

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

GEOPOESIA E CINEMA LITERÁRIO - Tradução coletiva em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

Brasília
2019

DIEGO FARIA FERNANDES

GEOPOESIA E CINEMA LITERÁRIO - Tradução coletiva em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília

2019

GEOPOESIA E CINEMA LITERÁRIO - Tradução coletiva em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor aprovada em _____ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
(Orientador)

Prof. Dr. Marcos Fabrício Lopes da Silva
(Membro Externo)

Prof. Dra. Isabel Cristina Corgosinho
(Membro Externo)

Prof. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros
(Membro Externo)

Agradecimentos

À vida, por sua incrível beleza e dinâmica...

Aos meus pais que sempre me incentivaram no caminho do
conhecimento....

Aos amigos e amigas que me apoiaram ao longo de toda jornada do
mestrado...

Aos colegas Ana Clara e Lemuel do grupo de crítica polifônica...

A todos os professores que já tive, mas em especial àqueles que
afetuosamente me ensinaram que o conhecimento deve ser
compartilhado...

À professora Isabel Corgosinho, por todo o carinho, incentivo e
suporte de sempre...

Ao professor Augusto Rodrigues Silva Junior, com quem aprendi a ler
a poética das coisas e da vida...

RESUMO

O filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) é uma tradução da obra homônima escrita por Marçal Aquino em 2005. Em sua tecitura, a narrativa fílmica apresenta referências diretas de uma segunda publicação literária: *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988), de Vicente Cecim. Assim, focamos na leitura da tradução cinematográfica com o objetivo de compreender o lugar da obra e da poética ceciniana no filme. No caminho, nos deparamos com os vestígios de uma geopoésia que, escrita em versos imagéticos, revelou-se em uma nova camada cinêmica nascida a partir de um processo de atualização que é próprio do cinema literário. Dialógico por natureza, nosso olhar é construído a partir das leituras e escritas que autores como Mikhail Bakhtin, Bertrand Westphal, Sergei Eisenstein, Pasolini, Silva Junior e Gandara fizeram acerca das linguagens literárias e cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: tradução coletiva; cinema literário; Brant; Aquino; Cecim.

ABSTRACT

The film *I would receive the worst news of your beautiful lips* (2012) is a translation of the homonymous work written by Marçal Aquino in 2005. The cinematographic narrative give us direct references of a second book: *Journey to Andara: the invisible book* (1988), by Vicente Cecim. Thus, focused on reading the film translation with the aim of understanding the place of Cecim's work and poetics inside of it. On the way, we came across the vestiges of a geopoetry that, written in imagery verses, revealed itself in a new cinematographic layer born from an updating process that is proper to literary cinema. Dialogical by nature, our view is constructed from the readings and writings that authors like Mikhail Bakhtin, Bertrand Westphal, Sergei Eisenstein, Pasolini and Silva Junior and Gandara did about literary and cinematographic languages.

KEY-WORDS: collective translation, cinema, Brant, Aquino, Cecim.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Comunidade ocupando balsa da madeireira.
- Figura 02 – Comunidade fazendo dança circular.
- Figura 03 - Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).
- Figura 04 - Cartaz do filme *Vidas Secas* (Nelson Pereira, 1963).
- Figura 05 – Rebeldes condenados
- Figura 06 – Padre no convés
- Figura 07 – Ordem de fuzilamento
- Figura 08 – Soldados a postos
- Figura 09 – Mulher posa para fotos
- Figura 10: Cristo Redentor
- Figura 11: Zona sul do Rio
- Figura 12 - Aprendiz rouba carro
- Figura 13 - Aprendiz em fuga
- Figura 14: O aprendiz e Alfredão
- Figura 15: O aprendiz e Alfredão conversando
- Figura 16 - Alfredão e Múcio chegando a um acampamento de trabalhadores-sem-terra
- Figura 17 – O aprendiz anda pela cidade
- Figura 18 – Fita K7
- Figura 19 – Mulheres pilotando moto
- Figura 20 – Trabalhadores
- Figura 21 – Carro de Ivan e Gilberto
- Figura 22 – Ivan e Gilberto descem do carro
- Figura 23 – Anísio recebe o dinheiro
- Figura 24 – Ivan e Gilberto olham para Anísio
- Figura 25 – Menino com a bicicleta
- Figura 26 – Mulher conversa com homem
- Figura 27 – Homem com iguana no ombro

Figura 28 – Mulher andando pela rua

Figura 29 - Ciro e Marcela tomam café-da-manhã.

Figura 30 - Ciro almoça com sua família.

Figura 31 - Cena de *Limite* (1931)

Figura 32 – Cena de *Ganga Bruta* (1933)

Figura 33 – Abertura de *Vidas Secas*

Figura 34 – Cena de *Vidas Secas*

Figura 35 – Padre falando com fiéis

Figura 36 – Zé do Burro ouve o Padre

Figura 37 – Pescadores puxando a rede.

Figura 38 - Mulher algemada.

Figura 39 – Mulher no barco 1

Figura 40 – Mulher no barco 2

Figura 41 – Mulher no barco 3

Figura 42 – Mulher no barco 4

Figura 43 – Mulher posa para fotos

Figura 44 – Viktor cita trecho de *A serpente e a asa*.

Figura 45 – Cauby anda pela cidade

Figura 46 – Cauby em primeiro-plano

Figura 47 – Lavínia em reflexão

Figura 48 – Mulher em ritual

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ENCONTROS DIALÓGICOS: BRANT E AQUINO ENTRE O CINEMA LITERÁRIO E A TRADUÇÃO COLETIVA.....	17
1.1. Cinema literário: uma arena de recepções, interações e atualizações.....	27
1.2. A Tradução coletiva: releituras em múltiplas vozes.....	35
1.3. Recortes do espaço e da violência nas traduções cinêmicas.....	40
1.3.1. Os matadores.....	43
1.3.2 O invasor.....	48
1.3.3 Cão sem dono.....	53
2. GEOCRÍTICA: MULTIPLICIDADES NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO.....	56
2.1. A geopoesia e o olhar etnográfico do centro-periférico	61
2.2. Geopoesia e o cinema autoral brasileiro.....	64
2.2.1 O olhar poético em <i>Limite</i>	68
3. VIAGEM A ANDARA: ATUALIZAÇÕES DO LIVRO INVISÍVEL SOB OS OLHARES DE BRANT E AQUINO.....	73
3.1. O livro invisível por trás do filme visível.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89

INTRODUÇÃO

Essa operação, enfim, de mesclar destino individual e destino coletivo, região e mundo, realidade e imaginário, em demanda do *real total*, nós não a realizaremos apropriando-nos regionalisticamente da Amazônia. E nem entregando-nos ao modelo de realidade imposto a ferro pelo colonizador.

Será, antes, entregando-nos embriagadamente à nossa condição de homens,

digo: de *inventores* de uma realidade mais vasta,

será *falando conforme a loucura que nos seduziu*, como queria um insurrecto europeu que lutou contra a *Razão* do imperialismo, André Breton,

e será, sobretudo, dando-se generosamente à vida, que nós a realizaremos. (CECIM, 2009, p.10 – grifos do autor)

Uma das ideias defendidas por Vicente Cecim em seu *Manifesto Curau* (1983) diz que as histórias que nos são contadas, como a própria sociedade ocidental, foram e são forjadas a partir da hierarquização de ideias do mundo “desperto” (Ibid., p.05) sob as do sonhado. O autor argumenta que a liberdade de sonhar e viver o imaginário é fundamental para que o indivíduo perceba o real em sua totalidade, “sim, Heráclito” (Ibid., p.02). Nesse contexto, o livro *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988) traz em sua gênese um mundo que oscila entre o ser e o não-ser, o estar e o não-estar. Assim, *Andara*, enquanto espaço, vai sendo construída e conformada por narrativas que surgem entre os limites da realidade com o imaginário.

Quase vinte anos após Vicente Cecim lançar o primeiro livro visível de *Andara*, Marçal Aquino publica, em 2005, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. A época do lançamento do livro, acontecimentos como os garimpos de Serra Pelada e a luta de Chico Mendes em defesa dos seringueiros e da floresta eram marcas recentes deixadas pela

violência no passado da região. Assim, ambientada na Amazônia, a obra romanesca conta a história de um triângulo amoroso que emerge em meio a conflitos envolvendo a terra e o homem. Brant, então, tendo Aquino como roteirista, leva para as telas do cinema a tradução coletiva que nasce a partir do livro lançado em 2005. A narrativa cinematográfica foca na relação problemática estabelecida entre Lavínia (Camila Pitanga), Cauby (Gustavo Machado) e Ernani (Zecarlos Machado). Contudo, o espaço e o contexto social que o conforma desempenham um importante papel na trama cinematográfica.

Para nós, a obra aglutina uma série de marcas estilísticas e conteudísticas que dialogam diretamente com trabalhos anteriores do cineasta e com outras obras da literatura brasileira, incluindo os trabalhos de Cecim. Em sua forma final, a película apresenta ao espectador um misto de prosa e poesia feitas a partir de imagens. A articulação de temas como a violência e o território amazônico à uma poética do imaginário, como proposta por Cecim, seriam os elementos responsáveis por proporcionar um acabamento artístico muito singular. Versos feitos com imagens, uma geopoética (SILVA JUNIOR, 2015) cinêmica que surge das interações e movimentações do indivíduo errante pelos ermos do país. Assim, nos interessa uma leitura das interações entre as obras de Cecim, Aquino e Brant,

Para uma missão de tamanha envergadura, partimos de um diálogo pensamental com Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), o filósofo russo que preconizou a ideia da polifonia e do dialogismo nas linguagens humanas, ideia que é base deste estudo. Assim, tomamos a obra que é o objeto deste trabalho e, a fim de elucidar nossas questões, partimos em busca de refazer, ou repensar, os encontros e desencontros que compuseram este caminho.

No contexto do cinema literário nacional, a parceria entre Brant e Aquino foi responsável por gerar frutos significativos. Ao mesmo tempo, revela uma certa sincronia entre dois modos de produção artística distintos, uma espécie de simbiose criativa que torna as fronteiras entre o literário e cinematográfico intercambiáveis. Sob uma perspectiva dialógica, o filme que recortamos levanta questões que são pertinentes a outras obras de Brant, assim como textos de Aquino. Falamos do indivíduo e sua relação com os espaços: internos e externos, de luta e labuta, de viver, crer, amar e morar (figuras 01 e 02).

Figura 01 – Comunidade ocupando balsa da madeireira.



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 01:07:28)

Figura 02 – Comunidade fazendo dança circular.



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 01:08:02).

As representações de regiões como as zonas de fronteira e os vastos rincões do país, por exemplo, são aspectos recorrentes nas narrativas fílmicas abordadas neste trabalho. Ao mesmo tempo, elas trazem consigo as leituras dos mais variados brasis, recortados por temas que quase sempre são permeados pela violência. Esses traços são parte da identidade de cada uma das obras e representam o caminho seguido por Brant e todos os tradutores envolvidos em cada projeto artístico.

O filme *Os matadores* (1997), por exemplo, é a obra responsável por iniciar Brant no segmento de produção de longas-metragens. Com a narrativa situada na fronteira Brasil/Paraguai, a obra apresenta forte apelo comercial principalmente se analisamos o bom trabalho de acabamento estético das imagens. Contudo, sua proposta temática vai além dos limites traçados por boa parte dos filmes que tomavam a violência como tema à época. Segundo autores como Ivana Bentes, Brant teria atualizado o discurso revolucionário iniciado ainda no Cinema Novo ao associar as diferentes formas de violência ao universo das classes dominantes. Disso, nos interessa essa abordagem do social, que parece nova para o período de lançamento da obra, bem como as escolhas que justificam a composição imagética da narrativa.

Outra obra que nos interessa é o filme *O invasor* (2002). Lançada cinco anos após o primeiro longa, é um marco na carreira do cineasta e na cinematografia brasileira. Representa um salto de aprimoramento no fazer artístico do diretor e entrega ao espectador um Brasil violento virado ao avesso. Na obra, observamos um enriquecido trabalho com as imagens que dialogam diretamente com a expressividade dos personagens, seus sentimentos e visões de mundo. Tudo isso traduzido pelos movimentos de câmera, pelo alto contraste de cores na

fotografia e por um roteiro que, ao final do filme, leva o espectador ao questionamento dos papéis sociais na tela e na realidade. Na obra, a leitura da violência na cidade de São Paulo e as marcas estéticas que caracterizam o filme são elementos importantes para nosso trabalho.

Assim, chegamos a obra *Cão sem dono* (2007) que também é uma tradução coletiva da literatura, porém, baseada na obra *Até o dia em que o cão morreu* (2007) do escritor Daniel Galera. Distante da temática da violência, o filme representa uma inserção de Brant por caminhos mais intimistas e orientados por visões mais filosóficas da vida. Ciro, um jovem tradutor que mora em um apartamento na região central de Porto Alegre, vê sua vida invadida por um amor que questiona suas concepções sobre o viver. O filme nos surge como uma referência de narrativa em que o tempo e as formas de ver e viver a vida conformam as representações dos espaços, bem como a própria tecitura imagética da narrativa.

Os filmes mencionados até aqui são importantes por marcarem um percurso artístico e aglutinarem proposições estéticas que elevaram o fazer artístico de Brant (como o trabalho feito em *O invasor*, por exemplo). Assim, enquanto contributos essenciais a nossa pesquisa, buscaremos nessas obras os pontos de diálogo que elas estabelecem com o nosso objeto. Para tanto, o primeiro capítulo foi dedicado à análise de tais obras e das relações tramadas entre forma-filme e forma-livro sob a perspectiva do cinema literário e da tradução coletiva. Tais termos têm sido pensados por Silva Jr. e Gandara desde 2013 e, com este trabalho, esperamos modestamente contribuir para a ampliação desse rico campo pensamental. Nesse sentido, nos dedicamos a uma melhor compreensão de tais conceitos, assim como das teorias que os dão suporte como a ideia de cinema de poesia, pensar que é fundamental para a noção de cinema literário que foi inaugurado por Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ainda em meados do século XX.

Também situado entre as questões dialógicas, outro aspecto igualmente importante nos surgiu a partir de uma profunda pesquisa arqueológica das imagens em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012). Nossa análise segue os vestígios de uma geopoesia em uma narrativa que fala do ser e suas relações com o espaço que habita. O binômio ser x espaço não é, de fato, tema novo nem nas obras de Aquino e tão pouco entre os filmes de Brant. Contudo, na tradução coletiva que analisamos essa relação parece adquirir novos contornos e vieses que nos conduziram a outras obras com as quais o filme de Brant dialoga. Assim, encontramos na obra *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988), de Vicente Cecim, a referência poética que nos permitiu ler e pensar o filme de Brant como uma geopoesia cinêmica projetada na grande tela.

No segundo capítulo, então, dedicamos a uma investigação das bases pensamentais que amparam a ideia de geopoesia. Para isso, o texto *Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino* (2015), de Silva Jr. e Marques, será essencial posto que é um dos primeiros textos científicos a abordar a questão. O protagonismo do espaço e os fatores determinantes em suas formas de representação no cinema e na literatura, também serão temas abordados nesse capítulo. Nesse sentido, o aparato que a geocrítica nos fornece será de grande valia, sobretudo com os estudos de Bertrand Westphal contidos na obra *Geocriticism: real and fictional spaces* (2007).

Ainda no segundo capítulo, julgamos importante uma breve incursão sobre o percurso da poesia no cinema, além, de uma pesquisa sobre as formas e contextos de representação dos espaços nas páginas e nas telas brasileiras. Nesse momento, filmes como *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, serão contemplados em nossas discussões na medida em que possibilitam a ampliação do diálogo com o objeto que recortamos.

Partindo da compreensão desses fatores é que propomos uma leitura da obra cinematográfica *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* enquanto geopoesia cinêmica feita a partir do diálogo com o imaginário e o real dos centros periféricos do Brasil. Entendemos que o cinema, em sua potencialidade pluriestilística, plurivocal e plurimagética (SILVA JUNIOR, 2018), comunga de movimento semelhante ao do “romance enciclopédia” (CALVINO, 1988, p. 121). A forma-filme projetada na tela é uma resposta a um discurso iniciado ainda na forma-livro, que funciona ao mesmo tempo como atualizador do discurso prévio e como ponte para diálogos futuros.

A arte, parte da vida, sendo também a vida, como coloca Antonio Candido em *O discurso e a cidade*, navega por essas mesmas águas. Música, literatura, cinema são expressões artísticas que carregam, em sua essência, vozes que versam sobre o mundo. No nosso caso, agregamos uma terceira força que podemos chamar de mundividente – a geopoesia cinêmica. Se cada voz carrega em si as marcas de sua origem individual e social, cada cena movimenta o possível ato monológico da captação à polifonia extrapolada da exibição. Todo esse contexto nos permite ver a vida e expressões culturais com e no cinema exibindo uma grande tela polifônica.

1. ENCONTROS DIALÓGICOS: BRANT E AQUINO ENTRE O CINEMA LITERÁRIO E A TRADUÇÃO COLETIVA

A volubilidade do rio contagia o homem. No Amazonas, em geral, sucede isto: o observador errante que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos, sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular num itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios; o observador imóvel que lhe estacione às margens sobressalteia-se, intermitentemente, diante de transfigurações inopinadas. Os cenários, invariáveis no espaço, transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeie submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o.

A adaptação exercita-se pelo nomadismo.

Daí, em grande parte, a paralisia completa das gentes que ali vagam, há três séculos, numa agitação tumultuária e estéril. (CUNHA, 1999, p.105)

No capítulo de abertura do livro *Folha conta 100 anos de cinema* (1995), Cássio Starling Carlos aborda toda a polêmica que sempre circulou em torno da paternidade do cinema. Das considerações de Aristóteles sobre o “fenômeno da projeção da luz” (CARLOS, 1995, p.17), passando por Thomas Edison e seu cinetoscópio individual, muitos tentaram tomar para si o título de inventor do que hoje é tido universalmente como a sétima arte. Para tanto, segundo Carlos, a compreensão de um aspecto foi essencial, qual seja “a emoção coletiva de uma plateia” (Ibid., 19). Nesse sentido, os irmãos Lumière se anteciparam e por isso são tidos como os inventores do cinema.

As imagens em movimento instigavam a curiosidade e a imaginação popular, entregando ao público uma nova dimensão artística, a expressão de um mundo que parecia real e, no entanto, desafiava a realidade. “Verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos” (DINIZ, 2005, p.13). Mais que isso, percebeu-se o potencial do novo gênero de aproximar, ainda mais que outras artes, o mundo real dos mais variados mundos do imaginário.

Inicialmente, as primeiras projeções abordavam apenas registros documentais do cotidiano das cidades. Os documentários eram a “dedicação exclusiva dos Lumière” (LABAKI, 1995, p.21). Em seguida, os irmãos franceses, ainda em 1895, registraram a patente do cinematógrafo. Em pouco tempo, porém, pequenas narrativas começariam a ser construídas – por exemplo, *Viagem à Lua* (1902) de Georges Mèlies, considerado “o primeiro cineasta de ficção” (ARAÚJO, 1995, p.22) –, fato que contribuiria exponencialmente o apelo comercial da nova arte. É ainda nesse momento que os primeiros textos literários são traduzidos para a película. O novo aparelho que projetava imagens era revolucionário, rompendo com paradigmas da relação tempo e espaço, materializando na tela novas dimensões do mundo sem, no entanto, as desarticular da realidade.

Essa relação interartes, especificamente a capacidade de reproduzir em imagens o que anteriormente era expresso em forma de palavras, remonta, ainda, ao cabedal teorizado por Walter Benjamin (1892 – 1940) e colocado em debate em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) e nas *Passagens* (de modo geral e fragmentário).

No texto específico, da década de 30, Benjamin argumenta que a reprodutibilidade da obra de arte nos tempos modernos não era fato novo: “essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por

terceiros, meramente interessados no lucro” (BENJAMIN, 1987, p.166). Porém, a “reprodução técnica da obra de arte” representaria uma nova fase que seria marcada pela velocidade tecnológica e sua capacidade de alterar nossas relações com o tempo e o espaço. Eram os indícios de uma mudança no comportamento humano em sua relação para com a arte.

A literatura, então, não alheia as consequências da era da reprodutibilidade técnica, encontra na evolução das tecnologias e das maneiras de comunicar o compasso de muitas mudanças. Desde o surgimento do romance, observa-se uma capacidade da arte literária de se adaptar a novas formas e contextos de comunicação.

Temos, por exemplo, os atuais minicontos que são uma resposta contemporânea às formas da comunicação virtual com poucos caracteres. Também, no âmbito das redes sociais, o surgimento de perfis dedicados a divulgação de poemas e micropoemas. Fora da realidade virtual, vale lembrarmos a experiência de andar pelas passarelas subterrâneas de Brasília, por exemplo, e se deparar com pequenos poemas colocados sob os lugares mais inusitados como os degraus de uma escada. Tudo isso surgindo a partir da acelerada relação do homem hodierno com o tempo e revelando, ainda assim, uma necessidade constante da presença da arte em nossas vidas.

Em outra camada de análise, há também aqueles que identificam alterações não só na forma de se fazer literatura, mas, em um nível mais venal, nos elementos estruturantes das narrativas literárias. É o caso, por exemplo, da professora e pesquisadora Tânia Pellegrini que, no texto *Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações* (2003), revisita o pensamento de Walter Benjamin e mostra algumas possíveis influências da linguagem cinematográfica na literatura. Em sua análise, Pellegrini destaca principalmente mudanças que afetam as noções de tempo, espaço, personagens e narrador. Para ela, todas essas alterações visíveis na literatura são reflexos das “profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema, que alteram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo” (2003, p.16).

Nesse cenário, a tradução de obras literárias para o cinema nos surge como movimento quase inevitável de um processo de avanço social e tecnológico. Em consequência de um histórico crescente e contínuo de mudanças, aos indivíduos modernos e contemporâneos foram apresentadas técnicas que revolucionaram, como sugere Benjamin, a própria natureza da arte. Atualmente, essa revolução incide nas “máquinas” de filmar e de fotografar. Tudo

pode ser captado e atualizado a qualquer momento e por qualquer indivíduo. Boa parte da população mundial abriga em suas mãos máquinas que filmam (*smartphones*; celulares; microcâmeras etc.).

Contudo, se é possível identificar influências da modernidade (no caso, do cinema) na literatura, o caminho inverso não é menos verdadeiro e o próprio conceito de um cinema literário já figura como uma sugestão desse diálogo. Essa relação acontece em vários sentidos e é possibilitada também por uma aproximação de elementos que as duas artes tem em comum. Na publicação *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema* (2003), Ismail Xavier, reconhecido teórico brasileiro e estudioso do cinema, fala de uma intersecção entre literatura e cinema. De saída, as duas artes compartilham de “uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções” (XAVIER, 2003, p. 64), é o caso da narrativa, do enredo, do personagem, por exemplo.

Para além das questões estruturantes dos textos, sejam eles literários ou imagéticos, o diálogo entre as duas artes também é possibilitado pelo constante fluxo de referências socioculturais de um povo que é fornecido literatura. No Brasil, por exemplo, muitos clássicos da nossa cinematografia têm sua origem primeira nos livros. Como exemplo, basta lembrar de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que teve sua tradução cinematográfica feita pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade em 1969 e foi lançado em película quarenta anos depois da publicação de Mário de Andrade, durante a ditadura, um dos períodos mais sombrios de nossa história. Ou seja, após um longo hiato, a narrativa lançada na primeira metade do século XX ainda reverberava interações atualíssimas para o momento.

Como a tradução feita por Joaquim Pedro, outros filmes também reverberaram nas telas e ainda continuam o fazendo até hoje. No ano de 1985, por exemplo, tivemos a publicação *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, sendo traduzida pela cineasta Suzana Amaral. A obra recebeu prêmios em festivais como o de Berlim, em 1986, e o de Brasília, em 1985. Mais recentemente, filmes como *Lavoura Arcaica* (2001), do diretor Luís Fernando Carvalho, tradução do livro homônimo escrito por Raduan Nassar (1985) ou *O Invasor* (2001), de Beto Brant, traduzido a partir da novela de Marçal Aquino.

Esse breve panorama nos mostra que mesmo em face de significativas mudanças nos modos de fazer e consumir cultura, a literatura ainda é fonte de metamorfose nas artes cinematográficas e tem contribuído para a ampliação desses diálogos. Nesse cenário, a parceria entre o escritor Marçal Aquino e o cineasta Beto Brant tem sido bastante produtiva e

gerado discussões relevantes em virtude de suas interações. Aquino é um escritor que começa a publicar suas obras de maior alcance no período posterior à ditadura militar no Brasil. Seus primeiros livros foram lançados poucos anos após o processo que deu início a redemocratização do país. As marcas deixadas por um dos períodos mais obscuros de nossa história estão registradas não só nas formas estéticas literárias e do cinema como em seus conteúdos também. Durante 20 anos do regime militar (1964-1984), o Brasil viveu momentos de constante censura de suas expressões cultural e social, marcado principalmente pelo uso da violência como forma de garantia da ordem.

No texto *Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção* (1998), Ligia Chiappini nos mostra seus lastros nas obras de escritores que publicaram após o temeroso período. Segundo a autora, as cicatrizes de 64 estão impressas nas narrativas ficcionais e podem ser identificadas não só em suas estruturas mas, também, no estilo adotado pelos autores. Chiappini diz que “a linguagem da gíria, os palavrões, as frases elípticas” (1998, p. 203) passaram a fazer parte desse novo formato de escrita que começava a dar indícios de uma forte influência “do jornal, da publicidade, do cinema, da televisão” (p.204).

Romances com ar de reportagens; contos que não se distinguem do poema ou da crônica, atravessados de sinais e de montagens fotográficas; autobiografias, adotando o tom e a técnica do romance; narrativas sob forma de cena de teatro; textos justapondo citações, documentos, lembranças, reflexões de todo o tipo. A ficção literária recebe o impacto do *boom* jornalístico, do desenvolvimento espantoso das revistas e dos pequenos semanários, da publicidade e da televisão. (CANDIDO *apud* CHIAPPINI, 1998, p. 204)

Esse *boom*, tratado por Candido, foi uma das consequências do movimento de modernização, à pulso, iniciado ainda no período da ditadura. Chiappini em seu texto dá como referência uma gama de escritores que, segundo ela, Antonio Candido classificou como “geração da repressão” (Ibid., p. 203), aos quais a autora se refere como sendo “geração da representação” (Ibid., p. 203). Autores que inseriam em suas obras o que era censurado para publicação impressa corrente. Um dos quais Chiappini se refere é o mineiro Rubem Fonseca e sua escrita que parece um “flagrante instantâneo e seco do real” (Ibid., p. 209).

Esse aspecto tão marcante na escrita de Rubem Fonseca também permeia a obra do próprio Aquino. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, por exemplo, Cauby, o protagonista, é um fotografo que recebe bolsa de uma instituição francesa para desenvolver um projeto fotográfico com prostitutas que vivem nas zonas de garimpo da

região. Um homem errante, que já rodou por vários lugares do mundo, narra sua história como se mostrasse ao interlocutor as fotos dos lugares por onde passara. O uso da linguagem vulgar, representado por gírias, como afirmado por Chiappini, é frequente em vários trechos da obra – “Eu não tenho nada a ver com a morte do pastor, caralho!” (AQUINO, 2005, p. 111) – e por vezes a informalidade é utilizada para aproximar o leitor daquela realidade estilizada.

Outra questão levantada por Chiappini diz respeito à construção literária da narrativa e a adoção das “formas de cenas” (1998, p.204) para tal. Novamente, vale destacar o quão simbólico é a caracterização do protagonista da obra como um fotógrafo. A fotografia, enquanto componente fundamental ao cinema, fora um dos elementos abordados por Benjamin em seu célebre texto sobre a *reproduzibilidade técnica*, citado anteriormente neste trabalho. O que o teórico alemão destaca é a capacidade que as fotos têm de orientar “a recepção num sentido predeterminado” (BENJAMIN, 1987, p. 174), deixando pouco ou quase nenhum espaço para interpretações outras que sejam divergentes do olhar fotográfico do autor. Vejamos um exemplo retirado da obra de Aquino:

O homem que sai na varanda da pensão é calvo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. Ele diz um boa-noite torcendo a boca – derrame? – e senta-se na cadeira de palhinha. Abre o jornal com suas mãos micóticas e passa a grunhir a cada notícia que lê. Tosse, bufa. O mais próximo que um ser humano pode chegar de um bovino. (AQUINO, 2005, p.07)

De fato, é perceptível a forma estilizadamente cinematográfica que a escrita aquiniana assume. A descrição do ambiente e dos personagens nos chega como uma cena de cinema ou teatro mesmo, como ressaltou Candido. O olhar fotográfico do protagonista é cedido ao leitor para que ele possa ver exatamente o que vê o personagem. Ao longo do texto somos realmente guiados pelo narrador. A forma com que ele interage com o interlocutor – “derrame?” (AQUINO, 2005, p.07) – é, no mínimo, duvidosa no que diz respeito a sua isenção diante de julgamentos de valor. Outra questão a se destacar diz respeito aos adjetivos usados por Cauby para descrever as pessoas. É evidente que a violência nesse caso também se estabelece pela desumanização das pessoas e na descrição brutal que elas recebem.

Essas características destacadas pela crítica de autores como Candido e Chiappini são percepções das respostas da literatura às mudanças históricas e sociais. As consequências desse processo, como a influência do jornalismo e das formas publicitárias no texto literário, reverberaram em várias gerações de escritores e outras formas de arte miméticas.

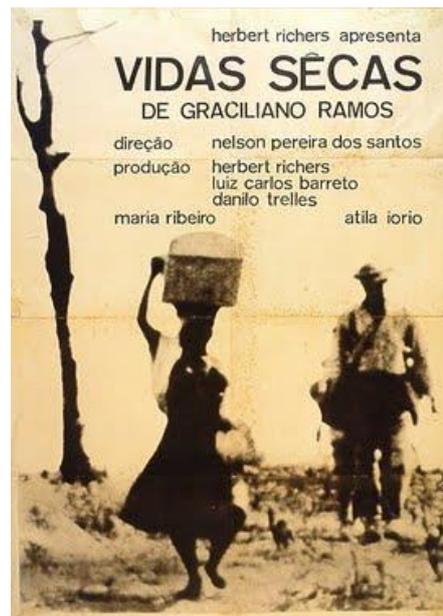
Contudo, o cinema, por exemplo, apresentava outra postura diante do contexto sociocultural de sua época. Em meados do século XX, fortemente influenciado por movimentos como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, a sétima arte encontrava no Brasil um terreno fértil para a proposição de novas ideias estéticas, imbuídas de senso político e questões ideológicas. A resposta do cinema nacional aos tempos de tormenta foi combativa e viera por meio do Cinema Novo e sua estética da fome. Em 1964, realizadores como Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) e Glauber Rocha (1939-1981) estavam no auge de sua militância por meio da arte com as obras *Vidas secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) – figuras 03 e 04 abaixo.

Figura 03 - Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).



Fonte: pt.wikipedia.org

Figura 04 - Cartaz do filme *Vidas Secas* (Nelson Pereira, 1963).



Fonte: pt.wikipedia.org

A tomada do poder pelos militares trazia consigo uma onda conservadora que atingia os mais variados setores sociais. Diante disso, o cinema da época com sua voz revolucionária levou às telas temáticas que mostravam o Brasil por dentro, e as raízes e formas da contradição em suas mais variadas formas: “O campo é o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do

país, o regime de propriedade de terra, a revolução” (XAVIER, 2001, p.47). Esse período de destaque das produções nacionais é tomado por Ismail Xavier como análogo, em outras palavras, a tempos das luzes.

A comparação entre luzes e trevas é colocada pelo autor para sinalizar que a partir de meados da ditadura, a censura endureceria e atingiria diretamente o cinema, sobretudo movimentos como o do Cinema Marginal, do qual um dos maiores representantes é o cineasta Rogério Sganzerla (1946 – 2004). Anos mais tarde, por volta de 1984, após o período de reabertura política da nação, o cinema nacional também enfrentaria novas crises. Dessa vez, não por falta de “valores novos” (XAVIER, 2001, p.48) que movimentasse a sociedade, mas por uma série de problemas decorrentes dos anos seguidos de violência que atingiram principalmente as novas gerações de realizadores.

Após um nebuloso período de hibernação, é somente no início dos anos 1990 que a produção de cinema nacional aparenta dar indícios de um ressurgimento. Naquele momento, o país ainda carregava em sua memória recente as marcas violentas do período ditatorial. Soma-se a isso, as medidas adotadas pelo então eleito presidente Fernando Henrique Collor de Melo, em 1989, que em nada contribuíram para o desenvolvimento de uma produção cultural nacional. Ao acabar com instituições que fomentavam a cultura como o Ministério da Cultura, órgãos de como a Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e Fundação do Cinema Brasileiro, o governo “caçador de marajás” praticamente aniquilou as possibilidades de expressão de um cinema nacional.

Somente em 1993, após o impeachment de Collor, no governo provisório de Itamar Franco, que novas políticas estimulam a reabertura dos caminhos. A promulgação da Lei do Audiovisual (8.685/93), em vigor até hoje, transformaria todo apoio financeiro do capital privado ao cinema nacional em incentivo fiscal. É a partir desse momento que a produção nacional começa a florescer novamente.

Contudo, as narrativas fílmicas que surgem a partir desse momento trazem em sua tecitura marcas que colocam o discurso distante de um tom conciliativo entre o Brasil da fome e violência e sua versão moderna habitada pelas elites urbanas. Segundo Bentes, “falência ética e dissolução dos pactos sociais surgem na boca de personagens como [...] o jovem à deriva de *Os matadores*” (1997), de Brant. Paradoxalmente, a autora destaca que esse movimento é traduzido para as telas por meio de imagens e concepções modernas que dialogavam com técnicas do cinema publicitário como o videoclipe. Modernização que só

aconteceu com a retomada dos investimentos na indústria cinematográfica, a partir dos anos 1990.

Fizemos esse breve panorama do cinema moderno para encontrar o lugar das produções de Beto Brant na cinematografia nacional, de forma análoga ao que fizemos para situar as publicações de Marçal Aquino anteriormente. Observa-se que ambos começam a produzir nos períodos que sucederam a reabertura política do país, que traziam também uma retomada de investimentos na cultura, e foram influenciados por formas estéticas geradas na base da violência e sob o signo do desenvolvimento modernizador.

Aquino, com sua escrita fotográfica à moda Rubens Fonseca, apresenta uma literatura que tem raízes no jornalismo policial e “formas de reportagem” (CANDIDO *apud* CHIAPPINI, 1998, p. 204). Vidas violentas e violentadas, retratadas como nos noticiários diários. Por outro lado, Brant também dialoga com a publicidade produz seus filmes em estreito diálogo com técnicas publicitárias como as tomadas aéreas de cenas ou a sincronização dos planos de acordo com o ritmo da música.

Isso posto, adentramos, então, para o campo em que se situa nossa perspectiva de análise. Assim como são muitos os exemplos de filmes traduzidos a partir de obras literárias, também as discussões acerca dessa apropriação literária por parte do cinema foram numerosas. Por muito tempo, prevaleceu o entendimento de que tais estariam subordinadas ao crivo da fidelidade. Essa acepção, em grande parte, tem origem no pensamento “moralista” (STAM, 2003, p.19) que toma a literatura como arte clássica ou parte do *hall* dos incomparáveis. Essa ideia é problemática por vários motivos, além de tirar do filme sua autonomia, enquanto texto artístico na medida em que o vincula a uma dependência do texto literário, também desconsidera todo o potencial criador e recriador da sétima arte. Ainda, o próprio artista teria sua posição enquanto tal desmerecida em face de uma produção anterior.

Para Ismail Xavier, no entanto, essa busca pela fidelidade entre campos distintos da produção artística tem perdido espaço. Segundo o autor, a diminuição no interesse pela fidelidade entre filme e livro está associada a “uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir” (2003, p.61). Note-se que Xavier ampara seu posicionamento em questões que estão para além do universo que conforma a obra.

Por outro lado, acrescentemos à essa discussão a noção bakhtiniana do “acabamento axiológico” dado a cada obra por seu autor quando do momento da criação. Ou seja,

elementos que irão compor o texto axiologicamente, que estão situados para além das características dos personagens criados, por exemplo. De fato, essas marcas compõem o universo do novo texto que fora traduzido, porém, elas são “transgredientes à autoconsciência ativa” (BAKHTIN, 2003, p.174) de seu criador. São detalhes que dizem respeito ao mudo no qual a história está situada em seus aspectos socioculturais, temporais e espaciais, por exemplo.

A presença desses elementos “transgredientes” (BAKHTIN, 2003, p. 174), por exemplo, corresponderia aos “deslocamentos inevitáveis” (2003, p.61) do qual falara Ismail Xavier. Seriam as marcas que respondem pela bagagem axiológica de cada um dos artistas envolvidos no processo de tradução, por exemplo. Assim, a ideia do “diálogo” estaria ganhando mais espaço em face do pensamento mais limitador que está embutido na busca da fidelidade. Pois, uma vez traduzida, a nova obra trará em sua tecitura todos os registros de uma interação articulada no âmbito de um novo contexto de produção e autoria.

Como Xavier, entendemos que uma análise feita sob a perspectiva do diálogo é interessante por vários aspectos. Do ponto de vista das obras, filme e livro, enquanto objetos artísticos independentes, conserva-lhes a autonomia bem como os valores inerentes a cada campo de produção. Por outro lado, considera a coexistência de múltiplas recepções e possibilita uma visão mais ampla das zonas de contato entre filme e livro, inclusive, extrapolando os limites da tradução. Além de reconhecer e valorizar o processo de autoria individual de cada um dos envolvidos na criação artística, que por sua vez será coletiva se falamos do cinema.

Assim, partimos de reflexões sobre o filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) busca dos possíveis diálogos que a obra estabelece com outras obras cinêmicas e literárias. Cabe ressaltar que em sua composição há indícios de uma expansão dos limites da tradução que encontra inspiração em outra publicação. Dessa vez, *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988), de Vicente Cecim. Nesse sentido, nos interessa compreender: de que forma o filme de Brant atualiza as duas obras literárias (Aquino e Cecim) com as quais dialoga diretamente? Quais são os diálogos estabelecidos? Como o filme responde às páginas literárias? Com quais elementos da linguagem? Que efeito eles causam no produto final?

Além disso, também nos interessa o aspecto da representação dos espaços na intersecção entre as três obras. Por isso, tomamos a ideia de uma geopoesia feita a partir de

um olhar etnoflanêur (SILVA JUNIOR, 2018)¹ e nos aventuramos pensamentalmente. De uma perspectiva geocrítica (WESTPHAL, 2007), propomos leituras do espaço amazônico que é constituído e representado a partir do entrecruzamento das linhas narrativas criadas pelo diálogo entre as três obras. Nesse sentido, buscamos refletir sobre esse lugar e seus pontos de contato com representações de lugares tradicionais na literatura e cinema brasileiros como os sertões, por exemplo.

1.1. Cinema literário: uma arena de recepções, interações e atualizações

O cinema é uma arte muito recente na história da humanidade. O cinema literário, quase um século depois acompanha sua criação e sua história. A presença da literatura nesse processo é uma noção que se foi construindo fílmica e teoricamente. Sua fundamentação, efetivamente, tem sido articulada em várias publicações que Augusto Silva Junior e Lemuel Gandara – desde 2013. O primeiro deles foi publicado na revista Orson, da Universidade Federal de Pelotas-RS, sob o título *Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme Lavoura Arcaica pelo viés da tradução coletiva* (2013). No texto, os autores propõem uma reflexão sobre os vestuários utilizados no filme e a leitura dos personagens. Também, em *Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário* (2014), Silva Junior e Gandara observaram como a interação entre filme e conto evocam “leituras da sátira menipéia, da carnavalização e do grotesco” (2014, p. 14) e assim convidam o leitor/espectador à arena dialógica.

Porém, é na publicação *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes* (2015) que Lemuel Gandara expõe as bases teóricas que sustentam esse entendimento que surge a partir da observação da interação entre a arte das palavras e a arte das imagens em movimento. Para tanto, o autor dialoga com teóricos que ainda em meados do século XX se propuseram a pensar o cinema com o intuito de firmar seu lugar enquanto arte moderna.

¹ Essa ideia é de Augusto Silva Junior e funciona no grande corpus teórico da geopoesia. Processo desenvolvido como projeto de pesquisa a partir de 2018 e que efetivamente foi citado, pela primeira vez, no seu recente livro de geopoesia – *Poemas da rua do fogo*. Está em consonância com a aproximação de Guimarães Rosa e Walter Benjamin, José Godoy Garcia e Willi Bolle.

Sergei Eisenstein (1898-1948) é um desses cineastas pensadores. Em seu intento de provar o valor artístico da nova técnica e dedicado ao profundo conhecimento da linguagem cinematográfica, ele promoveu estudos que foram capazes de mostrar o quanto o fazer artístico da sétima arte se aproximava de outros fazeres artísticos tradicionais como a literatura, por exemplo. Segundo Gandara, sua busca pelo “[...] que só pode ser criado com os meios do cinema” (EINSENSTEIN *apud* GANDARA. 2015, p. 49) o fez destacar o importante papel da montagem na criação fílmica.

Dudley Andrew, na obra *As principais teorias do cinema* (2002), afirma que em suas primeiras formulações sobre uma teoria da imagem cinematográfica, Eisenstein entendia o plano como o “bloco de construção básico do cinema” (2002, p.47). Foi após seu contato com o teatro *kabuki* que Eisenstein fez com que sua teoria evoluísse. O plano deixava de ser visto por uma ótica hermética e “mecanicista” e passava a dialogar com outros elementos fílmicos, numa espécie de “atração”. Nesse sentido, afirma Andrew, na construção dos sentidos do discurso, a imagem cinematográfica “leva em conta a atividade da mente do espectador, não apenas o desejo do diretor” (2002, p. 47).

A sequência abaixo foi retirada do filme *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, União Soviética, 1925). Nela, vemos um grupo de marinheiros prestes a ser fuzilado após uma decisão arbitrária do capitão do navio. Embora a sequência seja composta por planos distintos, a metáfora do fuzilamento que está por vir é sugerida ao espectador e, mesmo a cena do massacre coletivo não sendo efetivamente exibida na tela, os detalhes de cada plano - os condenados cobertos por um pano em um plano médio (fig. 05), o primeiro plano de um padre dando a última benção (fig. 06), o primeiro plano do capitão dando a ordem (fig. 07) e, por fim, o plano médio dos fuzileiros em posição (fig. 08) – nos dão a certeza de que o momento irá acontecer. O sentido do que está por vir é sugerido pelos planos, mas só é montado, de fato, na consciência do espectador.

Sequência de planos do fuzilamento de soldados dentro do navio Potemkin

Figura 05 – rebeldes condenados.



Fonte: *O encouraçado Potemkin* (1925, 00:21:59).

Figura 06 – Padre no convés



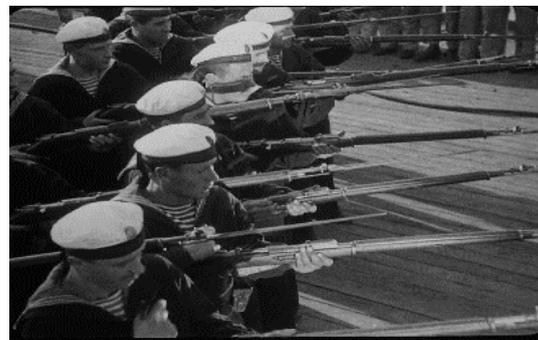
Fonte: *O encouraçado Potemkin* (1925, 00:22:00).

Figura 07 – Ordem de fuzilamento



Fonte: *O encouraçado Potemkin* (1925, 00:22:04).

Figura 08 – Soldados a postos



Fonte: *O encouraçado Potemkin* (1925, 00:22:09).

Ao valorizar os detalhes de cada plano e primar pelas possibilidades interpretativas que surgem a partir da interação entre eles, o pensamento de Eisenstein nos leva a identificar o importante papel desempenhado por cada elemento dentro da narrativa cinematográfica. Mais que isso, dá autonomia às múltiplas linguagens que integram o texto fílmico como a iluminação, a atuação dos atores e atrizes, a fotografia, entre outros. Essa variedade de formas expressivas é um perfeito exemplo do que Silva Junior caracterizou como sendo a potencialidade pluriestilística, plurivocal e plurimagética do cinema literário.

Em uma aproximação com os processos de criação da literatura, os elementos cinêmicos “refratam”, cada um, uma parte do todo do qual coabitam dialogicamente. No texto *Palavra e Imagem* (1941), Eisenstein detalha esse “processo” (2002, p.22) de construção ao nos explicar como a montagem nos leva, no caso do cinema, de pequenos blocos de informação imagética, os planos isolados, a um todo significativo que surge após a justaposição. O que está envolvido nessa intersecção que liga o cinema ao literário é tanto a

forma de justapor os planos quanto seu conteúdo. É a partir dessa relação que Eisenstein aproxima a formação de imagens na literatura e no cinema. Como exemplo, ele nos dá um texto escrito por Leonardo da Vinci que seria a expressão escrita de uma tela ainda em fase de concepção:

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas. [...] Ai! Quantas mães choravam os filhos afogados segurando-os sobre os joelhos, erguendo os braços abertos para o céu e, com diversos gritos e guinchos, clamando contra os deuses? (DA VINCI *apud* EISENSTEIN, 2002, p. 25).

O que temos, a princípio, são notas de um artista plástico em seu momento de criação. Contudo, Eisenstein chama essas notas de criação de “roteiro de filmagem” (Ibid., p. 25) e destaca a potencialidade dos detalhes descritos por Da Vinci, associados a uma forma sequencial de justaposição dos acontecimentos, de criar em nossas mentes uma “imagem palpável” (Ibid., p. 25). Ainda, o cineasta soviético ressalta que mesmo essas notas não sendo feitas objetivando um valor literário, elas foram “executadas com elementos característicos das artes ‘temporais’” e, quando analisamos a cadência dos acontecimentos, percebemos um “movimento” nítido que direciona a percepção do leitor.

Para Eisenstein, é este o “processo” (2002, p.22) de criação imagética que aproxima o texto literário do texto cinematográfico. O autor apropria-se dos detalhes para compor os menores fragmentos discursivos e, ao justapor esses fragmentos, cria representações. Como estamos falando de uma relação dialógica, há que se destacar que isso não acontece isoladamente. Ao contrário, é nesse momento que o outro, alteridade máxima, pensado por Bakhtin, compõe a interação discursiva. A montagem na linguagem cinêmica pode, então, ser comparada ao processo de construção discursiva que acontece no interior de cada indivíduo no momento da interação com o outro, o diálogo:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (EISENSTEIN, 2002, p.29).

O que temos ao final é uma obra inteiramente dialógica no sentido de que o espectador/leitor é convidado a participar, dialogar, construir os sentidos coletivamente. De maneira geral, essa forma de construção imagética/textual pode acontecer mesmo em filmes

que não sejam traduzidos de livros ou formas literárias tradicionais. Entretanto, para o cinema literário essa interação é valiosa pois traz algumas das marcas que nos permitem identificar a palavra escrita dentro do fílmico, a partir da análise de recursos de linguagem que são comuns às duas artes.

Outro importante cineasta e pensador que aproximou as artes cinêmicas da literatura foi o italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Autor de romances em prosa, poesias e filmes como *Teorema* (1968), Pasolini marcou a história do cinema mundial tanto por suas produções quanto por estudos teóricos no âmbito da sétima arte. Motivado pelo desejo de produzir filmes que rompessem com a estrutura narrativa clássica valorizada por escolas tradicionais do cinema, como a hollywoodiana, por exemplo, o cineasta dedicou-se à fundamentação do que chamou de cinema de poesia. Seus escritos a respeito estão concentrados principalmente nos textos *Cinema de Poesia* (1965) e *A língua escrita da realidade* (1966), ambos publicados no livro *Empirismo Hereje* (1972).

Em uma rápida retrospectiva, Ismail Xavier recorre aos primórdios do cinema e fala de uma “tendência naturalista” (2005, p.41) que se fez bastante presente principalmente nos Estados Unidos. Trata-se de filmes que tentavam apagar totalmente quaisquer marcas de produção que pudessem fazer com que o espectador desconfiasse que o que estava sendo projetado na tela não seria o mundo real. Um sem número de filmes eram feitos com base, principalmente, em “estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil” (XAVIER, 2005. p. 41). Tudo isso para criar um mundo imaginário que fosse de fácil acesso a todos. Essa necessidade de controle da narrativa limitaria o ato criativo, deixando pouco espaço tanto para a liberdade do realizador quanto do espectador no ato da recepção.

Em oposição, o cinema de poesia abriria espaço para o deleite da imagem. Evitando a primazia do discurso, os planos “não falam das coisas, mas mostram” (XAVIER, 2005. p. 103). Em função dessa relação se daria a recepção. O valor discursivo da imagem estaria, então, equiparado às demais formas discursivas expressas oral ou verbalmente na tela. Também, a subversão do padrão narrativo afeta diretamente o tempo imagético. Dessa forma, “os saltos temporais podem ser gigantescos, da mesma forma que o tempo pode ser paralisado para uma contemplação, não existe um compromisso cronológico, o que vale é o tempo da imagem” (SILVA JR. e GANDARA *apud* PASOLINI, 2015. p. 02).

Em sua empreitada criativa, Pasolini apoiou-se principalmente no uso de recursos literários como o discurso indireto livre. Na literatura, tal operação corresponde a uma “imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1972, p. 143). Adaptado ao cinema, tal efeito seria obtido a partir da utilização da “subjativa indireta livre” (1972, p. 146). Assim, em cena, a câmera teria maior liberdade para circular no espaço de gravação, o que possibilitaria ao narrador uma gama mais ampla de possibilidades na hora de “contar” a história. Ciro Marcondes, em *Limite: o poema em filme* (2008), vê essa liberdade como uma forma de “expressão subjetiva ou onírica” (2008, p.49) que corresponderia as definições de poesia levantadas em seus estudos. O texto cinematográfico, então, daria vazão às “possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa” (1972, p. 146), uma vez que o espectador entraria em contato com outras vozes, oriundas de múltiplas linguagens. Tal influxo resultou em um novo fazer artístico com estética autoral e diferenciado das produções clássicas. Ainda, é importante destacarmos o espaço dado ao diálogo entre os elementos da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, à polifonia da tela.

Para Silva Jr. e Gandara, tanto a liberdade da câmera quanto a do realizador na feitura do filme se aproximariam das condições da criação literária, as quais são essenciais para que o poeta crie seus poemas. Também destacam a adição de “metáforas [...] ambigüidade, subjetividade e de não-concretude” (SILVA JR.; GANDARA, 2015. p. 51) ao trabalho com as imagens. Assim, acreditava Pasolini, o espectador seria atingido por um número maior de possibilidades significativas, que estariam diretamente relacionadas ao “êxito crítico e da sensibilidade de percepção” (2015. p. 51) de cada um. Como consequência, destacam os autores, haveria uma maior capacidade da obra de refratar aquilo que axiologicamente é fruto das relações dos autores/realizadores com a literatura e outras artes de modo geral. A nosso ver, a câmera com maior liberdade de movimentos é responsável por reforçar o caráter monológico das captações cinêmicas. Na recepção da obra, aproxima o espectador dos acontecimentos da narrativa, tornando a interação menos ficcional e mais real.

Novamente, se retornamos a Bakhtin e seu pensamento sobre a língua viva e sua capacidade de renovação e adaptação, conseguimos traçar paralelos entre literatura e cinema. Para fugir do aprisionamento de uma forma narrativa que deseja conduzir o leitor/espectador a uma realidade, ou ilusão de realidade, o cinema se apropria da liberdade de criação e faz uso poético das imagens. Em consequência, dá ao leitor/espectador o espaço para que ele, a partir

da interação com a imagem projetada, use sua sensibilidade e dialogue com o texto imagético, criando seu próprio universo de significados.

Como vimos, as relações mantidas entre cinema e literatura vão muito além da transposição de personagens ou narrativas literárias para as telas. Por meio dos estudos de Augusto Silva Jr. e Gandara, é possível notar aproximações mais complexas entre as duas artes, um expoente desse diálogo complexo seria a figura do leitor e o papel desempenhado por ele tanto no cinema como na literatura. Nessa intersecção, surge o conceito do cinema literário:

[...] o cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. Nesse sentido, o texto literário, escrito na solidão, é respondido por uma coletividade de inúmeras formas. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética do filme, como a trilha sonora, a fotografia e o roteiro que pode ser adaptado ou não; e também entre os indivíduos que levam suas memórias de leitura à arte fílmica. (SILVA JR.; GANDARA, 2015. p. 52.)

O cinema literário surge, então, a partir do diálogo entre um texto literário prévio e os leitores daquele texto, qual serão a equipe de produção e todos os envolvidos na realização da obra cinêmica. O primeiro diálogo será estabelecido entre aqueles que transformam o texto literário em roteiro cinematográfico, na feitura da primeira tradução especificamente. Em seguida, montadores, sonoplastas, figurinistas, atores e atrizes, todos os envolvidos no processo de produção entrarão em contato com o roteiro já traduzido iniciando, dessa maneira, outros processos de leitura/tradução.

Como consequência, os resultados dessas interações estarão conformados tanto no produto final da arte cinêmica, que é o próprio filme, como em cada elemento componente da obra. Como postulado por Bakhtin, cada parte, por menor que seja, estará contida no todo que refrata assim como refletirá as acepções axiológicas daqueles que fizeram parte de sua criação. É dessa forma que o cinema literário traz para a seara da arte cinematográfica as vozes que surgem ou surgiram na literatura de um modo geral. Nesse processo dialógico, essas vozes são revitalizadas, contestadas, confirmadas e atualizadas, contribuindo para a manutenção e reverberação não só dos discursos como dos seus autores no grande tempo das artes.

Na tentativa de aproximar literatura e cinema, Eisenstein e Pasolini elevaram o pensar sobre o cinema ao limite do tempo em que viveram. A busca por uma interação discursiva que

extrapolasse os limites do texto fílmico e que tivesse no realizador/leitor o complemento de seu inacabamento deu ao cinema contemporâneo marcas que dialogam com as múltiplas formas de ver/ler a vida. O plano que abre a narrativa de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (BRANT, 2012) é um exemplo dessa multiplicidade de linguagens que dialogam em variados contextos. Vejamos primeiro os trechos retirados da publicação de Aquino e da tradução materializada no roteiro cinematográfico:

Às vezes, como num sonho, vejo o dia de minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apreça, sei que é por causa dela que estão me matando. (AQUINO, 2005, p.11).

1 – INT. – CASA DA MULHER DA REGIÃO – DIA:
CAUBY, um fotógrafo paulista, exilado temporariamente numa cidade em região de garimpo no interior do Pará, realiza uma sessão de fotos com uma mulher da região, para livro financiado por bolsa. (ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, 2012, p.01).

Voltando ao filme, uma mulher compõe o primeiro plano. Nua, sobre as areias brancas de um rio amazônico, ela olha em direção à câmera e faz poses, como se estivesse sendo fotografada. Nenhuma palavra surge na tela ou por meio de voz em *off*. É dado ao espectador somente a imagem da mulher e um som instrumental ao fundo, que dá a cena um ar misterioso. No cinema literário, em diálogo com Eisenstein, temos: “a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total que acumula elementos isolados” (...). No romance, Cauby associa sua morte a uma “mulher”. No roteiro, a primeira cena prevista diz que o fotógrafo estaria na casa de uma “mulher da região” para fazer fotos. Ainda, com Eisenstein: “(...) para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*” (2002, p.20 - grifo do autor).

Figura 09 – Mulher posa para fotos



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 00:02:27)

Nota-se que a noção de indeterminação, uma lacuna sobre a figura feminina, presente tanto no texto literário quanto no roteiro cinematográfico é mantido no filme. Para tanto, foi essencial a escolha de uma atriz outra (Lívia Amazonas – figura 09) que não fosse a mesma a interpretar o papel de Lavínia (Camila Pitanga). Dessa forma, o plano dialoga com o todo narrativo apresentando ao público e com a figura feminina num sentido geral e poético. Também, cabe ressaltar que a poeticidade do plano é reforçada a partir da movimentação constante da câmera, que nos faz sentir o momento, e do tempo que a cena nos oferece para apreciar a imagem, como proposto por Pasolini. Essas escolhas técnicas dão espaço para que o leitor faça suas conjecturas a fim de descobrir o lugar daquela mulher na narrativa.

Silva Junior e Gandara (2015) pontuam a necessidade de pensarmos o leitor proposto por Bakhtin. De acordo com os autores, o leitor bakhtiniano é aquele que tem sua alteridade respeitada dentro do processo dialógico. Isso possibilita a abertura de sentidos nos enunciados. Na voz de cada leitor, ressoará a bagagem ideológica e subjetiva que esse acumulou ao longo de suas vivências, sua alteridade propriamente dita. Assim, conceitos como autor, obra e leitor não devem ser entendidos como “conceitos abstratos iguais a si mesmos e entre si. Aí só são possíveis abstrações tautológicas vazias, mecanicistas ou matematizadas” (BAKHTIN *apud* SILVA JR. e GANDARA, 2015, p.45). Não deixando, assim, espaço para “um grão de personificação” (p.45). Possibilitar que o leitor agregue à sua leitura componentes que estão ligados diretamente a suas acepções axiológicas do mundo é, também, um caminho alternativo que distancia as traduções cinêmicas do crivo da fidelidade.

É neste horizonte que está situado o conceito do cinema literário. Ao realizar uma aproximação entre o pensamento dialógico e a Estética da recepção, Augusto Silva Jr. e Gandara (2015) enxergam no cinema literário um espaço onde as ideias lançadas no campo literário podem ser lidas, reinterpretadas e respondidas. As imagens em movimento em resposta às palavras e o leitor como receptor e criador ativo no processo dialógico. Nessa linha de interação, chegaremos ao assunto que tematiza nosso próximo item analítico e é essencial a essa pesquisa: a tradução coletiva.

1.2. A Tradução coletiva: releituras em múltiplas vozes

Como dito anteriormente, a partir do estabelecimento de um diálogo entre o literário e as traduções cinêmicas de uma obra, o cinema literário leva para o grande tempo das artes

vozes de tempos e contextos variados. Para que esse movimento aconteça, é necessário pensarmos que no processo de tradução, por movimento dialógico, a figura do leitor e sua posição axiológica é fundamental. Assim, para que o texto literário seja traduzido para o fílmico, os tradutores/realizadores repetirão em uma escala técnica um processo que já acontece nas demais relações discursivas. A apropriação do discurso de outrem por um terceiro e a atualização desse mesmo discurso a partir de sua utilização em um novo contexto é parte do pensamento dialógico bakhtiniano.

O teórico russo estudou os contextos nos quais esse movimento dialógico acontecia ainda na Idade Média. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), Mikhail Bakhtin desenvolve a ideia da Carnavalização. Para tanto, ele remonta ainda ao contexto medieval, recorrendo “aos domínios da literatura cômica popular” (BAKHTIN, 2008, p. 4.) – grifo do autor – para defender o enorme valor da obra de François Rabelais tanto à sua época quanto para o patrimônio da literatura mundial. Traçando um panorama da história do riso nas sociedades medievais, Bakhtin identifica a arquitetônica do riso nas obras de Rabelais, suas raízes na cultura popular, bem como a influência das publicações do autor francês em outros escritores e obras.

As festas da cultura popular que tinham o riso como pano de fundo e mote para a quebra de paradigmas ligados a todos os tipos de barreiras e diferenciações entre os indivíduos eram o grande laboratório de Rabelais. Nesse contexto de liberdade, onde rir do outro era livre e produtivo, uma vez que o riso irônico problematizava as hierarquias sociais, Bakhtin desenha a ideia da Carnavalização. Carnavalizar é verbo que está diretamente ligado ao senso de liberdade. Nenhum tipo de hierarquia, protocolo ou senso comum tem prioridade maior que a liberdade da alma humana:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado. [...] Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* [...] (BAKHTIN, 2008, p. 4. – grifos do autor).

Essa mesma liberdade festiva, que na Idade Média alimentou as festas populares, é a liberdade que dialoga com o espírito humano e todas as suas formas de expressão. Bakhtin, ao falar da língua e da linguagem humana como partes vivas de um sistema que não está condicionado apenas às normas linguísticas, mas também à fatores abstratos, nos remete à

liberdade da carnavalização. Dessa maneira, como formas de expressão da alma humana, língua e linguagem dependem da liberdade para interagir e se atualizar dentro dos novos contextos sociais e culturais.

Ao tratar as línguas como um conjunto de linguagens que estão vivas se relacionando em variados contextos socioculturais, Bakhtin prima pelo valor singular de cada linguagem e o todo cultural, social e axiológico que ela representa. Assim, ao propor a carnavalização, o filósofo russo se vale da liberdade essencial ao carnavalizar para dar a cada linguagem, seja ela da ordem das palavras ou das imagens, a liberdade de coexistir em um ambiente diverso e se reinventar a partir de interações.

Assim, a tradução coletiva, em certa medida, compartilha da liberdade que é essencial à carnavalização. Mesmo estando vinculada a normas inerentes ao processo tradutório, por integrar o campo das línguas, ela não estará alheia aos desdobramentos do sistema vivo das linguagens humanas. Walter Benjamin, no texto *A tarefa do tradutor* (1923), afirma que “a tradução é uma forma” (BENJAMIN, 2008, p. 52.), contudo, ele também ressalta que a afinidade entre as línguas não está vinculada a “transposição mais exata possível da forma e sentido original”. O que o autor pretende com isso é distanciar as traduções do critério de fidelidade absoluta. A tradução, assim, vai responder tanto à forma proposta pela obra primária quanto às questões do contexto a qual ela se destina.

Sobre isso, Robert Stam, no texto *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*² (2006), aplica essa ideia de transformação mais especificamente às adaptações feitas da literatura para o cinema. Nesse texto, o teórico traça um panorama das teorias que historicamente vêm sendo usadas para pensar as adaptações cinêmicas vindas da literatura. Para Stam, o apego ao critério da fidelidade vem de uma “constelação de preconceitos primordiais”, entre eles a ideia de que as artes antigas são melhores.

Para irmos ao ponto que nos interessa, Stam afirma que com o desenvolvimento dos estudos estruturalistas e pós-estruturalistas muitos desses preconceitos em relação à fidelidade tem perdido a relevância. Também, “a concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes” (STAM, 2006, p.23) teria dado maior flexibilidade e autonomia às adaptações/traduições uma vez que “sugeriu a desvalorização da ‘originalidade’ artística”. Nesse sentido, Stam defende que a adaptação/tradução cinêmica

² Tivemos acesso a uma tradução publicada no periódico Ilha do Desterro/UFSC, nº 51, ano 2006.

muitas vezes preenche os espaços deixados em um texto literário, “molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos” (2006, p.26).

Uma reflexão sobre a recepção no processo de tradução do literário para o fílmico nos leva a um paralelo entre as figuras do tradutor e do leitor. Silva Jr. e Gandara justificam essa aproximação com base na análise que George Steiner, na obra *Depois de babel* (1975), faz do termo ‘intérprete’ em inglês e francês, os quais seriam *interpreter* e *interprète*, respectivamente. Segundo Steiner, “os dois termos se convergem ao serem ‘comumente usados para significar tradutor’” (STEINER *apud* SILVA JR.; GANDARA, 2015. p. 60.). Ainda, de forma complementar, dialogam com o posicionamento do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, na obra *Verdade e Método* (1960), que entende a tradução como um processo de interpretação.

Colocando lado a lado tradutor e intérprete, as proposições apresentadas por Silva Jr. e Gandara nos levam a reconhecer o papel do ‘leitor’ como essencial para a tradução coletiva. Ou seja, é a partir da leitura que surgirá a primeira tradução, o roteiro cinematográfico. Desse, outras leituras se desdobrarão e se tornarão base para as interpretações que influenciarão nas múltiplas linguagens que compõem a obra cinêmica. Nesse sentido, cada leitura/interpretação/tradução levará para a obra traduzida aquilo que é essencial à obra literária, assim como as marcas axiológicas que surgem a partir da interpretação de cada tradutor.

Silva Jr. e Gandara situam a tradução coletiva nesse limiar, sob uma “condição de multiplicidade”. Sendo uma prática que acontece no sentido do literário (individual) para o cinematográfico (coletivo), seu caráter múltiplo reside nos elementos que compõem essa última arte, ou outras como o teatro e a música. Assim, roteirista, fotógrafo, figurinista, sonoplasta, iluminador, montador, cada um colocará em prática suas habilidades leitoras para traduzir o texto literário à língua de seu domínio. Temos nesse caso uma relação estabelecida entre diferentes formatos e diferentes mídias, fato que não impede a tradução. Ao contrário disso, literatura e cinema, esse último enquanto “instituição humana e social” (XAVIER, 2005, p. 23), comungam de um mesmo universo cultural, o que, portanto, justifica essa inter-relação.

Cabe dizer que esse estatuto dado ao cinema por Ismail Xavier parte de uma premissa que considera especialmente o momento de evolução do cinematógrafo para o cinema. Fase que seria justificada pelo desenvolvimento tecnológico da arte cinematográfica e, em

consequência, sua capacidade de possibilitar a criação de mundos imaginários e aproximá-los do real, como a realidade “não oficial” mencionada por Bakhtin ao propor a carnavalização.

Nesses termos, a tradução coletiva surge como o reconhecimento do fazer artístico coletivo e sua capacidade de criar mundos que de alguma maneira remetem ao real. Assim, visando a manutenção de elementos de efeito da linguagem que são essenciais para a compreensão do texto literário, como metáforas, metonímias, etc., Silva Jr. e Gandara ressaltam que, nesse tipo de tradução, que é intersemiótica, esses elementos devem ser mantidos, porém, adaptados à nova linguagem. Assim, nas traduções feitas da literatura para o cinema, a tradução coletiva prevê que:

[...] particularidades da cultura de base, como as metáforas, a sintaxe e a morfologia devem ser adaptadas à nova para que, ao final, o resultado estético, que é a própria tradução, se aproxime da mensagem original. Muito próximo disso está a tradução coletiva de uma obra literária para o cinema, pois deve haver os mesmos procedimentos, só que com vistas a serem trabalhados com elementos distintos da língua. A coletividade te quem dar forma cinematográfica ao original literário. (SILVA JUNIOR; GANDARA, 2015. p. 62)

No universo da tradução coletiva, as interseções entre literatura e cinema se dão em diversos momentos. Enquanto formas de expressão da linguagem humana e coabitantes do mesmo universo cultural e social, os dois campos artísticos refratam e refletem a dinâmica abstrata do sistema linguístico do qual fazem parte. Também, a partir da relação de complementaridade entre leitor/tradutor, o literário e o cinêmico se complementam e possibilitam a criação de “novos mundos”, como afirma Robert Stam. Mundos que fazem parte do imaginário individual de cada artista criador, mas que se cruzam, complementam e criam novos mundos coletivamente. Sempre por meio das linhas e telas do mundo real.

Nesse sentido, acreditamos que a capacidade de criação coletiva possibilitou que Brant e sua equipe de tradução extrapolassem os limites da tradução intersemiótica e, entregassem ao expectador uma narrativa entrecruzada pela obra de Vicente Cecim. Cada artista a sua maneira, todos deram ao produto artístico final seu toque de singularidade, o que, nesse caso, também resultou em uma espécie de geopoiesia cinêmica. Assim, o mundo projetado no filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindo lábios* (2012) se realiza no *outro* ou, melhor que isso, nos *outros* textos com os quais dialoga.

1.3. Recortes dialógicos nas traduções cinêmicas: a violência e os espaços

Dialógico que é por natureza, este trabalho se apoia nas noções já pensadas por Silva Júnior e Gandara para desenvolver um pensar que seja capaz de ler o diálogo entre cinema e literatura do qual falamos até agora, buscando um caminho alternativo à fidelidade como critério de análise. Como vimos até aqui, a interação entre as artes literárias e cinêmicas se dá em diversos campos e variados sentidos. Quanto a obra *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012), escritor e diretor são artistas interartes, sendo o roteiro cinematográfico o primeiro desdobramento dessa relação, visto que ambos trabalharam em parceria na produção do mesmo.

Brant e Aquino já atuaram juntos em mais de um projeto. Enquanto roteirista, Marçal Aquino atuou em pelo menos seis longas com Brant e, desses, pelo menos três - *Os matadores* (1997), *O invasor* (2001) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) - são traduções de suas obras. Também, a violência, o homem e seus espaços internos e externos são temas postos em constante diálogo, pois estão presentes, direta ou indiretamente, não só nos filmes de Brant, mas também nos livros de Aquino. Mesmo se falamos de roteiro original, caso do filme *O amor segundo B. Schianberg* (2009), Brant busca na literatura de Aquino as referências que o levam à produção de um dos filmes mais experimentais de sua carreira.

Neste capítulo, então, abordaremos leituras que fizemos das obras traduzidas para o cinêmico, visando melhor exemplificar as questões teóricas que foram levantadas até este ponto, sobretudo no que tange ao cinema literário e a tradução coletiva. Nosso intuito com essas análises é demonstrar ao nosso leitor como as questões surgidas na literatura de Aquino como o deslocamento social de seus personagens foram traduzidas para a forma cinêmica criada por Brant e sua equipe de tradução. Nesse processo, ficaram registradas as marcas que em momentos anteriores chamamos de atualizações.

Os filmes que recortamos para proceder as análises foram assim escolhidos com base, principalmente, em critérios que os conectam. Nos longas *Os matadores* (1997) e *O invasor* (2001), nos interessa os aspectos relacionados diretamente a representação da violência. Também, julgamos pertinente tentar compreender como as questões ligadas à forma da escrita de Aquino foram traduzidas para a película. Vistos sob a ótica do cinema literário e da tradução coletiva, essas informações nos permitiram estabelecer paralelos e intersecções entre as obras cinêmicas e as publicações literárias.

Também, antecipando um pouco do que será detalhado posteriormente, a questão da representação dos espaços configura um ponto fundamental para nosso trabalho, posto que contribui para a construção de uma leitura de geopoesia. Assim, o terceiro longa, *Cão sem dono* (2003), também foi escolhido com base nesse último critério. Sobre esse filme, cabe dizer que, embora trate de espaços internos, a forma escolhida para tal representação parece dialogar poeticamente, na linguagem cinêmica, com os pontos de vista do personagem.

Com exceção do filme *Cão sem dono* (2003), os outros dois longas são traduções de obras de Marçal Aquino. A análise dessas obras, no âmbito do cinema literário, nos permitirá compreender melhor como se dão as relações entre espaço e violência no contexto das produções de Brant e Aquino. Ainda, em um outro momento, confrontaremos a tradução cinêmica *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012) com as leituras que obtivermos nesse capítulo. Esperamos, com isso, refazer os caminhos visíveis que parecem nos levar a *Andara*, de Vicente Cecim, um entre-lugar marcado pela violência e descrito pela geopoesia.

Espaço e violência são, como se pode notar, temas caros a este trabalho. Nesse contexto, a literatura produzida no período mais violento de nossa história, a Ditadura Militar, deu sua resposta por meio das publicações feitas a época e mesmo depois. Como vimos anteriormente, escritores de gerações posteriores como Marçal Aquino, por exemplo também reverberaram em suas obras as cicatrizes que período tão tenebroso nos deixou. O cinema, por sua vez, na época marcado pelo tom altivo e militante do movimento Cinema Novo, deu sua resposta à sua maneira. Porém, as marcas de um progresso desenvolvimentista imposto violentamente podem ser identificadas mesmo em produções feitas alguns anos após 64. Contudo, o golpe militar foi o início de um período que quase aniquilou a produção cinematográfica nacional, sendo o ápice representado pelas políticas conservadoras adotadas sobretudo durante o governo Collor, por volta de 1989.

Foi somente por volta de 1993, quando da promulgação da Lei do Audiovisual (lei 8.685 de 20/07/1993), que a produção cinêmica brasileira começa se reerguer após um obscuro e improdutivo hiato, consequência de uma longa lacuna democrática que significou, também, a quase extinção dos investimentos estatais na indústria cinematográfica. As marcas deste período foram traduzidas em letras e, nesse caso, imagens que foram projetadas na grande tela. Após a redemocratização do país e sua reabertura política, as violências vivenciadas no passado recente ainda reverberavam suas consequências na cultura nacional.

Dentre os filmes produzidos a partir dos anos 90, o tema aparece de forma recorrente, sendo objeto da crítica em diversos momentos.

No artigo *Sertões e favelas no cinema contemporâneo brasileiro: estética e cosmética da fome* (2007), Ivana Bentes traça um panorama da temática da violência nas produções cinêmicas contemporâneas e, ao mesmo tempo, estabelece um paralelo com os filmes do Cinema Novo que também tinham como proposta a denúncia das mazelas sociais.

Territórios de fronteiras e fraturas sociais, territórios míticos, carregados de simbologias e signos, o sertão e a favela sempre foram o “outro” do Brasil moderno e positivista: lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de “tipicidade” e “folclore”, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade (BENTES, 2007, p. 242).

Para a autora, a representação das regiões periféricas como zonas de miséria e violência não é fato novo na produção cinêmica brasileira e tão pouco deixa de ser referência honesta da vida real. Contudo, segundo Bentes, se voltarmos ao movimento do Cinema Novo, por exemplo, veremos uma proposta estética solidificada que buscava mostrar ao público a aspereza da violência vivida nas zonas pobres do país. A denúncia era o foco político dos filmes cinemanovistas. Tudo isso por meio de um trabalho estético consolidado em na linguagem cinematográfica - cortes secos, metáforas, analogias, cores contrastantes e, às vezes, um acabamento imagético quase amador.

Em contraponto, segundo a autora, haveria hoje uma espécie de romantização da violência e um olhar das regiões periféricas sob a perspectiva da excentricidade. Seria a violência como solução para invisibilidade social de muitas populações e regiões. Retrato de uma sociedade que parece não estar preocupada com as relações responsáveis pelo estabelecimento das desigualdades, “uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror” (2007, p.249). Um cinema que aborda as questões sociais de maneira maquiada, transformando os cenários de miséria em “jardins exóticos” (p. 242).

O ponto levantado por Bentes é importante e diz muito sobre a configuração das relações sociais no país após o ano de 64 e o ciclo desenvolvimentista no qual fomos inseridos. Contudo, mesmo em um cenário onde parte dos filmes aposta na excentricidade da violência, numa receita à *la Hollywood*, alguns realizadores parecem ter obtido êxito em atualizar os discursos iniciados ainda com o cinemanovismo. Dessa forma, segundo a autora, esses realizadores se distanciaram da representação vulgar e gratuita da violência, abriram

caminhos e propuseram diálogos que mostravam novas perspectivas sobre o tema. Beto Brant surge nesse cenário como um dos poucos que ligou violência e pobreza às elites e demais camadas privilegiadas da sociedade, por exemplo – caso de *Os Matadores* e *O Invasor*.

Nas traduções em que Brant participa como diretor, é possível notar um fazer cinêmico que instiga a curiosidade e tem um olhar diferente sobre os personagens e a narrativa. Sua forma de dialogar com o espectador, sobretudo nos trabalhos mais recentes como este que é objeto deste estudo, é dotada de um esforço criativo na articulação dos elementos da linguagem cinematográfica. Ao final, o produto artístico que é o próprio filme entrega não só um acabamento estético atual e moderno, como também uma narrativa que provoca reflexões no espectador.

Para nós, parte dessa vivacidade parece residir, primeiro, na forma como as histórias são tramadas, o enredo propriamente dito. Em seguida, destacamos um habilidoso trabalho com a fotografia que projeta na tela um olhar que circula entre ambientes e personagens, faz uso do forte contraste entre cores para criar auras e envolver o espectador, dando, ao final, maior expressividade às cenas. Por último, a forma de abordar os espaços e suas marcas geográficas reais inserindo-os nas narrativas. Esse último ponto, talvez o mais importante para este estudo, pode ser observado em vários trabalhos do diretor e é, para nós, o motivador de uma arqueológica de imagens que podem conformar uma leitura de uma geopoética cinêmica. Talvez por isso, ao nosso ver, suas traduções se distanciem de uma abordagem comercial da violência como argumentado por Bentes.

1.3.1 *Os matadores*

O filme *Os matadores* (1997), tradução de um conto homônimo de Aquino, é importante pois marca o início da parceria entre o escritor, nesse contexto também roteirista, e o diretor. O texto que deu origem a tradução cinêmica foi publicado inicialmente no volume *Miss Danúbio* (1994) e rerepresentado em *Famílias terrivelmente felizes* (2003), de cuja edição nos referenciamos neste trabalho. Também, foi a obra que inseriu Brant, até então realizador de curtas, no caminho da produção de longas metragens.

Sob a perspectiva do cinema literário e da tradução coletiva, a obra parece atualizar o texto de Marçal Aquino na medida em que amplia as histórias dos personagens, e os insere em no contexto da fronteira entre o Brasil e Paraguai. Também, a vida no campo e sua lógica

social regida principalmente pelo poderio econômico dos coronéis são projetadas na película. Esse cenário, que é parte da história de muitas outras regiões do país, é relembrado no filme e colocado em diálogo com a violência oriunda dos centros urbanos de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

A narrativa começa com uma sequência de planos (abaixo, figuras 9, 10, 11 e 12) que nos introduzem “o aprendiz”, assim também chamado no texto de Aquino. No filme, um jovem carioca, branco, interpretado pelo ator Murilo Benício, que rouba um carro na cidade do Rio e ruma em direção à fronteira para repassar o automóvel. No conto, o espaço onde a narrativa acontece é apenas sugerido ao leitor. Marçal Aquino não situa a narrativa tacitamente em uma cidade ou região específica, apenas viabiliza cogitações por meio de referências que dizem vagamente ao leitor sobre um ambiente onde circulam imigrantes (paraguaios, bolivianos), caminhoneiros, prostitutas, pistoleiros e coronéis (sem insígnias).

A origem do “aprendiz” na sequência de planos do prólogo

Figura 10: Cristo Redentor



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:00:33).

Figura 11: Zona sul do Rio



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:00:39)

Figura 12 - Aprendiz rouba carro



Fonte: *Os matadores*, (1997, 00:00:49).

Figura 13 - Aprendiz em fuga



Fonte: *Os matadores*, (1997, 00:01:14).

Nesse momento, a montagem é o foco de nossa atenção. Enquanto elemento da linguagem cinematográfica, ela é também uma das responsáveis pela construção do sentido nas narrativas cinêmicas. Se tomamos o filme como uma sequência de planos fotográficos, a montagem, então, responde exatamente pelo lugar de cada plano na ordem do todo, assim como pelos efeitos que essa ordenação causará na composição da narrativa.

Na sequência acima, podemos observar que os planos são montados em uma ordem decrescente, onde as principais referências que caracterizam o espaço geográfico (o Cristo Redentor, Ipanema e o morro Dois Irmãos ao fundo) são apresentadas primeiro levando o espectador ao momento em que o aprendiz está roubando o carro. A câmera posicionada de baixo para cima em primeiríssimo primeiro plano parece sugerir que estamos escondidos sendo coparticipes do momento do delito. Em seguida, temos um grande plano geral que, em um suave movimento de *travelling*, acompanha o carro batendo em fuga.

Destacamos dessa sequência, que no filme funciona como um prólogo, não apenas o fato de ela falar ao espectador sobre a origem do rapaz. Tal informação que não é dada no conto de Aquino surge, no contexto da tradução cinêmica, como uma atualização do texto literário e é fundamental para o estabelecimento da ligação entre uma cadeia de ações violentas que, no caso, tem início na Zona Sul carioca. A analogia sugerida pela montagem dos planos associa “o aprendiz” à cidade do Rio de Janeiro e, sobretudo, à região mais abastada. A obra poderia apenas naturalizar a violência e romantizar a história de seus personagens, mas, ao contrário disso, ela sugere ao espectador um ciclo gerador e seus desdobramentos, colocando em diálogo duas realidades sociais (a cidade e o campo/fronteira), seus problemas e o elo entre elas. Esse diálogo (violência da cidade x violência do campo), no entanto, tem continuidade nos momentos em que Alfredão e seu parceiro, o aprendiz, estão de tocaia no bar/cabaré.

Figura 14: O aprendiz e Alfredão



Fonte: *Os matadores*, (1997, 00:06:19).

Figura 15: O aprendiz e Alfredão conversando



Fonte: *Os matadores*, (1997, 00:19:10).

A câmera acompanha de perto a conversa da dupla (figuras 14 e 15), quase sempre em um plano médio curto, que nos transmite a sensação de estarmos participando do momento. Toda a tensão exalada da conversa entre os dois pode ser sentida pelo espectador através do posicionamento da câmera e pela forte expressividade do contraste de cores dos planos gravados dentro do prostíbulo. Alfredão, mais experiente e seguro, se posiciona a todo tempo como quem já tem o domínio da situação e tira vantagem dessa condição para provocar e até rir do aprendiz. Esse, no entanto, aparentemente incomodado com a espera pela vítima e a tensão do momento, questiona a todo momento a lógica social estabelecida na região.

O diálogo da dupla é central na história pois é a partir dele que todas as outras ações vão surgindo e sendo encaixadas dentro da trama. Como no conto de Aquino, que é dividido em quatro partes (O aprendiz, Múcio, A japonesa e O confronto), no filme as informações também são dadas em blocos unidos pela montagem. O motivo pelo qual os dois estão naquele lugar, quem encomendou o crime, a história de Múcio, o antecessor do aprendiz, e sua morte. Tudo vai sendo apresentado ao espectador em pequenos flashes digressivos que vão complementando a narrativa corrente., como na cena exibida a seguir (figura 16), em que Alfredão e Múcio vão a um acampamento de trabalhadores sem-terra para intimidá-los.

Figura 16 - Alfredão e Múcio chegando a um acampamento de trabalhadores-sem-terra



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:38:31).

Não só os aspectos naturais do espaço são trazidos para dentro da narrativa cinêmica, observamos que existe uma preocupação em levar para a obra elementos da vida real que caracterizem o contexto e o modo de vida dos habitantes, como pode ser visto nas imagens a seguir (figuras 17, 18, 19 e 20). A liberdade fornecida pelo modo de captação da câmera na mão, uma herança deixada ainda pelo cinemanovismo, aproxima o espectador da realidade

projetada e desvela o aspecto da narrativa perfeita na medida em que nesses planos o improvisado é quase norma.

Figura 17 – O aprendiz anda pela cidade



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:50:10).

Figura 18 – Fita K7



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:50:37).

Figura 19 – Mulheres pilotando moto



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:50:46).

Figura 20 – trabalhadores



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:51:13).

O olhar do etnoflanêur (SILVA JUNIOR, 2018) é quem conduz a câmera e entrega ao espectador cenas do cotidiano em seu pleno acontecimento. Em um formato muito próximo aos dos documentários, a película projeta na tela recortes da vida da pequena cidade e seus habitantes. Na trilha sonora, músicas que variam entre a moda sertaneja brasileira e as rancheiras paraguaias, vozes de pessoas comuns que aparecem falando castelhano durante algumas cenas e hábitos culturais como rodeios e vaquejadas, bastante comuns nas regiões rurais Brasil adentro.

Não podemos negar que a tradução coletiva de *Os Matadores* (1997) apresenta, no plano da estética, um trabalho muito bem-acabado que o aproximaria de outras obras cinêmicas que apenas fazem uso comercial da barbárie. Contudo, o filme atualiza o texto literário na medida em que desloca o personagem, que também é o narrador, para uma região

de fronteira. Um entre-lugar que de tão distante parece não ser parte do Brasil e, no entanto, compartilha e dialoga com a violência que vem de outros lugares do país.

A abordagem dada pela narrativa cinêmica a questão da violência, para nós, constitui um dos principais êxitos do filme. Seu o enriquecimento por meio do olhar etnoflanêur (SILVA JUNIOR, 2018) de seu narrador/protagonista é algo a ser destacado. Poderíamos afirmar que sendo “o aprendiz” um personagem errante, não pertencente aquela região, seu ponto de vista estaria impregnado de padrões estereotipados comuns a estrangeiros ou turistas. Contudo, como observamos anteriormente, os registros contidos nos planos feitos ao natural, no meio da rua, são de caráter quase documental. Ou seja, apenas captam o cotidiano em seu ritmo comum. Além disso, mesmo se considerarmos tais planos articulados dentro do todo do filme, ou alguma possível construção de sentido proveniente da montagem, veremos que o sentido documental prevalecerá.

A captação de imagens no estilo de registro documental contribui para uma representação mais próxima do que seria o espaço real. Também, esse mesmo artifício parece estar a serviço e uma vontade de caracterização do traço errante do jovem aprendiz, uma vez que não possibilita o estabelecimento de vínculos de pertencimento entre o espaço e o personagem. Essa hipótese ainda pode ser melhor elaborada no contínuo de análises que virão, uma vez que nos filmes subsequentes a este pode-se um trabalho similar com o espaço.

1.3.2 *O invasor*

Lançado em 2002, o filme pode ser considerado um marco tanto para a cinematografia de Beto Brant quanto para o cinema nacional. Detentor de uma das melhores bilheterias do ano de seu lançamento, a obra consta na lista organizada e publicada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema - ABRACCINE³ como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. A obra segue a linha temática de outros filmes lançados a época e toma a violência urbana como tema central. No âmbito do cinema literário nacional, a

³ Lista publicada na página <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acessado em 10/12/2018.

obra figura como precursora entre os filmes que tomaram a violência urbana como temática (GANDARA, 2019)⁴.

Tradução coletiva da obra homônima de Marçal Aquino, a narrativa cinêmica conta a história de Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges) – no livro, Ivan e Alaor – dois sócios de uma construtora que encomendam a morte de um terceiro sócio pois ele seria um obstáculo para a consolidação de algumas transações ilícitas da construtora com o governo. É a partir desse mote que a história se desenvolve. Ao contratarem Anísio (Paulo Miklos), o matador de aluguel, Ivan e Gilberto percebem que os vínculos com o assassino mercenário ficam cada vez maiores, extrapolando o limite do desejado pelos dois inicialmente.

É a partir dessa relação criminosa estabelecida entre o trio que o contexto da violência é apresentado ao espectador. A trama de Aquino tem início quando Ivan e Gilberto, seu sócio, estão indo ao encontro de Anísio, o mercenário. Ao longo do percurso, Ivan vai situando o leitor sobre o local à medida em que descreve a aparência da região: “Um lugar medonho. Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com paredes pichadas e vitrôs com vidros fechados” (AQUINO, 2002, p.01).

Temos, no caso, o ponto de vista daquele que será um dos mandantes do crime, um empresário burguês. Na obra de Aquino Ivan é protagonista e narrador. É ele quem dá os detalhes de cada momento ao leitor. Seu olhar é cinematográfico. Descreve as cenas com precisão e não nos poupa de seus julgamentos: “Era um homem atarracado [...] ao contrário do que eu *imaginava*, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar (AQUINO, 2002, p. 02 – grifo nosso). Assim como faz ao descrever os arredores do bar no qual vai se encontrar com Anísio, um “lugar sem nenhuma vocação para cartão-postal” (AQUINO, 2002, p.01), o personagem-narrador também mostra como seu olhar é impregnado de violência quando faz suas avaliações dos lugares e das pessoas.

Por sua vez, a narrativa cinêmica também tem início quando Ivan e Gilberto estão indo ao encontro do criminoso, porém, registrado em um plano-sequência (figuras 21, 22, 23 e 24, a seguir), a tomada de cena entrega ao espectador o ponto de vista de outro personagem: Anísio, o criminoso mercenário. A câmera leva para a tela a voz do assassino, como se ele quisesse contar sua versão dos fatos. Na cena projetada em tela, o aspecto “medonho” (AQUINO, 2002, p.01) transmitido pelos detalhes da escrita de Aquino é traduzido em

⁴ Em sua tese de doutoramento, *Cinema literário brasileiro e violência: intercâmbios estéticos e traduções coletivas no grande tempo*. Tivemos acesso à versão submetida para a defesa, gentilmente cedida pelo autor e respectivo orientador.

imagens e entregue ao leitor em cores desbotadas, envelhecidas. A tomada de cena é feita de forma contínua com uma fotografia que parece querer transmitir ao espectador a sensação de alguém que se esconde. Um observador à espreita.

Plano-sequência em que Ivan e Gilberto vão ao encontro de Anísio

Figura 21 – carro de Ivan e Gilberto



Fonte: *O invasor* (2002, 00:00:34).

Figura 22 – Ivan e Gilberto descem do carro



Fonte: *O invasor* (2002, 00:00:41).

Figura 23 – Anísio recebe o dinheiro



Fonte: *O invasor* (2002, 00:01:30)

Figura 24 – Ivan e Gilberto olham para Anísio



Fonte: *O invasor* (2002, 00:01:33)

Anísio observa seus “clientes” chegarem ao bar e a todo tempo não tira o olho deles (figura 20). A câmera, concentradora do foco narrativo, nos coloca no lugar do mercenário. Ao mesmo tempo, o diálogo entre os três - “Você é o Anísio? / Por que, meu? Do quê que se trata?” (00:01:13) - e a forma com a qual os dois empresários olham para Anísio demarcam a posição e o valor do assassino dentro da narrativa. Na película, é Anísio que domina a cena e dita as regras desde o início. Por alguns instantes ele detém o ponto de vista da narrativa e os movimentos da câmera mostram isso.

Esse espaço dado à voz do assassino dentro da narrativa denota, em um nível mais amplo, o espaço dado a voz do Outro nas histórias de Aquino. Parece corresponder à fuga de

uma necessidade de fixação de papéis maniqueístas, o mocinho e o bandido. Ao final do conto *Os matadores*, por exemplo, o jovem parceiro de Alfredão revela ao leitor que naquela noite ele seria o algoz de seu companheiro de crime. Contudo, Alfredão é antes assassinado por dois homens que fogem do lugar. Como se o autor não quisesse dar ao jovem o fardo de mais um delito, ele o deixa livre para lidar apenas com os erros que já cometeu.

Algo parecido acontece na tradução cinêmica de Brant. Nesse caso, o jovem “aprendiz” chega a apontar a arma para a cabeça de Alfredão, mas reluta e não cumpre a missão. Novamente, o jovem não carregará mais esse fardo. Em comum entre livro e filme, podemos observar uma tentativa de tornar os personagens mais esféricos, mostrar que os brutos também amam. Se por um lado são criminosos, teoricamente a banda podre, por outro lado também sibilam diante das mesmas situações conflitantes, como qualquer humano.

Para nós, esse modo de construir os personagens corresponde a uma visão ampla da vida e dos momentos que a conformam. Ressalta que nossa trajetória é feita de uma infinidade de eventos que surgem por uma multiplicidade de vias. Todas são estigmatizadas e cada uma delas nos conduz a caminhos e julgamentos distintos. O que a narrativa faz é mostrar como essa multiplicidade de eventos pode acontecer na vida de qualquer um, sendo capaz, inclusive, de transformar o bárbaro em burguês e o burguês em invasor.

Assim, ao longo do filme Ivan vai ficando cada vez mais paranoico e o espectador é testemunha dos acontecimentos. Sua condição psicológica é traduzida pelo alto contraste de cores na fotografia de Toca Seabra e pela música que parece querer mesmo perturbar o espectador. Paralelo a isso, Anísio começa a trabalhar na empresa cuidando da parte de segurança dos sócios e acaba se relacionando com Marina (Mariana Ximenes), filha do falecido sócio. Assim, enquanto um personagem em condição de paranoia se distancia do mundo do qual fazia parte o outro se infiltra em um meio social que é oposto ao de suas origens. Vai se desenhando, então, a transfiguração dos personagens.

As locações de gravação, quase sempre lugares reais da cidade de São Paulo, são um elemento a parte na construção da narrativa. Os espaços descritos como “sem vocação para cartão postal” (AQUINO, 2002, p.01) são traduzidos por cenas da periferia que, acompanhadas de um fundo musical composto em grande parte pelo rap militante do Mc Sabotage, reforçam a composição de uma realidade avessa àquela das zonas abastadas da cidade.

Figura 25 – menino com a bicicleta



Fonte: *O invasor* (2002, 00:43:56)

Figura 26 – mulher conversa com homem



Fonte: *O invasor* (2002, 00:44:37)

A forma documental (figuras 25 e 26, acima) das cenas projeta para o espectador uma “combinatória de experiências” (CALVINO, 1990, p.138) cotidianas que conformam o espaço imaginário da narrativa. Também, a liberdade da câmera nessas tomadas surge exatamente como um denunciador da realidade. Essa forma de captação pode ser observada também no filme *Os matadores* (1997), como se pode observar no díptico comparativo das figuras 27 e 28 abaixo. A câmera, novamente, dá voz a outros personagens que não os protagonistas. Mostra outras versões, outros lados da realidade. Fragmentos de discursos que interagem e integram a “grande orgia da vida” (CECIM, 1988, p.59), contrapondo vozes e, ao mesmo tempo, mostrando o elo entre elas.

Figura 27 – homem com iguana no ombro



Fonte: *O invasor* (2002, 00:43:42)

Figura 28 – mulher andando pela rua



Fonte: *Os matadores* (1997, 00:00:00)

Outro elemento a se destacar são os movimentos de câmera que Toca Seabra utiliza no filme. Ao fazer uso da câmera na mão em vários momentos, a tradução cinêmica realça a expressividade dos momentos vivenciados pelos personagens. Neles, ao contrário das cenas onde opta-se pela *steadycam*, o espectador parece ser inserido dentro da narrativa e convidado a sentir toda a tensão vivida. Não estamos falando ainda de um cinema que privilegia o tempo

das imagens, como acontecerá mais tarde em *Cão sem dono*, por exemplo. Contudo, podemos observar uma maior liberdade da câmera que em *Os matadores* aconteceu poucas vezes.

Por último, destacamos o trabalho de montagem de Manga Campion. Sobretudo nos momentos em que havia necessidade de ressaltar a tensão e a crise psicológica causadas pelo medo/arrependimento na consciência de Ivan. No livro de Aquino esses momentos são narrados pelo próprio Ivan e é possível perceber que eles aparecem em uma frequência que aumenta de acordo com o que a inserção de Anísio entre eles também aumenta – “Pronto, Estevão começa a falar. [...] Não o interrompo, apenas acompanho sua fala com o olhar fixo. Anísio pode leva-lo para um daqueles galpões abandonados que vi e arrancar suas unhas, furar seus olhos, putz.” (AQUINO, 2002, p. 23). Na película, por sua vez, a montagem projeta na tela uma mistura de momentos que refletem a desorganização do pensamento do personagem. Tudo em consequência de um sentimento de culpa que vai sendo revelado por *flashes* que surgem aleatoriamente principalmente quando Ivan conversa com Estevão.

Montagem, fotografia, sonoplastia e movimentos de câmera são os elementos que destacamos aqui como sendo os responsáveis por traduzir para a película a tensão vivida tanto internamente pelos personagens quanto externamente, na engrenagem que gira ao contrário (CECIM, 1983) que é cidade e narrativa. Também, vale destacar o papel fundamental dos espaços e suas marcas geo-gráficas. O invasor expande significativamente um movimento que já havia sido iniciado no filme *Os matadores* (1997).

As cidades, enquanto espaço-locação para os filmes de Brant, são fundamentais não só por possibilitarem um contexto mais próximo ao real do espectador como, também, por servirem de ponte entre uma realidade comum e conhecida da grande massa e um outro mundo que geralmente está ligado ao imaginário, mas que tem seu estatuto subvertido e ressignificado pelo misto de registros documentais e ficcionais.

1.3.3 *Cão sem dono*

Todos os sonhos dela estavam marcados para dali a três, cinco, dez anos. Nenhum deles valia para agora, pro dia em questão. Me dava agonia ver alguém se preparando constantemente pra começar a viver. (GALERA, 2007)

O filme *Cão sem dono* (2007) é outra obra literária traduzida para a tela cinêmica por Brant e sua equipe. A publicação do escritor Daniel Galera foi lançada em 2007, mesmo ano

de lançamento do filme. Em sua tradução para o cinema, Marçal Aquino participou como roteirista em parceria com o próprio Brant e, também, de Renato Ciasca. Dentre as obras que integram a cinematografia de Brant produzidas até 2007, *Cão sem dono* surge como referência por abordar uma temática que se distancia da questão da violência urbana e parece estar mais ligada a concepções filosóficas da vida.

Em sua forma literária, o personagem *Ciro* é o narrador-protagonista da história. Tudo que é relatado ao leitor o é feito sob o ponto de vista do próprio personagem. Isolado em um apartamento no décimo sétimo andar de um prédio residencial em Porto Alegre, o jovem tradutor se limita a viver o tempo de cada momento, sem fazer planos para o futuro e, em certa medida, até evitando situações que possam contribuir para a continuidade das relações, sobretudo as afetivas. Monotonia e descrença na continuidade das relações são tons marcantes no enredo construído por Galera. O fato de *Ciro* não dar um nome próprio ao cachorro ou não ter telefone em casa, por exemplo, configuram características de uma pessoa que não quer criar vínculos que possam levar a uma afetividade.

Traduzido para a tela cinêmica, também, esse aspecto do isolamento pode ser verificado em uma comparação das locações de gravação das cenas, por exemplo. Vejamos:

Figura 29 - *Ciro* e *Marcela* tomam café-da-manhã.



Fonte: *Cão sem dono* (2007, 00:00:00).

Figura 30 - *Ciro* almoça com sua família.



Cão sem dono (2007, 00:00:00).

Acima, as figuras 29 e 30 nos mostram a diferença entre a mesa de refeições do apartamento de *Ciro* e o mesmo ambiente na casa de seus pais. Ao contrário da segunda figura, onde a cenografia traduz um lugar onde as pessoas aparentam ter uma vida social convencional, movimentada, a primeira nos mostra um ambiente parcamente mobiliado. Esse vazio que ocupa a sala de jantar de *Ciro* traduz o distanciamento, intencional, que o personagem mantém de seus círculos sociais e, ainda, seu vazio de relações interpessoais.

A montagem de *Manga Campion* também é outro elemento responsável por traduzir o aspecto do isolamento vivido pelo personagem. Dela, destacamos os efeitos de *fade-in* e *fade-out* que são utilizados, respectivamente, no início e no final de cada plano. Soma-se a isso a ausência de referências temporais para balizar os acontecimentos. Dessa forma, a narrativa cinêmica chega ao espectador como uma série de fatos isolados que sugerem exatamente a forma efêmera com que *Ciro* encara a vida.

Também, a sensação de estarmos realmente vivendo um momento a cada vez é ressaltada pelo tempo dedicado as imagens. Em uma aproximação com o cinema de poesia de *Pasolini*, podemos observar como a liberdade da câmera na captação dos planos e o tempo das cenas inserem o espectador na narrativa e o fazem acompanhar os acontecimentos de perto, tornando mais visíveis, ao mesmo tempo, o interior dos personagens.

O filme mostra como o personagem de *Ciro* ressignifica a solidão que lhe é tão cara. Se no início ele acredita que é necessário estar isolado de todos para estar só, ao final do filme essa percepção dá indícios de uma ressignificação na medida em que a ligação entre os planos continua sendo feita por meio dos efeitos de *fade-in* e *fade-out*. Contudo, a vida de *Ciro* já não é mais a mesma e ele, após a partida de *Marcela*, resolve movimentar sua vida. O sujeito que antes julgava tudo impossível pois pensava apenas na vontade de não dar continuidade às coisas, acaba, ao final do filme, voltando a se relacionar com as pessoas.

2. GEOCRÍTICA: MULTIPLAS PERSPECTIVAS NA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

[...] subi para o convés, de onde, com os olhos ardidos da insônia, vi, pela primeira vez o Amazonas. Salteou-me, afinal, a comoção que eu não sentira. A própria superfície lisa e barrenta era muito outra. Porque o que se me abria às vistas desatadas naquele excesso de céus por cima de um excesso de águas, lembrava (ainda incompleta e escrevendo-se maravilhosamente) uma página inédita e contemporânea do Gênese. (CUNHA, 1999, p. 105)

O pós-colonialismo, a globalização e o enorme desenvolvimento das tecnologias de informação contribuíram para que a questão do espaço fosse colocada no centro do debate (TALLY JR. *apud* WESTPHAL, 2007, p. 01 – tradução nossa)⁵

Nesta geografia, não só os rios, mas também as ideias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos. Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear (CECIM, 2009, p. 08).

As citações acima foram escolhidas para iniciar este capítulo por dialogarem amplamente com o assunto que desenvolveremos ao longo das próximas páginas: a geocrítica enquanto método de leitura da representação dos espaços na literatura. Embora aqui tenhamos feito um recorte bastante específico ao tratar apenas da relação entre geografia e literatura, a geocrítica também contempla outras formas de arte que abordam a representação dos espaços como a pintura, a fotografia, o cinema e até o teatro. Nesse sentido, trata-se de um posicionamento analítico que toma o espaço como foco central e de onde irradiam as ligações com, no nosso caso, a literatura.

Como é sabido, a literatura representa um vasto terreno do conhecimento acumulado pelo homem ao longo de sua existência. Pode abordar desde as questões mais íntimas da alma humana, passando por registros históricos e culturais de inúmeros momentos, chegando até aos questionamentos acerca da relação humana com o próprio universo. Nesse contexto, o literário revela-se uma rica zona para o estabelecimento de intersecções com as demais áreas do saber, dado que tem se revelado crescentemente, e a proposição de um método de análise literária surgido ainda no campo da geografia é prova disso.

No prefácio da obra *Geocriticism: real and fictional spaces* (2007), de Bertrand Westphal, Robert Tally Jr. relaciona toda essa nova múltipla zona de convergência entre os mais variados campos do saber, e especialmente a geografia, a uma mudança de paradigmas vivida pela sociedade principalmente após o período da Segunda Guerra Mundial. Tally Jr. fala da realocação do espaço no primeiro plano de muitos debates teóricos, em muitos casos chegando a sobrepor a questão do tempo. Segundo ele, isso tem a ver com “uma nova sensibilidade estética que passou a ser entendida como pós-modernismo” (Ibid.). Ao fundamentar sua proposta analítica, Westphal credita à Segunda Guerra uma espécie de desconstrução daquilo que ele chama de grandes narrativas (Ibid., p.13) históricas, o que teria resultado, a partir de então, em uma relativização de conceitos e noções.

⁵ Postcolonialism, globalization, and the rise of ever more advanced information Technologies helped to push space into the foreground. (TALLY JR. *apud* WESTPHAL, 2007, p. 01)

No pós-moderno, a lógica da linearidade do pensamento já não contempla a multiplicidade de eventos históricos, sociais, culturais e artísticos do mundo contemporâneo. Os horrores das guerras do início do século XX foram compartilhados entre toda a humanidade e serviram como prova de que a exclusão de ideias ou a supervalorização de umas em detrimento de outras não teve efeitos benéficos a nossa espécie. Assim, também o espaço passa a ser observado a partir de uma lógica heterogênea, múltipla e como uma outra dimensão inseparável do tempo. “Coerência e heterogeneidade – essa ligação improvável entre as duas palavras serve como registro do novo espaço-tempo. O estudo da geocrítica está situado no espaço labiríntico do pós-moderno” (WESTPHAL, 2007, p.02 – tradução nossa). Nesse sentido, uma análise proposta no campo da geocrítica estará interessada na representação dos espaços, em suas mais variadas formas, nos textos e por meio deles.

Há que se considerar por outro lado que formas de análise do espaço já foram pensadas dentro da própria teoria literária. O estudo de Bakhtin sobre os cronotopos do romance, por exemplo, compartilha de interesses aproximados aos da geocrítica. O pensar bakhtiniano está empenhado no reconhecimento das “formas de gênero” (BAKHTIN, 1988, p. 212) que subsistiram “tenazmente” (Ibid., p.212) por longos períodos históricos e que influenciaram as novas formas dos “períodos subsequentes” (Ibid., p.212). Ou seja, é por meio de determinado recorte no tempo, o medieval de Rabelais por exemplo, que o filósofo russo propõe sua análise dos gêneros. Nesse caso, o espaço, enquanto dimensão inalienável da vivência humana, certamente será amplamente contemplado, porém, não será o centro da abordagem. É exatamente nesse ponto que reside a diferença entre o conceito bakhtiniano do cronotopo e a proposta westphaliana da geocrítica. Em Bakhtin o espaço é secundário e caracteriza determinado período no tempo, em Westphal o espaço pode ser recortado a partir de um movimento transgressor que pode perpassar tempos distintos.

A análise geocrítica pode, então, partir em busca da leitura de determinada forma do espaço em autores de tempos distintos, por exemplo. No prefácio da obra *Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional* (2007), Ismail Xavier fala sobre o trabalho desenvolvido por Sylvie Debs ao oferecer “ao leitor brasileiro a síntese de sua ampla pesquisa sobre a construção do Nordeste – o sertão em particular – como um símbolo nacional” (Ibid., p.09). Embora a ideia central da obra esteja apoiada na busca das marcas que conformaram a questão nacional por meio do cinema e da literatura, a autora recorre a vozes de autores distintos e a partir do diálogo entre eles constrói seu ponto de vista.

Assim, observa-se que a análise da questão nacional é feita a partir do diálogo polifônico entre os autores que serviram de base para o estudo.

É por meio dessa lógica que a geocrítica opera e determina sua metodologia de análise. Ao situar a questão do espaço no centro da discussão, questões relativas aos autores e sua subjetividade assumem uma posição secundária, na medida em que o interesse estará direcionado à leitura do espaço que é representado a partir do diálogo entre eles. “A geocrítica ainda reconhece o valor e a supremacia do artista, contudo, ele não figura no centro do debate” (WESTPHAL, 2011, p.113 – tradução nossa). Guardadas as devidas proporções, a teoria da tradução coletiva que foi apresentada ainda no início do trabalho também se articula de maneira parecida.

Ao reconhecermos que as linguagens que conformam a narrativa cinêmica são dotadas de alteridade, buscamos compreender a partir da leitura de cada uma delas as formas utilizadas para traduzir para a tela cinêmica o texto da lauda literária, ou um determinado tema como a violência, por exemplo. Cada linguagem, à sua maneira, utilizará de diferentes artifícios para desenvolver sua tradução. Na análise do filme *O invasor* (2001), destacamos como os movimentos de câmera e o alto contraste de cores da fotografia foi utilizado para transmitir ao espectador a carga violenta dos ambientes e de cada personagem, por exemplo. A tela cinêmica se apresenta, então, como um espaço de projeção polifônica e é a partir da relação entre todos os elementos projetados que o espectador procede sua leitura.

Ao optarmos por uma análise geocrítica, optamos também por um caminho que considera os múltiplos pontos de vista que se entrecruzam possibilitando a leitura dos pontos em comum. “Toda a representação, então, é obtida a partir de um processo dialético” (WESTPHAL, 2011, p.114 – tradução nossa) que confronta diferentes perspectivas no sentido de se aproximar de uma “essência identitária de um referido espaço” (Ibid., p. 114- tradução nossa). Considerando essa multiplicidade de pontos de vista e sua importância, Westphal coloca a “multifocalização” (Ibid., p. 114 – tradução nossa) como sendo um dos principais eixos metodológicos da geocrítica. Para tanto, Westphal elabora um breve panorama histórico da questão do olhar. Seu objetivo é mapear na história os momentos em que, por meio do olhar, foi possível se construir narrativas que de alguma maneira conformaram ou contribuíram para a construção das nações ocidentais.

Tomado como uma espécie de ligação direta com a subjetividade humana, é por meio do olhar que captamos boa parte das informações que circulam no mundo externo. Somado a

outros sentidos como o olfato, o tato, a audição, por exemplo, “ele nos ajuda a construir um mundo possível” (WESTPHAL, 2011, p. 123 – tradução nossa)⁶, um mundo instantâneo que contemple tudo a nossa volta, na realidade presente daquele exato momento. Historicamente, o olhar permitiu que muitas nações construíssem sua própria imagem externa. Segundo Westphal, os europeus, sobretudo os que viveram o período das grandes navegações, não conheciam o mundo sob perspectivas outras que não fossem aquelas apresentadas pelos grandes navegadores da época mercantilista.

Numa sociedade onde a mobilidade é mínima, um único ponto de vista deve ser compartilhado (em ampla escala) entre seus indivíduos até o ponto de se tornar ‘natural’, impedindo qualquer outro tipo de perspectiva alternativa (WESTPHAL, 2011, p. 124 – tradução nossa)⁷.

A tensão se eleva quando consideramos que é também por meio do olhar que construímos a imagem do outro. Que país seria o Brasil atualmente se os portugueses que aqui chegaram tivessem captado a alteridade dos nativos e da terra com outro olhar? A pergunta é para provocar. O “olhar do colonizador” (WESTPHAL, 2011, p.123), durante muito tempo, foi o responsável por construir as narrativas dos novos mundos com suas relações sociais e políticas. No Brasil não foi diferente. Os primeiros registros literários a compor o quadro de uma literatura verdadeiramente brasileira, segundo Antonio Candido, ainda têm profunda influência da cultura europeia e portuguesa e, conseqüentemente, carregam o estigma do olhar europeu.

Em seu panorama, Westphal demarca alguns a partir de pontos cruciais na história da humanidade, momentos em que, se não houve a ressignificação do olhar, tornou-se plausíveis a ideia de que novos olhares também são permitidos na construção da realidade. Assim, ainda no século XIX, esse processo teria sido iniciado com declínio do colonialismo. Prova disso seria o crescente movimento migratório que desde o século XIX tem crescido e se intensificado cada vez mais. A independência de territórios e antigas colônias, a formação de novos países, os deslocamentos humanos, tudo isso obrigou o mundo moderno a reconhecer a existência de muitos novos pontos de vista.

⁶ It helps build a possible world (WESTPHAL, 2011, p.123).

⁷ In a society in which mobility is minimal, a single perspective may be shared by a (large) majority of players, to the point of becoming ‘natural’ and closing off any alternative view (WESTPHAL, 2011, p.124).

Do pós-guerra em diante, especialmente no início dos anos 60, o Outro assumiria o centro do debate e falaria para, e de dentro, das tradicionais culturas dominantes. Homens e mulheres das ex-colônias dariam voz a uma expressão cultural *alternativa* (WESTPHAL, 2011, p. 125 – grifos do autor)⁸.

A Segunda Guerra Mundial, então, seria um segundo momento histórico de grande desmistificação do olhar. Um dos períodos mais trágicos da história humana foi capaz de desconstruir todas as grandes narrativas que sustentavam as sociedades ocidentais até aquele momento. Assim, no mundo pós-guerra, novos espaços e pontos de vista passaram a ser levados em consideração. No que tange às sociedades, os discursos de grupos minoritários ganharam mais espaço e visibilidade, exemplo disso são os movimentos feminista, lgbt+ e o movimento negro. Em movimento expansivo, também os espaços geográficos periféricos passaram a ser debatidos, principalmente as regiões de subdesenvolvimento e antigas colônias. No Brasil, sobretudo a partir do início do século XX, a ampliação de perspectivas sobre os discursos e os espaços pode ser observada na literatura e no cinema. Nos próximos tópicos, então, daremos exemplos de como esses novos olhares moldaram e tem moldado formas do fazer literário e cinematográfico.

2.1. A geopoésia e o olhar etnográfico do centro-periférico

Índices e expressões aproximam ética e esteticamente os imaginários lusocatólico, afro-brasileiro, indígena-sertanejo-*cerradeiro* numa tradição de escritores que peregrinaram por veredas e niemares para compor suas obras (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p.233 – grifos dos autores).

Interessada nas imagens poéticas que surgem a partir dos “deslocamentos” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p.233) do “corpo mundo” (GARCIA, 1972, p.26) no mundo, a geopoésia nasce de um olhar etnográfico. Poética das movimentações que cruzam os sertões e florestas e que se espalham pelos vastos ermos do país. Para além de uma apropriação dos espaços e formas culturais como pano de fundo para criação literária, a geopoésia é uma proposta de leitura das coisas do homem e do mundo que se inscrevem em textos. Realidades, sonhos, histórias e geo-grafias traduzidos em versos de palavras e imagens.

⁸ From the post war period, and specially starting in the 1960s, the Other would speak to and from the heart of the previously dominant cultures. Men and women from the former colonies [...] could give free rein to *alternative* cultural expression (WESTPHAL, 2011, p. 125).

Inauguralmente, a ideia surge no texto *Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino*, de Silva Junior e Marques, publicado em 2015. A partir da compreensão do contexto histórico, e aparentemente estrutural, no qual se deram muitos dos nossos “processos culturais” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p.233), os autores direcionam o pensar para a leitura e compreensão da produção poética de autores que, nas andanças da vida, se empenharam em transformar em poesia um pouco das experiências sensíveis que viveram a partir do contato com os espaços e culturas do centro-periférico do país. As imagens poéticas criadas por cada escritor a partir do todo geo-grafado na terra e na cultura do homem. “Daí esta ideia de *geo*, ligada à *Gaia*, à Terra. E *grafia*, escrita que reconfigura significados opacos em deslocamentos reveladores” (Ibid., p.234).

As representações do espaço brasileiro na literatura sempre trouxeram consigo importantes questões a respeito da sociedade, da *Triste Bahia* de Gregório de Mattos ao *Grande sertão* de Guimarães Rosa. Tudo isso, em grande medida, também se deve a rica matéria que esses mesmos espaços sempre ofereceram aos escritores, sobretudo nas fases iniciais de formação da nossa literatura. Como afirmou Antonio Candido, “o nosso romance tem fome de espaço” (1997, p.114).

Ainda no Romantismo, período considerado por Antonio Candido como um dos estruturantes de uma literatura realmente brasileira, buscou-se no próprio povo, ou na representação dos territórios, inspirações que conformassem uma identidade genuinamente nacional. O estabelecimento e solidificação de uma cultura brasileira, então, estava vinculada a uma postura altamente anticolonialista. Contudo, no caso da literatura, os artistas e homens das letras responsáveis por tal empreitada nacionalista ainda eram oriundos, em grande parte, das camadas que desde a época da colônia estiveram mais próximas da corte, ou eram frutos dela.

Segundo Bosi, esse seria um dos aspectos a limitar que o romance sertanista, aquele que se dedicou a outros espaços que não as capitais ou grandes cidades da época, assumisse forma e conteúdo verdadeiramente ligados a terra e ao homem sertanejo. Também, o público leitor de tais obras era formado, basicamente, por “moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram profissionais liberais da corte ou dispersos pelas províncias: eram, enfim, um tipo de leitor à procura de *entretenimento*” (BOSI, 2006, p.128 – grifos do autor). Dessa forma, a adoção de fórmulas narrativas que permitissem a esses leitores uma espécie de projeção, “como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais” (Ibid., p. 129), era o suficiente.

Outro fator igualmente importante reside na própria natureza do movimento romântico. Como pontua Bosi, “o fulcro da visão romântica de mundo é o sujeito” (2006, p.93). Assim, aqueles escritores que em algum momento se propuseram a retratar diferentes espaços do país, ainda que movidos por um sentimento nacionalista, parecem não ter conseguido escapar as amarras do individualismo romântico. Como exemplo, Bosi cita José de Alencar.

[...] mais do que repetir a partição por assunto dos seus vinte e um romances em indianistas, históricos, regionais e citadinos, conviria buscar o motivo unitário que rege a sua estrutura, e que, talvez, se possa enunciar como um anseio profundo de evasão no tempo e no espaço animado por um egotismo radical. Traços visceralmente românticos (BOSI, 2006, p. 137).

Observa-se que mesmo o espaço tendo importante destaque nas narrativas ficcionais do romantismo, os escritores, enquanto indivíduos em sua “incapacidade de resolver os conflitos com a sociedade” (Ibid., p. 93) e aparentemente nem com eles mesmos, não conseguiram traduzir em páginas toda a riqueza e complexidade das formas de expressão cultural oriundas dos mais territórios brasileiros. Bosi destaca que esse deslocamento do eixo geográfico por parte de alguns autores “não obedeceu a nenhum acordo tácito entre os romancistas... nem resultou em aprimoramento da técnica ficcional” (Ibid., p. 93).

Por sua vez, a “escrita de geopoiesia” (SILVA JUNIOR; MARQUES; 2015, p.237), parte exatamente desse deslocamento geográfico em sua relação direta com a sensibilidade humana. Um olhar “deambulante” (Ibid., p.233) oriundo do centro do país, que busca na literatura de escritores do centro-oeste, norte e outros ermos e imensidões, os registros palavreados que traduzam a vida em sua ligação com a Terra. Escritas de um universo interior desassossegado, materializada pelas vias poéticas que encontram no homem e na terra motivos que externalizam com leveza, pensando com Calvino, as agruras e belezas dos tempos e espaços.

Como o fez José Godoy Garcia (1918 – 2001) em seu poema *Fábula criação inicial (Brasília)*. Publicado em 1972, o poema é parte da obra *Araguaia Mansidão*. Poeta do centro-oeste, Godoy Garcia andou por Minas Gerais, Goiás e Brasília. Um homem errante que em seus deslocamentos fez versos sobre a relação simbiótica do indivíduo com o espaço, sua fábula nos remete à uma gênese criacionista. Em um lugar onde “só havia noites e manhãs” (Ibid., p. 62), Garcia vai reconstruindo, como fizera JK.

2.2. Geopoesia e o cinema autoral brasileiro

Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do ‘cinema de autor’, que Glauber qualifica de revolucionário, contra o dos ‘artesãos’, funcionários do comércio. (XAVIER, 2001, p. 10)

O princípio de produção do cinema novo universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica – rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das ideias (ROCHA, 2003, p. 49).

Não muito tempo após a invenção do cinematógrafo na França, datada “de 28 de dezembro de 1895 com a projeção *A saída dos operários da Fábrica Lumière (La sortie de l’Usine Lumière à Lyon)*” (GANDARA, 2019, p.32), no Brasil as primeiras exhibições foram feitas a partir de julho de 1896, no Rio de Janeiro. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1916 – 1977), no célebre texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973), as primeiras filmagens em terras brasileiras já aconteciam por volta de 1898 – “algumas ‘vistas’ da Baía de Guanabara” (GOMES, 2001, p.21) filmadas pelo comerciante Afonso Segreto. Os irmãos Segreto eram os donos do “Salão Paris no Rio”, uma casa de atrações no estilo *vaudeville* francês onde as projeções fílmicas eram uma das atividades de entretenimento do público. À época, enquanto os fins comerciais do cinematógrafo eram bem sucedidos, “a perspectiva artística era uma remota sugestão” (GANDARA, 2019, p. 32).

Mesmo com todo apelo comercial, a primeira década da sétima arte em terras tropicais seria de pura estagnação, fato atribuído principalmente ao “retardo do país” (GOMES, 2001, p. 09). A condição de atraso da qual fala Gomes não atingia exclusivamente o cinema e era, como o próprio autor desenvolve em seu texto, característica de um país que ainda guardava as heranças do modo exploratório ao qual estivera sujeito durante o período colonial. Assim, as poucas condições estruturais, como um sistema elétrico quase insuficiente, foram grandes entraves que desaceleraram o desenvolvimento do cinema brasileiro já nos primeiros anos de sua chegada ao Brasil. Assim, esse estado de subdesenvolvimento (GOMES, 2001) do cinema no Brasil fez com que, por alguns anos, a produção de filmes fosse orientada principalmente ao entretenimento, ficando concentrada sobretudo nas mãos de comerciantes e “artesãos”, como coloca Xavier na citação que abre esse capítulo.

Entre as primeiras projeções em território brasileiro e o auge artístico da cinematografia nacional, simbolizado principalmente pelo movimento do Cinema Novo, boa parte das produções fílmicas se concentraram no registro documental de cenas do cotidiano ou

enredos baseados em histórias jornalísticas e eventos históricos. Exemplo disso foi a participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial, que “provocou um número razoável de filmes” (GOMES, 2001, p.42) como os filmes *Pátria e Bandeira* e *Pátria brasileira*, esse último sob a orientação de Olavo Bilac. Dessa forma, a observação das temáticas nos permite observar o viés comercial que sustentou a produção cinematográfica do período.

Ismail Xavier, no texto *O cinema moderno brasileiro* (1995), fala de uma convergência de alguns aspectos que moldaram e culminaram, em meados do século XX, na explosão artística que levou o cinema nacional a ser conhecido e comentado ao redor do mundo. A gênese do nosso cinema de autor, ou cinema de poesia pensando com Pasolini, seria conformada por um misto de baixas condições estruturais e econômicas e o desejo de prosseguir com a arte cinematográfica, por assim dizer. Tais traços teriam moldado o fazer artístico de realizadores como Humberto Mauro (1897 – 1983), autor de *Ganga Bruta* (figura 31), Mário Peixoto (1908 – 1992), e o clássico *Limite* (figura 32), até os jovens cinemanovistas. Para Xavier, a força criativa e estética do cinema moderno brasileiro, representado principalmente pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal, funda-se na trajetória de subdesenvolvimento traçada Paulo Emílio Salles Gomes e na postura revolucionária de uma juventude de realizadores cinéfilos e intelectuais como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, por exemplo.

Figura 31 - Cena de *Limite* (1931)



Fonte: veja.abril.com.br

Figura 32 – Cena de *Ganga Bruta* (1933)



Fonte: www.festivaldoriorio.com.br

O primeiro aspecto diz respeito a uma característica identificada ao longo de toda história do cinema nacional e está relacionado diretamente à nossa “situação colonial” (XAVIER, 2001, p.10). Diante dos argumentos destacados por Salles Gomes, Ismail Xavier observa que desde a chegada do cinematógrafo no Brasil, só obtiveram sucesso aqueles movimentos que souberam entender o nosso “mecanismo” (Ibid., p. 10) economicamente

subdesenvolvido e, diante disso, adaptar sua arte às condições do meio. Sendo o cenário econômico, então, condição inalienável na qual todas as iniciativas de produção cinematográfica nacional tiveram que se aceitar.

O segundo aspecto surge a partir da sintonia revolucionária entre os ideais dos jovens modernos da década de 60 com vanguardas internacionais como a *Nouvelle Vague* francesa e o neo-realismo italiano. Segundo Xavier, a geração de realizadores da época de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Ruy Guerra e outros tão reconhecidos quanto, se valeu da “incorporação da câmera na mão” (XAVIER, 2001., p.16) como elemento “técnico-estilístico fundamental para a constituição da dramaturgia do cinema” (Ibid. p.16) nacional, assim, caminharam ao lado de tendências modernas que já aconteciam na América Latina e, “em alguns casos, na Europa, especialmente no cinema de Godard e Pasolini” (Ibid.p.16). “Foram cineastas cuja forma de exercer a consciência técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasolini sintetizou muito bem em sua noção do moderno como um “cinema de poesia” (Ibid., p.15).

Movidos por ideias políticos militantes, crença na arte e um espírito de revolução, a geração cinemanovista surgiu forte e muito bem articulada com ideais de além mar que também faziam críticas às mudanças impostas pela modernidade, cada um à sua maneira. O resultado foi um cinema que deixou de ser produto de “funcionários do comércio” (XAVIER, 2001, p.10) e passou a ser visto e debatido internacionalmente até hoje. Ismail Xavier atribui essa força do Cinema Novo à base crítica e intelectual da qual ele se originou. Além disso, em um movimento similar ao acontecido na Europa no sentido de elevar o novo gênero ao estatuto de arte, por exemplo, o autor fala que também aqui o diálogo mais aprofundado entre o cinema e literatura foi fundamental para a alteração do “estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira” (Ibid., p.18).

O diálogo com a literatura [...] expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social (XAVIER, 2001, p. 19).

No contexto da época, a inserção da sociedade em um novo modelo desenvolvimentista alterava drasticamente, entre outras coisas, nossas configurações geográficas com um movimento de êxodo rural jamais visto. Enquanto as capitais e grandes centros urbanos assumiam a cara de um novo Brasil que se propunha moderno e

desenvolvido, os sertões e ermos do país ainda preservavam velhas problemáticas que historicamente já marcavam a terra e o homem. Na literatura, as representações do espaço sempre trouxeram consigo importantes questões a respeito da sociedade, da *Triste Bahia* de Gregório de Mattos ao *Grande sertão* de Guimarães Rosa. Tudo isso, em grande medida, também se deve a rica matéria que esses mesmos espaços sempre ofereceram aos escritores, sobretudo nas fases iniciais de formação da nossa literatura. Como afirmou Antonio Candido, “o nosso romance tem fome de espaço” (1997, p.114).

Dessa forma, territórios como o nordeste e as regiões mais periféricas do país ganharam espaço nas produções do cinema moderno. Esse movimento parece recorrente e, na literatura, os primeiros registros dos ermos brasileiros como referência criativa datam ainda do século XIX (CANDIDO, 2000). Nesse sentido, uma das tendências alternativas que se desenvolveram durante o Cinema Novo, também em contato com a literatura, abordava os espaços e suas cicatrizes históricas como forma de contraposição a uma identidade nacional que se pretendia moderna e desenvolvida, mas que ao mesmo tempo relegava parte de seu povo e seu território.

Seguindo essa linha, filmes como *O pagador de promessas* (1962) e *Vidas Secas* (1963) elaboram suas narrativas sob o ponto de vista de um Brasil que está muito aquém da vida nas capitais. O primeiro, de Anselmo Duarte, é tradução da peça teatral homônima escrita por Dias Gomes. Por sua vez, o segundo, surge a partir do contado de Nelson Pereira dos Santos com a publicação de mesmo nome escrita por Graciliano Ramos.

Figura 33 – Abertura de *Vidas Secas*



Fonte: *Vidas Secas* (1963, 00:01:45)

Figura 34 – Cena de *Vidas Secas*



Fonte: *Vidas Secas* (1963, 00:18:11)

Nas duas obras, o sofrimento do povo é acentuado por formas de violência de traços coloniais que de alguma forma estão associadas ao espaço. Em *Vidas Secas*, Fabiano e sua

prole errante percorrem o semiárido em busca de trabalho e o mínimo necessário para a sobrevivência. Nas figuras acima (33 e 34), o espaço traduz, ao mesmo tempo, esfacelamento das vidas sertanejas e a esperança de dias melhores, representada na fala da esposa de Fabiano – “A casa é forte, o pasto é bom, vão tudo engordar”.

Por outro lado, n’*O pagador de promessas*, a violência se revela no ato de negação da fé do outro. Zé do Burro, após percorrer uma longa distância carregando uma cruz nas costas é impedido de entrar na igreja da cidade pelo padre. O argumento do religioso se fundamenta no fato de a promessa ter sido feita no terreiro de Iansã, entidade do candomblé que pelo sincretismo corresponde a mesma santa católica. A época do Brasil colônia, essa teria sido a solução encontrada pelos escravos para seguirem com sua fé de matriz africana. Abaixo, nas figuras 35 e 36, a câmera de Geraldo Gabriel traduz exatamente a hierarquia da fé nos espaços do sertão, sobretudo aqueles tradicionalmente colonizados por etnias escravizadas como a Bahia.

Figura 35 – Padre falando com fiéis



Fonte: *O pagador de promessas* (1962, 01:00:28)

Figura 36 – Zé do Burro ouve o Padre



Fonte: *O pagador de promessas* (1962, 01:00:32)

2.2.1 O olhar poético em *Limite*

[...] não é o cinema que se expressa em poesia, e sim a poesia, que, ancestral e inaferrável, pode se expressar através do cinema. (MARCONDES, 2008. p. 52.)

No cenário nacional, *Limite* (1931), de Mário Peixoto, foi um dos primeiros filmes a figurar como cinema de poesia. Seu realizador o produziu com recursos próprios e contou com o apoio técnico do fotógrafo Edgar Brasil. Recentemente, em novembro de 2015, foi

classificado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema – ABRACCINE como o primeiro⁹ dentre os cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Glauber Rocha (1939-1981), no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), dedica um capítulo de sua obra para tratar das controvérsias ligada ao filme.

De modo irônico, Rocha tece sua crítica à *Limite* afirmando que o filme seria “um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro” (2003, p. 59) e que, em virtude da ânsia incansável de realizá-lo, Mário Peixoto não teria logrado sucesso em outros projetos cinematográficos. Ainda sobre Mário, o crítico afirma: “Nunca vi *Limite*, mas posso adiantar que Mário Peixoto [...] é o que se chama um intimista, um místico talvez, um homem voltado para seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história” (ROCHA, 2002. p. 59 – grifos do autor). Por não ter visto o filme, Glauber Rocha relaciona em seu artigo trechos da crítica jornalística ao filme de Mário Peixoto quando do lançamento do filme, em 1931, no Rio de Janeiro. O texto também apresenta comentários de artistas como Mário de Andrade, Sergei Eisenstein e Erich Pommer.

Um dos textos com o qual Glauber Rocha dialoga em seu artigo é do crítico Octávio de Faria (1908-1980), jornalista e escritor. O texto fora publicado em 1931 por ocasião do lançamento de *Limite* e, nele, logo nas primeiras linhas, o filme de Mário Peixoto é comparado a obras de cineastas franceses de talento reconhecido como Jean Epstein. Segundo Octávio de Faria, trata-se de um filme “pessoal”, “despido de preconceitos cinematográficos” no qual seu realizador coloca na tela tudo que lhe “chega à sensibilidade”. Ele afirma:

É um filme de imagens. Sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético, sintetiza emoções. Deixa o espectador ‘sentir’ quanto queira em excesso do conteúdo de cada cena. Não é uma obra de pensador, mas de artista. É um filme de arte pela arte (FARIA *apud* ROCHA, 2003. p. 62).

Diante de *Limite*, o espectador eufórico pode ter a sensação de não compreender exatamente “o que o filme deseja dizer”, no entanto, não é o caso de tomarmos a obra de Mário Peixoto como um filme sem mensagem a comunicar. Ao contrário disso, como afirma Octávio de Faria, *Limite* é “um filme de imagens” e, curiosamente, foi produzido ainda na época do cinema mudo. Fazer um filme de imagens não é fazer um filme sem discurso, mas é deixar que as imagens falem por si. Nesse sentido, são vários os recursos que, ao se aproximarem das funções da linguagem verbal, comunicam ao espectador. Eisenstein, por

⁹Lista divulgada no site <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acessado em 29 de janeiro de 2018.

exemplo, utilizava da montagem para a criação de metáforas. Disso, a mensagem surgirá a partir da interação entre o espectador e o conteúdo visual de cada imagem.

Essa ressignificação do valor discursivo da imagem é crucial nesse tipo de cinema. Para Octávio de Faria, *Limite* não fala de um lugar nem de um tempo, “*Limite* não começa nem acaba. Está” (FARIA *apud* ROCHA, 2003, p. 61). Entre vários outros elogios, o crítico enaltece a capacidade do realizador de criar uma obra que comunica tão bem ao espectador sobre a alma humana e sem usar as palavras, ou usando o mínimo delas. Infere-se, ainda, que a liberdade autoral da qual Pasolini trataria anos mais tarde em seus escritos teóricos, já estava presente no fazer cinematográfico de Peixoto.

A crítica de Glauber Rocha, no entanto, recai justamente sobre a falta de engajamento crítico social de *Limite*. O que não é de se estranhar posto tratar-se de um dos precursores do período mais politizado e socialmente engajado do cinema nacional. Para ele, o foco no indivíduo e nos dilemas existenciais revelaria nada mais que a superficialidade do homem burguês diante de um mundo estratificado. Segundo o cineasta cinemanovista, “arte pela arte, cinema puro, é idealismo. O cinema não pode, ainda mais pela condição de sua força deixar de manter um contato com a realidade. E nem o homem” (XAVIER, 2003, p. 66)

As imagens a seguir, em díptico pensamental, ilustram as escolhas cinêmicas de Rocha e Peixoto, respectivamente:

Figura 37 – pescadores puxando a rede.



Fonte: *Barravento* (1963, 00:03:19).

Figura 38 - mulher algemada.



Fonte: *Limite* (1931, 00:02:42).

É notório que as opções de cada diretor, respondem pelo direcionamento dado por eles a suas obras. O primeiro com seu cinema político e contestador do social (fig. 37), enquanto o segundo se isola na subjetividade humana (fig. 38). Como destacado por Ismail Xavier no prefácio da obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber Rocha escrevera tais artigos ainda jovem e imbuído do espírito de luta que movimentava os cineastas que

integravam o movimento do Cinema Novo. Era em nome desse cinema que ele falava em seus filmes. Um cinema capaz de, por meio da arte, levar a realidade e as contradições sócio históricas às telas. No entanto, a crítica tecida é oriunda de uma recepção indireta, uma vez que ele mesmo afirma não ter visto a obra de Mário.

Por outro lado, as palavras de críticos como Octávio de Faria, ao destacar a liberdade criativa e a visão artística de Mário Peixoto no tato com a técnica cinematográfica, nos falam de um realizador que usa do desapego às normas para criar poesia por meio de imagens, dando vazio a uma forma muito autoral. O caráter intimista, como expresso pela crítica, deve-se ao fato de Peixoto ter conformado, com sua técnica cinematográfica, traços de sua subjetividade e sua personalidade reservada na obra cinêmica. Mais que isso, a conformação estética das imagens, juntamente com os enquadramentos e movimentos de câmera, parece alocar a obra num espaço hermético e mais distante do contato com os espectadores.

No entanto, não se pode deixar de ressaltar que a ousadia de Mário Peixoto, ao se arriscar a produzir uma obra com tamanha sensibilidade e proposta estética, o colocou muito à frente dos realizadores de sua época. Até então, no Brasil, o cinema era tido como objeto de comércio e o potencial artístico ainda era desconhecido por parte dos “artesãos e funcionários do comércio” (XAVIER, 2001, p.10) que se embrenhavam no novo fazer. Nesse sentido, a obra de Peixoto figura como uma espécie de manifesto vivo à liberdade da criação autoral e um dos primeiros passos brasileiros em direção ao reconhecimento do cinema enquanto arte, uma das bandeiras que seriam levantadas por diversos realizadores somente anos depois.

Plano-sequência da mulher no barco

Figura 39 – mulher no barco 1



Fonte: *Limite* (1931, 00:00:00)

Figura 40 -



Fonte: *Limite* (1931, 00:00:00)

Figura 41 – mulher no barco 3



Fonte: *Limite* (1931, 00:00:00)

Figura 42 – mulher no barco 4



Fonte: *Limite* (1931, 00:00:00)

Na dissertação *Limite: o poema em filme* (2008), Ciro Marcondes dedica um capítulo ao reconhecimento do que ele chama de “versos cinematográficos” (Ibid., p. 46). Segundo o autor, o cinema “exprime poesia, seja através de códigos, do tempo, da distorção de sua forma ou da expressão do sonho” (Ibid., p. 51) É precisamente esse trabalho que Mário Peixoto desenvolve ao longo de sua obra. Em vários momentos, por exemplo, o espectador se vê diante de uma cena que parece estar congelada no tempo. Um plano que busca nos tocar a partir da relação tempo \times imagem \times recepção. Como exemplo dessa relação, a sequência a seguir (figuras 39, 40, 41 e 42, acima), que dura 14 segundos.

Assim, ao contrário do cinema de prosa, o cinema de poesia não se realiza com base em referenciais imagéticos e estilísticos comuns. “O poético em Pasolini implica em reaproveitar a qualidade onírica do estado ‘bruto’ da realidade através de deformações (‘estilemas’) na linguagem em relação à referencialidade imagética banal da prosa” (MARCONDES, 2008, p. 49). Estamos, então, situados diante de uma estética que privilegia a liberdade, tanto no ato criador quanto na recepção. Mais que isso, fica claro também que existe no fazer artístico do cinema de poesia uma vontade expressa de deixar que as imagens falem por si, o que revela uma certa distância das tradicionais construções narrativas.

Partindo desse contexto, podemos seguir nosso percurso. A noção da liberdade criativa no processo de feitura do cinema de poesia é um elemento que, ao nosso ver, está muito presente em toda a cinematografia de Beto Brant. Contudo, acreditamos que o filme objeto deste estudo figura entre os mais representativos e experimentais já produzidos/traduzidos pelo diretor e sua equipe. As partes a seguir serão dedicadas à investigação do poético em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012). Na dialética dos elementos da linguagem cinematográfica com a narrativa construída por Aquino, buscamos evidências que caracterizem a geopoética cinêmica inspirada, principalmente, na literatura fantasma de Vicente Cecim.

3. VIAGEM A ANDARA: ATUALIZAÇÕES DO LIVRO INVISÍVEL SOB OS OLHARES DE BRANT E AQUINO

Há, certo, naquela sociedade principiante, os vícios e os desmandos imanes dos grandes deslocamentos sociais – é que ali repontam, como repontaram nos primeiros tempos do Transval e na azáfama tumultuária do *rush* do Far West, ou nas minas da Califórnia. A propriedade mal distribuída, ao mesmo passo que se dilata nos latifúndios das terras que só se limitam, de um lado, pela beirada dos rios, reduz-se economicamente nas mãos de um número restrito de possuidores. O rude seringueiro é duramente explorado, vivendo despeado do pedaço de terra em que pisa longos anos – e exigindo, pela sua situação precária e instável, urgentes providências legislativas que lhe garantam melhores resultados a tão grandes esforços. O afastamento em que jaz, agravado pela carência de comunicações, redu-lo, nos pontos mais remotos, a um quase servo, à mercê do império discricionário dos patrões. A justiça é naturalmente serôdia e nula. Mas todos esses males, que fora longo miudear, e que não velamos, provêm, acima de tudo, do fato meramente físico da distância. Desaparecerão, desde que se incorpore a sociedade sequestrada ao resto do país. (CUNHA, 1999, p. 106 – grifos do autor)

Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro (BOSI, 2006, p.13).

Em 1983, por ocasião do Congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, o escritor paraense Vicente Cecim lançou a primeira versão do *Manifesto Curau/Flagrados em delito contra a noite*¹⁰. Nele, o autor nos convida a olhar a realidade com outros olhos. Um outro olhar que seja capaz de captar o movimento das “navegações frequentemente sem leme e rumo incerto” (Ibid., p.04) que seria, de acordo com Cecim, o traço mais marcante de uma verdadeira história da humanidade. Ainda segundo o autor, somente assim seríamos capazes de reconhecer que vivemos em “uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização” (Ibid., p.04), assim como “a face oculta de quem nos fez isso” (Ibid., p.04).

A crítica deposita na conta do mundo culto ocidental ou “Ocidente culto” (Ibid., p.04), como diz Cecim, e seu pragmatismo “aristotélico”, “cartesiano” (Ibid., p.04), a fatura de uma realidade moldada sob a égide dos dias “despertos” (Ibid., p.05), onde tudo aquilo que acontece na dimensão do imaginário, “a parte dos sonhos” (Ibid., p.05), é entendido como “*fantasma*” (Ibid., p.04 - grifo do autor). Estamos diante de um manifesto em favor das coisas do imaginário, mas a causa ainda é aprofundada e fundamentada no decorrer dos parágrafos.

Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure (CECIM, 1983, p. 05).

Colocando-se do lado e em defesa de um ponto de vista que envolve terra, homem e sonhos, Cecim tenta delinear o caminho para aquela que seria uma alternativa a uma forma de vivência que nega o lado irreal da realidade. Um viver que nos impõem condições duras e por vezes injustas por meio de um “mecanismo de civilização em processo de autodefesa”, uma “engrenagem que gira ao contrário” (Ibid., p.05), que no intento de permanecer operante

¹⁰ O texto que serviu de base para este trabalho reúne o manifesto publicado em 1983, assim como outras duas partes publicadas posteriormente pelo autor. Foi obtido no sítio http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf. Acessado em 06/02/2019.

subordina o homem social ao individualismo, vivendo desumanamente para manter o “bem-estar material”.

O “coração de Aquiles do real” (Ibid., p.05), de acordo com Cecim, é descrito como o medo do sistema vigente de ter seu funcionamento interrompido. Por vias “poéticas ou políticas”, ou na junção das duas, o autor acredita na investida contra uma realidade que vem sendo paulatinamente afirmada ao longo da história, impondo modos de pensar e fazer que negam o mundo verdadeiramente real em sua totalidade.

Sob o álibi de recusar o sonho em nome de uma realidade que, de fato, é vazia e inexistente, porque mero artifício engenhoso engendrador de uma forma de dominação que se quer estável, permanente, certeza e reafirmação da manutenção perpétua de um poder (CECIM, 2009, p.06 – grifos do autor).

O manifesto, publicado um ano antes da reabertura política e democrática do país iniciada em 1984, com o fim da ditadura, traz em sua essência às linhas poéticas fundamentais do projeto literário de Cecim, que fora iniciado ainda em 1979 com o texto *A asa e a serpente*. A obra, considerada pelo autor como o primeiro livro invisível de *Andara*, foi publicada oficialmente em 1988 quando, juntamente com outros seis textos, veio à tona o primeiro livro visível - *Viagem a Andara: o livro invisível*.

Abolindo a possibilidade de sentidos pré-determinados, o autor paraense parece mergulhar seu *self* na metafísica de um universo no qual os limites entre o real e o sonhado são permeáveis entre si. Uma das características centrais de suas obras é a mobilidade das barreiras que definem as relações e as alteridades, um jogo entre o ser e o não-ser, o estar e o não-estar. A motivação poética revolucionária expressa ainda no *Manifesto Curau*, então, toda forma de textos e traz suas marcas na própria tecitura.

Nós somos homens invisíveis.

Depois de nascidos, visíveis.

Entre o início invisível e o invisível final, nós somos os homens visíveis.

Aproveitemos para ver-nos

E então ir escrevendo outros livros, nestes jardins, todas essas asas, para que um livro vá se fazendo

Mas não em si. Dele não se verá nem sombra das palavras no papel.

Viagem a Andara.

O não-livro. Não existe, não existe.

Literatura fantasma.

Não foi escrito.

Enquanto texto, tudo o que teremos dele é um título. (CECIM, 1988, p.12)

Nos versos acima, nota-se que o homem está integrado a uma totalidade que abarca inclusive o campo das ideias pré e pós nascimento. Para o autor, mesmo antes de nascer nós já existimos na condição de seres não-visíveis, posição que aparentemente nunca deixaremos de ocupar, segundo ele. Assim, toda a vida terrena surge como um estágio de visibilidade, no qual nossas histórias acontecem e vão se inscrevendo em um tempo-espço que está para além da realidade conformada diante dos nossos olhos e, sobretudo, imposta e delimitada pelo olhar “cartesiano” do qual o autor falara em seu *manifesto*.

Dessa maneira, nossa história estaria sendo escrita diariamente em um livro de “literatura fantasma” (CECIM, 1988, p.12) que assim é classificado por conter não apenas registros da realidade visível, mas também aqueles que tem origem nos sonhos, nos momentos em que, de olhos abertos ou fechados, projetamo-nos para além das possibilidades que nos são visivelmente apresentadas. É partindo desse olhar que a prosa poética de Cecim é construída e apresentada ao leitor. Diante de seus textos, o leitor mais consciente pode ter a sensação de estar oscilando entre relatos de uma ficção plausível e sonhos delirantes.

A realidade se coloca, então, entre a factibilidade do visível e a intangibilidade do invisível. O estatuto do real parece estar posicionado em um entre-lugar e a omissão de qualquer uma das partes que compõem essa intersecção nos levaria, automaticamente, a um mundo irreal. “O real está em toda parte, sim, mas sob o domínio do medo” (CECIM, 2009, p.06), ou seja, a simples negação de qualquer um dos lados, “ele se transforma em fantasia e fuga ao real” (Ibid., p.06). Por isso, segundo o autor, estaríamos vivendo em um mundo irreal, uma vez que só conhecemos uma versão da história. Quando sonhamos, complementamos a realidade, porém, se isso nos é negado, passamos a habitar um mundo construído historicamente onde a liberdade nos é cerceada em prol da manutenção de um sistema.

É a partir dessa desconstrução do paradigma da realidade que a prosa ceciniana opera. Sua estruturação é feita com base no equilíbrio, um diálogo entre o que vemos e o que vivemos, dormindo ou acordados. Para participarmos da revolução proposta por Cecim,

devemos, também, considerar que tudo que fora vivido até hoje corresponde a uma parte de um todo real e, para que uma nova vida possa surgir, precisamos encarar o passado e reconhecer “a face oculta” (Ibid., p.04) daqueles que nos fizeram trilhar esse caminho, bem como todas as consequências oriundas desse penar. “Romper tabus, negar-se a velhos cultos” (Ibid., p.07).

Bem no começo dessa viagem, é preciso dizer o que contém este primeiro livro. Ele é o relato da aparição de uma assombração militar em Santa Maria do Grão.

Esta viagem a Andara. E aonde mais?

Na vida.

Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti. E fora. E dentro de mim.

Diz a voz (CECIM, 1988, p.14).

Nesse sentido, o autor paraense elege as armas de uma revolução poética que podem revitalizar a realidade. Diante dos métodos “invisíveis” (CECIM, 2009, p.06) utilizados pelos os “imperialismos europeu e norte-americanos” (Ibid., p.06) para sustentar o seu projeto de permanência no poder, a única saída encontrada pelo autor passa um processo que pretende reinventar o homem a partir da aceitação pelo próprio homem do seu “projeto de ser inerente” (Ibid., p. 07). Enquanto nativo da região amazônica, Cecim acredita que a capacidade onírica humana está associada diretamente a um re-conhecimento de seu “imaginário de homem e região” (Ibid., p.08).

Assim, ao longo de todos os textos contidos na obra *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988), é perceptível a presença de elementos que a todo tempo remontam ao espaço amazônico. Em um tom de crítica aos porta-vozes do lado culto ocidental, o autor questiona a inexpressividade de movimentos regionalistas que apenas se apropriam de aspectos culturais de uma região de forma “superficial” (CECIM, 2009, p.09). Para ele, a revolução deve ser feita por vias visíveis e sensíveis, nesse sentido, Glauber Rocha e João Guimarães Rosa figuram entre aqueles que mais obtiveram êxito em suas propostas artísticas.

O primeiro por se posicionar como um “bárbaro” (CECIM, 2009, p.09 – grifo do autor) de tradição e cultura popular, que traduziu em arte cinêmica as marcas de sua individualidade em contraste com a realidade social do país em meados do século XX. Quanto a Rosa, fica claro a admiração pela capacidade de transitar pelas mesmas vias que saem do imaginário e levam a mundos reais.

Nele, em todos os seus livros-salmos, livros-santos, livros-rituais de iniciação na existência, falam *mitologias pessoais*. E falam também as *mitologias da sua região*. Nele, Riobaldo é um homem e é os homens, qualquer um de nós e todos nós, e é também Guimarães Rosa. Nesse [...] o Sertão é um sertão e é mais do que aquela região lá, geograficamente fixada num ponto qualquer da costa do planeta (CECIM, 2009, p.09 – grifos do autor).

Esse movimento realizado por Rosa figura, para Cecim, no centro do processo de revolução cultural a qual ele propõe. Ainda, ao destacar não se tratar de novas tentativas regionalistas de representação, ele aloca Guimarães Rosa, e sua capacidade de re-visão do mundo por meio de um olhar quase que transcendental, no mais alto patamar. A liberdade de criação e a vontade de re-inventar a realidade a partir do onírico inerente ao homem seriam, então, os principais atributos de uma verdadeira revolução cultural.

Nosso nascimento como região depende de uma morte? Sim. Da nossa morte como *miragem de região*.

E, por isso, e para isso,

então,

temos: *Posição: contra o regionalismo e ao mesmo tempo por uma revolução de região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa* (CECIM, 2009, p. 10 – grifos do autor)

Novamente, vemos o autor de *Andara* em uma convocatória das tradições culturais da região amazônica em função da reconstrução de uma nova realidade. Abandonar a “miragem de região” (Ibid., p.10) e olhar a realidade com outros olhos, reconhecer as sucessivas imposições violentas que foram impostas ao longo do tempo-espaço em nome de um desenvolvimento desigual e opressor. Então, o “mito e o delírio” (Ibid., p.10) surgem como saídas que podem religar o homem a sua raiz telúrica e onírica, promovendo, dessa forma, o surgimento de novos contextos culturais onde a liberdade prevalecerá sobre o controle.

É notório que o posicionamento de Cecim ao longo de todo seu *manifesto* tem forte veia política, e a assimilação desse viés militante em sua produção artística parece acontecer em vários níveis do seu processo de criação literária. Na publicação *A narrativa transculturadora em Vicente Franz Cecim e João Guimarães Rosa* (2014), Carvalho e Holanda tentam delinear comparativamente os traços que aproximam os dois autores no intento de corroborar o conceito de transculturação desenvolvido pelo crítico e ensaísta uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

A ideia de Rama parte da análise de três elementos no processo de composição literária. Assim, a forma utilizada de articular língua, estrutura literária e cosmovisão no interior das narrativas seria capaz de dizer sobre o caráter transculturador de seus autores. Desenvolvido por Rama principalmente no texto *Transculturación Narrativa* (1982), segundo Carvalho e Holanda, o processo de transculturação narrativa seria uma resposta do literário às mudanças socioculturais impostas ainda em meados do século XX, as quais foram impostas as sociedades ocidentais sobretudo as latino-americanas. Segundo os autores, ainda, a noção pensada por Rama seria uma adaptação de um conceito pensado primeiramente pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969). Ao adaptar a ideia de modo a pensar a criação literária, Rama estaria privilegiando “a tendência seletiva e inventiva” (CARVALHO; HOLANDA, 2014, p.66) que é própria da arte das palavras e vislumbrando a “possibilidade criadora a partir da seleção proveniente dos sistemas culturais internos e externos” (Ibid., p.66).

Assim, ao aplicarem o modelo de Rama às obras de Guimarães Rosa e Vicente Cecim, Carvalho e Holanda verificaram que nos dois casos a articulação dos elementos propostos por Rama refletem o debate travado a época entre vanguardas modernistas e as vertentes regionalistas. Muito embora Vicente Cecim não possa ser classificado como um escritor regionalista, como Guimarães Rosa, haja vista sua contemporaneidade, sua obra é dotada de aspectos que remetem não só a cultura da região amazônica, como aos seus espaços e temporalidades. Também, seu posicionamento político registrado principalmente no *Manifesto Curau* (1983) marca sua posição em defesa da preservação da cultura regional em face de uma outra forma impositiva e controladora que vem de fora.

Ao procederem a análise, Carvalho e Holanda observaram que quanto ao uso da língua na obra de Cecim, “não há separação de cunho hierarquizante estigmatizador entre as falas do narrador e dos personagens” (Ibid., p.75), traço comum em muitos escritores regionalistas. Também, observaram que diante do caráter “universalizante” (Ibid., p.75) da narrativa ceciniana são menos frequentes as “referências a fala local ou a fauna e flora” (Ibid., p.75) da região. Contudo, “a língua, como elemento proposto por Rama, se manifesta também na ambiguidade inerente ao léxico” (Ibid., p.75), como se observa: “Santa Maria do Grão fica no meio dessa terra *peluda* onde não faltam mistérios” (CECIM, 1988, p. 31 – grifo nosso).

Quanto a estrutura literária, como pensado por Rama, Carvalho e Holanda destacam que tanto Guimarães Rosa quanto Cecim “recriam as estruturas da narração oral e popular [...] na obra de Cecim, é de Andara que corre o vento que levará histórias, reminiscências e

revelações aos ouvidos do cego Jacinto” (2014, p.78). Por último, verificou-se também que o mito é utilizado para reinventar os espaços – “O labirinto. Ele é Andara”. (CECIM *apud* CARVALHO; HOLANDA, 2014, p.79). Dessa forma, segundo Carvalho e Holanda, enquanto narrativa transculturadora, a publicação de Cecim parece ter se apropriado de aspectos próprios da região amazônica como forma de resposta dialética a movimentos vanguardistas e, ao mesmo tempo, propor uma renovação estética.

Assim, como pode ser observado tanto a partir do *Manifesto Curau* (1983) de Cecim, quanto da publicação de Carvalho e Holanda, a questão mitológica é de grande importância no projeto literário do autor paraense. Inicialmente, por estar diretamente ligado ao imaginário humano, depois por ser também uma forma oriunda das tradições populares. Isso mostra o lugar da literatura de Cecim tanto em âmbito nacional quanto internacional. Ainda, destaca seu valor enquanto escritor oriundo da região norte ao comparar seus métodos aos adotados por um dos mais célebres escritores brasileiros, Guimarães Rosa.

Nesse sentido, vale continuarmos nosso intento no caminho traçado por Cecim. Assim, nos interessa agora uma melhor compreensão da utilização de um olhar mitológico na representação do espaço de *Andara*.

3.1. O livro invisível por trás do filme

O filme que recortamos como objeto deste trabalho faz parte da cinematografia do realizador Beto Brant. Lançado em 2012, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é o sexto longa-metragem da carreira do cineasta e, como as obras que o antecedem, também é tradução coletiva oriunda da literatura. Um de seus filmes que mais se destacou nacionalmente foi a película *O invasor* (2002), tradução de outro livro homônimo também escrito por Marçal Aquino. A parceria entre Aquino e Brant é, também, bom exemplo da rica interação dialógica que acontece entre literatura e cinema, uma vez que ambos já atuaram juntos por diversas vezes. Muito além da relação entre livro e filme, a película de Brant extrapola os limites da tradução interartes e encontra no livro *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988) nova fonte para sua atualização cinematográfica.

A partir de agora, então, trataremos das formas utilizadas por Brant e sua equipe para traduzir e atualizar o texto ceciniano. Sobretudo o elemento do mito, como ressaltamos anteriormente. Em nossa análise, para explicitar o método, tomaremos por base os mesmos

textos utilizados por Carvalho e Holanda em seu artigo, *A serpente e a asa* e *Os jardins e a noite*, ambos contidos em *Viagem a Andara: o livro invisível* (1988). Também, o roteiro cinematográfico do filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012)¹¹, além do próprio filme, serão essenciais.

De início, convém observarmos como os mitos tomam forma nas narrativas de Cecim. No caso de *A serpente e a asa*, temos um narrador que assume uma postura comum aos contadores de histórias tradicionais da cultura popular. Em relatos contínuos, ele apresenta ao interlocutor o que seriam “causos” de Andara. As figuras fantásticas criadas como a mulher que “voa atravessando a noite de parede a parede” (CECIM, 1988) revelam o rompimento dos limites entre o real e o imaginário do qual falamos inicialmente, na medida em que dá a mulher as habilidades de uma ave dotada de dons mágicos. Assim, as histórias de *Andara*, como seus personagens, estão situadas em um espaço de indeterminação - “Andara é perto e longe” (Ibid.) – onde o real e o sonho se fundem. A cena que abre a narrativa fílmica de Brant traduz muito bem essa noção dentro do todo contextual fílmico. Repetimos a citação imagética para que o leitor/espectador entenda o efeito semântico dessa imagem no filme, na memória:

Figura 43 – Mulher posa para fotos



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 00:02:23)

É o plano observado na (figura 43) que abre a narrativa cinematográfica. Ele projeta para o espectador uma mulher nua, fazendo poses para fotos, enquanto interage com a câmera/narrador. Por outro lado, no roteiro, o olhar da cena deveria ser direcionado para Cauby “1. INT. – CASA DA MULHER DA REGIÃO – DIA: CAUBY, um fotógrafo paulista

¹¹ O roteiro do filme não foi oficialmente publicado. A versão que tivemos acesso nos foi gentilmente cedida pela produtora Drama Filmes.

exilado temporariamente numa cidade em região de garimpo do interior do Pará, realiza uma sessão de fotos com uma mulher da região, para livro financiado por bolsa” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 01). Assim, podemos observar que na tradução do texto roteirizado para o texto cinematográfico, a mudança do foco do olhar traz o aspecto da indeterminação do qual falamos anteriormente. Principalmente quando se observa que a mulher da primeira cena não aparece mais ao longo da trama, uma vez que a protagonista é Lavínia (Camila Pitanga).

Dentro da linguagem que é própria do cinema, também um conjunto de elementos é responsável por, a partir da interação com os outros planos da narrativa, articular esses momentos de opacidade (XAVIER, 2005) no filme. A cena, feita com a câmera na mão, parece estar em dissonância com outros planos, sobretudo porque o foco está direcionado para personagens alegóricos, dificultando uma possível linearidade narrativa. Assim, durante outros momentos o espectador se depara com *frames* que chocam, ora por sua forma, ora pelo conteúdo de suas imagens que nem sempre se adequam a uma leitura cartesiana. Em diálogo direto com Cecim, o mundo do imaginário vai permeando a grande tela. No entanto, os traços do mundo invisível de *Andara* também surgem explicitamente para o espectador.

E assim caímos, ou volta à tona o texto, no momento exato em que o sargento Nazareno está regressando para começar a sua segunda vida, na qual ele recusará todo o horror e as cruces de vidro que o dia de ontem alimentou no seu ventre com rações de violência. Não teremos mais seus dentes à mostra. Eu falo de um homem que dirá adeus às cidades e penetrará num rio com vegetais vermelhos, em busca da felicidade, com uma provisão de mistério em cada lábio. (CECIM, 1988, p. 19)

A todo tempo, ao longo do texto, Cecim recorre a figuras que remetem a região da floresta e as transfigura de modo a recriar um novo mundo. Por meio de imagens de elementos da fauna, flora ou geografia dos espaços amazônicos, o autor paraense constrói seus mitos e o ambiente que os compõem. Sob a ótica do delírio, suas recriações surgem como parte de um universo absolutamente novo como o “rio com vegetais vermelhos” (CECIM, 1998, p. 19). Assim, o que podemos observar é que, de modo análogo ao processo criativo do autor paraense que atualiza suas imagens para criar seu próprio universo mítico, a narrativa cinematográfica também parece fazer uso do mesmo artifício. No filme de Brant, isso é melhor exemplificado no o momento em que Viktor cita diretamente um trecho da obra de Cecim.

Viktor Laurence (Gero Camilo) é um jornalista amigo de Cauby com quem ele costuma conversar e, não raro, prestar serviços de fotografia. No filme, o mesmo personagem concentra mais um papel: Dr. Schianberg, o conselheiro amoroso. De fato, na versão literária do texto, esse personagem existe apenas como uma figura alegórica, o autor dos livros de autoajuda que Cauby lê e cita enquanto narra sua própria história ao leitor. Contudo, o filme de Brant transfigura o do Dr. Schianberg e o funde ao personagem de Viktor Laurence. Vejamos como Viktor é descrito no roteiro cinematográfico:

30. INT. – CASA DE VIKTOR LAURENCE – NOITE

VIKTOR e CAUBY estão sentados na confortável biblioteca da casa, tomando uísque. Os dois conversam sobre literatura e VIKTOR menciona o livro que vem escrevendo e nunca termina; chega a recitar trechos para CAUBY. VIKTOR é um prodígio de memória: é capaz de citar trechos inteiros de obras literárias. (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, 2012, p. 19)

Como aconteceu na abertura do filme (figura 43), o personagem olha diretamente para a câmera e a trama é tomada por uma opacidade (XAVIER, 2005) que tira do espectador a relativa sensação de controle sobre a narrativa. No plano em questão (figura 44), o jornalista assume o papel de um contador de histórias enquanto mantém contato visual com a câmera. Assim, ao narrar os fatos, um *raccord* muda o eixo do plano e nos leva para a cena em que Cauby está andando pela rua, a voz de Viktor continua a declamar os versos que seguem em *off* (ao fundo) na cena. Ainda, após analisarmos o roteiro, importa ressaltar que o trecho da obra de Cecim que é citado nesse momento não estava previsto no *script*, o que também caracteriza uma atualização que acontece no *happening* da produção do filme.

Figura 44 – Viktor cita trecho de *A serpente e a asa*.



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 00:34:29)

Também, a fotografia de Lula Araújo (figuras 45 e 46, abaixo), ao centralizar o personagem no plano e fazer uma progressiva aproximação, acompanhando-o em sua caminhada noturna, coloca o olhar da câmera/narrador em acordo com o foco narrativo do trecho citado por Viktor. A cena, então, parece querer traduzir em imagens o texto que é citado pela voz em *off*. Soma-se a isso a locação de gravação da cena. A rua vazia e a noite revelam o espaço sob um aspecto misterioso e, além disso, a existência de poucos pontos de luz cria um contraste com a escuridão, dando especial destaque às sombras na ambientação. Os passos do personagem narrativa a dentro são traduzidos por sua caminhada noturna, o mistério é o ponto do diálogo entre o imagético e o textual. Tudo isso situado em atmosfera sombria e desconhecida.

Figura 45 – Cauby anda pela cidade



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 00:34:40)

Figura 46 – Cauby em primeiro-plano



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 00:34:45)

Outas marcas do imaginário poético ceciniano também podem ser observadas no momento em que Lavínia reflete sobre o futuro de sua relação com Cauby. No roteiro cinematográfico a cena é descrita da seguinte forma:

62. INT. – CASA DE CAUBY – DIA

CAUBY e LAVÍNIA estão acomodados no sofá da sala, ouvindo música.

CAUBY - Já sei o que eu vou fazer...

LAVÍNIA - O quê?

CAUBY - Vou trocar o Zacarias por um pitbull...

Os dois riem.

CAUBY (sério) - Eu vou embora. Você vai comigo?

LAVÍNIA - Você sabe que eu não posso, Cauby.

CAUBY - Não pode por quê?

LAVÍNIA - *Eu não posso* fazer isso com ele...

Os dois permanecem em silêncio por algum tempo.

LAVÍNIA - *Eu não quero* que você vá embora...

(*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, 2012, p. 31 – grifo nosso)

A dualidade que abarca a personagem, expressa no roteiro pelas falas de Lavínia, é traduzida para a tela sob a forma de um conflito entre a moral imposta socialmente e o instinto natural marcado pelo desejo. Ela claramente quer fugir com Cauby pois o ama, porém, existe uma obrigação moral que a liga ao pastor Ernani, o homem que a ajudou a sair da prostituição. Após um momento de reflexão (figura 39), um *raccord* dá continuidade à cena introduzindo um plano (também não previsto no *script*) em que podemos observar o que seria uma espécie de ritual (figura 40). Uma mulher toca tambores e entoa cânticos que nos

remetem às tradições culturais de muitos povos ancestrais da região amazônica. Também, no que tange a tradução coletiva, em comparação com as cenas expostas nas figuras 47 e 48, é possível observarmos novamente o trabalho com a iluminação na fotografia que valoriza o lado misterioso e fantástico das imagens.

Figura 47 – Lavínia em reflexão



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 01:04:18)

Figura 48 – Mulher em ritual



Fonte: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2012, 01:04:19)

Essa referência a elementos comumente associados a noção de ancestralidade, sobretudo se pensarmos nos povos que habitavam/habitam a vasta região amazônica, compõe um diálogo com a obra de Cecim na medida em que traz à tona questões da tradição cultural da região e as insere em novas dinâmicas narrativas, as obras de Brant e Aquino. Talvez, essa tenha sido uma saída encontrada por Brant e sua equipe de levar para as telas um posicionamento manifestado por Cecim em seu *Manifesto Curau* (1983): “nossa história só terá realidade *quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor*” (CECIM, 1983 - grifos do autor). Assim, no âmbito do cinema literário, as narrativas palavradas (Aquino e Cecim) tomam forma imagética por meio do filme que faz da tela uma grande teia polifônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p.138)

A arte em sua magnificência oferece aos indivíduos, entre tantas possibilidades, a chance de entrar em contato com a subjetividade do outro materializada no objeto artístico.

Na literatura, as palavras visíveis nos conduzem por caminhos quase sempre invisíveis aos olhos, mas certamente sensíveis a alma. O cinema, por outro lado, parece acionar diretamente nosso acervo mais íntimo, o das memórias, de modo a nos fazer reconhecer na tela momentos que estavam guardados em algum lugar da consciência. Pela palavra ou pela imagem, na alma ou na consciência, ao final do capítulo ou do filme, o que fica é a sensibilização pela interação das alteridades.

O cinema literário, em um movimento que é próprio de sua natureza, busca na relação com as páginas palavradas novas formas de movimentar o imaginário. Aciona o leitor em cada indivíduo e o coloca em uma arena onde as enunciações circulam livremente, em um processo dialógico que as recria e atualiza. Como vimos anteriormente, nos filmes de Brant o texto aquiniano perpassa a montagem das cenas e a organização das tramas. Assim, transforma também o leitor na medida em que provoca inquietações.

Nesse cenário, a tradução coletiva abre espaço a alteridade de cada artista envolvido. A polifonia que emerge a partir da articulação entre fotografia, som, luz, figurino, ângulos e leituras nos revela também um pouco do outro por trás do filme. Em obras como o *O invasor*, por exemplo, o choque estético provocado pelo alto contraste de cores das imagens, ou a força das letras de música que compõem a sonoplastia da obra parecem querer nos alertar para uma realidade invisível aos olhos acomodados.

Obviamente, todo esse misto de sensações e variedades estéticas enformadas na tela é fruto da dedicação criativa e pensamental daqueles que viram no cinema o espaço no qual as coisas da vida poderiam ser repensadas e intercambiadas. Um lugar no qual o discurso cartesiano, como diria Cecim, cede lugar a outras formas de escrever e ler o mundo. Nesse universo de possibilidades, Eisenstein, Pasolini, Glauber Rocha, Godard e tantos outros reconheceram suas próprias posições e levaram o pensar cinematográfico a outros patamares.

Essa gama de possibilidades que pode ser lida na grande tela chega às retinas conformada pelos pontos de vista de seus criadores. O olhar, como vimos nos capítulos anteriores, é moldado pela sensibilidade e inscrito na imagem ou palavra. Assim, os dias e noites vão sendo apreendidos juntamente com suas singularidades, geo-grafias, hábitos e culturas. Na geocrítica, por exemplo, é também por meio do direcionamento focal que se pode captar a essência de espaços construídos a partir da intersecção polifônica das vozes. A geopoesia, por sua vez, pode surgir da observação do poeta deambulante (SILVA JUNIOR;

MARQUES, 2015) e, assim, as pedras, pessoas, histórias, e vivências no caminho podem falar sobre regiões encravadas nos mais variados ermos.

Dessa forma, em *Andara*, nos deparamos com uma geopoesia que funde os limites entre o real e o imaginário. Um espaço amazônico que, fluido, circula na narrativa sob a forma de asas, florestas, rios e devaneios. Entre relatos míticos e referências a um passado recente (como o retorno do Sargento Nazareno), a obra ceciniana se apropria de elementos da cultura popular tradicional para caracterizar o espaço invisível. Firma-se, então, a dualidade que estrutura todo o universo pensado pelo escritor paraense. Na tradução coletiva de Brant, todas essas características do livro *Viagem a Andara: o livro invisível* são os principais responsáveis pela atualização da obra de Marçal Aquino por meio de uma geopoesia cinêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. J. Dudley Andrew; tradução Teresa Ottoni. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço* – tradução Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto e François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNADET, Jean-Claude. *O cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In BRANCO, Lúcia Castelo (org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*; tradução de Ivo Barroso. 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). v. 1, 8 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). v. 2, 6 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 2000.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil - os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional* – tradução de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.

DINIZ, Thaís F.N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.* – Belo Horizonte: UFMG, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Tradução de Teresa Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme.* Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema.* Haroldo de Campo *et. al* (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

KINSKI, Davi. *Pasolini, do neorrealismo ao cinema poesia.* 1ed. São Paulo: Laranja Original, 2016.

LABAKI, Amir. *Irmãos Lumière.* In: Folha conta 100 anos de cinema. Amir Labaki (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

LEENDHARDT; PASSAVENTO. Jacques; Sandra Jatahy (orgs.). São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

MARANDOLA JR; GRATÃO; Eduardo; Lúcia H. (orgs.). *Geografia e literatura: ensaios sobre geografia, poética e imaginação.* Londrina: EDUEL, 2010.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation.* Oxford: Oxford University, 1996.

McFARLANE, Brian. *It wasn't like that in the book.* Literature/Film Quarterly, v. 28, n.3, p. 163-169. 2000.

NAREMORE, James. *Film Adaptation.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas.* Goiania: ICBC, 2006.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

RYAN, Marie-Laure (Ed.). *Narrative across media: the language of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska, 2004.

SOUZA, Ronaldo de M. *A geopoética de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

WESTPHAL, Bertrand. *Geocriticism: real and fictional spaces* – translated by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar*. In: Literatura, cinema e televisão. Tânia Pellegrini (et. al). São Paulo: Ed. Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Referência de dissertações e teses acadêmicas

MARCONDES, Ciro. *Limite: o poema em filme*. Universidade de Brasília, dissertação de mestrado em literatura. 2008.

GANDARA, L. C. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempos das artes*. Universidade de Brasília, dissertação de mestrado em literatura. 2015.

SILVA JUNIOR., Augusto Rodrigues da. *Cidades invisíveis cidades: leituras de poesia, devaneio e história em Italo Calvino*. Universidade Federal de Goiania, dissertação de mestrado em letras e linguística, 2003.

Referências de trabalhos publicados em periódicos impressos

HATTNER, Álvaro. *Literatura, Cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação*. Itinerários, Araraquara-SP, n. 36, p.35-44, jan. /jun. 2013.

MÜLLER, Adalberto. *Muito além da adaptação: a poesia do cinema de Terra em transe*. In: Revista brasileira de literatura comparada, nº 13, 2008, p. 115.

MARCONDES, Ciro. *Magia, poesia e espetáculo: Viagem à Lua e uma ubiquidade moderna*. Revista Eco Pós. ISSN 2175-8689. v.18. nº 1. 2015.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel. *O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado*, uma tradução coletiva. In: CHAUD, E. (Orgs.). Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia/GO: UFG, FAV, 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel; *Tradução coletiva e ilustração: estética da criação cinematográfica em Jane Austen*. In: Anu. Lit., Florianópolis, v. 20, n.2, p. 67-83.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel; *Bakhtin e cinema: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen*. In: FRANCO, Kátia Regina et al (org.). II Encontro de estudos bakhtiniano: vida, cultura e alteridade. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel; *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-retomada: traduções coletivas no cinema literário*. Letras & Letras. Vol. 31, nº1, 2015. ISSN 1981-5239

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel; *Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário*. Revista Temática. Ano 10, nº 08, 2014. ISSN 1807-8931

SOUZA, Rita Alves. *Abordagens históricas e tendências contemporâneas do processo de adaptação entre Literatura e Cinema brasileiro*. Temática, NAMID/UFPB. Ano XI, n.09, p. 101-113.2015.

Referência de trabalhos publicados em periódicos on-line

AMORIM, Marcel. *Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura*. Cadernos do CNLF, vol. XIV, n. 2, t.2. 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf>. Acessado em 29 de janeiro de 2018.

BENTE, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. ALCEU, PUC-Rio – v. 8, n. 15 – p. 242 a 255, jul./dez. 2007. Disponível em http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=25&infoid=282&sid=27. Acessado em 16/02/2019.

HATTNER, Álvaro. *Quem mexeu no meu texto? observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 16, p.

145-155, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122303>> Acessado em 29 de janeiro de 2018.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>> Acesso em: 13 maio 2018.

SILVA JUNIOR, Augusto; GANDARA, Lemuel. *O invasor no cinema literário brasileiro: tradução coletiva e dialogismo na pós-retomada*. Caderno de educação, tecnologia e sociedade – CETS, Inhumas, v.9, n.2, p. 275-284. 2016. Disponível em: <<http://www.brajets.com/index.php/brajets/article/view/260>> Acessado em: 29 janeiro 2018.

1.1.Referências de obras fílmicas

AÇÃO ENTRE AMIGOS. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant. Brasil, 1998. 76 min. DVD.

CRIME DELICADO. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant. Brasil, 2005. 87 min. DVD.

BARRAVENTO. Produzido por Iglu Filmes. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1963. 77 min. Acervo pessoal.

CÃO SEM DONO. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Brasil, 2006. 82 min. DVD.

O INVASOR. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant. Brasil, 2002. 97 min. DVD.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil, 1931. 117 min. Acervo pessoal.

MACUNAÍMA. Produzido por DIFILM. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. 99 min. Acervo pessoal.

OS MATADORES. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant. Brasil, 1997. 102 min. DVD.

O PADRE E A MOÇA. Produzido por DIFILM. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1965. 85 min. Acervo pessoal.

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS. Produzido por Drama Filmes. Direção: Beto Brant Renato Ciasca. Brasil, 2012. 100 min. DVD.

1.2.Referências de obras literárias

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: 16 ed., Ed. J. Olympio, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. tradução. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CECIM, Vicente. F. *Viagem a Andara: o livro invisível*. São Paulo: Iluminuras. 1988.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios amazônicos* / Euclides da Cunha. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Edições do Senado Federal, vol. 113. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia mansidão: poemas*, Goiânia: Gráfica Editora Oriente, 1972.

NIEMAR, A. *Poemas da rua do fogo*. Brasília: Editora Avá, 2019.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. Goiânia: ICBC, 2006.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. *Zumbi dos Ipês*. Brasília: 1. ed., Avá Editora Artesanal, 2018.

RODRIGUES, Augusto. *Do livro de carne*. Brasília: Thesaurus, 2011.