

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS

CÃO SEM DONO:
**Focalização e construção da Personagem na adaptação
fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu***

João Pessoa – PB
2011

ARTHUR FERNANDES ANDRADE LINS

CÃO SEM DONO:

**Focalização e construção da Personagem na adaptação
fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu***

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal da
Paraíba como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio
Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura e
Cultura.

Linha de Pesquisa: Tradição e
Modernidade.

João Pessoa – PB
2011

L759c Lins, Arthur Fernandes Andrade.
Cão sem dono: focalização e construção da Personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu / Arthur Fernandes Andrade Lins.- João Pessoa, 2011.
77f.
Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Brant, Beto – Crítica e interpretação. 2. Ciasca, Renato – Crítica e interpretação. 3. Literatura e Cultura. 4. Romance – adaptação fílmica. 5. Narratologia audiovisual.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Dissertação intitulada “*CÃO SEM DONO*: Focalização e construção da Personagem na adaptação fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu*”, de Arthur Fernandes Andrade Lins, defendida e _____ no dia _____ como requisito à obtenção de título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Professor Orientador
UFPB

Prof^a. Dr^a. Genilda Azerêdo
1º examinador
UFPB

Prof^a. Dr^a. Ângela Prysthon
2º examinador
UFPE

João Pessoa
2011

RESUMO

A narratologia tem se mostrado um fecundo campo de estudo na reflexão da linguagem audiovisual. Isto porque, desde a sua origem, o cinema foi incumbido de exercer o papel de ser uma nova expressão artística capaz de contar histórias. Esta sua tendência adquire diferentes feições tendo em vista o contexto de produção e as diversas formas de articulação de sua linguagem. Porém, enquanto outras artes já possuem um vasto pensamento teórico acerca de seus procedimentos narrativos, como a literatura e o teatro, no cinema este estudo ainda é pouco explorado. Para além da sistematização de seus códigos narrativos, estudar a narratologia audiovisual requer o aprofundamento de suas possibilidades estéticas. Nesta pesquisa, iremos analisar o filme *Cão sem dono*, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, adaptado do romance *Até o dia em que o cão morreu*, do escritor Daniel Galera. Interessa-nos principalmente pensar o processo adaptativo como ponto de partida para elucidar questões relativas à narrativa audiovisual, mais especificamente os conceitos de *focalização* e *personagem* e suas implicações no discurso fílmico. Para isso, buscaremos referencial teórico em autores que se debruçaram sobre essas categorias na narrativa literária, como Gérard Genette, Antonio Candido e Alfredo Carvalho, além de outros que já propuseram reflexões mais consistentes sobre as particularidades da narratologia audiovisual, como François Jost e André Gaudreault, Marcel Martin e João Batista de Brito. Também faz parte de nosso intuito relacionar alguns indícios do filme *Cão sem dono* com um painel mais amplo que configura uma forte tendência no cinema contemporâneo. Para pensar este cinema de hoje, sugerimos uma reflexão sobre as considerações dos teóricos Christian Metz, Gilles Deleuze e André Bazin, em torno da estrutura dramática e dos procedimentos narrativos característicos do cinema moderno.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Beto Brant; Adaptação fílmica; Narratologia audiovisual

ABSTRACT

Narratology has been proven a fruitful study field when applied to audio-visual language. This may be because ever since its inception, cinema represented a new form of artistic expression with which to tell stories. This tendency acquires different expressions because of production contexts and the many ways its own language can be articulated. Other art forms, such as literature and theater, already have vast theoretical study fields regarding their narrative processes, but in the film medium this study field is still little explored. Beyond the systematisation of its narrative codes, to study audio-visual narratology requires an added depth regarding its aesthetical possibilities. In this research, we will analyze the film *Cão sem dono*, directed by Beto Brant and Renato Ciasca and adapted from the novel *Até o dia em que o cão morreu*, by Daniel Galera. Our interests lie in using the adaptative process as a starting point to elucidate questions regarding audio-visual narratives, specifically the concepts of *focalization* and *character* and their implications on filmic discourse. For that, we'll use theoretical references of authors dedicated to those categories of literary narrative, such as Gérard Genette, Antonio Candido and Alfredo Carvalho, and others who have proposed more consistent views on the particularities of audio-visual narratology, including François Jost and André Gaudreault, Marcel Martin and João Batista de Brito. It's also our intent to relate some characteristics of the film *Cão sem dono* with a tendency that's growing very strong in contemporary film. In order to achieve that goal we present a look into the writings of Christian Metz, Gilles Deleuze and André Bazin, regarding dramatic structure and the narrative procedures characteristic of modern film.

Keywords: Literature and Film, Beto Brant, Filmic adaptation, Audio-visual narratology

Aos adolescentes tardios.

AGRADECIMENTOS

A meu pai e minhas irmãs Paula e Diana, minhas tias Dora e Jane, meu cunhado Paulo e meu sobrinho Eduardo, pela história que compartilhamos e pela força e admiração que se renova no convívio.

A Sarayna, meu amor, por estar em meus dias, com sua graça, sua alegria, sua inteligência, sensibilidade e carinho.

Aos amigos de perto e de longe, pelo carinho e pelas confissões. Agradeço a Maurício, Falcão e Inara, por serem uma constância e um incentivo na minha vida acadêmica e pela cumplicidade de sempre.

Ao meu orientador Mousinho, pela trajetória juntos, pelo respeito mútuo e pela dedicação e sapiência com que guiou à minha pesquisa.

As professoras Genilda e Sandra, agradeço pelas sugestões, conselhos, aulas e conversas, pelo exemplo de conduta responsável e compromissada e pelo incentivo intelectual.

Aos colegas de mestrado, especialmente a Bevenuta e Allana, pelo apoio nas atividades acadêmicas e pela intensa colaboração no meu trabalho.

A Rose e Liane, pela atenção e presteza.

“Além de sua crise, ou, quem sabe, de sua ‘morte’, o cinema fecha um círculo, lá, bem longe, em suas origens. Diálogo com o silencioso. É então que nos damos conta de que o arcaico e o pós-moderno guardam entre si um parentesco.”

Serge Daney

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 BETO BRANT E SUAS ADAPTAÇÕES	15
1.1 DANIEL GALERA E O SELO <i>LIVROS DO MAL</i>	16
1.2 <i>CÃO SEM DONO</i> EM PORTO ALEGRE	20
1.3 PRIMEIRAS CRÍTICAS AO FILME	24
2 A PERSONAGEM NO CINEMA CLÁSSICO E MODERNO	32
2.1 DO PERSONAGEM LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO	40
2.1.1 Ciro: personagem em crise	43
2.1.2 O corpo como agente revelador	51
3 FOCALIZAÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	57
3.1 CIRO ENQUANTO FOCALIZADOR	66
3.1.1 Espaço fílmico	67
3.1.2 Recorrência dos <i>fades</i> e pausas narrativas como sintoma de crise e resistência	69
3.2 MARCELA: SER EM FUGA	73
3.3 ASPECTOS DE ADESÃO À FOCALIZAÇÃO INTERNA DE CIRO	77
4 AÇÃO NARRATIVA NO CINEMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO	81
4.1 A CRISE DA INTRIGA NA LITERATURA E A NOVA DRAMATURGIA DO CINEMA MODERNO	84
4.2 UMA TENDÊNCIA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO	92

4.2.1 Beto Brant, do clássico ao moderno	95
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	113

INTRODUÇÃO

É comum no debate crítico acerca dos filmes realizados que adaptam um romance ou conto, uma discussão teórica que remete a influência exercida pela literatura no cinema. É sabido que os primeiros cineastas encontraram na literatura terreno fértil para sistematizar o uso da nascente linguagem, explorando principalmente o seu potencial narrativo. Neste processo, além de procedimentos constituintes de qualquer arte narrativa, a literatura também ofereceu aos cineastas uma enorme quantidade de histórias narradas ao longo de séculos.

Porém, enquanto alguns teóricos encaram nesta relação uma tendência natural, na qual uma arte nova seja influenciada por uma arte mais antiga¹, outros insistem em ressaltar uma relação de subordinação do cinema perante a literatura.

Este fato evidencia um preconceito que pode ser o fruto de uma aproximação entre o cinema e a literatura canônica no começo do século XX, que visava principalmente os interesses comerciais da nascente indústria cinematográfica. A idéia consistia em adaptar para o cinema romances que já gozavam de prestígio junto à parcela mais culta da sociedade, tendo como objetivo legitimar a nova invenção como uma expressão artística e aumentar o público espectador. A inevitável comparação sempre colocava o cinema em uma posição inferior à respectiva obra literária.

É por estes indícios que o tema da fidelidade à obra de origem ocupou um papel central nos debates acerca da adaptação cinematográfica. Parte-se do pressuposto que a escolha do livro a ser adaptado já sugere uma relação de reverência pelo autor adaptador, ocultando outras possibilidades de interação, como sugerem os comentários de Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick a respeito da má qualidade de alguns livros que eles optaram em adaptar.

O público, por sua vez, sente-se atraído em ver retratados na tela os personagens e a história que permearam a sua imaginação durante a leitura do livro. Raramente um filme irá preencher tanta expectativa quando se tem em

¹ O teórico francês André Bazin é um dos maiores defensores dessa idéia, esboçada principalmente no seu ensaio *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação* (BAZIN, 1991).

mente uma descabida cobrança de fidelidade e negam-se as particularidades inerentes a cada linguagem narrativa.

A cobrança ainda é alimentada pela indústria cinematográfica que, no seu ímpeto de alcançar um maior público, continua seguindo a trajetória iniciada nas origens do cinema, seja adaptando os *best-sellers* que surgem a cada ano, seja propondo novas adaptações de romances clássicos, utilizando de forma tendenciosa as obras literárias de sucesso em suas milionárias campanhas de marketing. Enquanto o pensamento dominante estiver preso a uma vaga noção de hierarquia entre as artes, o cinema narrativo irá aparecer sempre como um eterno devedor e subalterno da literatura.

Em contraponto, uma forte tendência crítica em voga na contemporaneidade pensa o processo adaptativo como uma relação dialógica, para usar o conceito de Bakhtin, que, numa esfera mais ampla é constituinte de qualquer discurso narrativo.

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006, p. 28).

Além de propor uma base de análise mais profícua e instigante do que a vaga noção de “fidelidade”, o dialogismo bakhtiniano certamente é mais adequado para a reflexão acerca da profusão de textos e contextos que se relacionam na contemporaneidade. Pois se naquela linhagem teórica o debate hierárquico encontrava respaldo na valorização do original em detrimento ao adaptado, nesta, os processos dialógicos tendem a valorizar o emaranhado de vozes que o texto é capaz de repercutir.

Assim, concordamos com Stam quando ele sugere que “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (STAM, 2006, p.50), e que não precisamos abandonar noções de julgamento na análise de um processo adaptativo, mas sim levar em consideração outros critérios que não aqueles que partem do pressuposto de que a obra de origem detém superioridade sobre a obra adaptada.

É a partir desta perspectiva que pretendemos analisar alguns aspectos narrativos do filme *Cão sem dono*, de Beto Brant, adaptado do livro *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. Pensaremos o processo não como uma tentativa de restituir na linguagem cinematográfica os percursos trilhados pela narrativa literária, mas sim como a relação mantida entre ambos ressaltam potencialidades, motivações estéticas e contexto de produção específica em cada obra.

O nosso interesse maior está nos aspectos concernentes à narratologia audiovisual, mais especificamente pensando como a construção do personagem e a perspectiva narrativa do filme *Cão sem dono* refletem uma postura moderna constituinte do cinema contemporâneo.

No primeiro capítulo, pensaremos as obras em seus respectivos contextos de produção. Para isso, iremos refazer de forma resumida a trajetória cinematográfica do cineasta Beto Brant e a trajetória literária do escritor Daniel Galera. Por se tratar de uma obra recente (2007), julgamos importante trazer à tona a fortuna crítica do filme na tentativa de situá-lo no ambiente da crítica especializada brasileira, mostrando algumas tendências e fissuras no contexto audiovisual contemporâneo.

Em seguida, entramos na análise dos aspectos narrativos do filme, tendo como ponto de partida a construção e as especificidades do personagem cinematográfico em relação ao personagem literário. Este debate se inicia no segundo capítulo e se estende ao terceiro com uma nova abordagem, analisando o personagem enquanto *focalizador* e sua relação direta com outros aspectos do discurso fílmico.

Para estas reflexões, usaremos como escopo teórico livros e autores que trataram do discurso da narrativa na literatura, como Gérard Genette, Antonio Candido e Alfredo Carvalho, além de alguns autores que já refletiram sobre as particularidades da narratologia audiovisual, como os teóricos François Jost e André Gaudreault, Marcel Martin e João Batista de Brito.

No último capítulo, propomos alguns apontamentos no sentido de pensar sobre uma forte tendência presente no cinema contemporâneo que repercute escolhas estéticas, temáticas e estruturais remetendo aos primórdios do cinema moderno, tendo como base o neo-realismo italiano.

Esta reflexão surge de uma necessidade em aprofundar alguns aspectos presentes nesta análise que fizemos do filme *Cão sem dono*, inserindo-lhe num contexto mais amplo de produção e de relação com outros textos narrativos.

1 BETO BRANT E SUAS ADAPTAÇÕES

A trajetória do cineasta Beto Brant ilustra um caminho conhecido pelos novos cineastas brasileiros. Formado em cinema pela FAAP no ano de 1987, inicia sua carreira dirigindo curtas-metragens e videoclipes. Com estes primeiros trabalhos, Beto Brant venceu prêmios em festivais nacionais e internacionais e adquiriu visibilidade e experiência para se aventurar no projeto de um longa-metragem, fato que se concretiza em 1997 com o filme *Os matadores*. Um fato notável a partir de então em sua filmografia é a predileção em adaptar obras literárias, pois todos os seus filmes de longa-metragem provêm de material literário pré-existente.

Os matadores marca também o início de uma intensa parceria que o realizador mantém com o escritor Marçal Aquino, que além de ceder os direitos de adaptação de seu conto *Matadores*, também trabalhou no roteiro junto com o escritor Fernando Bonassi. Como o título sugere, trata-se de um filme sobre matadores de aluguel na espreita de seu alvo numa região fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Os diálogos e a caracterização dos personagens explicitam influências da literatura policial e das revistas *pulp* de faroeste.

No ano seguinte, Beto Brant dirige o filme *Ação entre Amigos* (1998), baseado numa história original de Marçal Aquino, que novamente é co-autor do roteiro. Vingança, amizade e ditadura militar são temas centrais abordados.

O invasor (2001) é o terceiro longa-metragem do diretor baseado na literatura de Aquino. Desta vez, o processo sugere uma nova experiência adaptativa para os dois autores. O livro homônimo ainda se encontrava inacabado quando Beto Brant decidiu realizar o filme, fazendo com que Marçal Aquino suspendesse a produção da obra para se dedicar ao roteiro que seria filmado. Só após o filme realizado ele retoma a narrativa em sua vertente literária.

Crime delicado (2005) marca o primeiro filme de Beto Brant adaptado de uma obra literária que não foi escrita por Marçal Aquino. Adaptado do romance *Um crime delicado* (SANT'ANNA, 1997), o filme sugere novos aspectos temáticos e estéticos na obra do cineasta, provavelmente se deixando

contaminar pelo universo próprio do escritor Sérgio Sant'anna. A obsessão de um crítico teatral por uma mulher com a perna amputada é o mote central da obra.

Continuando com suas adaptações, Beto Brant realiza em parceria com Renato Ciasca o filme *Cão sem dono* (2007), a partir do romance *Até o dia que o cão morreu*, do escritor Daniel Galera.

Atualmente ele retoma o universo de seu parceiro habitual e realiza novo filme baseado no romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (AQUINO, 2005), obra inclusive na qual o diretor realizou um novo processo adaptativo em sua filmografia. Convidado pelo canal TV Cultura para dirigir um seriado, Beto Brant se baseia num personagem inserido na narrativa do livro e realiza em quatro episódios *O amor segundo B. Shianberg*², que depois veio a ser adaptado para o cinema e lançado em 2009.

Salientamos que, mesmo quando Beto Brant não adapta as obras de Marçal Aquino, este colabora na confecção dos roteiros de seus filmes. Essa dupla característica do diretor (adaptar obras literárias e escrever os roteiros com um escritor de literatura) certamente influencia a sua estética e a forma como pensa e desenvolve o seu cinema.

O que também nos chama atenção nas escolhas do cineasta é o seu interesse em sempre adaptar obras contemporâneas, o que sugere uma aproximação mais afetiva e concreta entre ele e o escritor da obra de origem. Em entrevistas e comentários sobre o seu processo produtivo, Beto Brant sempre ressalta a importância de trabalhar com pessoas que fazem parte de seu círculo de amizade, por isso as equipes de seus filmes normalmente são formadas por profissionais que já trabalharam com ele, como é o caso de Marçal Aquino.

1.1 DANIEL GALERA E O SELO *LIVROS DO MAL*

Daniel Galera faz parte de uma geração de escritores do Rio Grande do Sul que começou a publicar seus textos no final da década de 90 com o fanzine

² O seriado foi exibido em julho de 2009 na TV Cultura, mas pode ser visto *online* no site da emissora: <<http://www.tvcultura.com.br/direcoes/o-amor-segundo-b-schianberg>>

digital *CardosoOnline*. Trata-se de uma geração pioneira no Brasil que soube exercitar uma escrita literária própria ao novo veículo que se disseminava de forma rápida na ocasião, além de usar as possibilidades da internet na distribuição de seus textos.

Estudante de publicidade em Porto Alegre, Galera se uniu a outros colegas de sua universidade e editou durante 4 anos (1998-2001) o fanzine COL³, uma série de crônicas, críticas, contos e poemas que era enviada semanalmente via e-mail a uma lista de amigos que rapidamente disseminava os textos para universitários dos cursos de Comunicação Social de todo o país. Além de Galera, faziam parte desta equipe escritores que atualmente chamam a atenção da crítica literária, sendo citados como nomes representativos da nova literatura brasileira, como por exemplo, Daniel Pellizarri e Clarah Averbuck.

Marcando um novo passo em sua trajetória profissional como escritor, Daniel Galera funda em 2001 junto a Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla (todos ex-colunistas do COL) o selo independente *Livro do Mal*, que tinha como objetivo publicar uma pequena tiragem de seus livros e de outros escritores contemporâneos que dialogassem esteticamente com eles. No *slogan* da pequena editora já se encontrava o norte conceitual de suas obras: “o novo é tri-massa”, mostrando um agudo interesse pelo contemporâneo e pela linguagem característica de suas vivências e seus interesses literários.

Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais, e apresentar a um público mais amplo autores iniciantes e talentosos que anda produzindo literatura por aí, alguns deles participantes dos meios eletrônicos de laboratório e divulgação⁴.

No mesmo ano, Galera publica o seu primeiro livro de contos, *Dentes guardados*. Não demora até que ele se aventure na escrita de uma narrativa

³ Todos os textos publicados nas 278 edições do fanzine encontram-se disponíveis no site <<http://www.qualquer.org/col/>>

⁴ Texto assinado pelos três sócios no lançamento do projeto. Disponível em: <www.ranchocarne.org>

mais longa. Em 2003, aos 23 anos, publica pelo mesmo selo o seu romance de estréia, *Até o dia em que o cão morreu*.

Tudo na obra indica um romance de formação, não apenas enquanto gênero literário, mas também como experiência pessoal para o escritor. O protagonista, que no livro não recebe nome, é um jovem beirando à vida adulta, que recém-formado no curso de Letras não encontra motivação em sua vida profissional e afetiva. Opta pelo isolamento e passa a morar no centro de Porto Alegre em um apartamento praticamente vazio. Conhece então uma jovem modelo que dá novo sentido à sua rotina apática e sem perspectiva.

Segundo o autor, o romance foi escrito a partir de sua observação acerca de um fenômeno comum entre as pessoas de sua idade e classe social, que ele caracteriza como “um excesso de possibilidades que desnorteava as pessoas, tornava tudo no mundo equivalente, e portanto, igualmente desinteressante”⁵(GALERA, 2007).

Escrito na primeira pessoa pelo protagonista, o romance é caracterizado por uma linguagem coloquial e pontuada por diversos momentos de digressão do personagem. Dessa forma, sobressai um certo despojamento na escrita que reflete um estilo de texto característico dos *blogs* de jovens escritores.

Mesmo com uma pequena tiragem, o livro – em consonância à visibilidade alcançada por uma nova geração de jovens escritores que os críticos perceberam como um novo contexto criativo propiciado principalmente pela disseminação da internet – obteve boa repercussão na mídia e foi reeditado em 2007 pela editora Companhia das Letras, no mesmo ano em que foi adaptado para o cinema.

Ao se deparar quatro anos depois com a possibilidade de revisar seu romance de estréia, Galera comenta que percebeu se tratar de uma obra escrita na pressa, com sentimentos exacerbados, com aspectos pueris e quase inverossímeis. Preferiu manter assim, por acreditar que estes elementos são justamente a base de sustentação e de existência própria de seu livro. Da mesma forma, acreditamos que o pouco rigor na tessitura da escrita (o autor afirma ter escrito o livro em 4 meses) não deve se confundir com um estilo *naïf*

⁵ Texto publicado no site oficial do filme *Cão sem dono*. Disponível em: <www.dramafilmes.com.br/caosemdono/> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

ou sem valorização estética, mas pelo contrário, explora as potencialidades de um estilo de linguagem atento à oralidade do cotidiano e com forte traços confessionais.

Após esta sua primeira experiência de “formação”, o autor publica os romances *Mãos de cavalo* (2006) e *Cordilheira* (prêmio Jabuti de literatura em 2009), sendo o primeiro igualmente visto como um *bildungsroman* e o segundo protagonizado por uma jovem escritora. A partir de então, é comum nas revistas culturais a citação ao autor como um dos escritores mais expressivos no sentido de retratar uma geração contemporânea.

Em relação ao seu envolvimento na realização do filme *Cão sem dono*, Daniel Galera ressalta que preferiu manter distância no processo de filmagem. Em entrevista concedida ao site colaborativo *Overmundo*, ele conta que participou de leituras prévias do livro junto com os diretores e teceu algumas opiniões sobre o roteiro, mas não interferiu diretamente nele.

Acho que uma grande parte da essência do livro está nele, mas trata-se claramente de uma releitura, uma obra nova feita por outros autores. Os principais temas estão lá: a apatia do narrador, o encontro de duas pessoas que juntas conseguem anular suas solidões por breves instantes, o peso e o encanto que as possibilidades da vida exercem sobre nós. Mas também há várias diferenças. Quem fala no filme são seus diretores, sua equipe, seus atores, que se inspiraram numa criação minha para mergulhar num processo de criação próprio⁶.

Não foi a primeira vez que o autor teve uma obra sua adaptada. O seu livro de contos *Dentes Guardados* (2001) foi adaptado para o teatro em 2002 pelo dramaturgo Mário Bortolotto, além de ter quatro contos transformados em curtas-metragens ao longo da década. A sua escrita e o tema de seus livros parecem atrair o interesse de realizadores cinematográficos. O seu romance *Mãos de Cavalo* também já teve os direitos autorais comprados e deve ser adaptado para o cinema em breve.

⁶ Entrevista publicada no site colaborativo Overmundo. Disponível em: <www.overmundo.com.br/overblog/cao-sem-dono/> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

1.2 CÃO SEM DONO EM PORTO ALEGRE

O primeiro aspecto a ressaltar sobre o caminho percorrido na realização do filme *Cão sem dono* é a direção conjunta de Beto Brant com Renato Ciasca, que até então sempre assumia a função de produtor. O fato de assinarem juntos a direção do filme é um dos indícios para pensarmos como o processo inteiro esteve calcado numa forte idéia de criação coletiva, não apenas no sentido de uma equipe trabalhando em prol de uma obra, mas também numa busca em trazer à tona os múltiplos pontos de vista que permeiam um processo criativo.

Iremos descrever este processo a partir de um texto escrito pelos próprios diretores, além de algumas entrevistas concedidas por membros da equipe.

Logo após o lançamento do livro *Até o dia em que o cão morreu*, em 2004, Beto Brant e Renato Ciasca se interessaram em adaptar a obra que havia sido recomendada a eles por Marçal Aquino. Juntos, os três desenvolveram o roteiro a partir do livro de Galera.

Mais do que a locação do filme e o lugar em que se passa o enredo, a cidade de Porto Alegre possibilitou aos cineastas a imersão em uma nova cena audiovisual. Esse diálogo criativo entre dois contextos de cinema distintos (cinema paulista e cinema gaúcho) é visível na equipe formada, com nomes recorrentes na obra de Brant (o fotógrafo Toca Seabra e o montador Manga Champion), e com novos integrantes que atuam no cinema gaúcho (o diretor Gustavo Spolidoro que trabalhou na produção, o diretor de arte Luiz Roque e todo o elenco do filme).

E foi a partir deste diálogo que os diretores encontraram os atores para os seus personagens. Diferente do usual teste de seleção de elenco, os diretores resolveram ir a campo, assistindo peças de teatro e conhecendo a cinematografia local.

Dessa forma, encontraram nos atores Júlio Andrade, Roberto Oliveira e Sandra Possani, o entrosamento necessário para formar uma família, sendo eles respectivamente no filme *Ciro e seus pais*. Na ocasião, os três faziam parte de um grupo de teatro com espetáculo em exibição.

Para o personagem carismático do *motoboy* Lácio, convidaram Marcos Contreras, ator recorrente nos filmes realizados por universitários da região. A atriz Janaína Kremer, que interpreta a sua esposa no filme, também atua constantemente no cenário audiovisual gaúcho.

Um encontro mais inusitado aconteceu na escolha do ator que interpreta o porteiro Elomar. Foi em um restaurante de Porto Alegre que os diretores conheceram a obra do artista plástico Luis Carlos Vasconcelos Coelho, amigo do dono do estabelecimento. Ao conhecê-lo pessoalmente, encantaram-se com as suas pinturas e com o seu carisma. Pediram então que ele lesse o livro e o roteiro e que fizesse as obras que iriam aparecer no filme, deixando-lhe inteiramente livre na criação. Ele aceitou o convite em atuar pela primeira vez e sugeriu incluir no filme uma música de Lupicínio Rodrigues, por considerá-lo o maior artista gaúcho de todos os tempos. Como sabemos, a sugestão foi aceita.

O caso mais emblemático na formação do elenco é a presença da modelo Tainá Muller, que nunca havia atuado profissionalmente em nenhum filme até então. O seu envolvimento na filmagem foi propiciado primeiramente por um motivo pessoal, pois ela namorava com o escritor Daniel Galera e os pontos em comuns entre a sua vida e a personagem Marcela alimentavam a idéia de que o livro tinha forte apelo autobiográfico. Os diretores Beto Brant e Renato Ciasca comentam que ainda fizeram teste de seleção, mas aos poucos perceberam que Tainá seria a pessoa mais indicada para interpretar o papel.

Perceber as ligações afetivas entre as pessoas envolvidas no filme e os encontros que determinaram a escolha do elenco esclarece uma busca crescente dentro da filmografia de Beto Brant. O seu cinema abre brechas para a inserção de momentos que flertam com a espontaneidade das ações corriqueiras, encontrando numa participação mais ativa dos atores a força que desencadeia este processo. Sobre o *Cão sem dono*, os próprios cineastas afirmam que o roteiro foi reinventado a partir da vivência dos atores durante o processo de ensaio e filmagem.

No caso em questão, não se trata de uma idéia de reinvenção própria aos processos artísticos realizados por grandes equipes, mas sim um processo de direção que aposta no improviso e na descoberta dos personagens pelos

atores, deixando-lhes livres para criar a partir dos elementos narrativos que compõem o roteiro.

Ressaltamos que esta tendência em valorizar o ator em cena, permitindo-lhe improvisar novos diálogos e situações, é algo que pode ser observado em outros filmes de Beto Brant.

No filme *O invasor*, o personagem Anísio foi interpretado pelo cantor Paulo Miklos, que até então nunca havia atuado em um longa-metragem. Outra aposta arriscada do cineasta foi incluir uma cena com o *rapper* Sabotage, que também não tinha experiência na arte da atuação cinematográfica. Além de fazer uma ponta no filme, Sabotage alterou todas as falas referentes ao personagem Anísio, pois segundo ele, não estavam coerentes com a linguagem característica da periferia, lugar onde ele vivia (Sabotage e o personagem). O processo resultou em uma atuação mais intensa, ampliando a atmosfera de desconforto presente no filme.

Outro aspecto é a opção fotográfica em manter a câmera na mão, possibilitando uma movimentação mais livre do ator, pois ao invés de obedecer a rígidas marcações de cena (no caso de seqüências mais decupadas), ele pode facilmente ser acompanhado pelo operador da câmera. Este procedimento é uma marca estética do filme *O invasor*, visível principalmente nas cenas com o protagonista interpretado por Marco Ricca.

Em *Crime delicado*, podemos perceber de forma mais clara esta abertura para o improviso nos filmes de Beto Brant. Em determinado momento do filme, vemos o desenrolar de três cenas que acontecem à noite dentro de bares: uma conversa entre travestis, uma conversa entre dois velhos embriagados e a discussão de um casal. Em cada esquete se desenvolve uma conversa aleatória que foi o fruto do processo de improviso entre os participantes das cenas, atores e amigos convidados (como o cineasta Claudio Assis e o escritor Xico Sá) que só aparecem esta única vez no filme.

A impressão propiciada por esta estratégia é a de um olhar documental que registra pessoas comuns vivendo os seus dramas e momentos banais em paralelo à ação principal da narrativa fílmica. Por outro lado, a escolha dos atores (e não-atores) que participam dos esquetes parece ter sido guiada pelo

fascínio natural que estas pessoas geram a partir simplesmente da presença física na tela, destituídas de um construto ficcional mais complexo.

Refletindo sobre este procedimento, e tendo em mente o processo que resultou na formação do elenco do filme *Cão sem dono*, julgamos que Beto Brant e Renato Ciasca acreditaram nas possibilidades geradas a partir do universo pessoal incorporado por cada ator na composição de seus personagens. Ressaltamos a escolha de Tainá Muller e do artista plástico Luis Carlos Vasconcelos Coelho, que mesmo não possuindo experiências na atuação cinematográfica, apresentavam características pessoais intimamente ligadas às de seus respectivos personagens.

A construção do personagem Ciro é sintomática neste processo adotado pelos cineastas e não se restringe apenas aos aspectos psicológicos. O apartamento onde Ciro vive sozinho no filme foi alugado pela equipe faltando três meses para o início de filmagem, deixando-lhe inteiramente vazio. Coube ao ator Júlio Andrade, orientado pelo diretor de arte Luiz Roque, mobiliar o apartamento com os seus próprios pertences que foram incorporados ao filme.

Faltando um mês para o início das filmagens, o Julio se mudou para lá [o apartamento] com o cachorro Churras, adotado no canil público. E, distanciando-se dos amigos e familiares, aos poucos foi se transformando em Ciro. Provou uma solidão aguda e leu muitos russos e existencialistas. Foi contra sua natureza, mas essencial para o Ciro que resultou na tela⁷.

Lembramos que no filme *Cão sem dono*, Ciro se expressa muito mais pelo seu corpo e seu estado de ânimo do que pelos diálogos. Encontramos neste método de assimilação do personagem pelo ator Júlio Andrade as bases de uma atuação condizente com este aspecto narrativo do filme, explorando as potencialidades do vazio e do silêncio como forma de ressaltar a interioridade de Ciro, tema que iremos tratar nos capítulos seguintes.

A construção da interioridade do personagem a partir de uma experiência calcada na vivência do ator (a solidão no apartamento vazio) condiz com alguns aspectos do sistema de atuação trabalhado pelo ator e

⁷ Texto publicado no site oficial do filme *Cão sem dono*. Disponível em: <www.dramafilmes.com.br/caosemdono/>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

teatrólogo russo Constantin Stanislavski. O diálogo entre estas duas expressões artísticas na composição do personagem certamente se faz necessário no contexto contemporâneo do cinema nacional, que raramente apresenta atuações adequadas à sua proposta fílmica.

Destacamos também no processo de filmagem de *Cão sem dono* a opção fotográfica em utilizar pouca luz artificial, mantendo uma coerência estética com os outros elementos de composição presentes no filme (direção de arte, atuação, trilha sonora, montagem).

A maior parte do filme foi rodada com lâmpadas normais, colocadas na decoração do set. Às vezes, havia uma única fonte de luz, como na cena em que o Ciro quebra o abajur na parede. A cena foi improvisada e o ator não sabia que o abajur era a única fonte. Nós não cortamos a câmera e o ator permaneceu atuando na escuridão⁸.

Do ponto de vista processual, essa escolha reduz consideravelmente o tamanho da equipe técnica de um filme, impondo uma estrutura de produção reduzida se comparada ao processo convencional de um longa-metragem realizado em padrão industrial.

Refletindo sobre os aspectos aqui mencionados, julgamos que o processo de realização do filme *Cão sem dono* potencializou criativamente uma escassez consciente (de equipe e de equipamentos), prezando sempre pela construção de um clima propício à improvisação e à intimidade construída pelos integrantes da equipe.

1.3 PRIMEIRAS CRÍTICAS AO FILME

Lançado no Festival de Cinema de Pernambuco (Cine-PE) em abril de 2007, o filme *Cão sem dono* obteve grande repercussão na mídia, sendo laureado com os prêmios de *melhor longa-metragem*, *melhor atriz* para Tainá Muller e *prêmio especial da crítica*. Independente da boa recepção que o filme obteve no festival, a expectativa em torno do lançamento se justificava pelo sucesso anterior do cineasta Beto Brant, que com o filme *O invasor*

⁸ Texto publicado no site oficial do filme. Disponível em:
<www.dramafilmes.com.br/caosemdono/> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

(consagrado no mesmo festival em 2002 vencendo em seis categorias) alcançou uma posição de destaque dentro do novo panorama do cinema nacional.

No mesmo ano, em janeiro de 2007 na 10ª Mostra de Cinema de Tiradentes (MG), Beto Brant foi considerado o cineasta da década, pois segundo os 41 votantes (entre críticos, cineastas e pesquisadores de todo o país) a sua marca autoral foi a maior novidade surgida no cinema nacional no período analisado⁹.

Os prêmios e o debate crítico em torno do filme *Cão sem dono* ressaltam mais um passo na trajetória trilhada pelo cineasta. Por isso, veremos em diversas críticas publicadas sobre o filme, citações a outras obras de Beto Brant, como comparações entre temáticas e personagens, possíveis pontos em comum ou então novos rumos em sua escrita fílmica, enfim, uma obra pensada dentro de um projeto estético amplo e em construção.

Um aspecto central festejado pela crítica diz respeito a um certo despojamento e frescor encontrado no filme, apontado sobretudo como resultado de uma estética que preza por ações e atuações mais próximas à experiência cotidiana, fato lembrado por críticos como Marcelo Miranda, Kleber Mendonça e Inácio Araújo.

Refletindo sobre essa questão, Luiz Carlos Oliveira Jr. ressaltou em seu texto publicado na revista eletrônica Contracampo que a potência do filme não estaria exatamente na exposição do real, como aparenta em uma primeira impressão. Ele então sugere um *espaço de confissão*, onde os personagens desabafam algo sobre si durante o filme, um conceito que adquire contornos mais íntimos e afetivos do que a idéia já tão explorada de realismo ou naturalismo no cinema.

Alguns críticos traçaram um paralelo entre o filme e a concepção cinematográfica do cineasta-teórico Robert Bresson. Essa proximidade diz

⁹ A notícia completa está disponível em:

<http://www.confrariadecinema.com.br/reportagem_corpo.jsp?id=74&cidade=0> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

respeito, sobretudo, à economia dos meios e à “dramaturgia realista apoiada na concretude das ações”¹⁰, aspectos encontrados na tessitura do filme.

No geral, esta idéia mais ampla de um filme em *tom menor* parece ter sido assimilada e festejada inclusive nas críticas que não se mostraram muito favoráveis ao filme, como no texto de Inácio Araújo, no qual ele explicita a sua relação confusa com a obra, pois não teria se “conectado direito”, e de forma lacônica traça suas impressões arrematando que no geral lhe pareceu um bom filme¹¹.

A exaltação quase uníssona da crítica em torno destes elementos que aproximariam o filme de uma noção de realismo cinematográfico explicita, por oposição, uma queixa comum ao excesso de padronização e artificialismo que se faz presente na maioria dos outros filmes do cinema nacional.

Nesse sentido, *Cão sem dono* e sua experiência dramática trazem o cinema brasileiro para um campo ainda tido como estrangeiro, numa produção que ainda fala alto demais via atores dois ou três graus acima do nível do mar, em tramas lotadas de grandes incidentes e nenhuma sutileza¹².

Lembramos que, recentemente, países vizinhos como Argentina e Uruguai se destacaram no panorama crítico mundial produzindo filmes com estéticas cada vez mais ousadas e antenadas com outras cinematografias do cinema mundial. É provável que este fato possa ter impulsionado a crítica brasileira a lançar um olhar mais atento a qualquer movimento que possa indicar a inserção de nosso cinema dentro deste âmbito de circulação em festivais e de meios mais especializados. O que está em foco é a busca e a imposição de uma valoração estética de nosso cinema, e não apenas uma crítica que legitima filmes de sucesso comercial (algo determinante em filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*).

¹⁰ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caosemdono.htm>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

¹¹ Disponível em: <<http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/06/anotaes-para-um-co-sem-dono-incio.html>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

¹² MENDONÇA, Kléber. Intimidade intuitiva. Cinemascópio. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/criticasf.cfm?CodCritica=1454>> Acesso em: 18 de setembro 2010.

Ainda nesta tendência em perceber o que de novo o filme *Cão sem dono* traria ao cinema nacional, a crítica voltou sua atenção para questões relativas à construção dos personagens. Neste debate, o filme foi visto sempre como um cinema de sintoma e não de metáforas, sendo recorrente nos textos a lembrança da cena em que Ciro faz um exame de endoscópio e a câmera entra materialmente em seu corpo.

Na cena do exame, há um momento extraordinário. Num mesmo plano, a câmera vai do rosto de Ciro (“amordaçado” como um cão bravo) ao monitor que mostra a imagem captada pela câmera endoscópica descendo até seu estômago. Alguém tinha mesmo que filmar esse plano; passar, num registro contínuo, do exterior do corpo ao interior do organismo, ir da epiderme à intimidade dos órgãos, espécie de auto-regressão, de reconciliação com o corpo através de uma terapia não psicanalítica, mas puramente física. [...] O filme não olha dentro da alma dos personagens. Em revanche, recobra o que há de profundo na epiderme. *Cão Sem Dono* mostra que o cinema já está no homem, basta estimulá-lo, provocar sua manifestação na superfície do corpo¹³.

Sobre essa questão, Paulo Santos Lima percebe em seu artigo *O corpo, sempre*¹⁴ o tratamento estético no *Cão sem dono* como um aspecto moderno, “porque trabalha-se menos na simbologia e mais no estar das coisas em cena”.

A espontaneidade das atuações também foi algo notado nas críticas. Para Luiz Carlos¹⁵, Lácio “é um dos personagens secundários mais vivos” do cinema brasileiro em muito tempo. O fato da atriz Tainá Muller, que interpreta Marcela no filme, ter vencido o prêmio de melhor atriz no festival de Recife também colabora com essa idéia mais ampla que a espontaneidade dos atores no filme reflete um método de criação que preza pela improvisação e naturalismo, algo raro no cinema nacional recente.

É consenso que o filme trabalha com a noção de escassez da ação dramática, impondo uma atmosfera mais letárgica que seria algo constituinte

¹³ OLIVEIRA, Luiz Carlos Jr. *Cão sem dono*. Revista eletrônica Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono.htm>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caosemdono.htm>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

¹⁵ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono.htm>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

do personagem central. Para Zanin¹⁶, trata-se de um “não-acontecimento ativo”, e Santo Lima¹⁷ ressalta o paradoxo de que Ciro é o personagem menos ativo do cinema de Brant, porém “é o que mais age em presença de cena”.

Ciro foi visto como sintoma de uma geração, refletindo angústias e dúvidas típicas da contemporaneidade. Na revista *Rolling Stone*¹⁸, Alexandre Inagaki fala em “personificação de uma geração atordoada diante da quase infinidade de perspectivas que a vida pós-moderna lhe oferece”, e na revista SET¹⁹, Alessandro Giannini diz que o filme “fala sobre esse estado de letargia que acomete as novas gerações, essa falta de perspectiva e de objetivos que se abate como uma doença nos jovens”.

Porém, além de não aprofundar esses laços entre Ciro e a contemporaneidade, nos parece que esta tendência crítica está mais interessada em achar paradigmas que dêem conta de desenhar um novo painel geracional. Ciro é visto como um elemento isolado na análise, sendo ele um modelo ideal que apresenta uma visão de mundo bem definida. Algo que não corresponde à forma que ele é apresentado no filme, levando em conta inclusive que outros personagens jovens, como Marcela e Lârcio, possuem ambições e ritmos de vida que não se enquadram nesta idéia geracional.

A identificação de Ciro com uma nova geração está exposta também na análise de Zanin, no jornal *O Estadão*, que discorre sobre o mal-estar de Ciro como sintoma de uma “má acomodação ao mundo, expressa pelo despojamento quase religioso de filmagem”. Inácio Araújo também propõe esta aproximação:

Fica a sensação de que o próprio Beto Brant ainda não domina muito bem essa vagabundagem do filme, que, no entanto, tem no ponto de partida (o romance em que se inspira, ou talvez o

¹⁶Disponível em: <http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/OEstadoSP_23-29Junho.jpg> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

¹⁷Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caosemdono.htm>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

¹⁸A crítica foi escaneada e publicada no site oficial do filme *Cão sem dono*. Disponível em: <<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/RollingStones-abril.jpg>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

¹⁹A crítica foi escaneada e publicada no site oficial do filme *Cão sem dono*. Disponível em: <<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/Set-maio.jpg>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

próprio roteiro, ou mesmo a leitura do roteiro) uma coisa geracional muito precisa, essa coisa vazia, uma espécie de "aqui agora" que não se define por uma escolha de modo de ser, mas justamente por falta de opção²⁰.

Ou seja, onde alguns enxergam “falta de opção”, outros pensam em “quase infinidade de perspectivas”. Esta tentativa de pensar o filme dentro da idéia de um painel geracional nos parece uma posição da crítica cinematográfica que refaz o percurso trilhado pela crítica literária ao livro *Até o dia em que o cão morreu*.

Lançado em 2003, o romance foi visto como uma obra geracional, não apenas por tematizar os impasses e conflitos de um jovem, algo comum no gênero literário apontado como *romance de formação (Bildungsroman)*, mas também por ter sido escrito por um jovem escritor inserido em um contexto de renovação literária.

Acreditamos que o debate acerca de uma obra conectada com uma geração está melhor desenhado nas críticas ao livro, sendo apenas apontado e lembrado de forma paralela nas análises do filme. Este fato evidencia também que o processo adaptativo empreendido por Beto Brant foi pouco explorado pelos críticos de cinema, sendo apenas mencionado como uma informação secundária. Certamente a análise de um filme que adapta escritores legitimados pela crítica, como Machado de Assis ou Guimarães Rosa, não iria ignorar os elementos estéticos da obra de origem.

Se nestes aspectos mencionados acima, como a espontaneidade das ações e dos atores e até mesmo a idéia de um personagem como modelo da contemporaneidade, houve certo consenso entre as críticas, não podemos dizer o mesmo sobre as análises do desfecho do filme. A reaparição de Marcela ao telefone chamando Ciro para viajar junto com ela e o súbito fim antes de uma resposta ao convite certamente foi o aspecto de maior discordância nas críticas analisadas.

Para aqueles que ressaltaram a inovação de um enredo fragmentado e pouco explicativo, a cena final foi vista como um desfecho coerente com a

²⁰ ARAÚJO, Inácio. Anotações para um cão sem dono. Disponível em: <<http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/06/anotaes-para-um-co-sem-dono-incio.html>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

tessitura dramática da obra, principalmente pela incapacidade de apreender o tom impresso, sugerindo uma indefinição entre um sentimento mais amplo de tristeza ou felicidade. Luis Carlos Oliveira JR. sintetiza esta impressão quando indaga em sua crítica: “Que tipo de *happy end* é esse? A morte de um ser (o cão) nutre a reaparição fantasmática de outro?”.

O que podemos perceber é que mesmo nas críticas favoráveis a este final, há uma certa confusão em como apreendê-lo. Há uma percepção da estratégia narrativa em deixar uma lacuna em aberto, em criar uma possível ambigüidade no sentimento final (feliz ou triste) e terminar o filme sem finalizar o enredo, mas ao mesmo tempo fica clara uma dificuldade em assimilar completamente esse desfecho, como se ele fosse abrupto demais.

Este aspecto norteia as críticas que explicitam a falta de compreensão do final ou que acusam a cena de ser precária no sentido de não finalizar o filme (não simplesmente o enredo, mas o discurso narrativo). Kleber Mendonça acredita que o final “pode ser visto como decepcionante, uma vez que o filme abandona sem grandes satisfações o universo que construíra tão delicadamente” e acrescenta que, talvez, “sugira um filme feito de intuições emotivas e pouco planejamento racional emocional”.

Pensando as críticas no conjunto, podemos perceber duas tendências dominantes. A primeira, mais entusiástica, portou-se de forma mais passional, ressaltando a relevância do filme em um contexto quase anêmico do cinema nacional. A segunda, um pouco mais reticente e comedida, acredita se tratar de um bom filme que também merece destaque justamente pelos aspectos que o diferencia do contexto atual, mas que ainda apresenta diversos pontos de fragilidade.

Em ambos os casos, o debate crítico adquire novos contornos quando pensamos em um cinema atual brasileiro carente de originalidade e despojamento. Um cinema pouco sensível aos dramas de pequenos personagens, e que seja realizado em um formato moderno e esteticamente coerente com o universo proposto.

Ressaltamos que as críticas citadas foram realizadas num curto período após o lançamento do filme, em meados de 2007. Pelo caráter de imediatismo e pelo formato típico dos veículos onde estas críticas circularam, tratam-se de

textos com alto teor impressionista, marcados por uma primeira apreciação e pelo entusiasmo ou decepção comum a qualquer espectador.

Esses primeiros indícios de uma crítica mais consistente revelam aspectos fundamentais para se entender a experiência da obra em seu contexto de origem, mas também devemos levar em consideração a urgência e a pressão imposta ao crítico para que ele organize as suas impressões.

Em seu texto sobre o filme *Cão do dono*, que preferiu chamar de “Anotações” ao invés de crítica, Inácio Araújo ilustra bem essa situação típica de sua profissão:

Tem filme de que eu saio percebendo que não sintonizei direito. Acho que aconteceu com o *Cão sem Dono*, de que eu gostei, com a sensação de que me escapou, ao mesmo tempo. É uma tortura quando isso acontece e a gente tem de escrever a respeito, porque o crítico tem de fazer sempre o número do especialista, daquele que sabe. O fato é que eu não sabia muito bem, quando vi o filme, e não sei muito bem agora (ARAÚJO, 2010).

Mesmo com essa ressalva, acreditamos que no caso em questão as críticas, ou anotações, ressaltaram aspectos fundamentais para se pensar o filme *Cão sem dono*, e indicaram caminhos instigantes que pretendemos percorrer no presente trabalho.

2 A PERSONAGEM NO CINEMA CLÁSSICO E MODERNO

Na trajetória da linguagem cinematográfica fica evidente a sua vocação em dialogar com outras artes, afinal, a diversidade de seu material expressivo é um fato que a diferencia de qualquer outra expressão artística. Porém, de todas as aproximações que os primeiros teóricos sugeriram entre o cinema e outras artes, as que permanecem em evidência até a contemporaneidade é com o teatro e a literatura.

Em textos críticos contemporâneos ainda nos deparamos com expressões pejorativas do tipo “teatro filmado”, bem como idéias que ecoam uma posição de destaque da obra literária enquanto expressão de alta cultura, em contraponto a um pensamento simplório do cinema como mero entretenimento. Esse senso comum se baseia num preconceito histórico e, principalmente, na visão distorcida da natureza da linguagem cinematográfica.

A contaminação entre o cinema, a literatura e o teatro revelam potencialidades específicas e possibilidades de entendimento teórico sobre a constituição da linguagem cinematográfica, a mais jovem das artes em questão. No cinema, une-se a fluidez narrativa da literatura ao caráter representacional que caracteriza as expressões cênicas.

No cerne da questão, encontra-se a possibilidade de as três artes em narrarem/dramatizarem uma história a partir de personagens que agem no espaço e no tempo determinado da narrativa. Dessa forma, o teórico Paulo Emílio Sales Gomes define o cinema como “teatro romanceado ou romance teatralizado” (GOMES, 2004, p. 106) e complementa:

Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. (GOMES, 2004, p. 106)

Para além da simbiose entre linguagens distintas, o que o teórico evidencia nesta afirmação é a posição de centralidade que a personagem

ocupa nas três artes. Seja na tela do cinema, no palco do teatro ou nas páginas de um livro, o desafio do autor é materializar (física e imagetivamente) o universo e a visão de mundo de determinadas personagens na sensibilidade e na percepção do leitor/espectador.

É a partir das personagens que o leitor/espectador adentra nas camadas mais profundas do significado contido na obra, pois elas fazem o romance parecer vivo (CANDIDO, 2004, p. 53). De acordo com Antonio Candido (2004, p. 53), “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o anima”. Na arte teatral é ainda mais notória a importância das personagens, pois elas “constituem praticamente a totalidade da obra teatral: nada existe a não ser através dela” (PRADO, 2004, p. 84).

No cinema, a construção da personagem deve levar em conta não apenas sua vinculação ao corpo de um ator, mas também a manipulação de outros elementos próprios à linguagem cinematográfica, sendo influenciada por aspectos técnicos e contextos sociais distintos. Grande parte do debate contemporâneo acerca da má influência que o teatro exerce sobre o cinema se refere ao vício da “atuação teatral”, que remete aos primórdios do cinema, pois mudos, os atores precisavam de exagerados gestos para expressar os sentimentos de seus personagens.

Com os avanços técnicos de captação de imagem e som, a atuação no cinema passou por um processo de naturalização, tornando mais crível a personagem para o espectador, utilizando inclusive pessoas representando a si mesmas como forma de diminuir a distância entre o real e a ficção.

Sabemos também que no cinema, o trabalho do ator é apenas uma de diversas variantes semióticas que irão confluir para a interpretação geral que o espectador terá em relação a sua atuação, como prova a célebre experiência russa da década de 20 conhecida como *efeito Kuleshov*, onde a mesma imagem de um ator intercalada com outras imagens provocava significados diferentes a depender da relação intelectual que se estabelece entre a expressão dele e a imagem seguinte. Já no palco, é notório que os atores ainda utilizem gestos, entonações e posturas, levando em conta as condições materiais do espetáculo e a distância que se encontram do público.

Dessa forma, podemos pensar a trajetória do cinema ficcional como a mudança de postura assumida pelo ator em cena. No cinema de matriz hollywoodiana, a atuação tende a um artificialismo vinculado, sobretudo, às condições materiais de filmagem: cenário construído em grandes estúdios, equipes organizadas em sistemas de produção em série e a utilização de pesados equipamentos.

Neste cinema industrial, a fabricação de mitos no que ficou conhecido como o modelo *star system* de produção, bem como a vinculação de filmes a gêneros específicos a partir de traços facilmente identificáveis são aspectos que determinam o que podemos chamar de narrativa clássica.

Por outro lado, pensamos num momento culminante na história do cinema: o neo-realismo italiano, uma mudança radical no enfoque dos temas abordados e na construção de personagens a partir da utilização de atores não profissionais.

A modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra, com o neo-realismo italiano. Desastres da guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. A intriga importa menos do que a descrição da sociedade (...). O neo-realismo vincula-se com o documentário (...): filmagens externas, em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais (...), temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares... (VANOYE, 1994, p. 34-35).

A problemática da personagem e o decorrente enredo que a anima passam a ser o ponto determinante na distinção entre o cinema clássico e o moderno. Trata-se de uma mudança no paradigma da narrativa associada a uma assimilação da necessidade de novos moldes produtivos.

Nesse ponto, é interessante notar como a formação do modelo clássico da linguagem narrativa audiovisual está associada a escritores e estratégias narrativas do romance em voga no século XIX. É notório que o “pai do cinema”, D. W. Griffith, sistematizou na linguagem cinematográfica estratégias narrativas encontradas nas novelas do romancista Charles Dickens²¹. Se houve tentativas

²¹ Em especial a utilização da montagem paralela.

de impor ao cinema uma linguagem puramente rítmica ou plástica, elas foram historicamente silenciadas em prol de uma linguagem que pudesse oferecer ao público uma nova maneira de contar (narrar-mostrar) histórias, aproximando a sua relação com o teatro e a literatura, como mencionamos acima.

Seguindo essa linhagem que evidencia a “vocação natural” do cinema em contar histórias, o crítico João Batista de Brito observa que o surgimento do cinema coincide com as vanguardas do começo do século XX em todas as artes, quando estava em evidência a crise da representação (BRITO, 2006, p. 8). Segundo ele, o “cinema consagrado não aceitou a desconstrução narrativa proposta pelo romance do século XX, *a la Joyce*, e preferiu ficar com o modelo literário do século XIX” (BRITO, 2006, p. 161).

Em seguida, Brito afirma que deixando de lado “periféricos e efêmeros fenômenos das vanguardas e das maquinações pessoais” (BRITO, 2006, p. 168), a crise da representação não atingiu o cinema. Ou seja, o cinema ainda se basearia no modelo convencional do romance do século XIX, “aquele que tinha começo, meio e fim” (BRITO, 2006, p. 168).

Concordando inicialmente que o modelo do cinema clássico obedece à estrutura recorrente do romance do século XIX, gostaríamos de pensar a afirmação acima de Vanoye levando em conta o movimento neo-realista assinalando as origens da modernidade cinematográfica, e aprofundar essa discussão ressaltando o papel do enredo e da personagem no cinema contemporâneo, ou em certo cinema moderno.

Já que tomamos a base da narrativa literária como correspondente ao cinema clássico, pensamos agora na afirmação do teórico Antonio Candido sobre a revolução sofrida pelo romance no século XX, ou seja, momento no qual a expressão literária chega à modernidade:

Poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, - ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero (CANDIDO, 2004, p. 60).

Acreditamos que esta passagem observada por Antonio Candido marca também o cinema moderno. E por se tratar de uma arte representativa, onde a personagem adquire a forma e o rosto de um ator, essa mudança no cinema passa também por novos métodos de atuação e direção, onde temos inclusive pessoas representando a si mesmas, modelo encontrado no neo-realismo, mas que também adquire novo debate no âmbito do cinema documental.

Sobre este aspecto, o cineasta brasileiro Rogério Sganzerla assinala no seu livro-manifesto *Por um Cinema sem Limite* que o cinema moderno se faz essencialmente preservando a liberdade do ator. Ele defende a improvisação como forma de assegurar o mistério da personagem e a espontaneidade do filme, pois se trata de “um processo arriscado, que exige muito do diretor mas que oferece possibilidades ilimitadas. Constitui justamente a valorização do instante presente e o cinema é a arte do presente” (SGANZERLA, 2001, p. 19).

Cinema moderno é uma questão de distância entre câmera e ator, autor e personagem, diálogo e inconsciente coletivo. [...] Fundamentalmente, o cinema moderno constitui essa passagem ao relativo. Filmes descem da altura expressionista, substituem o *plongée* pela câmera na mão. Chegam ao homem (SGANZERLA, 21, p. 2001).

Logicamente, a defesa de Sganzerla está comprometida com o contexto do afloramento de vanguardas cinematográficas em todo o mundo, a exemplo da *Nouvelle-Vague*, do Novo Cinema Alemão, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, no qual ele próprio é a figura mais emblemática.

Porém, o que nos interessa neste momento em que pensamos o papel do ator no cinema moderno e que encontramos eco nas idéias de Sganzerla, é a sua recusa aos procedimentos absolutos da linguagem por demais sistematizada em prol de um instrumento de liberdade que encontra no corpo seu grande poder de revelação. Citando a obra do cineasta americano Jonh Cassavetes, Sganzerla define o ator como a “matéria-prima do filme moderno” (SGANZERLA, 2001, p. 61) e cita a obra de Allain Jueffroy, *Une révolution Du regard*, onde “o corpo, para quem sabe ver e viver, é o local de toda a revelação” (apud SGANZERLA, 2001, p. 59).

Se pensarmos essa constatação com a afirmativa de Antonio Candido sobre o processo de revolução que o romance passou no século XX, veremos que no cinema aconteceu um processo similar, onde temos personagens complexos envolvidos em incidentes corriqueiros da experiência humana, em detrimento aos personagens mais simples envolvidos nas grandes aventuras do cinema clássico.

Podemos observar essa revolução no cinema moderno tendo como paradigma o filme *A doce vida*, de Federico Fellini, não por acaso um diretor que mantém traços característicos do neo-realismo, mas que desenvolveu um cinema por demais particular para ser enquadrado em qualquer movimento.

Em *A doce vida*, acompanhamos o *paparazzo* interpretado por Marcello Mastroianni a partir de fragmentos de seu cotidiano. A estrutura do filme segue uma lógica episódica, onde não temos uma evolução do tipo causa e consequência, mas sim um acúmulo de situações vividas pelo personagem central, elo de ligação entre todos os episódios e, por isso mesmo, o elemento estruturador da narrativa.

Ao invés do “começo, meio e fim” do cinema tradicional clássico, onde os personagens ocupam posições determinadas no arco narrativo, temos uma estrutura onde a história só é gerada a partir da interação do personagem com os outros elementos da narrativa, algo notado por Sganzerla ainda citando o cinema de John Cassavetes, quando diferencia o cinema moderno e o tradicional dizendo que “aquele emana dos personagens enquanto neste os personagens provém do enredo” (SGANZERLA, 2001, p. 60).

Sendo o personagem o ponto central onde convergem as teorias acerca da modernidade na literatura e no cinema, podemos perceber como o cinema contemporâneo não apenas adere à mudança proposta acima, mas também instaura um novo olhar sobre a construção narrativa, radicalizando o conceito do mínimo de ação dramática no intuito de revelar o máximo de sua dimensão na consciência e percepção dos personagens.

Porém, se no filme *A doce vida* ainda temos um ator de dimensões míticas que carrega em si um imaginário coletivo, como é o caso de Marcello Mastroianni, nos filmes contemporâneos se evidencia o trabalho de atores pouco conhecidos do público em geral, aspecto vinculado também ao

afloramento em proporção global de cinematografias antes restritas apenas aos seus países de origem. Na década de 90, presenciamos a ascensão de público e crítica do cinema dinamarquês e iraniano. Filmes como *Festa de família*, *Os idiotas*, *Filhos do Paraíso* e *O balão branco* ocuparam os holofotes do debate crítico.

Por ser um caso atípico e bem pontual, acreditamos que o movimento *Dogma 95* do cinema dinamarquês não deve ser tomado como parâmetro ao se pensar a produção contemporânea, posição essa atestada pela mudança radical de rumos tomados pelos diretores-fundadores do movimento.

Não é este o caso do cinema iraniano. Apresentando enredos minimalistas, personagens do povo sem *status* privilegiado na hierarquia social e promovendo uma tensão estética a partir da aproximação entre o real e o ficcional, o cinema iraniano pode ser visto como o catalisador de uma tendência contemporânea que dialoga com o neo-realismo italiano, atualizando o contexto social ao qual se vincula e lançando um olhar de cumplicidade aos personagens que vivenciam seus pequenos dramas em cena.

Lembramos inclusive que os filmes *Filhos do Paraíso* e *O balão branco*, primeiras obras a obter grande repercussão na mídia, assemelham-se ao célebre *Ladrões de bicicleta* ao tratar de dramas aparentemente banais protagonizados por crianças pobres.

É no final da década de 90 e, principalmente, no decorrer do século XXI, que percebemos um enfoque maior no cinema contemporâneo em aderir ao universo (imagético e perceptivo) de determinado personagem em contraponto ao modelo clássico onde o tínhamos envolvido em reviravoltas que ocorrem dentro da ação narrativa. Só para citarmos alguns exemplos: *Sexta à noite* (2002), de Claire Denis, *Na cidade de Sylvia* (2007), de José Guérin, *Mãe e Filho* (1997), de Alexander Sokurov, *Eternamente Sua* (2001), de Apichatpong Weerasethakul, *Os mortos* (2004), de Lisandro Alonso, *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, *4 meses, 3 semanas e 2 dias* (2007), de Christian Muiju.

Pela diversidade de países e de cineastas, podemos perceber que não se trata de um movimento específico que desencadeia outros movimentos, como costuma acontecer nas vanguardas históricas. Resguardadas as

especificidades, estilos autorais e procedimentos estéticos em cada obra, poderíamos dizer que em todos esses casos a ação narrativa se reduz ao ponto de ser eclipsada pela centralidade do personagem.

Não se trata mais de uma ação una e completa contada a partir de uma série de acontecimentos que se conectam, mas sim de uma situação experienciada por uma personagem, sem explicações prévias ou informações adicionais que possam revelar ao espectador aspectos subentendidos da história narrada. Retomaremos essa análise no capítulo em que discutirmos o conceito da crise da intriga.

No cinema brasileiro, ainda não encontramos equivalentes dessa nova postura diante do esgarçamento radical da ação narrativa, mas alguns filmes já apontam neste sentido de revelar a potência de pequenos dramas sendo filtrados pela percepção das personagens. Filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *O Céu de Suely* (2006), *A casa de Alice* (2007), *Morro do Céu* (2009) e *Cão sem dono* (2007), fogem de esquemas fechados dos roteiros tradicionais e extraem de seus personagens a potência que valoriza o cotidiano e redimensiona os acontecimentos aparentemente banais.

Como podemos perceber, a questão da personagem e suas implicações na narrativa permeiam todo o debate acerca do cinema moderno e contemporâneo, e ainda bem anterior a isto, tratam-se do elemento central da narração. Como sugere Anatol Rosenfeld, para haver narração, não pode haver ausências “demasiado prolongadas do elemento humano”, porque “o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo” (ROSENFELD, 2004, p. 28).

Ressaltamos que é o nosso intuito, a partir das considerações tratadas acima sobre a posição da personagem no cinema clássico e no cinema moderno, não é entrar no mérito hierárquico da qualidade e da relevância em cada caso, mas sim demarcar uma tendência contemporânea na forma em que os filmes se apresentam e se constituem a partir do tratamento dado à personagem em cena.

A partir dessas reflexões, propomos uma análise da categoria personagem no filme *Cão sem dono*, levando em conta o processo adaptativo e as suas implicações na construção narrativa da obra fílmica.

2.1 DO PERSONAGEM LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO

A afirmação lógica de que a construção da personagem é uma problemática a ser encarada em qualquer linguagem narrativa nos leva a uma nova pergunta: quais meios o autor terá para materializar a sua personagem? Certamente, e mais uma vez, estamos no âmbito das diferenças no material expressivo de cada arte em questão.

Uma atuação teatral deve levar em conta não apenas os aspectos próprios do personagem (gestos, entonação, características físicas), mas igualmente as implicações do local onde ele se apresenta, pois o ator se movimenta levando em conta a posição do espectador e dos objetos em cena. Da mesma forma, o ator de cinema deve saber onde a câmera se posiciona tendo em vista o melhor ângulo a captar o gesto ambíguo ou revelador de sua personagem.

Em ambos os casos, o autor ainda conta com elementos sonoros e visuais que irá gerar a interpretação que o espectador terá sobre a personagem e o significado de sua presença em cada cena da obra. Na literatura, o autor deve levar em consideração o caráter sucessivo da linguagem verbal para construir a sua personagem, a partir do acúmulo de informações descritivas ou simbólicas que irá incitar a imaginação de seu leitor. Em todos os casos, o percurso criador tem por objetivo restituir ficcionalmente a experiência real do contato com o outro.

Ao refletir sobre a relação entre uma personagem no romance e uma pessoa real, Antonio Candido constata que, pelo fato de ser “criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor”, a personagem é “mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2004, p. 50), mesmo tendo convicção de que este é o modelo a ser tomado pelo escritor. A partir desta constatação, a qual iremos ampliar para todas as outras artes narrativas, Candido indaga “de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (CANDIDO, 2004, p. 66).

Para refletir melhor sobre esse problema, Candido toma como base as considerações do romancista François Mauriac, para quem os elementos de invenção estão contidos na memória do romancista, ou seja, em sua

experiência e percepção do mundo que o cerca (CANDIDO, 2004, p. 67). Candido também chega a afirmar em outro momento que, ao tomar a realidade como modelo, o autor “é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério” (CANDIDO, 2004, p. 65). O que está em jogo nas duas afirmações é o processo pelo qual o artista traduz, a partir das possibilidades de uma linguagem, a sua relação com uma matéria-prima pré-existente, a realidade, sendo a modificação o princípio básico que rege esse processo (CANDIDO, 2004, p. 67).

A partir destas considerações, podemos pensar como esse princípio atua quando a realidade pré-existente passa a ser uma outra obra ficcional, como é o caso da adaptação para o cinema de uma obra literária. O personagem a ser construído já não será o fruto da observação direta do autor à realidade que o cerca, mas sim de seu contato com um personagem criado segundo a interpretação e a lógica interna do autor adaptado.

É comum, nestes casos, uma certa cobrança acerca da adequação do personagem literário à obra cinematográfica, principalmente quando se trata de um personagem já fixado no imaginário coletivo. Parece necessário que a adaptação não destrua os vínculos pré-existentes entre leitor e obra. Contudo, essa preocupação suscitada pela recepção mais atenta é ingênua se levarmos em conta o caráter criador que permeia qualquer obra de arte. Outra preocupação, porém, se mostra mais relevante.

Como sugere Antonio Candido (2004, p. 74), a construção da personagem deve atender à ordem interna da obra, e sua natureza depende das intenções do romance. Segundo ele, a verdade da personagem “depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (CANDIDO, 2004, p. 75). Beth Brait (1985, p. 51) também nos lembra que o ser fictício tem “forma própria de existir, onde os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la”.

Atento a isto, o autor adaptador deve levar em conta no processo adaptativo do personagem a função estruturante que ele exerce no romance.

Alguns aspectos físicos ou psicológicos devem ser mantidos caso sejam fundamentais para manter a coerência interna da narrativa.

Um exemplo de distorção mal-sucedida seria uma hipotética adaptação de um romance *noir* que tivesse uma bela heroína a despertar paixões ensandecidas nos homens que cruzassem o seu caminho ser encarnada por uma atriz sem carisma e beleza física segundo um padrão social facilmente reconhecível. A beleza e a sua facilidade em atrair os homens devem ser visíveis na obra cinematográfica, pois provavelmente será um elemento a compor o universo mais amplo do enredo e dos conflitos levados à tela.

É comum na história do cinema grandes atores deixarem de ser aceitos para interpretar determinado personagem por estarem velhos demais para o papel. O caso contrário também pode acontecer. Na adaptação do livro *O cheiro do ralo* é visível que o ator Selton Melo não condiz com o aspecto feio e velho²² que seria necessário para uma melhor adequação ao personagem central do romance, pois estas características físicas são essenciais para entendermos os seus aspectos psicológicos.

Esta reflexão parte do princípio que a liberdade do adaptador não deve entrar em choque com o universo criado pelo ficcionista, pelo contrário, deve buscar equivalentes criativos que possam materializar em outra linguagem os aspectos centrais do personagem literário. Logicamente não estamos falando dos casos em que a adaptação pretende modificar sensivelmente o contexto da obra de origem, quando se trata, por exemplo, de uma mudança de gênero.

Seria ridículo cobrarmos do cineasta Mel Brooks que seu dr. Frankenstein tivesse o ar sério e sombrio do personagem de Mary Shelley quando sabemos que a sua proposta no filme *O jovem Frankenstein* é fazer uma paródia do famoso romance. Porém, numa adaptação que tivesse o claro intuito de levar à tela a atmosfera criada no romance de Shelley, seria um redundante fracasso se o monstro não suscitasse horror no espectador.

A partir destas considerações, não queremos defender uma adesão completa ao universo ficcional criada pelo romancista, o que certamente seria algo impossível e infundado, tendo em vista o caráter criador que permeia o processo adaptativo, bem como as diferenças essenciais de cada sistema

²² Este fato pode ser minimizado pela interpretação do ator, maquiagem e figurino.

discursivo. Chamamos atenção apenas para uma consideração de Antonio Candido:

Neste mundo fictício, diferente [da realidade], as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes (CANDIDO, 2004, p. 67).

Partimos então do pressuposto que no processo adaptativo o autor já parte de um mundo ficcionalmente coerente e acabado, “ao contrário do caos da vida”, mas acreditamos que a este mundo irá somar-se à realidade que o cerca na invenção de um novo personagem. Candido chega a afirmar “que só há um tipo eficaz de personagem, a inventada”.

“[...] esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (CANDIDO, 2004, p. 69).

Da mesma forma, pensamos que o processo adaptativo de um personagem deve ter em vista a obra fonte como sendo a realidade matriz que será modificada pelo adaptador. Veremos agora como esse processo ocorre no filme *Cão sem dono*, levando em conta o contexto social e de produção cinematográfica a qual a obra se vincula.

2.1.1 Ciro: personagem em crise

Até o dia em que o cão morreu retrata uma fase na vida de um jovem beirando a vida adulta, que vive em Porto Alegre após ter se formado no curso de Letras, e que nos parece perdido em relação aos próximos passos em sua vida. Trata-se de um personagem sem nenhum objetivo claro, a não ser morar sozinho num apartamento de poucos móveis.

Nada me impedia de trabalhar, ou até mesmo de disputar uma bolsa de mestrado, exceto a minha falta de vontade, a plena

convicção de que nada disso me interessava. Mas agora uma atitude nesse sentido era necessária, pra conseguir manter o que, isso sim, me interessava: o apartamento, e um dia-a-dia tão livre de interferências quanto possível (GALERA, 2001, p. 64).

Mesmo sendo o narrador do romance, quase nada saberemos sobre o seu passado e sobre os seus anseios, inclusive em nenhum momento ele revela o seu nome²³ ou sugere a sua descrição física. A falta de motivação do personagem contamina a apatia do narrador. Não teremos a sua psicologia exposta num monólogo interior mais longo ou em reflexões aprofundadas sobre o seu estado existencial. É pelos indícios que permeiam a narrativa que podemos deduzir a crise que caracteriza o personagem.

No filme *Cão sem dono*, ele ganha um nome e um corpo. Ao longo da narrativa, Ciro será visto fumando, bebendo, fazendo sexo, comendo, escrevendo, conversando laconicamente, tocando violão, recitando poesia e, sobretudo, estático. Onipresente na tela, Ciro pouco se move, mas é ele que irá perfazer a trajetória que dá sentido e unidade à narrativa.

O filme começa com uma cena de sexo entre ele e Marcela na varanda de seu apartamento. Esse início marca também algo novo na rotina de Ciro, um outro corpo que irá revelar a sua existência. Da mesma forma, Ciro é visto com Elomar, porteiro de seu prédio, com Larcio, uma nova amizade que surge de forma acidental e com os seus pais, compartilhando almoço aos domingos. Nunca veremos Ciro em busca de algo ou alguém, mas as pessoas que entram em sua vida atuam como revelação de seu estado no mundo.

O mote central do enredo de *Cão sem dono* é a assimilação de uma experiência de vida do personagem Ciro impulsionada pelos sentimentos que ele desenvolve por Marcela. Este fato irá influenciar na concepção dos personagens secundários, como, por exemplo, Larcio e Elomar, que de certa forma acompanham o desenvolvimento da relação amorosa e se configuram como modelo de distintos estilos de vida a serem apreendidos por Ciro. Vistos a partir de suas diferenças, os dois possuem traços contrastantes que se

²³ Neste trabalho, eventualmente também iremos usar o nome Ciro para designar o personagem literário, mas nestes casos, haverá alguma menção que se trata do romance.

fundem à composição de Ciro durante a sua paralisia perante os próximos passos de sua vida.

Lárcio possui o vigor da juventude, diverte-se com o trabalho de *motoboy*, tem orgulho de sua família e deixa claro o prazer que sente pela velocidade e pelas viagens que fez em sua vida. Elomar é velho, mora sozinho e trabalha como porteiro, cultua a arte e se expressa artisticamente. Ou seja, um personagem sedentário em contraponto a um personagem mais ativo. Essas oposições entre o velho e o jovem, a família e a solidão, a vertigem e a quietude, a viagem e o recolhimento doméstico, compõem o emaranhado de sensações que permeia o universo de Ciro, a sua indefinição perante um modelo de vida ideal.

Seu Elomar irá atuar como uma espécie de protetor de Ciro, o que fica claro desde a primeira cena onde ele lhe socorre após o seu desmaio. Além disso, ele terá uma função premonitória no sentido de perceber a importância de Marcela em sua vida, a luz branca metaforizada em seu quadro.

Após mostrar o quadro a Ciro, seu Elomar comenta que o sorvete de pêra é uma receita deixada como herança por uma antiga namorada. Embalada pelo som da vitrola que toca um samba de Lupcínio Rodrigues, a atmosfera criada sugere uma proximidade afetiva, ressaltada inclusive por uma lembrança que Ciro tem de seu avô. Este clima de quietude com resquícios de nostalgia sugere uma característica comum aos dois naquele instante.

Enquanto Elomar se caracteriza por ser uma figura mais paterna, Lárcio irá compartilhar com Ciro um momento de fraternidade, na cena em que os dois bebem juntos no bar e conversam sobre Marcela. Em ambos os casos, a intimidade construída entre Ciro e estes personagens não será desenvolvida no filme, mas as cenas que eles compartilham são pontuadas por detalhes que aprofundam a vivência e a personalidade de cada um deles.

Na sedentária trajetória de Ciro, é importante demarcarmos uma fronteira determinante que irá mudar completamente a sua presença na tela: a partida de Marcela, que terá consequências radicalmente modificadas na narrativa fílmica. As considerações a seguir se referem ao Ciro anterior a esta ruptura.

Após a cena inicial de sexo, vemos Ciro e Marcela conversando com pouca intimidade enquanto tomam café da manhã. No lacônico diálogo, fica claro que Ciro não deseja nenhum envolvimento e logo diz que tem um compromisso no intuito de livrar-se de sua companhia. Quando finalmente ela sai, Ciro fecha a porta e desaba no colchão.

Essa cena é reveladora, pois evidencia a situação apática do personagem perante as possibilidades que a vida lhe oferece naquele momento. Ciro não se interessa em fazer nada porque nada parece instigante o suficiente. Existe no personagem um desejo em fugir do lugar comum, em não se enquadrar no *status quo* de uma sociedade mecanicista e redutora.

No livro, o personagem chega a ironizar a sua atual situação, após descrever uma recorrente conversa com os pais na qual ele sempre mente dizendo que tem um emprego em vista ou que irá receber algum dinheiro em breve.

Não sei o que estava pensando quando achei que poderia me sustentar sozinho. Apenas segui o caminho natural das coisas, como me ensinaram que elas deviam acontecer. Onze anos de colégio, quatro de universidade. Fiz minha carteira de identidade, meu título de eleitor, meu CPF, abri minha própria conta no banco, fiz carteira de trabalho, registro no INSS. Aulas particulares de inglês, três anos praticando remo, carteira de motorista. Segui o roteiro à risca, desde que nasci. Com o diploma de Letras na mão, viajei dois meses pela Europa, gastando economias que tinha desde a adolescência. Na volta, aluguei um apartamento e saí de casa. O nome disso é inércia. Qual o próximo passo? Vamos Lá. Conseguir um emprego e ganhar a vida era a continuidade natural desse processo todo (GALERA, 2001, p. 33).

Essa consciência, porém, não será revestida de uma atitude política ativa e também não irá desbancar pra um niilismo completo. Diferente da juventude marcada pela rebeldia e apego à contra-cultura, como o movimento *punk* em evidência na década de 80, ou os jovens da década de 90, que escancaram o uso de drogas como a única possibilidade de socialização à margem de uma sociedade careta e padronizada (retratados no filme inglês *Trainspotting*), Ciro não tem forças pra reagir, e essa recusa (destituída de intenções) é a sua única forma de resistência.

Dei aula de inglês por alguns meses, cheguei a esboçar um projeto de mestrado que não levei adiante, mas com o tempo assumi que naquela fase da minha vida não conseguiria fazer nada. [...] Pro meu pai eu fingia que ainda estava no jogo, mas já tinha desistido. Ele depositava dinheiro pra mim mês depois de mês, e ninguém ousava dar um pio sobre o assunto (GALERA, 2001, p. 34).

A falta de um trabalho equivale à falta do que fazer. No filme, acompanhamos com cumplicidade e angústia a fracassada busca de Ciro por um emprego de tradutor. As condições impostas pela empresa contratante e o constrangimento de Ciro ao perguntar se eles não podem “aumentar a grana” é intercalada por cenas em que lhe vemos tomar cerveja sozinho em um bar enquanto observa transeuntes na rua (incluindo um gari e um velho lendo jornal) e ele dentro de um ônibus observando as ruas retrocedendo.

A composição do trecho, pontuada por uma melancólica trilha sonora, acentua o desestímulo que afeta o personagem e adere à sua visão de um mundo regido por regras insensatas e predatórias, o qual cobra um alto preço aos que aceitam fazer parte do jogo. No filme, seu pai conta sobre um momento de sua vida em que ele e seus irmãos recorreram à cocaína como forma de aumentar a produtividade no trabalho, e no livro, Marcela desabafa dizendo o quanto é difícil suportar as pessoas falsas e hipócritas com que ela é obrigada a conviver no seu trabalho de modelo.

Analisando a juventude do filme uruguaio *25 Watts* (2001), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, Fábio Mendes observa a falência do modelo social refletido na conduta dos personagens em cena.

O trabalho surge como uma espécie de ausência (des)estruturante: não-inseridos nos circuitos de produtividade, os jovens vivenciam formas alternativas de experimentar o tempo e a sociabilidade que não chegam, no entanto, a constituir um modo de vida organizado (MENDES, 2008, p. 148).

Interessante notar que em *Cão sem dono* a ausência do trabalho é um elemento constituinte da crise que de certa forma desestrutura o “caminho natural das coisas”, segundo Ciro, porém não aponta nenhuma outra forma de

sociabilidade, deixando ele à mercê de um tempo indeterminado e de uma solidão que não encontra eco em nenhum outro personagem.

Os dois outros personagens que aparentam a mesma idade de Ciro assumem posições bem distintas. Marcela com sua bem-sucedida carreira de modelo e Lácio, em uma situação mais distante, com uma família estruturada e proclamando com orgulho a sua profissão de *motoboy*. Ciro chega a declarar num momento de embriaguez que inveja Lácio, pois ele tem a “simplicidade da vida”.

Cenas como essa lançam novos olhares sobre a narrativa e dificultam um painel geracional mais nítido. A fluidez dos papéis e a sadia convivência entre pessoas que assumem posturas distintas diante das tais possibilidades da vida não sugerem o modelo de vida ideal e acabado, pelo contrário, evidencia a necessidade da busca e a permanente incerteza em que paira a juventude quando se depara com maturidade e as imposições da vida adulta. Nesse emaranhado de vozes, resta-nos saber como a trajetória sedentária de Ciro reflete aspectos da juventude contemporânea.

Filho único de uma família da classe média, Ciro não parece ter problemas de convivência com os seus pais. Pelo contrário, eles são a sua única estrutura sólida, e Ciro tem consciência de que enquanto não conseguir ganhar dinheiro (chegar à vida adulta), os seus pais irão lhe sustentar. A relação de respeito mútuo e cumplicidade que se estabelece entre eles é algo a ser notado e marca uma diferença fundamental de outras narrativas que abordam conflitos existenciais na juventude, onde a intolerância e a incompreensão dos pais é sempre um mote a detonar crises geracionais.

Em *Cão sem dono*, a crise silenciosa de Ciro reflete essa nova conjuntura familiar, onde os pais apóiam as decisões do filho e a família se mantém como eixo norteador na vida, fato a ser lembrado pelo pai de Ciro no momento em que compartilha uma experiência passada.

Porém, longe de minimizar o papel da família na crise vivenciada por Ciro, acreditamos que se trata de uma relação ambígua, pois a zona de conforto propiciada pela família é um empecilho para que sua crise seja vivida plenamente e um novo modelo de vida se estabeleça.

Esse fato adquire densidade no filme quando Ciro, bêbado e desesperado pela ausência de Marcela, expõe através de um poema sentimentos desordenados: “Será que minha mãe tá certa? Definitivamente não. Preciso de um coração que bata descompassado, sem ritmo, sem melodia. Não quero a batida perfeita, quero o descompasso”²⁴.

Pensamos aqui como a sua aparente apatia exposta pelo seu corpo durante o filme camufla um desejo latente em viver uma vertigem desconhecida, uma liberdade das amarras sociais que não chega necessariamente a propor um novo caminho, deixando-lhe à deriva, ocultando um possível horizonte. A família estaria de acordo com a batida perfeita e ordenada do estilo de vida ironizado por ele no livro. Por isso, é compreensível ver em outras narrativas similares a família representando valores de uma sociedade claramente autoritária e conservadora, modelo ideal para o surgimento de revoltas e oposições ao *status quo*, vivida principalmente pela juventude mais politizada.

Lembramos ainda que ao contrário de sua discreta volta ao lar descrita no livro, no filme, Ciro é arrancado de seu apartamento pelos pais que simbolicamente o trazem de volta à vida, ou seja, ao padrão social. Cena essa que voltaremos a discutir em breve.

Partimos então dessa constatação que Ciro começa o filme vivenciando uma crise, que não será discutida ou mesmo mencionada, mas que será exposta na tela a partir de sua presença sem objetivo em cena e pelo evidente contraste que sua conduta assume nas cenas finais (pós-crise). Procuramos indícios para explicar os motivos, mas ainda não discutimos como a crise passa a ser trajetória de amadurecimento do protagonista, a fase em que ele assimila o mundo (a existência).

Essa trajetória só será possível por conta de Marcela. Não por acaso ela será descrita como uma luz branca no quadro pintado pelo porteiro Elomar, simbolicamente um comentário à sua própria condição na existência de Ciro. Ou, como observa o crítico Inácio Araújo, ela será o elemento que traz drama à

²⁴ Poema lido em voz *over* no momento em que ele escreve sozinho e bêbado dentro de seu apartamento.

sua vida²⁵. Sobre esse aspecto, observamos que o momento auge dessa dramaticidade se dará apenas no filme.

No livro, logo após a despedida de Marcela, o narrador-personagem decide voltar a morar com os pais e retornar às atividades que costumava fazer, como ler, trabalhar e assistir televisão. Não se prolonga muito na descrição dessas cenas, e apenas menciona com o porteiro Elomar a decisão de sua partida.

Fui me despedir do porteiro. O apartamento tinha sido esvaziado pela manhã. Foi rápido, não havia muita coisa mesmo. Seu Elomar estava emburrado. O cachorro tinha me seguido e começou a lamber a mão do velho. Expliquei que não era apenas um problema de dinheiro. A verdade é que morar lá em cima sozinho tinha perdido a graça. Eu precisava retroceder um pouco e decidir um novo rumo (GALERA, 2001, p.88).

É como se a sua história já perdesse o interesse, o sentido, e rapidamente ele espera concluí-la. Narra então a morte do cão e finalmente a ligação de Marcela que, ao telefone, repassa toda a experiência que os dois tiveram juntos e ao final o convida a morar em Nova York, pedido que ficará em suspenso marcando o fim da narrativa.

Toda a aparente neutralidade que marca a volta de Ciro ao seio de sua família é alterada no filme de forma a ressaltar o doloroso processo de mudança pelo qual ele passa. Basicamente, o que no livro é mencionado apenas como “Nenhuma notícia desde que ela se fora. Fiz alguns esforços, liguei para alguns hospitais, mas não descobri onde ela estava sendo tratada” (GALERA, 2001, p. 88), no filme é narrado a partir de uma seqüência de cenas onde vemos Ciro se embriagando enquanto escreve poesia em seu apartamento; implorando bêbado no orelhão para que a atendente diga onde está Marcela; pedindo ajuda a Seu Elomar; e finalmente desesperado e aos prantos, quebrando móveis em sua casa completamente embriagado e solitário, momento este em que a tela escurece, Marcela aparece num devaneio e os pais de Ciro arrombam a porta.

²⁵ Este comentário é citado pelo crítico Paulo Santo Lima em seu texto publicado na revista eletrônica Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caosemdono.htm>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

2.1.2 O corpo como agente revelador do personagem

A explosão dramática no filme ganha força na medida em que explora as possibilidades do corpo como agente revelador da interioridade psicológica do personagem. A dimensão corporal que se aflora neste ponto fronteiro da narrativa permeia todo o filme, sendo o principal elemento trabalhado na adaptação.

O primeiro aspecto a ser notado é a relação de Ciro com Marcela. Desde a primeira cena de sexo entre eles até o momento derradeiro em que ela comunica a sua doença, os sentimentos irão se efetivar no âmbito físico.

Ciro só consegue extravasar seus sentimentos alterando o seu estado físico com bebida alcoólica, como na cena descrita acima, ou na cena do bar em que ele conversa embriagado com Lácio. Seu sofrimento só é visível quando ele quebra os móveis, assim como seu amor por Marcela só pode ser expresso na relação sexual. Corpos em movimento em contraste com o estado vegetativo e apático que ele se coloca em seu auto-exílio existencial. Um personagem que se impõe por sua presença física na tela.

Ao tratar deste assunto no livro *A arte do ator* (1987), Jean-Jacques Roubine ressalta o paradoxo da atuação cinematográfica contido no conceito de corpo-imagem:

No cinema, o corpo estabelece uma forma completamente diferente (do teatro) de relação com o espectador. Sendo uma imagem, ele está fisicamente "ausente", por mais forte que possa ser a sua presença na tela. Engano, ilusão... Pois este corpo, se é ausente, irreal, é ao mesmo tempo valorizado, exaltado, pelos efeitos de filmagem e edição. Paradoxo da "presença-ausência", aqui levado à sua máxima tensão (ROUBINE, 1987, p. 39).

Neste caso, podemos perceber como na narrativa fílmica se potencializa uma diferença fundamental entre a construção de uma personagem literária e audiovisual.

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um

contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores (GOMES, 2004, p. 111).

A “presença excessiva” no cinema é algo a ser levado em conta no processo de adaptação da obra, pois como nos lembra Paulo Emílio Salles Gomes (2004, p. 111), “a Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos”. Esta sutileza e fluidez na descoberta e construção física da personagem é mais livre em sua forma literária, onde a imaginação do leitor pode participar mais ativamente do processo. Porém, em outro quesito, o da definição psicológica, Gomes sugere uma vantagem própria do cinema:

O filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade (GOMES, 2004, p.111).

A indeterminação psicológica de Ciro no filme é fundamental para justificar a sua explosão de dor (fig. 1), aproveitada na criação de um *tour de force* narrativo bem mais imagético do que seria a sua discreta volta ao lar. Lembramos que no livro ele também assume a função de *narrador*, expondo considerações e explicitando a sua psicologia por toda a narrativa, enquanto no filme Ciro tem apenas um silêncio, um estado de *ser* (amplificado pelo ócio, por sua falta de reação e objetivo na tela) e uma presença física na tela.

Ciro (Júlio Andrade), o protagonista de *Cão sem dono*, um ser estático e de um ceticismo que o torna o mais físico dos homens. Orgânico. Lidando com a vida pelo viés físico, do corpo sendo a conexão com o mundo, existindo biologicamente, Ciro não é homem de abstrações. Nem mesmo

no amor há transcendência para este jovem tradutor recém-formado: o amor é sexo (LIMA, 2007).

A beleza de Marcela em detrimento à aparência banal de Ciro (fig. 2) é um elemento contrastante e essencial para entendermos aspectos subjacentes da relação entre eles. O fato de Marcela ser modelo nos é lembrado a toda hora na narrativa literária. As descrições de sexo feitas pelo narrador no livro evidenciam a sua necessidade em profanar aquela beleza de rara harmonia. Numa dessas descrições, impulsionado por um sentimento ambíguo de repulsa e atração adquirido por ter visto fotos suas tiradas para ser capa de uma revista, o protagonista tece algumas considerações:

Me excitava o contraste entre a imagem idealizada das fotografias e o corpo de verdade dentro do qual eu enfiava o meu pau, aquele corpo com todas as suas falhas e fibras, cheiros doces e azedos, gostos, as secreções e excreções, o sangue, o vírus e fungos, o calor e as reações de dor e de prazer. E muitas vezes terminávamos assim: eu a colocava de joelhos na minha frente e, batendo punheta, expulsava toda a porra reservada durante o maior tempo possível no seu rosto, nos cabelos, dentro da boca, ou sobre os peitos, pra que escorresse pela barriga, pelo umbigo, enfim, por tudo. (...) Abusava dela assim porque era necessário destruir, erradicar qualquer resquício da modelo dos anúncios, cobrir com outros cheiros a fragrância enjoada dos xampus, sabonetes e desodorantes (GALERA, 2001, p. 25).

A descrição biológica e orgânica do sexo sugere a materialidade do corpo acima da abstração de uma linguagem metafórica e estilizada. Criando imagens próximas à pornografia, Ciro-narrador faz com a narrativa o mesmo que o Ciro-personagem pretende fazer em Marcela: destruir os resquícios de uma beleza clichê e padronizada.

A sua feição iconoclasta como narrador nos faz entender melhor o nihilismo que marca o protagonista em sua crise existencial. Por sua vez, Marcela também compactua com a sua visão, mostrando-se atraída pelo universo sujo e vulgar (aqui pensado em contraste com o universo da beleza cosmética das modelos e dos anúncios publicitários), pois ela sente prazer ao ser chamada de “puta, vadia e vagabunda”. Uma pequena transgressão de

uma conduta sexual conservadora que adensa a cumplicidade mantida entre os dois personagens.

No filme, não temos cenas de sexo tão próximas à pornografia, porém uma comparação entre duas cenas nos faz entender o processo de transformação que se opera nos corpos e nas personagens, deslocando a poesia do erotismo inicial para a organicidade e a urgência da necessidade do sexo.

Na primeira cena do filme, eles fazem sexo na varanda do apartamento de Ciro, onde à noite, as luzes desfocadas ao fundo e a coreografia dos corpos nus, compõem uma cena de forte potencial erótico. Já na última cena em que os vemos juntos, o sexo adquire uma outra feição: Marcela acabara de comunicar a sua doença, ela está pálida e magra, se deita no colchão de forma apática e durante o sexo só vemos o seu rosto, ela ainda vestida. O contraste dessas cenas (fig.3) pontua a trajetória da relação mantida entre ambos e traz à tona o “estado de espírito” dos personagens. Onde antes havia paixão e descoberta (saúde), agora se transmuda em rompimento e incerteza (doença).

Após a crise na qual o corpo de Ciro parece atingir seu ápice na embriaguez e no descontrole, ele aparece em seu antigo quarto na casa de seus pais. A primeira diferença a marcar uma passagem em sua vida é o próprio ambiente doméstico. Ao invés da segura do apartamento em que ele morava (ausência de mobília e de elementos decorativos), a sua casa sugere um ambiente acolhedor.

Não demora para que essa mudança se instaure em seu corpo. Nas cenas finais ele aparece sem barba, o que lhe confere um novo aspecto (fig. 4). O mesmo pode ser dito sobre a “aparição” de Marcela, onde o cabelo cortado e o seu semblante saudável nos afastam da última imagem que tínhamos dela (fig. 5).

O corpo também adquire na narrativa (literária e audiovisual) a função de desencadear os elementos da estrutura dramática. Os acontecimentos que aproximam Ciro dos outros personagens serão sempre marcados por algum aspecto que envolve o corpo, ou pela sua potência e desejo de aproximação (desejo sexual por Marcela), ou então pela sua falência e resquícios de fragilidade.

A sua aproximação com o porteiro Elomar só ocorre na cena em que ele passa mal sentindo dores no estômago. Essa situação favorece a entrada de Ciro no apartamento de Elomar, e simbolicamente no seu universo afetivo. Da mesma forma, a visita à casa de Lârcio só é possível devido ao acidente em que Marcela é atropelada pelo *motoboy* e tem a sua perna engessada.

O sentido de falência dos corpos e as marcas progressivas de uma doença trespassam a narrativa. A morte do cachorro tão em evidência no título do livro simboliza o fim de um ciclo para Ciro: o afastamento de Marcela e a sua possível morte juntamente com os outros aspectos de sua vida no apartamento vazio.

Progressivamente, acompanhamos as dores de estômago de Ciro e os sintomas de uma doença em Marcela, o que iremos saber depois se tratar de um câncer. Na cena mais clara a expor a estratégia adotada no filme em evidenciar o corpo dos personagens, acompanhamos a endoscopia de Ciro, vendo ele em toda a sua fragilidade e impotência e depois adentrando o nosso olhar pela sua garganta a partir da micro-câmera utilizada no exame (fig.6). Essas imagens de dentro de seu corpo dialogam com as descrições no livro onde Ciro se detém aos aspectos orgânicos do corpo humano, descrevendo o sexo com Marcela, o abate das ovelhas no sítio de seu avô e a morte do cachorro no final do romance.

Refletidas em sua forma cronológica, essas cenas aproximam Ciro, Marcela e o cachorro, onde temos os primeiros sintomas de uma doença visíveis no corpo (Ciro), a doença em seu estágio avançado (Marcela) e a conseqüente morte (cachorro). Após esse ciclo, Ciro se indaga no livro se “todo mundo ia começar a morrer dessa merda ao seu redor?” (GALERA, 2001, p.92).

Tematizado na narrativa, o corpo e sua organicidade pode ser visto no discurso audiovisual como a própria condição da imagem, no sentido amplo, o corpo do filme sendo tudo o que se deixa ver (ouvir) na tela. Marca uma questão fundamental que diferencia a linguagem literária da cinematográfica, como bem observa João Batista de Brito: “O que em literatura é resultado (a construção de uma imagem mental, advinda da decodificação da linha

discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta)” (BRITO, 2006, p. 146).

A opção em *Cão sem dono* em não utilizar o recurso da voz over como forma de explicitar a subjetividade do personagem central está de acordo com essa noção da concretude da imagem como expansão e prolongamento de seu corpo refletido nas outras camadas de significados do filme.

Sobre esse aspecto, o crítico Jean-Jacques Roubine já observou a relação complementar e indissociável que se estabelece numa atuação cinematográfica entre o corpo do ator e o espaço narrativo. Se no teatro o espaço imagético será predominantemente suscitado pela personagem, no cinema ele será constituinte do significado geral contido na cena, numa relação entre a expressividade do ator e os demais elementos estéticos visíveis na tela.

No cinema, o espaço é autônomo. Não se pede ao ator para sugeri-lo por diversos artifícios, nem ao espectador que o imagine a partir de alguns sinais sugestivos. Esta autonomia amplifica e altera as capacidades expressivas do corpo: a grande cena erótica de *A um passo da eternidade* mostra os corpos de dois amantes rolando, abraçados, na areia molhada da praia, envoltos pela espuma das ondas que rebentam... Está claro que o erotismo da cena emana de uma fusão da sensualidade dos corpos despidos e de um símbolo fortemente conotativo proveniente da natureza ambiente: fluxo e refluxo de água, efeitos de submersão, espuma fervilhante... (ROUBINE, 1987, p. 40).

Acreditamos que a relação que se constrói entre o corpo de Ciro e o corpo estético do filme está de acordo com outros aspectos que podem ser vistos como explicitação de sua subjetividade contaminando todo o discurso narrativo. Trata-se de uma problemática referente à perspectiva narrativa adotada no filme e que iremos nos aprofundar no capítulo a seguir.

3 EM BUSCA DE UMA FOCALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

Levando em conta que no filme *Cão sem dono* o personagem central adquire uma função estruturante na qual convergem os outros elementos discursivos, iremos nos deter aos estudos de focalização propostos na narratologia em busca de indícios que revelem como esta categoria opera na linguagem cinematográfica. Tomaremos como base alguns modelos estudados na teoria literária, como a classificação feita por Gérard Genette, além das reflexões realizadas no próprio âmbito das narrativas fílmicas.

Veremos que de forma mais ampla a focalização estabelece o modo em que a narrativa nos é contada, ou seja, faz parte de qualquer processo de enunciação. Outro termo também usado, *perspectiva*, nos oferece outra gama de possibilidades ao recorrer a uma nomenclatura mais usual na arte pictórica. Em ambos os casos, o que se estabelece é a organização da informação a partir de determinada distância tomada segundo um ou outro ponto de vista.

A *distância*, aqui, será entendida como a predominância de uma informação perante outra, a escolha em evidenciar um pormenor em detrimento aos aspectos mais gerais, ou vice-versa. De acordo com Genette:

Distância e perspectiva são as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde (GENETTE, 1995, p. 160).

Essa questão da focalização, ou foco narrativo, é uma problemática estudada exaustivamente na linguagem literária. A diversidade de conceitos dá conta de mostrar os diferentes percursos teóricos trilhados em busca de uma classificação mais precisa. No livro *Foco narrativo e fluxo da consciência* (1981), Alfredo Leme Coelho de Carvalho sintetiza e expõe as principais reflexões acerca do problema. Iremos nos deter às classificações que julgamos mais relevantes ao estudo pretendido desta categoria no filme *Cão sem dono*.

Fazendo um paralelo com a narrativa literária, veremos que *Até o dia em que o cão morreu* é narrado sob o ponto de vista do personagem protagonista. De acordo com a classificação proposta por Genette, percebemos a narrativa

como tendo *focalização interna fixa*, “o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (REIS, 1988, p. 251).

Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisadas objetivamente pelo narrador (GENETTE, 1995, p. 190).

Além da focalização interna fixa, Genette propõe a *narrativa não focalizada ou com focalização zero*, quando o narrador é onisciente; e a *narrativa com focalização externa*, quando o narrador não expõe a interioridade dos personagens.

Veremos que a focalização em Genette é um conceito a ser estudado em relação à posição que o narrador ocupa na obra literária. O seu quadro de classificação indica duas posições distintas: *narrador presente como personagem na ação* (narrativa em primeira pessoa) e *narrador ausente como personagem na ação* (onisciente, narrativa em terceira pessoa) (GENETTE, 1995, p.184). Essa distinção pode dificultar um aproveitamento maior na linguagem cinematográfica, pois a objetividade da câmera no cinema parece ocultar o que poderia ser uma narrativa em primeira pessoa. Adiante discutiremos a utilização da voz over como elemento comumente empregado para simular tal possibilidade narrativa.

Ao abordar o mesmo problema da focalização, Jean Pouillon utiliza o termo *visões* e o subdivide em três categorias: *visão com*, “narrativa fica limitada ao campo mental de um só personagem”; *visão por trás*, “caracterizada pela onisciência do autor”, e *visão por fora*, “sem conhecimento da vida interior dos personagens” (apud CARVALHO, 1981, p. 15).

Podemos perceber uma clara semelhança com as *focalizações* de Genette, porém, o que nos interessa neste momento em que pensamos essa divisão na narrativa cinematográfica, é o fato de Pouillon não fazer distinção entre a voz narrativa, pois segundo ele “o que importa não é o fato de a narrativa ser em primeira ou terceira pessoa. O que realmente vale é a

proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado 'eu', ou a sua dispersão, sob a égide do autor onisciente" (apud CARVALHO, 1981, p. 15).

Outros teóricos também sugerem elementos que ampliam a concepção da perspectiva narrativa. Ao discorrer sobre a obra do crítico russo Bóris Uspenski, Alfredo Leme esclarece que para ele "o ponto de vista pode ser analisado em vários planos: o ideológico, o fraseológico, o temporal, o espacial e o psicológico" (CARVALHO, 1981, p. 35). Estes diferentes planos estariam presentes na literatura e em outras artes.

Ao tratar especificamente do plano psicológico, Carvalho cita Uspenski, definindo este plano "nos casos em que o ponto de vista autoral se baseia na consciência ou percepção de um indivíduo" (apud CARVALHO, 1981, p. 38). A idéia geral consiste em analisar as posições autorais tomadas na narrativa tendo duas situações distintas: ou os acontecimentos são descritos objetivamente, no caso em que se verifica posição autoral coerentemente externa, ou "toda a ação é coerentemente apresentada de um só ponto de vista, através da percepção de uma pessoa" (apud CARVALHO, 1981, p. 39).

Para Uspenski, há dois processos compositivos básicos – ou meios de descrição do comportamento no plano psicológico – que ocorrem tanto nas narrativas literárias como nas não literárias; ou os acontecimentos são descritos de modo tão objetivo quanto possível, ou se descrevem "do ponto de vista deliberadamente subjetivo da consciência de um indivíduo ou indivíduos (CARVALHO, 1981, p. 38).

Se esta concepção tende a englobar diferentes expressões narrativas, pensamos agora na funcionalidade do conceito se tratando especificamente da linguagem audiovisual.

Ao refletir sobre algumas particularidades do audiovisual, os teóricos François Jost e André Gaudreault esclarecem uma distinção básica a ser feita que nos parece condizer com a reflexão exposta acima. Segundo ele, há uma confusão conceitual ao estabelecer o ponto de vista em uma arte visual como o cinema, pois se na literatura trata-se de uma "visão no sentido metafórico", no

“filme sonoro se pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando” (JOST; GAUDREAU, 2009, p. 167).

Assim, mesmo em narrativas fílmicas tidas como ideais para se pensar a focalização interna no cinema, como *Rashomon*, de Kurosawa, há sempre a contradição ao vermos o personagem “de fora”, contrariando o princípio básico da categoria. Logo, ele propõe a “separação entre o ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo, dando um nome a cada um” (JOST; GAUDREAU, 2009, p. 167).

Como sabemos, a imagem cinematográfica pode remeter diretamente ao olhar de algum personagem inserido na diegese ou então evidenciar a função de uma instância narrativa externa ao mundo representado na tela, delimitando o espaço físico onde se desenrola a ação. Para Jost, “ou o plano está ancorado no olhar de uma instância interna à diegese e temos aí uma *ocularização interna*; ou não remete a tal olhar, sendo uma *ocularização zero*” (JOST; GAUDREAU, 2009, p. 169). Não podemos confundir essa situação com as questões mais amplas pertinentes à perspectiva narrativa. Na maioria dos filmes, ambas as situações se intercalam, sendo procedimentos estilísticos e criativos que serão utilizados na construção de cada plano da obra.

A câmera subjetiva (*ocularização interna*) tem uma função narrativa que pode ser potencializada em determinado momento do filme, mas dificilmente será adequada a uma obra completa. O caso mais célebre a tentar tal empreitada é o filme *A Dama do Lago* (1947), de Robert Montgomery, que, ao adaptar uma narrativa literária escrita em primeira pessoa pelo personagem central (narrador autodiegético), acreditou ser o plano subjetivo o procedimento mais fiel. Acompanhamos então o filme como se estivéssemos vendo através do olhar do protagonista, nos impedindo de vê-lo em sua materialidade física, pois no plano subjetivo a câmara ocupa metaforicamente o lugar dos olhos do personagem.

Esse procedimento-limite mostra-se pouco criativo, pois tende a limitar as possibilidades de construção de um mundo imagético pela linguagem cinematográfica, acreditando que a materialização do olhar se confunde com a materialização da escrita literária em primeira pessoa. João Batista de Brito nos alerta que o estatuto “excepcional do filme de Montgomery só faz reforçar a

tese de que câmera subjetiva e ponto de vista narrativo não nasceram para ser a mesma coisa e efetivamente não o são” (BRITO, 2007, p. 11).

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera subjetiva” é micro-estrutural, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macro-estrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro (BRITO, 2007, p. 10).

Na busca por um elemento centrípeto e norteador que possa evidenciar o ponto de vista macro-estrutural dentro de um filme, encontramos um paralelo com a concepção de personagem central na obra de Henry James, pois para ele “os acontecimentos em si não têm relevo e direção, a menos que estejam refletidos numa consciência de grande sensibilidade” (apud CARVALHO, 1981, p.25).

Este personagem adquire a função semelhante à do focalizador, sendo chamada de diversos termos: *Center*, *register* ou *reflector* e *central light*. “Nesse método, como explica W. Y. Tindall, o autor tem uma função bem específica, e extremamente discreta: não o que ele observa, mas o observador observando é o assunto, e a mente deste o nosso teatro” (CARVALHO, 1981, p. 24).

Esta concepção nos parece mais adequada ao refletir sobre a perspectiva narrativa na linguagem cinematográfica tendo em vista a falta de equivalência exposta acima entre as pessoas gramaticais na literatura e a utilização de um determinado plano (subjetivo ou objetivo) no cinema.

O que nos parece pertinente é percebermos como a focalização pode ser um procedimento estilístico da narrativa cinematográfica sem, no entanto, nos atermos às definições próprias da categoria na narrativa literária.

Como se mostra inoperante a equivalência entre plano subjetivo e narrativa em primeira pessoa (pelos problemas expostos acima), e de certa forma é ingênua a utilização da *voz over* como único procedimento capaz de materializar o ponto de vista de determinado personagem (pois ignora as outras camadas da linguagem cinematográfica se detendo apenas a história narrada verbalmente e não pelos códigos próprios da linguagem), acreditamos

que o focalizador pode se apresentar como personagem central que vivencia as ações narradas impregnando-as de sua percepção. O focalizador será o personagem que ocupa o maior *tempo em tela* durante a narrativa cinematográfica, como sugere João Batista de Brito:

Uma concepção que ainda pode vir a ser extremamente útil para a definição de ponto de vista em cinema é a de “tempo de tela” concedido a determinado personagem, já que, neste caso, se somam idealmente subjetividade (da narração) e objetividade (da câmera) (BRITO, 2007, p.12).

Logicamente, estamos pensando na utilização do ponto de vista como tentativa de evidenciar a percepção de determinado personagem no filme, o que pode ser tido como o equivalente à focalização interna, proposto em Genette (1995) ao se deter à narrativa literária, caso queiramos insistir numa análise comparativa entre os procedimentos narrativos literários e cinematográficos. Jost e Gaudreault ressaltam:

Existe focalização interna quando a narrativa está restrita aquilo que pode saber o personagem (como na “surpresa” de Hitchcock). Isso pressupõe que o personagem esteja presente em todas as sequências do filme ou que diga como obteve as informações que não testemunhou. Essa restrição dos acontecimentos ao saber de um personagem não implica, em compensação, que compartilhemos sempre seu olhar, como foi postulado na teoria literária (JOST; GAUDREULT, 2009, p. 177).

Além da focalização interna, Jost e Gaudreault propõem a focalização externa nos casos onde há uma “restrição do nosso saber em relação ao saber do personagem, de modo que essa restrição produza efeitos narrativos” e focalização espectral, quando o espectador possui mais informações que o personagem. Nesse esquema proposto por Jost e Gaudreault para se pensar sobre o ponto de vista no cinema, o enfoque recai inteiramente nos aspectos referentes à regulação da informação concedida ao espectador.

A sua classificação se assemelha à fórmula de Todorov, Narrador > Personagem (Narrador diz mais do que sabe qualquer personagem), Narrador = Personagem (Narrador diz o que certo personagem conhece) e Narrador <

Personagem (Narrador diz menos do que o personagem sabe), sendo que, no cinema, o Narrador será substituído pela posição que o espectador ocupa em determinada cena, ora sabendo mais, ora sabendo menos que determinado personagem do filme.

O esquema nos parece efetivo na relação de saber que se constrói entre o personagem focalizador e o espectador, mas ignora outras questões concernentes ao campo da focalização. Os próprios Jost e Gaudreault ressaltam que a confusão entre saber e ver, ambos reunidos sob o mesmo termo focalização, é o que torna incômoda a categorização no cinema.

Já que estamos em busca de uma perspectiva narrativa macro-estrutural e não voltada para uma posição específica em cada cena, a classificação proposta ainda nos parece inconsistente. Sintomático notarmos que os exemplos recorrentes na tentativa de evidenciar algum tipo de focalização normalmente são situações que geram o efeito de suspense a partir da regulação das informações concedidas ao espectador.

Os próprios Jost e Gaudreault utilizam uma cena do filme *Psicose* para exemplificar uma situação de focalização externa, onde o personagem sabe mais do que o espectador. Ele cita uma seqüência na qual acreditamos na existência da mãe de Norman Bates, o que irá se revelar uma farsa mantida pelo próprio Norman.

Lembramos que em outro momento do filme, na famosa cena em que Marion morre esfaqueada no chuveiro, o espectador percebe a presença da assassina momentos antes da vítima que se banha distraidamente. Esta seqüência poderia ilustrar um caso de focalização espectral, se tivermos como ponto de partida a vítima Marion e não o verdadeiro assassino Norman Bates, que certamente sabe mais do que qualquer espectador.

Chamamos atenção para o fato de que a busca de um ponto de vista macro estrutural dentro de um filme deve levar em conta sempre o elemento central aonde irão convergir outros aspectos da narrativa. Uma mesma cena de assassinato pode suscitar medo no espectador, caso o ponto de vista esteja identificado com a vítima, ou então causar excitação se o nosso ponto de vista central estiver próximo da percepção do assassino.

Na busca desse elemento norteador do ponto de vista do filme, julgamos pertinente um diálogo com o conceito de Brooks e Warren, que definem o “foco de interesse” e “foco de caracterização” nas narrativas literárias. Nessa denominação, “foco de interesse é o ponto de maior relevo da história, que pode estar centralizado no lugar, no tempo, ou nos personagens; foco de caracterização é o grau maior de importância de um personagem, ou de um grupo de personagens, na história” (apud. CARVALHO, 1981, p. 3).

Acreditamos que na junção dos conceitos que definem a relação de saber entre o personagem e o narrador (substituído pelo espectador do filme), e o foco de interesse de maior grau da narrativa, levando em conta, principalmente, o papel ocupado pelo personagem central, estaremos mais próximos de encontrar um focalizador macro-estrutural na narrativa fílmica, o que por sua vez irá impregnar com sua visão (no sentido metafórico) outros aspectos da linguagem cinematográfica, como a cor, a iluminação, a banda sonora e o enquadramento.

Dessa forma, pretendemos analisar a categoria de foco narrativo levando em conta a relação que se estabelece entre o personagem central da obra e as marcas discursivas da narrativa.

Assim, Jost e Gaudreault podem afirmar que o filme *Psicose* é um exemplo ideal de focalização externa se tivermos em mente que Norman Bates é o foco de interesse e de caracterização do filme, o que fica claro, sobretudo, devido ao *tempo em tela* que o personagem ocupa. Na ausência de uma voz *over* que evidencie ao espectador o ponto de vista de qual personagem está sendo adotado na exposição do enredo, o *tempo em tela* será determinante para identificarmos o foco de interesse e a partir daí pensarmos as outras categorias estético-narrativas concernentes à obra.

Os mesmos Jost e Gaudreault nos lembram de que,

mesmo sem ajuda da voz *off*, o espectador pode muito bem compartilhar os sentimentos de um personagem ou pode saber o que ele sente unicamente pela codificação do trabalho do ator, de seus gestos, de suas mímicas, etc. A exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem (JOST; GAUDREULT, 2009, p. 178)

Sobre esse aspecto, Marcel Martin conclui de forma um tanto entusiástica em seu livro *A linguagem cinematográfica* (1963) que o cinema paradoxalmente é a mais “realista” e “irrealista” de todas as artes (MARTIN, 1963, p. 212). Devido à sua natureza mecânica, o cinema será sempre uma arte figurativa, com forte propensão a reproduzir a ilusão da realidade. Mas Martin opõe a essa visão o potencial *transfigurativo* do cinema, e sugere o seu potencial em expressar a subjetividade da percepção dos homens.

A câmera “estiliza”, dá um estilo ao real, que frequentemente não é mais que uma massa informe de seres e um entrelaçamento indescritível de sequências causais: pela planificação, elege e decanta; pela montagem, densifica e valoriza. Mas especialmente possui o poder de penetrar nos seres, de abri-los para os contemplar. Através da opacidade das presenças quotidianas, descobre suas possibilidades, seu desenvolvimento e sua interioridade (MARTIN, 1963, p.211).

Ainda sobre as implicações da expressão cinematográfica, Martin afirma que “sob o ponto de vista psicológico, o romance moderno tem grande analogia com o cinema”, pois concorda com Claude-Edmonde Magny quando este diz que “o romance e o cinema buscam sistematicamente tudo o que pode favorecer a fusão afetiva do personagem e do público” (MARTIN, 1963, p. 214).

Mesmo sem aprofundar a reflexão e fazendo uso de um tom vislumbrado com as possibilidades da sétima arte, acreditamos pertinente e ousada a sua comparação entre as potencialidades do cinema e algumas características do romance moderno, normalmente ignorado em detrimento ao romance do século XIX, modelo com o qual o cinema mais fincou suas bases narrativas. Iremos nos deter mais demoradamente sobre esse assunto no próximo capítulo.

A partir destes pressupostos, pensaremos como a objetividade da câmera pode servir à subjetividade construída pelo personagem central (focalizador), tendo em vista a sua adequação às marcas discursivas presentes no filme. A questão do ponto de vista será determinante no processo de identificação do espectador pelo universo exposto na tela.

Analisaremos agora o filme *Cão sem dono* em busca de indícios da funcionalidade de uma focalização interna, levando em conta as considerações

expostas acima sobre a possibilidade de o personagem focalizador afetar com sua percepção os outros aspectos narrativos do filme.

3.1 CIRO ENQUANTO FOCALIZADOR

No filme *Cão sem dono*, acompanhamos o desenrolar das ações a partir das experiências vivenciadas pelo personagem-protagonista Ciro, sendo informado junto com ele dos outros importantes acontecimentos que se sucedem em paralelo à sua morosa rotina, como o acidente que Marcela sofre e a sua descoberta de uma doença incurável. Em nenhum momento nos adentrarmos em sua consciência através de narração verbal (voz over). A sua presença física na tela, praticamente onipresente, é o que determina o seu *status* elevado em relação aos demais personagens secundários da trama.

Logo, podemos deduzir que Ciro é o foco de interesse da história contada, e as ações que se sucedem no enredo obtêm significado somente levando em conta a sua percepção, o seu ponto de vista. Cenas prosaicas como um almoço dominical em família, o aparecimento e a posterior morte de um cachorro vira-lata, um sorvete de pêra feito pelo porteiro e uma música cantada a dois com um violão adquirem densidade mesmo quando não impulsionam de forma determinante a trajetória de Ciro, pois elas servem para criar uma atmosfera que nos faz compreender melhor a sua interioridade.

Sendo Ciro o foco de maior relevo da história, é natural que a construção de sua subjetividade seja a problemática mais evidente assumida na narrativa. Considerando a reflexão acima que aproxima o *tempo em tela* do ponto de vista assumido no filme, acreditamos que a focalização interna concedida ao personagem irá influenciar outros planos narrativos e estéticos da concepção da obra.

Os procedimentos estilísticos adotados na narração são utilizados como forma de materializar sonora e visualmente a vivência de Ciro. A recorrência de planos fixos e tempos mortos, os *fades* que marcam a passagem das cenas, a crueza da cor desaturada que impregna a imagem e a cenografia minimalista, são escolhas condizentes com a possibilidade de evidenciar a subjetividade de

Ciro sem recorrer à linguagem verbal da voz *over*. As marcas do discurso narrativo podem ser vistas como equivalentes no plano cinematográfico da percepção do mundo pelo viés do protagonista.

3.1.1 Espaço fílmico

No momento em que a instância narrativa no filme opta em seguir o tempo todo o personagem central de sua história, o espaço a ser materializado na tela não poderá ser outro a não ser aquele em que o personagem trafega. Sabemos que, na narrativa audiovisual, o espaço em que transcorre a ação será sempre percebido como forma de revelar aspectos de seus personagens e da significação da obra.

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético (BETTON, 1987, p. 29).

A presentificação do espaço está condicionada aos seus elementos estéticos, onde o enquadramento da câmera, o som captado e a cor da fotografia serão aspectos fundamentais na criação do ambiente narrativo. De acordo com Antonio Dimas (1987, p. 20), existe uma diferença notável entre os conceitos de “espaço” e “ambientação”, algo já notado pelo romancista e teórico Osman Lins, sendo o primeiro tomado em seu sentido denotativo e o segundo num sentido conotativo. “O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que numa instância posterior podem alcançar uma dimensão simbólica” (DIMAS, 1987, p. 20).

É dessa forma que em *Cão sem dono*, com um personagem focal pouco ativo e que preza por um minimalismo quase absoluto em suas vestes e na sua mobília (fig. 7), o ambiente em que transcorre a ação se equivale no plano simbólico à redução das possibilidades em que Ciro se encontra. No filme, há

uma predileção pelos espaços domésticos e a cidade sempre se apresenta como algo distante, apenas uma paisagem a ser contemplada do alto do edifício ou de dentro de um ônibus.

O espaço narrativo no filme se resume ao apartamento de Ciro, a casa de seus pais, a casa de Lácio, o quatinho do porteiro Elomar e a entrada do edifício. A predominância de locais domésticos ressalta a estagnação em que se coloca o personagem, tão sedentário quanto estes ambientes sugerem. Não por acaso o único momento no filme onde temos o ritmo cotidiano da cidade é a cena em que Ciro é impulsionado por uma necessidade financeira a procurar emprego.

Uma cena, inclusive, expõe com nitidez a opção estética do filme em reduzir a dimensão dos espaços em que a ação transcorre. É comum vermos em outros filmes, como em *Os incompreendidos*, de François Truffaut e *Abril despedaçado*, de Walter Salles, o mar representando novos horizontes na trajetória do personagem tendo em vista a sua natureza mítica e a sua dimensão infinita. Em *Cão sem dono*, mesmo dialogando com o seu potencial simbólico, o mar aparece uma única vez, em um plano fixo ocupado majoritariamente por Ciro e seu pai (fig. 8). Assim como a cidade vista do alto de seu apartamento, o mar sugere um horizonte distante a ser contemplado, mas nunca um espaço (uma possibilidade) a ser vivido em sua plenitude.

Além de relegar as grandes paisagens a um pano de fundo ou deixando-se mostrar apenas parcialmente no quadro, os espaços interiores também são simplificados nos enquadramentos adotados pela posição da câmera. Assim, as recorrentes visitas de Ciro à casa de seus pais serão sempre mostradas no mesmo ambiente — a cozinha onde eles costumam comer — e sempre a partir do mesmo ângulo.

A relação de Ciro com o porteiro Elomar se dá inteiramente na entrada do prédio ou em sua pequena sala de estar, e até mesmo um ambiente movimentando com um bar torna-se um fundo desfocado por trás de onde Ciro e Lácio conversam embriagados. O processo é metonímico, onde cada parte sugere o todo do ambiente, condizendo principalmente com a predominância da escassez de informações que caracteriza o personagem central.

O ápice dessa escassez encontra-se justamente no apartamento de Ciro, lugar onde transcorre a maior parte da ação narrativa. O ambiente sugere um lugar improvisado, recém-ocupado, sem vínculos históricos, sem elementos que identifique a trajetória do personagem. O que se evidencia é a falta de informação, a desconexão com o mundo de fora. Paredes brancas quase sem quadro, pouquíssimos elementos em cena. Nem mesmo telefone Ciro possui. Como sugere o crítico Paulo Santo Lima, o apartamento está mais como uma extensão de sua existência no mundo:

Ciro funciona, assim, como um contraponto ao resto das coisas. Seu apartamento (colchão no solo, mesa e cadeira solitárias, pequena bancada em pianeira estadia na cozinha de paredes maltratadas) é a torre onde, pela evidência da imagem, percebemos a perdição existencial deste homem. [...] o apartamento de tão material que é, era uma extensão dele próprio, de seu estar perdido no mundo (LIMA, 2007).

3.1.2 Recorrência dos *fades* e pausas narrativas como sintoma de crise e resistência

Sendo o personagem central que irá refletir a posição tomada pela instância narrativa no filme, o *estado de ser* de Ciro irá sugerir outras marcas discursivas. Assim, a recorrência dos *fades* suspendem e fragmentam a ação narrativa, além de confundir a duração da passagem de tempo entre cada uma das cenas mostradas, parecendo que Ciro vive num tempo indeterminado, na repetição dos dias e na impossibilidade de se mover visando alguma finalidade.

A recusa pelo ritmo acelerado do cotidiano, que se encontra no filme exposto como uma paisagem sempre em movimento (cidade) em contraponto à estagnação de seu apartamento, irá ser potencializada através de pausas narrativas que suspendem as ações e investem na sensação do personagem. De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 274):

Como quer que seja, a instauração da pausa decorre normalmente de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas pausas interpostas, elementos descritivos ou

digressivos carregados de potencialidades semânticas. (REIS; LOPES, 1988, p.274).

Algumas cenas exploram as pausas como possibilidade de tornar o espectador cúmplice do ritmo desacelerado imposto pelo personagem. Ciro é visto fumando na varanda de seu apartamento, desabando no colchão ou observando as pessoas enquanto bebe uma cerveja sozinho numa mesa de bar. São cenas que não oferecem fatos novos e relevantes em sua trajetória, mas são utilizadas para demarcar uma constância em sua rotina, ao mesmo tempo em que marca o estilo da escrita narrativa em consonância com a interioridade do personagem.

Neste aspecto, vale a pena ressaltar que as pausas narrativas não devem ser confundidas com *tempos mortos*, uma definição problemática e paradoxal utilizada comumente na descrição de cenas alongadas onde quase nada parece acontecer. Ao refletir sobre o cinema moderno, Christian Metz (1972) aborda algumas questões sobre o chamado cinema da “desdramatização”, e toca no assunto, sobretudo, quando trata da obra do cineasta Michelangelo Antonioni. Para Metz, só pode haver tempos mortos na vida, pois um tempo só “pode ser morto em função de determinado interesse” (METZ, 1972, p. 181).

No filme, objeto sempre construído segundo a lógica do autor, uma espera, uma pausa que poderia sugerir um tempo morto será tornada por um momento o próprio propósito do filme, logo, será paradoxalmente o tempo mais vivo que poderia haver naquele instante (METZ, 1972, p. 182).

Em *Cão sem dono*, as pausas narrativas também podem ser analisadas como um dos propósitos inerente à própria diegese. Como discutimos no capítulo anterior, Ciro é um ser em crise, que resiste aos rumos impostos pelo modelo social vigente e ao fluxo contínuo e natural em que sua vida seguia até aquele momento. Sem um engajamento político mais claro, não agir é a sua única forma de resistência. Em consonância com essa percepção, temos no filme a utilização de uma narrativa que preza pelos momentos de pausa e pela seleção de cenas mais banais, como o longo plano no qual acompanhamos Ciro fumar um cigarro enquanto contempla a cidade do alto de seu apartamento.

A estética da obra funde-se à resistência de Ciro. Na tessitura da narrativa, há uma escolha clara que segue na contramão do ritmo imposto pelos produtos audiovisuais de maior alcance de exibição nos cinemas e na televisão. Uma estética que contradiz a padronização imposta pelo cinema de vertente hollywoodiana, ao mesmo tempo em que se mantém fiel à percepção do personagem central da diegese.

O *fade* é outro notável recurso utilizado durante o filme como forma de fragmentar a ação e pontuar a estrutura das cenas. O escurecimento progressivo da imagem é comumente usado no cinema para suavizar a passagem entre dois planos, sugerindo uma elipse maior do que quando se usa o corte seco. Lembremos de um exemplo normalmente visto no cinema clássico americano: casal apaixonado encontra-se em um quarto à noite e se beija apaixonadamente. *Fade*. Casal acorda sobre a cama embaixo dos lençóis e uma nova cena tem início. O exemplo é ideal, pois potencializa duas funções básicas do *fade*: interromper uma ação sugerindo a sua continuidade lógica; e elipse temporal da passagem de um dia ao outro.

No filme, o *fade* ainda mantém a sua função temporal, mas, diferente da situação clássica, o recurso interrompe a cena de forma arbitrária, normalmente no meio de um diálogo em desenvolvimento, deixando uma pergunta sem resposta. Como exemplo, temos a cena em que Ciro e Lácio conversam embriagados no bar quando o assunto gira em torno da ausência de Marcela. Após lhe dar conselhos amorosos, Lácio questiona Ciro sobre como ele irá falar quando ligar para Marcela. A resposta em suspenso condiz com a indeterminação dos sentimentos que Ciro mantém por ela e com a sua falta de habilidade em lidar com a situação em que se encontra.

Em outra ocasião, o *fade* também interrompe o fluxo de acontecimentos e instaura a dúvida na diegese do filme. Retornando para seu apartamento após uma conversa com o porteiro Elomar, Ciro procura por Marcela que lá havia ficado quando ele saiu. Sobre uma mesa está um bilhete que provavelmente foi escrito por ela. Ele lê e a cena termina em um *fade*. Jamais saberemos o conteúdo do recado. A sequência também antecipa o gradativo afastamento de Marcela motivado pela descoberta de sua doença, o que saberemos depois quando ela se despede e explicita as suas razões a Ciro.

O ápice dessa estratégia do *fade* como recurso de escurecimento não apenas da imagem, mas da informação diegética, pode ser visto no plano final do filme. Com nítida surpresa, Ciro recebe uma ligação telefônica de Marcela. Ela diz que melhorou e lhe convida a morar em Barcelona. Vemos Ciro sorrir e após alguns segundos em silêncio o *fade* encerra a cena (fig. 9). O final em aberto não sugere uma escolha a ser tomada, mas evidencia o inesperado retorno de Marcela na vida de Ciro e a sua conseqüente dificuldade em lidar com ela após a crise da separação.

Lembramos que o *fade* é um procedimento estilístico do discurso cinematográfico, uma marca da autoralidade, encarado muitas vezes como uma forma de pontuação narrativa. De acordo com Martin,

a fusão em preto marca um sensível salto na narração e é acompanhada de uma parada na banda sonora: depois de tal transição, convém redefinir as coordenadas temporais e espaciais da seqüência que inicia. É a mais marcante de todas as transições e corresponde à mudança de capítulo (MARTIN, 1963, p.70).

Acontece que, em *Cão sem dono*, a recorrente ausência da imagem por um breve lapso em preto também se vincula ao escurecimento total diegético: quando Ciro, embriagado e no ápice de seu sofrimento por ter perdido Marcela, quebra o abajur de sua casa e nos faz compartilhar junto com ele do escuro total em que se afunda.

De forma mais clara do que os outros procedimentos estéticos, neste momento a tela preta equivale à visão subjetiva de Ciro, numa das poucas cenas em que a instância narrativa explicita essa escolha. O momento é sintomático para nossa reflexão, pois nesse instante o *tempo em tela* do personagem e o seu ponto de vista visual se fundem na ausência da imagem.

Mais ainda do que vemos (o preto) através do olhar de Ciro, nessa cena a sua interioridade é exposta gradativamente. Antes de quebrar o abajur, vemos Ciro escrever de forma desordenada um poema. A sua leitura sugere o seu pensamento, e pela primeira vez temos uma *voz over* no filme. Quando tudo fica escuro e até o seu choro desesperado silencia, escutamos a voz de Marcela pedindo que ele se acorde e logo em seguida o seu rosto ilumina o

plano e sussurra mais uma vez no ouvido de Ciro para ele acordar. Nesse breve instante, a narrativa desvia de uma construção visual lógica a partir de uma realidade objetiva (material) e cria uma imagem mental que só pode ter existência no sonho de Ciro.

Para Jost e Gaudreault. “o cinema sempre teve a preocupação não somente de representar o olhar, mas também de traduzir as visões que se passam por nossa cabeça” (2009, p. 175). Este procedimento certamente deve ser entendido em consonância com a problemática do ponto de vista narrativo. Mais do que enxergar o mundo através do olhar ou da perspectiva de um personagem, o espectador olha diretamente para uma fabulação mental que apenas a ele pode pertencer.

Como percebemos, as implicações do ponto de vista do personagem central não se restringe apenas a uma correlação de informações entre ele e o espectador, situação essa que nunca será plenamente igualada, pois Ciro certamente tem acesso a outros pensamentos e sentimentos que jamais serão explicitados no enredo.

Porém, a fragmentação narrativa, a falta de clareza sobre o que está se passando nos personagens, as elipses que confundem o nosso entendimento sobre o tempo transcorrido na diegese e a ambigüidade das feições de Ciro (em especial no plano final) são elementos narrativos que dialogam com a crise existencial do personagem central na medida em que esta também não se apresenta para ele a partir de um motivo claro e identificável. Ciro não detém consciência sobre o seu estado no mundo e essa falta de percepção impregna a atmosfera e a linguagem narrativa do filme.

3.2 MARCELA: SER EM FUGA

Acompanhando o desenrolar da trama através da vivência de Ciro, o espectador será cúmplice de suas impressões, que no filme serão expostas a partir de diferentes elementos narrativos. Pensemos na cena em que Ciro e o seu pai conversam na praia após a crise que ele experiencia com a separação de Marcela. O clima de confissão na qual o seu pai revela fatos de sua juventude para demonstrar a necessidade de um eixo na vida condiz com a

aceitação de Ciro em ser enquadrado (materialmente e subjetivamente) no mesmo plano que seu pai (fig. 8). Dividem o mesmo plano, pois compartilham de uma experiência similar agora identificada, apreendida, por Ciro.

Sobre esse aspecto, é interessante notarmos como os personagens aparecem na trama, pois já que Ciro detém o *tempo em tela* total da narrativa, só veremos os outros em relação a ele. O seu ponto de vista será determinante na apreensão que o espectador fará das outras personagens do filme. O caso mais evidente é, sem dúvida, Marcela. Sabemos que ela trabalha como modelo, tem uma carreira bem sucedida, possui ambições e sonhos típicos da juventude, como por exemplo, viajar e morar no exterior. Mas a sua afeição construída ao longo da narrativa por Ciro e a sua insistência em visitá-lo constantemente sempre será uma incógnita.

Na primeira cena do filme, após uma noite juntos, Marcela se despede dele pedindo o seu telefone. Claramente Ciro não se mostra interessado em continuar aquela relação, motivo esse que veremos ao longo da narrativa ser condizente com o estado de ânimo e a falta de perspectiva em que ele se encontra. Porém, a relação mantida entre ambos será determinante no processo de amadurecimento de vida que Ciro experimenta durante a sua trajetória no filme. Marcela será a personagem que cumpre a função de desencadear esse processo, mas pouco podemos deduzir de suas impressões e sentimentos.

O mistério que paira sobre Marcela será propiciado principalmente pela escassez das informações relativas a ela. Essa situação encontra paralelo na observação realizada por Genette a partir dos romances de Proust.

A adoção sistemática do ponto de vista de uma das personagens permite deixar numa quase completa obscuridade os sentimentos do outro, e desse modo, constituir-lhe sem grandes custos uma personalidade misteriosa e ambígua, aquela mesma para que Proust inventará a denominação “ser em fuga”. Não sabemos, a cada etapa de sua paixão, mais que Swann ou Marcel sobre a ‘verdade’ interior de uma Odette, de uma Gilberte, de uma Albertine, e nada poderia ilustrar mais eficazmente a evanescência perpétua do seu objecto: o ser de fuga é, por definição, o ser amado (GENETTE, 1995, p. 199).

Lembramos que tal característica foi explorada por Machado de Assis no romance *Dom Casmurro*, fazendo da ambigüidade de Capitu e a decorrente incerteza em que paira os sentimentos de Bentinho a força motriz de sua história.

No romance *Até o dia em que o cão morreu*, há uma estratégia usada no final da narrativa que tenta esclarecer ao leitor, e ao personagem central, o que Marcela pensava e sentia sobre a relação que manteve com ele durante a narrativa. No último capítulo, Marcela reaparece através de uma ligação telefônica, e nesse momento, o narrador-protagonista cede a sua voz para ela que recapitula a história agora sob a sua perspectiva.

Sim, eu tou viva. Que pergunta idiota. E se não dei notícia por tanto tempo foi simplesmente porque não me deu vontade. Não, não estou em Porto Alegre, estou em Caxias. Não vou voltar pra Porto Alegre, nunca mais. Cansei das pessoas falando da minha vida, das festinhas e dessa coisa de ficar dando três beijinhos na cara de pessoas que eu sei que falam mal de mim, ou que me invejam. Tu nem deve saber exatamente do que eu tou falando, né? O que tu sabe sobre a minha vida, na verdade? Pouco, eu sei (...) (GALERA, 2001, p. 94).

O trecho é extenso (cinco páginas) e não há nenhuma interrupção do narrador. Ao final, ela diz que vai pra Nova York e o convida a ir junto. Ele não responde e a narrativa termina com ela dizendo: “Alô, tu tá aí? Me responde. Eu posso esperar, não tem problema. Ahn? Fala pra fora, porra. Isso foi um sim ou foi um não?” (GALERA, 2001, p. 99). Não saberemos a sua resposta.

Mais do que uma estratégia narrativa para explicitar os sentimentos de Marcela, o trecho sugere um espaço afetivo conquistado por ela na vivência e na trajetória do narrador-protagonista. Ao lhe dedicar o último capítulo em sua narrativa de amadurecimento, o personagem-narrador, que até então se manteve fechado em sua crise existencial e em seu auto-exílio voluntário, sugere uma abertura ao outro (Marcela), a outras possibilidades de vida que embaçam a sua forma de se relacionar com o mundo.

No filme, temos um procedimento sutil que dá conta dessa abertura sem recorrer à linguagem verbal. Enquanto Ciro descansa após enterrar o seu cachorro, escutamos a voz de sua mãe que avisa de um telefonema. Corta

para Ciro ao telefone que se surpreende ao saber que é Marcela. Vemos então Marcela também ao telefone que diz: “Tô boa, me curei”. O seu aspecto é saudável, com novo corte de cabelo e sorriso no rosto. Voltamos a ver Ciro que agora só escuta em silêncio, não sabemos o que ela lhe diz. Volta a mostrar Marcela: “Mas eu gostaria que tu fosse comigo....à Barcelona comigo”. Vemos a reação de Ciro e o filme termina com um *fade*.

Acontece que, se durante todo o filme acompanhamos de forma ininterrupta o *tempo em tela* de Ciro, com a sua onipresença demarcando a focalização interna, neste instante temos um contra-plano ocupado apenas por Marcela (fig.5). Essa mudança demarca, assim como no romance, uma nova perspectiva na visão de mundo do personagem central. Com um *close-up* no rosto de Marcela, sua presença se impõe sem precisar recorrer ao seu desabafo verbal presente no final do livro.

Porém, diferente do romance onde o excesso da fala final de Marcela possibilita uma compreensão retrospectiva a partir de seu possível ponto de vista, no filme a sua rápida aparição sugere um clima de desconfiança e ambigüidade que não será assimilada de forma plena pelo espectador, pois ainda estamos impregnados pela percepção de Ciro.

O telefonema do final corrobora essa ambigüidade: onde antes havia um plano sem contra-plano (Ciro ligando do orelhão desesperado, querendo falar com Marcela e não conseguindo), de repente, para surpresa nossa e do personagem, ganha um contracampo: vemos Marcela no outro lado da linha, dizendo que está curada e convidando Ciro pra ir com ela a Barcelona. É a única vez em que os dois contracenam através do corte, em lugares estanques colados pela montagem, e não juntos no mesmo quadro. Que tipo de *happy end* é esse? A morte de um ser (o cão) nutre a reaparição fantasmática de outro? Nada se pode assegurar quanto à “realidade” daquela cena, tudo pode ser fruto da imaginação e da vontade de Ciro. A cena é feliz, triste, feliz, triste, feliz, triste... numa alternância infinita (OLIVEIRA JR., 2007).

Ou ainda, como sugere a crítica de Ursula Rosele:

O telefonema alegre, pela primeira vez em plano e contra-plano proporciona um final nada feliz, pois, além de ser representado em dissonância com toda uma seqüência narrativa ao longo do filme (o que pode por em dúvida se aquilo realmente

aconteceu), finaliza sem finalizar, no sorriso dúbio e na resposta que a câmera não espera (ROSELE, 2007).

Essa cena é emblemática no sentido de percebermos as implicações de uma construção narrativa tendo como foco o personagem central, Ciro. Estamos tão colados à sua existência que o destaque dado de forma abrupta a outra personagem causa uma desconfiança inclusive sobre a sua veracidade. O procedimento é claro: trata-se da única informação narrativa visual que não condiz com o olhar de Ciro sobre o mundo que o cerca, e por isso mesmo foge à sua percepção. A Marcela do plano final está diferente daquela que vimos ao longo do filme.

Ambos mudaram, fisicamente e psicologicamente, mas nos só acompanhamos as mudanças em Ciro, sua nova conduta após a crise, sem barba e inserido numa nova teia social (trabalho, família, esporte). Marcela é um “ser em fuga”, pois ao se distanciar de Ciro, torna-se uma ausência constante na narrativa. A sua aparição na cena em que sussurra para que Ciro acorde se transforma agora numa aparição real que confunde os sentidos e desestabiliza a narrativa no final do filme, deixando em aberto o que já havia sido resolvido.

Lembramos que a cena anterior a sua ligação (no livro e no filme) é a morte do cachorro que acompanha Ciro em sua crise. Revestida de simbolismo, a morte sugere a superação e a continuidade natural na vida de Ciro. Assim como ele, não saberemos lidar com a volta de Marcela (a nova Marcela), pois ela é anterior ao seu vínculo atual com o mundo.

3.3 ASPECTOS DE ADESÃO À FOCALIZAÇÃO INTERNA DE CIRO

Essa noção em torno de um ponto de vista restritivo como forma de materializar objetivamente a subjetividade do personagem central nos parece um procedimento já adotado pelo cineasta Beto Brant em sua filmografia, mas especificamente nos filmes *O invasor* e *Crime delicado*, não por acaso duas outras adaptações literárias onde o romance é narrado pelo protagonista da história.

Em *Crime Delicado*, assim como em *Cão sem dono*, a câmera parece “pertencer” ao personagem central. Ela acompanha Antônio em seus delírios em cima do palco e invade o corpo de Ciro no momento de sua endoscopia. Vasculha, mas não define com clareza o conflito interior de nenhum dos dois personagens. Sua indefinição é a indefinição de Antônio e Ciro em relação à arte e ao amor (ROSELE, 2007).

Partindo desse pressuposto, o cineasta encontra soluções estéticas diferenciadas para cada filme, mantendo a coerência com a visão interna da personagem. Em *Crime Delicado*, a câmera se mantém em uma posição mais fixa e distante do mundo em que observa tal como se dá a relação do personagem central do filme, Antonio Marins, com as peças de teatro e as pessoas; em *O invasor*, o gradativo clima de insegurança e medo sentido por Ivan, personagem que encomenda a morte de seu sócio, é exposto na tela através de uma câmera nervosa em sua instabilidade causando desconfiança, vertigem e apreensão no espectador.

Porém, é em *Cão sem dono* que esse projeto estético se afirma com mais vigor, sendo o único dos três filmes onde a câmera acompanha em tempo integral o personagem central, Ciro, reagindo com despojamento e intimidade ao seu universo. Como destaca o crítico Paulo S. Lima, “é junto ao rapaz e à sua caligrafia de vida que o filme seguirá do início ao fim” (LIMA, 2007).

A câmera adere ao seu universo e participa da ação. De forma cúmplice, coloca-se em duas posições intercaladas: observa Ciro e torna-se o seu olhar. Vemos Ciro olhar pela janela do ônibus e logo em seguida olhamos através dele, vendo da janela a paisagem da cidade se modificando rapidamente. Nesse sentido, a combinação dessas imagens, o seu *tempo em tela* com o seu ponto de vista visual em determinados trechos da narrativa, dialoga com os outros elementos discursivos já citados acima e adensa a sua subjetividade.

Contudo, ao invés do excesso do plano subjetivo, temos a sutileza da sugestão de seu olhar. Assim, já perto do final do filme, quando ele desfruta de um típico almoço dominical com toda a família, seu pai tece um comentário sobre a adolescência tardia e compara Ciro com um primo seu de 12 anos à mesa. Enquanto ele fala, a câmera e a subsequente montagem enfatizam a comparação e os aproximam em planos similares, que se olham e sorriem cúmplices (fig.10).

Em seguida, seu pai questiona se um homem pode chorar, comentando que na sua época isso seria um sinal de fraqueza. Percebemos o desconforto de Ciro, pois provavelmente o comentário remeteu ao seu choro recente, mas os planos próximos ao rosto de todos os homens à mesa (Ciro, seu primo adolescente, seu tio e seu pai) não deixam dúvidas que o sofrimento faz parte de qualquer processo de amadurecimento.

O momento é curto, mas a construção da cena instaura um clima de cumplicidade entre eles. Ciro ainda está sob efeito de uma experiência dolorosa, e seu pai havia compartilhado com ele uma fase difícil que atravessou junto com seu irmão. Ciro está integrado à sua família e se reconhece nela.

A sua interioridade também será exposta a partir de sua relação com a arte, enquanto possibilidade de fruição estética e forma de expressar os seus sentimentos. Ciro é seduzido a tal ponto pela estranheza do quadro do porteiro Elomar que deseja tê-lo em seu apartamento. Esse seu pequeno desejo é revelador de seu estado de ânimo, pois lembramos que o personagem se mostra apático em relação aos sonhos de Marcela e qualquer outra vontade aparente.

É também por fruição que entendemos que o seu processo de retorno ao lar (à vida social) será marcado por uma reconciliação com o seu hábito de ler, algo claro na narrativa literária e visível no filme na cena em que ele trabalha numa livraria e, mais precisamente, quando lemos junto com ele um trecho do livro *Lágrimas na chuva*, de Sérgio Faraco, numa passagem inclusive que dialoga diretamente com a sua atual situação.

Como sabemos, ele é formado em letras e traduz a língua russa, o que já indica uma aproximação com o mundo das artes, algo que será lembrado por Marcela quando pede que ele faça uma poesia para ela. Numa cena de intimidade entre os dois, Ciro toca violão enquanto ela canta uma música em inglês. A estes pequenos momentos de fruição artística soma-se a visita ao porteiro Elomar, onde escutam Lupicínio Rodrigues na vitrola, e o jantar na casa de Lârcio, onde Ciro lê um poema de Pablo Neruda em espanhol.

Estes indícios dão conta de criar uma atmosfera sensível que sugere a profundidade sentimental e intelectual do personagem. Nada mais revelador

nesse sentido do que a cena em que, embriagado, ele escreve um poema em desabafo ao seu sofrimento por conta da ausência de Marcela.

A partir de todos esses aspectos narrativos expostos acima, podemos perceber as implicações de uma narrativa com *focalização interna fixa*, para continuarmos usando o conceito e as proposições de Genette, como sendo algo claro no romance e determinado no filme a partir do *tempo em tela* ocupado pelo personagem central, foco de interesse da obra. O *interno* se refere à subjetividade do personagem Ciro, que contamina a narrativa ao mesmo tempo em que se deixa construir a partir de seus elementos discursivos.

4 AÇÃO NARRATIVA NO CINEMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO

Como discutimos no segundo capítulo, é comum a associação entre as origens da linguagem cinematográfica com os procedimentos narrativos encontrados no romance do século XIX. Para alguns críticos, como João Batista de Brito, o cinema seguiu a sua vocação natural em contar histórias com começo, meio e fim, e não embarcou na crise de representação característica das artes do século XX (BRITO, 2006, p. 168). Pretendemos analisar algumas questões referentes à ação narrativa no cinema e na literatura que problematizam esta afirmação.

Por ser uma arte heterogênea e com diversas possibilidades de articulação e diálogos, acreditamos na impossibilidade de uma fronteira decisiva que determine uma modalidade de cinema em detrimento à outra, como sugerem definições do tipo *cinema de arte*, *cinema comercial*, *cinema clássico*, *cinema de poesia*, *cinema moderno*, etc.

Porém, para avançarmos em nosso estudo, iremos elucidar algumas características que pretendem diferenciar o cinema mais próximo ao modelo tradicional do romance do século XIX e o cinema que apresenta maior afinidade com o romance moderno do século XX, tendo como possibilidade de análise algumas filmografias representativas do cinema contemporâneo.

Para isso, levaremos em conta os dois modelos distintos que julgamos possuir maior embasamento teórico: o *cinema clássico* e o *cinema moderno*, mesmo tendo em mente que um filme pode apresentar características de ambas as tendências. O *clássico* aqui não representa um *status* validado pela crítica ou tempo decorrido de sua realização, mas sim a sua estrutura narrativa.

No livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), os autores fazem algumas reflexões preliminares que pretendem traçar um panorama historiográfico da narrativa cinematográfica. Vamos nos ater aos três capítulos intitulados *A narração fílmica “clássica”*, *Algumas tendências rebeldes ao classicismo* e *Os cinemas da modernidade*.

Em relação à narrativa clássica, os autores ressaltam toda a linhagem decorrente no cinema de Griffith, cineasta que, como sabemos, recebeu o epíteto de pai da linguagem cinematográfica. Dentro dessa linhagem, estariam

num primeiro momento os filmes hollywoodianos e também todas as outras cinematografias influenciadas por esse modelo narrativo equivalente às formas romanescas do século XIX.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. O encadeamento das cenas e das seqüências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal de caráter desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões colocadas no filme (VANOYE, LÉTÉ, 1994, p. 27).

Este modelo se mostra adequado para a formação de gêneros específicos, onde os filmes apresentam elementos comuns facilmente identificados pelo público. Trata-se também de uma estratégia de industrialização do cinema enquanto espetáculo de massa, pois, sem elementos de “desordem estética”, o público é prontamente atraído a consumi-lo. Não por acaso, este modelo narrativo encontra seu auge na fase áurea do cinema hollywoodiano, com os filmes musicais, os *westerns* das décadas de 30 e 40 e o gênero policial anterior à década de 50.

Além da identificação imediata do público já habituado a esta estrutura narrativa, não podemos desconsiderar o fator econômico e de dominação ideológica imposto pela indústria norte-americana no mundo. Justamente por este aspecto, os autores chamarão de “tendências rebeldes” qualquer outra estrutura narrativa experimentada em paralelo à consolidação do cinema americano como sendo o suposto percurso natural da nascente arte cinematográfica.

Estas tendências rebeldes estão marcadas, sobretudo, pelo contexto político da época, como é o caso do cinema revolucionário soviético dos anos 20, ou pela efervescência do cenário artístico em torno de movimentos vanguardistas nas artes, como é o caso do impressionismo no cinema francês, o expressionismo alemão e o surrealismo, movimentos que aconteceram

basicamente no mesmo período, alcançando repercussão principalmente no meio intelectual.

Porém, é importante lembrar que “todos esses movimentos apagaram-se em seu tempo por motivos diversos (ideológicos políticos e econômicos). Contudo, por um ou outro de seus aspectos, infiltraram-se no cinema clássico e não cessaram de influenciar o cinema ulterior” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p. 33).

Em relação à linguagem cinematográfica, podemos perceber as diversas direções e potencialidades estéticas que ela sugeria já em seu nascimento. Não faltariam exemplos para validar a sua capacidade de articulação em torno de uma estrutura que privilegie aspectos como o ritmo, a plasticidade ou o seu potencial onírico.

Contudo, se ainda nos atermos à filmografia mais próxima de modelos narrativos romanescos, certamente encontraremos diversos exemplos que não se equivalem ao modelo encontrado no século XIX. Este aspecto adquire maior evidência estética principalmente a partir da década de 40, com o surgimento no neo-realismo italiano e com o filme *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles em 1941.

Em relação a *Cidadão Kane*, Vanoye e Goliot-Lété (1945) o descrevem como um exemplo de cinema clássico com estrutura narrativa mais complexa e sofisticada, e chegam mesmo a indagar se ele já não seria um exemplo “moderno”. Mas será mesmo tendo como ponto de partida o neo-realismo que os autores situam o cinema moderno e descrevem as suas características principais tendo como contraponto o modelo clássico.

Narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos; personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação; procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado) (...); forte presença do autor e uma certa propensão à reflexividade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35-36)

Além do neo-realismo, algumas dessas características marcaram de forma predominante a estilística de cineastas fundamentais da história do

cinema, como Antonioni, Fellini, Bergman, Godard, Robert Bresson e Yasujiro Ozu. Cineastas de países e épocas distintas que depuraram a linguagem cinematográfica e que nunca deixaram de influenciar novas gerações, além de apontar caminhos para estéticas em voga no cinema contemporâneo.

Vamos nos deter às diferentes posturas diante da ação narrativa no intuito de aprofundar o debate entre a passagem do cinema clássico ao moderno, tendo como paralelo a revolução sofrida pela literatura no século XX, decorrida especialmente com o recurso do fluxo de consciência tão presente na obra de James Joyce e Virginia Woolf, para ficarmos nos exemplos mais sintomáticos. Para isso, iremos recorrer ao teórico Paul Ricoeur (1913-2005) que pensou o romance moderno do século XX a partir do conceito da metamorfose da intriga, ou ainda o alargamento da concepção de ação narrativa.

O nosso intuito inicial é fazer algumas reflexões sobre uma tendência forte no cinema contemporâneo mundial, tendo como norte negar a idéia ainda recorrente que o cinema moderno é anti-narrativo por excelência, enquanto o cinema mais clássico representa a potencialidade natural da linguagem cinematográfica em contar histórias aos moldes do romance do século XIX.

Essa idéia seria legitimado pela recepção e pela historiografia do cinema clássico, como acredita o crítico João Batista de Brito, ao afirmar que “o cinema ‘consagrado’ não entrou nos movimentos modernistas do séculos XX, mas sim no representacional do séc. XIX, com começo, meio e fim” (BRITO, 2006, p. 165-166).

4.1 A CRISE DA INTRIGA NA LITERATURA E A NOVA DRAMATURGIA DO CINEMA MODERNO

Em seu livro *Tempo e Narrativa* (1995), Ricoeur questiona sobre a permanência do conceito de intriga no momento em que a categoria não dá conta de abordar as inovações ocorridas no próprio interior dos gêneros, e principalmente a partir do surgimento e das experimentações propiciadas pelo romance moderno.

Tomando como pressuposto que a teoria aristotélica da intriga foi pensada apenas para o gênero trágico, cômico e a epopéia, Ricoeur indaga se o conceito de intriga não estaria desaparecendo do horizonte literário. Essa sua preocupação irá nortear sua posterior reflexão sobre as metamorfoses da intriga.

Buscando as origens do conceito, Ricoeur demonstra como a noção de intriga foi reduzida a uma didática severa, impregnada por uma concepção errônea que sugeria um esquematismo facilmente identificável, sendo descrita assim:

Fechada sobre si mesma, simetricamente disposta de um lado a outro de um ponto culminante, apoiando-se sobre uma ligação causal fácil de identificar entre o enlace e o desenlace, em suma, como uma forma em que os episódios seriam claramente dominados pela configuração. (RICOEUR, 1995, p. 17)

Este painel desenhado por Ricoeur nos parece pertinente dentro do esquema narrativo em que se enquadra grande parte do cinema clássico. Lembramos que um de seus traços característicos é justamente a fácil assimilação da intriga pelo público, propiciada pela linearidade dos fatos (começo, meio e fim) e por uma decupagem que tende a ocultar as marcas da enunciação.

Lembramos também que esta narrativa clássica é mais próxima da poética aristotélica, e assim como Ricoeur ressalta como a intriga foi erroneamente reduzida em um esquema formal fechado, no cinema mais clássico tornou-se comum um padrão narrativo sustentado por manuais de roteiro que tendem a engessar as potencialidades da estrutura narrativa em esquemas pré-estabelecidos, como por exemplo, ditando regras sobre o momento em que a ação deve atingir seu clímax, onde devem se situar os nós narrativos e quando os conflitos devem ser resolvidos.

Retomando o princípio aristotélico, Ricoeur ressalta como os caracteres estavam subordinados à intriga, para logo em seguida afirmar que com “o romance moderno, a noção de caráter liberta-se da noção de intriga, depois concorre com ela e até mesmo vai eclipsá-la totalmente” (RICOEUR, 1995, p. 18). Pensando esta afirmação no estudo do cinema, podemos perceber como a

noção de personagem também passa gradativamente por essa mudança sofrida no romance moderno, aspecto que já tratamos no segundo capítulo.

As expansões ocorridas dentro do gênero romanesco a partir desta revolução são descritas por Ricoeur a partir de três aspectos: 1) O romance alarga a esfera social em que se desenvolve a ação, e deixa de narrar grandes feitos cometidos por personagens lendários, voltando-se para os dramas comuns de homens e mulheres do povo; 2) O surgimento do romance de iniciação, onde tudo gira em torno do personagem central e 3) O fluxo de consciência propiciando o inacabamento da personalidade (RICOEUR, 1995, p. 19).

É justamente nessa transformação ocorrida no romance do século XX que a literatura firma as suas bases na modernidade, e que Ricoeur encontra subsídios para pensar a pertinência da intriga a partir do alargamento da ação, pois “é ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações” (RICOEUR, 1995, p. 19).

Da mesma forma, contra as tendências teóricas que enxergam no cinema moderno uma ruptura com o conceito de ação narrativa, acreditamos que a linguagem cinematográfica assimilou e foi influenciada pelas metamorfoses ocorridas na intriga do romance moderno.

Aqui, vale a pena uma ressalva. Mesmo sabendo da existência de tendências rebeldes ao classicismo desde a formação do discurso cinematográfico, o fato do marco do cinema moderno ocorrer apenas em 1945 indica uma mudança de ordem mais global e decisiva.

Isso porque os movimentos vanguardistas estavam comprometidos com causas de grupos e contextos específicos. Dessa forma, trilharam caminhos paralelos àquele que percorria o cinema narrativo clássico, e por isso mesmo foram vistos sempre por oposição a este. Sabemos que algumas de suas características foram assimiladas por outros contextos, mas nenhuma dessas tendências manteve o curso de sua trajetória durante um longo período, pois elas sempre foram vistas a partir da ruptura com determinado modelo vigente.

Convencionou-se então enquadrar estes cinemas no que eles aparentavam ter de anti-narrativos, ressaltando dessa forma outros aspectos da linguagem, como a plasticidade das imagens (expressionismo alemão e impressionismo francês), o ritmo e as implicações do processo de montagem (cinema russo) e os seus efeitos oníricos (surrealismo). Essa tendência de escanteamento de determinada produção como forma de ressaltar uma pretensa centralidade estética da outra persiste até os dias de hoje num nicho de cinema dificilmente catalogável que a crítica acaba simplificando no impreciso conceito de cinema experimental.

Diferente das vanguardas que se distanciaram da narrativa clássica o quanto puderam para ressaltar outras potencialidades da linguagem audiovisual, o neo-realismo italiano, e a conseqüente concepção do cinema moderno propõem mudanças que minam por dentro a estrutura narrativa clássica até então vigente, pois lidam com o mesmo material expressivo e com elementos narrativos mais próximos. Ainda são personagens que animam um enredo dentro de uma estrutura dramática, porém, haverá mudanças dentro dessa estrutura que irão ressaltar novas formas de organização e uma nova postura estética e ética diante dos fatos narrados.

Assim, a crise da representação chega ao cinema não como forma de propor um modelo anti-representacional e anti-dramático, mas pelo contrário, para explorar as potencialidades contidas no próprio ato de narrar a partir da linguagem audiovisual.

O afrouxamento da intriga no cinema moderno deve ser visto tendo em mente a expansão do conceito de ação para além de fatos sucedidos por causalidade organizados em torno de um esquema fechado que caracteriza o cinema clássico.

Ação não se confunde com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa em agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente. O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem (CANDIDO, 2004, p. 92).

Essa nova concepção de ação exposta na tela irá não apenas redimensionar a estrutura narrativa no cinema moderno, como determinar mudanças em todas as outras camadas do filme. Além de uma nova postura do personagem, o cinema moderno problematiza qualquer conceito de gênero narrativo tão em voga no cinema clássico, ao mesmo tempo em que estabelece novas relações de decupagem, tempo narrativo e postura da câmera.

Se o cinema clássico de estrutura romanesca tradicional usa a decupagem de uma forma mais sistematizada, guiando o olhar do espectador através da combinação dos planos com funções e significados mais ou menos precisos (*close* para enfatizar um detalhe, *contra-plongée* para ressaltar a superioridade do personagem etc), no cinema moderno a predominância é de uma postura mais distanciada e observadora dos fatos narrados.

Com Rossellini (e também com Orson Welles) a câmera já não é o instrumento que leva o espectador para dentro da cena, como acontecia desde Griffith. Ela se torna antes de mais nada uma observadora das coisas. Ela vê, registra o que acontece, mas não domina os acontecimentos (ARAÚJO, 1995, p. 75).

O crítico Inácio Araújo também nos lembra que no filme *A noite*, de Antonioni, os personagens saem de quadro e deixa um vazio na tela. A estratégia de suspender o fluxo de acontecimentos momentaneamente será mesmo uma constante no cinema moderno, que se configura também pela recorrência dos chamados *tempos mortos*, estratégia narrativa de teor dramático que supostamente distanciaria a linguagem cinematográfica de seu potencial narrativo.

Em seu livro *A significação no cinema* (1972), Christian Metz se propõe a analisar alguns aspectos do cinema moderno. Ele observa que há um equívoco na idéia do “esfacelamento da narrativa”, e chega a concluir que uma nova forma de dramaturgia está em jogo, o que foi erroneamente percebido como a desdramatização na linguagem cinematográfica. Segundo ele, “sem ‘drama’, não há mais ficção, não há mais diegese, logo, não há mais filme” (METZ, 1972, p. 183).

Sobre o cinema de Antonioni, Metz propõe que o seu mérito reside em “ter retido nas redes de uma dramaturgia mais complexa todas as significações perdidas que compõem nossos dias” (METZ, 1972, p. 182). Neste processo de restituição de um significado perdido, os tempos mortos, a seleção dos fragmentos narrativos que irão tecer a intriga, as personalidades ambíguas e indeterminadas e a recusa por uma linguagem excessivamente padronizada seriam os elementos a compor essa nova dramaturgia.

Para Metz, o cinema moderno explora novas regiões da sintaxe cinematográfica, pois o excesso do cinema normativo não obedece à sintaxe cinematográfica, mas se atém apenas a exigências comerciais, pois são estas últimas “que limitam as noções de ‘narração’ e de ‘sintaxe’ às dimensões de uma codificação meramente ideológica e comercial, sem nenhuma relação com as estruturas codificadas próprias ao veículo fílmico geral” (METZ, 1972, p. 199).

Essa percepção de Metz do surgimento de uma dramaturgia que recompõe significados do cotidiano a partir de uma recusa do cinema normativo sugere, ironicamente, uma certa vantagem narrativa do cinema moderno em detrimento ao cinema clássico, que ao nosso ver, ficaria a partir de então (neo-realismo) engessado dentro de uma estrutura que já havia demonstrado sinais de cansaço na arte literária, o que veio a ser perceptível a partir da revolução sofrida pelo romance no século XX.

Metz conclui que a premissa de que o cinema antes era narrativo e agora seria anti-narrativo não deve ser tomada como ponto de partida para se pensar o cinema moderno, pois, segundo ele, “a principal contribuição do cinema novo é ter enriquecido a narração fílmica” (METZ, 1972, p. 197). Essa afirmação é precedida por uma compreensão profunda da falibilidade das fronteiras que colocariam em oposição o cinema clássico ao cinema moderno, pois alguns filmes antigos teriam mais características modernas do que filmes novos e vice-versa. Entretanto, esta ressalva não inviabiliza a sua reflexão acerca dos procedimentos narrativos encontrados no cinema moderno.

Em seu texto *Para além da imagem-movimento*, Gilles Deleuze também percebe e analisa uma passagem necessária pela qual passava o cinema, inventando um novo tipo de imagem na qual “o real não era mais representado

ou reproduzido, mas visado” (DELEUZE, 2005, p. 9). Também voltando sua atenção para o neo-realismo italiano, Deleuze desenvolve a sua tese que contrapõe a imagem-ação, caracterizada por situações sensório-motores que configuram o antigo realismo (cinema clássico em nossa concepção), pela nova e ascendente imagem construída a partir de situações puramente óticas e sonoras.

Da mesma forma, André Bazin se mostra entusiasmado pelo surgimento de algo novo na esfera cinematográfica e dedica diversos ensaios analisando o cinema neo-realista, chegando até a declarar que *Ladrões de Bicicleta* “é um dos primeiros exemplos de cinema puro” (BAZIN, 1991, p. 277).

Tanto Bazin como Deleuze reforçam em suas análises o sentido predominante que o cotidiano adquire a partir dessa revolução na imagem cinematográfica. Essa característica revela necessariamente a estrutura dramática pelo qual o enredo se desenvolve. Para Deleuze, “a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (2005, p. 13), e ele comenta a recorrente questão dos tempos mortos (principalmente suscitada a partir do cinema de Antonioni), sugerindo que as situações banais do cotidiano liberam “forças mortas” e acrescenta:

Os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, elas coletam as conseqüências e o efeito de um acontecimento relevante que é apenas constatado enquanto tal, mesmo sem ser explicado [mostrando dessa forma] todas as conseqüências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito (DELEUZE, 2005, p. 16).

Sobre o filme *Ladrões de Bicicleta*, de Vitorio de Sica, Bazin ressalta como a imagem carrega em si uma carga dramática que não se realiza nos moldes da tensão acumulativa operada no cinema clássico. Para ele, não há predominância de uma cena em relação a outra, pois o filme “se desenrola no plano do accidental puro”:

A ação se constitui não tanto como uma tensão, mas pela ‘soma’ dos eventos. Espetáculo, se quisermos, *Ladrões de Bicicleta* já não depende em nada, contudo, das matemáticas elementares do drama, a ação não preexiste a ele como uma

essência, ela decorre da existência preliminar do relato, ela é 'integral' da realidade" (BAZIN, 1991, p.277).

Além de citar algumas obras no movimento neo-realista, Deleuze identifica no cinema de Bresson e de Yasujiro Ozu as bases que fundamentam a sua aguçada percepção da nova imagem, que ele irá conceituar de imagem-tempo, "o tempo em estado puro" (DELEUZE, 2005, p. 27).

Característica primordial do cinema de Yasujiro Ozu, a banalidade do cotidiano mais uma vez se sobressai enquanto elemento essencial a nortear uma nova estrutura dramática que tem a ver com o alargamento da noção de ação narrativa que estamos a buscar a partir destas considerações.

Certamente está presente nos filmes de Ozu uma concepção filosófica oriental que determina alguns de seus caminhos narrativos. Deleuze encontra na filosofia de Leibniz um ponto de partida para pensar essas relações naturais e ordinárias que se estabelecem na vida e que se tornam, especificamente em Ozu, a força motriz de seu cinema. Haveria um tempo regular que estabelece a ordem natural dos acontecimentos, por isso em Ozu tudo é comum e banal, "tudo é ordinário e regular, tudo é cotidiano!" (DELEUZE, 2005, p. 26).

Assim, Deleuze descreve os seus filmes a partir de ligações sensório-motoras fracas, onde os espaços vazios, as paisagens da natureza e os objetos em cena adquirem uma autonomia que elevam a narrativa a um estado de contemplação pura, diferente, inclusive, do neo-realismo onde elas ainda adquirem o valor resultante de um encadeamento narrativo mais claro (DELEUZE, 2005, p. 26).

Em paralelo ao cinema clássico, com suas fortes ligações sensório-motoras, o cinema moderno irá se caracterizar por esta busca em torno de uma linguagem capaz de trazer à tona (à tela) uma imagem concreta, imagem-fato em Bazin, imagem-tempo em Deleuze. Nesta busca, que pode ser facilmente confundida com um retorno ao cinema primitivo, reside a novidade que entusiasma e move as reflexões de Deleuze, Bazin e Metz.

Deleuze observa que Ozu gradativamente abre mão dos *travellings*, fusões e outros procedimentos normativos, em favor da fixidez da câmera baixa, dos movimentos lentos e do mero corte, acreditando residir nesta

escolha um “estilo moderno espantosamente sóbrio,” que irá dominar o cinema moderno (DELEUZE, 2005, p. 23).

4. 2 UMA TENDÊNCIA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

O que nos parece pertinente a partir destas considerações é justamente perceber uma tendência do cinema contemporâneo que dialoga com reflexões e procedimentos narrativos encontrados inicialmente no surgimento do cinema moderno. São tendências que reprocessam a partir de diferentes ângulos a crise da intriga ocorrida na narrativa romanesca tradicional utilizada pelo cinema clássico.

Assim como Christian Metz, acreditamos que este momento decisivo na história do cinema e o conseqüente surgimento de novas cinematografias pelo mundo (*nouvelle-vague*, cinema novo brasileiro, novo cinema alemão) explorou novas possibilidades da narrativa fílmica, abrindo um campo fecundo de inovações estéticas e de ligações estruturais na dramaturgia que ainda mostra-se rica em potencialidades.

No momento em que o cinema clássico de matriz hollywoodiana parece engessado dentro de suas próprias imposições normativas (linguagem) e comerciais (indústria), outras cinematografias no mundo vieram à tona, dando continuidade à exploração dos caminhos narrativos iniciada pelos primeiros modernos.

Não por acaso, os cineastas mais reverenciados pelos que fazem o cinema atual e que assumem cada vez mais destaque na crítica e nos meios acadêmicos são Ozu, Bresson e Antonioni (matriz confessa do cinema de Tsai-mi-Liang, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsien-hsiao, Béla Tarr, Abbas Kiarostami e tantos outros). Seus procedimentos narrativos mantêm ligações diretas com os tempos mortos (para usar o termo ainda corrente) e os espaços vazios de Antonioni, a câmera fixa e observadora de Ozu, a busca por um minimalismo que caracteriza os filmes de Bresson.

Certamente, esse retorno aos primeiros modernos vem acompanhado de uma saturação do modelo narrativo clássico e da imagem enquanto signo

facilmente assimilável. O cotidiano, banal e ordinário do cinema de Ozu, torna-se campo ideal para resistir ao clichê da imagem espetacularizada.

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro (Deleuze, 2005, p. 32).

Este movimento de esvaziamento da narrativa pode ser considerado um traço característico dos cineastas citados acima. Porém, reside ainda uma crença em se manter próximo de uma diegese, mesmo que exígua, mesmo que incompleta no sentido aristotélico.

A crise da intriga, para voltarmos às proposições de Ricoeur, revela no cinema clássico a saturação de um modelo excessivamente codificado. O cinema contemporâneo aprofunda o diálogo com os primeiros modernos na tentativa de escapar do clichê e na certeza de que nesta busca residem imensas potencialidades a serem exploradas. A “nova imagem”, que surgia a partir do neo-realismo ainda mantém o frescor, pois ainda não havia sido inteiramente assimilada, domesticada.

Acompanhamos, na última década, uma série de filmes realizados em países e contextos distintos que mantêm em comum o fato de suprimir as informações narrativas em prol de uma proposta radical de imersão na situação mostrada. São filmes que refletem anseios estéticos de uma geração de cineastas e atingem visibilidade principalmente em festivais e mostras de cinema. Mesmo não sendo centrais no sentido comercial, ainda voltado para a indústria hollywoodiana, certamente são fundamentais no sentido de refletirmos sobre uma poética cinematográfica própria da contemporaneidade.

Só para citarmos alguns exemplos sintomáticos e laureados pela crítica, podemos citar *Dez*, de Abbas Kiarostami (IRÃ, 2002), filme onde os personagens são sempre mostrados no interior de um carro; *Sexta à noite*, de Claire Denis (FRANÇA, 2002), filme em que acompanhamos a noite de uma mulher pelas ruas de Paris; *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Mi-liang (TAIWAN,

2003), poucos personagens na última noite de uma sala de cinema praticamente vazia; *Los Muertos* (ARGENTINA, 2004), de Lisandro Alonso, narra a volta de um homem ao seu vilarejo após sair da prisão; *Last Days* de Gus van Sant (EUA, 2005), mostra os acontecimentos banais que antecedem o suicídio de um astro do rock e *4 meses, 3 semanas e 2 dias*, de Cristian Murgiu (ROMÊNIA, 2007), onde uma mulher faz um aborto com a ajuda de sua amiga.

Não se trata apenas de resumir todas as implicações da intriga de cada filme exemplificado, mas de perceber que, nestas obras, a ação narrativa se distancia dos artifícios comuns ao gênero ficcional para se lançar numa pesquisa de linguagem que radicaliza alguns procedimentos caros ao cinema moderno de outrora.

Christian Metz percebia, em alguns momentos do cinema de Antonioni, a utilização do *tempo morto* como sintoma de uma ação que já havia sido concluída ou que ainda estava por vir. Lembramos principalmente a seqüência inicial de *O Eclipse*, onde, aos poucos, pelo silêncio e pelos vazios da cena, percebemos estar diante de uma crise conjugal em que tudo indica o recente fim do relacionamento.

Dos filmes citados acima, praticamente todos eles utilizam procedimentos similares, pois se apropriam das brechas deixadas pela ação dramática, potencializando o que se oculta nas narrativas clássicas. Constituem-se quase inteiramente em seqüências que antes seriam facilmente cortadas na mesa de montagem, nas elipses. Quando há clímax, ele é esvaziado em micro-tensões que se espalham durante todas as cenas, não se concentrando em apenas um momento. A expectativa ou o alargamento de uma experiência torna-se o próprio acontecimento dos filmes citados. Assim acontece com o aborto no filme romeno, o suicídio em *Last Day*, a chegada de um ex-presidiário ao seu vilarejo em *Los Muertos*.

Nesse retorno contemporâneo aos primeiros modernos, ainda sobressai um olhar lançado para o cotidiano de personagens comuns vivenciando seus pequenos dramas. A monotonia, a rotina, os espaços domiciliares, as relações afetivas e as pequenas tensões marcam os personagens à deriva que se tornam os protagonistas no cinema contemporâneo.

Essa tendência parece ter atingido de forma mais visível o cinema brasileiro atual, em detrimento à radicalidade dos tempos mortos e das situações estendidas até o seu limite que ressaltamos na cinematografia exemplificada acima.

Pensamos aqui em alguns filmes representativos do cenário brasileiro que apontam caminhos para uma cinematografia mais ousada esteticamente, como por exemplo *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, *O céu de Suely*, de Karim Ainouz, *Amarelo manga*, de Cláudio Assis, *A casa de Alice*, de Chico Teixeira e *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro. Filmes que, em graus diferentes, mostram um painel do cotidiano a partir das relações prosaicas mantidas entre seus personagens e o mundo que os rodeia.

Ao invés da espetacularização de temas eloqüentes, temos um olhar sensível às pequenas aventuras, que não pretende organizar o cotidiano em torno de um esquema pré-estabelecido — como nos parece ser o caso do cinema mais industrial realizado no Brasil (principalmente produzido pela Globo filmes) — mas sim restituí-lo como forma de ressaltar a sua ambigüidade. Mais uma vez, será a percepção dos personagens que irá complexificar a aparente banalidade da ação narrativa.

4.2.1 Beto Brant, do clássico ao moderno

Nesse panorama, deixamos de lado o cineasta Beto Brant por acreditar que ele não apenas repercute uma tendência contemporânea, mas que possui uma filmografia exemplar deste percurso que pensamos até aqui entre o cinema clássico e o moderno.

O que se evidencia em seus primeiros filmes é justamente a sua capacidade em dialogar com códigos característicos do cinema clássico, principalmente do gênero policial. Em seus três primeiros filmes, *Os matadores*, *Ação entre amigos* e *O invasor*, o tema da violência predomina dentro de enredos pautados por reviravoltas e personagens convivendo com situações instáveis e atípicas dentro de seus cotidianos.

No primeiro, dois matadores de aluguel aguardam em um bar a chegada da vítima, cujo assassinato será o primeiro trabalho de um deles. Enquanto

isso, é lembrada uma história de traição, quando a mulher do chefe se envolve com um dos matadores. Trata-se do filme de Beto Brant mais próximo de uma narrativa clássica, onde temos uma evolução dramática rumo a um clímax e personagens típicos do cinema policial (o bandido, o chefe, a mulher fatal). O clima de fronteira onde se passa a ação lembra os *westerns* americanos.

Em *Ação entre amigos*, também temos um passado que irá desencadear as ações do presente. Um grupo de amigos descobre que o vizinho de um deles foi o policial que lhes torturou durante a ditadura militar. Pode ser visto como um filme de vingança, algo igualmente recorrente no cinema de gênero (policial e *western* como matrizes essenciais), porém o contexto político (ditadura) dialogando com a história recente do Brasil é um elemento forte dentro da diegese do filme. De qualquer forma, a decupagem, a estrutura dramática e a tipificação dos personagens ainda estão próximas do modelo clássico.

Neste ponto, é importante ressaltar que nestes filmes iniciais o cineasta apresenta uma destreza em lidar com a linguagem cinematográfica, criando tensão dramática e situações que renovam o fôlego da ação narrativa. O seu diálogo com os gêneros não pressupõe reverência e nostalgia a um modelo consagrado, mas pelo contrário, extrai potência e vigor a partir desta possibilidade. O que queremos ressaltar não é a qualidade intrínseca aos filmes, mas sim os elementos de desordem estética que caracterizam o cinema moderno e que, gradativamente, vamos perceber com maior nitidez no cinema de Beto Brant.

O seu terceiro filme, *O invasor*, será também o último que enquadraremos neste recorte temático onde a violência e o diálogo com o cinema de gênero tende a predominar. Justamente por ser o último, é também o que mais visivelmente está contaminado por algumas características que destacamos dentro de uma tendência moderna.

No filme, dois amigos contratam um matador de aluguel para matar o sócio deles. Após o crime, o matador invade o cotidiano de seus clientes e começa a exigir pequenos favores. A situação se complica quando um dos personagens contratante, Ivan, questiona o ato e ameaça entregar tudo à polícia. O seu amigo junta-se ao matador enquanto Ivan sente-se perseguido

por ambos e por policiais corruptos. O final sugere a inevitável morte de Ivan como única possibilidade de que os negócios ilícitos praticados por todos (seu sócio, o invasor, a polícia corrupta) continuem acontecendo.

Trata-se do filme comercial mais bem sucedido de Beto Brant e o que obteve melhor repercussão na crítica. O filme dá continuidade à sua predileção pelo universo temático característico do cinema de gênero policial, mas aqui esse diálogo aparece de forma mais questionadora. A violência urbana das grandes cidades não se restringe ao palco onde se desenrolará os conflitos típicos entre policiais e bandidos, mas é mostrada como uma consequência de relações sociais mal-sucedidas. Diferente do maniqueísmo que rege a oposição de forças no gênero americano, não há herói no sentido clássico, pois todos aparecem como culpados da situação que desencadeia as peripécias no filme.

O enredo ainda se estrutura numa concepção mais tradicional, onde acompanhamos de forma cronológica o desenrolar das cenas no esquema causa e consequência. Porém, alguns procedimentos narrativos adotados no desenrolar da ação sugerem uma estética que encontra a sua potência longe de um formato mais esquemático.

Dessa forma, sem esvaziar a tensão do conflito que permeia a trama, há no filme uma longa sequência onde entramos na favela (lugar onde vive o invasor do título) a partir de cenas com traços documentais, e os moradores olham diretamente para a lente da câmera. Este procedimento é mais radical quando um dos personagens (o matador interpretado por Paulo Miklos) claramente olha para a câmera numa cena que vinha sendo construída de forma ficcional clássica.

Este olhar revelador do aparato de filmagem não encontra paralelo na linguagem tradicional, que apenas assimilou essa pequena ruptura dentro de um esquema mais organizado, quando, por exemplo, o narrador diegético do filme olha para a câmera para comentar alguma cena ou narrar novos acontecimentos. Não é o caso de *O invasor*, onde o procedimento é utilizado como forma de invadir metaforicamente o espaço passivo do espectador ou de trazer à tona a invasão da equipe de filmagem no espaço real dos moradores da favela.

Destacamos também o final do filme como uma característica moderna que irá permear o cinema de Brant. Ao invés de explicitar o desfecho da narrativa, a sugestão do assassinato do protagonista é seguida pela imagem de uma das personagens dormindo tranquilamente. Vemos nesse procedimento um flerte com o final em aberto e com a recusa de um *happy end*, por muito tempo marca de ruptura com o cinema clássico.

Porém, o fato mais importante que observamos ser o prenúncio dos filmes seguintes do cineasta refere-se ao papel do protagonista na trama. Ivan não apenas vivencia as situações mostradas na tela, mas o seu estado psicológico gradativamente afetado impregna a atmosfera do filme. A sua instabilidade emocional impele os seus atos a um beco sem saída, e este percurso será também o fio condutor da narrativa que aos poucos se encaminha para o inevitável fim trágico.

As escolhas estéticas, como a cor, o *hip hop* da trilha sonora e a câmera nervosa quase sempre instável, sugerem uma adesão à sua forma particular de vivenciar as ações na tela, quase sempre acuado e com medo das conseqüências de seu gesto inicial (contratar o matador de aluguel).

Por estas características, não podemos dizer que *O invasor* é um filme categoricamente clássico. O livro no qual o filme se baseia traz uma passagem irônica em que Ivan pensa que o matador irá matar o seu sócio colocando uma bomba em seu carro. Logo em seguida, ele percebe que estaria errado, pois bomba é coisa de filme americano. Não acreditamos que esta ironia foi incorporada ao filme, mas sim a consciência de que a apropriação de elementos de um gênero notadamente americano deve passar por transformações quando utilizados em outro contexto. Neste movimento, residem as inovações que julgamos mais relevantes no presente filme, tanto na construção do enredo quanto na tessitura da linguagem cinematográfica.

Em seu quarto filme, *Crime delicado*, Beto Brant se distancia do universo temático trabalhado até então e radicaliza alguns procedimentos filiados à idéia de ruptura com a linguagem clássica. No enredo, um famoso crítico de teatro fica obcecado pelo desejo de possuir uma mulher paralítica que conhecera em um bar. Bêbado, invade o seu apartamento e a força a fazer sexo numa cena

ambígua na qual ele acredita que ela simula a repulsa como parte de um jogo de sedução.

A evolução dramática do enredo é intercalada por trechos de peças de teatro que, diegeticamente, são as obras que o protagonista deve analisar em suas críticas. A adesão ao seu olhar é tão forte neste filme que praticamente todas as cenas são filmadas de um plano fixo e geral, tal como o espectador assiste a uma peça teatral. O filme deixa-se contaminar pelas inquietações estéticas que atormentam o espírito crítico do personagem central e por isso mesmo escapa a qualquer tentativa de ser enquadrado em um gênero com códigos pré-estabelecidos.

Além do teatro, também é constituinte do filme uma relação temática e estética com as artes plásticas. A mulher objeto de sedução do protagonista mantém uma relação amorosa com um pintor que a usa como modelo para as suas obras. As cenas em que ela posa têm o tempo dilatado, onde o fluxo das ações é interrompido em prol de um olhar documental e observativo em torno do processo criativo do artista plástico. Esta dilatação está de acordo com a utilização do tempo morto característico do cinema moderno.

Neste filme, a ruptura com a narrativa clássica assume uma dimensão inédita no cinema de Beto Brant, principalmente na longa seqüência perto do final, quando o ator que interpreta o artista plástico fala diretamente para a câmera sobre as suas experiências com a proximidade da morte e o sexo. O trecho todo não se conecta de forma lógica com o fluxo narrativo imposto até então, e quebra com qualquer conceito de ilusão de realidade almejado pelo cinema clássico, além de negar a noção de unidade e as relações causais que configuram este modelo.

Não pretendemos aqui esmiuçar os diversos procedimentos modernos que compõem o filme, mas sim ressaltar que o esvaziamento da ação narrativa pensada no sentido tradicional, a incorporação de materiais de matrizes distintas (ficcional e documental), a postura rígida adotada pela câmera e a ambigüidade na construção dos personagens e das cenas como forma de revelar a complexidade de um enredo aparentemente simples são características encontradas no filme, que dialogam diretamente com tendências modernas que permeiam o cinema contemporâneo.

Dessa forma, Beto Brant se distancia do cinema de gênero que vinha trabalhando até então e realiza uma obra que pode ser vista como um corpo estranho e pouco assimilada dentro do panorama do cinema brasileiro recente. Uma atitude ousada esteticamente que explora novas possibilidades narrativas em sua experiência com a linguagem cinematográfica.

Cão sem dono, seu filme seguinte, continua o percurso trilhado em *Crime Delicado*. Se nos três primeiros filmes a violência urbana era a temática central trabalhada, agora ele continua lidando com a possibilidade das relações amorosas, um ponto em comum entre os personagens dos dois filmes, o jovem desinteressado Ciro e o obcecado crítico teatral Antônio.

Os procedimentos narrativos adotados em *Cão sem dono* – analisados nos capítulos anteriores - não apenas colaboram com o panorama apresentado acima, que agrega diversos filmes brasileiros recentes em torno de uma estética do cotidiano e do esvaziamento da ação narrativa, mas também expressa a situação experienciada pelo personagem. A falta de rumo que o paralisa está de acordo com a impossibilidade de narrar uma história aos moldes tradicionais clássicos.

No filme e no livro, a crise existencial de Ciro o impulsiona a uma fuga consciente de um modelo de vida pré-determinado, caminho igualmente percorrido pela narrativa que se organiza em fragmentos com poucas articulações internas, nos apresenta um protagonista sem nenhum objetivo claro e segue sua direção rumo a um final impreciso, pois não arremata a relação principal trabalhada no enredo.

A recorrência de cenas que se passam no apartamento de Ciro com ele sozinho ou na companhia de Marcela é um aspecto fundamental para pensar essa estética do cotidiano e da rotina, que remete tanto ao cinema de Ozu quanto a uma idéia de cinema contemporâneo que pretendemos pensar aqui.

Esses espaços sugerem um cotidiano distante daquele normalmente apresentado no cinema como única possibilidade de interação social através do trabalho e de outros espaços institucionais. O domicílio, o sentido de *estar em casa*, sugere mais uma pausa no fluxo das ações diárias, tornando-se o local ideal para o desenvolvimento de uma estética que preza pelo banal, contemplativo e ordinário, pensados no mesmo sentido que Deleuze atribuiu ao

surgimento da nova imagem quando se entusiasmava pelo cinema do neo-realismo, Ozu e Bresson.

Interessante notar que após o filme *Cão sem dono*, Beto Brant realizou uma série em quatro capítulos para a TV Cultura chamada *O amor segundo B. Shianberg*. O personagem do título – retirado do livro de Marçal Aquino *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* – é um cientista que estuda a relação amorosa de um recém-casal que passa o tempo todo dentro de um apartamento.

Dessa forma, Beto Brant confirma e evidencia uma guinada temática em sua filmografia (da violência ao amor) e explora de forma radical a possibilidade de uma narrativa inteiramente construída dentro de um espaço doméstico, assemelhando-se a um *reality show*, sendo a ação pensada no modelo clássico esvaziada perigosamente ao limite.

Por estes indícios, acreditamos que o sentido de desconexão e deriva que permeia as estruturas narrativas da contemporaneidade é ainda o reflexo de uma crise na intriga, que atingiu a linguagem cinematográfica no cinema clássico e alimentou as explorações narrativas realizadas a partir do cinema moderno.

CONCLUSÃO

Pensado em conjunto com outros filmes recentes realizados no Brasil, o filme *Cão sem dono* evidencia um momento de novo fôlego na cinematografia nacional. Trata-se de um projeto estético compartilhado por distintos cineastas que têm em comum a busca por uma dramaturgia em *tom menor*. Filmes que não se sobressaem enquanto fenômeno de massa ou por seus aspectos claramente transgressores, mas porque sutilmente reivindicam um espaço em nosso cinema que represente um olhar mais próximo aos pequenos gestos e ao cotidiano de personagens distantes daqueles que freqüentam o nosso painel midiático.

Procuramos aqui pensar aspectos deste cinema, no que ele tem de singular e no que ele revela da contemporaneidade, num esforço crítico-teórico no sentido de evidenciar as categorias estéticas que colaboram para esta vaga noção de unidade. Sobre este possível e quase silencioso movimento, ao qual acreditamos que *Cão sem dono* se filia, o crítico Denilson Lopes já aponta algumas possibilidades quando propõe uma poética do cotidiano, “centrada na sutileza e na delicadeza” (LOPES, 2005, p. 293).

Na busca empreendida por este trabalho em refletir sobre o cinema do agora, não se pretende cortar os seus vínculos com a trajetória histórica empreendida pelo cinema nacional, mas sim revelar quais tendências estes filmes reprocessam e quais caminhos eles apontam.

Estes filmes brasileiros se distanciam de um modelo narrativo mais clássico, típico do cinema de gênero historicamente disseminado pela indústria *hollywoodiana*, e assimila a pesquisa e a exploração de uma estética conceitualmente próxima ao cinema moderno, matriz fundamental para refletirmos sobre algumas características que permeiam o cinema contemporâneo.

Essas tendências estão vinculadas à mudança estrutural na dramaturgia cinematográfica posta em movimento a partir do neo-realismo italiano, como por exemplo, a rarefação da ação narrativa, a dilatação temporal e a centralidade de personagens e situações que foram escanteadas no cinema clássico.

Assim, nos voltamos para as primeiras considerações teóricas acerca do cinema moderno, realizadas por Christian Metz, Gilles Deleuze e André Bazin, no intuito de ressaltar os aspectos narrativos mais festejados naquele contexto. O entusiasmo pelo surgimento de algo novo e potente que caracteriza as reflexões destes teóricos indica um caminho ainda cheio de possibilidades que está sendo percorrido por diversas cinematografias no mundo.

Não pretendemos minimizar a multiplicidade de vozes que ecoam no atual cinema, mas sim evidenciar aspectos comuns dentro das singularidades de cada filme pensado neste amplo painel.

A partir dessas considerações, acreditamos que o filme *Cão sem dono* dialoga diretamente com este contexto que estamos chamando de cinema contemporâneo e se destaca no panorama nacional. Lembramos, inclusive, as primeiras recepções críticas que destacaram os seus aspectos modernos como sendo algo que ostentava um frescor e uma espontaneidade distante da maioria dos filmes brasileiros, ainda fortemente ligada a uma dramaturgia novelesca e a uma estrutura narrativa por demais padronizada.

É justamente o excesso de uma linguagem excessivamente normativa e sistematizada que o cinema moderno contesta ao evidenciar uma crise nos moldes tradicionais em se narrar uma história. Neste ponto, é exemplar pensarmos sobre a estrutura dramática fragmentada e lacunar na qual se apóia o filme *Cão sem dono*. A filmografia de Beto Brant se distanciaria de um modelo narrativo de acontecimentos, e se aproxima neste filme de uma estrutura fincada na percepção de um personagem sem objetivos definidos, o que se torna o interesse maior da obra.

Assim, julgamos que grande parte de sua relevância estética e de seu vigor enquanto um cinema de sutileza e do cotidiano (para citarmos Denilson Lopes), reside no tratamento dado aos personagens em cena, numa construção que preza pela improvisação e pela potencialidade específica da personagem audiovisual e sua excessiva presença física na tela.

Os estudos sobre o processo adaptativo foram essenciais na descoberta de como o personagem literário e narrador do livro adaptado *Até o dia em que o cão morreu* foi assimilado e transposto para a narrativa audiovisual. No filme, ele ganhou um nome e um corpo, e essa sua capacidade em contaminar os

outros elementos discursivos ao mesmo tempo em que se deixa construir por eles, dá conta de revelar a potencialidade de um corpo que age sem a responsabilidade de cumprir um programa narrativo por demais explícito e anunciado.

Pensamos aqui na relação indissociável entre enredo e personagem, e em suas diferentes posições ocupadas dentro da narrativa. Mais uma vez, o cinema moderno evidencia uma mudança de postura diante destas categorias, onde a crise na intriga representa necessariamente a centralidade do personagem em detrimento ao enredo, este só existindo em função daquele, e não o contrário.

A personagem — livre dos grilhões da estrutura narrativa mais sistematizada, porém, ainda pertencente a uma cadeia de significados — se sobressai e se potencializa enquanto um corpo que age de forma inesperada, revelando a sua presença no mundo nos pequenos gestos e na sua força ao impulsionar a narrativa.

Neste sentido, a errância e a crise de identidade do personagem *Ciro* é sintomática, pois afeta a própria narrativa na qual ele se insere e determina os rumos. A sua crise representa a consciência de um roteiro de vida pré-determinado que anestesia a sua geração na falsa promessa das múltiplas possibilidades. No filme, essa crise jamais será revelada ao espectador como informação dramática dentro de uma estrutura rígida de causa e efeito, mas será mostrada como sintoma de algo que já aconteceu, tanto em *Ciro* como na própria narrativa. Por isso, o filme é composto por episódios fragmentados que se sucedem sem uma finalidade clara e a única possibilidade de completude (a relação entre *Ciro* e *Marcela*) será negada na cena final.

Diferente do *Ciro* que nos acostumamos a ver e observar durante todo o filme, nas cenas finais, o seu corpo reage ao mundo como se esperaria de um jovem saudável. *Ciro* pratica esporte, assiste a um show de *rock*, faz sexo, trabalha e almoça com sua família no domingo. As cenas não indicam mais a crise de uma vida incapaz de provocar sentidos, mas pelo contrário, a aceitação plena de uma rotina sem grandes preocupações existenciais. Porém, a cena final nos lembra que existe *Marcela* e o passado recente que ela representa.

A impossibilidade de ação que caracteriza a narrativa atinge o seu ápice no plano final, duplamente ambíguo e aberto. O filme se conclui sem que o espectador saiba a resposta de Ciro ao convite de Marcela, e da mesma forma, sem que tenhamos uma resposta a tantas incertezas presentes no filme, faíscas que desestruturam as convicções de Ciro perante os próximos passos em sua trajetória. A “simplicidade da vida” estaria na aceitação ao senso comum de um caminho já conhecido, ou ao contrário, haveria espaço para fuga, viver o descompasso em meio às incertezas?

O filme se esquia em responder essas questões como forma de resistir ao clichê de se tornar uma narrativa operando significados em prol de um sentido fechado. Não estamos no terreno da fábula, mas de uma narrativa de descoberta e de assimilação do mundo por um personagem em crise.

Um dos aspectos mais notáveis da adaptação do filme *Cão sem dono* é justamente como a obra assimilou o papel de narrador exercido pelo personagem central na narrativa literária. No livro, todas as situações e todos os personagens são descritos tendo como perspectiva as impressões do personagem-narrador (Ciro no filme), que além de narrar, também tece sucessivos comentários sobre a sua forma de perceber o mundo.

Na busca por indícios que pudessem nos oferecer a *focalização* adotada no filme, achamos o personagem Ciro, onipresente na narrativa. Neste caso, julgamos que o conceito de *tempo em tela* deve ser mais explorado como forma de percebermos as especificidades de algumas categorias narrativas dentro da linguagem audiovisual.

Diferente do alto teor de abstração que caracteriza a linguagem escrita, o cinema atua sempre como imagem tátil, corporificada na tela. No cinema, até mesmo a ausência da imagem se impõe por sua presença. Dessa forma, pensamos como no filme *Cão sem dono* o personagem *focalizador* plasma o corpo estético da obra, nos seus aspectos sonoros e plásticos.

O *tempo em tela* concedido a determinado elemento da narrativa pode ser o indício de uma *focalização* audiovisual que não se enquadra em outras estratégias mais explícitas, como a câmera subjetiva e a utilização da *voz over*.

Julgamos que a categoria do *focalizador* não deve ser pensada apenas como uma estratégia de regulação das informações do enredo ou como uma

possibilidade de materializar objetivamente o ponto de vista visual de um personagem, mas sim, em sua relação direta com as marcas discursivas que compõem a narrativa audiovisual, onde o *focalizador* torna-se o centro de maior atração do filme.

Essa interação mais complexa, entre a personagem central que vivencia as ações narradas (*focalização interna*) e a *instância narrativa* do filme, merece uma atenção especial para adentrarmos na problemática do narrador cinematográfico, um conceito fundamental nos estudos da literatura que deve ser mais explorado no cinema, revelando instigantes possibilidades de acesso teórico-crítico à obra.

Ainda vale ressaltar que todas as questões pensadas acima tendo como norte o filme *Cão sem dono* referem-se ao papel do *focalizador* no cinema ficcional. Obras de caráter mais experimental, e principalmente, filmes que problematizam criativamente os limites entre o ficcional e o documental, certamente sugerem outros pontos de reflexão.

Com a disseminação audiovisual através de equipamentos digitais, já são comuns filmes onde a instância narrativa diegética é também o manipulador da câmera que filma o seu próprio cotidiano, tal como alguém escreve suas confissões num diário literário — sendo o filme *Tarnation* (EUA, 2003) do diretor Jonathan Caouette, uma das obras mais badaladas a utilizar esse procedimento.

Questões já tratadas por Genette, como a distinção entre narrativa autodiegética e autobiográfica, surgem agora à tona na linguagem cinematográfica. Assim, o cinema contemporâneo sugere novos problemas a serem encarados tendo como base os estudos já desenvolvidos na narratologia, mas com um vasto caminho a ser percorrido através das especificidades da linguagem audiovisual.

Por fim, destacamos o nosso interesse crescente na filmografia do realizador Beto Brant, que a cada novo filme, a cada nova adaptação de um romance, traz à tona um processo e uma obra que se deixa contaminar ativamente pelo material de origem e a realidade que o cerca. É raro um cineasta que em apenas cinco filmes (e mais enfaticamente em seus últimos três: *O invasor*, *Crime delicado* e *Cão sem dono*) refaz um percurso histórico na

linguagem cinematográfica, cria esteticamente o universo onde circulam personagens tão potentes e ainda finaliza os seus filmes sem nunca encerrar uma trajetória.

REFERÊNCIAS

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

_____. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema, o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1985.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

_____. *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. O ponto de vista no cinema. In: *Literatura e cinema: diálogos, textos, contextos*. Revista Graphos. Vol.9, n. 1, Jan/jul 2007. João Pessoa: Editora Universitária Idéia, 2007.

BURGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. In: *Teoria da vanguarda*. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008, p. 115-162

CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador. In: *Lumina*. Juiz de Fora: Facom/UFJF – v. 6, n.1/2,p. 57-72, jan/dez. 2003

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de Carvalho. In: *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1981.

DELEUZE, Gilles. Para além da Imagem-Movimento. In: *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 9-36.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

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

_____. Cordilheira. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOST, François e GAUDREAULT, André. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.

LOPES, Denilson. Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano. In: *Socine – Estudos Socine de Cinema: ano VI* / Catani, Afrânio Mendes/ Garcia, Wilton e Fabris, Mariarosaria (organizadores). São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Trad. Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MENDES, Fábio. A estética da monotonia: desencanto, solidão e incomunicabilidade em Whisky. In: *Estudos de Cinema Socine: ano IX* / Gustavo Souza, Leandro Mendonça e Tunico Amancio (organizadores). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no Teatro. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. As metamorfoses da intriga. In: *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papirus, 1995, p. 15-54.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro*. Número 51. Jul./ Dez. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas – SP: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus 1994

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *Sétima Arte: Culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SITES

ARAÚJO, Inácio. *Anotações para um cão sem dono*. Disponível em: <<http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/06/anotaes-para-um-co-sem-dono-incio.html>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

BRANT, Beto e CIASCA, Renato. *Texto dos autores*. Site do filme Cão sem dono. Disponível em: <http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/release_pdf/releasefinalcao.htm> Acesso em: 08 de fevereiro de 2010.

FARIA, Luiz Felipe Nogueira de. *Um ensaio sobre as intensidades cotidianas*. Disponível em: <http://www.nossadica.com/filmes_cao_sem_dono.php> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

GALERA, Daniel. *O autor do livro*. Site do filme *Cão sem dono*. Disponível em: <<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

GALERA, Daniel, PELLIZZARI, Daniel “Mojo”, e PILLA, Guilherme. *O projeto*. Disponível em: <<http://www.ranchocarne.org/ldm/projeto.html>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011. Publicado em: 2001.

GIANNINI, Alessandro. *Beto Brant e Renato Ciasca chegam à maturidade em romance juvenil*. Revista Set. Publicado em: maio de 2007. Disponível em: <<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/Set-maio.jpg>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

HESSEL, Marcelo. *Cão sem dono: Beto Brant acerta a mão no drama a dois*. Site Omelete. Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/cinema/cao-sem-dono/>>. Acesso em: 18 de setembro de 2010.

INAGAKI, Alexandre. *O amor e outros objetos pontiagudos*. Revista Rolling Stones. Publicado em: abril de 2007. Disponível em: <<http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/RollingStones-abril.jpg>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

LIMA, Paulo Santos. *O corpo, sempre*. Revista eletrônica cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caosemdono.htm>> Acesso em: 17 de agosto de 2010. Publicado em: 2007.

MAFRA, Fernando. *Cão sem dono*. Overmundo. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/cao-sem-dono>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

_____. *Entrevista com Daniel galera*. Overmundo. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/ate-o-dia-em-que-o-cao-morreu>> Acesso em: 17 de agosto de 2010.

MENDONÇA, Kléber. *Intimidade intuitiva*. Site Cinemascópio. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/criticasf.cfm?CodCritica=1454>> Acesso em: 18 de setembro de 2010. Publicado em: 2007.

MIRANDA, Marcelo. *A dama e o vagabundo*. Revista Pipoca. Disponível em: <www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/RevistaPipoca_Junho.jpg> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *Cão sem dono*. Revista eletrônica Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono.htm>> Acesso em: 18 de setembro de 2010.

ROSELE, Ursula. *Crime Delicado, Cão sem Dono e o cinema de Beto Brant*. Revista eletrônica Filmes Polvo. Disponível em:

<<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/51>> Acesso em: 18 de setembro de 2010. Publicado em: 2007.

ZANIN, Luiz. *Cão sem dono*. Blog d'O Estadão. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/cao-sem-dono-1/>> Acesso em 08 de fevereiro de 2011.

_____. *Mal-acomodado*. Jornal O Estado de São Paulo (Guia da semana). Publicado em: 23 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/clipping/OEstadoSP_23-29Junho.jpg> Acesso em: 08 de fevereiro de 2011.

FILMOGRAFIA

OS MATADORES. Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Victor Navas. Baseado no conto *Matadores* de Marçal Aquino. Produção: Sara Silveira e Caio Gullane. Brasil, 1997.

AÇÃO ENTRE AMIGOS. Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca, sobre história original de Marçal Aquino. Empresa produtora: Dezenove. Brasil, 1998.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, e Renato Ciasca. Baseado na novela *O invasor*, de Marçal Aquino. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. Empresa produtora: Drama filmes. Brasil, 2001.

CRIME DELICADO. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Marco Ricca, Beto Brant, Maurício Paroni de Castro e Luís F. Carvalho Filho. Baseado no livro *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'anna. Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. Brasil, 2005.

CÃO SEM DONO. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, e Renato Ciasca. Baseado no livro *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. Produção: Bianca Villar e Gustavo Spolidoro. Empresa produtora: Drama filmes e Clube silêncio. Brasil, 2007.

O AMOR SEGUNDO B. SHIANBERG. Direção: Beto Brant. Argumento inspirado no personagem Benjamim Schianberg do livro *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. Empresa produtora: Drama filmes, TV Cultura e Sesc-TV. Brasil, 2010.

ANEXOS



Fig. 1: A explosão de dor do personagem Ciro que só se encontra no filme.



Fig. 2 – A aparência banal e despojada de Ciro em contraponto a beleza notável e sofisticada de Marcela.



Fig. 3 – Duas cenas de sexo pontuando a trajetória da relação de Ciro e Marcela. A primeira (cima) mais erótica e com um plano mais aberto simboliza o horizonte da relação e do encontro. A segunda (baixo) marca a despedida de Marcela, com a cicatriz e a palidez de seu corpo sendo filmado por um plano sempre fechado e próximo a sua expressão de dor.

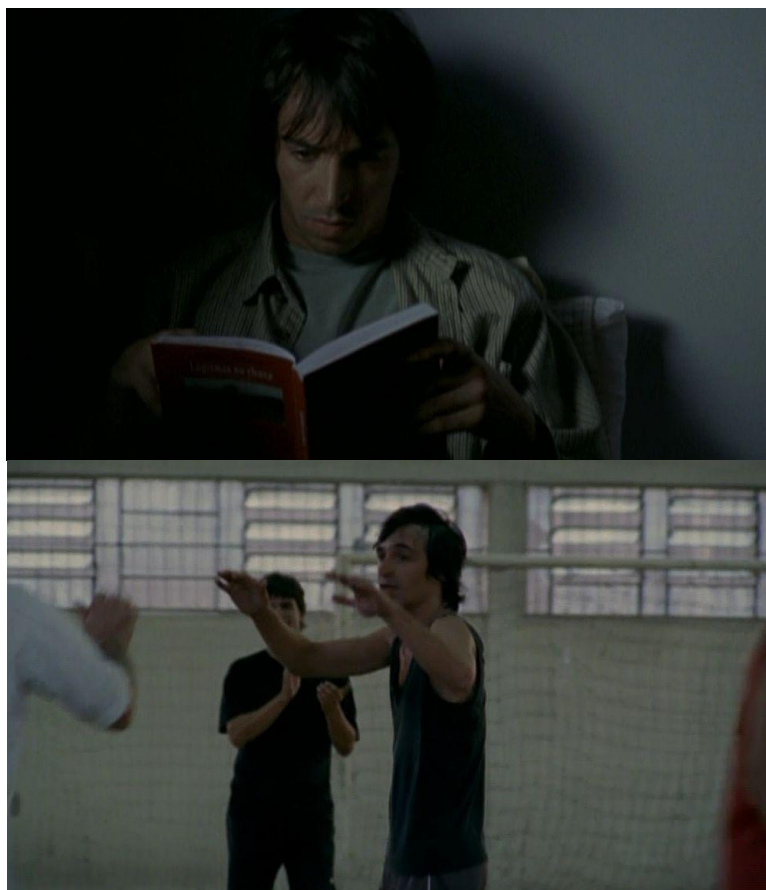


Fig 4 – Ciro, nas cenas finais, é mostrado como um corpo saudável, diferente fisicamente dos momentos de sua crise existencial.



Fig. 5 - Reaparição de Marcela após a doença. Único plano do filme que escapa ao *tempo em tela* do personagem Ciro.

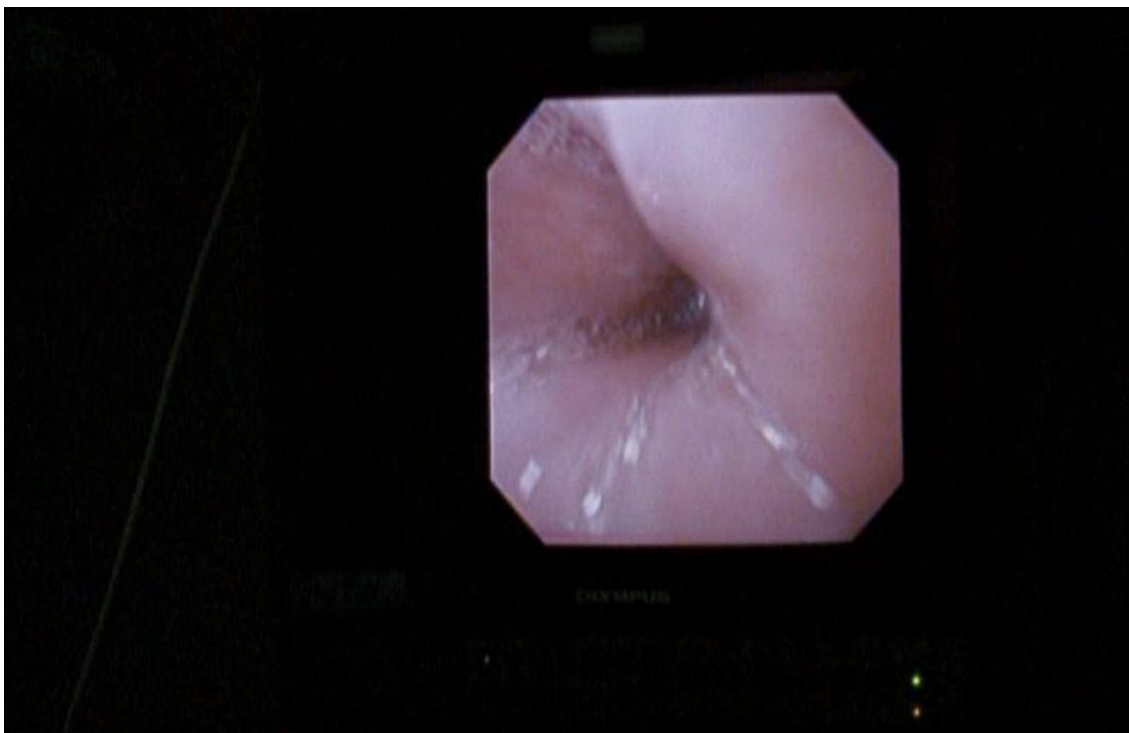


Fig. 6 – Exame de endoscopia de Ciro: A explicitação do interior físico do personagem.



Fig. 7 – As marcas da escassez presentes no figurino e na direção de arte do filme. O corpo de Ciro em consonância com o seu apartamento.



Fig. 8 – O mar: os horizontes no filme sempre são escanteados nos planos.
Ciro e seu pai após o retorno ao lar: Dividem o mesmo plano físico e imageticamente.



Fig. 9 – Último plano do filme: a ambigüidade da expressão de *Ciro* resultando no final em aberto da história contada. Feliz ou triste?



Fig. 10 – O pai de Ciro fala à mesa: “O Ciro é meio adolescente”. Os planos enfatizam o olhar de Ciro e o compara ao seu primo.