredores. Abre, corre, volta, abre novamente.Faz isso por um tempo indefinido.

Finalmente quando já está cansada e ofegante, ao abrir uma das portas, encontra ELE, que aparentemete vive a mesma situação. Os dois se assustam. Não se reconhecem. Se olham longamente. Se aproximam. Helena faz menção de tocar o rosto DELE. Outra porta se abre. Sai Hélio (velho), correndo e ofegante, exatamete como os dois.

HELENA
Pai?

Da outra porta sai, nas mesmas condições uma moça, ELA.

ELE
Clara?

Da mesma porta sai Hélio (jovem), aparentemente nas mesmas condições.

CLARA
Menino?

Os cinco se aproximam. Uma sirene ensurdecedora começa a tocar. Eles cobrem seus ouvidos se protegendo.

CORTA PARA

Seq. 51 – Quarto de Helena – 2016 – Dia

O som da sirene acorda Helena, que tampa seus ouvidos. Este som vai se transformando em um toque de telefone celular. Demora

algum tempo para que Helena entenda o que se passa. Acorda perdida. Finalmente atende o telefone.

VIZINHO DE HÉLIO
Helena?

HELENA
Sim?

VIZINHO DE HÉLIO
Desculpa ligar a esta hora. É Celso, vizinho de seu pai. Estou ligando do Hospital Vera Cruz.

Seq. 52 – Casa na Vila Mariana – 1970 – Dia

ELE está deitado no colchão da sala. Sem camisa, aparenta estar doente. Magro, com olheiras profundas. Ao seu lado um cinzeiro abarrotado de bitucas. Está com o gravador sobre o peito. Aperta "play" e "stop" repetidas vezes, escutando pedaços aleatórios da gravação. As vezes avança, as vezes retrocede.
PLAY

VOZ DELA
Ando, meio desligado, eu nem sinto, os meus pés no chão. Olho e não vejo nada...

A voz dele interrompe a música. Ela não para por completo nem imediatamente.

VOZ DELE
Clara, vamos embora?

STOP

ELE AVANÇA

PLAY

VOZ DELE
Eu não tô falando de parar com tudo. Tô falando de não morrer. E de pensar com calma no que fazer.

VOZ DELA
Eu não posso! Você sabe disso. Não vou trair ninguém!

VOZ DELE
Trair quem, porra? Quem? Os mortos?

VOZ DELA
É. Os mortos. Desliga esse gravador!

STOP

AVANÇA

PLAY

VOZ DESCONHECIDA
Tá na hora.

STOP

RETROCEDE

PLAY

VOZ DELE
Vamos embora, Clara?

Ela para de tocar. Suspira cansadamente.

VOZ DELA
Porra cara. De novo essa história? Deixa eu tocar?

VOZ DELE
Deu tudo errado, porra. Você sabe disso. Tá morrendo gente pra caralho.

VOZ DELA
Deixa eu tocar? Desliga essa merda!

STOP

AVANÇA

PLAY

VOZ DELE
Trair quem, porra? Quem? Os mortos?

VOZ DELA
É. Os mortos. Desliga esse gravador!

Som de alguém batendo na porta.

VOZ DESCONHECIDA
Tá na hora.

ELE olha para a outra extremidade da sala. A moça com a camisa ensopada de sangue está sentada olhando-o. Ele desvia o olhar.

STOP

RETROCEDE

PLAY

VOZ DELE
Vamos embora, Clara?

VOZ DELA
Porra cara. De novo essa história? Deixa eu tocar?

VOZ DELE
Deu tudo errado, porra. Você sabe disso. Tá morrendo gente pra caralho.

VOZ DELA
Deixa eu tocar? Desliga essa merda!

Seq. 53 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA - CASA, CARRO E RUAS - 1970 – Dia

A imagem está sutilmente Em Câmera Lenta. Não podemos ver nitidamente os rostos das personagens. Vemos seus corpos, mãos e parte de suas cabeças. A câmera pode ser subjetiva a partir do ponto de vista delas. Vemos super closes de seus olhos e bocas, mas não temos a visão do rosto inteiro. Dentro do carro há apenas uma sacola entre os dois passageiros no banco de trás e uma bolsa feminina entre os bancos do motorista e do passageiro. Também não ouvimos claramente diálogos. Percebemos palavras soltas, vozes e o ruído externo.

Esta sequência é uma refilmagem da sequência 38, acrescida de um prólogo e um epílogo.

Hélio e outra pessoa estão colocando dentro das malas algumas armas. Colocam uma delas no banco de trás do carro na garagem e a outra no porta malas. Tomam um café. Tudo em silêncio. Em um determinado momento o cara diz para Hélio: "Chama os dois por favor".
Hélio está parado em frente à porta de um quarto escutando o que parece ser duas pessoas conversando baixo. Uma delas toca o violão. Ele bate. "Tá na hora!". Aguarda um instante e sai. Em seguida ELE e ELA abrem a porta.
O dia está raiando e ELE, ELA, Hélio e uma quarta pessoa estão em uma avenida dentro de um carro. Estão e silêncio, tensos. Entram em uma rua. Muitos carros estão parados em fila. Veem uma patrulha militar na frente. Encostam e tentam manobrar e voltar. Sem sucesso. Outros carros bloqueiam sua passagem. Um soldado vê o movimento e pede para que eles sigam. Eles são parados. ELA está sentada ao lado do motorista. O carro está desligado e o motorista apresenta os documentos para um policial militar parado na frente da janela. Um outro policial dá a volta no carro

olhando seu interior. Este policial pára na frente da janela da moça e indica querer ver o conteúdo da sacola. Ela se vira para trás e sua mão descreve um arco em direção ao banco de trás. Este arco é interrompido e ela abaixa a mão em direção à sua bolsa, entre os bancos do motorista e seu próprio banco. Ela põe a mão dentro da bolsa e parece empunhar um cabo de uma arma. Ela se vira em direção ao policial e atira à queima-roupa em sua cabeça. Ouvimos o estampido alto do tiro e o tranco que arremessa o policial para trás. As 4 portas se abrem instanteneamente e cada um corre para um lado. ELE e o outro cara também estão armados. Hélio não. O cara atira em um soldado e em seguida é atingido por um tiro e cai. Hélio corre alguns metros e é derrubado por um soldado e é imobilizado em segundos. ELA atira seguidas vezes e atinge dois policiais. Sua munição acaba, ela joga a arma fora e corre. ELE atinge outros 2 policiais e também corre. Há troca de tiros entre ELE e os soldados, mas ELE entra em uma pequena rua com algumas pessoas e parece despistá-los. Anda até um ponto de ônibus cheio de gente. Um ônibus se aproxima e para. ELE entra e o ônibus parte.

ELA corre alucinadamente por uma rua ao lado de um barranco lateral a uma avenida. Três soldados a perseguem. Um deles a alcança e a derruba barranco abaixo. Lá embaixo, os outros dois a chutam com força. Eles brigam mas os 3 rapidamente conseguem a imobilizar. Ela está sangrando com alguns machucados. Em seguida um camburão estaciona ruidosamente e eles empurram ela pra dentro. Entram juntos e começam a espancá-la. Ela tomba imóvel depois de algum tempo, respirando ruidosamente, sangrando no supercílio e na boca.

Seq. 54 – Casa na Vila Mariana – 1970 – Dia

Pela fresta do muro, ELE Assiste ao jogo de bola dos meninos no terreno baldio ao lado da casa. Um dos meninos chuta a bola que cai dentro do seu quintal. Ele fica por alguns instantes confuso e entra na casa, fecha a porta e fica espiando pela janela, escondido. Uma cabecinha sobe no muro. Olha atentamente.

MENINO
Ô de casa?

Ele não se mexe.

MENINO
Ô de casa?

Seq. 55 – Estúdio de Rádio – 2016 – Noite

Helena chega em uma enorme torre de água. Duas caixas de som estão ao lado da porta de entrada sobre duas cadeiras escolares. Em frente algumas pessoas, jovens, quase meninos, conversam, fumam, ouvem música. Ela cumprimenta todos e entra. É o estúdio da rádio. Uma moça está em frente dos equimentos. Helena faz um sinal com as mãos, cumprimentando-a.

MOÇA (susssurrando)
É a última.

Helena sinaliza positivamente. Vai para a porta e espera, fumando um cigarro.

Em frente da rádio há uma espécie de teatro de arena. Suas arquibancadas são feitas de concreto, totalmente cobertas por grafites e pixações.

Helena olha seu celular. No chat JL.

MARTHA
Quem pode ir comigo amanhã às 18h no Salão Vermelho? Debate sobre os blocos de carnaval.

Helena desliga sem responder nada. Continua fumando.

MOÇA
Helena?

Helena entra na rádio, abre seu laptop e prepara uma música.

MOÇA
Tá pronta?

Helena sinaliza que sim.

MOÇA
Muito bem rapaziada, Programa Coturnada chega ao fim. Obrigado aos que me ouviram e semana que vem tem mais. 105.7 FM, Rádio Muda. 3, 2, 1 vai!

Helena coloca uma espécie de base musical de hip hop. A outra moça pega suas coisas, dá um beijo em Helena e sai.

HELENA

Olá. Você que está no carro, chegando ou saindo da Unicamp, de bicicleta, a pé, com os fones de ouvido. Alô professores, alunos, funcionários. Olá comunidade de Barão Geraldo. Boas. Você está ouvindo a Rádio Muda, 105.7 FM livre. Programa Sangue das Minas. Rádio Livre de propaganda. Livre de preconceitos. Livre do machismo, do sexismo e tantas formas de opressão. Livre do dinheiro. Com os suvacos peludos. Com as pernas peludas. Queridas ouvintes. Liberdade é vento nos cabelos. Especialmente vocês. Nós. Mulheres. Livres e vadias. Segurem aí o rojão que aqui só tem vadia!

Helena coloca uma música balkan cantada por mulheres.

Acende outro cigarro e se acomoda na cadeira.

Seq. 56 – Casa nova de Hélio – 2016 – Noite

O plano é muito fechado e só vemos o rosto de Hélio, em super close. O ambiente é escuro e ele olha para seu celular. Seu rosto está iluminado pela luz do visor.

VOZ DE HELENA NO CELULAR
Olá, você ligou para Helena. Deixe seu recado após o sinal. Obrigado.

Hélio titubeia um momento.

HÉLIO

> Oi filha. Tudo bem? Tô ligando pra dizer que fui naquele cara que te falei e que ele me receitou um negócio pra baixar um pouco minha ensiedade. E que já tô me sentindo bem melhor. É só pra quando estou muito mal mesmo. A dose é pequena. Tá tudo bem. Tô ligando pra dizer que tá tudo bem e que é pra você não se preocupar. Beijo do papai.

Hélio desliga o telefone e fica olhando a tela até que seu brilho se apague.

Seq. 57 – Quarto de Helena – 2016 – Noite

Helena está editando um vídeo em seu quarto. As fotos do torturador estão penduradas na parede. Ela as olha de tempos em tempos.

Seq. 58 – Casa nova de Hélio – 2016 – Dia

O vizinho de Hélio bate palmas em frente à sua casa. Ninguém atende. Ele insiste. Desiste. Entra em seu carro, dá a partida e sai. Depois de alguns segundos, volta. Desce do carro e o tranca. Entra em casa e vai até seu quintal de fundo, ao lado do quintal de fundo de Hélio. Pega uma cadeira, encosta no muro e olha para o quintal de Hélio. A porta da cozinha está entreaberta.

> VIZINHO
> Hélio? Alguém em casa?

Olha mais atentamente e vê dentro da casa, escondido pela penumbra, o que parece ser uma pessoa caída no chão.

Seq. 59 – Camburão da PM – 1970 - Dia

A imagem é de dentro do camburão, que está vazio. A porta se abre e 3 policiais militares jogam o jovem Hélio para dentro e entram em seguida. Depois de trancarem a porta começa uma sessão de espancamento. Ouvimos mais do que vemos. Hélio não reage, apenas se protege. Depois de algum tempo, algemam suas mãos em suas costas e o jogam no chão. Ele fica imóvel, com uma expressão de verdadeiro terror. Suas calças estão molhadas de urina.

Seq. 60 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE e Jorge estão sentados no chão da sala em completo silêncio. Ambos fumam. O gravador está ao lado DELE.

JORGE
Companheiro, a direção acha que o melhor é que você desapareça por uns tempo. A barra tá muito pesada. Tá caindo cada vez mais gente.

ELE se mantém impassível.

JORGE
A chave do carro tá aqui. Amanhã, às 6h30, com repetição às 7h00. Tem um cruzamento na Lapa. Rua Diogo Ortiz com a Laurindo de Brito. Conhece?

ELE faz um sinal negativo. Jorge lhe dá um Guia 4 Rodas.

JORGE

Procura aqui. O contato é o Takashi. Conhece?

ELE faz um sinal positivo com a cabeça.

JORGE
A direção vai providenciar tudo pra sua mudança. Aguarde mais um pouco.

Jorge dá uma longa pausa, como se tomasse coragem pra falar.

JORGE
A família dela foi chamada.

ELE pega o gravador e aperta “REC”.

JORGE
Companheiro, não acho uma boa idéia você gravar isso.

ELE se mantém imóvel, olhando Jorge firmemente.

Seq. 61 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA - CARRO E RUAS- 1970 – Dia

A imagem está sutilmente Em Câmera Lenta. Não podemos ver nitidamente os rostos das personagens. Vemos seus corpos, mãos e parte de suas cabeças. A câmera pode ser subjetiva a partir do ponto de vista delas. Vemos super closes de seus olhos e bocas, mas não temos a visão do rosto inteiro. Dentro do carro há apenas uma sacola entre os dois passageiros no banco de trás e uma bolsa feminina entre os bancos do motorista e do passageiro.

Esta sequência é uma refilmagem da sequência 53, acrescida de um prólogo e um epílogo.

Hélio e outra pessoa estão colocando dentro das malas algumas armas. Colocam uma delas no banco de trás do carro na garagem e a outra no porta malas. Tomam um café. Tudo em silêncio. Em um determinado momento o cara diz para Hélio: "Chama os dois por favor".

Vemos ELE e ELA em um quarto. Ela está com um violão no colo e ele com um gravador nas mãos.

ELE
Tá ligado. Pode começar.

ELA
Ando, meio desligado, eu nem sinto, os meus pés no chão. Olho e não vejo nada...

Ele interrompe a música. Ela não para por completo nem imediatamente.

ELE
Clara, vamos embora?

Ela continua a tocar tentando ignorar o que acabou de ouvir.

ELE
Vamos embora, Clara?

Ela para de tocar. Suspira cansadamente.

ELA
Porra cara. De novo essa história? Deixa eu tocar?

ELE
Deu tudo errado, porra. Você sabe disso. Tá morrendo gente pra caralho.

ELA
Deixa eu tocar? Desliga essa merda!

Hélio está do lado de fora do quarto, ouvindo a conversa através da porta fechada.

ELE
A gente fez tudo errado. Você sabe disso. Tá todo mundo morrendo. Eu não quero morrer e eu não quero que você morra. Vamos embora por uns tempos. Até a coisa se acalmar. Depois e gente pensa melhor no que fazer...

ELA
Desliga esse gravador Renato?

ELE
Eu não tô falando de parar com tudo. Tô falando de não morrer. E de pensar com calma no que fazer.

ELA

Eu não posso! Você sabe disso. Não vou trair ninguém!

ELE
Trair quem, porra? Quem? Os mortos?

ELA
É. Os mortos. Desliga esse gravador!

Hélio continua ouvindo a conversa. Bate na porta.

HÉLIO
Tá na hora.

O gravador é desligado. Os dois saem do quarto.

O dia está raiando e ELE, ELA, Hélio e uma quarta pessoa estão em uma avenida dentro de um carro. Estão em silêncio, tensos. Entram em uma rua. Muitos carros estão parados em fila. Veem uma patrulha militar na frente. Encostam e tentam manobrar e voltar. Sem sucesso. Outros carros bloqueiam sua passagem. Um soldado vê o movimento e pede para que eles sigam. Eles são parados. ELA está sentada ao lado do motorista. O carro está desligado e o motorista apresenta os documentos para um policial militar. Um outro policial dá a volta no carro olhando seu interior. Este policial pára na frente da janela da moça e indica querer ver o conteúdo da sacola. Ela se vira para trás e sua mão descreve um arco em direção ao banco de trás. Este arco é interrompido e ela abaixa a mão em direção à sua bolsa, entre os bancos do motorista e seu próprio banco. Ela põe a mão dentro da bolsa e parece empunhar um cabo de uma arma. Ela se vira em direção ao policial e atira à queima-roupa em sua cabeça. Ouvimos o estampido alto do

tiro e o tranco que arremessa o policial para trás. As 4 portas se abrem instantaneamente e cada um corre para um lado. ELE e o outro cara também estão armados. Hélio não. O cara atira em um soldado e em seguida é atingido por um tiro e cai. Hélio corre alguns metros e é derrubado por um soldado e imobilizado em segundos. ELA atira seguidas vezes e atinge dois policiais. Sua munição acaba, ela joga a arma fora e corre. ELE atinge outros 2 policiais e também corre. Há troca de tiros entre ELE e soldados, mas ELE entra em uma pequena rua com algumas pessoas e parece despistar os soldados. Anda até um ponto de ônibus cheio de gente. Um ônibus se aproxima e pára. ELE entra e o ôninus parte.
ELA corre alucinadamente por uma rua ao lado de um barranco lateral a uma avenida. 3 soldados a perseguem. Um deles a alcança e a derruba barranco abaixo. Os outros dois a chutam com força. Eles brigam mas os 3 rapidamente conseguem a imobilizar. Ela está sangrando com alguns machucados. Em seguida um camburão estaciona ruidosamente e eles empurram ela pra dentro. Entram juntos e começam a espancá-la. Ela tomba imóvel depois de algum tempo, respirando ruidosamente, sangrando no supercílio e na boca.

CORTA PARA:

Seq. 62 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA – CELA - 1970 – Dia

Está acomodada em um canto da cela, muito machucada, nua, cheia de hematomas. Hélio está no outro canto, também todo machucado. Ela olha longamente para Hélio. Se aproxima. Ele está assustado demais para esboçar qualquer reação. ELA chega bem próximo à ele, lhe afaga o rosto.

ELA
Menino... tão lindo...

Ela dá um beijo na boca dele, bem suave.

ELA
Me faz um favor? Diz pra ele que eu quero viver com ele. Um dia. Que eu amo ele. Você diz?

Hélio estremece.

ELA
Sai daqui, menino. Vai embora. Fala o que eles querem ouvir. Tudo se acabou. Não adianta mais nada. Sai daqui e diz pra ELE que eu quero viver com ele onde ele quiser. Você faz isso por mim?

Hélio consente com a cabeça.

ELA se afasta lentamente e se esconde no canto em que estava. Hélio a olha detidamente. Longamente. É a imagem que ele desenhará no resto de sua vida.

CORTA PARA:

Seq. 63 – SEQUENCIA EM CÂMERA LENTA – TRONO DO DRAGÃO - 1970 – Dia

Ela está sentada no Trono do Dragão. Trata-se de uma cadeira revestida com metal. Ela está nua e em cada bico de seu seio há um eletrôdo. Ela está suada, sangrando pelo canto da boca, nariz e supercílio. O som é "abafado" e não podemos ouvir nitidamente. Dois homens passam gritando entre ELA e a câmera. Não vemos com clareza, mas vez por outra parecem dar socos e tapas nela. Um

deles volta com um espécie de cinto de couro preso à uma chave de roda, destas de trocar pneus de carro. Eles colocam essa cinta no crânio dela e giram a chave de roda, de modo que a cada torção, a cinta aperta um pouco mais.

Ouvimos nitidamente em primeiro plano o som da cinta de couro apertando, ganhando em tensão. Ouvimos ainda em primeiro plano os gemidos DELA, que vão aumentando lentamente. Em segundo plano ouvimos vozes de homens falando coisas incompreensíveis e gritando.

As imagens são todas em super closes e não conseguimos ter uma ideia clara de todo o quadro.

Toda a cena é invadida por um urro bestial DELA, de dor.

ELA
AAAAAHHHHHHHHHHH!

Ouvimos o som de seu crânio rachando com a pressão da cinta.

Seq. 64 – Casa na Vila Mariana - 1970 – Dia

Ele e Jorge se olham frente a frente, em uma espécie de continuidade da sequência 60. Como se Jorge tivesse terminado seu relato. ELE desliga o gravador.

Seq. 65 – Hospital – 2016 - Dia

Hélio está em uma cama de hospital. Helena está a seu lado, acariciando-lhe a cabeça.

HÉLIO
Desculpe filha. Não sei o que aconteceu comigo...

HELENA
Depois a gente fala disso pai.

Hélio um pouco exasperado.

HÉLIO
Não filha. Eu fico te dando trabalho. Não é justo.

Helena assume um ar sério e grave.

HELENA
A gente não precida falar sobre nada disso agora. Você vai ficar bem. Depois a gente vê o que fazer.

HÉLIO
Não filha, você precisa me entender.

HELENA (um pouco agressiva)
Olha pai, eu não quero falar sobre nada disso agora, tá bom?

Hélio a pega desajeitadamente pelas mãos, quase bruscamente.

HÉLIO
Filha, a pressão é muito grande, entende? Eu não aguentei.

Helena se afasta muito irritada.

HELENA
Que pressão pai? Você só pensa em você! Desde que a mãmãe morreu você só pensa em você. Nos seus problemas, na porra da pressão. Não tá vendo o que tá acontecendo além de você?

Hélio se assusta com a reação da filha.

HÉLIO
Desculpa...

Helena se recompõe.

HELENA
Me desculpa pai. Mas por favor, não faz igual a mamãe. Não me deixa aqui sozinha.

Helena começa a chorar. Hélio pega em sua mão e faz alguns afagos.

HÉLIO
Eu entreguei todo mundo.

Seq. 66 – Casa na Vila Mariana – 1970 - Dia

ELE está diante do espelho. Faz sua barba cuidadosamente e se veste.
Pega o seu gravador e o embala com várias sacolas plásticas e uma fita adesiva. Com o pé de cabra abre o assoalho e tira duas malas. Abre uma delas. Algumas armas. Põe as sacolas de lado. Coloca seu

gravador dentro do assoalho e fecha. Podemos ver ao fundo o violão. Ele vai até ele, encosta um de seus ouvidos na caixa acústica do instrumento e toca uma corda. O som cobre todos os outros ruídos e é amplificado, invadindo toda a cena.
Ele permanece alguns segundos, de olhos fechados, ouvindo a vibração da corda até o fim.
ELE se levanta, olha ao redor lentamente. Pega as duas sacolas e sai.

Seq. 67 – Hospital – 2016 - Dia

HÉLIO
Entreguei todo mundo. Tudo. Todos. Falei tudo o que sabia.

Helena olha para seu pai desconfiada.

HÉLIO
O Celso... Eu não sabia que ele morava lá. Se soubesse não tinha me mudado. A gente era da Ala Vermelha. A gente se conhece há muito tempo. Ele ficou preso 5 anos. Ele sabe que eu entreguei todo mundo.

Helena se afasta um pouco.

HÉLIO
Isso faz mais de 40 anos, Helena. E tá vivo até hoje. Não tem um único dia da minha vida que eu não pense nisso. Entende?

Lentamente, Helena se afasta. Pega sua bolsa que estava sobre uma cadeira. Vai até a porta.

HÉLIO
Você me desculpa filha? Alguém vai me desculpar, filha?

Helena abre a porta do quarto.

HÉLIO
O que vai acontecer, Helena?

Helena sai e fecha a porta. Murmurra para si mesma.

HELENA
Eu não sei, pai. Eu não sei.

Seq. 68 – ZONA NORTE DE SÃO PAULO – 2016 - madrugada

SEQUÊNCIA DOCUMENTAL
Ocupação MTST. Quatro ônibus saem de madrugada e cruzam a cidade de São Paulo da zona leste à zona norte. Dentro do ônibus oa integrantes do MTST cantam e batucam. O clima é de alegria. Chegam no local. Um caminhão baú grande está estacionado. A rua está deserta. Há um terreno imenso protegido por um muro. As pessoas saem dos ônibus gritando. Um grupo pula o muro. Outro quebra o muro. Outro abre o caminhão baú e começa a retirar centenas de estacas de bambú, lonas, cordas, enxadas, pás e demais ferramentas.
Ele fazem barracos de lona plástica. O clima é tenso e a movimentação é rápida e coordenada.

Uma viatura de polícia surge e o advogado no grupo se aproxima. Alguns fotógrafos aparecem.
Os barracos estão quase prontos. Palavras de ordem e cantos são entoados com frequência.

MULHER
MTST?

POVO
A luta é pra valer!

MULHER
Nossa rebeldia é?

POVO
O povo no poder, o povo no poder, o povo no poder!

Alguém convoca uma assembléia.

HOMEM
Assembléia, assembléia, companheirada, assembléia.

Todos se reúnem em torno de uma grande pedra, no meio do terreno já totalmente tomado pelos barracos. Uma mulher com cerca de 50 anos começa a falar.

MULHER
Companheirada, esse terreno está fechado e seu dono deve mais de um milhão de reais em IPTU para a cidade de São Paulo. A lei de zoneamento

daqui é de habitação. Não teremos nem que mudar de zoneamento. Quando amanhecer a polícia vai aparecer. Todos têm que ficar dentro do terreno. Quem estiver fora, eles podem não deixar entrar. O pessoal de outras ocupações está pra chegar. Quanto mais gente melhor.

A mulher segue falando. As pessoas observam atentamente, em silêncio. A câmera se aproxima da mulher. Ela grita:

MULHER
MTST?

POVO
A luta é pra valer.

O áudio se torna "abafado". Vemos vários rostos, todos em super close.

Uma bandeira do MTST é levantada.

FIM