

#### 4.

### Interações em novo cenário

Nos anos que se seguem ao Cinema Novo podemos encontrar uma série de pontuais mas intensos momentos de encontro entre a literatura e o cinema brasileiros. Entre tantos, poderíamos citar o que se manteve com a obra de Nelson Rodrigues que desde a década de 1950 vem sendo objeto de seguidas adaptações tanto para o cinema quanto para a televisão. Outro exemplo de fértil interlocução, nesse caso dentro de um mesmo recorte geracional, está no freqüente diálogo recíproco entre a obra de Rubem Fonseca e o cinema, denunciado na confissão memorial dele próprio: “Quero fazer cinema! Eu devia fazer cinema. Mas quando eu tinha oito anos, me deram uma máquina de escrever. Fiquei com aquela máquina de escrever dentro de casa, querendo fazer cinema. Era difícil.” (Fonseca, 1987).

Contudo, a partir da década de 1990, começa a se configurar um terreno ainda mais propício para a instauração de um sistemático e, em muitos casos, íntimo diálogo entre escritores e cineastas. De alguma forma, a intensificação dessa interlocução pode denunciar a constituição de novos parâmetros estéticos e políticos, ou, por outro, a intensificação de alguns fatores já presentes em outros momentos de interação entre os dois campos. Percorrer as circunstâncias que pautam esse diálogo tende a ser bastante revelador. A questão que se coloca então é: de que maneira podemos entender a relação entre a literatura e o cinema brasileiro, hoje? Se reconhecemos uma fecunda contaminação entre parte do cinema brasileiro contemporâneo e a literatura dita pós-modernista, podemos nos perguntar o que fica e o que se transforma nesse contato entre artes se comparado a outros momentos da história da cinematografia brasileira. Nesse percurso, o primeiro passo seria descobrir o que mobiliza alguns cineastas contemporâneos, como Heitor Dhalia, Beto Brant e Tata Amaral, a buscar na literatura das últimas décadas o tema para os seus filmes.

Aqui há que se fazer uma distinção. A parcela mais visível da produção contemporânea moldada nessa intersecção entre cinema e literatura certamente não estará contemplada pelos nomes que encerram o parágrafo anterior. Parte dos

nossos maiores sucessos de bilheteria nesse princípio de século surge de um vigoroso corpo a corpo com livros que tratam diretamente de algumas das mais expostas mazelas do país. Os emblemáticos *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Tropa de Elite* se referenciaram às obras *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varela e *Elite da tropa*, de André Batista, Luiz Eduardo Soares e Rodrigo Pimentel. A partir desses livros, os filmes estruturaram a narrativa dos fatos que pretendiam alcançar. De certa forma, os livros serviram nesses casos como instâncias mediadoras de uma experiência social e ofereceram um recorte discursivo para a feitura dos filmes. Não por acaso, são todas obras encontradas nas famosas prateleiras de ‘não-ficção’ (quando não expostas na atraente bancada dos best-sellers) que trazem em seu corpo ou mesmo em sua assinatura um respaldo de indicativo científico; seja ele antropológico, sociológico ou mesmo médico. Entretanto, dentro do percurso dos diretores desses filmes a aproximação com esse tipo de literatura se apresenta como absolutamente episódica e circunstancial; fruto de um momento em que o tema abordado ganhava notoriedade, despertando o interesse dos cineastas para além da escrita em si.

Portanto, a despeito da repercussão dos filmes citados, o interesse desse trabalho será o de identificar os traços e aspectos de uma série de filmes certamente de efeitos mais modestos, mas que são resultado do esforço de um grupo de realizadores que produz dentro de uma sistemática e recorrente relação com a literatura. O encontro com estes casos nos conduzirá a questões mais amplas e profundas que dizem respeito às causas que comovem escritores e cineastas hoje, se é que elas existem. Iremos nos deparar com indagações como: há ainda espaço para a discussão em torno da identidade brasileira? Ou, que lugar pode ser reservado para a utopia em obras atravessadas pelas urgências contemporâneas? De que maneira essas temporalidades se manifestam nas obras? Quais são os campos de interpenetração e sobreposição das linguagens escritas e audiovisuais? Em que termos se estabelece o contato entre os profissionais desses dois campos? Qual a nova medida da relação hierárquica entre eles e, sobretudo, como se organizam os sinais de prestígio da literatura, do cinema e da televisão? E, finalmente, em que medida esse reescalonamento transforma a noção de autor?

Diante de tantos impasses convém retornar ao nosso primeiro questionamento aparentemente mais simples: o que vão buscar os cineastas na literatura brasileira contemporânea?

Antes de um mergulho analítico em livros e filmes contemporâneos vale recolher as impressões deixadas nas falas dos diretores a respeito das motivações que sustentaram essa aproximação. Já diante das primeiras respostas dadas em entrevistas ou *making-offs* fica evidente que aquilo que a literatura de hoje mobiliza nos cineastas está muito distante dos elementos que estabeleceram, por exemplo, a estreita conexão entre Cinema Novo e modernismo. O desejo de uma construção identitária nacional, o sentido de transformação social e a afirmação de uma linguagem brasileira saem de cena. São substituídos por interesses aparentemente mais prosaicos, com tinturas idiossincráticas, que apontam para uma abordagem de espectro mais reduzido se colocada em contraste com o projeto utópico que norteou as ações dos cineastas de décadas anteriores. Aliás, como veremos mais adiante, mesmo essa perspectiva de contraste entre épocas do cinema brasileiro é recusada por alguns dos cineastas contemporâneos.

Os critérios de aproximação surgem em depoimentos como o de Heitor Dhalia que afirma que o fascínio pela literatura de Lourenço Mutarelli passa pelo “ritmo e pertinência dos diálogos”. Marçal Aquino, que apresentou a Dhalia o livro de Mutarelli como sugestão de adaptação, acha que o diretor na verdade se encantou pelos traços do personagem principal “sempre na contramão e à sombra”. Beto Brant adiciona outros elementos à equação quando explica o que lhe atrai na obra de Marçal Aquino, seu parceiro mais freqüente: “É uma literatura que se presta a ser vista, oferece uma visibilidade ao leitor. O Marçal tem a capacidade de colocar coisas muito difíceis e muito vivas em uma cena. A minha pretensão é essa. Dar visibilidade a essa literatura.”<sup>1</sup>

A aproximação entre cinema e literatura nesses casos parece se desenhar por questões mínimas, traçando um contorno que não comporta a dimensão dos projetos que sustentaram a relação entre as duas artes em outros momentos. Trata-se de uma proposta que surge em sintonia com o paulatino e contínuo processo de falência das grandes narrativas. Os projetos universalizantes já não mobilizam as vanguardas artísticas, nem configuram um cenário político que supere a

---

<sup>1</sup> Entrevista de Beto Brant ao site [almanaque virtual. almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=2537783](http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=2537783). Consultado em fevereiro de 2010.

precariedade, a insipiência e a desconfiança. A perspectiva de uma revolução popular ou de uma modernização nacionalista deixa de vigorar, e, com isso, os pontos de encontro entre literatura e cinema se definem em outra chave. Dentro dessa nova configuração a palavra “projeto” é pronunciada muito raramente. O trecho escolhido da fala de Beto Brant descortina uma abordagem da literatura que não passa pela pretensão de um projeto nacional. A razão de atração deixa de ser um programa declaradamente político que se associaria a uma determinada estética para se apresentar como a experimentação de possibilidades na esfera da narrativa. Com essa mudança de perspectiva, elementos que em outro contexto pautaram o projeto artístico perdem força. As noções de Nação, Povo e Utopia já não se apresentam como preponderantes na nova conjuntura cultural.

#### 4.1

#### **Outras linguagens na cena da narrativa contemporânea**

Considerando o tempo como categoria fundamental da confecção narrativa, convém também inquirir quais desafios a elaboração temporal oferece aos realizadores de hoje. Mantendo como contraponto outros momentos emblemáticos da relação do cinema brasileiro com a literatura, se evidencia um contundente deslocamento temporal naquilo que é produzido hoje. A um só lance, os ímpetus transformadores e o desejo de mitificação identitária são conduzidos a um lugar secundário. Nesse cenário, o passado dos mitos fundadores, e o futuro da marcha revolucionária são substituídos pelo presente da experiência. A própria noção de cena sublinhada na fala de Brant é sintomática dessa nova configuração. A capacidade de colocar a vida em cena se apresenta como um valor estético na medida em que a cena é o elemento que assegura a presentificação da narrativa. Como lembram Newton Canito e Leandro Saraiva em seu divertido e instrutivo *Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais*, a cena é o núcleo da forma narrativa dramática, forma que tem servido de parâmetro para o cinema clássico narrativo. Ela constrói a ilusão de contínua progressão temporal. “A organização temporal unívoca, do presente para o futuro, cria a sensação de presente imediato. Diferentemente do épico que narra fatos passados, o drama mostra um mundo que está “acontecendo” no exato momento em que o

flagramos”. O drama não conta, mostra; “não representa, ele se apresenta. O drama é presente”. (Saraiva e Cannito, 2004, p. 61)

Brant reconhece e recolhe do texto de Aquino elementos estéticos mais afeitos ao modelo do cinema dramático do que à literatura. Mas para ele, esse modo de narrar de Aquino é fruto e consequência da sua longa experiência com a escrita jornalística. “Há certos aspectos da literatura do Marçal que estão muito ligados ao contemporâneo e ao olhar jornalístico. Seu olhar literário, entretanto, transpõe essa matéria jornalística que o inspira.”<sup>2</sup> Aquino lida com a matéria cotidiana e a reelabora em sua chave literária com ressonâncias do estilo jornalístico. Os dados do mundo contemporâneo são retomados em uma linguagem sintética, elíptica e descritiva. A escrita sempre pautada pela forma cênica elege o presente como temporalidade predominante. O texto oferece ao leitor a sensação de testemunhar um mundo conflituoso que se apresenta diante de seus olhos.

Para Vera Follain de Figueiredo (2010), essa característica se acentua a partir da relação de Aquino com o cinema. O ofício de roteirista também passaria a ser fator determinante para a definição do estilo do escritor. Como exemplo, Vera Follain identifica ecos de um diálogo com a linguagem cinematográfica na organização temporal do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). E, mais uma vez, é no registro do “agora” que se organizam os elementos da trama:

...o deslizamento entre planos temporais deixa evidente a marca de uma escrita que se constrói na tensão entre mostrar e dizer. A utilização do verbo no presente aproxima o texto da presentificação operada pela imagem cinematográfica, e o passado perde a sua condição “natural” de tempo por excelência das narrativas, (Figueiredo, 2010, p.35)

Mesmo em suas suaves discordâncias, os apontamentos de Follain e Brant coincidem no entendimento de que o trânsito por diferentes meios repercute diretamente na fatura do texto do escritor. Por sua vez, essa transformação da linguagem está em absoluta articulação com os temas e histórias que esses cinema e literatura estão contando. Ao definir a sua literatura, o próprio Marçal Aquino reconhece alguns desses traços estilísticos em sua maneira de escrever. E vai

---

<sup>2</sup> Entrevista ao jornal virtual da unicamp, maio de 2006.

[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/maio2006/ju324pag12.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2006/ju324pag12.html) Consultado em dezembro de 2010.

relacionar à experiência como repórter dois aspectos determinantes de sua obra: a escrita concisa e o modo de se aproximar da realidade. Curiosamente, Graciliano Ramos vai reaparecer como referência, mas aqui com um sentido absolutamente diverso daquele que vimos antes:

(...) primeiro o jornalismo definiu a coisa da concisão; sempre amei a concisão. O escritor que mais admiro no Brasil é o Graciliano Ramos; impossível pensar em um escritor mais seco, mais conciso. (...) Outra coisa, mas secundário, é lidar com a realidade. O meu trabalho como repórter me ensinou a olhar, treinou meu olhar, foi importante para mim como escritor.<sup>3</sup>

Os elementos de sua estilística estão aí apresentados: a concisão, o olhar e a realidade. A capacidade de dar visibilidade à experiência a partir de uma escrita sintética pode, de certo modo, definir a operação criativa de Aquino. No entanto, muitas vezes o dilema entre o mostrar e o indicar expõe um conflito entre a escrita elíptica e o desejo de dar visibilidade ao que é narrado. Essas tensões aparecem em uma abordagem mais precisa quando Aquino fala do processo de criação de *O invasor*:

Comecei a escrever essa história como uma reflexão sobre a violência, a banalização dessa violência e a contaminação que ela gera de dois mundos distintos: periferia e centro. Outra questão importante era definir uma linguagem para falar disso. Eu não queria mostrar abertamente a violência. Queria uma violência fora de quadro, sugerida. Isso acabou preservado no filme (...) É uma metáfora da violência que está nas ruas: você sabe que ela existe, mas nem sempre você a vê.<sup>4</sup>

A disputa entre o “dar a ver” o “insinuar” na literatura dialoga diretamente com dilemas que também irão pautar o registro cinematográfico de *O invasor*. Nos dois casos, a escolha pela narrativa elíptica de imagens sugeridas é determinante para alcançar a “metáfora das ruas” e refletir os dados do nem sempre explícito conflito entre centro e periferia.

A eleição de um cenário urbano para o atravessamento dessas tensões estéticas surge em absoluta consonância com o momento em que percebemos um deslocamento concreto na temática preferencial do cinema e da literatura

<sup>3</sup> Entrevista ao site rascunho.

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&sem limite=todos>

Consultado em outubro de 2010.

<sup>4</sup> Entrevista ao blog Webwriters Brasil. <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/>

Consulta em outubro de 2010.

contemporâneos. As narrativas que antes buscavam sínteses da nação sofrem um paulatino, mas contundente reenquadramento. Os livros e filmes deixam de ter como baliza as fronteiras do país e, em geral, passam a se referir a um universo mais estrito, a cidade. Exercendo um papel determinante dentro do pensamento contemporâneo, a cidade se apresenta hoje de maneira ainda mais intensa como o cenário e a condição material para representação da realidade. É pelo contexto urbano que vão desfilar o imenso repertório de personagens sem destino e as micro narrativas dos conflitos que povoam a arte contemporânea.

## 4.2

### **A cidade, suas representações e seus limites**

*“Eu não tenho rosto. Nada do que você possa se lembrar!”* canta um personagem anônimo em um dos bares apresentados no filme *O invasor*.

Se a cidade desponta como o mais pertinente modelo de representação da modernidade, isso não será sem crise. Na verdade, crises. Uma, fundamental, que diz respeito à dificuldade da própria cidade se representar; e uma segunda, que deriva desta, e revela a impossibilidade de se produzir um discurso coerente sobre a metrópole que se expande sem limites.

Renato Cordeiro Gomes chama a atenção para o papel primordial que a cidade passa a desempenhar à medida que as referências à nação perdem força. O discurso em torno da experiência urbana se desenha como espaço de excelência para a afirmação das identificações culturais. Entretanto, Cordeiro Gomes aponta para o alto grau de ilegibilidade da metrópole. Fenômeno que nasce orientado pelos pressupostos lógicos da modernidade, a metrópole explicita as contradições desse projeto à medida que as “megalópoles problemáticas ultrapassam os controles racionais de planejamento”. (Gomes, 2008, p. 180). Rompidos os preceitos racionais, a cidade com sua multiplicidade de vozes – teatro de uma guerra de relatos- configura-se, não sem tensões, como arena da multiculturalidade, conforme lembra o autor. Por outro lado, as certezas de uma organização antropométrica são atropeladas por uma metrópole cujo movimento se intensifica com o atravessamento das tecnologias de informação: “A cidade, então, como arena da multiculturalidade, está articulada com a nova cultura

comunicacional, ou é também engendrada por ela, através da mediação tecnológica.” (Ibidem, p. 187)

Karl Erik Schollhamer também se reporta a algumas das várias maneiras a partir das quais se tematizou a relação entre os sentidos humanos e o corpo social; “... a cidade ideal para Platão deveria delimitar-se ao alcance da voz legisladora, tal como, mais tarde, a cidade ocidental se organizou urbanisticamente (...) em função da visão...” (Schollhammer, 2007, p. 32). Em seguida, a cidade extrapola a escala corporal humana e o convívio passa a ser regulado em função da tecnologia. No entanto, a questão da visibilidade segue como uma questão chave para o ordenamento urbano. Por isso, tanto o modelo de crescimento da cidade quanto o desenvolvimento das novas tecnologias tentam responder a esse desejo de controle visual dos limites da cidade. Como problematiza Schollhammer, “... a experiência da cidade moderna ergue-se sobre o paradoxo entre a visibilidade intensa da vida moderna e a impossibilidade de capturar a amplitude e a complexidade da cidade expansiva numa visão que seja inteligível” (ibid, p.34). Ou seja, por mais que se desenvolvam as técnicas de regulação da vida urbana resta sempre um coeficiente de opacidade, uma zona de sombra impenetrável da paisagem urbana moderna. Esse resíduo de ilegibilidade é aquele que determina os limites representativos da cidade. Além dessa fronteira do ilegível, o pensamento preponderante constrói hoje o discurso do medo, da violência, daquele que não está imediatamente simbolizável pelo ideário central. Nessas zonas de sombra que se fabrica o “outro” contemporâneo.

Durante o processo de consolidação do projeto nacional, o outro simbólico a que o grupo social deveria se opor estava cristalizado na figura do estrangeiro. Quando a nação deixa de ser o eixo de definição identitária, o outro passa a habitar as fronteiras do nacional, mas está além dos limites da visibilidade racional ultramoderna. É um outro que desafia a nossa capacidade de ver. Não é ocasional que a etnografia contemporânea desloque seu foco de pesquisa. Não lhe interessa mais o primitivo, o estrangeiro ou o exótico. O objeto essencial do etnógrafo de hoje está dentro dos muros da metrópole, configurando uma alteridade porque se recusa a ser simbolizado ou reduzido a partir dos parâmetros do discurso central. A propósito é significativo que a oposição identitária não se constitua a partir das oposições nacional/estrangeiro, civilizado/primitivo ou desenvolvido/subdesenvolvido. A oposição estruturante em vigor se dá

central/periférico (ou morro/asfalto, no caso específico do Rio de Janeiro). A organização espacial da cidade se oferece como matriz metafórica para a problematização identitária contemporânea.

Essa oposição conflituosa será o terreno simbólico e o cenário concreto para a construção do filme *O invasor*. Nesse sentido, *O invasor* vem se juntar a uma série de outros construtos estéticos e teóricos que perpassam a mesma questão. A tensão entre centro e periferia tem sido mote freqüente para a produção literária e cinematográfica a partir da década de 1990. O tema da cidade partida tem sido apresentado diversas vezes sempre a partir de um viés similar: a suposição de que cercar as partes cindidas da metrópole traria necessariamente sempre conseqüências desastrosas. Autor do livro que deu maior notoriedade a essa abordagem, Zuenir Ventura propõe, com bem medida ironia, que a presença dos *bárbaros* na cidade é a principal razão do mal-estar na atualidade. Como se vê, Ventura recorre a uma metáfora arcaica para tratar da presença do outro irreduzível no cotidiano da metrópole. Sem se aproveitar diretamente da mesma metáfora, Beto Brant vai realizar um filme sobre esse tema: o mal-estar decorrente de uma invasão bárbara. No entanto, há uma ressalva que precisa ser feita. Tanto o livro quanto o filme relativizam as fronteiras dessa “cidade partida” através da prática do crime. O crime é o espaço de interseção entre centro e periferia, e este será o espaço distendido por Anísio. *O invasor* não trata de um confronto com um excluído social, como classifica Zuenir Ventura. O filme trata de um outro exposto a todas as estratégias de multiplicação e intensificação de desejo na sociedade contemporânea. O outro da metrópole é alcançável por todas as provocações consumistas, todas as acelerações relacionais determinantes do modelo capitalista atual. Não se trata propriamente de um excluído, mas de um incluído do lado de fora. A ele são oferecidos todos os mecanismos detonadores do desejo de consumo, mas é interdito o seu acesso aos próprios objetos de consumo. Por outro lado, não pode participar das benesses dos princípios humanistas modernos do Estado de Direito, mas é facilmente alcançável pelo braço punitivo da lei. Além disso, a outra parte – a dos incluídos – não se contrapõe radicalmente em termos éticos ao mundo dos que vivem à margem da lei. O crime pode ser o laço que as une.

*O invasor* começa com uma câmera subjetiva que enquadra a chegada de um carro de luxo a uma rua de um bairro pobre de São Paulo. Do carro descem

dois homens bem vestidos. Entre eles e a câmera, há uma grade. Durante essa cena todos os signos das possibilidades de relação entre as partes da cidade partida são apresentados. A naturalizada presença da grade em um desfocado primeiro plano é significativa de um código que já incorpora o medo e insegurança como pressuposto relacional. O encontro entre os empresários (em quadro, fitando a câmera) e o matador (fora de quadro) se desenrola na chave de oposições mais freqüente nas representações dos encontros entre as partes da cidade. A relação apresenta apenas duas alternativas: a negociação permissiva e corrupta ou a violência inescapável. Na cena, as duas possibilidades estão presentes e inseparáveis. O contrato do matador vem a partir de uma indicação e de uma justificativa para o “serviço”. Durante o diálogo, Anísio, o matador, os ameaça duas vezes. Na segunda, o que o irrita é o silêncio de Ivan. “Não fala, não? É cana? É ganso?” A proposta é que em um cenário em que a lei está suspensa, a cena só pode se desenrolar a partir da negociação ou da violência.

A parceria entre Marçal Aquino e Beto Brant já havia produzido duas obras que operam dentro dessa mesma chave: *Matadores* e *Ação entre amigos*. Em *O invasor*, pela primeira vez encenam na metrópole a ameaçadora situação de suspensão de valores. Com isso, podem evidenciar esse personagem produzido nas fendas e detritos do capitalismo urbano que tanto fascínio tem exercido na literatura e no cinema brasileiros, o morador das regiões à margem da metrópole. Colocam, portanto, no cerne da narrativa a tensão entre centro e periferia. A partir da interseção conflituosa entre essas partes vai se desenrolar a narrativa de choque do filme. Dois empresários gananciosos contratam um matador para eliminar o sócio, Estevão, que obstrui uma corrupta negociata vantajosa. Entretanto, depois de cumprir o serviço, o matador não desaparece da vida de seus contratantes. Ao contrário, invade o cotidiano dos empresários. A partir daí, centro e periferia se interpenetram. Tanto pela impertinência do invasor, quanto pela presença dos personagens de classe média no cenário da periferia pobre de São Paulo.

Anísio, o matador, se envolve com Marina, a filha do empresário que ele executou. Em seu primeiro encontro, Anísio leva a menina para conhecer o seu contexto, o seu espaço de atuação. Esse é um momento crucial para o filme, pois determina de que maneira vai se apresentar o espaço do *outro*. A cena adota o ponto de vista de Marina. Em um longo (mas fragmentado) travelling, que tem como perspectiva a janela do passageiro, passamos dos arranha-céus dos bairros

de classe média alta para o anoitecer nos casebres das áreas pobres de São Paulo. Esse modo de filmar o passeio pela cidade expressa na verdade uma dificuldade. Nelson Brissac Peixoto denuncia uma visualidade urbana que se constrói a partir do excesso de imagens e conduz a uma conseqüente saturação do olhar. A aceleração de uma metrópole que avança sobre autopistas e redes de informação transforma nossa maneira de ver. “A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela” (Brissac, 2004). Na apressada captura de uma cidade que se apresenta como pura imagem, há uma superficialização de tudo que se apresenta. É o que Brissac chama de cidade-cinema. Na cena de Anísio e Marina, o cinema de Beto Brant sobrepõe a própria imagem a esse estatuto de representação horizontal da metrópole. Diante da dificuldade de se deparar com uma experiência opaca e ininteligível, o filme opta por passar rapidamente por ela. O impenetrável se mantém a partir de uma câmera que privilegia a superfície. Como diz Marina no momento em vai fazer sexo com Anísio, mas descobre que não têm camisinha: “Bota, mas só um pouquinho.”

A abordagem mais profunda desses mundos que se penetram acontece no diálogo que antecede o coito. Anísio descreve o descampado de onde descortinam as luzes da periferia como o Paraíso. Marina entra no jogo metafórico e, encantada, sugere: “Adão e Eva”. Momento original e proposta de um encontro com potência de fundação de uma civilização. Mas Anísio retruca com uma consciência cáustica: “Não. Romeu e Julieta”. Relação interdita e impossível com inexorável desfecho trágico.

### 4.3

#### **Jogo entre invasor e invadido em um código que se esfacela**

*“Não pense que você não tá sujando as mãos porque é outro que está fazendo o serviço” – Giba, para Ivan.*

*“Eu não faço mais, eu mando fazer. Tô vivendo a vida.” – Anísio, para Giba.*

A estruturação narrativa de *O invasor* acompanha duas trajetórias: a de Anísio (Paulo Miklos), o invasor, e a de Ivan (Marco Ricca), o invadido. As duas primeiras aparições de Anísio são bastante representativas de seu papel inicial na narrativa. Ele surge por de trás da lente que observa o mundo. A sua apresentação é própria para o personagem foracluído, o outro que se deve temer. Na segunda aparição, a câmera desempenha o papel do invasor. Ela penetra os corredores da construtora enquanto alguns funcionários tentam em vão impedir a sua passagem. É essa postura de Anísio que instaura o conflito do filme. Ele não se conforma com o papel do outro que deve ser apenas acionado para o serviço sujo. Percebe na negociata com os dois empresários uma brecha para o mundo que lhe é interdito. Decide escancarar essa abertura e penetrar um espaço social que não lhe pertence, um universo que a princípio ele não poderia codificar. No entanto, Anísio percebe uma maneira de se fazer entender. O curioso é que a estratégia de comunicação do matador não é a ameaça física. A simples presença do personagem constitui um terror de outra ordem para os dois empresários, e especialmente para Ivan. Anísio encarna o abjeto, o lado nefasto, o “real” que Ivan não suporta encarar. E Anísio tem um projeto de poder definido; quer assumir o lugar daquele que mandou matar. Sabe que o dono “pode tudo. Manda prender, manda matar.” Não é ocasional que na música de Sabotage, trilha para o personagem de Paulo Miklos, proponha “sonhei, sonhei, não sei como eu sonhava assim”. E Anísio realiza seu sonho; namora a filha do empresário que matou, se instala na casa do “patrão” e passa a viver a vida de rei. Por isso quando Giba vai procurá-lo pedindo ajuda para resolver o problema com Ivan, Anísio vestido com o robe de Estevão avisa: “Eu não faço mais, eu mando fazer. Tô vivendo a vida.” E sugere: “Mete a cara no bagulho! Não dá pra ficar atrás.” Ou seja, propõe a Giba que assuma e atue o seu lado podre. Quando o código da cidade cindida deixa de vigorar; quando o modelo em que um dos lados trata do abjeto, do obscuro e do intocável para o outro não pauta mais a relação, o que resta ao sujeito é sujar as mãos e se deparar com a própria cisão.

O percurso de Ivan é o de uma gradual dissolução de seguranças e certezas e de um paulatino mergulho na crise. Desde o princípio o personagem se apresenta atormentado. Menos pela crise de consciência, do que pelo incômodo de se ver muito próximo do seu próprio caráter sórdido. O contato com o matador explicita um temor de contágio que diluiria a sua pretendida pureza. Giba, seu

parceiro na empreitada criminosa, o confronta com seu próprio cinismo ético: “Não pense que não está sujando as mãos!” Os choques desestabilizadores de Ivan são muitas vezes propostos por mecanismos fílmicos. As experiências sob o ponto de vista do personagem são repletas de flash-backs, flash-forwards e projeções. Enquanto caminha pelo corredor do bordel surge a imagem do quarto da esposa, quando conversa com Estevão surgem possíveis cenas de abordagens do matador. Ivan se apresenta a partir de alguns indicativos de alucinação. A loucura pode ser intuída na aceleração e sobreposição do tempo. O sujeito surge aí desapropriado do seu próprio tempo. A presença do hip hop na banda sonora reforça essa sensação de instabilidade do personagem, muitas vezes com comentários explícitos. Na cena em que Ivan vai com Giba reconhecer o lugar do assassinato de Estevão, o rap grita: “Bem vindo ao pesadelo da realidade!”. Canto que pode remeter tanto à uma realidade social violenta que Ivan insiste em evitar, quanto ao próprio real do sujeito laciano (coincidentemente o refrão da letra tem estrutura similar ao título do livro de Slavoj Zizek, *Bem-vindo ao deserto do Real!*). O filme sublinha o estado de decomposição do personagem a partir de experiências progressivamente ligadas à aceleração e a fragmentação. Por diversas vezes, Ivan é mostrado sozinho, bêbado ou bebendo, e vagando pela noite de São Paulo. É o retrato de um personagem à deriva, que começa a perder o domínio dos códigos.

Depois de ultrapassar a fronteira da legalidade, Ivan é lançado na dualidade negociação/violência. Desde o princípio, em oposição a Giba, Ivan é apresentado como alguém sem traquejo no que tange às permissividades da relação humana. Com isso confirma uma regra de ouro de uma sociedade relacional, (modelo tantas vezes utilizado para representar a sociedade brasileira): aquele que não tem relações não existe. Então só lhe resta o caminho da solução desesperada. É o que ele tenta quando compra um revólver e passa a ameaçar aqueles que o ameaçam. Planeja uma fuga da cidade, mas já é tarde demais. A sobreposição de códigos confusos e indiscerníveis que dissolve as fronteiras da cidade cindida já está nele. E a tensão explode no final. Depois de bater seu carro, caminha siderado pela madrugada de um bairro pobre de São Paulo que se apresenta no quadro como pano de fundo do seu vagar sem direção. O fantasma da cidade pobre o assombra. Tenta uma última e ingênua solução. Fabula um discurso legalista para a polícia. Tenta recuperar as certezas identitárias do projeto

moderno. Diz seu nome completo, sua profissão: engenheiro, seu estado civil: casado e jura que ama a mulher. Tenta recuperar aquilo que o modelo de cidadania burguesa espera dele. Mas a narrativa não oferece esse registro. O projeto racional moderno já está esfacelado no cotidiano de fronteiras incertas. Na cena seguinte, Ivan se depara com o próprio real. Giba e Anísio, vestido com o robe de Estevão, em frente à casa daquele que Ivan mandou matar, vão decidir o seu destino. Eis o pesadelo da realidade.

#### 4.4

### **A crítica, o intelectual e o autor à procura de um lugar**

A partir de *O invasor* a crítica cinematográfica passa a empreender um grande esforço para sistematizar a obra de Beto Brant e Marçal Aquino. Há um empenho consciente para identificar e capturar as características mais determinantes e que se repetem ao longo dos filmes da dupla. Mesmo uma visada superficial denuncia os termos reiterados nas páginas dos jornais, revistas ou sites. A tentativa mais evidente de demarcar a concepção estética de Brant e Aquino está na insistente associação ao gênero policial. Estratégia comum tanto à crítica mais ligeira e cotidiana, como é o caso do texto de Celso Sabadin para o site *Cineclick*; quanto àquela que pretende um corte mais aprofundado, como acontece com Eduardo Valente na revista *Contracampo*. A temática da violência, que atravessa as três primeiras realizações do diretor e do roteirista sugere, de um lado, o desenho de uma estilística e, de outro, permite uma associação com outras obras do cinema contemporâneo. Temos como exemplo Arnaldo Jabor, que em um artigo em que discute a relação entre pobreza e violência em algumas das proposições estéticas brasileiras, estabelece uma analogia entre quatro filmes dos anos 2000 (curiosamente, todos na zona de interseção com a literatura): *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *O homem do ano* e *O invasor*. No texto de Jabor, como em tantas outras críticas, *O invasor* surge como uma ponta de lança na tentativa histórica de colocar em questão o problema da exclusão social, da miséria e da violência.

Beto Brant tem uma posição ambígua em relação a essa perspectiva da crítica. De certa forma se mostra lisonjeado com o reconhecimento do filme no registro de uma discussão ética. Entretanto, mais do que não aceitar essa associação com o caminho histórico da cinematografia brasileira, Brant parece nem mesmo perceber que essa associação foi realizada de forma sistemática e reiterada.

Tem gente que lê errado o filme, encontra apologia do crime, vê lado ruim. Grandes articulistas dos jornais e colunistas falaram muito...todo mundo colocou e isto é bacana. Ninguém ficou ...inserindo o filme no contexto de filme, cinema novo, cinema brasileiro, transcendeu esta questão do cinema, passou a discutir a coisa pública. (In: Brum, 2009)

Por sua vez, Marçal Aquino se percebeu em algumas situações embaraçosas por ver seu nome estritamente associado ao estilo policial, à temática da violência e a uma abordagem realista. Associação que ele não apenas recusa, mas também entende como temerária. A partir de um carimbo da crítica, começaram a surgir convites e propostas que Aquino diz ter recusado por entender que não passavam de estratégias mercadológicas para exploração de um filão:

Aí já é o cara querendo faturar. Não é à toa que a Globo está negociando uma série do Tropa de elite, como já negociou Cidade dos homens. Isso é muito pobre. Pessoalmente, tenho consciência de não tratar a violência como fetiche. Se o roteirista é bem sucedido com um filme sobre violência, todo o diretor que falar de bandido vai chama-lo para fazer o roteiro. Recentemente alguém me ligou e disse: “Olha, eu não quero que você escreva o roteiro. O problema é o seguinte: tenho um bandido na história que está mal formulado; quero que você venha formular o bandido.”<sup>5</sup>

O depoimento de Aquino descortina as conseqüências finais de uma abordagem crítica que articula de maneira quase naturalizada uma localização da obra na classificação de gêneros a procedimentos de delimitação de traços autorais. Em última instância, o mercado tenta se apropriar desses dados e sinais para propor um sistema de produção capaz de reproduzir em outra escala os elementos do gênero e as marcas de estilo do autor. A reação de diretor e do roteirista e esse tipo de abordagem, além de surgir como uma defesa em relação

---

<sup>5</sup> Depoimento ao site rascunho.

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&sem limite=todos>

Consulta em novembro de 2009.

aos mecanismos de apropriação do mercado, parece apontar também para um certo tensionamento na rede de conceituações da arte contemporânea. As balizas conceituais de gênero e estilo autoral, bem como a incorporação à história cinematográfica nacional, já não são absorvidas pacificamente.

Uma segunda volta aos textos escritos sobre *O invasor* pode abrir caminho para identificarmos alguns elementos do jogo de tensões em torno das categorizações artísticas hoje. As críticas mais contundentes tendem a situar o filme em um lugar entre construto estético e sintoma de seu tempo. Luiz Carlos Merten, por exemplo, parece não encontrar no filme aquilo que procura, uma proposição estética capaz de conduzir a um projeto maior.

*O invasor* representa apenas o ápice de um tipo de cinema que, amparado numa produção literária, há anos vem procurando, com maior ou menor eficiência, dar conta da realidade do país. Nessa evidente dificuldade, o que se acabou cristalizando foi um gênero que simplesmente imita o imaginário coletivo, hesitante entre o mero suspense e o denunciamento vazio. (In: Brum, 2009)

Esse meio do caminho entre o cinema narrativo de gênero e a vontade de retratar a realidade do país é indício de um conflito que coloca em cena o descompasso entre as premissas do crítico e a abordagem dos artistas. Merten supõe um cinema que parta de um diálogo com o imaginário coletivo e que alcance uma perspectiva nacional. Esse parece ser muito mais um desejo do crítico do que uma proposta dos cineastas. O vazio que Merten identifica certamente não é um vazio metafórico e provavelmente não é apenas um vazio diagnóstico. Trata-se também da apresentação sintomática de um vazio concreto. Onde o crítico infere um desejo de abarcar a realidade do país, diretor e roteirista propõem um registro em proporções mais reduzidas. Sem construções modelares ou paradigmáticas, o que o cinema criticado por Merten oferece são fragmentos da experiência contemporânea. As singularidades não se afirmam como síntese, nem tampouco se pretendem metonímias da nação. São universos particulares que não determinam um sentido unitário. O suposto vazio do denunciamento está ligado ao fato de que não há a pretensão de dar um destino assegurado e preciso à denúncia. Na falta de um projeto comum, esse cinema se volta para os dilemas íntimos de personagens à deriva e para os estilhaços narrativos da experiência urbana.

Nesse contexto, o próprio entendimento do que é arte brasileira é colocado em xeque. Se não há mais o percurso obsessivo em busca de uma identidade partilhada, que parâmetros podem assegurar traços comuns capazes de constituir um conceito único e integral da produção artística? A partir do momento em que a identidade se configura indeterminável, já não poderíamos falar em arte brasileira. Podemos, e ainda assim com severas ressalvas, falar apenas em teatro, cinema, e literatura feitos no Brasil. Esse esmaecimento de fronteiras produz efeitos de várias ordens. Quando o projeto nacional sai de pauta, o intelectual se percebe diante de um impasse. Se já não cumpre a função de agente revolucionário, e tão pouco deve reafirmar narrativas mitificadoras da nação, qual é o papel que lhe resta desempenhar?

A partir do quarto longa metragem de Beto Brant, o estado de suspensão de certezas pregressas no campo do pensamento passa a ocupar lugar de destaque no eixo temático do cineasta. Em seus três primeiros filmes, Brant havia se ocupado de narrativas de conflitos em zonas de fronteira: o universo dos matadores na fronteira Brasil-Paraguai em *Os matadores*; a contigüidade entre passado recente e o presente sempre assombrado pelas mazelas da ditadura militar em *Ação entre amigos*; e a latente violência entre centro e periferia em *O invasor*. Com *Crime Delicado*, o diretor faz entrar em cena as angústias do intelectual em um mundo que não mais endossa as suas certezas. Brant volta-se para uma narrativa centrada nos tormentos e inquietações de um crítico de arte que se vê forçado a lidar com a dissolução das fronteiras entre as artes, e, em última instância, entre a arte e a vida.

O próprio processo de realização do filme é um reflexo das questões por ele abordadas. O filme, que parte do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Santanna, foi proposto a Beto Brant pelo ator Marco Ricca, que protagoniza o filme no papel do crítico Antonio Martins. O conjunto de pessoas a quem o próprio Brant atribui participação criativa no filme ajuda a explicitar o caráter híbrido e multifacetado da empreitada. Além do produtor Renato Ciasca e de Marçal Aquino, parceiros recorrentes de Brant, estiveram envolvidos o ator Marco Ricca, a atriz Lílian Taulib, o teatrólogo Maurício Parone, o artista plástico Felipe Ehrenberg e o diretor de fotografia Walter Carvalho.

A diversidade das experiências em múltiplas esferas da arte foi elemento constitutivo fundamental do filme. A abertura criativa evidenciada nas escolhas

das parcerias passou a ser a premissa para a realização de uma obra que pretendeu trazer à tona as ameaças aos parâmetros estéticos e intelectuais de um pensador ainda sob o austero regime da racionalidade. Antonio Martins sustenta seus critérios de relação com a arte e com o mundo dentro das regras da objetividade até o momento em que se depara com as incertezas do afeto. Ao conhecer Inês, Martins percebe que seus recursos intelectuais não bastam para dar conta dos desafios que o encontro com a modelo lhe lança. No livro de Sergio Santana, Inês traz na sua figura uma incongruência que afronta os padrões estético de harmonia e equilíbrio. A bela modelo viva é manca. No filme, o desafio à regras de simetria é ainda mais radical. A encantadora Inês Campana, interpretada por Lílian Taulib, não tem uma perna.

Como o afeto desliza por caminhos que a razão não alcança, o profissional da escrita Antonio Martins se percebe sem palavras em seu primeiro encontro com Inês. O crítico é incapaz de recolher de seu aparato teórico e intelectual instrumentos para interpretar a cena em que Inês está inserida. Em vários momentos tenta fazer uso de sua objetividade para capturar o sentido subjacente ao mistério que a modelo lhe impõe. Quando recebe um bilhete de Inês, em um procedimento quase estruturalista, tenta decompor e reordenar as palavras da mensagem. Mas são justamente os últimos termos, grifados por ele com mais insistência, que indicam sem muita sutileza a chave do enigma: “desejo, desafio, crítico.” O magma erótico não admite as compartimentações estanques do pensamento racional. O desejo se apresenta como uma continuidade que permeia as balizas lógicas da objetividade. O fascínio e o apaixonamento por uma beleza que afronta os cânones do equilíbrio e da perfeição desestabilizam os pressupostos universais que norteavam a conduta do crítico Antonio Martins.

Mas, como lembra Vera Follain ainda se referindo ao livro de Sergio Santana, a relação de Inês com o pintor Vitório Brancatti (no filme, batizado de José Torres Campana) é que se torna a ameaça mais contundente aos critérios de julgamento de Antonio Martins que:

não conseguirá entender o papel que (Inês) desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com }Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das fronteiras entre palco e platéia, entre arte e vida, operada pela obra de Brancatti. (Figueiredo, 2010, p. 249)

A maior expressão dessa inapreensível diluição está no fato de Inês morar no estúdio do pintor que reproduz o cenário de seus quadros. O esgarçamento dos limites entre vida e representação, entre o artista e seu objeto transtorna Martins e conduz a narrativa para o auge de seu tensionamento. Nesse ponto do filme, as separações entre palco e platéia se rompem. Antonio Martins é lançado de seu cômodo e sólido lugar de espectador para o centro da cena. Na berlinda, é motivo de chacota quando a atriz há pouco massacrada pelo seu impiedoso arsenal intelectual lhe devolve uma provocação ainda mais contundente. Para o delírio da platéia, desafia: “Vamos ver quem é que só funciona da cabeça para cima”.

Atordado, Martins vai até o estúdio de Inês onde será forçado a se confrontar com a inexorabilidade do mundo contínuo que o circunda. Em um momento crucial do filme, faz a declaração que será o prenúncio de uma desarticulação ainda maior. Quando afirma ter passado a vida na terceira pessoa, Martins anuncia a tentativa de rompimento com o paradigma que lhe pauta, para um mergulho no universo em que os contornos subjetivos se diluem com o rompimento das separações entre desejo e repulsa, entre sexo e violência, e entre as pulsões de vida e de morte.

Os procedimentos estéticos do filme são absolutamente condizentes com esse processo de crescente instabilidade e incerteza. O deslizamento entre linguagens e estratégias narrativas é incorporado organicamente à sua fatura. Artes plásticas, literatura e teatro pautam o tratamento da linguagem cinematográfica. A teatralidade está presente no tom dos diálogos, que muitas vezes tendem a se tornar monólogos, no enquadramento com planos fixos em tomadas abertas e mesmo nas representações dos atravessamentos pelos quais passa o protagonista. As artes plásticas também entram em cena quando o filme retrata o processo de criação de José Torres Campana, que no filme se confunde com seu interprete, o artista Felipe Ehrenberg. O progresso de pintura do quadro, desde a aproximação entre pintor e modelo desnudos até a final nuance de luzes e cores, é mostrado em todas as suas etapas. Ao espectador é oferecida a fruição da experiência do processo de criação do pintor.

Essa perspectiva de linguagens híbridas também abre brecha para uma combinação entre documentário e ficção. Pouco antes do final do filme as duas linguagens surgem tão imbricadas que é impossível estabelecer uma dissociação entre elas. O depoimento de José Torres Campana / Felipe Ehrenberg. não nos

permite saber se estamos diante do personagem ou do artista plástico mexicano. Quem quer que seja, nos traz um depoimento sobre transformações e rompimentos de limites. Campana / Ehrenberg mais uma vez retoma o tema do filme. Discute a arte a partir das tênues separações e frequentes deslizamentos entre autor e objeto, entre arte e vida, entre amor e morte. A resposta à repetida questão “Pra que servem as artes?” é dada dentro da chave das passagens e mutações. Para Ehrenberg/Campana, o artista existe para compartilhar a percepção das transformações que, corrigindo uma imprecisão vocabular, não devem ser sofridas, mas sim, agradecidas. E é com um gesto de gratidão reverencial que Inês/Lílian Taulib encerra o filme deixando sua prótese aos pés da obra de cuja criação ela tomou parte. A prótese ali diante do quadro remete a um ex-voto em agradecimento à libertação das imposições de uma estética do equilíbrio, do pleno e do definido. A graça alcançada é a percepção de uma possibilidade permanente de transformação.

De certa forma, Brant faz em seu filme uma declaração sobre seu modo de enxergar as relações entre as artes. Cineasta conhecido pelo seu íntimo e recorrente diálogo com a literatura, Brant não reconhece uma delimitação estanque entre os meios. Não há a suposição de que o cinema capture a literatura, nem tão pouco do inverso. Sua concepção de arte é permeada por cruzamentos e atravessamentos em que todas as linguagens se captam. Ao voltar sua cinematografia para o personagem do intelectual, Brant se confronta com as próprias questões e dilemas. Quando fala dos personagens Antonio Martins e Ciro, de *O Cão sem dono*, Brant assume essa identificação e revela como a experiência de lidar com os impasses desses personagens conduziu a uma revisão dos seus próprios pontos de vista.

Pra mim, Ciro e o Antonio Martins são dois intelectuais. Eles pautam a vida através da razão e da imagem. Eles entram em colapso quando um golpe os faz encarar as emoções. É essa coisa do personagem que toma pra si uma dor coletiva, que é da humanidade. (...) Depois disso é que eu olhei mais pra dentro e percebi que havia uma perspectiva muito cética minha com relação à humanidade. O *Crime delicado* foi uma experiência muito intensa pra todos que estavam envolvido, uma tremenda epifania. Hoje eu tenho o filme completamente incorporado em mim. Sou um pouco Antonio Martins e um pouco Ciro, e me relaciono com o mundo assumidamente através desses espelhos que são o cinema e a literatura.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Entrevista à revista eletrônica Cinequanon. [http://www.cinequanon.art.br/entrevistas\\_detalle.php?id=9](http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalle.php?id=9)  
Consulta em agosto de 2009.

Quando a razão é incapaz de dar continência às dores do mundo, é impossível sustentar a perspectiva cética e distanciada. Nesse depoimento, Brant não apenas deixa de estabelecer distinções rígidas entre cinema e literatura, mas principalmente estabelece um canal de trânsito ininterrupto entre as artes e a vida. Se os personagens capturam a dor da humanidade, são as dores deles que se incorporam à humanidade do cineasta. Constitui-se um intenso jogo especular em que a própria tentativa de definir o referente original parece não fazer qualquer sentido.

Vale aqui voltar à questão original, que nos lançou no atual caminho de investigação, e confrontar os seus termos de sustentação. A pergunta que nos moveu até agora foi “O que buscam os cineastas na literatura contemporânea?”. Mas há pertinência em construir a nossa interrogação partindo do pressuposto de que há uma busca? A escolha desse termo faz imaginar uma literatura em um lugar consolidado e anterior ao cinema. Os romances seriam as fontes que iriam nutrir os filmes. Mesmo o já naturalizado uso da palavra “adaptação” pressupõe lugares fixos, e meios com contornos e delimitações sólidas. Estaria estabelecida assim uma zona de contato em que o diálogo só se tornaria possível a partir da adequação de uma linguagem – a literatura – a um domínio que a sucede – o cinema.

As proposições dos filmes de Beto Brant dão conta de uma outra realidade. As certezas racionais calcadas em uma rígida organização dos campos de pensamento e criação se fragilizam. Nesse cenário, o lugar do escritor se mostra bastante mais instável. O trânsito entre meios acontece de maneira tão sistemática e veloz que já não é possível determinar a ascendência ou mesmo a anterioridade da literatura em relação ao audiovisual. A relação entre Beto Brant e Marçal Aquino oferece dois exemplos concretos dessa reconfiguração.

Em um determinado momento da escrita do romance *O invasor*, Marçal Aquino se percebeu insatisfeito com os caminhos do seu livro e interrompeu o seu processo de criação. O amigo Beto Brant, lendo os manuscritos do romance inacabado, descobriu um roteiro em potencial. A narrativa de *O invasor* passou então a ser escrita no formato roteirístico para a realização de um filme. Depois do filme pronto, respondendo a uma proposição do seu editor, Aquino retomou a escrita do romance para uma publicação que incluiria as duas versões da narrativa.

Poucos anos mais tarde, os dois passariam por uma situação similar. Aquino avançava na escrita de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, quando, mais uma vez, Beto Brant teve acesso aos manuscritos. No entanto, dessa leitura Brant aproveitou um personagem secundário da trama, B. Schianberg como o elemento organizador da narrativa de uma experiência realizada nos moldes dos reality shows. Assim nasceu o projeto do programa de televisão *O amor segundo B. Schianberg*, exibido pelo TV Cultura e relançado no formato de longa metragem. Depois da apropriação consentida de seu personagem, Aquino decidiu retirar do livro os trechos de B. Schianberg utilizados na série, instaurando assim possibilidade de uma adaptação sem registro do seu hipotexto. Dentro desse novo modelo de cadeia de produções culturais, o livro pode surgir antes do filme, mas só ser concluído depois dentro de um projeto editorial de um livro que celebra o casamento entre romance e roteiro. Ou ainda, o uso em uma série de TV das reflexões de um personagem secundário ainda no manuscrito podem fazer com que várias passagens desse personagem sejam condenadas ao desaparecimento na versão final do livro.

A relação nesses termos tem fundamento em diversos fatores. O trânsito facilitado entre os meios e os laços estreitos entre diretores e escritores culminam na nova perspectiva que se abre para o ofício da palavra, e para a qual Fernando Bonassi cunhou a expressão “escritor multimídia”. Para Bonassi, a capacidade de atravessar diferentes meios e linguagens passa a ser um valorizado atributo do escritor contemporâneo. Quando o lugar do escritor vacila, cabe a ele desenvolver o dom da ubiqüidade, passar de uma mídia a outra sem sobressaltos. Transita, assim, entre o cinema, a TV, o teatro, a internet, o jornal, e, quando lhe é possível, a literatura. O livro já não é mais o objeto essencial para definição do escritor.

Mas o termo multimídia não se refere apenas à versatilidade profissional do escritor. Antes disso, reflete os novos parâmetros que definem a sua formação. A televisão, o computador, a publicidade, o outdoor passam a fazer parte da paisagem cotidiana daquele que escreve. Ele já não é mais instigado apenas pela palavra ou pela letra. A onipresença da imagem se impõe como problema, estímulo e provocação à criação literária.

Os efeitos dessa imposição são a matéria de análise do livro *Narrativas Migrantes*, de Vera Follain de Figueiredo. Em uma série de artigos, Follain pontua vários das tensões presentes nesses feixes narrativos. Os deslizamentos

entre meios descortinam alguns dos conflitos fundamentais da nova configuração do campo das artes, especialmente na articulação entre a literatura e o audiovisual. O papel determinante do mercado nesse movimento migratório tem efeito direto sobre as defesas da esfera autoral. Em seu livro, Vera Follain parte do pensamento de Alain Robbe-Grillet, que atrela o valor da romance à capacidade criativa do autor em romper com convenções estéticas, para estabelecer um contraponto ao momento atual.

(...) hoje, quando as fronteiras entre uma cultura elevada e uma cultura de massa parecem cada vez mais nebulosas, o critério da submissão ou não à regras genéricas vai se tornando obsoleto, se o objetivo é estabelecer distinções entre arte e entretenimento. (Figueiredo, 2010, p. 58)

Em sua reflexão sobre a busca de um novo realismo na arte contemporânea, Karl Erik Schollhammer também vai retomar a questão da imagem como elemento primordial da discussão. Schollhammer identifica na literatura atual uma tendência híbrida, em que o texto toma para si “procedimentos e técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa”. Se nos anos 1970 as artes tinham sido profundamente influenciadas pelo pós-estruturalismo e a “virada linguística”, que atribuía à linguagem a capacidade de absorver a realidade e confundí-la com sua própria representação; a partir dos anos 1990 podemos identificar os efeitos da “virada pictórica”. Desde o final do século XX, a intervenção aguda da imagem determina um novo desenho na esfera da cultura. Nas palavras de Schollhammer:

É, exatamente, a capacidade de intervenção das imagens nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política que motiva a substituição da “virada linguística” pela “virada pictórica”, como eixo nos estudos culturais, um poder que inclui novas fusões e formas híbridas, ao invés das separações tradicionais entre expressões culturais baixas e altas. (Schollhammer, 2002, p. 80)

Enquanto o pós-estruturalismo e a “virada linguística”, a partir da afirmação da soberania do significante e da desconstrução histórica da categoria da autoria, tinham colocado em xeque a figura do autor; a “virada pictórica”, quando conduz a uma hibridização de linguagens e à porosidade das fronteiras entre alta e baixa cultura também colocará o autor na berlinda, mas a partir de outros termos.

Não é apenas o repertório estético da cultura de massa e a onipresença da imagem que passam a incidir diretamente sobre o conteúdo da obra literária. Os

mecanismos da indústria cultural e do mercado editorial avançam despidoradamente sobre os limites poucos seguros da autoria literária. O aumento da literatura por encomenda, a apropriação da assinatura de escritores e roteiristas como arma de marketing são alguns dos procedimentos mercadológicos que intervêm diretamente sobre a prática da escrita. Essa marcha aparentemente implacável vai exigir um reposicionamento do papel do escritor. Diante dessa exigência verificamos várias respostas possíveis. Um confronto entre as reflexões feitas por Marçal Aquino e Lourenço Mutarelli a respeito de suas obras já nos fornece material suficiente para identificarmos caminhos e posturas absolutamente divergentes em relação ao mesmo problema.

Ao se deparar com a ameaça de uma heterogeneidade total, Marçal Aquino tenta ordenar separações e estabelecer severos limites entre as suas áreas de atuação. Diante de tão variados papéis pelos quais transita no ofício de produzir textos, Aquino reserva para a literatura um espaço privilegiado. Espaço capaz de reunir atributos e características similares àqueles que as proposições estéticas modernas pretendiam garantir para a constituição do gênio autoral. Os depoimentos mais diretos sobre seu método criativo já apontam para essa filiação.

Minha relação com a literatura é muito romântica. Imagine que eu escrevo à mão, na hora que eu quero sobre o que eu quero. Não penso em público, não penso em leitores... Só penso em mim quando escrevo.<sup>7</sup>

Essa afirmação de um reino absoluto da subjetividade parece muito mais condizente com outros momentos da literatura e da experiência do escritor. E certamente está absolutamente desconectada de um contexto de irreprimível penetração do mercado em todas as esferas, inclusive a da subjetividade. Por isso, Aquino é frequentemente chamado a falar sobre a possibilidade de sobrevivência financeira no universo estritamente literário. Nesse caso, reafirma a sua tentativa de não se deixar cooptar:

Recebi dinheiro com livros, claro, mas não dá para sobreviver porque é uma atividade irregular. Mas tenho liberdade para escrever quando quiser e sobre o que quiser. O mercado quer história de vampiro? Paciência, eu não tenho. (...) <sup>8</sup>

<sup>7</sup> Entrevista ao blog Webwriters Brasil. <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/>  
Consulta em outubro de 2010.

<sup>8</sup> Entrevista ao site Estadão. <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,marcal-aquino-escritor-em-entrevista,586336,0.htm>

Ou ainda:

É profundamente triste perceber que alguns escritores estão manipulados a pensar que o mercado é o senhor. Quantos escritores vivem hoje de literatura no Brasil? São pouquíssimos; não existe mercado.<sup>9</sup>

Os trabalhos em jornal, cinema e televisão lhe ofereceriam a autonomia financeira para poder exercitar na literatura a sua liberdade autoral. Mas, ao propor a sua independência em relação ao mercado e afirmar uma sólida separação entre a literatura e outros meios, Aquino opera duas distinções que seriam bastante pertinentes ao pensamento moderno, mas que parecem não responder às indagações oferecidas pelo contexto atual. Se a categoria do escritor passa a ser apreendida em um contexto multimídia, não é apenas o mercado editorial que lança desafios à afirmação do autor. A literatura já não vale somente pelos seus supostos atributos estéticos ou pela identificação de um estilo autoral. Ela também passa a ser valorizada pela sua adaptabilidade. Um texto maleável que se permita capturar por outras linguagens é uma das qualidades buscadas pela produção estética contemporânea. O livro vale também pela sua capacidade de ser transformado em roteiro; bem como o escritor é requisitado pela sua possibilidade de se tornar roteirista. Mas essa é mais uma perspectiva que Marçal Aquino repele categoricamente e, para isso, desqualifica o roteiro em relação à literatura:

Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde (...) Meu negócio é literatura. O melhor roteiro não vale um parágrafo de literatura, roteiro não é uma peça literária. Eu sempre faço questão de dizer que sou um escritor que escreve roteiros e não um roteirista que escreve livros.<sup>10</sup>

Como vimos nos casos de *Amor segundo B. Schiangerg*, e, de maneira ainda mais contundente, no processo de construção do livro e do filme *O invasor*, essa tentativa de separar livros e roteiros nem sempre se revelou eficaz. Além disso, a própria marca autoral de Marçal Aquino pode servir como um elemento bastante atraente para o mercado. Seu nome ganha o potencial de grife. Ter um

---

Consulta em outubro de 2010.

<sup>9</sup> Depoimento ao site rascunho.

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&sem limite=todos>

Consulta em novembro de 2009.

<sup>10</sup> Entrevista ao blog Webwriters Brasil. <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/>

Consulta em outubro de 2010.

roteiro assinado por Aquino é para muitos a garantia de uma narrativa com contornos policialescos em que a iminência de um conflito violento é sustentada pela construção de personagens consistentes. O estilo ‘Marçal Aquino’ é um valor que o mercado tenta circunscrever e apropriar. Não é por acaso que ele se vê com frequência forçado a recusar convites para consultoria de roteiros que envolvam conflitos e personagens violentos. A própria afirmação de uma independência autoral em relação ao mercado se configura como um elemento de sedução comercial que pretende transformar em marca o nome do autor. Aquino se vê então em meio a um campo de batalha em que provavelmente vai se deparar com mais derrotas do que vitórias. Diante desse quadro, lhe resta apelar, com relativo grau de ironia, para a redenção pela literatura. Explicando como lida com as críticas por ter escrito um seriado para a Rede Globo, Aquino consegue expor com mais clareza seus impasses:

Muita gente acha que quem escreve para TV é vendido, mas não imagina o trabalho que dá. No cinema, você rubrica o roteiro: “Fulano dá três tiros”. E o produtor fala: “Dois, que é pra economizar”. É um privilégio escrever que um carro vai explodir e saber que a Globo vai fazer isso bem. Mas, no juízo final eu gostaria de entrar nas filas dos escritores. Só a literatura me justifica.<sup>11</sup>

Os elogios ao meio televisivo mal disfarçam a percepção dessa aproximação como algo condenável. E quando trata de outros pecados como a vaidade e a soberba, que ele reconhece na dinâmica de tratamento de celebridade oferecido a alguns dos escritores contemporâneos, ou na transformação do nome dos autores em grife, Aquino afirma o próprio deslocamento em relação ao seu tempo. Um descompasso interno com o contexto atual lhe garantiria uma distância desses dilemas para consolidar a sacralização daquilo que realmente lhe importa, o livro:

Estamos na era da indústria cultural, da sociedade do espetáculo como nunca vimos. Há os escritores que gostam disso, se dão bem. Quer uma coisa mais – como é o nome disso? – onfalofilia (o culto do umbigo) do que o blog? Fico fascinado por isso. Não sou dessa geração, sou um dinossauro. Tenho fetiche com o livro. Eu cheiro o livro. Gosto do livro.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Entrevista ao site Estadão. <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,marcal-aquino-escritor-em-entrevista,586336,0.htm>

Consulta em outubro de 2010.

<sup>12</sup> Depoimento ao site rascunho.

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&sem limite=todos>

Consulta em novembro de 2009.

Certamente será interessante colocar frente a frente a concepção de Aquino com uma afirmação feita por Mutarelli em um depoimento na bienal do livro do Rio de Janeiro de 2009. Quando perguntado sobre o impacto sentido com seus dois romances adaptados para o cinema, e sua reação às transformações sofridas pelas obras quando transposta para uma nova linguagem, Mutarelli externou um sereno desapego em relação ao livro: “Eu não guardo livro. Não tenho apego ao livro. E nunca releio os livros que escrevo. Para mim, O cheiro do ralo é o filme do Heitor.”

Essa afirmação aparentemente simples e direta lança uma contundente provocação aos usuais parâmetros de discussão sobre autoria e a relação entre a literatura e o audiovisual. A declaração de Mutarelli nos conduz a um registro bastante distinto daquele contido nas falas de Marçal Aquino. Enquanto Aquino tinha no livro a sua tábua de salvação, depositando na literatura a esperança de redenção em seu próprio juízo final, Mutarelli afirma um radical desprendimento daquele que seria o elemento sagrado da literatura, o livro.

A abordagem de Mutarelli é mais próxima de sua própria formação. Diferentemente de Marçal Aquino, que organiza o seu dilema a partir do jogo de oposição e atração entre o cinema, a literatura e jornal, a equação de Mutarelli incorpora outras variáveis e incógnitas, sem que qualquer um deles assuma uma função de predominância. Quadrinhos, televisão, música pop, grafite, publicidade – todas essas referências ressoam em seu trabalho. A amplitude de influências está em absoluta conexão com sua formação. Mutarelli tem seu percurso artístico identificado primeiramente com o universo dos quadrinhos e dos cartuns. Publica seu primeiro livro - *O Cheiro do ralo* - algum tempo depois de já ter uma carreira reconhecida como quadrinista. As primeiras razões alegadas para o movimento em direção à escrita são absolutamente prosaicas. A literatura teria se apresentado a princípio como uma alternativa de atividade menos trabalhosa do que os quadrinhos:

Com Histórias em Quadrinhos eu trabalhava muitas horas por dia e agora trabalho pouco. Tenho tempo livre pra estudar, coçar o saco. É muito mais tranquilo, mais suave.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Entrevista ao blog Universo Fantástico. <http://universofantastico.wordpress.com/2008/10/14/lourenco-mutarelli-autor-em-transito>  
Consulta em novembro de 2010.

A princípio, o testemunho de Mutarelli não permite entrever nenhuma perspectiva hierárquica da literatura em relação às outras artes. Entre os fatores que o levam até o campo literário, não é possível reconhecer qualquer desejo de afirmação enquanto artista elevado. Quando percebe uma diferenciação no tratamento dado ao escritor em relação ao quadrinista, Mutarelli fala disso com uma bem-humorada sinceridade:

Mas francamente é um outro panorama. Eu costumo dar como exemplo uma palestra que fiz numa entidade no mesmo mês, em Brasília, uma como quadrinista, outra como escritor. Como quadrinista eles me colocaram em um puta hotel fuleiro, me pagaram um cachê de cento e poucos reais. Aí eu voltei no mesmo mês como escritor e tinha uma van, um super hotel, era quase 2 paus de cachê, me tratavam como se eu fosse alguém.<sup>14</sup>

Mutarelli usa imagens bastante concretas para representar a distinção estatutária da autoria nos dois meios. A sedução de um ofício que lhe parece menos dispendioso e que lhe oferece um reconhecimento que nunca recebeu enquanto quadrinista poderiam ser razões suficientes para que Mutarelli pretendesse se consolidar como escritor. A literatura lhe apresentava a confortável possibilidade de ser “alguém”. No entanto, o próprio ambiente sofisticado da literatura parece lhe provocar um certo desconforto. A necessidade de ser levado a sério surge como um obstáculo ao desejo de experimentação de Mutarelli. Um pequeno comentário sobre a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) aponta esse incômodo: “Já fui mais longe. Na FLIP, o pessoal se leva muito a sério. Os escritores, os autores... acham que precisam ser sérios, falar de nada.”<sup>15</sup>

A vontade de ir mais longe fez com que Mutarelli não se restringisse à literatura. Ao contrário, a literatura funcionou como porta de entrada para outras experiências artísticas. A adaptação de *O cheiro do ralo* para o cinema, e as de *Natimorto* para o teatro e para o cinema permitiram que o autor experimentasse um novo campo, a atuação. Essas adaptações não significaram apenas a transposição dos romances para outras mídias, também abriram brechas para a passagem de Mutarelli por outros meios. O exercício como ator e dramaturgo trouxe declaradamente outras influências para a fatura de seu texto, mas

---

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Entrevista à revista eletrônica Ide. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200026&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200026&script=sci_arttext)  
Consulta em novembro de 2010.

representou, sobretudo uma amplitude de localização simbólica do personagem Lourenço Mutarelli no campo da arte. Há uma impossibilidade de definir exatamente a que circunscrição artística pertence Mutarelli. Como encerrar um autor em trânsito, que desliza dos quadrinhos para a literatura, para o cinema ou o teatro, sem fixar qualquer identificação definitiva com nenhum desses meios? O próprio Mutarelli parece bastante consciente de sua habilidade de exercitar diferentes papéis, e dela retirar algum proveito:

Mas tem um público que me conhece como ator, outro me conhece como dramaturgo, tem público que acha que eu só escrevo... Ninguém sabe direito o que eu sou, o que eu faço, então eu só faço o que me dá vontade.<sup>16</sup>

## 4.5

### Ao escritor, as batatinhas

Nesse ponto, dá-se a reconhecer um duelo fundamental entre os anseios do mercado e a vontade do artista. O eixo do conflito se define entre a tentativa de captura da marca do artista e seu caráter fugidio. A abertura de Mutarelli a muitas mídias envia ao mercado o sinal de um atributo extremamente valioso: a adaptabilidade. Há uma demanda por artistas que possam carregar a sua marca autoral por diversos circuitos da produção estética e midiática. Os exemplos de projetos editoriais e audiovisuais encomendados a Mutarelli e a maneira como ele lidou com esses pedidos ajudam a esclarecer os termos do jogo conflituoso que se estabelece entre o artista e as tentativas do mercado de capturar a sua produção criativa e a sua assinatura.

Depois do êxito da adaptação de *O cheiro do ralo* para o cinema, o diretor Heitor Dhalia e o produtor Matias Mariani encomendaram a Lourenço Mutarelli um novo roteiro para um filme de baixo orçamento. O acordo era que a escrita poderia se dar na forma de prosa romanceada, já que Mutarelli não se sentia absolutamente à vontade com o caráter técnico da escrita roteirística. A encomenda, no entanto, foi ganhando novas exigências à medida que o diretor e o produtor do futuro filme vislumbravam oportunidades de novos patrocinadores ou

---

<sup>16</sup> Entrevista ao blog Universo Fantástico. <http://universofantastico.wordpress.com/2008/10/14/lourenco-mutarelli-autor-em-transito>  
Consulta em novembro de 2010.

de um potencial aumento do número dos espectadores. Nesse cenário, Mutarelli começou então a desenvolver *Jesus Kid*, uma narrativa sobre um decadente escritor de baratos livros de western que é contratado para escrever um roteiro. Dentro do enredo do livro, pedidos similares aos de Dhalia e Mariani se tornam dados fundamentais da narrativa que se bifurca à medida que surgem novas exigências:

O Heitor (Dhalia) me ligava todo o dia me pedindo alguma coisa e eu usava isso nas histórias. Foi muito prazeroso e divertido de fazer – e rápido. Teve um momento em que ele me ligou e falou: “eu estou pensando em usar o Selton nesse filme e ele é garoto propaganda da Elma Chips. Não tem como colocar umas batatinhas no meio do livro?” Eu começava a rir e colocava isso no livro. “Talvez, a gente consiga filmar num hotel que o cara não vai cobrar a locação e o filho do cara é halterofilista, não dá pra colocar um halterofilista na história?” Foi esse momento que estourou Cidade de Deus e ele falou: “não tem esse elemento social e de favela, não dá pra colocar?” E eu colocava e ia brincando com essas intromissões absurdas. Eu tinha muito desentendimento com o Heitor e lavei muita roupa suja com essa obra, mas ele acabou rachando o bico.<sup>17</sup>

As notas de tensionamento entre escritor e diretor foram levadas para as páginas do livro. Estão no texto de Mutarelli, mas estão também no elogioso prefácio de Heitor Dhalia. No entanto, mesmo os elogios não estão imunes à impiedosa ironia de Mutarelli. Diante da afirmação de Dhalia “*Mutarelli é o único gênio que conheço*”, o escritor responde com o batismo do protagonista do romance e alter-ego do autor: o escritor de pulp fiction *Eugênio de Souza e Silva*. Como reforça Dhalia, é impossível fugir à inclemente acidez de Mutarelli: “*Na literatura de Mutarelli, ninguém escapa. Esse é o preço. Todo mundo tem que pagar a sua parte. Ficando a maior quantia para ele mesmo.*” Se o preço a pagar é a entrega de um livro encomendado como hipotexto de um futuro filme, repleto de exigências de fundo comercial, o que Mutarelli oferece é uma corrosiva crítica aos mercados editorial e cinematográfico.

As premissas de uma literatura de encomenda com viés estritamente comercial tomam conta da narrativa de *Jesus Kid*. Além das já citadas exigências sobrepostas, o livro também absorve a ampla lista de referências sugeridas; Tarantino, irmãos Cohen, John Fante são citações explícitas e que ajudam a tecer o enredo. Mesmo as restrições impostas como dispositivo criativo servem de moldura narrativa do texto. A obrigatoriedade de permanecer enclausurado em um

<sup>17</sup> Entrevista ao site Vice. <http://viceland.virgula.uol.com.br/br/blog/?p=998>  
Consulta em novembro de 2010.

hotel durante três meses é quase uma antevisão de outros projetos editoriais. Caso, por exemplo, da série Amores Expressos (da qual Mutarelli participou), que tinha como premissa a estadia dos escritores durante alguns meses em alguma metrópole do mundo para escrever uma história de amor.

Nesse amendoado de exigências e restrições que misturam referências da cultura pop, favela, claustro, prazos estreitos e halterofilistas com suas batatas chips, Mutarelli sabe que não há espaço para hesitações, nem pode exercer o benefício da dúvida. É preciso respeitar o contrato que vigora na expandida intersecção entre arte e Cultura de Massa, incorporar todos os elementos enquanto provocações criativas, e devolver uma obra em que essas questões surjam de maneira explícita. O conflito fica bem palpável na afirmativa categórica do personagem do diretor quando intui em Eugênio os primeiros sinais de angústia diante do turbilhão de exigências:

- Em dúvida? Você está em dúvida do quê?
- Eu, meio assim, estou meio em dúvida... Do que devo fazer.
- Acho que você está querendo dizer que está em 'dívida', não é isso. Você está em dívida comigo e com Max. Temos um contrato e você nos deve uma história que escreverá nesses três meses que vai passar no hotel. (Mutarelli, 2004, p. 58)

O exercício é o de transformar a dívida em espólio criativo. A imprevisibilidade e a habilidade para incorporar os mecanismos do mercado à sua linguagem e ao seu processo criativo são as armas para justamente não se submeter estritamente aos ditames do mercado. Mutarelli mergulha no repertório que a cultura de massa e os parâmetros comerciais lhe oferecem para, nesse contexto, engendrar uma tentativa de afirmação da sua subjetividade artística. Em nenhum momento recusa essas influências, já que se percebe capaz de aproveitá-las para a afirmação do próprio estilo. Estilo que ele imagina pautado por referências mais fundamentais. Quando perguntado sobre essa capacidade de transitar por diversas áreas e, ainda assim, sustentar uma coerência estilística, Mutarelli responde:

Acho que tem a ver com o processo criativo, a origem de onde eu bebo minhas inspirações. Por mais que eu pegue referências externas para escrever alguma coisa diferente, acabo trazendo isso para o meu próprio universo – principalmente

para impressões da minha infância, que foi pesadona. E porque meu trabalho é sempre muito verdadeiro, não tem como fugir de mim.<sup>18</sup>

A relação com os dados do próprio universo traz à tona aquele que talvez seja o desafio crucial para uma aproximação mais profunda da obra de Lourenço Mutarelli: a multiplicidade de sujeitos e personagens que essa obra oferece e a dificuldade em estabelecer distinções categóricas entre seus muitos papéis. O nascimento artístico no entrecruzamento de linguagens outorga a Mutarelli o exercício de múltiplas facetas. Entretanto, em todas elas estariam presentes suas questões íntimas e fundamentais que ele faz questão de expor e reelaborar na chave artística.

Tendo em vista essa postura, é necessário inquirir quais elementos a diferenciam de outros mecanismos contemporâneos de exposição pessoal. Em um contexto em que o escritor é valorizado pela capacidade de se inventar enquanto persona pública, o que há de distintivo na atitude de Mutarelli? Em que medida e emersão de dados autobiográficos com sentido estético corre o risco de ser compreendida como mera afirmação de um personagem encarnado pelo escritor? Como evitar a entrada em um fórum de juízos em que o que é avaliado é a figura do autor e não aquilo que ele cria?

Guardadas as devidas ressalvas já abordadas na crítica de Foucault, Barthes e outros, que denunciavam o falacioso jogo de mútua sustentação dos conceitos de obra e autor, a utilização dessas categorias se mostra bastante pertinente para tecer indagações em torno de alguns dos mecanismos atuais de afirmação do autor. O mercado editorial se alimenta de eventos, festivais, debates, cafés literários, blogs e toda uma ordem de atividades em que a habilidade para se expor passa a ser um dos atributos determinantes do valor do escritor. Torna-se fundamental para seu reconhecimento o exercício da capacidade de se apresentar enquanto personagem verossímil de si próprio. O autor de hoje também é aquele que faz a obra de si mesmo. Nessa perspectiva, muitas vezes o autor se coloca como objeto de consumo, se constrói a partir de um traço identitário para ser apropriado pelo mercado.

---

<sup>18</sup> Entrevista ao site Vice. <http://viceland.virgula.uol.com.br/br/blog/?p=998>. Consulta em novembro de 2010.

Diante desse contexto, cabe lembrar a primeira definição de autor proposta por Phillippe Lejeune em *O pacto autobiográfico*. O autor seria uma ilusão biográfica que se constitui como resposta a indagações levantadas pelo texto. Mas o próprio Lejeune marca a diferença histórica entre o período em que o autor era apenas alcançado por outros textos e o momento em que as imagens dos escritores se espalha pelos suplementos de jornais, e, mais adiante, quando passam a ser convidados recorrentes de debates e programas de entrevista.

Antigamente, para preencher essa falta engendrada pelo escrito, ficava-se reduzido a recorrer a outros escritos, de gênero um pouco diferente: documentos históricos, correspondências, depoimentos, eventualmente sintetizados em uma biografia quando se tratava de escritores mortos. (...) O rádio, desde os anos de 1950 e, um pouco mais tarde, a televisão permitiram que o público leitor (e também, outra novidade, o não-leitor) entrasse em contato com os autores contemporâneos. (Lejeune, 2008, p. 193-194)

Lejeune denuncia então a carga inflacionária que recaiu sobre a ilusão biográfica e passa a apontar aquilo que ele chama de impressão de realidade. Já não é mais apenas por uma demanda de um preenchimento das lacunas e questões do texto que o autor é buscado. Ele se torna muitas vezes uma presença mais palpável do que a própria obra. A personagem do autor passa a ser construída como mecanismo para despertar o desejo do leitor de chegar até a obra. Nessa equação, a figuração do autor precede o livro. Lejeune destaca o papel da mídia para produção desse efeito:

A ilusão aumenta proporcionalmente com a impressão de realidade criada pela mídia. É na televisão que essa impressão é mais forte. Acredita-se ver o homem ao natural e se esquece que toda e qualquer participação em programas de rádio ou televisão implica a construção de um papel ditado pela posição atribuída àquele homem. (Ibid, p. 196)

Ocasionalmente, as referências paralelas responsáveis pela configuração da personagem do autor se misturam ao próprio texto. É o caso, por exemplo, da primeira edição de *Natimorto*, de Lourenço Mutarelli, que traz ao final do livro um artigo (originalmente publicado na revista *Trip*) de Ronaldo Bressane em que as análises da obra de Mutarelli se misturam a revelações de cunho estritamente pessoal. Desde o segundo parágrafo, o artigo discute a sanidade mental do artista e suas histórias familiares para articulá-las às influências estéticas, sustentando todos esses fatores como variáveis determinantes do percurso artístico de

Mutarelli. O texto dá especial destaque e sublinha a suposta psicose maníaco-depressiva do escritor, diagnosticada como síndrome do pânico. Em seguida, no crescente jogo de exteriorização do íntimo, aborda a relação de Mutarelli com as drogas, em particular com o psicotrópico Lorax. Sobre esse tema, arranca uma declaração que expressa bem o paradoxal equilíbrio entre interioridade e exposição performática no processo de afirmação do autor Lourenço Mutarelli: “Minha assessora de imprensa que não me ouça – mas já tomei tudo que você possa imaginar. Hoje meus únicos venenos são o tabaco, o café, o Lorax e o nanquim” (Mutarelli, 2004, p. 152). Os últimos termos dessa gradação de venenos-remédios ajudam a apreender a chave do conflito entre exterioridade e subjetividade, entre o dentro-de-si e o fora-de –si, no percurso de Mutarelli.

No artigo “O sujeito de colarinho branco”, Joel Birman discute justamente as categorias *dentro-de-si* e *fora-de-si* entendidas no caminho de conceituação da subjetividade, até chegar ao que ele chama de *figurações atuais*. Pontua a importância da proposição hegeliana da dialética entre sujeito e objeto, entre interioridade e exterioridade; mas, antes disso, reafirma o papel fundamental de Montaigne para a constituição de um espaço da interioridade como eixo de sustentação do sujeito. Reconstrói o percurso de consolidação da filosofia da razão, centrada na noção de sujeito, para em seguida chegar a Freud e sua enunciação da autonomia das forças pulsionais. A idéia de que o sujeito seria fundado na pulsão tem como desdobramento o entendimento de que “o sujeito seria fora-de-si por vocação, transformando-se em dentro-de-si por um longo processo de subjetivação que não necessário nem obrigatório.” (Birman, 2005, p. 165). Birman então finalmente alcança o contexto atual para analisar os efeitos do que ele chama de “cultura do narcisismo” (a partir de Christopher Lasch) e “sociedade do espetáculo” (nos termos de Guy Debord) sobre os parâmetros de subjetividade. Para Birman, um projeto relacional individualista pautado na exigência de uma infinita performance traz como consequência imediata a confusão entre o ser e o parecer. Confusão que desembocaria em uma cruel inversão: na cultura do narcisismo e do espetáculo, o autocentramento subjetivo se caracterizaria por um excesso de exterioridade. Tendo esse contexto em vista surgiria uma percepção mais clara do enquadramento das psicopatologias contemporâneas. A toxicomania, a depressão e o pânico seriam a expressão

sintomática daqueles que se percebem incapazes de alcançar a demanda permanente da performance da exterioridade.

Curiosamente, Birman aborda os três diagnósticos presentes no artigo sobre Mutarelli: a psicose maníaco-depressiva, a toxicomania e a síndrome do pânico. A tentativa de circunscrição diagnóstica é tributária de um pensamento calcado na razão e na afirmação do sujeito. Mas a relação de Mutarelli com a sua criação e com o mercado das artes não permite circunscrições subjetivas tão categóricas. Sua equação se funda em uma imbricada teia de conflitos que tem como pólos a configuração de sua subjetividade e a sua própria espetacularização. Nessa rede de tensões, o seu arrebatado mergulho em um fluxo subjetivo pode desembocar em uma rica experimentação de suas pulsões ou na mera exterioridade performática. A proposta de experiência artística e subjetiva de Mutarelli caminha entre o risco de captura da subjetividade como capital em um circuito financeiro e a utilização de seus valores subjetivos para construir seu discurso criativo.

#### 4.6

#### **Subjetividade e capital no circuito de *O cheiro do ralo***

O descentramento do sujeito e a tematização de um circuito econômico que coloca em negociação a palavra, os objetos e a própria subjetividade são o recorte narrativo da primeira incursão literária de Lourenço Mutarelli. De antemão, em *O cheiro do ralo* propõe um jogo intertextual que faz entrar em campo em pé de igualdade a alta cultura, o entretenimento e a cultura de massa. O romance tenta elaborar essa profusão de dados estéticos em múltiplos planos. O próprio excesso da sociedade de consumo é o tema da narrativa. Os riscos e angústias que ele promove serão fundamentais para definir o caráter do narrador e do modo de narrar do livro.

A princípio, devemos localizar o romance dentro da série de construtos artísticos em que se insere. *O Cheiro do Ralo*, dialoga com uma linhagem de obras calcadas em um narrador solipsista e egocêntrico. Na obra de Mutarelli a narrativa é conduzida por um instável protagonista sem nome. A sua inconstante maneira de perceber o mundo atinge o leitor, que passa a ter como desafio desvendar as incoerências do seu narrador. São as suas neuroses que modulam a

narrativa. A percepção da realidade é evidentemente mediada pela consciência atormentada do narrador. Nas páginas lemos um mundo ilusório a partir da sua subjetividade idiossincrática.

A referência a essa tradição literária está presente em *O Cheiro do Ralo* não apenas na estruturação do texto, mas também na citação explícita à influência de autores como Paul Auster e Albert Camus. Como nas obras desses autores, temos em *O Cheiro do Ralo* a figura de um narrador protagonista, que conduz o ponto de vista da história. É o narrador autodiegético na classificação de Gérard Genette. As camadas da experiência e da consciência do narrador-personagem (sem nome) se misturam e se sobrepõem. Os tormentos e fantasias do narrador pintam as cores do mundo apresentado no texto. Nesse sentido, o romance se filia ao gênero da confissão, cujas origens se situam em autores como Santo Agostinho e Jean-Jacques Rousseau. Nos textos mais contemporâneos, os aspectos mais íntimos do personagem são revelados sem pudores. Seus pensamentos mesquinhos, egoístas e perversos são apresentados por ele mesmo. Como propôs Bakhtin em relação ao Homem do Subterrâneo, “Em todos os momentos de sua confissão, ele tenta antecipar a possível definição ou avaliação que os outros possam fazer dele” (In Stam, 2008). O pior sobre o narrador personagem é exposto pelo próprio em um mesurado exibicionismo. No caso de *O Cheiro do Ralo*, nem se trata de antever réplicas ou tréplicas porque o narrador não supõe um interlocutor, além da própria consciência. O livro é construído entre diálogos e solilóquios, sendo que a fronteira entre as duas pistas discursivas se dissolve com muita frequência. Há uma indefinição dos limites entre pensamento e fala; entre experiência e representação. Nos momentos de menor lucidez do personagem essas fronteiras se esfacelam. Já não sabe se pensa, se diz, ou se pensa que diz. Quando imagina um idílio amoroso, gira em câmera lenta, seu pensamento enquadra os dentes e ele de repente se vê em um comercial da Kolynos. Não se lembra do dia anterior, e não entende como consegue se por de pé. O estado de indefinição acontece também em situações cotidianas. De repente está no banho, ou no quarto para dormir. Os elos entre seus movimentos são elipsados, como se vivesse cada instante de maneira isolada ou fragmentada. Os lapsos e quebras que pontuam a trama rompem a continuidade linear. As certezas sobre a própria narrativa escoam, assim, pelo ralo. Esse modo de narrar coloca o leitor em um permanente estado de instabilidade. Muitas vezes deixamos de saber em que

plano estamos: o da consciência, o do real ou do inconsciente, em que atos falhos e lapsos deixam entrever aspectos ainda mais obscuros do personagem. Não temos certeza sobre as normas que pautam a vida do narrador, e tão pouco sobre as normas da narrativa. As dificuldades íntimas do personagem repercutem na forma e no estilo da escrita, estabelecendo uma indefinição de limites entre personagem, narrador e autor.

Os modos de apropriação de múltiplas referências estéticas e culturais constroem uma instabilidade ainda maior na relação entre o leitor e o romance. Há um trânsito ininterrupto entre as citações. O imaginário do narrador é povoado por uma vasta e heterogênea bagagem cultural, em que materiais de alta e baixa cultura se misturam despudoradamente. Machado de Assis, Albert Camus, Chico Buarque, Valêncio Xavier, Glauco Matoso, Orson Welles, Steve Mcqueen, James Elroy, Spock, a propaganda do bombril, os filmes pornô e o Discovery Chanel passeiam de braços dados pela mente do personagem e pelas páginas do livro. *O cheiro do ralo* não traz uma narrativa organizada em que os eventos são dispostos ao longo do texto com o sentido manifesto de apresentar a defesa de um ponto de vista do narrador. Em um radical procedimento de confissão, ele expõe o fluxo errático e instável da sua consciência repleta de incontáveis citações. São livros, filmes, músicas e programas de TV que pautam o pensamento do narrador. “Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Vertiginoso.” “'Construção'. O Chico cantava como eu penso.” “No 80 uma garota de bunda precisa, leva simultaneamente, na frente e atrás. Mas no close tudo vira engrenagem. Eles fodem no ritmo que penso.”

A incorporação orgânica de todo esse manancial estético e midiático está em perfeita consonância com o projeto de uma obra que tematiza a irrupção e o esmaecimento do desejo na sociedade de consumo. A profusão de estímulos, vontades e frustrações na vida de um personagem cuja atividade principal é comprar coisas será o mote do romance. A linguagem extremamente veloz e elíptica remete a um espectador diante do controle remoto. A maneira como o narrador elabora a experiência está repleta de referências à linguagem do Dvd e da TV a cabo. Ao se deparar com o seu principal objeto de desejo, a bunda da garçonete, ele “queria poder do zoom, do quadro a quadro e da pausa. Gravar duplicar, ter. Possuir. Ejetar e voltar a meter.” Sua vontade é congelar, freezar o desejo e manipulá-lo como o espectador contemporâneo. Quando se masturba,

“faz um flash-back do rabo”. O domínio das coisas revela a utopia perversa do voyeurismo de hoje, em que o desejo poderia ser manipulado a partir da poltrona diante do aparelho televisor.

Entretanto, *O cheiro do ralo* expõe a fragilidade desse projeto. O livro explicita o angustiante esforço do personagem em tentar dominar o fluxo das coisas em que a promessa de plenitude apenas antecipa uma calcinante frustração. Sua postura perversa e cruel, sua suposta frieza, o uso do dinheiro no exercício de fetichização de tudo e todos não lhe assegura de maneira nenhuma a felicidade. O ritmo alucinante em que objetos de desejo passeiam pela narrativa promove um inescapável esvaziamento de sentido de tudo. O personagem se sente como um Midas transversal. Tudo o que toca vira coisa. Quando alcança seu desejo, ele se esvazia. “No close, tudo vira engrenagem”. Ao acompanharmos a duração do fluxo interno do narrador, vivenciamos essa alternância entre apropriação e esmaecimento. Seu pensamento heterogêneo e miscigenado se calca em associações livres em que um mesmo significante repercute em etapas distintas do fluxo da consciência com significados variados. Nesse sentido, há uma oposição entre as palavras e as coisas. As últimas, quando apropriadas se esvaziam, enquanto as palavras pela potência de sentidos que trazem, nunca se anulam, ao contrário se transformam e multiplicam. Os quase bordões repetidos ao longo do texto, como “A vida é dura” ou “Todo labirinto tem uma saída”, são atraentes pelos muitos entendimentos que solicitam a partir do choque com o contexto em que são ditos. As palavras nunca se esgotam mesmo quando repetidas à exaustão. De tanto repetir que a “vida é dura” entendemos que a “morte é dura”. Talvez por isso, já ao fim do romance, o narrador comece a tratar ironicamente de um último desejo: escrever um livro. Um livro só com frases grifadas, ou uma biografia da bunda, “uma ode ao cu”. Ao se deparar com o vazio da morte, o texto surge como pausas na respiração de um agonizante cujas últimas palavras são “Eu não quero ir. Eu queria ficar”. A questão que se coloca então é em que medida o livro *O cheiro do ralo* fica.