



Fernando Gómez Alvarez

JOCA E O LABIRINTO

abeiramentos e
hibridação entre
vídeo e literatura



EDUFES

Fernando Gómez Alvarez

JOCA E O LABIRINTO

abeiramentos e
hibridação entre
vídeo e literatura



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria
Silva, Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre,
José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira
Segatto, Margarete Sacht Góes, Othon Souto
Campos, Rogério Borges de Oliveira, Rosana
Suemi Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes,
Willi Piske Junior

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Daniela Rodrigues

Projeto gráfico, diagramação e capa

Samira Bolonha Gomes

Revisão de texto

Fernanda Scopel Falcão

As ilustrações não creditadas são do próprio autor.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

A473j Alvarez, Fernando Gómez.
Joca e o labirinto [recurso eletrônico] : abeiramentos e
hibridação entre vídeo e literatura / Fernando Gómez Alvarez. -
Dados eletrônicos. - Vitória, ES : Edufes, 2025.
308 p. : il. ; 23 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-603-5

Também publicado em formato impresso.

Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Hibridação. 2. Literatura. 3. Vídeo. I. Título.

CDU: 82

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

*À Bia, pelo amor e a paciência
À vinda de Pablo, que me enraizou
À memória dos meus pais, do meu sogro, dos meus ancestrais,
cujas lembranças cultivo no dia a dia no aconchego do lar*



Sumário

Apresentação.	9
-----------------------	---

PARTE 1

Joca e o labirinto.	17
Sinopse	17
Argumento e <i>storyboard</i>	18
Personagens	78
Roteiro literário	84

PARTE 2

Diário de bordo do processo criativo.	145
A dimensão simbólica das imagens na narrativa videográfica.	156
Os personagens e seus contextos no processo de translação da narrativa	159
A construção do protagonista.	162
A construção do coprotagonista	165

Antecedentes e referentes literários.	166
Antecedentes e referentes cinematográficos	168

PARTE 3

Considerações sobre a obra de Lino Novás Calvo. 177

O componente galego	186
O componente chinês	189
O componente afro-cubano.	191

APÊNDICES

Apêndice A Exemplos de fichas utilizadas no processo da escrita	198
Apêndice B Exemplos de croquis preliminares do <i>storyboard</i>	200
Apêndice C Objetos de cena	202
Apêndice D Locações em interiores: cenografia de estúdio.	206
Apêndice E Locações em exteriores	214
Apêndice F Figurinos	218
Apêndice G Maquiagem	220
Apêndice H Glossário de siglas e abreviaturas	222
Apêndice I Decupagem técnica	225
 Referências bibliográficas	 291
Referências cinematográficas	299
 Índice remissivo.	 303
Sobre o autor	306

Apresentação

My end is my beginning.

J. C. Cooper (1998, p. 124)

Para alguns autores, Lino Novás Calvo foi um escritor cubano de ascendência galega; outros o consideram um escritor galego de obra cubaníssima, embora ele fosse apenas um precursor. Um precursor do típico aldeão do mundo moderno de tempo e distâncias decrescentes, de fronteiras móveis, na sua lenta e imperceptível transição da terrinha ancestral para a aldeia planetária pós-moderna. Pioneiro do realismo mágico na literatura ibero-americana, um escritor praticamente desconhecido em virtude da magnitude dos epígonos literários e da política editorial das décadas de 1960 e 1970, Novás começou a ser descoberto no último quarto do século XX, tanto pela crítica literária hispano-americana quanto pelos hispanistas norte-americanos, ao mesmo tempo que a sua obra alcançou editoras europeias no limiar do novo milênio¹.

Novás Calvo é um bom expoente do que poderíamos designar como artista híbrido, no sentido que García Canclini (2019) dá ao termo: aquele indivíduo aberto, atento às influências dos contextos culturais em que se inseriu, sucessiva

¹ A Tusquets reeditou, em 1999, sua única novela, *El negrero*, e, em 2005, uma antologia de seus contos, *Otras maneras de contar*.

e temporariamente, ao longo da sua vida, e que seriam por ele espelhadas na obra escrita. Em outras palavras e parafraseando Said (2003), um eterno viajante cujos sucessivos naufrágios o fazem hospedar-se respeitosamente nas terras que o acolhem.

O ponto de partida desta pesquisa foi a adaptação, para vídeo — originariamente concebido como média-metragem e, após os processos de escrita, encerrado como um longa-metragem —, do conto “La noche de Ramón Yendía”, de Novás Calvo, que é considerado pela crítica um ícone da translação das técnicas cinematográficas à literatura (ainda que utilize poucos diálogos, apenas o fluxo de consciência do protagonista guia os desdobramentos da fábula e da intriga numa trama bem estruturada). A força evocatória das imagens e a ausência de falas constituíram o principal incentivo para perfazer o caminho inverso: incursionar na literatura povoando a história de personagens secundários, coprotagonistas, para imaginar as falas, recriar fatos e devanear com as interações possíveis do protagonista com seu contexto, em uma abordagem fidedigna no sentido de que Aumont e Marie (2003) conferem ao termo.

A primeira parte deste livro, “Joca e o labirinto”, é constituída pela sinopse do vídeo; pela fusão do argumento e do *storyboard* em uma única seção, para facilitar a compreensão da narrativa; pela descrição dos personagens e pelo roteiro literário. É o resultado amadurecido e transmutado de várias aproximações realizadas durante a transcodificação para uma narrativa videográfica e que pertence a uma temática universal inerente a todas as mitologias: um dos quatro ciclos do mito do herói, segundo Radin (1948), o ciclo do *Red Horn*, em que se constrói um personagem ambíguo com os requisitos arquetípicos do herói, ou melhor, do anti-herói — a ameaça à segurança e à felicidade de Joca, o protagonista, radica-se nele próprio, nas suas ações e na ambiguidade da sua natureza humana —, e tudo isso é magistralmente descrito no conto de Novás. Embora todo o trabalho de transposição do conto para a escrita do roteiro do vídeo esteja alicerçado na fidelidade narrativa à estrutura literária da trama original, o resultado não se traduz numa simples cópia, no entanto há decalque de situações comuns a uma trama de perseguição. O projeto de vídeo elaborado apresenta-se, assim, como uma adaptação inspirada numa obra literária, uma translação que se conforma após uma somatória de equivalentes transpostos: lugar, época e personagens. Uma adaptação a meio caminho entre literalidade e equivalências, sem aderir a uma determinada linha de pensamento com exclusão da outra. Não poderia ser de outra maneira no caso de uma pesquisa

que se baseia no pressuposto da importância de um enfoque híbrido como motor criativo para o campo das artes.

Incursionar na literatura, especialmente em um roteiro literário, demandou o passo prévio de reescrever a trama para transcodificá-la e contar a história em outro meio expressivo, mantendo intacta a estrutura arquetípica da narração. A evolução do processo de criação e translação e os percalços decorrentes são descritos na segunda parte do livro, intitulada “Diário de bordo do processo criativo”. Entre os pontos a salientar, ao avaliar o processo criativo, destacam-se: a dificuldade em obter um equilíbrio, uma alternância, entre a visão de conjunto (da totalidade do filme) e a visão periférica (dos inúmeros detalhes que o integram); a necessidade de apreensão prévia das especificidades da área para fazer uso das ferramentas criativas adequadas; a gradativa conscientização de que, por trás da empatia, do apelo estético inicial que me cativara aproximando-me da obra de Novás, subjaziam inúmeras vivências e raízes com base nas emoções. No foco da pesquisa, faço a passagem do uso do vídeo como veículo econômico de se fazer cinema para o emprego do vídeo enquanto meio expressivo específico, este com pontos de contato com o cinema, com destaque para autores como Aumont (2002, 2004) no embasamento teórico. Essa parte também discorre sobre o simbolismo das imagens, tanto nos objetos de cena e na maquiagem dos atores quanto nas cenografias, assim como sobre a especificidade do vídeo para criar uma atmosfera atemporal, misto de existencialismo e do expressionismo, em vez de fazer citações ao realismo mágico.

A terceira parte, “Considerações sobre a obra de Lino Novás Calvo”, é um desdobramento teórico da pesquisa criativa que apresenta a obra, praticamente desconhecida em língua portuguesa, de um dos mais importantes precursores do realismo mágico, da linguagem coloquial e da diversidade cultural no conto hispano-americano. Por se tratar de uma abordagem interdisciplinar no campo das artes, pretende-se obter um retrato que abranja o autor, suas circunstâncias e sua obra, aprofundando apenas naqueles pontos que foram preteridos ou passaram despercebidos pelos estudiosos e pela historiografia tradicional.

Revisitar a tese escrita há treze anos me permite reafirmar pontos já apontados no epílogo dela. Inexistem, porém, aspectos conclusivos no que diz respeito ao projeto de longa-metragem em vídeo apresentado ao leitor; há, sim, um roteiro muito trabalhado, especialmente a decupagem técnica, que poderia servir como ponto de

partida para a realização de inúmeras modificações e correções num *set* de filmagens real. Outro aspecto a ser ressaltado diz respeito às nuances que o *storyboard* apresenta quando comparado à decupagem, como uma guia mestra que também poderia sofrer substituições nas *brainstormings* com a equipe de realização, que costumam anteceder as gravações num estúdio. Assim, pois, *Joca e o labirinto: abeiramentos e hibridação entre vídeo e literatura* é um trabalho momentaneamente finalizado, um recorte da impermanência do devir criativo, de uma pesquisa intensa e exaustiva que foi desenvolvida ao longo de quatro anos (2003-2007). Na referida investigação, os diferentes estágios da escrita do roteiro — o roteiro literário e a decupagem — e do desenho do roteiro imagético — o *storyboard* — apresentam versões diferentes e complementares da mesma diegese videográfica, nas quais há aportes incrementais nas falas por parte dos dialogistas. O conjunto dessas sobreposições temporais, na busca por uma síntese ideal entre palavra, som e imagem, talvez seja o mais próximo de uma obra de arte total a que este pesquisador possa chegar: um filme imaginado, muito sonhado, fruto do devaneio, segundo Bachelard (1996).

Portanto, tenho ciência das lacunas deste trabalho e de que o resultado é parcial e aperfeiçoável, aquilo que aqui se expõe é apenas o processo e finalização de um exercício artístico de transposição das imagens pensadas para a escrita, visando a uma organização lógica do pensamento criativo. Acredito que, se, graças ao acaso e à sorte, existir a possibilidade de objetivar numa fita de vídeo o projeto desta pesquisa, todo o trabalho realizado não passaria de uma simples guia sobre a qual se começaria a desenvolver, novamente, a pesquisa criativa no patamar da *práxis*. A bibliografia é abrangente em função do caráter híbrido do enfoque, alguns dos livros consultados foram difíceis de ser obtidos e percorreram longas jornadas antes de chegar às minhas mãos. Ainda assim, a bibliografia apresenta algumas lacunas².

Os amplos pós-textos da pesquisa incluem uma série de apêndices que complementam os conteúdos da primeira e da segunda parte e ajudam o leitor a ter uma melhor compreensão do estado de vigília do processo criativo, por intermédio das informações técnicas necessárias a uma pré-produção videográfica; são nove no total e podem ser divididos em três blocos. No primeiro bloco (apêndices A e B), estão

2 Por exemplo, não obtive acesso aos números de outono e inverno da revista *Symposium* 29, de 1975, dedicados, na íntegra, à análise da obra de Novás.

inclusos exemplos dos vários estágios do processo de escrita, na forma das fichas e dos croquis utilizados, para mapear o percurso criativo tanto do roteiro literário quanto da decupagem. No segundo bloco (apêndices C, D, E, F e G), há os desdobramentos da vigília criativa descritos na primeira parte, isto é, as informações técnicas necessárias a uma pré-produção: objetos de cena; projetos e plantas de cenografias; exemplos de pintura facial e maquiagem; figurinos (das forças policiais); ilustrações das cenografias de estúdio; e as fotografias das locações exteriores. O terceiro e mais extenso bloco (apêndices H e I) é composto por um glossário de siglas e abreviações técnicas utilizadas na escrita da decupagem e pela própria decupagem técnica do roteiro, que, devido a sua especificidade, foi colocado como apêndice no intuito de não interferir na leitura da primeira parte e de conferir leveza à leitura do livro.

Por toda a construção deste trabalho, agradeço a meu orientador, o professor Antônio Fernando da Conceição Passos, pelo apoio; ao Amauri Júnior pelas sugestões de diálogos; ao Gabriel Perrone pela revisão desses diálogos; ao Silfarlem Oliveira Júnior pelas fotos das locações; à Maria Isabel Adkins pela persistência na obtenção de livros raros e essenciais à pesquisa; ao Edil Barbosa Júnior por obter os filmes inacessíveis; ao professor Rogério Câmara pela inestimável ajuda; à Cristina do Vale pela revisão dos textos. Meus agradecimentos à equipe da Edufes pelo imprescindível trabalho que possibilitou a transformação da tese em livro, notadamente à Daniela Rodrigues pela preparação do texto, à Fernanda Scopel pela revisão, e à Samira Bolonha Gomes pela diagramação e projeto gráfico do livro.



PARTE 1



Joca e o labirinto

Sinopse

A narrativa conta a história de um simples taxista que, com a consciência culpada, tenta fugir dos seus feitos no passado; este homem é forçado a delatar, sob tortura, alguns dos seus fregueses, os quais inclusive chegara a apoiar momentaneamente. Acontece uma mudança drástica de governo, e os antigos aliados do protagonista tomam o poder. Nesse momento, ele sente que é chegada a hora do acerto de contas por seus atos. Assustado, sem rumo, inicia um contínuo vagar pela urbe, que o leva a vivenciar aquilo de que fugia: o encontro de si mesmo por intermédio da morte, ao chamar a atenção dos outros com seu comportamento incomum. Morre essa que, por ironia do destino, acontece por engano.

No conto de Novás, o personagem descreve um enorme círculo filigranado pela malha viária da cidade na visceral busca do seu *self*, círculo que se fecha no ponto do qual partiu, com sua morte. Embora ele se arrisque a sair da mandala e do labirinto representado pela cidade, sente-se como peixe fora d'água em território desconhecido. Abre mão, pois, do seu fio de Ariadne e retorna à cidade para cumprir seu destino.

Por sua vez, no vídeo, narra-se a história de um indivíduo cético, ambíguo, indiferente a tudo, exceto à sobrevivência e à preservação da sua família. Um anti-herói com o qual o espectador é levado a simpatizar porque, além de encarnar um

conflito pessoal — seus atos são contraditórios, humanos —, ele representa o eterno conflito entre o bem e o mal. Um drama psicológico de corte existencial que contrapõe a ética e os valores de um indivíduo aos dos grupos ou classes, ou da sociedade como um todo, refletindo sobre o caráter efêmero dos valores humanos num contexto em transformação social.

De fato, no conto, a perseguição final torna-se apenas um pretexto para expor as lembranças do personagem, uma panorâmica da sua vida passada antes da ação mesquinha, seu pecado original que mudou a sua vida e pelo qual tem a consciência culpada. Ora, a meu ver, Novás estabelece uma espécie de paralelo entre a perseguição de Ramón e a via-crúcis: o personagem é ferido várias vezes, o que se apresenta como um martírio; uma bala atravessa seu pulso, outra o fere na têmpora, e ele morre exangue rodeado pelos seus algozes. Por outro lado, no filme, pretende-se criar no espectador a ilusão, a sensação de que, apesar de tudo, Joca vai conseguir escapar ao seu destino, que se mostra imutável desde a primeira sequência, e ter uma oportunidade de recomeçar.

Argumento³ e storyboard

O roteiro de imagens foi realizado em etapas distanciadas no tempo, houve um movimento duplo: da imagem para a escrita e desta novamente para a imagem. No primeiro momento, os croquis desenhados a lápis ou a caneta, correlacionados à reescrita do roteiro literário e na forma de esquemas, orientam os movimentos de câmera, os tipos de enquadramento em cada sequência e as primeiras indicações sobre qual montagem utilizar. Ao mesmo tempo, esses croquis preliminares permitiram todo tipo de anotações à margem sobre a dinâmica do processo criativo⁴, como datas dos *insights*, tipo de som a ser usado, soluções para problemas relacionados com as cenografias, objetos de cena etc., e serviram de base para a posterior elaboração da decupagem. No segundo momento, os croquis deixaram de ser uma espécie de pré-storyboard e passaram a ser um alicerce, em conjunto com a versão final da decupagem, para a

3 A estrutura do argumento corresponde à da decupagem técnica. Ver Apêndice I.

4 Ver Apêndice B.

realização do *storyboard* definitivo. Em outras palavras, houve uma translação das representações dos croquis do pré-*storyboard* para a escrita mais técnica da decupagem, e, após um lapso necessário à decantação do processo criativo, houve uma nova translação da enunciação técnica da decupagem para uma narrativa imagética, portadora agora de uma maior e mais precisa quantidade de informação visual e técnica, ou seja, uma visão antecipada de como poderia ser o filme.

Durante a realização do *storyboard*, foram analisados, exaustiva e individualmente, todos os elementos visuais inclusos na sequência, razão pela qual houve mudanças na versão final da decupagem, entre as quais o aumento do número de planos e tomadas, a alteração dos ângulos e dos tipos de plano nas tomadas. No intuito de facilitar a leitura e a compreensão da diegese, da narrativa, apresentamos, como já dito, o argumento e o *storyboard* unidos, elencados um à continuação do outro.

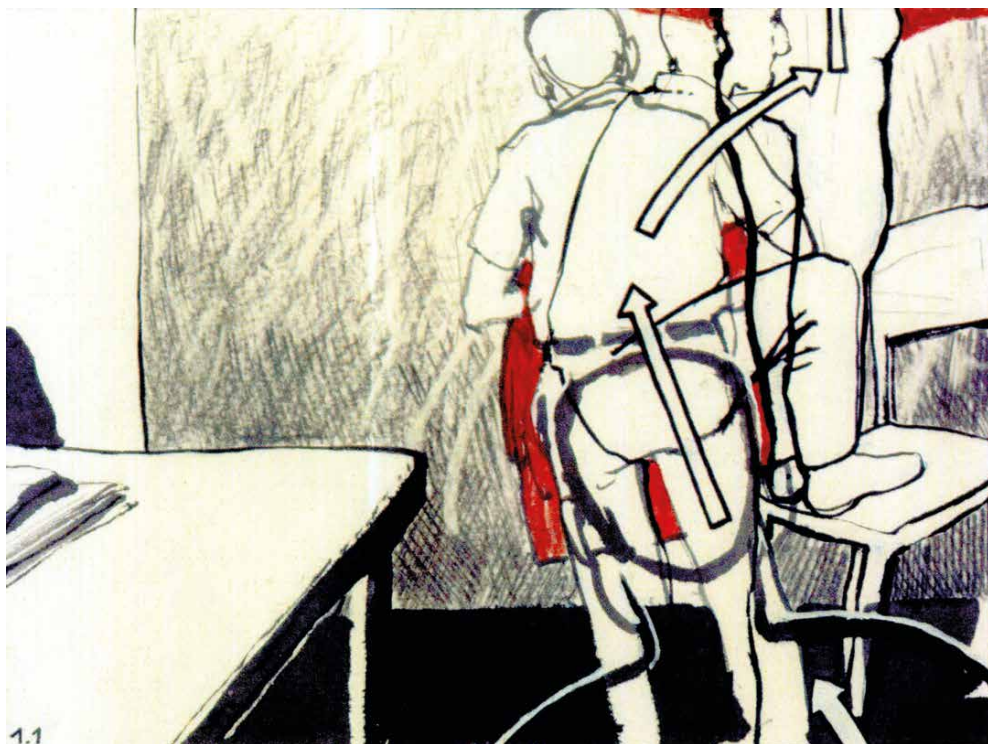
Cena 1.

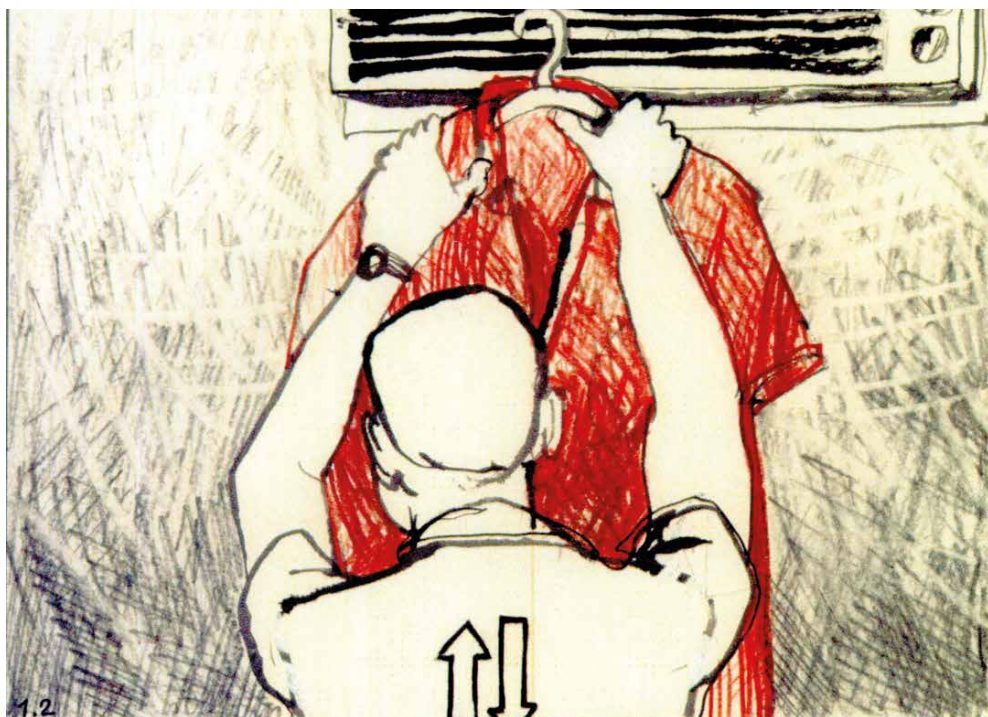
INT. ESCRITÓRIO DA POLÍCIA - NOITE

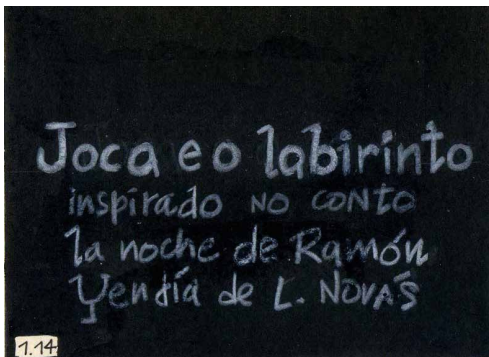
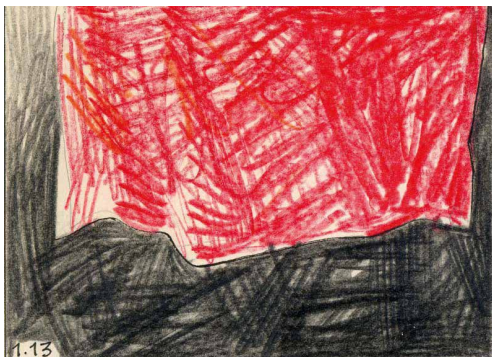
Personagens **médico legista, policial, oficial (nova polícia), perseguidores 1 e 2, velho**

Cena no presente Um médico legista pendura a camisa de Joca, vermelha de sangue, no ar-condicionado do escritório da delegacia, para acelerar a secagem. Um policial, vários jovens com braceletes e um escrivão estão sentados ao redor de uma mesa preenchendo os papéis da ocorrência ao mesmo tempo que o velho da limpeza faz seu trabalho no escritório. Na mesa, há também alguns pertences do falecido. Entra um oficial. Há uma breve investigação sobre quem era o defunto.

Créditos iniciais sobre tela preta.







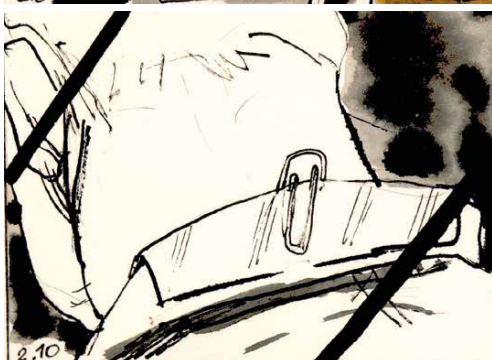
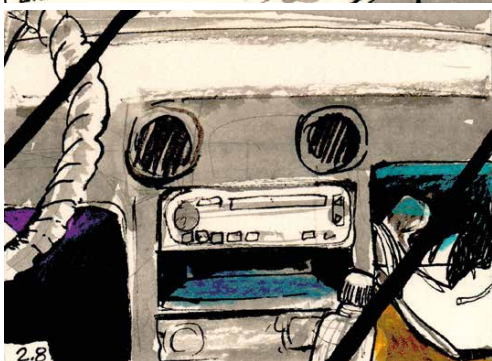
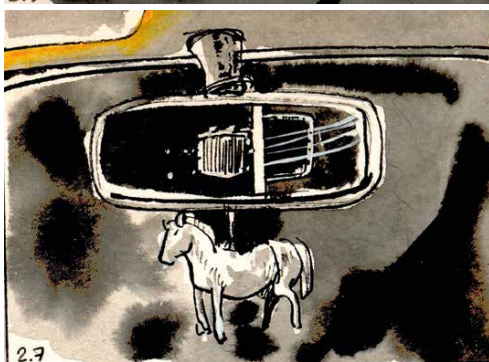
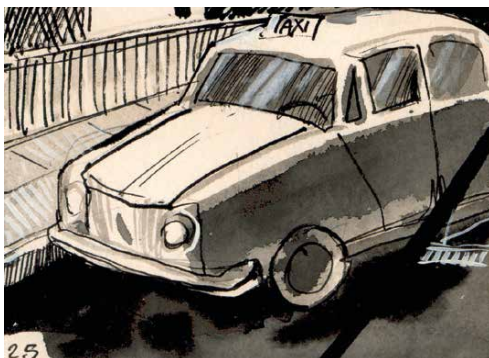
Cena 2.

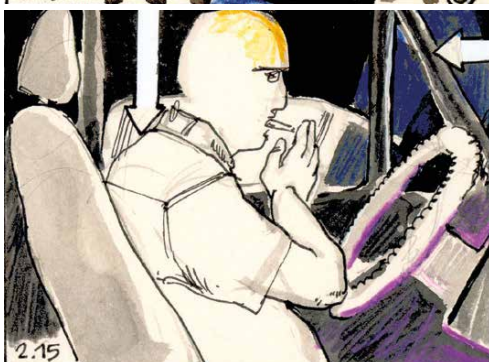
EXT. RUA DE VITÓRIA – MADRUGADA E AMANHECER

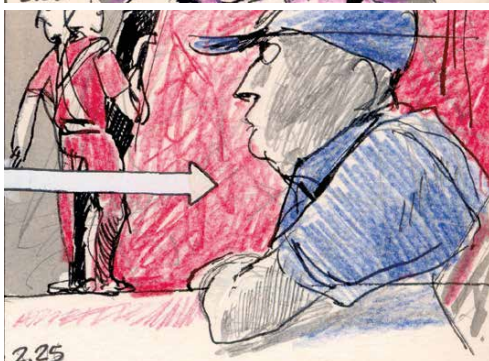
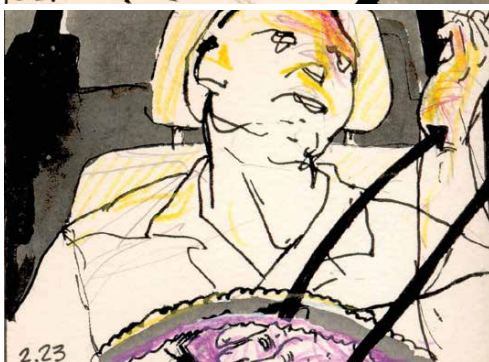
Personagens Joca, guarda, figurantes (exército)

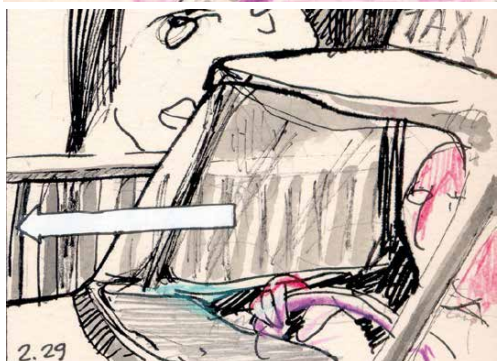
Cena no passado próximo A cena é introduzida com os sons ambientes da cidade de madrugada sobre a tela preta enquanto passam os créditos. Abre-se a imagem com um plano detalhe da lua cheia numa poça d'água, perto do carro de Joca. Uma panorâmica lenta mostra o lugar onde está estacionado. A câmera se aproxima do táxi, que parece vazio; pouco depois, entra e mostra detalhes do interior do veículo e da figura do motorista, que cochila sobre o volante. Ele acorda assustado ao ouvir o som de um telefone, mas, na verdade, é o som de um cassetete sendo arrastado pelas grades da vizinhança por um guarda. Sorri da sua falta de sorte. Oferece um cigarro ao guarda e conversa com ele. O guarda só queria pegar uns trocados e, feito isso, vai embora. Joca conta o dinheiro que sobrou e fala consigo mesmo. Dá partida e sai de cena passando em frente a um enorme painel apagado.











Cena 3.

EXT. PRAÇA - AMANHECER

INT. CORREDOR DE PRÉDIO - MANHÃ

INT. QUARTO POUCO ILUMINADO - MANHÃ

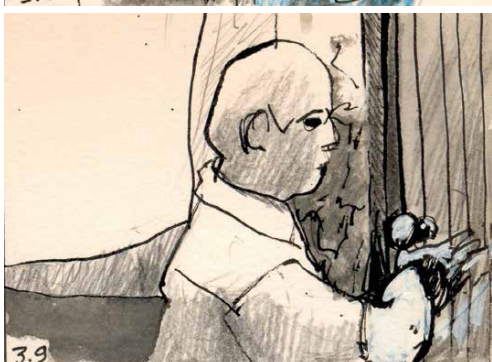
EXT. PRAÇA - DIA

Personagens Joca, Tiago, Telinha, Júnior, figurantes (nova polícia)

Cena no passado Joca estaciona numa praça, desce e confere se não está sendo seguido; atravessa a praça vazia e entra num prédio antigo e pichado. No corredor, cumprimenta Tiago, que escova os dentes no tanque comunitário, entra num quarto sem acender a luz e sem fazer ruído. Contempla Telinha e Júnior dormindo enquanto reflete sobre a vida. Na verdade, a mulher está acordada, mas finge estar dormindo. Joca vai até a cozinha, abre uma janela, destampa uma panela com comida, mas não come, bebe apenas um copo d'água do filtro e depois café frio no mesmo copo ao mesmo tempo que tira dinheiro do bolso e põe sob um vaso com flores plásticas na mesa.

Cena no presente Ao sair, no vão da porta, volta-se para olhar mais uma vez os seus. Lá fora, a rua está tranquila, não há ninguém perto do carro, apenas uma patrulha da nova polícia sentada e irrequieta num banco da praça.









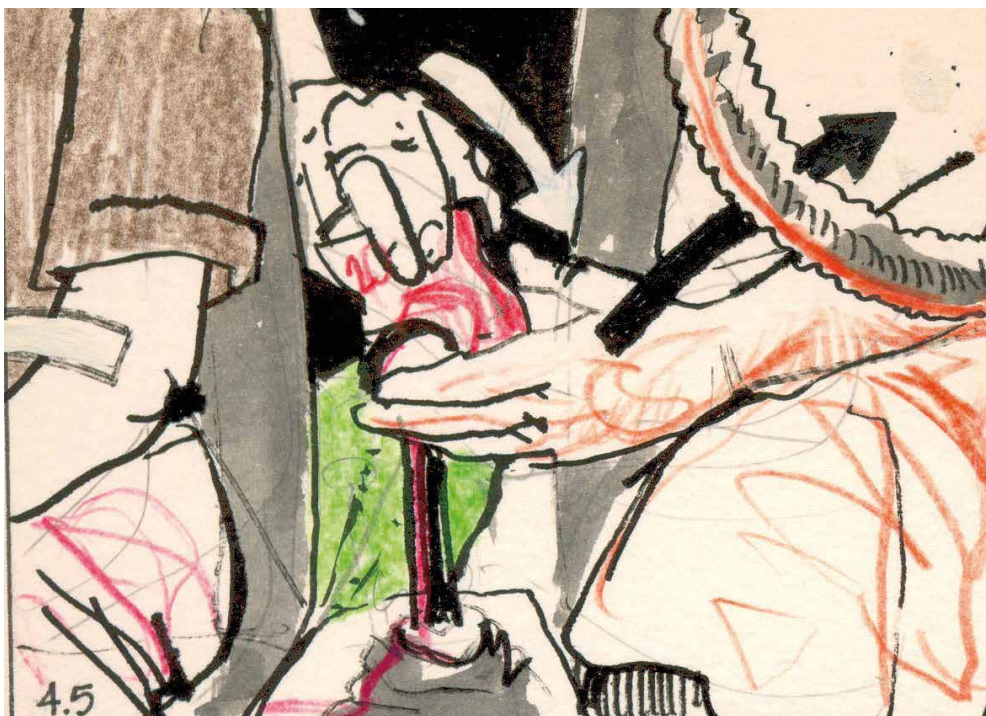
Cena 4.

EXT. CENTRO DA CIDADE - DIA

Personagens **Joca, Codorna, Lau, Abel, figurantes (polícia e exército)**

Cena no passado Joca pega três fregueses no centro da cidade. São jovens empolgados e destemidos, comentam fatos da atualidade em voz alta para dar a entender quem são. Ele ouve em silêncio. Pagam bem.





Cena 5.

EXT. CENTRO DA CIDADE - DIA E NOITE

Personagens **Joca, Codorna, figurantes**

Cena no passado Joca transporta embalagens pesadas e pacotes grandes, do tamanho de um corpo, para os jovens. É bem pago pelos seus serviços. Aparecem alguns dos seus tiques nervosos.

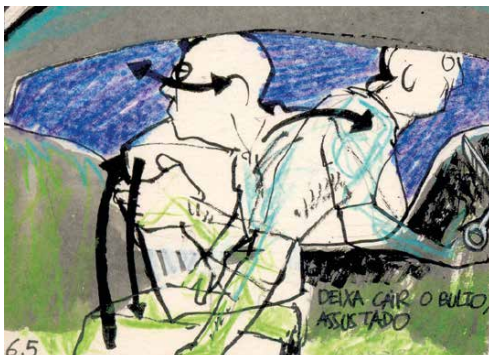
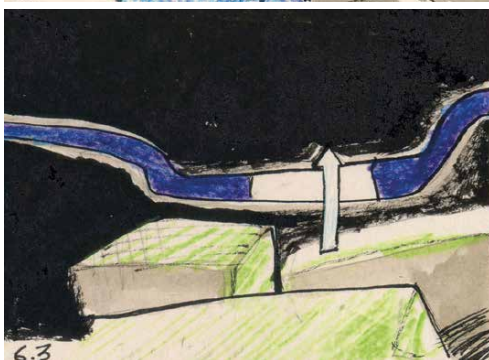


Cena 6.

INT. CENTRO DA CIDADE - NOITE

Personagens **Joca, Codorna, Lau**

Cena no passado Conversa dos jovens com Joca dentro do táxi. Eles procuram aliciá-lo para a sua causa oferecendo-lhe dinheiro em troca.

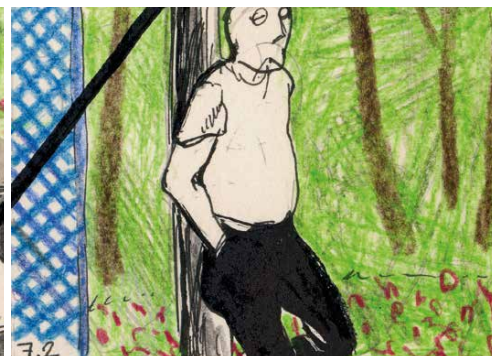
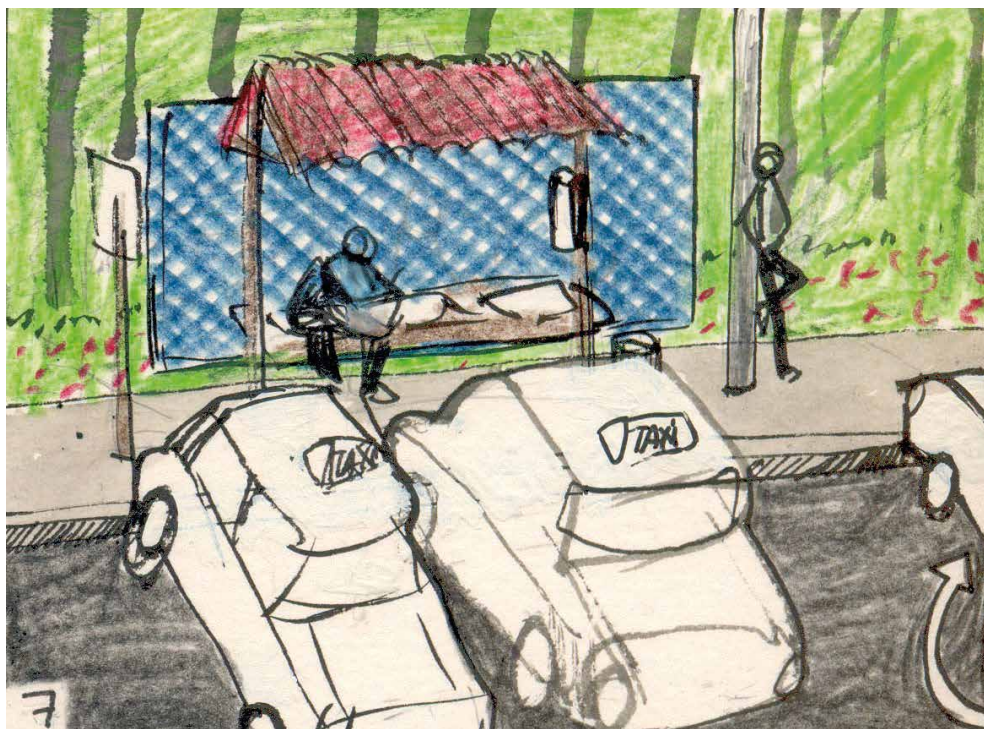


Cena 7.

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

Personagens **Joca, Zé, motoristas**

Cena no passado Zé e Joca conversam no ponto de táxi afastados dos outros motoristas. Joca tenta vender cupons do movimento ao qual pertencem os jovens para Zé, que lhe dá uma bronca.





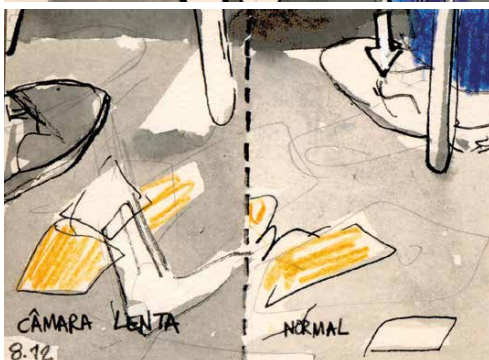
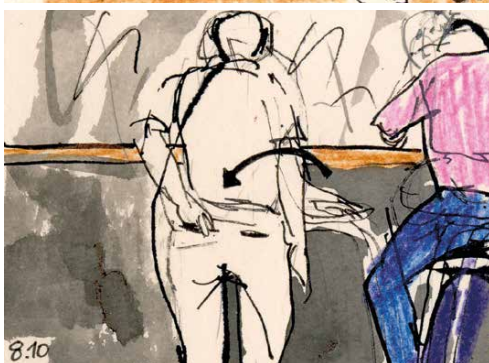
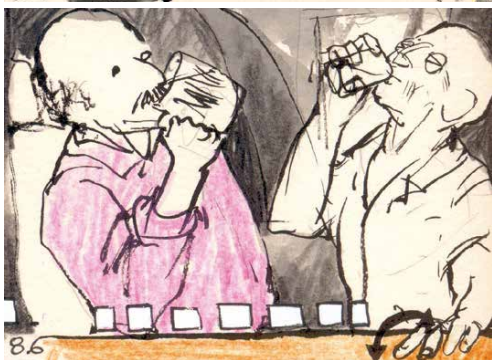
Cena 8.

INT. BAR - ENTARDECER

Personagens Joca, garçom, Seu Antônio, figurantes

Cena no passado Joca está bebendo num boteco na hora do *happy hour*. Entra um policial à paisana, que se acomoda na única banqueta livre, ao lado de Joca. O garçom o cumprimenta perguntando pelo seu trabalho na delegacia. Joca, já sob efeito do álcool, se apavora. Pede a conta. Ao pagar, atrapalha-se e acaba derrubando no chão o dinheiro e alguns dos cupons de arrecadação de fundos do movimento. Para seu desespero, o policial se agacha para ajudar a pegá-los, lê os cupons e devolve a Joca. Fitando-o nos olhos, diz a Joca que está na hora de ele ir embora e continua bebendo sua cerveja no balcão. Joca, pasmo, assente com a cabeça e se retira sem agradecer, sob os olhares do garçom e do delegado.





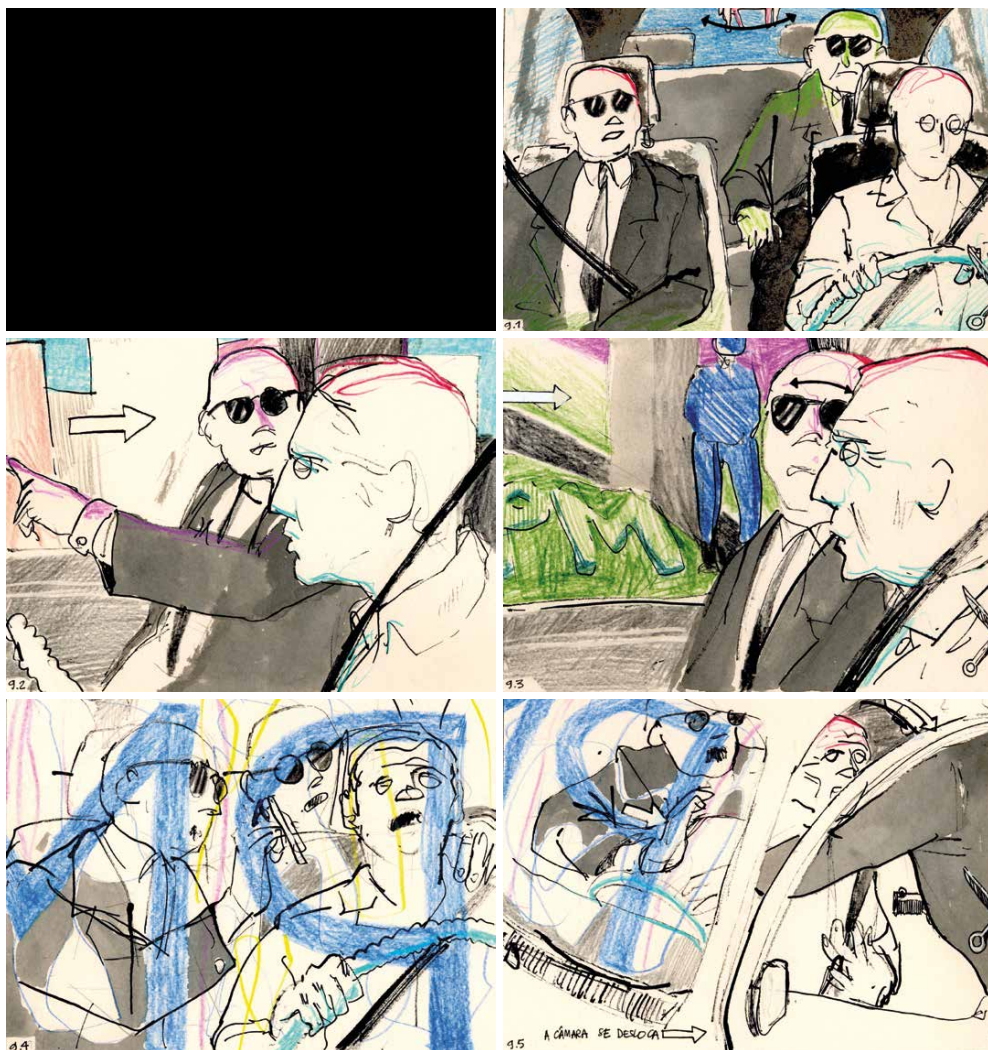


Cena 9.

EXT. CENTRO DA CIDADE - ENTARDECER

Personagens **Joca, homens de cinza 1 e 2**

Cena no passado O táxi de Joca é alugado por dois homens. Dizem não lembrar o endereço e o guiam até a estação da polícia. Joca, surpreendido, tenta protestar. É preso. Há fusão de um plano em outro no início da cena, assim como durante a sucessão de reflexos no pára-brisas sobre o rosto de Joca.

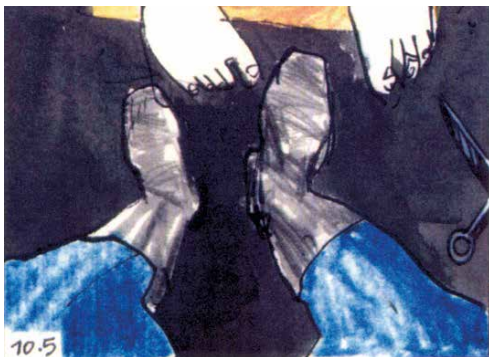


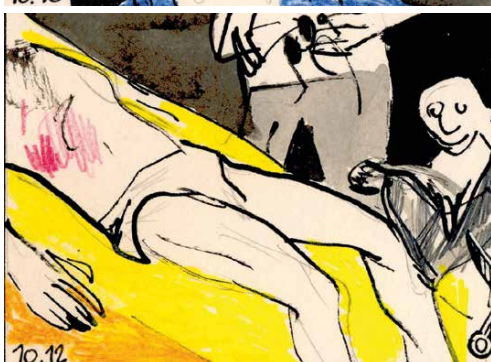
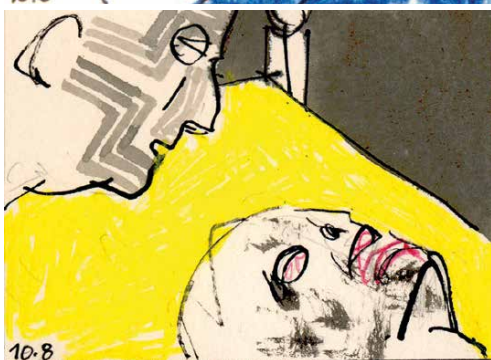
Cena 10.

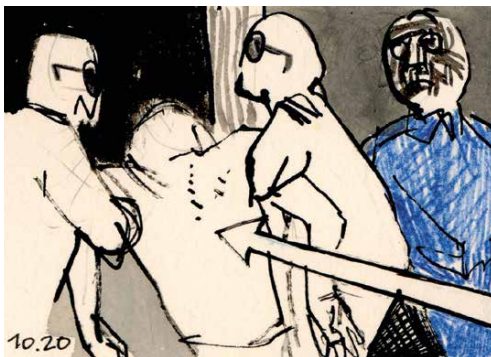
INT. CELA - ESTÚDIO

Personagens **Joca, homem de cinza 1 e 2, Filinto, engraxate**

Cena no passado Monólogo de Joca numa cela pequena. Primeira sessão de tortura, durante a qual é brutalmente interrogado. É liberado.





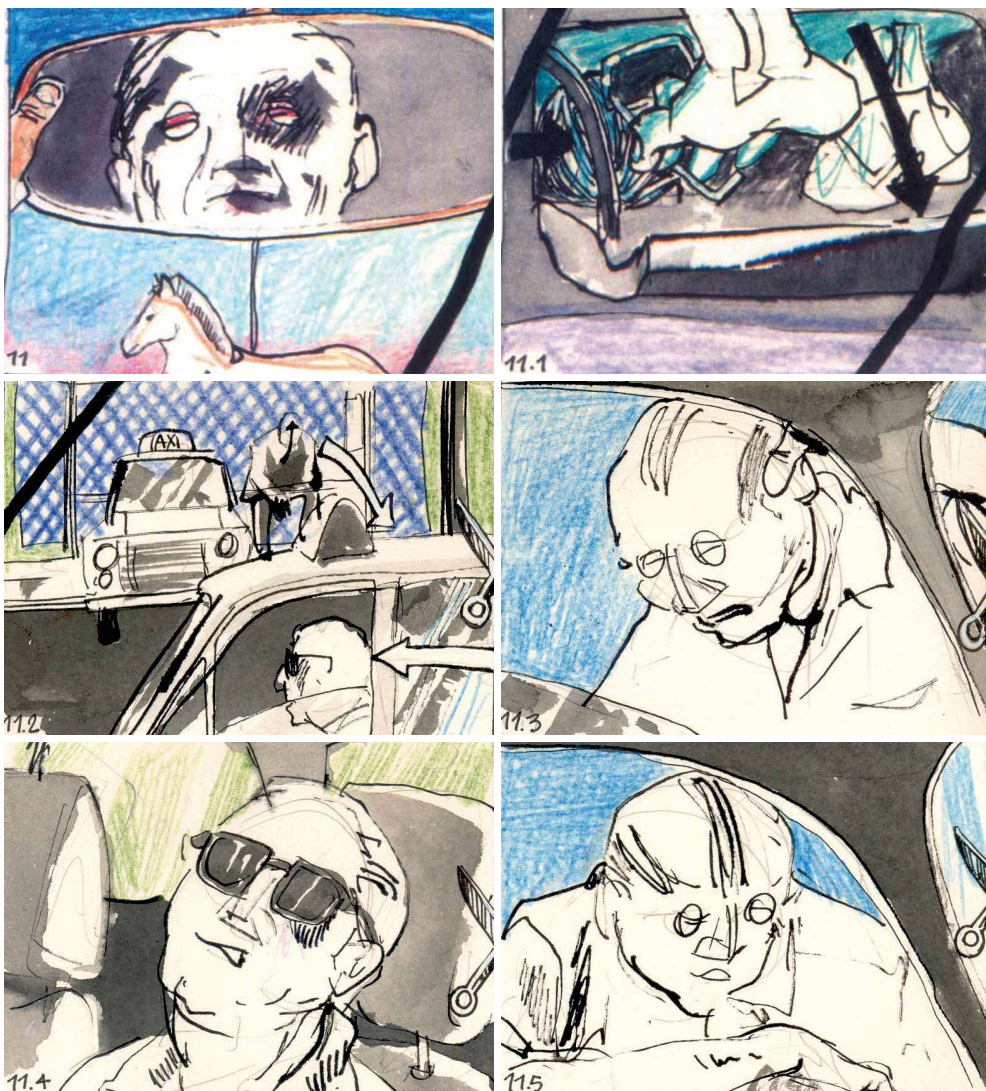


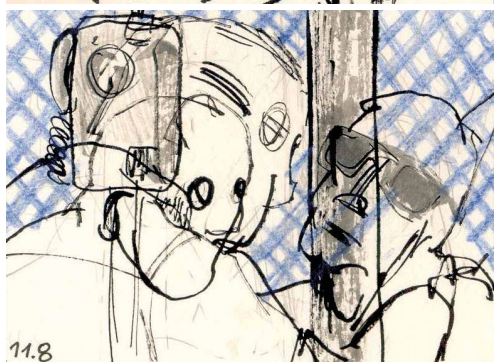
Cena 11.

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

Personagens **Joca, Zé, Manuel, taxistas**

Cena no passado Monólogo de Joca chegando ao ponto de táxi. Dá uma buzina leve e Zé se aproxima. Joca explica o ocorrido. Recebe uma bronca. Monólogo de Joca, ele acredita que os colegas do ponto e os fregueses o evitam.





Cena 12.

EXT. CENTRO DA CIDADE - TARDE

INT. VARANDA DE APARTAMENTO - TARDE

EXT. CIDADE - NOITE

Personagens Joca, vendedor, policiais de trânsito 1 e 2, Codorna, Lau, Filinto, Chico, figurantes (polícia e exército)

Cena no passado Joca é multado numa rua do centro, na hora do *rush*. Desce do carro e tenta argumentar com o policial, mas acaba desistindo. A cena é observada da varanda de um apartamento pelos jovens, que acreditam estar sendo delatados. No decorrer do dia, Joca é multado novamente. Monólogo de Joca. Num sinal, uma limusine para ao seu lado e Joca troca gestos com o motorista, que crê conhecer de algum lugar. Ao abrir do sinal, Joca sai na frente. Não sabe, mas está sendo observado pelo interrogador que o torturou, ele está no banco traseiro da limusine instruindo o motorista — e também informante da polícia — sobre o que deve fazer para aliciá-lo.





Cena 13.

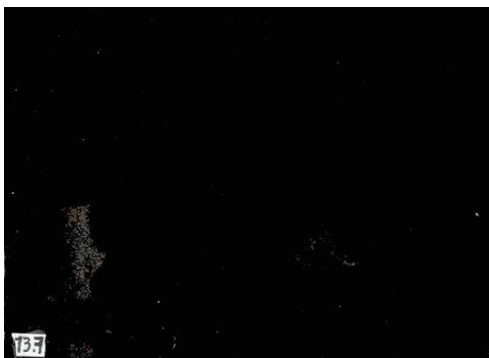
EXT. SHOPPING - NOITE

INT. CELA - ESTÚDIO

Personagens **Joca, homem de cinza 1, Filinto**

Cena no passado Joca pega um cliente perto de um shopping e dá partida tão rápido que não percebe a identidade deste. Joca a descobre quando o cliente lhe dirige a palavra, e se assusta: é um dos policiais. Na cela, é torturado e interrogado. Urina nas calças de medo. É espancado.





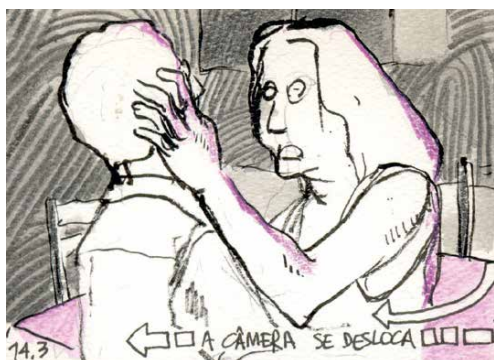
Cena 14.

INT. QUARTO DE JOCA - NOITE

Personagens **Joca, Telinha, Júnior**

Cena no passado Joca chega de madrugada em casa. Telinha o aguarda. Começam uma discussão e Joca conta o que aconteceu na delegacia. Acabam se reconciliando.



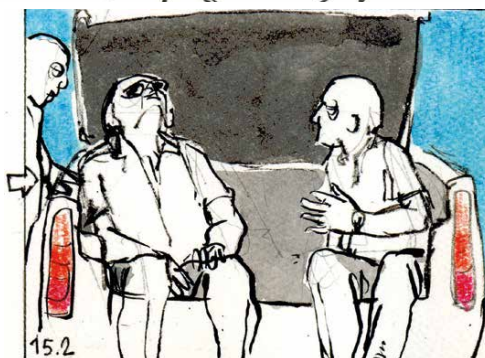


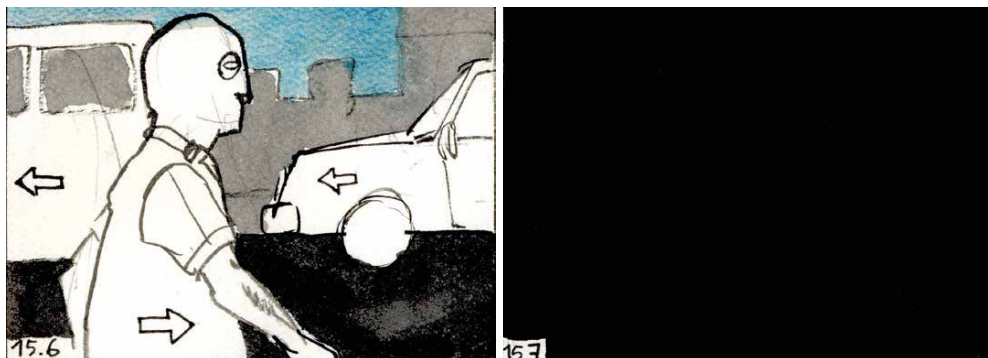
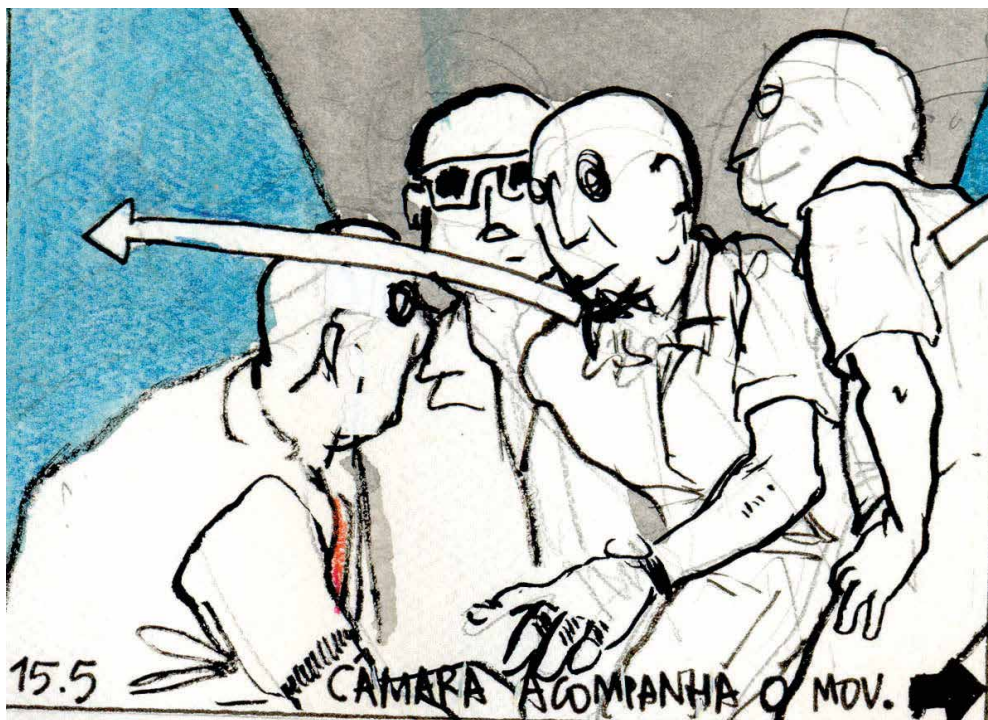
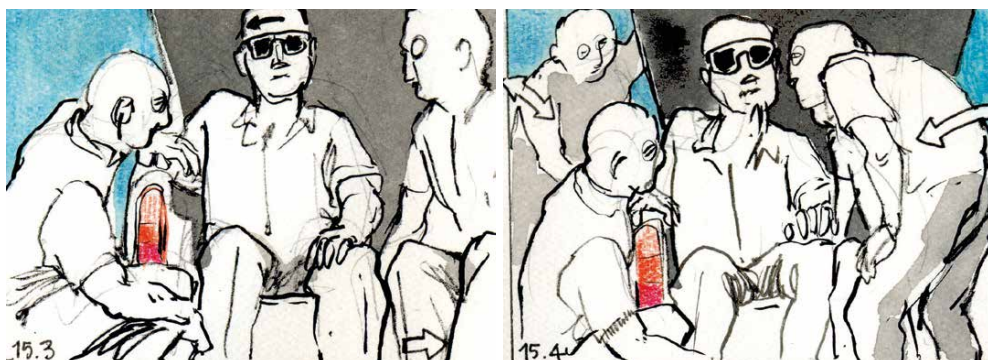
Cena 15.

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

Personagens Joca, Zé, Manuel, motoristas 1 e 2, figurantes

Cena no passado No dia seguinte, no ponto de táxi, Joca agradece a Zé pelo empréstimo que o tirou do sufoco com a mulher na noite anterior. Seus colegas tiram sarro dele. Manuel pede satisfação e o questiona sobre o que está acontecendo, Zé o defende. Os motoristas discutem com Joca.





Cena 16.

INT. BAR - NOITE

Personagens **Joca, Chico, figurantes**

Cena no passado recente Num bar, Chico e Joca conversam. Não é a primeira conversa entre eles. Chico domina a situação com seus argumentos velados a favor da ordem estabelecida.



Cena 17.

INT. QUARTO DE JOCA - ESTÚDIO

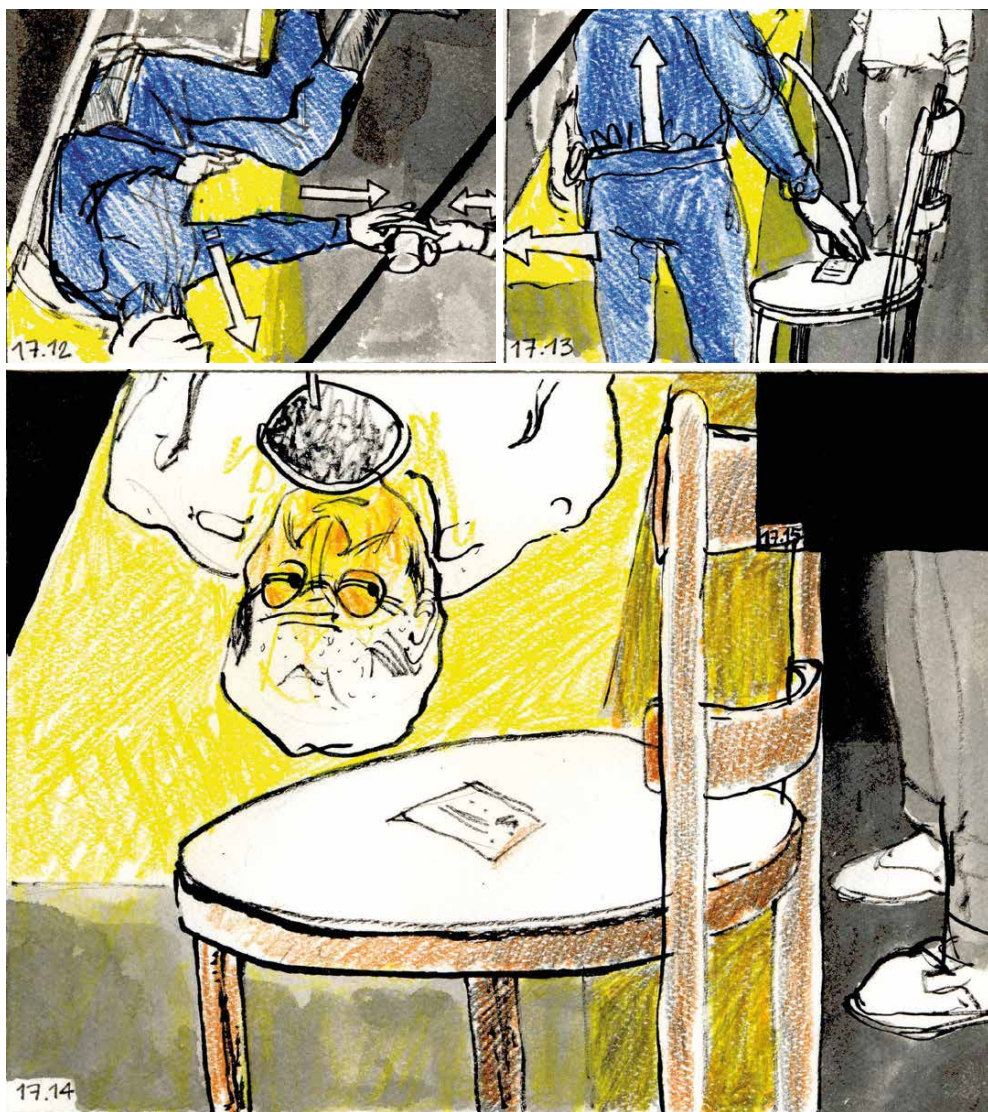
INT. CELA - ESTÚDIO

Personagens Joca, Telinha, Filinto, homens de cinza 1 e 2, ordenança

Cenas no passado Joca é acariciado por Telinha. Acorda na cela. É interrogado pelo oficial Filinto e os carrascos assistem ao interrogatório, golpeando-o ocasionalmente. Entra uma ordenança com água e café para o oficial, espera Filinto terminar de beber e sai. Os argumentos de Filinto mexem com Joca. É solto, e Filinto, antes de sair de cena, coloca um cartão de apresentação sobre a cadeira.







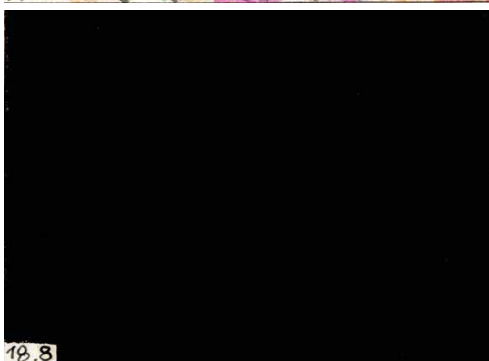
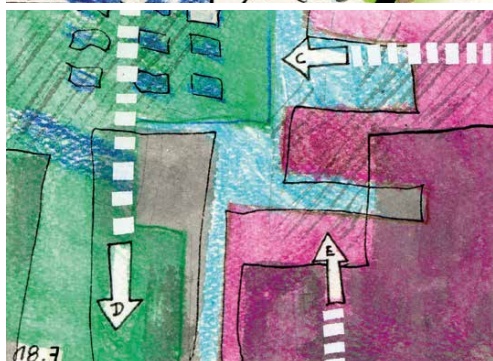
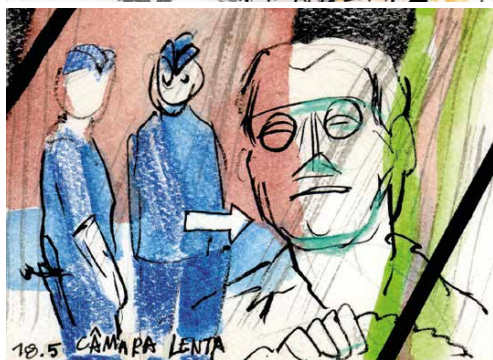
Cena 18.

EXT. TÚNEIS E CENTRO DA CIDADE - NOITE E DIA

Personagens **Joca, figurantes (nova e antiga polícia)**

Cenas intercaladas no presente e no passado Joca dirige o táxi conversando consigo mesmo.





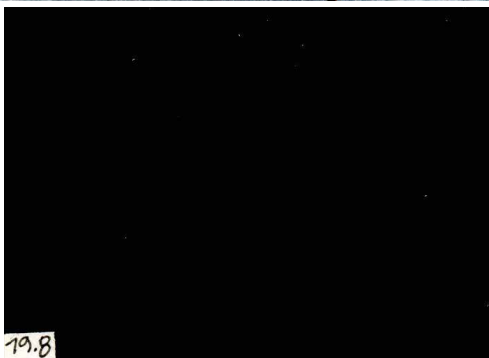
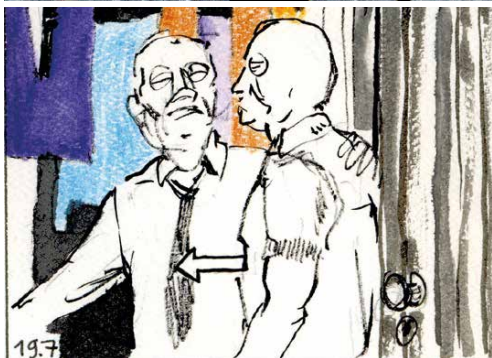
Cena 19.

INT. QUARTO DE JOCA - NOITE

Personagens **Joca, Telinha, Júnior, Manuel**

Cena no passado recente Joca, de uniforme, entra no quarto, que sofreu algumas mudanças. Telinha cozinha e Júnior brinca no chão, Joca tira o *blazer*, afrouxa a gravata e pendura o boné num prego na parede. Conversam. Na TV, que estava ligada, passa um noticiário e Joca se irrita. Batem na porta. É Manuel, que apareceu para fazer uma visita ao casal e contar o que aconteceu com Zé. Joca leva Manuel para o quintal e pede que ele lhe consiga uma arma de fogo.





Cena 20.

EXT. RUA DO HOTEL - NOITE

Personagens **Joca, figurantes (exército)**

Cena no passado recente Joca de uniforme numa limusine, no estacionamento de um hotel. Patrulhas do exército e da polícia passam pela avenida. Joca reflete sobre a situação. A trilha sonora anuncia mudanças no panorama político. Joca dirige observando a multidão nas ruas.



20.3

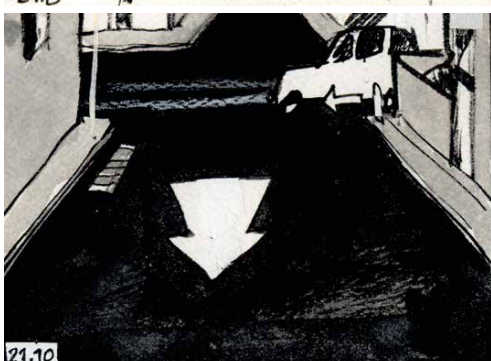
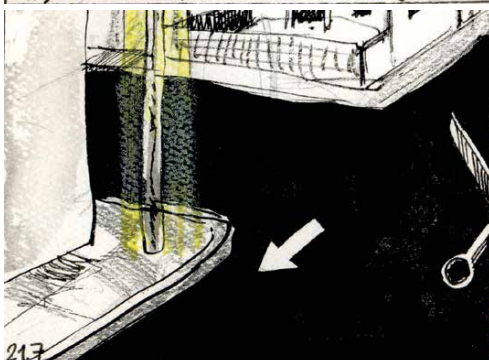
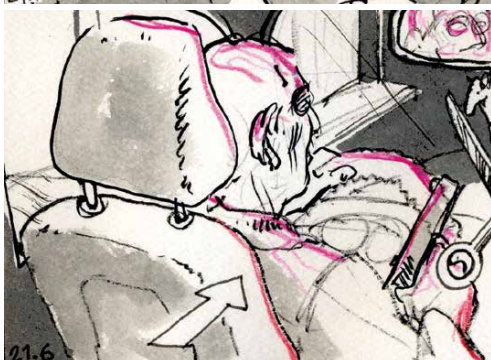
Cena 21.

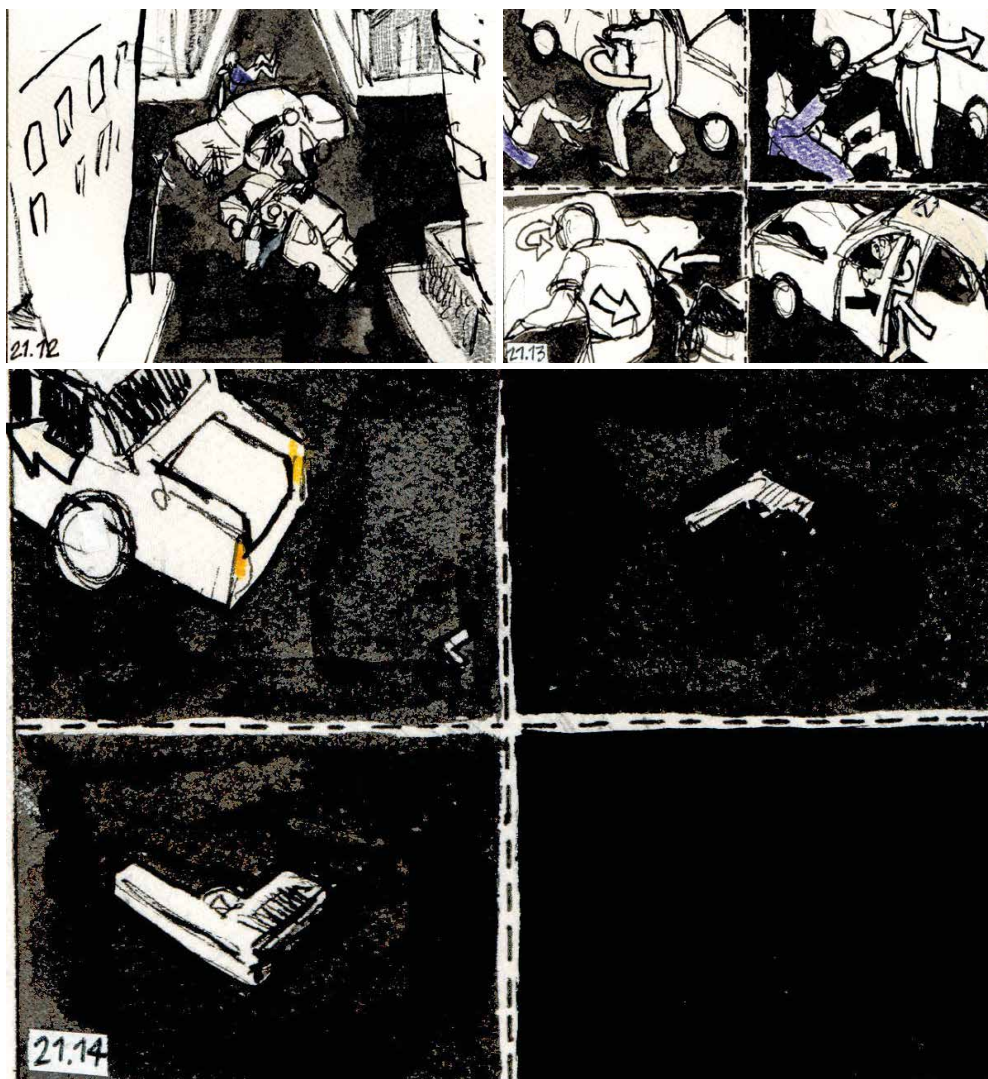
EXT. PONTO DE TÁXI E RUAS DA CIDADE - NOITE

Personagens **Joca, figurantes (nova polícia)**

Cenas no presente Joca está sentado no carro com a porta aberta, em outro ponto de táxi. A cidade está em festa: fogos de artifício, multidões nas ruas e marchas triunfais de música de fundo. Joca acredita ser vigiado por um transeunte. Pouco depois, outro pedestre parece observá-lo da esquina. Sente um medo crescente. Fecha a porta. Pega a pistola. Dá partida com a segunda marcha engatada, cantando pneu. Não há ninguém na esquina, mas não diminui a velocidade. Ao guardar a arma, distrai-se e bate noutro carro que vinha por uma rua transversal. Desce, vê que levou a melhor e sai disparado. A pistola, com a batida, cai na rua e ali fica esquecida.







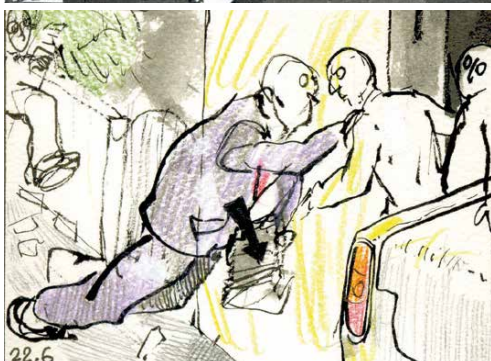
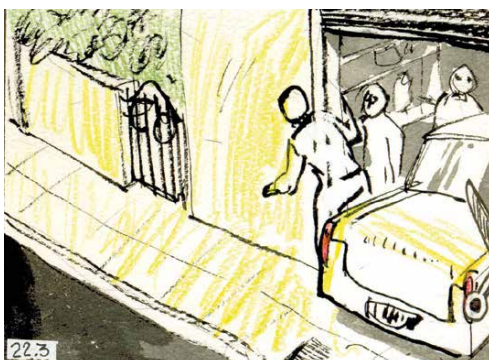
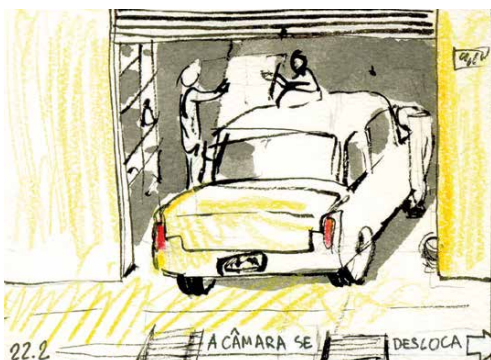
Cena 22.

EXT. RUAS DA CIDADE - NOITE

Personagens **Joca, figurantes**

Cena no presente Joca acorda dentro do carro, estacionado em frente a uma oficina de lanternagem de uns conhecidos. Chega o pessoal da oficina e começa a trabalhar no carro. Ouve-se uma gritaria seguida de disparos e os mecânicos se dirigem à rua para ver o que está acontecendo. Joca recua para dentro da oficina. Uma multidão, alguns com armas na mão, atirando, persegue um senhor de terno correndo com uma pasta, da qual extrai cédulas de dinheiro que joga aos seus perseguidores. Estes, por sua vez, não dão a mínima para o dinheiro. O perseguido, ferido pelos disparos, tenta entrar na oficina, mas tropeça e cai esbarrando em Joca, olhando-o nos olhos. O homem, ainda vivo, é arrastado para o meio da rua pela multidão que o xinga, golpeia e cospe nele. Na confusão, vemos uma mão pegar a pasta com o dinheiro. O homem é obrigado a ajoelhar-se e alguém põe um pneu careca em volta dos braços dele. Um dos perseguidores entra na oficina com uma pistola na mão e pede gasolina. Joca pega uma mangueira e aspira para sugar o combustível, engasga-se. Enche uma lata e entrega ao homem. Alguém acende um fósforo. A fumaça preenche a cena. Começam a cair confetes.





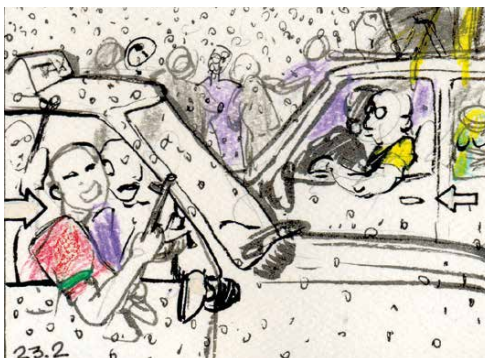


Cena 23.

EXT. RUAS DO CENTRO DA CIDADE - AMANHECER

Personagens **Joca, Manuel, figurantes (nova polícia)**

Cena no presente Joca roda por uma cidade festiva com chuva de confetes e trilha sonora de marchas triunfais, observando a multidão, saques e piquetes da nova polícia e de diversos grupos paramilitares. Cruza com o táxi de Manuel, carregado de objetos saqueados. Trocam buzinas.



Cena 24.

INT. TÚNEL - NOITE

Personagens **Joca**

Cena no presente Sentado dentro do táxi, num túnel, Joca reflete sobre a vida: monólogo da pistola.

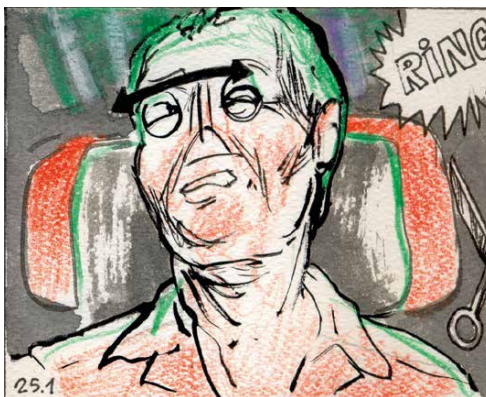
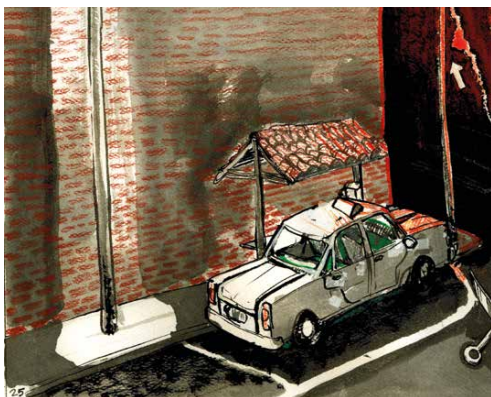


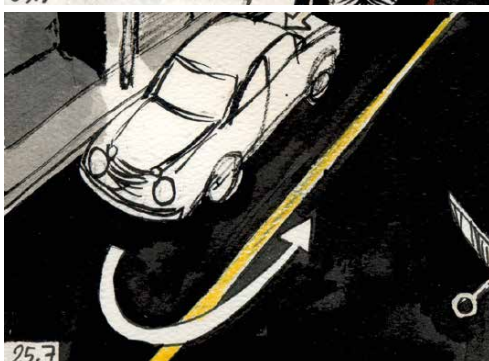
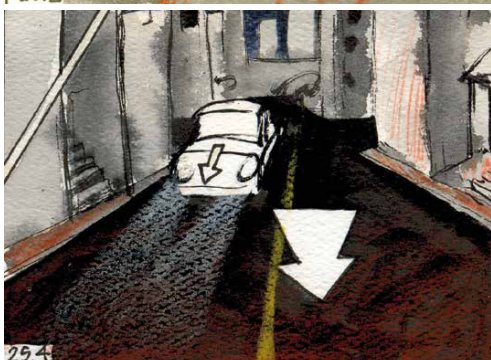
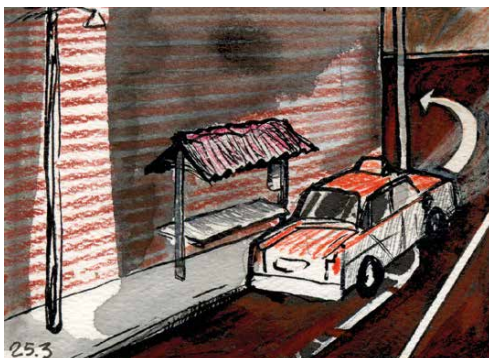
Cena 25.

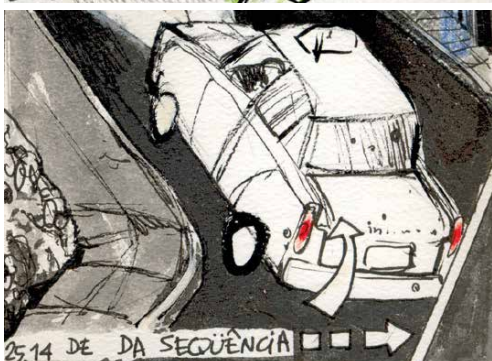
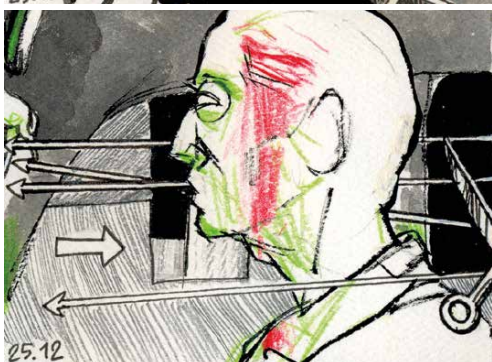
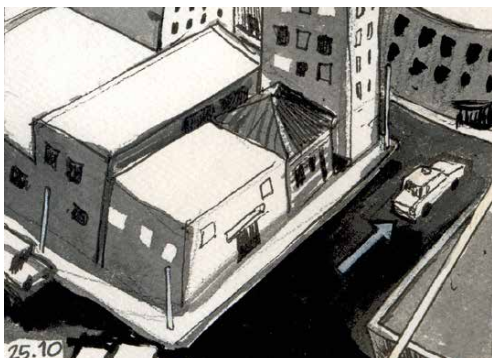
EXT. RUAS DO CENTRO E DA CIDADE ALTA - NOITE

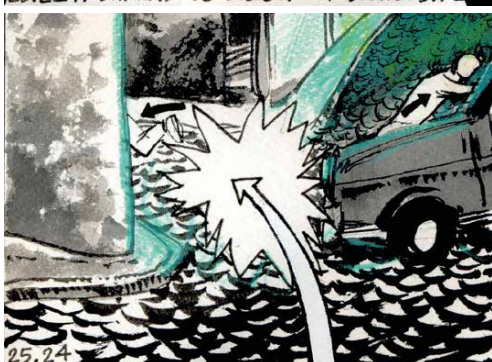
Personagens Joca, perseguidores 1 e 2, figurantes

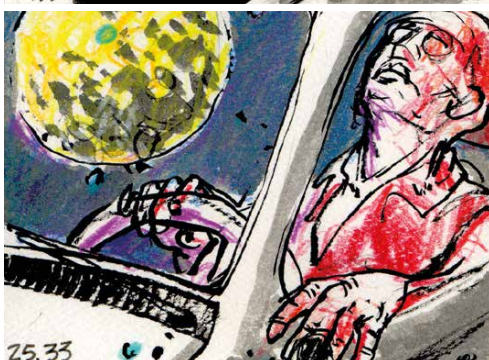
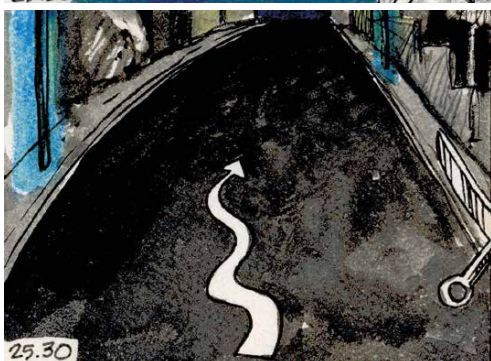
Cena no presente Joca, sentado no carro num ponto de táxi do centro, percebe um homem que o observa da outra calçada. Joca o vê pegar um papel, onde parece conferir sua placa. Dá partida como se não tivesse visto o homem, que agora fala ao celular. Antes de chegar à esquina, um carro em alta velocidade avança em sentido contrário e quase esbarra em seu para-lamas. Com celular na mão, um rapaz aparece na janela por um instante e Joca acredita reconhecer um dos jovens do MXD. Acelera fundo. O outro carro gira e sai rapidamente no seu encalço, atirando. Pouco depois, outros carros se somam à perseguição. Joca é ferido de raspão na cabeça. O sangue escorre pela testa. Só pensa em fugir por ruas estreitas que impeçam os perseguidores de encostar em seu carro. Perde-os de vista e, quando acha que escapou, dá de frente com dois carros bloqueando a rua. Joca faz uma curva fechada e consegue fugir, embora seja ferido de novo. Tem que voltar para as ruas que percorrera antes. Chega a outra saída que também está bloqueada, porém há uma fresta entre um dos carros e a parede de um prédio. Arrisca, lança-se com tudo por essa brecha debaixo de uma chuva de balas. Durante toda a ação, Joca conversa em voz alta com o carro. Consegue fugir. Adentra uma ruela pouco iluminada, vai diminuindo a velocidade e perdendo o controle do carro. Para o carro, apoia a cabeça no encosto. Conversa com o carro. A câmera sobe lentamente e se detém num *outdoor*.

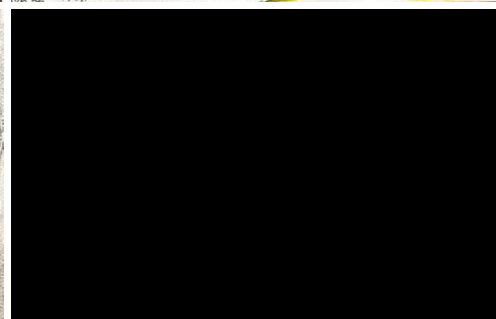
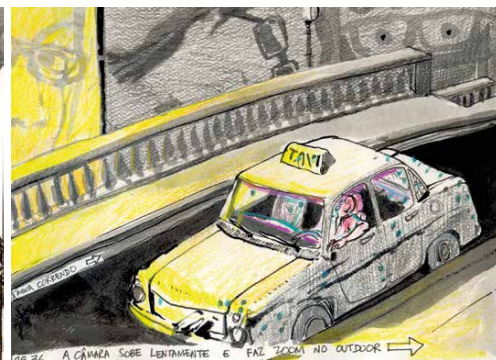












Créditos finais sobre a última imagem.

Personagens

A construção dos personagens foi pautada em reescritas nos diferentes estágios de elaboração dos roteiros, tanto do roteiro literário quanto da decupagem. A lista de personagens apresentada nesta seção refere-se apenas aos personagens atuantes na decupagem.

Personagens protagonistas

Joca

Motorista de táxi de meia-idade que não é dono do seu carro — aluga-o do dono de uma garagem. Mora num cortiço no centro da cidade, tem mulher e filho e trabalha dobrado para garantir o sustento da família. Não tem um posicionamento ideológico definido; sua sabedoria é popular, própria do cidadão comum, adquirida na luta pela sobrevivência no dia a dia. É apolítico, mas, se tivesse que ser definido, talvez cético fosse a palavra apropriada. Embora se sinta motivado a ajudar os rapazes do movimento clandestino, quando posto a ferros — e sob pressão —, é movido a satisfazer seus captores, visando sair vivo da enrascada. Depois, com a consciência culpada, acaba atraindo o único desdobramento possível das suas ações: a morte.

Sempre convencido da idoneidade do ponto de vista que adquire, que lhe é incutido ou que se vê obrigado a aceitar, quer pela necessidade, quer pela conveniência, sofre mudanças paulatinamente ao longo da trama. Simpatiza com os integrantes do suposto movimento de oposição, mais pela coragem e pela gorjeta que lhe oferecem do que por seus argumentos. Após ser detido, torturado e liberto várias vezes, segue sob vigilância da polícia, que dificulta o seu dia a dia para forçá-lo a colaborar. Sentindo-se encurralado, aceita ser informante da polícia e começa a delatar aqueles que ajudou anteriormente. Entretanto, a cena de delação inexistente no filme, sendo apenas sugerida pelo recorrente som em *off* de telefone na trilha sonora de alguns trechos da história. Com a consciência culpada, Joca se retrai e se isola enquanto envelhece a olhos vistos. Quando muda a gestão do governo — fato ao qual assistimos de forma indireta, pois o ambiente exaltado e convulso da cidade serve apenas como

pano de fundo para aprofundarmos o aspecto psicológico do indivíduo —, Joca tenta escapar da previsível vingança transformando-se em um ser taciturno e esquivo.

A sua tragédia pessoal consiste no conflito entre a sobrevivência e a postura ética, o que o leva a projetar seus medos numa leitura superficial ou equivocada dos indícios do entorno. Em resumo, a história é de um indivíduo comum, indeciso, sob a pressão da influência externa num contexto cambiante, no qual a sobrevivência pode levá-lo a desconsiderar a ética.

Filinto e oficial da nova polícia

Dois personagens muito parecidos a serem interpretados por um mesmo ator: o personagem do oficial da nova polícia aparece na cena de início do filme, antes dos créditos; e o personagem Filinto, durante as sequências 10, 12, 13 e 17. Em ambos os casos, o oficial é do alto escalão, de 30 e poucos anos, inteligente, megalomaniaco e cínico, cujas falas — com um tom de voz empolado — tentam sempre manipular seu interlocutor, que é tratado como um objeto ou coisa. Não aceita sugestões e afirmações, tampouco novos critérios, para mostrar que é ele quem comanda. Decide as coisas e os destinos dos prisioneiros como bem entende.

Na caracterização de Filinto, será empregada uma guia de pintura facial assimétrica para a fixação posterior de tiras de material refletidor, que criará nele uma máscara⁵ com o objetivo de obstruir o reconhecimento visual por parte do espectador quando o ator estiver interpretando seu segundo personagem, embora o tom de voz e os gestos sejam os mesmos. A máscara também serve para salientar, por contraste visual, a desumanidade do agente repressor e as emoções suscitadas no indivíduo que está sendo triturado pelo aparelho repressivo do Estado (CAMPBELL, 1995, p. 131). Dessa forma, o torturado enxerga no agressor fragmentos refletidos do seu próprio rosto. O *cameraman* poderá aproveitar os reflexos para conferir maior força à cena, criando uma atmosfera rarefeita em conjunto com a cenografia e iluminação da cela. Para o personagem Filinto, a máscara é uma espécie de proteção para evitar ser reconhecido e, ao mesmo tempo, um elemento de transformação psicológica

5 A máscara poderá remeter às culturas indígenas brasileiras, como a do povo asurini, que foi meu objeto de estudo durante o mestrado. A intenção é gerar um estranhamento no espectador, no que diz respeito ao personagem que encarna o mal. Ver Apêndice G.

(COOPER, 1998, p. 104). Ele a utiliza na sala de torturas para potencializar o lado oculto da sua personalidade — aquela geralmente não mostrada na vida pública — e também para amedrontar o inimigo detento (LEXIKON, 1997, p. 136). De fato, Filinto e o oficial da nova polícia representam o indivíduo cujas ações e desdobramentos camaleônicos intencionam reter o poder a qualquer custo. No vídeo, a progressão dos diálogos entre Joca e Filinto encena o velho drama dos opostos.

Personagens coprotagonistas

Tanto os personagens coprotagonistas quanto os figurantes serão apresentados na ordem de aparição na narrativa.

Guarda

Gordo, de camisa suada e movimentos pausados.

Tiago

Negro, babalorixá — que representa o sábio —, costuma aconselhar os vizinhos. Personagem construído a partir da memória afetiva, reúne os traços de vários amigos: Eliseu, Mauro e Chama, todos praticantes do candomblé.

Telinha

Magra, mulher com garra, ama seu marido e nele confia. Tem um filho pequeno. Fala pouco. Embora Joca tente ocultar problemas ou acontecimentos, ela os intui, contudo finge não saber nada para ajudar a manter a estabilidade do lar. Tinge seus cabelos de loiro na breve passagem da família pela bonança econômica. Ao final, as raízes não tingidas dos cabelos falam da precariedade do seu dia a dia. Sua casa é pobre, porém limpa, com pequenos detalhes femininos: vaso com flores plásticas, um adorno numa prateleira etc.

Codorna

Jovem, loiro, falastrão. É o malandro típico tanto nos gestos quanto nas falas. Às vezes, em algumas cenas noturnas, aparece fumando maconha no táxi ou fora dele.

Lau

Magro, pálido, idealista, gosta de argumentar e de impor seu ponto de vista.

Abel

Tipo esportivo, de caráter meio explosivo.

Zé

Colega de trabalho de Joca, motorista de táxi que também usa carro alugado. Nas horas vagas, é apontador do jogo do bicho. Anota, de graça, alguns números para os policiais de plantão na área do ponto de táxi, também para o dono do carro quando não consegue dinheiro suficiente para lhe pagar o aluguel. Na sequência 19, é assaltado por um freguês que rouba uma mixaria após golpeá-lo na cabeça com uma barra de ferro.

Homens de cinza 1 e 2

Uma dupla de homens parrudos, de cabeça raspada, que usam terno cinza, camisa branca de manga comprida e gravata cinza escura. Usam óculos de sol o tempo todo. Têm ares de leão de chácara.

Manuel

Motorista noturno de táxi, dono do seu carro, pardo. É ex-presidiário. Mora em outro cortiço perto de Joca, de quem é compadre. É um cara esperto, forte e agressivo. Esconde várias armas brancas no carro — no banco do motorista, na porta e no painel de controle — para evitar ser assaltado. Consegue a pistola para Joca. Pode ter algumas tatuagens.

Chico

Informante da polícia, de papo suave, insidioso e cínico. Veste sempre uniforme bem cortado e limpo. Sabe que tudo leva tempo e, em especial, como aliciar possíveis colaboradores.

Figurantes

Médico legista: cerca de 30 anos, veste bata branca, sério, diligente.

Policial: homem de 30 anos aproximadamente, encorpado.

Escrivão da polícia: em torno dos 50 anos, usa óculos.

Perseguidor 1: jovem de menos de 20 anos.

Perseguidor 2: mesma descrição do anterior.

Perseguidor 3: homem de 30 anos, aproximadamente.

Ordenança: velho da limpeza, idoso, magro e enrugado, de rosto fotogênico, expressivo.

Júnior: uma criança de menos de 10 anos.

Garçom: jovem, solícito.

Fregueses no boteco: extras.

Antônio (policial no boteco): 50 anos, simples e honesto. Trabalha na polícia porque não arrumou outro trabalho, seu sonho era estudar matemática para ser professor.

Policial de trânsito 1: extra.

Policial de trânsito 2: extra.

Motorista de táxi 1: extra.

Motorista de táxi 2: extra.

Membros do exército: extras.

Engraxate: adolescente (se possível, um que seja da profissão).

Moço que observa 1: extra.

Moço que observa 2: extra, pode ser o mesmo de outra cena, pois haverá pouca iluminação quando aparecer.

Prostituta: jovem, veste sobretudo escuro com apenas lingerie preta por baixo, usa sapato de salto alto. Pode ser uma travesti.

Motorista com a prostituta: homem de meia-idade, bem-vestido. Colarinho-branco que saiu do trabalho tarde e decidiu fazer programa no próprio carro antes de voltar para casa.

Senhor de terno: aparenta 60 anos, usa roupa e pasta de executivo.

Homem com pistola e lata de gasolina: usa boné, tem uns 30 anos. Age como qualquer membro radical de um partido ou seita religiosa.

Multidão exaltada: extras.

Mecânicos: extras.

Integrantes das diversas organizações: extras.

Jovens 1 e 2: entre 20 e 25 anos, com braceletes, armados, em estado de constante euforia, cientes de estarem vivenciando um momento histórico.

Membros da nova polícia: serão interpretados, salvo exceções, pelas mesmas pessoas que interpretam os membros do exército, com emprego de maquiagem e vestuário para criar uma sensação simultânea de incerteza e familiaridade. A ideia subjacente na trama, ou, se preferirmos, a moral da história, é que, embora os personagens encarnem princípios aparentemente opostos, com o tempo, a tendência ao dogma se impõe e o caráter das instituições se iguala.

Pessoa que observa 1: um moço de menos de 20 anos.

Pessoa que observa 2: um homem que aparenta 40 anos.

Perseguidores fechando a rua: três ou quatro homens jovens de diversas idades e compleição física.

Roteiro literário

Roteiro: Fernando Gómez Alvarez

Tratamento de diálogos: Amauri C. Giorgi Júnior

O labirinto que bloqueia é ao mesmo
tempo o caminho para a vida eterna.

Joseph Campbell (1995, p. 122)

Ato I

Cena 1 - Alvorecer na cidade

O concerto noturno, aleatório e incidental do centro da cidade de grande ou médio porte: carros fazendo racha nas avenidas; freadas bruscas; explosões (rojões, disparos e bombas); sirenes de policiais e bombeiros; transformadores de energia; o barulho intermitente de um helicóptero policial sobrevoando a cidade. Um turista de ocasião veria apenas o lado folclórico da cidade e seus noctâmbulos. Joca não, taxista de profissão, ele vê nela o seu território; ele e o táxi são um só, uma espécie de predador solícito que precisa dos outros, dos fregueses, para subsistir. A malha viária da cidade é seu terreno de caça. Poucos, hoje em dia, gostam do que fazem, e ele ama a sua profissão, embora tenha que se afastar dos seus para poder alimentá-los. É por Telinha, sua mulher, que apelida o carro de Tetê. Ele sabe que ela é uma espécie em extinção.

O táxi – um Santana com alguns arranhões cujo conserto foi deixado para depois – está estacionado numa rua pouco movimentada e Joca se acotovela no volante para cochilar, pois o trabalho está fraco. Adormece ao som misto das ruminantes hélices do helicóptero da polícia que patrulha a cidade com refletores e da cansativa melodia da emissora de rádio noturna sintonizada no carro. Embora o estado de conservação exterior do veículo não seja o melhor, seu ótimo estado mecânico e elétrico fala muito da simbiose entre homem e máquina. Alguns pertences do motorista estão espalhados pelo interior do carro: um bonequinho da sorte pendurado no retrovisor; uma estampa de santa colada no painel; pacotes vazios e amassados de salgadinhos, e, inclusive, um ainda meio cheio, no porta-luvas aberto. No chão, uma garrafa quase vazia de água. Suas mãos, assim como os sapatos gastos e a camisa do uniforme – limpa, porém também gasta, com uma gola de material sintético fixada com cliques –, nos falam de um modo de vida estoico.

Joca acorda assustado com o barulho de um cassete sendo arrastado nas grades da vizinhança. O barulho se aproxima acompanhado do som seco e compassado de passos lentos. Um guarda municipal com excesso de peso se faz anunciar. Joca aumenta um pouco o volume do rádio e começa a pentear os cabelos com um pente sem alguns dentes que guardava no bolso da camisa, tentando disfarçar. Acende um cigarro quando o guarda desce da calçada e se dirige para a janela do motorista.

JOCA

“Boa noite, doutor! Hoje o calor tá embaçado, né? Quer um cigarro?”

GUARDA *(pega o cigarro e acende sem falar nada)*

“E aí, tá bom ou tá fraco?”

JOCA (*voz off*)

"Já vem esse filho da puta me roubar."

JOCA (*demora uns instantes a responder*)

"Tá bom nada, doutor... Quem dera! A freguesia sumiu..."
É interrompido pelo som de uma explosão, após a qual ele termina a frase. "O povo tá sem grana no bolso."

Ouvem sirenes ao longe.

GUARDA

"Ouviu? É a mesma coisa toda noite. A coisa tá ficando feia. E a gente tem que tramar dobrado pra garantir a segurança das pessoas!" O guarda se aproxima ainda mais e encosta um cotovelo no teto do carro.

JOCA (*voz off*)

"Eu não disse... O bicho pegou!"

JOCA (*abrindo a carteira e recontando o dinheiro
ganho nesse dia*)

"Sabe, seu guarda, o movimento tá fraco..., mas... ainda dá pra ajudar aqueles que trabalham arriscando a pele que nem você, pra cuidar da gente... E das propriedades." Enquanto fala, separa e dobra umas notas e coloca-as na mão esquerda, que encosta para fora na janela aberta do carro. O policial olha dissimuladamente para os poucos carros que passam pela rua, e, com um movimento rápido, pega o dinheiro.

GUARDA

"É isso aí, parceiro!"

Um caminhão de lixo chega e vários garis passam correndo. O dia começa a clarear e o tráfego está aumentando.

GUARDA

"A gente passa a vida zelando pelos outros pra sustentar nossa família... a gente agradece. Bom, deixa eu continuar o serviço... até!" Sai caminhando devagar e novamente se ouve o cassetete sendo arrastado sobre a superfície das paredes.

Joca acende a luz interna do carro, embora não precise porque está amanhecendo rápido, tira a carteira do bolso e conta o dinheiro que sobrou. Ao mesmo tempo, conversa em voz alta com o carro.

JOCA

"Pois é, Tetê, faz quatro dias que tô ralando, não durmo em casa, pego qualquer corrida pra juntar uma grana... E sempre tem um filho da puta que se diz representante da ordem e mete a mão no nosso bolso. Deixa eu ir embora antes que apareça um representante do progresso e me multe por vagabundagem."

Joca dá partida e sai de cena pela lateral, passando na frente de um painel luminoso de grandes dimensões, porém apagado, que anuncia mais um empreendimento faraônico por parte do governo: uma pirâmide com um refletor no topo sugerindo um olho benfeitor.

Cena 2 - No cortiço

A família mora num antigo palacete que virou cortiço, numa rua em frente a uma praça perto do centro da cidade. Joca para o carro do outro lado da praça, desliga o motor e observa as redondezas

antes de descer. Caminha para o outro lado da praça, atravessa a rua e entra num prédio velho e pichado.

JOCA

"Até que enfim, na minha casa... à vontade", exclama saudosamente ao caminhar pelo corredor do prédio.

Um dos vizinhos, Tiago, o babalorixá, termina de escovar os dentes no tanque comunitário e pega um copo de água da torneira para enxaguar a boca. Veste short, camiseta regata e chinelos. É possível ver o relevo dos colares de santo dissimulados por baixo da camiseta.

TIAGO (*sem terminar de enxaguar a boca*)

"Bom dia! Tá sumido, mano..."

JOCA (*fala rápido*)

"É o serviço... Você sabe que a gente tem que suar a camisa noite e dia pra ir levando..." Com uma fala cansada e mais terna, completa: "Dá licença, baba, que tô doido pra chegar em casa".

Tiago lhe dá uma palmada amigável no ombro e segue nos seus afazeres, agora cuidando da barba. Joca segue até os fundos e abre uma porta.

O lugar está na penumbra. Parece uma construção megalítica repleta de manchas de umidade e desenhos de criança rabiscados com giz sobre o reboco malfeito e pintado. A casa tem só um cômodo. Os móveis são rústicos: num canto, em ângulo reto, uma cama e uma caminha; no centro, uma mesa com quatro cadeiras; no outro canto, está a TV numa mesinha; ao lado, separados por uma cortina meio aberta, há um fogão quase novo e uma geladeira

velha. Joca entra sem acender a luz, puxa do bolso uma lanterna que sempre leva consigo e se detém perto da cama de Telinha.

JOCA (*voz off*)

"Puxa vida, Telinha, já faz oito anos que a gente casou e você ainda tá gostosa." Seu olhar percorre as curvas da mulher que dorme; vai acariciá-la, mas se contém para não a acordar. "E olha que a gente passou cada sufoco, pena que a gente se vê pouco. O serviço tá fraco e eu tenho que rodar... Caso contrário, encomendaríamos mais uns moleques..." Depois contempla o filho em silêncio. "Pois é, moleque, a gente nem se vê..."

Joca caminha até a cozinha sem fazer ruído, abre uma janela com os vidros pintados à maneira de um quebra-sol e desliga a lanterna. A luz dourada do amanhecer ilumina vagarosamente a habitação, seus cabelos brancos, a magreza do seu rosto e seu tique nervoso. Sobre a boca do fogão, há uma panela tampada com um prato de comida fria, coberto com um pano de pratos. Tira o pano, observa o alimento, mas não come nada. Vai até o filtro e bebe um copo d'água. Depois, no mesmo copo, se serve de café frio de uma jarrinha que está em cima da pia e vai até a mesa da sala.

Na verdade, Telinha não dormia, estava acordada esperando Joca. Finge dormir, mas reflete ao contemplar os movimentos do seu marido na cozinha.

TELINHA (*voz off*)

"Cê tá nervoso demais... trabalha feito uma mula, não dorme mais em casa... Só pensa em trabalho e a gente não vê a cor do dinheiro."

Em pé, ao lado da mesa, Joca tira dinheiro da carteira e põe debaixo de um vaso com flores plásticas, são girassóis, que observa enquanto bebe o café com goles lentos, refletindo.

JOCA (*voz off*)

“Ou tem mau-olhado pra cacete ou tá na hora de trocar vocês, porque já carregaram tudo de ruim a que tinham direito. Mas fazer o quê? O táxi é a única coisa que tenho... Só me resta é agradecer a Deus por ter ainda alguma coisa pra me virar.”

TELINHA (*voz off*)

“E logo esse monte de gente armada... Cê é muito fechado, não fala nada, mas eu sei... Eu sei.”

Lá fora, os sons do cortiço vão aumentando. Joca se dirige ao vão da porta, se volta para olhar mais uma vez os seus dormindo e sai.

A rua está tranquila. Já é dia e não há ninguém perto do carro. Uns jovens de uniforme laranja, armados, conversam sentados num banco da praça, parecem nervosos. Algumas pessoas se apressam para ir trabalhar. Há consignas de ordem do partido em faixas sobre os prédios. Joca caminha como se fosse passar direto pelo carro, para se assegurar de que não está sendo seguido. Detém-se perto do táxi, como se estivesse mudando de ideia ou se lembrando de algo, abre a porta, entra e dá partida.

Cena 3 - Dia a dia, noite a noite

Joca é o primeiro da fila e conversa com Zé e Manuel, na calçada, matando o tempo. O telefone do ponto toca e ele atende. Sai para pegar a corrida. Três jovens saem do saguão de um prédio

e se acomodam no banco traseiro do carro, numa rua movimentada da cidade baixa. Estão bem-vestidos, contam piadas e gesticulam enquanto riem; audaciosos demais, cheios de si, comentam a atualidade política e falam dos vários movimentos clandestinos rivais, mencionando-os pelas siglas sem se importar com a presença do motorista. Joca acompanha a conversa e observa os rapazes pelo espelho retrovisor, tentando disfarçar quando o faz.

CODORNA

“Esses caras do MZZ são uns babacas que fazem uma ocupação e dizem que fizeram dez, agora que tão no poder só sabem comer e cagar. Tão tudo na boa vida. Deixa eles ver o estouro de hoje.”

ABEL (*sussurrando*)

“Disfarça, Codorna, que você não sabe qual é a do cara...”

CODORNA

“Intuição, bicho, intuição... Eu sempre saco no primeiro lance quem é quem.” Fala mais baixo: “Esse aí é gente boa”.

LAU

“Ele parece ser gente boa... só que...”

ABEL (*interrompendo*)

“Só que... o caralho! Vamo parar com essa merda, porra!” Joca sorri.

JOCA (*pensando enquanto os jovens falam, voz off*)

“Monte de macaco presepeiro... Parece pessoal da boca de urna dos políticos; ou de um desses movimentos maoístas aí... ou ainda dessas ONGs aí da vida, sei lá... vai

ver que são da boca de fumo da universidade... E eu com isso! Tô fora! O meu é tramar pra manter os meus."

CODORNA

"Ê, chefe, você pode deixar a gente naquela esquina?"

Inclina-se para Joca e indica com a mão.

Joca para o carro.

LAU

"Quanto é?"

JOCA

"São doze reais e sessenta centavos."

CODORNA

"Olha, aqui tem vinte, fique com o troco."

JOCA

"Muito obrigado! Quem me dera que todos os fregueses fossem como vocês."

LAU

"Pois é... Me diga uma coisa: você só atende naquele telefone do ponto? Não tem celular?"

JOCA

"Tenho sim, doutor. Pegue meu cartão. Tô a seu dispor 24 horas por dia, sete dias por semana. Precisando é só ligar."

ABEL

"Ótimo! É bom saber isso."

CODORNA

"Acho que acabou de ganhar uns fregueses." Saem do carro enquanto ele diz isso.

Joca agradece mais uma vez, dá seta e sai.

JOCA (*pensando em voz alta*)

"Bem, já tava na hora de chegar as vacas gordas."

Cena 4 - Movimento, movimento

Seguem-se vários planos rápidos de Joca trasladando os rapazes pela cidade. De dia, sempre os pega em ruas muito movimentadas; à noite, sempre desce do carro para abrir o porta-malas e guardar os pacotes grandes e pesados que eles costumam transportar nesses horários. Algumas vezes ajuda a carregá-los; em outras, vende cupons do movimento.

CODORNA

"Então, Joca, você tá a fim de fazer um favor pra gente?"

JOCA

"Ué, depende..."

LAU

"A parada é simples... Vê se vende esses cupons pra gente." Fala enquanto mostra os cupons.

CODORNA

"Não tem mistério... Vende tudo e depois passa a grana pra gente... Sempre que vender tudo, tem cinquenta pratas caindo na sua mão."

ABEL

"É isso aí, mesadinha pra todos."

Com o tempo, os jovens passam a confiar mais nele e, quando apressados, costumam dar-lhe um endereço num papel para ele pegar ou entregar algo. Nessas ocasiões, quando está tenso, seu tique nervoso aparece e, ao longo da trama, se intensifica: um movimento involuntário do maxilar acompanhado, às vezes, do gesto de abrir e fechar os dedos da mão esquerda.

JOCA (*pensando numa noite enquanto acomoda sozinho um pacote no porta-malas, voz off*)

"Eu não sei ao certo qual é a deles, se tão transportando armas pras Farc ou se tão traficando... um pouco de cada, talvez. Vestem bem, mas não ostentam como o pessoal do morro... Porém, gorjeta é o que não falta... De qualquer jeito, parecem boas pessoas... pode ser, eu era igualzinho quando tinha a idade deles. Nunca vi eles fazer mal a ninguém... pelo menos, se fizeram, eu não fiquei sabendo nem quero saber."

No entanto, o entusiasmo juvenil dos rapazes é contagioso. No ponto de táxi, enquanto Joca bate papo fazendo hora com seus colegas, é possível reconhecer nele alguns dos gestos característicos dos jovens. Chega, inclusive, a se expor ao tentar vender para Zé cupons de arrecadação de dinheiro para o movimento insurgente ao qual eles pertencem.

JOCA

"Escuta, Zé, vá e me compra estes papeizinhos pra levantar uma grana e ajudar a rapaziada."

ZÉ

"Tu tá louco, mano! Que lance é esse..." Olha os outros motoristas para ver se perceberam algo. "Esconde esse troço, rapaz..." Gesticula com a cabeça – referindo-se aos outros motoristas – ao mesmo tempo que fala: "Ou você tá querendo dar mole e que esse povo todo daqui saiba a mercadoria que tá vendendo?".

JOCA

"Não exagera, Zé."

ZÉ

"Tá maluco, Joca?! Perdeu a noção do perigo? Os anjinhos converteram você?"

JOCA

"Zé, escuta só. Você tá ligado que não sobra tempo pra nada, não leio um jornal, não folheio uma revista, minha vida se resume a volante, asfalto e passageiro. Nunca acreditei em nada. Vai ver que isso me empolga, vendo a molecada na luta, remando contra a maré. Certo ou errado, tô no corre com os meninos... e tirando um troco também."

ZÉ

"Abre os olhos, Joca, você tá achando que vale a pena só porque os meninos te tratam bem e porque tá rolando uma gorjetinha boa. Se a casa cair, vai estourar no seu rabo, rapaz! Ninguém é santo..."

JOCA

"Zé, é nessas horas que se distinguem os vencedores dos perdedores... Não dá pra ficar de braços cruzados. Agora

que o Homem lá de cima olhou pra mim e tá dando uma ajudinha, você quer jogar água na fogueira? Não pega nada, confia no seu velho amigo. A molecada corre de um lado, eu encho o bolso de outro e tá tudo certo.”

ZÉ

“Então tá, sabe-tudo. Só vamos ver até onde essa corrida vai dar.”

Cena 5 - Happy hour no boteco

Joca bebe acotovelado no balcão de um boteco. O táxi está estacionado fora e ele o vê refletido no espelho. É hora do *happy hour* e o lugar está concorrido. As vozes se entrelaçam com a fumaça dos cigarros ao compasso de uma melodia brega, contraposta à TV que está ligada com o volume alto. Joca já tomou alguns copos e está tão concentrado nos seus pensamentos que não percebe a chegada de um policial de meia-idade à paisana, que se acomoda ao seu lado. O garçom, vendo-o entrar, serve um chope no capricho e o saúda pelo nome: é um freguês habitual.

GARÇOM

“Boa noite, seu Antônio, veio tirar uma folga da delegacia?”

POLICIAL

“Pois é, rapaz... estava precisando.”

Joca leva um susto quando percebe que está ao lado de um policial. Nervoso — a mão esquerda quase arranhando o tampo do balcão com seu abre-fecha compulsivo, ao mesmo tempo que sua mandíbula começa a ranger —, olha disfarçadamente para fora

procurando outros policiais, mas não há nenhum por perto, apenas pessoas comuns.

JOCA (*dirigindo-se ao garçom*)

"Já tá ficando tarde... É melhor eu ir embora senão a patroa vai sentir o bafo da maldita cachaça de longe."

POLICIAL (*querendo bater papo*)

"Pois é, todo mundo é filho de Deus."

JOCA

"Agora só na próxima sexta..."

POLICIAL

"De que adianta ralar tanto sem curtir um chopinho ou uma boa cachaça?" Bebe de um gole o conteúdo do seu copo. Gesticula com a mão ao garçom pedindo mais um chope e uma dose de cachaça para ele e Joca. O garçom os serve. "Saúde!" Saboreia seu outro chope, acompanhado de Joca, que não quer dar bandeira do nervosismo que se apossou dele.

JOCA (*nervoso, apreensivo*)

"Essa foi a saideira... Garçom! A conta, por favor."

POLICIAL

"Não tenha pressa, porque hoje é sexta-feira, as patroas sabem que quem ralou duro a semana toda tem direito de encher a cara."

JOCA (*apreensivo*)

"O senhor tem razão, mas amanhã é dia de trampo outra vez... Seis horas tô de pé."

O garçom pega o copo vazio e entrega a nota para Joca, que refaz as contas mentalmente, está tudo certo. Procura a carteira num dos bolsos, meio atrapalhado sob o olhar do policial, não encontra nada. Procura no outro bolso e pega a carteira, que acaba caindo no chão junto com alguns cupons de arrecadação de fundos para o MXD. O medo o deixa momentaneamente imobilizado e demora a se agachar. O policial é mais rápido que ele, se agacha e ajuda a pegar os documentos e os cupons, que lê. Joca está branco como um papel e seus dentes rangem com força.

POLICIAL (*devolvendo a carteira e os cupons a Joca*)

“Pois é, eu acho que está mesmo na hora de você ir embora para casa.” Dito isso, continua a beber sua cerveja.

Joca, pasmo e suando frio, assente com a cabeça às palavras do policial, paga o garçom e, sem agradecer ou esperar o troco, sai sob o olhar de ambos. O policial acompanha seus movimentos pelo espelho do bar, chope na mão, bebendo devagar. Joca olha para todos os lados, entra no carro, dá partida e sai em segunda.

POLICIAL (*observando o garçom*)

“O que espera, rapaz...” Referindo-se à dose de cachaça que Joca nem provou: “Essa aí é para você... Saúde!”. Ambos levantam os copos.

Ato II

Cena 1 - Visita às trevas I

Percorrendo o centro da cidade em busca de mais uma corrida para terminar o dia, Joca é abordado por dois supostos

fregueses numa rua movimentada. Ambos usam óculos de sol e vestem roupas de cor cinza.

JOCA (*voz off*)

"Parecem uma dupla da Gestapo."

Um homem se acomoda ao lado de Joca e o outro se senta exatamente atrás dele.

HOMEM DE CINZA 1

"Toca pra frente que a gente não sabe o nome da rua, mas lembra do prédio."

HOMEM DE CINZA 2

"É isso aí."

No restante do trajeto, o homem de cinza 2 se limita a assentir às informações do seu parceiro emitindo monossílabos.

JOCA

"Tudo bem!"

O táxi se movimenta devagar no trânsito. É hora do *rush* e as ruas do centro da cidade são estreitas.

HOMEM DE CINZA 1

"Vira à esquerda naquele prédio amarelo ali."

HOMEM DE CINZA 2

"Uhum!"

JOCA

"Ok."

HOMEM DE CINZA 1

"Continua em frente até o segundo sinal."

JOCA (*voz off*)

"Isso que é boa memória."

A rua entronca numa avenida, o carro agora vai mais rápido. Aproximam-se do Batalhão da Polícia Militar, e ambos os homens se olham de relance sem que Joca perceba.

JOCA

"Merda!", grita Joca para ele mesmo quando se dá conta da proximidade da sede do Batalhão. "Ultimamente não gosto muito do astral de certos lugares."

Mal passaram em frente à entrada do prédio e o homem ao seu lado exclama:

HOMEM DE CINZA 1

"Porra! Passamos a oficina." Ambos os homens voltam a se olhar. "Você não me avisou."

HOMEM DE CINZA 2

"Pois é... tem razão, faz o retorno."

JOCA

"Os senhores têm certeza que sabem aonde vão?" Enquanto fala, faz o retorno. O carro está quase na frente da delegacia.

HOMEM DE CINZA 1

"Entra aí nesse prédio, cidadão... Você está detido!"
Tira de um dos bolsos um distintivo que mostra e quase esfrega no rosto de Joca.

JOCA (*engasgando-se*)

"Eu? Por quê?"

HOMEM DE CINZA 2

"E por que você acha?" Aproxima-se do rosto de Joca por trás e ordena: "Desliga o motor e entrega a chave".

O outro agente desce do carro com uma mão no bolso e com a outra abre a porta de Joca.

HOMEM DE CINZA 1

"Sai do carro e fica pianinho, sem fazer barulho..."

JOCA

"Vocês não podem... É engano... Eu não fiz nada."

É interrompido pelo outro agente.

HOMEM DE CINZA 2

"Cala a boca e desce, porra!"

A ordenança, um velho maltratado pela vida e de olhar resignado, é quem conduz Joca até uma cela escura sem janelas, cor de concreto. Joca está descalço. Também lhe tiraram o cinto e o relógio, entre outros pertences, quando entrou. Há apenas uma cadeira no centro e, sobre ela, no alto, uma lâmpada incandescente. A ordenança sai sem falar uma palavra.

ORDENANÇA (*pensando enquanto sai, voz off*)

"Mais um!"

A porta se fecha atrás dele, há um silêncio absoluto. Joca está nervoso, não consegue se acalmar. O pulso esquerdo tem uma cor mais clara no lugar que ocupava o relógio, e a mão parece ter adquirido vida própria de tanto que se mexe. Joca caminha em círculos segurando a calça – que sem o cinto ficou folgada. Caminha cada vez mais depressa como se quisesse que os minutos fluíssem em função do seu comportamento. No entanto, perde a noção do tempo, pois está sem relógio.

JOCA (*voz off*)

"Quem me dedurou? No ponto de táxi... não, impossível... Me empolguei demais? Trampar não é participar de coisa nenhuma. Sem táxis a cidade para. Inveja? Os moleques pagam bem... E eles sabem disso. É, pode ser... O Zé me advertiu! Invejados de merda! Qualquer real a mais no dia a dia é pimenta nos olhos do outro... Será que pegaram um dos meninos... Com certeza! Uma coisa é dizer 'vou fazer isso ou aquilo', outra coisa é aguentar o tranco... Filhinhos de papai... ou do partido... ou da bosta do movimento... ou são traficantes. Merda! Quem será que me fodeu?"

Senta no chão. Adormece. Quando acorda, está sentado, ou melhor, encostado, colado na cadeira, que recebeu uma grande quantidade de uma substância pegajosa parecida com sebo no respaldo e no assento, fazendo-os parecer um plano único inclinado. Joca fica colado nela, numa posição incômoda, como uma mosca em uma teia de aranha.

Acorda de repente, algo úmido cai sobre seu rosto, um dos agentes que o detivera jogou um copo d'água em sua face.

FILINTO

“Vamo vê se você acorda, rapaz!”

O oficial veste um uniforme azul-marinho bem cortado, suas botas reluzem, não é possível ver seu rosto com clareza: uma máscara dupla feita com pintura facial, representando os sentimentos opostos do deus Jano, cobre seu rosto.

FILINTO

“Você acha que tá numa colônia de férias pra passar o dia dormindo?” Fala dando uns passos ao redor de Joca.

O homem de cinza, copo na mão, se afasta.

FILINTO

“Obrigado, agente.”

JOCA (*acorda assustado e gritando*)

“O que é isso? O que fizeram comigo, seus filhos da p...!” Não termina o xingamento, uma pancada na cabeça o faz se calar.

FILINTO

“Mandei acordar, seu merdinha! Aqui, quem pergunta sou eu. Estamos entendidos?”

Enquanto fala, o agente continua a bater em Joca.

HOMEM DE CINZA 2

“Quieto aí! Não se mexa! Disse para não se mexer!”

Joca apanha até desmaiar.

Joca acorda com um balde d'água gelada sobre a cabeça. Acredita que a lâmpada deve ter descido, pois está quase encostada na sua cabeça. Sente um calor insuportável e há fumaça saindo do seu cabelo. Tenta levantar-se com um movimento desengonçado, mas está colado na cadeira.

HOMEM DE CINZA 2

"Quieto aí, seu porra!"

Enquanto fala, dá uns tapas em Joca. Filinto, que observa a cena, olha agora para o chão e descobre que suas botas se sujaram.

FILINTO

"Este cidadão sujou minhas botas. Fala pro engraxate vir aqui."

O homem de cinza assente e sai, voltando pouco depois com um engraxate, que se senta no próprio banquinho que trouxe e começa a limpar as botas do oficial. Joca, machucado, permanece mudo e ouve o som amplificado da escova nos sapatos. Nesse momento, Filinto começa a interrogá-lo.

FILINTO

"Sabe de uma coisa? Aqui se sabe tudo, rapaz. Não dá pra esconder nada. Você tá envolvido com algo muito perigoso... É motorista do MXD ou acaso do MZZ? Ou é um informante da guerrilha? Temos informações de fontes altamente confiáveis de que há um anarquista disfarçado de motorista de táxi levando pacotes de lá pra cá."

Joca ouve, mas o calor o sufoca e ele tenta afastar a cabeça de perto da lâmpada. De seu cabelo continua a sair fumaça. Nesse momento, o homem de cinza se aproxima e lhe sussurra ao ouvido:

HOMEM DE CINZA 2

"Não se mexe, porra." E, ao mesmo tempo, dá uma corohnada na cabeça de Joca.

FILINTO

"Parece que o nosso convidado tem um problema auditivo." O engraxate ri. "Não sacou que quem não obedece apanha mais?"

JOCA (*com raiva, dor e quase chorando de impotência*)

"Saquei sim." O homem de cinza lhe dá uns tapas, e ele completa: "Senhor".

Filinto faz um sinal com a mão para o agente parar de bater. Troca de pé para que o engraxate limpe a outra bota, colocando-a sobre o joelho de Joca.

FILINTO

"Nada como boas informações... por mais que, às vezes, tem que ter um pouco de sangue pra arrumar elas. Nós precisamos da sua colaboração... pelo que sabemos, já andou colaborando com os opositores do governo, que é uma instituição da maior importância... Talvez esteja na hora de você colaborar com ela."

Durante o monólogo de Filinto, o agente, banhado em suor de tanto "trabalhar", tira os óculos de sol para enxugar o rosto: não tem olhos, apenas uma bolinha como a semente de um mamão papaia ou o olho de um peixe.

FILINTO

"Eles te pagam pelo serviço, né? Porque a gente também pode fazer isso, e talvez até melhor."

O engraxate termina seu trabalho e sai. Filinto contempla o brilho da sua bota e coloca o pé no chão, pisando com força nos dedos do pé de Joca, que, desta vez, segura firme sem se mexer.

FILINTO

"Viu?". Dirigindo-se ao agente: "Já está aprendendo".

Filinto avança até a porta da cela de onde diz para Joca, voltando-se:

FILINTO

"Está livre, pode ir." Dirige-se ao agente: "Acompanha o homem até a garagem. Sai pela porta de serviço pra não dar má impressão no saguão".

HOMEM DE CINZA 2

"Às ordens... Já ouviu o chefe, vamos, caminhando!"

Tira um spray do bolso e borrifa um produto sobre a substância que prendia Joca na cadeira. Joca escorrega até chão e tenta se levantar, dolorido. O agente precisa ajudá-lo. Joca tem marcas de sangue e hematomas no rosto e nos braços.

Da porta, Filinto observa a cena. Quando Joca e o agente passam por ela, Filinto coloca uma mão no ombro de Joca e dá umas palmadas quase que carinhosamente, ao mesmo tempo que diz:

FILINTO

"Você não esteve aqui... Vê se inventa uma história."

Cena 2 - Na fila do ponto de táxi

Momentos depois, Joca entra muito devagar no carro. Sente náuseas e dor em todo o corpo. Olha-se no retrovisor.

JOCA (*pensando em voz alta*)

"Filhos da puta... Me quebraram todo, Tetê, não dá pra ir pra casa desse jeito. A Telinha tem um treco."

Com movimentos lentos, procura uns óculos de sol no porta-luvas do carro, coloca-os e observa sua imagem no espelho rangendo os dentes. Dá partida.

Estaciona do outro lado da rua, perto do ponto de táxi. Dá uma buzina leve e fica sentado. Zé o vê e, desconfiando de alguma coisa, se aproxima.

ZÉ

"Nossa, meu irmão, o que foi que aconteceu?"

JOCA

"Nada, me pregaram uma peça..." Sente dúvida sobre contar ou não. "Lá na delegacia."

ZÉ

"Eu já disse pra você tomar cuidado! Você não pode ficar dando bandeira à toa, nem aqui nem em lugar nenhum... Ainda bem que você tem amigos. Fica esperto, Joca... tudo é a mesma merda: os movimentos de resistência civil, as guerrilhas, o governo, os traficantes. Não se queime por nenhum deles, rapaz!"

JOCA

"Ora essa, Zé, você sabe muito bem que eu não acredito em papo-furado de política, mas também não consigo ficar em cima do muro... E no final das contas a rapaziada me ajudou com um dinheiro bom."

ZÉ

"Cuidado pra você não parar num lugar onde dinheiro não compra nada... nem caixão."

Dias depois, na fileira de táxis parados no ponto com as portas abertas, motoristas contando piadas, dormindo dentro dos carros, o telefone do ponto toca e Joca atende.

JOCA

"Ponto de táxi, bom dia." Ao ouvir o freguês, faz uma expressão de chateação.

JOCA

"Ê, Manuel... É pra você..." Tampa o bocal do telefone com a mão. "Aquele tua fichinha loira quer que você pegue ela no Tribunal de Contas... Diz que é pra ontem."

MANUEL (*com um sorriso irônico*)

"Assim é a vida, Joca. Nada como ter uma freguesia legal, né?"

Manuel era o terceiro da fila. Pressentindo olhares suspeitos, Joca olha para os colegas.

JOCA (*pensando em voz alta enquanto se ouve o barulho intermitente do telefone*)

"Pois é, tudo muda: a sorte, as coisas, a vida... E eu que achava que ia sair do sufoco... O Zé tem razão, é melhor eu me acostumar... E agora? O que vou fazer pra juntar grana? Se todo mundo foge de mim... até os rapazes fugiram. Joca, o leproso."

Cena 3 - O acosso

Dias depois, Joca dirige por uma rua movimentada do centro com um trânsito quase parado, porque há uma carroça de catador de papelão lá na frente. São quase 5 horas da tarde e faz muito calor. Ouve um vendedor ambulante.

VENDEDOR

"Água! Geladinha! Saudável! Água gelada que não engorda, sem colesterol!"

Joca, que está com sede, acha graça e o chama. Ao mesmo tempo que compra a água, um guarda de trânsito que estava escondido pelo movimento da multidão na calçada, se aproxima e o autua por estar atrapalhando o tráfego. Joca desce do carro e tenta argumentar com o policial, mas desiste pouco depois, não vê sentido. Dá partida mal-humorado.

Outros olhares acompanham a cena. De um apartamento dessa mesma rua, alguns dos jovens do movimento clandestino reconhecem o táxi de Joca. Codorna está perto da varanda, tirando espinhas, diante de um espelho pendurado em um prego na parede, quando, ao olhar para a rua, vê Joca argumentando com o policial.

CODORNA

"Lau! Vem cá, rápido... Aquele não era o nosso taxista?"

LAU *(para de ler o livro e corre até a varanda)*

"É sim, mas eu já te disse que esse cara joga nos dois times. O J. Birita me disse que outro dia viram ele entrando na delegacia, numa boa, com dois caras da civil."

Nesse momento, enquanto discute com Joca, o policial olha para cima. Os jovens acham que estão sendo delatados e pulam para trás num ato reflexo, com o intuito de se ocultarem.

LAU

"Sabe de uma coisa, bicho, aquela tua famosa intuição é uma boa... merda."

Nessa noite, Joca sai do banheiro de uma lanchonete e se dirige ao carro, quando vê um policial da motorizada colocando uma multa no para-brisa do táxi. Passa ao lado como se fosse um pedestre qualquer. Na esquina se volta, o policial não está mais. Joca retorna ao carro. Desta vez a multa é por estacionamento indevido.

JOCA

"Porra! Esses filhos da puta tão é querendo me arreben-tar... Vou ter que ir lá no Tiago e fazer um descarrego com ervas pra tirar a urucubaca." Dá partida.

Num sinal fechado, uma limusine nova, encerada, com um motorista de uniforme para ao seu lado. Enquanto esperam pela luz verde, ambos os motoristas trocam gestos: Joca de admiração pelo carrão, o outro de condescendência com um concorrente pobre.

Quando abre o sinal, Joca, para não dar vexame com seu carro, arranca na frente.

JOCA (*pensando em voz alta*)

"De onde é mesmo que eu conheço esse cara? Esse sim parece tá numa boa, arrumado, num puta carro... Tá na hora de mudar de ponto; no que eu tô, tá dando azar."

Uma vez que o carro de Joca se afasta, no banco de trás da limusine se vê uma silhueta. Filinto, que estava oculto pelos vidros escuros, se dirige ao motorista:

FILINTO

"Chico, aquele é o sujeito que eu te falei. Vai devagar com ele, faz um bom trabalho."

Cena 4 - Visita às trevas II

Quase curado dos inchaços, Joca dirige procurando fregueses perto de um shopping ao anoitecer. O sinal fecha e alguém grita: "Táxi!". É tudo uma coisa só, ouvir o grito e encostar de forma maquinal no meio-fio, abrindo a porta e aguardando. O sujeito entra e se acomoda no banco de trás. Joca não o reconhece, dá partida e olha pelo retrovisor. Agora sim. Um calafrio lhe percorre a espinha.

HOMEM DE CINZA 1

"E aí? Achou que a gente esqueceu de você? Vamo pra parada que você já conhece."

É a mesma cela, só que agora mais escura, como se a lâmpada tivesse menos watts. Do porte altivo de Joca na primeira

detenção não resta quase nada, exceto medo, muito medo. Quatro pessoas estão no recinto: Joca, já grudado na cadeira, Filinto e os dois agentes.

FILINTO

“Boa noite, Joca, já refrescou a memória? Então, cadê os nomes? O que foi? Ainda insiste em não dizer?” Filinto fala devagar. Os agentes, por sua vez, penduram seus pertences (sobretudo, pastas etc.) em uns ganchos na parede. Depois começam a arregaçar as mangas das camisas, sorrindo, deleitando-se com a impotência de Joca. “Poxa, Joca. Rapazes, por favor...”

Antes de começarem a golpeá-lo, Joca, estarrecido, urina nas calças devagar sem conseguir parar.

FILINTO

“Tá com medo, né? Você não passa de um mijão! Sujando nosso local de trabalho... Ensinem este desgraçado a respeitar!”

Como num filme mudo em alta velocidade, Joca sofre, estoico, a segunda sessão de torturas. Ele é espancado enquanto Filinto, sentado e impassível, sempre com o rosto pintado, toma notas no seu caderno.

Cena 5 - Em casa

Tarde da noite Joca entra em casa, tem o rosto inchado e usa óculos escuros para disfarçar. O cômodo está na penumbra. O filho dorme na cama sob o cobertor. Telinha está acordada, esperando-o,

com o olhar fixo na parede. Nem bem Joca entra, ela se levanta e chega até ele feito uma fera.

TELINHA

“Isso é jeito de chegar? Ontem você não veio! Nem deu notícia... Você tem família, seu safado! Eu quero ver qual desculpa você vai inventar dessa vez...” Ela percebe algo diferente nele: “Pera aí...”.

Aproxima-se de Joca, tira-lhe os óculos e o pega pelos braços. Ele faz um gesto de dor.

TELINHA

“Ai, Nossa Senhora!” Tentando conter o grito para não acordar o filho: “O que foi que você fez? O que aconteceu?”.

JOCA

“Não foi nada, Telinha, não me fizeram muito mal...”

TELINHA

“Não, é? Poxa, Joca...”. Seu tom de voz muda: “Pra que você aceite as coisas tem que te arrebentar, né?”.

JOCA (*meio a contragosto*)

“Comprei briga com um estelionatário que devia várias corridas pra mim... O problema é que ele não tava sozinho.”

TELINHA (*com ironia*)

“Então foi isso?”

JOCA (*desistindo de tentar enganar Telinha*)

"Tá certo, mulher, fiquei empolgado nesse negócio de arrecadar grana pra molecada do movimento..."

TELINHA

"A gente já tinha conversado que a coisa tá feia. É pra você parar de brincar de revolucionário. Quando você cisma com alguma coisa, não tem jeito!"

JOCA

"Tudo bem. Mas você gostou do ventilador novo, né? Esqueceu de perguntar de onde tirei a grana... Tudo o que eu faço é por vocês."

TELINHA

"Por nós? Se nem sequer chegou perto do teu filho pra ver como ele tá. Você nunca tá aqui, a gente sempre tá aqui sozinho." Começa a chorar.

JOCA

"Chega, Telinha! Sempre a mesma merda!"

TELINHA (*contendo-se*)

"Tá certo. Apanhou feito um besta... mas conseguiu alguma coisa?"

JOCA (*machucado, mas com ar vitorioso*)

"Quando não?"

Mete devagar a mão no bolso e tira uns reais que coloca em silêncio sobre a mesa.

Cena 6 - Gozação

Na manhã seguinte, muito cedo, caminhando devagar, dolorido e com os olhos quase fechados pelo inchaço e pelo sol nascente, Joca chega até Zé, que está recostado com o antebraço no teto do seu veículo na fila do ponto de táxi.

JOCA

"Obrigado pela grana ontem à noite, Zé."

ZÉ

"Não tem que agradecer... Então esses filhos da puta te pegaram de novo?"

Ouve-se uma voz do grupo: "O que foi, Joca, bateu num trem?".
(risos).

Outra voz pergunta em tom de brincadeira: "Cadê o sorriso amarelinho?".

ZÉ (*chateado*)

"Chega!! Olha o estado do cara, porra!! Dá um tempo!"

Joca não diz nada. Apenas assente para Zé respondendo à pergunta, ignorando a chacota dos outros. Zé ajuda Joca a entrar no táxi. Ambos se sentam no banco dianteiro do carro de Zé, deixando a porta entreaberta. Outro motorista, Manuel, se aproxima deles.

MANUEL

"Que merda de serviço você anda aprontando ultimamente, compadre?"

JOCA

"Eu te conto depois..."

MANUEL

"Assim não vai dar, Joca. Você já se olhou no espelho? Você é meu chapa e tudo mais, mas tá queimando o filme com os fregueses... Assim fica difícil."

ZÉ

"Dá um tempo, Manuel."

MANUEL

"Também tô vendo que cada dia que passa a gente tem menos trabalho... Joca, vai pescar, tira uns dias de folga até tudo se acalmar."

JOCA (*fala com dificuldade*)

"Como tirar folga? Eu, fodido ou não fodido, tenho que trabalhar."

Aos poucos, outros motoristas se aproximam deles.

MOTORISTA 1

"Agora falando sério, Joca. Você não faz corrida de graça pro pessoal nem da secreta nem do partido... E ainda por cima fica vendendo aqueles papeizinhos. Tem que apanhar, cara!" Os outros taxistas riem.

MANUEL

"Cadê teus freguês? Agora você está fodido e eles sumiram com a grana e com os papeizinhos pra pegar outro otário."

ZÉ (*chateado*)

"Vamo vê se alguém vai buscar gelo no posto da esquina."

As risadas cessam gradualmente. Os motoristas que se aproximaram começam a voltar para seus carros. Zé abaixa o banco do motorista, abre todas as janelas e pede a Joca para deitar, ajudando-o a fazê-lo. Ao mesmo tempo, Manuel retoma a fala.

MANUEL

"Cansei de te dizer que não adianta bancar o herói... e ainda por cima você não tem nada pra se defender."

ZÉ

"Descansa um pouco, Joca, que vou comprar um analgésico pra você, sei lá... Manuel, cuida dele e não amola, nem deixa o pessoal ficar amolando."

MOTORISTA 2 (*um dos últimos a voltar para o grupo*)

"Não dá não, Joca... Cara, você ficou em evidência. Ruim pra você e ruim pra gente."

Cena 7 - A raposa

Dias depois, num canto de um bar, Joca (que ainda tem alguns curativos no rosto e seus agora inseparáveis óculos de sol) conversa com Chico, o motorista da limusine colocado no seu encalço por ordem de Filinto.

JOCA

"Eu achava que o sindicato tinha acertado o negócio da propina."

CHICO

"Não, não que eu saiba."

JOCA

"Mas o pessoal não tinha feito um acordo? Olha, quando eu..."

É interrompido por Chico que alça a voz:

CHICO

"Chega de conversa fiada e para de bancar o durão, rapaz! Vão acabar com a tua raça. Afinal, você é um deles ou não? Tem muita coisa podre acontecendo por aí: traição, corrupção, parece até sermão dominical. Mas uma coisa é saber disso e outra é participar... Sair por aí atirando nos outros... Cá entre nós, os policiais têm que se defender. Eles também têm família, né?"

JOCA (*voz off*)

"Eu não sei por que não vou com a sua cara" E diz em voz alta: "Chico, eu não dou a mínima pra nada a não ser pros meus, mas as coisas poderiam ser melhores".

CHICO

"Eu conheci um cara apelidado de 'o melhor' e que já está enterrado, rapaz", fala, atento às reações de Joca. "Afinal, os mais fortes acabam ganhando... Sempre. Mudando de assunto, tem uma vaga de motorista folguista no hotel onde trabalho, se você quiser é sua. A gente dá uma força."

JOCA

"Gostei, tô precisando acertar minha vida... Eu acho que vou nessa."

Cena 8 - Visita às trevas III

Joca está em casa. Dorme quando sente a mão de Telinha acariciando seu rosto, seu carinho é gostoso. Uma risada incongruente vinda de longe o acorda. Entreabre os olhos: não, não está em casa, estava sonhando. Está semideitado, grudado no respaldo da cadeira na cela da delegacia. Novamente sente a carícia e vê na sua frente a máscara colorida que Filinto sempre usa ao mesmo tempo que ouve as risadas dos carrascos, embora num primeiro momento não os veja. Filinto está inclinado sobre ele, ao lado da cadeira, acordando-o com a mão num gesto que mais parece uma carícia. Detrás de Filinto surgem umas sombras: são os carrascos de cinza. A luz da lâmpada está muito próxima de seus olhos, quase o cega.

FILINTO

"Joca, Joca, por que você é tão teimoso? Quem você acha que está protegendo? Os estudantes? As suas gangues? O partido? Não se iluda. Na verdade, esse povo só pensa em pegar o poder."

Filinto senta, reclinando-se em direção a Joca, e lhe dá uns tapas, acariciando a pistola no coldre. Inclina-se mais para frente, fitando-o nos olhos.

FILINTO

"Pois é. É um desperdício morrer tão jovem. Você tá naquela idade em que sabedoria e vivência se conjugam para ocupar seu lugar na vida... isso é chamado de dialética, mas você não tá nem aí pra filosofia." Cruza as pernas.

HOMEM DE CINZA 1

"Não vai sujar, seu filho da puta!"

Joca fica em silêncio, tremendo.

FILINTO

"Você é um idealista, Joca?"

JOCA (*nega com a cabeça*)

"Não sei o que é isso." Recebe um tapa e completa:
"Senhor".

FILINTO

"É o mesmo que super-herói de gibi. Você é um super-herói?"

HOMEM DE CINZA 2

"Não suja!"

JOCA (*responde devagar*)

"Só pra os meus..., senhor... oficial."

FILINTO

"Vocês tão vendo?", dirigindo-se aos outros. "A família é sagrada! Muda o governo, troca-se de partido, mudam as crenças, mas a família permanece, né? Então, Joca, você se acha mesmo um super-herói pra família... Mas, em vez de trabalhar direito pra mantê-los, fica angariando fundos pra qualquer um desses movimentos que se diz revolucionário!"

JOCA

"Isso não é verdade, oficial! Vocês que puseram esses putos pra me multar e deixar duro. Eu preciso da minha carteira limpa na praça pra ganhar a vida."

Batem na porta da cela e entra a ordenança com uma xícara de café e um copo d'água numa bandeja para Filinto. A ordenança fica na cela, bandeja na mão, muda, até Filinto terminar de beber. Ele bebe a água e degusta lentamente o café enquanto fala, divertindo-se com a expressão de sede do interrogado.

FILINTO

"Vamos ver isso de outro ângulo: a gente tem a faca e o queijo na mão, temos, portanto, o direito, moral, de usar isso pra atingir nossos objetivos. No caso, manter a ordem do jeito que está. Infelizmente, Joca, alguns exaltados gostam de baderna e sempre tem uns caras ou uns grupos que se exaltam com facilidade que nem terrorista, querem é bagunçar pra fazer tudo do jeito deles. Olha só, eles acreditam nos chefes deles... e você?"

JOCA

"Hoje em dia não dá pra acreditar em ninguém..." Treme, em dúvida, mas acaba falando num tom de voz quase imperceptível: "Nem em você, oficial".

HOMEM DE CINZA 1 (*dando um sopapo nele*)

"Olha como fala, filho da puta!"

FILINTO

"O problema não é acreditar ou não. No mundo, o peixe grande sempre come o pequeno. Falta saber por qual dos peixes grandes você quer ser comido. Embora um peixinho sabido não se deixe comer por ninguém e sobreviva. O que você acha?"

Joca se cala como resposta. Fica pensativo tentando acompanhar a fala do oficial. Seu maxilar range uma e outra vez.

JOCA (*voz off*)

"Você sim que é metido a esperto com tanta palavra esquisita."

FILINTO

"Você é um cara sério, fala pouco. Esses são pré-requisitos pra qualquer colaborador da segurança do Estado; aliás, você poderia vir a ser um dos nossos muitos ouvidos."

JOCA

"Eu não sou dedo-duro!"

FILINTO

"Você não tem que dedurar ninguém. Vocês taxistas veem e ouvem muita coisa. Não precisa falar, apenas indicar um nome numa lista ou uma foto entre várias. E depois contar, como quem não quer nada, onde foi, o que falou. Ninguém precisa saber, só você e eu. Em troca, a polícia não vai mais te perturbar. Acabarão as multas e as porradas, isso foi apenas pra que você caísse na real. E mais, vai ter seu dinheirinho todo fim de mês. Pensa nisso, não tenha pressa, mas também não vacila. Quando tiver uma posição, venha me ver." E, sorrindo, finaliza: "Ou me liga, caso este local te traga más lembranças. Pega o meu cartão". E, antes de sair da cela, ele coloca o cartão sobre uma cadeira próxima de Joca, que está colado à cadeira com o produto adesivo.

Cena 9 - Encurralado

De volta à rua, Joca está dentro da sua máquina, Tetê. Perambula sem rumo fixo pela cidade. Só parará se alguém fizer um sinal ou gritar "Táxi!!", mas ultimamente quase ninguém anda de táxi após as 10 horas da noite, é perigoso demais. A sinfonia noturna de rajadas de armas automáticas, explosões e sirenes aumenta a cada dia.

No estacionamento do hotel, sentado dentro de uma limusine e vestindo uniforme novo, Joca pensa na vida enquanto contempla o escasso movimento das ruas adjacentes. Só ele está no estacionamento nesse momento.

Há fusão de um plano em outro no início da cena, assim como durante a reflexão.

JOCA (*voz off*)

"Agora só enche no carnaval. E até lá... Sei não."

Fora, na entrada do hotel, um turista gesticula e se dirige a ele. Joca está tão absorto nos seus pensamentos que não percebe.

FREGUÊS

"Ei, você! Você mesmo! Está livre ou não? Ou vou ter que sair para procurar outro táxi porque você não quer trabalhar?"

JOCA (*voltando à realidade e abrindo a porta para o freguês*)

"Está livre sim, desculpe, doutor, estava pensando nos meus problemas."

FREGUÊS (*irritado*)

"E eu com isso? Eu também tenho problemas, pô."

Joca reflete o tempo todo enquanto dirige pela cidade. Agora não usa uniforme e está no Santana de sempre. Quando há um freguês no táxi, apenas responde com monossílabos durante a conversa. Carros da polícia passam apressados.

JOCA

"Ê, Tetê, a rapaziada era corajosa, acreditam no que fazem e também têm grana, essa era a parte boa de ajudar eles, porque a gente precisa de grana pra viver. Eles, com as aquelas caras de anjinhos, matando ou ajudando a matar. Tudo bem, desde que atirem as bombas contra o exército ou a polícia e não se explodam arrebetando os inocentes que tiverem a má sorte de passar pelo lugar na hora. É fácil dizer 'azar do coitado'. Filhos da puta! O Chico bem que tentou me convencer... tenho que ficar alerta com esse cara. Morro de medo só de pensar no filho da puta do Filinto. Tenho que me cuidar, Tetê." Faz um afago no painel do carro. "A rapaziada sumiu de vez. O Zé tem razão. O mundo é muito complicado: se ficar o bicho pega, se correr o bicho come. Dá na mesma, a gente que se fode. Eu sempre fui um cara prático... sempre dei um jeito pra me virar. Teli-nha casou comigo por isso. Agora tô numa fria, porra! Encurralado... sem saída."

Enquanto conversa consigo, o tique nervoso fica cada vez mais visível no seu rosto suado. No transcurso do monólogo, crê ouvir o som de um telefone, abre o porta-luvas achando que é seu celular que está tocando, mas não, enganou-se. Fecha o porta-luvas.

Cena 1 - Em família

A TV está ligada. O menino brinca no chão e Telinha termina de aprontar a comida num fogão novo, a mesa está servida. Pequenos detalhes da decoração, alguns eletrodomésticos e uma mudança de cor denotam certa melhoria na renda da família, embora a habitação continue com o mesmo ar rupestre de antes, parecida com uma caverna. Joca, que está de uniforme novo (igual ao que usava o Chico), abre a porta e entra, pendura o boné e a gravata num prego na parede. Dá um beijo em Telinha e se senta numa das cadeiras. Ele emagreceu, está com olheiras e, inclusive, aumentou a quantidade de cabelos brancos nas têmporas. É como se tivesse envelhecido de repente.

JOCA

"Júnior, vem cá... Toma" Entrega umas moedas ao filho.
"Pras figurinhas que você queria."

Júnior pega o dinheiro e sai feito uma bala para o quintal do cortiço. Joca sorri.

TELINHA (*grita, tentando fazer-se ouvir*)

"Filho, vê se não some que a janta está quase pronta!"

JOCA (*ainda sorrindo, fala com Telinha*)

"Graças a Deus que ainda tem turista que gosta de dar gorjeta."

TELINHA

"Já saquei por que te apelidavam 'sorriso amarelo' no trabalho."

Ele muda a expressão na hora.

JOCA

"Quem veio com essa fofoca? Deve ter sido o Manuel, invejoso."

Nesse momento, na TV, começam a passar matérias de atualidade: explosões, manifestações, ocupações, passeatas estudantis, mães com cartazes de desaparecidos. Num deles, Joca crê reconhecer um dos jovens do MXD que ele costumava levar. A imagem do rapaz na tela demora apenas umas frações de segundo, mas é suficiente para Joca começar a ranger o maxilar. Fica irritado.

JOCA

"Desliga essa porcaria, Telinha! Só passa coisa ruim na hora da janta."

Ouvem-se umas batidas na porta. Telinha, com a frigideira na mão, pede a Joca que abra. Ele vai: é Manuel, seu vizinho e ex-colega do ponto de táxi.

MANUEL (*entrando*)

"Oi, compadre; tudo bem, dona? Tão sabendo?" Diante da perplexidade do casal, ele continua: "Assaltaram o Zé, quase morreu, teve fratura de crânio e tudo por uns tostões".

TELINHA

"Nossa Senhora... Essa cidade tá ficando impossível."

JOCA

"Onde ele tá?"

MANUEL

"Na Santa Casa... Tanto que eu disse pra ele, mas nunca seguiu meus conselhos."

TELINHA

"Como assim?"

MANUEL

"Dona, do jeito que a coisa tá, a gente tem que andar armado: facão, pistola... o que for. À noite só tem bandido e garota de programa querendo trocar serviço pela corrida. E que teu marido não fale que eu não avisei ele também... Ninguém sabe quando vai precisar usar."

JOCA

"Tá certo, mano!" Faz um sinal para Manuel, convidando-o a sair. "Vamo vê se você não assusta a mulher." Pega Manuel pelo braço e o conduz em direção ao quintal do cortiço, ao mesmo tempo que fala baixo: "Pois é... Falando nisso, eu tô começando a achar que tá na hora de você me arrumar uma 38".

TELINHA (*dirigindo-se a Manuel*)

"Por que não fica pra jantar com a gente? É pouco, mas é de coração."

MANUEL

"Obrigado, dona, mas já comi um salgado no caminho." E dirigindo-se a Joca: "Cê tá falando com a pessoa certa,

deixa comigo. Bom, vou embora... a gente combina pra visitar o Zé. Boa noite”.

Cena 2 - A sós

Joca está de plantão no estacionamento do hotel onde trabalha. A cidade parece deserta. Não há turistas nem pedestres. As poucas pessoas que andam pelas ruas caminham com pressa, como se quisessem chegar ao seu destino o mais rápido possível. O único som que se ouve, de tempos em tempos, é o das armas automáticas, das explosões seguidas de sirenes e do barulho dos helicópteros. Joca olha irrequieto para os lados. Enfia a mão direita embaixo do banco para sentir a pistola que ali esconde. O contato com o metal frio lhe transmite um sentimento de segurança.

JOCA (*pensando em voz alta*)

“Todo mundo sumiu, até a polícia... Isso não pode durar muito tempo do jeito que tá. Ainda bem que já tenho seguro.” Apalpa mais uma vez a pistola. “Tá na hora de mudar de ponto, aqui no hotel eu tô exposto demais.”

Agora veste uma roupa mais simples e dirige Tetê, seu carro de sempre, só que, por medida de segurança, ele trocou a placa. Joca está de plantão com outro taxista num ponto do centro da cidade, ambos sentados no banco do motorista com as portas entreabertas. A cidade continua deserta, mas o ar é outro. Por todos os lados, ouvem-se alto-falantes anunciando slogans e tocando música partidária e o som intermitente dos fogos de artifício. Uma multidão exaltada passa ao longe. Nesse instante, Joca tem a impressão de que está sendo observado, olha disfarçadamente pelo retrovisor. De fato, há um jovem parado na esquina que parece observá-lo. Pouco depois, Joca o vê caminhando devagar na sua direção,

atravessando a rua, passando ao seu lado e olhando-o de rabo de olho. Mais adiante, o jovem se detém embaixo de um poste de luz e olha novamente para ele. Joca crê reconhecer nele um dos jovens do movimento. Nesse momento, o telefone do ponto toca e Joca dá um pulo, assustado. O outro taxista atende a ligação, saindo pouco depois. Joca fica só. Outro desconhecido passa, para sob o poste de luz e também parece observá-lo com insistência. Desaparece por onde sumiu o primeiro jovem. Joca, sentindo-se exposto, fecha a porta, liga a ignição do carro, coloca o cinto de segurança e acelera em ponto morto para sentir a potência do motor, ao mesmo tempo que olha para todos os lados.

JOCA *(pensando em voz alta sobre um fundo de silêncio quebrado pelo barulho do motor)*

“O que foi que aconteceu que eles não vêm me pegar? Não vou ficar aqui parado a noite toda, bancando o trouxa pra ser chacinado por um João ninguém.”

Pega a pistola e sai com o carro. O barulho do motor o tranquiliza.

JOCA

“Devem estar preparando a tocaia, não vou dar tempo pra eles me pegarem.”

Joca dirige apenas com uma mão, tem o braço esquerdo apoiado na janela e na mão segura a arma com o cano para fora, pronto para disparar. Seu rosto está tenso, seu tique nervoso não para. Ao chegar à esquina... Surpresa! Não há ninguém! Confere pelo retrovisor a ausência de pessoas nessa rua sem diminuir a velocidade.

JOCA

“Porra! Tetê, eu tinha certeza que tinha alguém lá.”

Suspira aliviado. Agora só resta curtir a velocidade que o acalma. Coloca a trava de segurança da arma e, ao se inclinar para guardá-la debaixo do banco, se distrai brevemente – perto de um cruzamento –, não percebe um carro que vem na sua direção muito devagar. Só se dá conta do outro veículo quando bate em cheio nele. Pelo impacto, ambos os carros ficam atravessados na rua. O motorista do outro carro custa a abrir sua porta, que ficou empenada pela batida. Desce meio devagar, com problemas de coordenação motora e nem discute com Joca, dirige-se o mais apressadamente que pode ao outro lado do seu carro, dando a volta pela frente, para aproximar-se de uma mulher que ocupava o banco do carona. A porta abriu-se pelo impacto e ela caiu de bunda no chão, no meio da calçada; veste um sobretudo que está aberto, por baixo usa apenas uma lingerie preta. O motorista se aproxima da mulher – que ainda está meio aturdida –, olha para ela e para o carro. Fecha a porta sem ajudá-la a se levantar, embora pareça cogitá-lo. Enfia a mão no bolso, tira dinheiro e paga enquanto pergunta: “É suficiente?”. Ela se levanta xingando. Ainda sob o efeito da batida, pega o dinheiro e sai cambaleando. Joca, que também descera, dá uma olhada rápida no prejuízo que levou e no que ocasionou.

JOCA (*dizendo para si*)

“Ele levou a pior.” Sem perder tempo, pula dentro do táxi, dá uma ré e sai com a segunda marcha engatada, rindo do desenlace do seu medo e pensando: “Amassado desse jeito ninguém vai querer fazer corrida comigo. Nem paguei a prestação da semana. Hoje não vou pra casa, não... Vai que esses fantasmas que pensei ver aparecem por lá. Melhor dormir na rua”.

Acorda com o movimento e o barulho da rua onde estacionou, em frente a uma oficina de lanternagem de um conhecido. Adormeceu

sobre o volante. Tem a barba por fazer e veste a mesma roupa do dia anterior. Espreguiça-se. Desce do carro, abre o porta-malas e pega a caixa de ferramentas. Depois abre o capô e começa a revisar se alguma coisa enguiçou com a batida, faz hora até que o pessoal abra a oficina. Concentra-se nisso, trabalha devagar. O pessoal da oficina chega, cumprimenta Joca, abre a porta, empurra o táxi para dentro. A traseira do carro fica para fora da oficina, atrapalhando parcialmente os pedestres na calçada – a oficina é pequena e está lotada. Os funcionários começam o trabalho. Joca vê um grupo de homens correndo pela rua, armas na mão, atrás de um senhor de terno segurando uma pasta da qual extrai, quando pode, dinheiro que joga aos perseguidores. Estes não dão a mínima para o dinheiro, quem faz a festa são os transeuntes e os moradores do bairro que acompanham a ação. O homem corre para a oficina. Por ser a única porta aberta, talvez seja a sua salvação. Soam alguns disparos e o perseguido grita “Me mataram! Me mataram!”, embora só o tenham ferido. Ao cair, esbarra em Joca, olhando-o nos olhos. Os perseguidores o arrastam para a rua. O medo pela proximidade da morte o paralisa aos poucos. É alcançado e cercado pela multidão histerica, que o xinga, golpeia e cospe nele. Na confusão que se segue, uma mão pega a pasta com o dinheiro. Os funileiros saem para a calçada para ver melhor o que está acontecendo quando ouvem os disparos; Joca está num segundo plano tentando ficar o mais imperceptível possível no interior da oficina. O homem de terno é obrigado a ajoelhar-se e alguém põe um pneu careca ao redor dos braços dele, imobilizando-o. Um dos perseguidores, com uma pistola na mão, dirige-se para a oficina e pede um pouco de gasolina. O pessoal da oficina se desculpa, eles não têm. O homem olha para todos os lados da oficina até descobrir uma lata vazia. Seus olhos se detêm no táxi e depois em Joca.

HOMEM

"E você, companheiro, não tem nada no tanque?"

JOCA (*pálido de medo, apreensivo*)

"Não sei... Eu acho que devo ter alguma coisa..."

Pega um pedaço de mangueira, abre a tampa da gasolina, enfia uma extremidade da mangueira no tanque e suga pela outra para encher a lata que o homem segura sem soltar a pistola. Joca traga um gole de gasolina e começa a tossir. O homem retorna para a multidão e começa a despejar o líquido sobre a vítima entre vozes de aprovação. Alguém acende um fósforo. Joca, ainda num acesso de tosse, se vira de costas para a cena e fica de cócoras, com fingida indiferença – o tique nervoso está mais atuante do que nunca. Tenta retomar o conserto de qualquer coisa no carro, mas para pouco depois. Seu rosto está congestionado, como quem vai vomitar. Há muita fumaça chegando até a oficina.

Cena 3 - Apoteose

Num outro dia, com o carro consertado, Joca é abordado por um grupo de jovens armados. Alguns usam braceletes ou bonés de diferentes organizações, nos quais o que prevalece são as siglas e as cores berrantes. Nas ruas por onde passam, começam a ser vistos os uniformes da nova polícia: um uniforme laranja que ele não tinha visto antes. Eles marcham em pelotões, sempre em formação. Eles não têm um propósito aparente exceto se exibirem na apoteose do triunfo e, no centro da cidade, é possível observar uma crescente predominância dessas cores em meio a uma multidão festiva que carrega o produto dos saques como troféus. Um táxi passa em sentido contrário buzinando e Joca reconhece Manuel, seu colega, levando algumas pessoas e carregando um monte de objetos no carro.

JOCA (*voz off*)

"Fazendo a festa, Manuel!", responde com outra buzina.

Seguem rodando a cidade até que, por volta do meio-dia, mandam-lhe parar num restaurante de comida por quilo, convidando-o para comer. Sentam-se todos à mesa. Joca, inapetente e imerso em pensamentos, repassa os acontecimentos recentes enquanto na TV veiculam as manchetes do jornal da tarde, entre elas uma matéria sobre casos de tortura – mostram fotos feitas numa delegacia com câmera oculta, nas quais vemos policiais rindo montados sobre detentos obrigados a ficar de quatro ou subindo escadarias nessa posição com o interrogador sobre as costas. A voz do narrador nos informa que se trata do "jabuti". Na sequência, as câmeras mostram um trecho da entrevista de um jornalista com um dos chefes da nova polícia.

ENTREVISTADORA (*veste um blazer laranja*)

"É verdade que nas delegacias a nova polícia continua torturando os detentos? Os métodos e os procedimentos dos interrogatórios continuam os mesmos?"

CHEFE DA POLÍCIA (*veste um uniforme laranja*)

"Pois é, infelizmente é verdade. Mas eu dou a minha palavra que essas fotos mostradas por vocês foram casos excepcionais. A exceção da regra. Eu juro que isso não vai acontecer de novo. Nós podemos enforcar e fuzilar inimigos, mas não vamos torturar ninguém."

Por sua vez, a turma de militantes desconhecidos festeja e se alimenta apressadamente, falando em voz alta e fazendo piadas sem prestar atenção no telejornal. Um deles pergunta a Joca do outro lado da mesa:

JOVEM 1

"E aí, cara, não vai comer?"

JOCA

"Vou não, companheiro, tô ruim do estômago."

JOVEM 2 (*zombando*)

"Pois é, dizem que há um vírus por aí."

JOVEM 1 (*dirigindo-se a Joca*)

"Passa o prato se você não quer, que eu tô morrendo de fome."

Joca entrega o prato aliviado de não ter que ver alimentos na sua frente. Pouco depois o grupo se levanta e sai para a rua, deixando Joca para trás. Joca levanta-se e vai embora do restaurante.

De novo com Tetê, Joca ganha confiança, passando por ruas mais afastadas do centro. Dirige devagar, com apenas uma mão. Tira a pistola do seu esconderijo com a outra mão e começa a armá-la e desarmá-la, cena que se repete em várias ocasiões, enquanto dialoga consigo:

JOCA

"No final, tudo dá na mesma merda. Estar armado, não estar armado (*clic!*). Manuel se enganou, Tetê... Se tô armado, então posso atirar em qualquer um, é só arrumar uma desculpa: ele é um ladrão (*clic!*); não gostei dele (*clic!*); fulano é um militar (*clic!*); aquele bosta paquerou minha mulher (*clic!*); ele não pensa como a gente (*clic!*) então é meu inimigo (*clic!*)."

Sobreposição da imagem do segundo plano, que passa a ser plano médio lateral das paredes rachadas de um túnel. A repetição do som metálico e a velocidade das imagens aumentam até criar um efeito de vertigem na fala seguinte: “Se for o outro quem tá armado, então ele que vai atirar em mim, igualzinho, com as mesmas desculpas esfarrapadas (*clic!*)”. Encaixa o pente de balas e aciona a trava de segurança, joga a arma no chão do carro e bate nela com o pé para escondê-la debaixo do banco. “É assim, isso não tem fim, Tetê... Cansei de tudo, porra! De fugir, de ficar ligado... De dormir na rua.” *Fade out.*

Ato IV

Cena 1 - Um sinal de giz na saída do labirinto

Joca abre totalmente a porta do carro e desce para esticar as pernas. Caminha um pouco, volta, recosta o corpo contra a parede e contempla Tetê. Pensa na família.

JOCA

“Onde tão, Tetê? A tua xará não tava, a casa tava vazia... Será que eles foram lá pra me pegar?”

Olha para a calçada em frente e descobre um sujeito, em diagonal à sua posição, que o observa atentamente. Vê o homem pegar caneta e papel. Ele parece estar anotando o número da placa do carro. Aquele seu tique aparece no mesmo instante, embora ele aja com muita calma. Vai até o carro, abre a porta e senta, disfarçadamente procura a pistola debaixo do banco, mas não a

encontra. O sujeito agora está falando pelo celular. Tenta de novo procurar a pistola às cegas, não acha.

JOCA (*voz off*)

“Sumiu! Pô! Algum filho da puta que me fez de trouxa deve ter roubado... E agora?”

Joca decide que a única coisa que resta é sair do ponto. Entra no carro e dá partida como se não tivesse visto aquele cara que o espionava. Quando começa a acelerar, um carro que vem em sentido contrário a toda velocidade quase esbarra em seu para-lama. Uma pessoa, com celular na mão, se enfia pela janela traseira do carro, que está parado debaixo do poste de luz da esquina, e olha para Joca. É um lampejo, o suficiente para Joca identificar um dos seus antigos fregueses. Automaticamente pisa fundo. O motorista do outro carro faz uma curva fechada e se lança em sua perseguição.

Joca entra numa rua na contramão. O outro carro também. Pouco depois começam a atirar. Duas balas passam uivando perto da cabeça de Joca, porém ele não sente medo. Instantes depois, ouve as detonações. Atraído pelos disparos, outro carro, sem qualquer identificação, soma-se à perseguição. Aliás, desde que esta começou, o tique nervoso vai desaparecendo aos poucos. É como se toda a angústia existencial dos meses anteriores evaporasse de súbito diante do perigo real, iminente e do efeito sedativo da velocidade.

JOCA

“Agora o que importa é dar o fora daqui.”

Embora Joca fosse um exímio motorista, ele não poderia manter a sua vantagem por muito tempo nas avenidas, por isso pegou as ruelas do centro que davam acesso aos morros da cidade. Desta forma, obrigava seus perseguidores

a segui-lo em fila indiana, impedindo-os de encostarem nele. Tampouco podiam atirar muito, exceto os ocupantes do carro da frente, que, de fato, estavam atirando, sem acertar até o momento.

JOCA

"Pena que roubaram a minha pistola... Poderia revidar esses filhos da puta."

Joca sorri. Ele nem percebe que foi ferido de raspão na cabeça, que começara a sangrar.

JOCA

"Todos eles têm celular pra armar uma pra mim... Eu só tenho que chegar nos bairros." Embora ele não perceba, há sangue também no seu braço. "Ir pra Vila Velha nem pensar, vão me fritar nas avenidas ou na ponte... Não, não... Seus cão-tinhoso... Vou fingir que tô indo pra um lugar, mas na verdade vou pra outro."

Gira noutra rua e volta a girar várias vezes, até que consegue despistá-los. Muda de direção, segue em frente por uma rua estreita e sinuosa com um pouco mais de trânsito durante vários quarteirões.

JOCA (*risada*)

"Passei a perna em vocês, seus filhos da puta."

Ao sair de uma curva vê, à sua frente, dois carros bloqueando a rua. Freia seco.

JOCA

"Tetê! Me enganei."

Sobe na calçada e faz o retorno sob uma saraivada de balas. É ferido de raspão novamente e, embora sangue muito, as feridas parecem não doer. Os perseguidores se aproximam dele, sempre atirando. Joca tem que retornar para as mesmas ruelas por onde escapara momentos antes.

JOCA

“Vamos ter que subir e descer morro até a gasolina acabar... Pelo menos vai ser de um em um. Agora tenho é que deixar eles pra trás pra largar o carro e me encafuar.”

No fundo, Joca sabe que o morro é um labirinto, do qual se entra e sai por apenas alguns lugares. O sangue já atrapalha a visão de um olho – escorrega pela testa e pela têmpora – e Joca se lança numa carreira louca para pôr distância entre ele e seus perseguidores. Estes, vendo-o, atiram a intervalos menores. Joca consegue chegar a uma das saídas do morro, onde outros dois carros estão estacionados para fechá-la. Joca olha pelo espelho retrovisor para calcular a distância dos perseguidores.

JOCA

“Não vão me pegar, seus safados.”

Com desespero, olha para frente para descobrir uma fresta por onde passar.

JOCA

“Tetê, você passa entre aquele desgraçado e a parede, não precisa ter medo que a gente consegue...”

Dá um pequeno giro para posicionar o carro e arremete com tudo pela brecha. Os homens, que estavam posicionados fora dos carros e protegidos por eles, começam a atirar em Joca desde que

entenderam suas intenções. Joca e Tetê passam raspando no carro e na parede pelas laterais, ao mesmo tempo que põem para fugir todos aqueles que estavam paraapeitados detrás do carro atingido. Joca consegue fugir. Está eufórico.

JOCA

“Fodemos eles, Tetê, conseguimos!”

Ri enquanto dirige a toda velocidade, tratando de pôr a maior distância entre ele e os perseguidores, que não conseguiram frear a tempo e bateram entre si. Joca se dirige agora para ruas afastadas e pouco iluminadas.

JOCA

“Pô, Tetê, não dá pra ir se exibindo por aí agora que conseguimos, né? A gente tá todo esculhambado... mas a gente conseguiu.”

De fato, o seu estado reflete uma vitória pírrica: o carro está todo amassado e esburacado pelas balas, e ele próprio também. Há sangue por todos os lados, no volante, no encosto do banco, no chão, na janela com os vidros quebrados...

JOCA

“Desculpa, Tetê, mas foi o único jeito. Amanhã eu falo com o Zé pra te arrumar como você merece, tá bom?”

Ninguém o está perseguindo. Joca vai diminuindo a velocidade devagar, muito devagar. Na verdade, ele está perdendo o controle do carro aos poucos. Ora se inclina para a direita, ora para a esquerda, numa espécie de ziguezague. Contudo, ainda está consciente.

JOCA

“Para com isso, rapaz!” Tentando segurar firme o volante. “Tem que ir pro pronto-socorro, inventar uma história pra tanto buraco de bala... Não pode, seu besta, eles vão tá lá me esperando. Melhor ir onde o Tiago... É isso aí, Tiago conhece as ervas.”

Joca continua a perder velocidade até parar por completo numa rua lateral, debaixo de um enorme painel luminoso, muito próximo da rua onde tudo começou.

JOCA

“Ninguém merece, Tetê, ninguém merece...”

Está amanhecendo e, embora o painel esteja apagado, pode-se ver tanto o texto como a imagem. Trata-se de um novo grande empreendimento do governo atual: um monumento ao trabalho – que tem uma certa semelhança com a Torre de Tatlin, só que com um refletor no topo, à maneira de um olho ciclópico, onde há uma cobra verde bebendo um líquido de cor vermelha num vasilhame.

FIM.

Cena 2 - Epílogo

O corpo de Joca está sobre uma mesa de aço inoxidável de um centro cirúrgico do IML, as luzes fluorescentes conferem um ar azulado ao recinto vazio e asséptico. Está sem roupas, coberto por um lençol, e o rosto foi lavado para facilitar o reconhecimento. Perto da saída do ar-condicionado central, o médico legista que se encontra no local pendura a camisa de Joca para secá-la. A camisa, que fora branca, está tingida das várias tonalidades

de vermelho – de vermelhão a alizarina – que adquire o sangue ao secar por etapas; ela parece um estandarte que domina a cena, ondula levemente graças ao ar-condicionado. O médico se senta diante de uma escrivaninha para preencher uns formulários, o único som audível é o do aparelho de ar. Um grupo de pessoas entra no local, entre as quais reconhecemos os rostos de alguns dos perseguidores, há também um jornalista, policiais e um oficial da nova polícia de vistosos uniformes laranjas. Ao se posicionarem ao redor da mesa onde está o corpo de Joca, o grupo lembra a célebre *Lição de anatomia*, de Rembrandt. O médico se levanta, dirige-se para a mesa onde está Joca e descobre o rosto dele, ao mesmo tempo que pergunta:

MÉDICO

“E agora... Algum de vocês reconhece este indivíduo?”

O oficial, de impecável uniforme laranja, usa uma boina da mesma cor enterrada quase até as sobranceiras, também usa óculos de sol de um modelo de tamanho excessivo. Quase imediatamente ele se encarrega de dirigir o inquérito, como uma performance diante da mídia. Embora a sua voz tenha mudado, um observador atento descobriria que se trata de Filinto.

OFICIAL (FILINTO) (*dirigindo-se ao jornalista*)

“Pelo que sabemos até agora, este cidadão estava limpo. Não há nada contra ele... Nada, nem multas tinha.” Dirige-se ao rapaz que o vira primeiro: “O que foi que você viu?”.

PERSEGUIDOR 1

“Oficial, no banco de trás do táxi tinha um sujeito, que se atirou no chão do táxi, se escondendo... Aí o motorista saiu fugindo, estava na cara que ele era cúmplice.”

PERSEGUIDOR 2

"Foi isso mesmo. E depois eles começaram a atirar na gente e nós tivemos que revidar."

OFICIAL (FILINTO)

"O problema é que não havia qualquer arma dentro do táxi, nem cartuchos deflagrados."

PERSEGUIDOR 1

"Mas havia o passageiro contrarrevolucionário."

PERSEGUIDOR 3

"Isso, um terrorista."

OFICIAL (FILINTO)

"Bom, se houve passageiro... evaporou-se, porque não teve tempo de pular, vocês o teriam visto."

Nesse momento, a porta se abre e se une ao grupo a velha ordenança, que apareceu em algumas cenas. Veste agora outro uniforme e traz consigo uma vassoura na mão, mas parece continuar na mesma função. Ela coloca a vassoura perto da porta e abre caminho por entre o grupo, aproximando-se do cadáver para olhá-lo de perto. Examina-o durante um tempo, depois se volta para o grupo e pergunta:

ORDENANÇA (*surpreso*)

"E por que mataram esse? Ele era dos seus... Não lembro como se chamava, mas já vi ele apanhar pra cacete nos porões da ditadura. E era cabra-macho, porque não soltou nem um pio... Depois deixaram ele ir, deu sorte."



PART 2



Diário de bordo do processo criativo

[...] que vale minha pintura perto de um táxi...

Um táxi é tão mais potente e belo e tão mais expressivo.

John Marin (*apud* STEINBERG *et al*, 1997, p. 180)

A frase atribuída ao aquarelista Marin parece uma ilustração moldada para um projeto que propõe uma adaptação, para vídeo, de uma obra-prima da narrativa curta, “La noche de Ramón Yendía”, do escritor galego-cubano Lino Novás Calvo. A trama consiste no drama existencial de um homem comum, taxista de profissão, ao tomar conhecimento de que sua vida está no fim por conta de suas interações com o meio social. História esta, aliás, magistralmente escrita por quem fora taxista na juventude, como é o caso de Novás Calvo.

Ao tentar explicitar os motivos que me levaram a selecionar essa obra como objeto de estudo, deparei-me com várias razões, muitas das quais são inconscientes ou semiconscientes. Talvez tenha sido, simplesmente, o elevado grau de acuidade estética⁶ da narrativa de Novás —, prolixa e sintética a um só tempo, barroca pela exuberância da estrutura sintática e coloquial na sonora forma em que se objetiva.

6 Na qual se inter-relacionam diversos conceitos como clareza, simplicidade e adequação, adscritos à esfera da subjetividade, segundo Kuhn (1989), por excluírem a lógica, assim como a fé e a intuição. Esses

Ou talvez pela presença marcante do conceito campbelliano de monstro experimentado como sublime, uma grandeza além da beleza (CAMPBELL, 1995, p. 232-233), ou pelos antípodas cinematográficos de grandeza e terror (AUMONT; MARIE, 2003, p. 279). Talvez por um duplo sentimento de admiração da obra e de identificação com o autor, ou melhor, de projeção com a sua pessoa, porquanto ele começou a pintar nos últimos anos da sua vida e eu sou um pintor que comecei a escrever — guardadas as devidas distâncias — desde a minha entrada na academia. Talvez, também, pelo fato de ambos sermos docentes. Há uma outra semelhança no fato de termos nascido num país e nos enraizado em outro. Assim, Novás foi um galego que virou cubano, enquanto eu sou um cubano que se abrazei. Por sermos ambos cubanos, de certa maneira, pertencemos ou participamos de um determinado *ethos* cultural, que nos possibilitou vivenciar etapas distintas de um mesmo processo histórico.

Enquanto indivíduos sob a irradiação do idealismo revolucionário decorrente de uma situação dramática e conturbada — como podem sê-lo uma guerra pela defesa de uma república ou uma revolução social para derrubar uma tirania —, adquirimos a experiência de que se sucede o desencanto na maioria dos casos. Surge daí a entronização de um líder num movimento que a história mostra como centrípeto e antropofágico, alicerçado na prédica do ódio e dos extremos com suas costumeiras sequelas. Consequência previsível disso é a alternativa do exílio ou ir ficando à maneira do expatriado Said (2003), o que, no final das contas, não passa de um autoexílio voluntário à maneira de Sarduy (2002, p. 56-58), para quem o verdadeiro exílio sempre esteve latente em nós desde a mais tenra infância. Por outro lado, é precisamente a tradicional fratura da distância geográfica o que permite analisar a história com maior objetividade nos seus múltiplos desdobramentos. O distanciamento físico imposto pelo exílio não necessariamente se traduz numa marginalização ou assimilação total de uma outra cultura, mas na vivência constante de um estado intermediário que possibilita uma dupla perspectiva, um olhar contrapontístico, como balizado por Said na terceira das conferências Reith de 1993, em “Exílio intelectual: expatriados e marginais” (SAID, 2005, p. 55-70).

conceitos são equivalentes aos de *claritas*, *consonantia* e *integritas*, empregados por Aquino, citado por Eco (1988), para definir os requisitos básicos inerentes à beleza.

Uma outra possível razão para a pesquisa talvez resida na minha necessidade, enquanto indivíduo migrante, de repensar lugares-comuns da macro e da micro-história recente e, ao mesmo tempo, estabelecer paralelos existenciais imaginários com outros indivíduos; o Nós (no caso, eu) e os outros de Todorov (1999). Ora, durante anos passei despercebido, sendo mais um estrangeiro na capital de um país onde todos, em maior ou menor grau, estavam de passagem. Eles (os outros) realizaram uma viagem centrípeta partindo dos quatro pontos cardeais da extensa geografia nacional aos sertões de Goiás e, em especial, para aquela cruz em forma de arco tracejada por um urbanista e um arquiteto visionários e afortunados, durante o breve sonho de país grande auspiciado por um chefe de rebanho humano que alicerçara seu projeto na visão mística de um Juan do século XIX. Juan... nome que também ajudou a batizar um grande amigo que, como eu, até hoje permanece estrangeiro na terra que o acolheu. A cidade de sotaques múltiplos não prestou atenção ao português não nasal de um ibero-americano insular. Algo semelhante aconteceu anos depois, numa importante universidade sediada nas imediações de uma embolorada cidade interiorana com ares de metrópole; também ali o sotaque não destaca o cidadão estrangeiro, que passa polidamente despercebido. A minha aproximação inicial aos Brasis levou seis anos, o que me fez acreditar que, enfim, chegara a me inserir na outredade. Assim, pois, comprovara que o mito do Brasil aberto e cordial, receptivo para com a migração, existia na realidade. Data dessa época o início do processo de naturalização: um intento de reinserção e afirmação em outra cultura, outro grupo. A saída das grandes áreas metropolitanas e o recomeço numa metrópole menor e com menos influência nacional trouxeram a diferença à tona, como no filme grego *O tempero da vida*, de Boulmetis (2003); eu, que já me sentira admitido como mais um integrante do Nós, virei o outro, o cubano, o estrangeiro. O sotaque, que antes passara polidamente despercebido no meio social, instaurar-se-ia como índice diferenciador. Nós não somos você, seu eu coexiste, mas é diferente. Embora nascido numa ilha do além-mar, este sujeito outro é, agora, mais um membro do grupo por intermédio da naturalização, portanto criou-se a necessidade de destacar o novo *status* de pertença ao grupo em qualquer inter-relação pessoal, tanto profissional quanto privada. A cotidiana reiteração da diferença que potencializa a outredade balançou o prisma subjetivo nas profundezas ctônicas⁷

7 Segundo o conceito junguiano de ctônico (JUNG, 1993).

da minha psique. Mais uma vez, Todorov e Said trocando saudações para rir da petulância do indivíduo que acreditara ser parte do grupo. Neste ponto, a providência interferiu no drama tal como uma deidade grega: um filho, inesperado, chegou para fincar raízes e reforçar o sentimento subjetivo de pertença a alguma coisa, a algum lugar. Agora o Nós começa no quintal de casa. Foi dessa forma que o avô basco de minha mulher e eu fincamos as raízes no Brasil, assim como Novás e meus bisavôs canários fizeram em Cuba. Tudo se repete: fatos e ocorrências. É o eterno redemoinho de Guimarães Rosa. Apenas a vivência ilude nossa consciência com a ideia da suposta autenticidade desse ato único e irrepetível.

Para Jung (1993), a metanoia, a crise da meia-idade, forma parte natural do processo de individuação do homem. As múltiplas mudanças de endereço e, consequentemente, de Brasis, reacenderam a sensação da outredade, de não pertencer a nada: indivíduo transsubstanciado em rocha a resistir a trombas d'água. Assim, num dia ensolarado, caminhando pela milésima vez na calçada que contorna a baía de Vitória, eu me dei conta, com uma espécie de súbito estalo, de que nunca havia visto os morros do outro lado do canal de entrada da baía. Não que eu não tenha observado os referidos morros em cada uma das esparsas caminhadas anteriores, mas somente agora os vira com os olhos de uma lembrança adormecida por décadas no *samsara* da minha memória. Houve sempre uma ilha adornada de morros de granito ou mármore, pedras duras e semipreciosas, em se tratando do porvir. Um inocente jogo de auspícios achados ao acaso num livro de García Márquez, apóstolo do realismo mágico, prenunciou, nos dias prévios à minha formatura, qual seria o meu destino: uma ilha, uma homérica Ítaca da qual partiria e para a qual voltaria; que poderia, inclusive, transmutar-se em outras ilhas sem perder, por isso, a sua essência insular. Tudo isso após anos de ir e vir, de ter exorcizado o caráter ilhéu numa utópica ilha de concreto metropolitano no planalto goiano. Uma nova viagem de volta a uma ilha outra com o mesmo porto, ou melhor, com mais de um porto; com o mesmo fluxo de cidadãos interioranos que há anos migram para a metrópole regional; e com um predominante apelo insular — herança ibero-americana — a uma estética brega, mas mesmo assim uma ilha, a ilha.

Resumindo, após os necessários devaneios bachelardianos, este trabalho tem muitos pontos em comum com o clássico conceito de trabalho de campo na antropologia. E em especial com a definição de um movimento duplo, pendular, segundo o

conhecido e quiçá controverso modelo de Lévi-Strauss (*apud* LÉPINE, 1979, p. 34-36), que, em primeiro lugar, estipula um mergulho *in situ* naquele objeto de estudo selecionado. Seria algo como uma imersão no mundo psíquico, espiritual, ideal e subjetivo da memória do indivíduo, no intuito de resgatar as suas vivências e lembranças e incorporá-las na trama da narrativa que está sendo desenvolvida. Depois, num segundo momento, estabelece um pretense distanciamento espaçotemporal entre o eu e os outros — já de volta ao aconchego da bancada de trabalho do pesquisador e criador — por intermédio da reescrita constante de notas e rascunhos na tentativa de atribuir uma ordem sequencial lógica aos relatos. Aliás, a história tem mostrado que o referido distanciamento do objeto de estudo poderia ser, inclusive, além de brechtiano ou lévi-straussiano, um distanciamento geográfico: em outra latitude e outra longitude, como nos casos do francês Descartes escrevendo na Holanda, do frei cubano Felix Varela escrevendo na Flórida, do guatemalteco Monterroso escrevendo na Cidade do México ou do anglo-indiano Salman Rushdie escrevendo em Londres sob proteção policial, entre tantos exemplos possíveis dos prazeres do exílio saidiano. Um distanciamento que às vezes obriga o pesquisador ou o artista a se exprimirem em outra língua, como Konrad Korzeniowski na Inglaterra, Martí em Nova York, Todorov e Semprún na França e o próprio Said na América do Norte, enquanto a própria língua materna pode nos deixar aos poucos, como baliza Sarduy, para quem o verdadeiro salto é linguístico (SARDUY, 2002, p. 57).

De maneira semelhante, acontece com as imagens daqueles fatos objetivos transmutados em memória subjetiva, ao serem captados e armazenados com a ajuda das máquinas e dispositivos fotográficos, videográficos etc. Aquele acúmulo de instantes gelatinizados, de varreduras eletrônicas que me ajudaram, enquanto sujeito pesquisador, a evocar uma presentificação — nas palavras de Cardoso de Oliveira (1996) —, isto é, a relembrar emoções, sentimentos e vivências esquecidas que podem facilitar a minha apreensão na forma lógica e sequencial inerente à escrita acadêmica. Estamos, assim, imersos numa sucessão de representações cujos pressupostos a apresentam como objetiva, embora seja um processo basicamente subjetivo, misterioso e inefável.

Esta parte do livro reúne, portanto, uma espécie de bloco de notas ou de diário de campo de uma pesquisa interdisciplinar, imagética e escrita, no qual, sendo pesquisador da área de humanas, anoto meu processo criativo, na desordem e no exato momento de sua ocorrência. Isto é, no aparente caos ou fluxo de consciência que

origina as ideias e as imagens criativas. A premissa básica deste trabalho de campo *sui generis*, que guarda, a meu ver, mais semelhanças com a metodologia do terapeuta do que com a antropologia, foi anotar a ideia justo quando surgiu, não depois. Para tal processo, foi preciso interiorizar, formalizar uma disciplina de trabalho, que abrangeu desde a presença constante, no dia a dia, de suportes para a escrita na forma de fichários e cadernos de notas até o treinamento quase obsessivo para anotar, com o que tivesse à mão, as ideias e processos mentais segundo foram surgindo. Nem sempre fui bem-sucedido, há lacunas de ideias que se extraviaram pelo caminho. Fez-se necessário, portanto, a coleta cíclica dessas anotações que documentam parcialmente o pensamento criativo. As referidas anotações foram feitas quer na forma escrita, quer na forma de diagrama, pelo esquema heurístico ou rascunho imagético, sem privilegiar um determinado suporte de objetivação⁸.

Além das motivações anteriormente expostas, impõe-se a necessidade de argumentar sobre os movimentos conscientes desta pesquisa; todos eles se apresentam inter-relacionados de uma ou outra forma, em maior ou menor grau, mas sempre interligados como elementos de uma vasta teia khuniana com alto grau de organicidade. Explicitarei de forma parcial e subjetiva o meu processo criativo, sem que a ordem dos enunciados implique qualquer tipo de hierarquização, para, posteriormente, explicitá-los por extenso de forma diacrônica. Algumas motivações foram, inclusive, organizadas em seções, pelos seus desdobramentos.

Os escopos desta empreitada — a materialização de uma obra de arte literária em vídeo — foram, a saber:

- a) a intermediação do vídeo, como meio expressivo, de uma narrativa sobre aquele subconjunto que sobrepõe a macro e a micro-história, refletidas a partir da ótica do sujeito criador;
- b) as especificidades do suporte selecionado para objetivar a narrativa e, consequentemente, as adequações, alterações e translações necessárias para que a história fosse sustentável e crível enquanto filme de ficção em vídeo;
- c) a compreensão do processo da escrita e reescrita do roteiro como um *continuum*, como uma incerteza pela inexistência de situações sólidas ou

8 Visando documentar o processo criativo, alguns desses rascunhos foram inclusos nos apêndices A e B.

estáveis. Inexistem personagem ou diálogo que não tenham sofrido mudanças em função do redirecionamento do processo da escrita, o qual esteve pautado na busca pela veracidade e pela profundidade psicológica dos personagens, o que foi possível graças às sucessivas análises da obra narrativa do autor que inspirou as primeiras versões do roteiro literário;

- d) os devaneios prévios à elaboração do projeto, alicerçados de forma *naïve* nas pressupostas vantagens oferecidas pela formação numa área afim — as artes plásticas — e, portanto, supostamente livre de vícios técnicos;
- e) a superestimação da importância concedida à direção de arte — luzes, cenografias, objetos de cena, figurinos, maquiagem, etc. — na produção de uma atmosfera de forte intensidade psicológica, como decorrência do enunciado anterior;
- f) o processo laborioso e gradativo de construção dos personagens e as mudanças que a riqueza e complexidade psicológica deles acrescentaram à trama;
- g) a riqueza e multiplicidade dos antecedentes literários da pesquisa;
- h) e, finalmente, os extensos referentes cinematográficos da pesquisa.

Ao contrastar, no campo das artes, com uma ótica interdisciplinar e também subjetiva, a macro-história oficial com as micro-histórias, pretende-se refletir, à distância, tanto a recente história regional transformada em ícone pelo meio intelectual, pela mídia e pela historiografia tradicional quanto as memórias, vivências e relatos orais de parentes e pessoas do meu círculo de amigos, além das minhas próprias vivências. Estas poderiam ser consideradas ao narrar algo intensamente vivenciado enquanto indivíduo e, ao mesmo tempo, fortemente enculturado e inculcado pelos juízos de valor de dada sociedade. Caso fosse bem-sucedido nesta empreitada, o conjunto desse contraste conferiria uma maior verossimilhança à narrativa ficcional. Acredito que a necessidade psicológica de justificar, pela parte de um indivíduo estrangeiro inserido noutra cultura, a decisão de nela me enraizar, sustente essas reflexões, isto é, a identificação pessoal que poderia ser estabelecida por intermédio de projeções psicológicas das minhas vivências de migrante que repensa sua cultura materna à distância, tomando como base a suposta similitude com as vivências do autor do conto, Novás Calvo — uma pessoa que migrou várias vezes na sua vida, sendo, portanto, no dizer de Todorov, um estrangeiro que analisou seus respectivos meios adotivos à

distância⁹. Em ambos os casos, quebrando o tabu do incesto preconizado pela antropologia no que diz respeito ao pesquisador que constrói a sua imagem com base em seus próprios instrumentos de medição, consigo ver, a uma distância antropológicamente objetiva, os pontos fulcrais da própria cultura na qual fui enculturado, o que possibilita uma aproximação outra — por outro meio expressivo — à obra de Novás Calvo e ao caráter cíclico dos fatos nela narrados.

A pesquisa se originou da ideia de fazer uma translação, uma transposição, ou melhor, uma transcodificação, de uma obra literária para roteiro de vídeo, partindo do pressuposto de que o vídeo era, nessa primeira aproximação ao objeto de estudo, uma forma viável de se fazer cinema com recursos escassos: uma MiniDV, uma *steadycam* e alguns dispositivos, como um cabo de fibra de vidro e diferentes tipos de lentes para as tomadas de primeiro plano (PP), primeiríssimo primeiro plano (PPP) e plano detalhe (PD) no interior do carro de Joca. De antemão, ignorava qualquer consideração teórica sobre as características técnicas do tipo de dispositivo empregado. O projeto inicial partia de uma literalidade espaçotemporal quase absoluta ao contexto havanês, de onde se origina a obra; houve apenas uma translação do cenário epocal da Revolução de 1930 para a Revolução de 1958-1959. Nesse primeiro estágio do trabalho, tratava-se apenas de um decalque intencional, prenhe de fitas de arquivo — documentários, imagens televisivas e *frames* de jornais de época —, visando criar um curta-metragem misto de ficção e documentário. Isto é, um trabalho de recriação em outra mídia, portanto um processo criativo contínuo de marcado caráter derivativo (SÜSSEKIND; DIAS, 2004, p. 115-117); uma produção que recorre a realizações criativas anteriores, uma homenagem por intermédio da citação e de alguns incrementos, como as falas dos personagens, que talvez ajude a redescobrir o trabalho desse desbravador da literatura cubana moderna, Novás Calvo. Esse era o projeto inicial, que, aos poucos, foi amadurecendo e se transformando numa transposição equivalente, ou melhor, num híbrido de transposições, para se tornar um longa-metragem ambientado no Brasil.

Para iniciar a elaboração do enredo, foram selecionadas as cenas-chave da narrativa literária original a serem mantidas para recriar a estrutura dramática na sua

9 Os contos e a biografia romanceada com os quais Novás configurou a sua original visão literária do cubano e da cubanidade, e que iniciam o período da sua maturidade como escritor, foram escritos e publicados na Espanha, onde permaneceu durante oito anos (1931-1939).

transcodificação para uma obra multimídia como o vídeo — que concebe o tempo basicamente como sequencial, tal qual no cinema. Assim, ao adaptar uma narrativa literária na qual a temporalidade é um tecido cubista de múltiplas camadas (MENTON, 1964, p. 455-456), criou-se um conflito, o que tornou necessário repensar qual a força motriz da narrativa perante as especificidades temporais do veículo selecionado. Menton (1964) baliza a narrativa do autor como cubista, referindo-se à forma como Novás combina o “tempo muito fixo” com o “tempo eterno”, e como surrealista, referindo-se à fragmentação do passado por intermédio do fluxo de lembranças que irrompem no seu semiconsciente. A meu ver, também são cubistas os rasgos estilísticos de Novás por ele salientados: os diferentes pontos de vista usados nas descrições, o do personagem e o do narrador, na narrativa; assim como o uso da pontuação. Abandonou-se, por necessidades dramáticas, a descrição literária de emoções e fatos por meio do pensamento do personagem protagonista ou por parte de um narrador onipresente, passando-se a criar situações, fatos e diálogos que gerassem a ação da narrativa. O conto de Novás descreve o fluir da consciência de um indivíduo, inexistem fronteiras entre passado e presente, há apenas um constante fluxo randômico temporal no melhor espírito da vanguarda literária cubana da época. Portanto, foram mapeados os fragmentos que poderiam ser unidos em cenas para criar uma estrutura básica sobre a qual seria possível construir uma narrativa videográfica lineal, simples e coerente. Para isso, o conto foi dividido em dezesseis protoceenas, ou seja, foi feita uma pré-seleção daquelas possíveis cenas da narrativa original com as quais me identifiquei emocionalmente, descartando, por outro lado, aqueles fragmentos que não contribuíram para a trama. Na verdade, a primeira divisão do conto teve um total de 23 cenas em quatro atos; porém, nas sucessivas versões do roteiro literário, cenas de conteúdo dramático semelhante foram fundidas entre si — é o caso das perseguições e dos linchamentos —, outras cenas foram excluídas ou substituídas — como a do almoço de Joca com os jovens numa lanchonete, onde assistimos à entrevista sobre torturas na TV; ou a do roubo da pistola de Joca — e outras cenas foram acrescentadas à trama para destacar um personagem secundário, como nos casos de Telinha, Manuel e Zé, ou, inclusive, de um coprotagonista, como Filinto. No conto de Novás, a repetição é uma constante das palavras na fala coloquial; das perseguições; dos linchamentos; dos saques; das prisões; do recurso mimético do conserto do carro empregado pelo protagonista para passar despercebido em

meio ao caos; do perambular contínuo pela teia de aranha da cidade; do recurso do *flashback*. Por isso, fez-se necessário o encaixe, à maneira de um quebra-cabeça, das várias descrições de fatos espalhadas pelo tecido cubista do conto para recriar cada cena. As referidas cenas, as imagens artísticas literárias, poderiam ser portadoras de um apelo visual muito maior num vídeo ou num filme, desde que organicamente acrescidas e trabalhadas, como já apontado por Tarkovsky (1998, p. 22-26). Cheguei, inclusive, a encaixar fragmentos de outros contos de Novás que já tinha trabalhado previamente, são eles “La luna nona” e “¡Trinquénme ahí a ese hombre!”. Sobre esse pano de fundo foram acrescentadas vivências pessoais extraídas da minha memória afetiva, que acabaram se cristalizando em personagens secundários, alguns dos quais, no processo da escrita do roteiro, foram descartados, outros se transformaram em coprotagonistas. Baseando a referida divisão do roteiro em dezesseis cenas, redigi uma sinopse para cada uma em fichas, para embaralhá-las à procura de um determinado ordenamento temporal¹⁰. De fato, manter uma literalidade na estruturação cubista da narração escrita mostrou-se impossível na transposição videográfica, contrariando minha obstinada pretensão de fidelidade à narrativa original, como pensara num primeiro momento. O próprio processo de objetivação em outro meio expressivo se transformou em outra história com personalidade própria.

Por outro lado, ao refletir sobre meus devaneios iniciais e, em especial, sobre a excessiva importância por mim conferida ao fato de não pertencer à confraria dos videoartistas — os outros —, mas à dos artistas plásticos — o Nós —, percebi que também nesse sentido sempre houve um sentimento de exclusão, de anseio pela integração num grupo. Concluí que, portanto, mostrou-se infundada a possibilidade de aproveitar da minha suposta falta dos vícios técnicos dos outros — decorrentes da ênfase técnica nos elementos que compõem a produção videográfica¹¹ — para obter uma aproximação mais criativa, de caráter autoral, ao referido meio expressivo.

Vejo-me espelhado nas premonitórias palavras de Wajda (1989) quando reflito sobre a minha formação imagética inserida no contexto do ensino tradicional das

10 Ver figuras 1 e 2 no apêndice A.

11 À época, a maioria dos meus colegas que contribuíram com o meu trabalho provinha da Unesp ou do curso de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, mesmas origens dos responsáveis pelo tratamento dos diálogos do roteiro.

artes plásticas. Num primeiro momento, pareceu-me que essa formação facilitaria o trabalho em termos de direção de fotografia, enquadramento, planos, cenografia, direção de arte etc., mas, na realidade, o dificultou pelo fato de eu ter subestimado as regras básicas da dramaturgia aplicada à imagem em movimento e porque, ao me formar numa área afim, atribuí uma importância excessiva aos detalhes, e não ao conjunto. Explico: nas artes plásticas, várias abordagens são possíveis ao objetivarmos uma ideia, contudo um procedimento simples evita que percamos a inter-relação dos detalhes, cuja realização nos absorve perante o todo, que precisamos manter focado. Falo da alternância constante, por parte do artista, entre etapas prolongadas de trabalho minucioso e etapas de contemplação ou análise crítica, afastadas do objeto de estudo à maior distância possível dentro do espaço físico do ateliê, para perceber a composição orgânica e sistematicamente, na qual a interferência de um único detalhe cria nuances e variações sutis que modificam a percepção unitária do conjunto. Resumo desse percurso pelo caminho das pedras foram minhas experiências iniciais com o vídeo, como em *Impermanência*, produzido em minha pós-graduação, que criaram a necessidade de apreender as técnicas rudimentares da forma codificada de narrar inerente à produção videográfica. Após essa etapa, dediquei-me exclusivamente à escrita do roteiro, à sua elaboração quase artesanal até a obtenção de um roteiro parcialmente definitivo, que somente consegui aperfeiçoar após o apontamento das lacunas e dos defeitos estruturais pela banca durante a qualificação de meu doutorado.

A especial importância conferida à direção de arte e à fotografia na criação de uma atmosfera psicológica densa fez com que este enunciado seja um possível desdobramento do anterior. De fato, os estalos criativos ou *insights* sobre como usar as câmeras, a iluminação das cenas, os enquadramentos, o movimento cênico, o uso da cor etc. — categorias latentes de forma difusa desde as primeiras versões do roteiro literário — somente começaram a surgir com clareza no estágio final da escrita. Assim, por exemplo, a solução definitiva para a iluminação e o uso da cor em cenas gravadas dentro do carro de Joca veio à tona quando assistia a uma matéria sobre um taxista chileno num noticiário espanhol: usar luzes de neon em vez de gelatinas coloridas, as luzes de neon escondidas no interior do táxi criariam um contraste entre o binômio da figura do ator no táxi e o fundo da cidade¹². No que diz respeito às gravações

12 Ver figura da página 203, Apêndice C.

no estúdio, decidi que ali seria gravada quase metade das sequências visando facilitar aspectos técnicos, como som, luzes e cenografias, desconsiderando as reticências wajdianas sobre o assunto. Também se deu de forma estratégica o uso da trilha sonora, como o ritmo criado pelo som *off* do telefone, que evidencia, numa paralipse, o ponto central da trama: a delação de Joca. As referidas intuições ou estalos criativos aumentaram em número e clareza ao redigir a decupagem e esboçar o *storyboard*. Eu necessitava, portanto, fazer uma imersão para percorrer cada etapa da jornada desse outro meio expressivo apreendendo suas peculiaridades na ordem preestabelecida pela praxe dessa área de conhecimento, e não num pretenso rapto de criatividade interdisciplinar — como antevisto no início da pesquisa.

A dimensão simbólica das imagens na narrativa videográfica

Gostaria de salientar a dimensão simbólica das imagens no filme porque o emprego de símbolos tem sido consubstancial à minha pesquisa imagética no campo das artes plásticas e porque os símbolos costumam ser muito mais abrangentes do que aquilo que se procura exprimir. Para Aumont e Marie (2003, p. 186-272), o cinema é um lugar ideal para reproduzir símbolos preexistentes cujos significantes podem variar em função das associações criadas, sem confundi-los com as figuras retóricas da metáfora e metonímia. Já para Jung (1989, p. 67), um símbolo “é a imagem de um conteúdo (real) em sua maior parte transcendental ao consciente”. Empreguei-os tanto por intermédio da temperatura da cor — quente ou fria — na iluminação das cenas a serem gravadas no estúdio, de acordo com a dinâmica da cena, quanto pela ênfase conferida às cenografias, aos objetos de cena e aos figurinos. Nesse sentido, minha formação na área de artes plásticas foi de grande utilidade. O táxi de Joca não passa, em última instância, da representação de uma carruagem solar (COOPER, 1998, p. 33), uma extensão do corpo humano — no caso, o de Joca. O carro é amarelo, está pintado em vários tons de amarelo e, inclusive, cogitei a possibilidade de pintá-lo com labaredas nas laterais, à maneira dos carros *chicanos* customizados, os *lowrider*¹³.

13 Ver figura da página 204, Apêndice C.

O próprio título do vídeo incorpora a simbologia do labirinto enquanto metáfora, embora o labirinto que nos interessa seja aquele constituído pelos redemoinhos da alma do protagonista, que, em ambas as obras, perambula infatigavelmente pela malha viária da urbe até fechar um círculo, que se apresenta assim como uma mandala, uma *imago mundi*, uma representação do microcosmo onde acontece o drama humano e a peregrinação da alma. Um objeto que serviria de ajuda para a introspecção dos hipotéticos espectadores do vídeo, a urbe no original de Novás, com seu entrançamento de ruas e construções, se apresenta como imagem feminina da cidadela, que protege o protagonista dos perigos do mundo exterior, ao mesmo tempo que o impede de sair, sendo, portanto, um símbolo de conteúdo equivalente ao do labirinto.

Segundo Souza (1981, p. 88-89), Novás utiliza configurações geométricas para criar efeitos especiais na sua narrativa, padrões geométricos que realçam a estrutura das histórias dotando a forma de significado, ao mesmo tempo que contribuem para veicular as inter-relações de tempo, espaço e destino humano. As referidas configurações geométricas podem ter formas muito precisas: círculos, espirais ou labirintos — que, como em “La noche de Ramón Yendía”, propiciam movimentos randômicos por parte do protagonista. A figura do labirinto, por sua vez, também guarda pontos em comum com o círculo, símbolo universal da totalidade do mundo fenomênico, do *self*, do infinito, do tempo e do espaço, assim como da abolição destes (COOPER, 1998, p. 36-93). O mesmo ocorre com o Ouroboros, que representa o eterno ciclo de morte e renascimento; de transmutação da matéria (COOPER, 1998, p. 123-124). Tanto para Jung como para Campbell (2008), a tarefa de atravessar o labirinto delimitado por um círculo, de entrar nele ou sair dele se consagra em jornada quase épica, pois seria a locação ideal para encenar ritos de passagem, em especial, o da morte, quando se anseia por um renascimento moral. Do ponto de vista prático, o labirinto será representado pelas imagens da cidade que vemos como plano de fundo, através das janelas do táxi, ou num primeiro plano, nos reflexos dos prédios sobre o para-brisa dianteiro, que chegam a ocultar o rosto de Joca. Em alguns trechos, conforme a progressão do ritmo do filme, o labirinto será representado pelas imagens dos túneis da Rodovia dos Imigrantes, em São Paulo. Paralelamente, e desde o começo do filme, um novelo de lã meio desenrolado poderá ser visto no porta-luvas do carro, remetendo ao fio de Ariadne do protagonista.

Ainda no filme, constata-se o aspecto negativo do conceito psicológico de sombra — como implicação social coletiva — nas sequências com multidões nas ruas e, principalmente, no linchamento. Utilizamos o referido conceito no sentido junguiano de partes inferiores das personalidades dos indivíduos projetadas nos outros na forma de “contágio coletivo” irracional e impulsivo de força arrasadora (JUNG, 1991, 1993); explicado também por Whitmont (1995). No seu sentido simbólico, o conceito de sombra é o princípio negativo oposto ao princípio positivo representado pelo Sol (COOPER, 1998, p. 151). Embora eu não tenha na memória imagens isoladas de uma revolução social — tinha apenas dois anos quando ocorreu a *mise en scène* da “Entrada de Cristo em Havana”, parodiando a conhecida obra *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, de Ensor¹⁴, e também sua citação por Sarduy (1967)¹⁵ —, guardo lembranças muito fortes, de quando era estudante universitário, da intensidade das projeções e exorcização dos medos pessoais nos outros, durante a celebração daqueles atos de repúdio encenados pela massa popular quando convocada e incitada pela ortodoxia da inconsciência orwelliana. Acredito, portanto, ter transmitido veracidade na representação das várias cenas do roteiro que expõem o lado obscuro do ser humano.

Alguns objetos de cena recebem vários enquadramentos em PD para salientar seu caráter simbólico na trama; por exemplo, a figurinha pendurada no retrovisor do carro — originalmente um menir¹⁶ —, que, apenas às vésperas de finalizar a redação desta parte do livro, foi substituída pela imagem de um cavaleiro plástico de brinquedo, de cor branca, que propicia uma melhor associação do carro de Joca com a carruagem solar e/ou com as forças instintivas; o cavaleiro é, geralmente, o animal de tiro da carruagem. Enquanto símbolo animal, integra o instinto e abrange o suficiente para ser adscrito ao Sol ou à Lua em decorrência do deus ao qual está associado nos cultos greco-latinos. Aliás, nas religiões das referidas culturas, a maioria dos deuses era sempre conduzida por algum tipo de carruagem, também como acontece nas religiões indiana e persa (COOPER, 1998, p. 33 e 105). Finalizo a análise

14 James Ensor (1860-1949) foi um pintor belga considerado um dos antecessores do expressionismo. Seu quadro *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, de 1888, traz uma antológica faixa com os dizeres “Vive la sociale” dominando a composição.

15 “La entrada de Cristo en la Habana” é uma paródia da obra anterior e uma das quatro partes integrantes da obra *De donde son los cantantes*.

16 Símbolo fálico neolítico equivalente ao Yang chinês.

do cavaleiro branco de plástico com uma coincidência significativa, Cavalo Branco é nome do meu bairro havanês; também guardo aproximação com o novelo de lã referido anteriormente, acostumado que estou a vê-los espalhados pela casa, pois a minha esposa é artista plástica e tecelã de *wearable art*.

Os figurinos também têm uma conotação simbólica no vídeo, com destaque para os uniformes da polícia, tanto da antiga (dois tons de azul intenso) quanto da nova (dois tons de laranja intenso). Ambas as cores são complementares em termos de temperatura e de associação simbólica. A cor laranja foi selecionada propositalmente para que a imagem videográfica fique saturada, sem bordas definidas¹⁷.

Os personagens e seus contextos no processo de translação da narrativa

A transformação dos personagens aconteceu em duas etapas inversamente proporcionais. No primeiro estágio, protagonistas e coadjuvantes teimavam em manter seus nomes próprios devido ao fascínio que o contexto do conto, magistralmente ambientado nas ruas de Havana, exerceu no imaginário deste roteirista: um havanês emigrante, com o decorrente saudosismo, a meio caminho entre a solidão e o alinhamento saidiano. Mais recentemente, o crítico Carlos Espinosa Domínguez (2003) e a tese de doutoramento de Betancourt (2005) coincidem quanto ao protagonismo da nostalgia pelo território da urbe materna entre os literatos cubanos perante as mudanças de entorno impostas pela migração. Ao que parece, trata-se de uma espécie de misoneísmo cultural alicerçado em um nacionalismo incutido, cujos antecedentes literários remontam a Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy e ao próprio Novás. Contudo, não tive conhecimento específico do referido modismo literário, embora sentisse uma profunda identificação emocional com o *Zeitgeist* que o materializou, uma vez que a arquitetura de Havana é uma presença intermitente na minha obra plástica desde meados dos anos 1980.

17 O vídeo foi pensado para ser gravado em VHS Betamax, a tecnologia disponível no Instituto de Artes da Unicamp à época, com a qual cores vermelhas e laranjas ficavam indefinidas na varredura eletrônica da fita magnética.

Assim, Ramón Yendía permaneceu Ramón durante meses, depois se transformou em Moncho — um dos apelidos comuns de Ramón em espanhol, para, finalmente, se transformar em Joca. A sua mulher, Estela, é chamada de Telinha desde o início da história. Quanto ao Servando, personagem que alicia Ramón no conto de Novás, aconteceu uma rápida transformação pautada pela lógica da língua: Servando é incomum em português, transformando-se em Carlão e posteriormente em Chico, ao mesmo tempo que ia perdendo importância dramática. Sua morte, presenciada por Ramón no conto de Novás, antecipa o desenlace da história e, por esta razão, foi substituído pelo oficial Filinto, personagem inexistente na obra original. Do ponto de vista dramático, Filinto aumenta a sua participação até converter-se no contraponto de Joca. Nesse processo, sofreu uma série de transformações patronímicas que o levou de simples oficial anônimo a um Caim bíblico, tendo uma breve passagem como um Zoroastro persa, até se transformar num epônimo do vira-casaca ministro da polícia francesa, Fouché, que atuou intermitentemente de 1799 a 1815. Finalmente, transformou-se em Filinto, um chefe da polícia brasileira de triste recordação, porém de grande valor simbólico no imaginário coletivo. Entretanto, o personagem conservou a versatilidade de camuflagem para a sobrevivência do referido ministro galo, uma espécie de homenagem ao ciclo interminável do Macbeth de Polanski (1971).

De modo diferente, os taxistas Manuel e Zé são personagens coadjuvantes criados por mim, da mesma forma que os jovens do movimento clandestino, Codorna, Lau e Abel, estes foram inspirados nos meus colegas de turma da pós-graduação, criei também os homens de cinza. As crianças, que eram quatro no original, das quais apenas uma tinha nome, se transformaram em um único figurante, Júnior, construído a partir das descrições de crianças em outros contos da autoria de Novás, para fornecer informação adicional sobre o entorno do protagonista.

Nas primeiras versões do roteiro, apenas Moncho permaneceu como estrangeirismo, o resto dos personagens ganhava nomes brasileiros, mesmo que o contexto da narrativa continuasse a ser Havana. Na medida em que se abasileiravam os nomes, abasileirou-se também o contexto, este, porém, num ritmo muito mais lento. Dessa forma, configurou-se, desde o início da escrita do roteiro, uma história híbrida, transculturada, mista de sentimentos opostos e de conflitos internos não resolvidos, povoada de personagens hispano-americanos e brasileiros. Transcultural

no sentido conferido a este termo por Ortíz, criador do neologismo, em 1939, que expressa as várias etapas do processo transitivo de uma cultura a outra, com ênfase na deculturação parcial — e na neoculturação —, aquisição e/ou criação de novos parâmetros culturais (ORTÍZ; SANTÍ, 2002, p. 83-93). Esse hibridismo transcultural refletiu de forma orgânica os conflitos latentes do intelectual que emigra — quaisquer que sejam as causas —, que se sente desarraigado ou que visa se enraizar noutro solo, noutro contexto. Conflitos estes que demoram a se tornar conscientes, como já apontado por Said e Todorov.

Objetivando recriar, num meio expressivo mais abrangente pela sua completude e complexidade, uma narrativa completa em si mesma enquanto literatura, debrucei-me sobre as problemáticas que a transcodificação me impôs. Durante o processo, esqueci momentaneamente as minhas problemáticas pessoais; na verdade, após um árduo trabalho, tanto intensivo quanto extensivo, descobri quantos pontos em comum, quantos elos poderia estabelecer entre as minhas vivências, meu mundo psíquico e meus estados anímicos com as emoções dos personagens do roteiro. Tarkovsky (1998) estava certo: somente quando as respectivas problemáticas existenciais do adaptador e dos seus personagens ecoam como ressonâncias da mesma magnitude, estaremos na probabilidade real de esculpirmos, de inscrevermos uma poética e uma narrativa visual — qualquer que seja seu grau de complexidade — num espaço-tempo determinado.

Na segunda etapa, a partir do desenvolvimento da própria lógica da trama, ficou evidente que o contexto tinha de ser o Brasil, e não um país hispano-americano. Um Brasil mais ficcional e simbólico da época da escrita do roteiro, entre 2004 e 2007, do que real ou documental como no passado recente e na atualidade. Assim se fez necessário pesquisar algumas fontes historiográficas visando ancorar elementos, personagens ou fatos, sem perder de vista o papel a ser atribuído à magia, ao mistério na *mise en scène*. As locações do primeiro estágio do roteiro seriam o centro histórico de Santos e a cidade de Campinas, ambas em São Paulo, em virtude das semelhanças com a cidade velha de Havana, pois proporcionavam o protagonismo da nostalgia anteriormente citado. Já na produção da decupagem técnica e do *storyboard*, as locações são todas da cidade alta e do centro de Vitória, no Espírito Santo, com gravações pontuais nos túneis do Sistema Anchieta-Imigrantes, em São Paulo.

A construção do protagonista

O personagem Joca foi construído a partir de fontes diversas, que abarcam desde literatura específica — no caso, a própria obra de Novás — até a utilização de memória afetiva, e a pesquisa de matérias publicadas na imprensa a respeito das profissões dos protagonistas. O taxista Joca foi recriado com base em vários outros personagens taxistas de marcado caráter autobiográfico extraídos das narrativas de Novás Calvo, a saber: o personagem Pombo do conto “La luna de los ñaños”, intitulado também como “En las afueras”¹⁸; o personagem Mario Trinquete e o próprio narrador da história, Tomeguín, no conto “Hombre malo”¹⁹; e os personagens Tilburí e Tomeguín no conto “Aliados y alemanes”²⁰. Roses (1986, p. 83-103) salienta a relação que se intui, mas não se explicita, entre esses personagens: padrasto e herói por um lado e criança ou adulto segundo o conto, por outro. A autora aponta que as confusões no ordenamento temporal dos contos se devem ao fato de que Novás nunca gostou de fazer revisões ao reeditar sua obra, trabalho este que acabou sendo realizado no âmbito acadêmico. Pode-se, ainda, acrescentar à referida lista de personagens alguns textos sobre taxistas havanenses que Novás escreveu em 1931: “Quemando gasolina: confesiones de un botero” e “Los choferes”²¹; no primeiro, de gênero indefinível, comenta Roses (1986, p. 11-51), é o próprio Novás quem narra a história. Os contos mencionados foram incluídos na antologia póstuma, *Obra narrativa* (1990).

Todos esses personagens taxistas apresentam vários pontos em comum, o que os faz parecer facetas de um único personagem literário estendido no tempo. Tanto Mario Trinquete quanto Ramón Yendía atropelaram uma criança no início da carreira; todos agem de forma parecida e moram nos arrabaldes da metrópole. Às vezes, tem-se a impressão de estar diante de uma obra única, que se desdobra em continuações. São personagens muito semelhantes que se misturam e justapõem vivências e lembranças do autor com elementos de imaginação e sobre os quais se omitem

18 Publicado inicialmente na *Revista de Occidente* (1932) e incluído em “La luna nona” na publicação *La luna nona y otros cuentos* (1942), *Obra narrativa* (1990) e *Otras maneras de contar* (2005).

19 Publicado no livro *La luna nona y otros cuentos* (1942).

20 Publicado na revista *Romance* (1940) e posteriormente incluído no livro *Cayo Canas* (1946).

21 Ambos publicados na revista *Orbe* (1931).

dados por parte de Novás — segundo Roses, visando obter uma atmosfera irreal. De forma complementar, Souza (1981, p. 121-122; 1976, p. 17) vê os personagens de Novás como intrusos perseguidos pelo desassossego de não pertencer a lugar nenhum, que não entendem o que lhes está acontecendo. Talvez um eco longínquo das muitas vicissitudes e reviravoltas da vida do autor que o desenraizaram, transformando-o num “órfão emocional em peregrinação eterna”. Acredito que Novás reutilizava a mesma matéria-prima: suas vivências, memória afetiva e imaginação. Souza (1981, p. 92) menciona dois fragmentos de um romance inconcluso de Novás, publicados na década de 1940 num jornal mexicano, *Los Oquendo*, ambientado no mesmo cenário espaçotemporal e com alguns dos personagens de “La noche de Ramón Yendía”. A meu ver, estamos na presença de desdobramentos de *alter egos* do próprio Novás, talvez alguma anedota conhecida do seu tempo como motorista de táxi ou algum acontecimento verídico a ser exorcizado por intermédio do ato criativo.

Outro tanto acontece com a temática constante de grande parte da produção literária de Novás, em especial nas suas obras-primas: o acompanhamento do fluxo do pensamento — quer do inconsciente, quer da vigília — do indivíduo isolado, submetido a situações limites, nos momentos que antecedem a morte que ele sabe certa, mas que teima em ignorar por meio de fantasias. Roses (1986) chama a atenção para o paralelo entre Oquendo, protagonista de “Cayo Canas”, e Ramón Yendía, extensível também a Andrés Tamaria, protagonista do conto “Visión de Tamaria” — alicerçando tal relação na crueldade e na aspereza que pautam a existência desses personagens agonizantes na obra de Novás, em decorrência da sua visão fatalista do mundo. Souza estabelece o mesmo paralelo, mas a partir do simbolismo dos padrões geométricos que estrutura a inter-relação da ação dos personagens, desorientados emocionalmente, e o espaço-tempo, como já referido anteriormente. A utilização da memória afetiva com vista a enriquecer o personagem Joca se deu através das minhas lembranças de um tio paterno, Joseíto, taxista de profissão, servindo-me de algumas de suas anedotas para caracterizar também o personagem homônimo de Zé, assim como foram suscitadas as minhas recordações das conversas com um amigo da família, Ramón, cujas vivências serviram para alicerçar, recriando-os, alguns atos do roteiro.

Gostaria de aprofundar algumas das considerações já mencionadas anteriormente. Ramón, que permaneceu com o nome original do personagem de Novás, traçou uma ampla trajetória durante a escrita, passando a ser Moncho, apelido familiar

de Ramón no universo hispanofalante. Na época, achava interessante mantê-lo, mesmo sendo um hispanismo, por ser menos regional que Ramón. Na verdade, teimava em homenagear Moncho, o avô basco da minha mulher, e Mongo, grande amigo de meu pai, para representar minhas raízes culturais. Talvez nesse momento, num nível não consciente, recusava-me a abrir mão das âncoras ou dos referentes da nacionalidade, de pertencer a um grupo — clássico medo daqueles que emigram. Finalmente, devido ao desenvolvimento autônomo da lógica da trama, optei por contextualizar a história na América Latina contemporânea, num Brasil hipotético e ficcional; como resultado, o estrangeirismo acabou se transformando em Joca. No que diz respeito aos diálogos entre Joca e Filinto, as minhas assombrações remontam às várias oportunidades em que, sendo estudante universitário, tentaram me aliciar como informante da segurança do Estado. Acredito que desde o começo da pesquisa existiu a probabilidade de um elo, oculto durante a maior parte do tempo, entre as vivências do personagem videográfico da narrativa transcodificada e as do indivíduo que as recria a partir de um simples decalque.

A memorização daquele fato supostamente apagado, relegado às profundezas da psique, aconteceu da mesma forma que aconteceria num exercício de autoanálise de corte freudiano, junguiano ou lacaniano: aos poucos, com resistência — pois queremos sempre esconder ou esquecer aquelas vivências que nos são desagradáveis — e reticências durante o processo da escrita e reescrita do roteiro e, em especial, nos períodos subseqüentes de sobressaturação da informação já acumulada, caracterizados por uma aparente estagnação da pesquisa. As lembranças, os pontos em comum que fizeram me identificar, em particular, com essa obra de Novás surgiram aos poucos, quase como revelações. O que eu acreditava ser, pelo menos no início, um apelo basicamente estético (a beleza da prosa de Novás, a força das imagens) revelou-se fortemente alicerçado nas minhas próprias vivências, parecidas — guardando as distâncias devidas — às vivências de Joca. Dessa forma, revelava-se que, em certo sentido, partilhávamos sentimentos e emoções. Uma vez esclarecido este ponto, a ênfase foi direcionada a reviver a memória tanto afetiva quanto emocional, visando conferir veracidade ao personagem.

Joca encarna um anti-herói que somente encontrará paz perante a sua consciência com a morte, embora lute com todas as forças para manter o autocontrole emocional frente ao medo que toma conta dele como consequência dos seus atos,

da mesma maneira que Ramón Yendía, que o inspirou. No conto, a perseguição final torna-se apenas um pretexto para expor as lembranças do personagem, enquanto no filme pretende-se possibilitar a sensação de que o protagonista vai conseguir escapar ao seu destino, que se mostra imutável desde a primeira sequência, e ter uma oportunidade de recomeçar.

A construção do coprotagonista

O personagem Filinto foi construído pela necessidade de equilibrar o roteiro, criando um contraponto dramático em uma narrativa que é contada em primeira pessoa, tanto do ponto de vista do taxista quanto do meu — pelos enquadramentos e o movimento de câmera. Na obra de Novás, centrada em representar as nuances psicológicas do protagonista imerso num *continuum* temporal, que ziguezagueia entre passado e presente, este personagem inexistente. Em “La noche de Ramón Yendía”, as únicas menções aos integrantes do aparelho repressor do Estado que encontramos são gerais: “expertos” (policiais salafrários), “dois homens”, “o tenente”, “na estação [da polícia]”, “seus chefes imediatos”, “dois ou três da secreta”. Do conjunto da produção literária de Novás, os únicos personagens que poderiam se aproximar de Filinto seriam o capitão Amiana, do conto “Aquella noche salieron los muertos”²²; o capitão de um navio negreiro de sua única novela, *Pedro Blanco, el negrero*; e, talvez, o narrador anônimo de “Un buchito de café”²³. Contudo, se esses personagens chegaram a marcar presença na construção de Filinto, fizeram-no apenas como pano de fundo conceitual, sob a forma de conhecimento latente de um estado psicofisiológico ou subliminar. Em contrapartida, dados e anedotas contidas em obras de Carlos Franqui, Cabrera Infante, Soljenítsin e Habel me ajudaram sobremaneira a perfilar o tom das falas de Filinto.

A escolha do nome deste personagem, de forte apelo simbólico, foi um processo demorado; ele encarna o mal com conhecimento de causa e faz questão de demonstrar com seus atos que o fez por livre escolha. No início, recebeu o nome bíblico de Caim, que denotava em demasia em prejuízo da narração. Depois, teve

22 Publicado na *Revista de Occidente* (1932) e incluído no livro *Cayo Canas* (1946).

23 Publicado na revista *Bohemia Libre* (1961) e incluído no livro *Otras maneras de contar* (1970).

um patronímico que o situava aquém do mal arquetípico acrescido de imoralidade, o do Zoroastro de persas e gnósticos. Com as sucessivas reescritas do roteiro mudou para Fouché, inspirado no camaleônico ministro francês de polícia que sobreviveu às sucessivas transformações do Estado galo durante e após a Revolução Francesa e foi retratado de forma magistral, por Zweig (2015), como símbolo do político imoral, de carreira. Outras inspirações foram alguns políticos latino-americanos herdeiros da habilidade e versatilidade política do referido estadista francês, mas o nome afrancesado soou anódino. Posteriormente, optou-se por abrigar o nome, pois de fato a história já tinha evoluído nessa direção. Selecionou-se um nome da história moderna do Brasil, um nome que fosse facilmente reconhecível como símbolo do aparelho repressor do Estado pelo espectador médio, mas não tão recente que levantasse mágoas. Escolheu-se Filinto, o nome de um algoz famoso da época do Estado Novo (CARONE, 1965, p. 117; FARIA; BARROS, 2001, p. 14). O nome de Filinto foi sugestão dada pelo embaixador José Nogueira Filho, meu sogro e primeiro revisor da minha tese de doutorado, que deu origem a este livro. Em momento nenhum se pretendeu parodiar ou caracterizar a recente história brasileira, houve apenas uma apropriação do caráter simbólico do referido nome para exemplificar, dentro do âmbito acadêmico e do campo das artes, os mecanismos de alienação e sustentação do poder coletivo quando em pugna com o indivíduo.

Antecedentes e referentes literários

Partindo da importância que a fala coloquial do cidadão comum tem na obra de Novás Calvo e do fato de que, tanto no vídeo quanto no cinema, é precisamente o registro coloquial da língua na forma de diálogos o que confere força, veracidade e coerência ao roteiro, pesquisou-se tanto literatura brasileira como traduções para o português brasileiro de obras de autores estrangeiros, em especial, de escritores cubanos contemporâneos que exploram esse recurso estilístico, à procura dos termos, expressões ou frases mais adequadas para a translação de uma expressão coloquial de um contexto específico para outro.

A pesquisa poderia ser dividida em duas etapas: quando se tratava de uma história híbrida contextualizada, com certa vis nostálgica, na cidade de Havana —

o que corresponde às primeiras versões do roteiro — e quando já transformada numa história de ficção brasileira. No que diz respeito à primeira etapa, pesquisaram-se livros como o *Nosso homem em Havana*, de Graham Greene (1972), um misto de comédia de costumes com novela de espionagem. Embora contextualizada na Havana de 1958, que era precisamente o contexto do roteiro inicial, pela referida obra tive escasso interesse do ponto de vista lexical, por se tratar de uma tradução pobre. Contudo, forneceu vários dados sobre aquele contexto epocal e, principalmente, exemplificou uma maneira de descrever um conflito humano inserido num conflito social armado, sendo este o cenário da trama. Foi encontrada composição semelhante na novela *Ter e não ter*, de Hemingway (2002)²⁴, cuja ambientação do baixo mundo de Havana dos anos 1930 forneceu elementos adicionais sobre a convulsa atmosfera política da época, que também servira de contexto para “La noche de Ramón Yendía”, de Novás Calvo. Já um romance de profundo caráter premonitório sobre a década de 1950 em Cuba, *A carne de René*, escrito por Virgilio Piñera (2003) em 1952, ficou aquém das minhas expectativas no que tange aos diálogos. Por sua vez, o clássico *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy (2005), significou uma aproximação ao barroco cubano e uma hibridação, entre literatura erudita e falas coloquiais, alicerçada na estrutura de um roteiro teatral que narra com grande imaginação uma história havanesa da década de 1950; já o *thriller* policial *Passado perfeito*, de Padura Fuentes (2005), estudado na segunda etapa, por se tratar de uma excelente tradução, proporcionou-me abundantes elementos do universo lexical do cotidiano que poderiam ser eventualmente utilizados na decupagem. Finalizando, não poderia deixar de mencionar Rulfo (1970), não somente pela forma como o autor capta a fala coloquial de um determinado segmento da população, mas também pela temática da solidão do indivíduo, do medo da morte e da perseguição num contexto sociopolítico conturbado²⁵, parecido com o de Novás. Inclusive, Souza (1981, p. 118) estabelece uma semelhança entre ambos os autores pela forma poética e hipnótica como utilizam a linguagem.

Da literatura brasileira moderna e contemporânea, foram selecionados vários autores que privilegiam o uso do português coloquial na sua prosa sem exceder o emprego de regionalismos ou gírias, para evitar a inacessibilidade daquilo que está

24 A versão para o cinema da referida obra será analisada nos antecedentes cinematográficos.

25 Bem marcado nos contos “El hombre”, “¡Diles que no me maten!” e “La noche en que lo dejaron solo”.

sendo veiculado. Entre as obras analisadas podemos mencionar: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1998), *Encontro marcado*, de Fernando Sabino (2005), e *Budapeste*, de Chico Buarque (2004). Contudo, foi impossível fugir da citação obrigatória de uma obra-prima do coloquialismo regional, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (2001). Paralelamente, pesquisei e inseri no roteiro expressões obtidas através de matérias publicadas em jornais nacional e regional²⁶ sobre as profissões dos protagonistas, visando aumentar o grau de veracidade das falas dos personagens por meio de expressões idiomáticas (gírias) próprias dos membros da categoria. Porém, até a incorporação posterior dos profissionais responsáveis pelo tratamento dos diálogos e revisores do roteiro, este objetivo não seria alcançado satisfatoriamente.

Finalizada a pesquisa literária, autores básicos à fundamentação teórica do estudo foram acrescentados à bibliografia, com destaque para Philippe Dubois, Jacques Aumont e Michel Marie. Outros acréscimos foram feitos com a leitura das memórias de García Márquez, Fellini e Wajda, no intuito de aprender, caso fosse possível, por intermédio da experiência dos mestres. Mais recentemente, descobri em Brasília o *Dicionário de gíria* (GURGEL, 2005), cujo uso talvez evitaria algumas dores de cabeça durante a escrita do roteiro.

Antecedentes e referentes cinematográficos

No começo da pesquisa, houve certo devaneio intelectual sobre o aproveitamento da experiência pessoal acumulada enquanto cinéfilo e, em particular, do que talvez pudesse definir como um sentido crítico desenvolvido pelo treinamento do olhar a partir dessa experiência, desde que adequado ao novo meio e reconhecendo as dicas de Wajda para diretores estreantes (WADJA, 1989). Basta dar uma olhada no elucidativo prólogo de Ítalo Calvino, introdutório da autobiografia de Fellini (2004), para descobrir que a memória me traiu. Aquilo que considerei como treinamento do olhar não

26 Como a matéria sobre os taxistas publicada no jornal *A Tribuna*, em agosto de 2005, e a entrevista sobre a suposta existência de torturas dentro do exército publicada no mesmo jornal, em novembro de 2005.

passava de um eufemismo elucubrativo de um estágio do processo de individuação psicológica na adolescência. Estou a falar, segundo Marie e Aumont (2003, p. 245-246), em termos de psicologia aplicada ao cinema, da relação espectador/filme — e, em especial, dos mecanismos de memorização com ênfase na memória diferida (de longo prazo) ao invés da memória imediata — e da participação em decorrência do grau de empatia que inter-relaciona o espectador com o filme, ao ponto de vivenciá-lo. De fato, boa parte da minha cultura cinematográfica foi adquirida entre os 14 e os 19 anos, quando, graças à carteirinha de estudante de artes plásticas, tinha acesso gratuito à Cinemateca de Cuba. Por uma espécie de exercício iludente, acreditei que a referida memória cinematográfica unida à leitura continuada, e intermitente, de teoria cinematográfica supriria as lacunas decorrentes da minha formação específica.

Também de forma ilusória, coloquei altas expectativas em uma série de vivências, que acabaram se diluindo, com o passar do tempo, em nome de uma otimização do funcionamento cerebral e, talvez, também devido a um mecanismo de defesa perante as frustrações. Tais vivências foram trazidas à tona, aos poucos e como por acaso, devido aos ingentes esforços na utilização da minha própria memória afetiva durante a reescrita do roteiro. Estou me referindo às muitas leituras de teatro, ao estudo da dramaturgia e ao fascínio pela cenografia. Minha primeira incursão num cenário foi como contrarregra substituto numa peça do grupo Teatro Político Bertolt Brecht, no Teatro Mella, em Havana, no verão de 1978. Em 1983, ao mesmo tempo que realizava meu serviço social no interior do país, fiz uma breve incursão em cenografia numa escola moçambicana a pedido dos professores. Nesse mesmo ano, trabalhei num projeto de cenografia para uma peça engajada do grupo de criação coletiva Pinos Nuevos, dirigido pelo ator Pedro Rentería, que acabou não se materializando. Posteriormente, em 1991, fui convidado a fazer um estágio de cenografia cinematográfica nos EUA, mas problemas com o visto inviabilizaram o projeto. Em 1994, trabalhando em um centro nacional de capacitação para professores de artes, subordinado ao Ministério de Cultura, organizei um *workshop* de cenografia a ser ministrado pelo cenógrafo norte-americano Richard Hoover, a quem conhecia desde 1979. Mais uma vez, problemas relativos ao visto inviabilizaram o *workshop*. No entanto, toda a experiência citada poderia ser englobada apenas dentro do campo do amadorismo teórico, sendo, portanto, parcialmente eficaz num meio que visa à arte total e requerendo a realização de inúmeros exercícios práticos.

Nesse sentido, a única tentativa séria de objetivar a mencionada bagagem conceitual foi um desastrado intento de curta, *Contos do galinheiro*, realizado e produzido, de forma demasiadamente extensiva — ao contrário do que tanto aconselham os manuais de todo tipo quanto à prática e ao bom-senso —, por uma equipe de colegas no Programa de Pós-Graduação em Multimeios. A ideia inicial, que prometia muito, acabou transformando-se naquilo que deveria evitar, pois, no início, acreditava na possibilidade de tirar partido da minha suposta falta de vícios técnicos decorrentes de uma aprendizagem com ênfase nos manuais — como constataria nas conversas com os colegas da equipe, que eram todos formados em outras universidades, e nas consultas com os profissionais que trataram os diálogos na primeira versão do roteiro literário: o processo de aprendizagem a partir dos manuais não me afastou de determinados vícios. Acreditava poder realizar uma aproximação mais criativa, sacramentada, com o caráter falsamente aurático de uma obra única num meio expressivo baseado no trabalho coletivo. Na verdade, acabei cometendo, nas palavras de Wajda, uma deformação profissional exclusiva de principiantes (WAJDA, 1989, p. 117-118): debrucei-me nos detalhes e perdi de vista o todo. Entretanto, esse foi o marco divisor que possibilitou me situar no eixo da pesquisa.

Refletir sobre os antecedentes cinematográficos é uma homenagem necessária a algumas das diversas variações individualizadas, por intermédio dos criadores, sobre uma temática específica: a morte do protagonista da ação — por ele intuída — como consequência de um erro passado. Certamente são inúmeras as variações possíveis deste tema universal; porém, situo como antecedentes apenas aqueles filmes que mais me marcaram emocionalmente, mostrando o caminho a ser percorrido e quais as escolhas a evitar, assim como quais elementos não perder de vista durante a objetivação do projeto.

Como na seção anterior, os antecedentes e referências cinematográficos utilizados neste trabalho podem ser divididos em duas linhas de pesquisa que se sucederam no tempo: a trama híbrida que transcorria em Havana e a narrativa ficcional brasileira. No primeiro caso, mostrou-se indispensável a análise da antológica versão do cinema *noir* norte-americano *To have and have not*, realizada por Hawks (1944) a partir da novela de igual título, de Hemingway (1937). Como apontado por Chion (1989), esse filme é uma transposição de contextos, cenários e personagens de uma ilha hispanófono para uma ilha francófona, enquanto se mantém um contexto específico —

o contrabando — inserido em outro maior — de revolução social ou de movimento clandestino —, num roteiro feito a quatro mãos. De qualquer forma, concluiu-se que, inicialmente, houve uma importância excessiva ao estudo dessa obra entre os antecedentes. Foram analisados também *Topaz*, um filme B de Hitchcock (1969) que lembra um folhetim da Guerra Fria com trama cubana; e o roteiro de um clássico do cinema, *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942), em versão original²⁷. Mais recentemente, quando esta parte do livro já estava praticamente concluída, assisti a vários filmes que tratam do assunto do exílio de forma direta, com pontos de vista muito diferentes. Um deles, o melodrama norte-americano *The lost city*, dirigido por Andy García (2005) e com roteiro de Cabrera Infante, encarna de forma exemplar o perigo de utilizar lugares-comuns e a nostalgia simplista do exilado ao narrar uma história excessivamente local, o que traz como resultado uma narração obscura, prenhe de citações que somente conseguem comunicar alguma coisa a um membro dessa minoria que se encontre em similares circunstâncias — tanto físicas como psicológicas. O referido filme me fez repensar quão oportuna fora a mudança de cenários e de ambientação do roteiro, mostrou-me que a primeira versão ia por aquele mesmo caminho trilhado em que nem mesmo um afamado e consagrado crítico cinematográfico, escritor e também roteirista (no caso, Cabrera Infante) conseguira ser bem-sucedido. Um outro filme talvez seja, por seu lirismo, um clássico sobre a temática: *Exils*, de Tony Gatlif (2004); este, no entanto, não exaure a temática como demonstrado por *Le grand voyage*, de Ismaël Ferroukhi (2004), e por *Nirgendwo*, de Caroline Link (1996), entre outros.

Um desdobramento necessário da pesquisa foi coletar informação de filmes cujos protagonistas são taxistas ou cuja temática se desenvolve ao redor dos táxis. Para minha surpresa, no que diz respeito ao apelo dramático do assunto, descobri mais de 180 títulos sobre a referida temática, que vão desde comédias, dramas, *thrillers*, seriados de TV, documentários até pornografias. A partir das informações contidas na sinopse ou nas críticas, confeccionei uma lista de onze filmes a serem analisados como antecedentes cinematográficos diretos da pesquisa, o que seria de grande utilidade para desenvolver a psicologia e a gestualidade do personagem Joca, estudar os enquadramentos e os ângulos das tomadas e aplicar o uso da cor e outros itens.

27 Uma síntese em formato PDF de várias versões do referido roteiro.

Esses filmes constituíram referências obrigatórias da pesquisa imagética, de forma a evitar lugares-comuns ou citações gratuitas. É interessante notar que, de toda essa lista, há apenas um filme norte-americano no espírito do cinema *noir* que é contemporâneo à obra de Novás; refiro-me a *Taxi!*²⁸, de Roy del Ruth (1931). A trama do filme nos parece hoje uma colcha de retalhos de gêneros cinematográficos diversos, na qual há romance, musical e elementos do cinema *noir*; no entanto, a fotografia p&b do filme apresenta vários bons PP em leve *plongée* e a trilha sonora da sequência inicial é adequada. O filme me permitiu conhecer tanto os modelos dos táxis quanto as vestes dos motoristas da época de Novás. Por outro lado, a luta entre os taxistas independentes da Gramercy e as gangues da companhia de taxistas consolidados que pretendem estabelecer um monopólio poderia equiparar-se ao seu conto “Aliados y alemanes”. Já o filme *Taxi*, de Carlos Saura (1996), narra uma história de amor entre os filhos de dois integrantes de um esquadrão da morte formado por taxistas, cuja ideologia de falange franquista (machismo, xenofobia e homofobia) os leva a assassinar, de forma coordenada, qualquer passageiro que possa ser incluído entre seus objetos de medo e ódio. Os pontos altos do filme em relação à pesquisa foram: o uso da cor (as mudanças de temperatura), os ângulos das tomadas dos motoristas e, em especial, o uso dos reflexos nos enquadramentos. *Taxi, un encuentro*, de Gabriela David (2001), foi um grande achado: um roteiro circular, que volta sempre ao ponto de partida até conhecermos toda a história, que é contada por partes; um protagonista marginal que rouba os táxis nos quais trabalha; uma visão da Buenos Aires noturna com destaque para os arrabaldes. O filme — que parece ter sido inspirado nos contos de Novás — conta com trilha sonora de qualidade, edição primorosa e enquadramentos que seriam, sem dúvida, os que eu gostaria de fazer em *Joca e o labirinto*. Por sua vez, assistir a *Il tassinaro*, de Alberto Sordi (1983), foi algo demasiadamente previsível, contudo chamou minha atenção o uso de objetos do cotidiano como objetos de cena; as tomadas externas do para-brisa sob a chuva; o cuidado com a gravação de reflexos em vidros. No que diz respeito aos filmes *Un taxi mauve*, de Yves Boisset (1977), e *Taksi-blyuz*, de Pavel Lungin (1990), uma vez que não tive acesso a cópias legendadas, a minha apreciação limitou-se à observação isolada de alguns dos seus elementos constitutivos (fotografia, edição, iluminação e trilha sonora). Da referida

28 Também conhecido como *Taxi, please* e *The blind spot*.

lista, apenas não foi possível encontrar, por razões de inacessibilidade, os filmes *Le taxi*, de Gabriel Mamruth (2000), e *Une journée en taxi*, de Robert Ménard (1982).

Entre os filmes acessíveis no mercado, na TV a cabo ou nas instituições culturais nacionais e que, de uma forma ou outra, abordam a temática do taxista e também foram analisados, destacam-se: o filme franco-inglês *All or nothing*, do diretor e também roteirista Mike Leigh (2002); o curta-metragem gaúcho *Passageiros*, de Glênio Póvoas e Carlos Gerbasse (1987); e o *thriller* norte-americano *Collateral*, de Michael Mann (2004).

Ao estudarmos os referentes para a trama ficcional que se desenvolve no Brasil, foram analisadas adaptações cinematográficas de obras literárias que trazem a temática da morte do protagonista, previsível e conhecida pelo próprio leitor/espectador, como o longa-metragem ítalo-colombiano *Cronaca di una morte annunciata*, de Francesco Rosi (1987), com roteiro do próprio García Márquez e de Tonino Guerra. Há um outro filme cujas imagens guardo nebulosamente na memória por tê-lo visto há uns trinta e tantos anos, e que teria gostado de rever por considerá-lo, se a memória não me trai, um provável antecedente cinematográfico da pesquisa, intitulado *En este pueblo no hay ladrones*, do mexicano Alberto Isaac (1965), com roteiro de García Márquez, mas, por ser uma raridade de cinematecas, foi impossível obtê-lo. Assim o mencionamos apenas à guisa de informação. Por último, um dos meus primeiros ensaios em vídeo em VHS no marco de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, o curta *Impermanência*, que consistiu num intento — não cristalizado — de translação para o vídeo de um conto do uruguaio Horacio Quiroga sobre o tema da morte do protagonista, que também é uma temática constante na obra de Novás.

Para concluir, gostaria de destacar elementos da realização, algumas ideias ou pressupostos estéticos presentes em filmes de minha preferência que poderiam se constituir numa espécie de pauta artística, no hipotético caso de poder gravar o resultado desta pesquisa. Embora esteja ciente do caráter sempre limitado, incompleto de qualquer lista de possíveis antecedentes fílmicos que eu consiga redigir, vou, mesmo assim, tentar enunciá-la, pois não canso de assistir novamente a alguns filmes cuja poética me acompanha há um longo tempo. É o caso de *Solyaris* e *Strasti po Andreyu*, ambos de Tarkovsky (1972, 1966); de *Ugetsu monogatari*, de Kenji Mizoguchi (1953); de *Seppuku* e *Kaidan*, ambos de Masaki Kobayashi (1962, 1964); de *Dodesukaden*, de Akira Kurosawa (1970); e do documentário *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio (1982).

Mais recentemente me fascinaram o ritmo, os enquadramentos, as cenografias parciais e, sobretudo, o farto emprego de símbolos nos filmes *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom* e *Hwal*, ambos do sul-coreano Kim Ki-duk (2003, 2005). A fotografia, o roteiro e o ritmo no filme vietnamita-norte-americano *Ba mũa*, de Tony Bui (1999). O lirismo da edição do filme greco-franco-italiano *Mia aioniotita kai mia mera*, de Theo Angelopoulos (1998). A *mise en scène*, a montagem e o uso da cor e da iluminação nos filmes de Peter Greenaway (1989, 1996), como *The cook, the thief, his wife & her lover* e *The pillow book*. E também o clássico *Europa*, de Lars von Trier (1991), pelo contraponto rítmico no uso do p&b e da cor na fotografia, assim como pelo uso de *back projection*, que remete ao uso desses recursos por Syberberg (MACHADO, 1993). O próprio cineasta declarou ter feito uma espécie de compêndio da história do cinema nesse filme, tal a quantidade de recursos variados empregada. Guardadas as devidas proporções, assemelha-se ao mesmo tipo de apelo estético que eu — realizador hipotético de um filme que somente existirá no meu devaneio consciente — sinto ao tentar objetivá-lo em palavras.

P A R T E 3



Considerações sobre a obra de Lino Novás Calvo

¡Miedo!
Miedo en todos los órdenes de nuestras alegrías:
y al final,
el misterio
la puerta infranqueable de promesas eternas
Nada.
Todo camina a nuestras espaldas
Lino Novás Calvo (1929, p. 78)

Embora relativamente conhecida no mundo acadêmico hispano-cubano e em algumas universidades norte-americanas com longa tradição nos estudos hispânicos, a obra literária de Novás, publicada entre as décadas de 1930 e 1970, é pouco conhecida naqueles países onde o autor editou vários de seus livros, como México, Argentina e, inclusive, Cuba. Os estudiosos da obra de Novás atribuem tal esquecimento a causas diversas, tanto objetivas, pela complexidade das conjunturas históricas que lhe tocou viver, quanto subjetivas, medos e angústias que potencializaram seu isolamento perante uma realidade sempre cambiante que o obrigava a viver vários exílios ao longo da sua vida, transformando-o num eterno órfão em eterna peregrinação (SOUZA, 1981, p. 122) à procura de um torrão onde fincar raízes.

Com o *boom* editorial do realismo mágico, poucos pesquisadores enveredaram no estudo da obra de Novás, um desbravador e um dos precursores literários dessa escola mais precoces nas letras ibero-americanas. Quando o fizeram, fundamentalmente entre os anos 1970 e 1980²⁹, foi um reconhecimento no ocaso, na época em que Novás, depois de um longo período de suposta inatividade criadora que não deixaria nada a invejar à moral da história de “El zorro es más sábio” (MONTERROSO, 1996, p. 218), atingiu novamente — até certo ponto, segundo Souza e Roses — o conhecido padrão de qualidade dos contos da sua fase áurea da década de 1940. Souza (1981) concentrou a sua análise na recente produção literária de Novás, ao contrário de Roses (1986), que focou no último volume de contos por ele publicado. Talvez o conceito lezamiano de ressonância explicite a empatia de um ou outro pesquisador por um determinado conto em detrimento de outros³⁰. Pouco depois, o autor sofreu o primeiro de uma série de derrames cerebrais que o impossibilitariam de escrever, depois de falar, ocasionando sua morte.

Entre os pesquisadores estudados, foi Menton o primeiro a reconhecer sua grande importância, mesmo com ressalvas ideológicas. Estava em vigor a etiqueta de Novás como intelectual contrarrevolucionário, cunhada e veiculada na época do seu exílio, em 1960, o mesmo ano em que Sartre e Simone de Beauvoir sacralizavam o paradigma revolucionário cubano perante a *intelligentsia* ocidental, criando as bases para o estabelecimento de uma lua de mel da intelectualidade de esquerda internacional, em concordância com o ícone político representado pela ilha no restante da década (MISKULIN, 2003, p. 45-67). Paradigma este que tornava qualquer desvio

29 A breve bibliografia sobre Novás inclui a análise de Menton de um dos seus contos, em 1964; o trabalho contrapontístico de Solana, em 1972; os números de outono e inverno da revista *Symposium*, em 1975; o trabalho de Souza, em 1976; as excelentes monografias de Souza, em 1981, e de Roses, em 1986; o prólogo de Díaz acrescentado à obra de Novás (1990), a primeira edição cubana; um artigo de Garrandés, que foi originalmente publicado na revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, em 1996/1997; e o prólogo de Espinosa Domínguez, em 2005, para uma seleção da antologia de Novás, publicada pela Tusquets.

30 Para Souza (1981, p. 110), os contos “Mi tío Antón Luna” (1969) e “Hacia donde se acuesta el sol” (1973) são excepcionalmente bons; “La vaca en la azotea” (1973) é comparável ao melhor que Novás havia escrito. Roses (1986, p. 116), por sua vez, salienta a heterogeneidade do último livro do autor, no qual os contos recentes manifestam vícios procedentes do jornalismo, embora sejam tematicamente consistentes, permitindo-lhe, contudo, superar a crise criativa anterior.

do dogma por parte de um intelectual de esquerda — no preto-branco orwelliano da época — um ato de heresia ideológica. Nesse sentido, Castañeda (1994, p. 6-11) salienta que, na década de 1960, o caminho de Havana era destino obrigatório dos romeiros da esquerda latino-americana, fato que se reflete nos inúmeros eventos, patrocinados pelo Estado, cujo poder de sedução transformaria a intelectualidade de formadores de opinião em agentes do poder.

Menton (1964) é organizador da antologia de contos hispano-americanos na qual tive a oportunidade de ler, pela primeira vez, o conto que me cativou: “La noche de Ramón Yendía”. O escritor conterrâneo Lino Novás Calvo era para mim, até então, um desconhecido. Para Menton, esse conto de Novás é um excelente expoente do que ele denominou como cosmopolitismo, para diferenciá-lo da tendência literária anterior, o *criollismo*. Por cosmopolitismo, também chamado de universalismo, embora ele preferisse a primeira acepção, Menton entende um misto de influências que, provenientes das artes visuais e da filosofia, se estenderam por todas as outras áreas de humanas, como a influência do surrealismo, a do cubismo, a do realismo mágico e a do existencialismo. O *criollismo* — denominado de nativismo por Gutiérrez de la Solana (1972) — assumira um acentuado caráter nacionalista e, por essa razão, folclórico em demasia, em toda a Hispano-América entre as décadas de 1920 e 1940. O cosmopolitismo conformava um terreno híbrido onde o pesquisador incluiu autores de primeira magnitude, como Jorge Luís Borges, Juan Rulfo, Roa Bastos e Novás Calvo. Para Menton, elementos provenientes do cubismo, do surrealismo e do existencialismo estão presentes em “La noche de Ramón Yendía”, ao mesmo tempo que o conto apresenta um tema muito cubano, sem cair nos lugares-comuns do *criollismo* anterior.

Uma visão oposta sobre Novás é a do teórico e escritor cubano Jesús Díaz, autor de um sucinto prólogo da única edição cubana, em trinta anos, de uma seleção da obra de Novás (1990). Díaz insiste no tema do suposto e precoce suicídio literário de Novás, ele situa a data em 1946, ano em que Novás publica o livro de contos *Cayo Canas* e a novela curta *En los traspatios*, em Buenos Aires e Havana, respectivamente. A meu ver, Díaz retoma um argumento de Roses desenvolvendo-o noutra direção, ele aventa três causas interligadas para explicitar esse suposto suicídio em vida: a) interrupção da sua produção literária nesse ano; b) abandono do país em 1960, mesmo ano em que foi júri do Prêmio Casa de las Américas; e c) transformação num fantasma editorial pela própria mão. No reduzido prefácio da referida edição, Díaz afirma com meias verdades

que a revolução reconheceria sua obra literária; porém, ao procurarmos o nome de Novás Calvo ou o título de algum livro seu no *Diccionario de la literatura cubana*, publicado pelo Instituto de Literatura e Linguística da Academia de Ciências de Cuba, em 1984, apenas alguns anos atrás, descobrimos com surpresa a ausência do autor.

Gostaria de argumentar sobre as causas apontadas por Díaz para o suposto suicídio literário de Novás. No que tange ao suposto período de inatividade criadora de Novás, Souza (1981) fala de um declínio de atividade, que se transformou em letargia, pois ele continuou a publicar, mesmo com intermitência. Segundo o autor, Novás publicou: duas partes de um romance inacabado, *Los Oquendo*, na revista mexicana *Cuadernos Americanos*, em 1947 e 1948; dois contos na revista *Orígenes*, “El cuarto de morir”, 1948, e “A ese lugar donde me llaman”, 1951; e vários relatos policiais na revista *Bohemia* durante a década de 1950, que o autor nunca se preocupou de registrar, mas que lhe serviram para treinar as estruturas de um gênero que sempre admirou (SOUZA, 1981, p. 91-95). Espinosa Domínguez enumera oito desses trabalhos e inclui um, “¡Y baila y baila y baila!”, no prólogo da antologia *Otras maneras de contar* (ESPINOSA DOMÍNGUEZ, 2005, p. 19-20), salientando que estão entre os melhores exemplos do gênero. Gutiérrez de la Solana (1972, p. 195-202) argumenta que os relatos policiais de Novás estão intimamente relacionados com seus procedimentos literários — técnica cinematográfica, ênfase nos gestos, movimentos e enfoque das coisas — e que o próprio autor lhe manifestou numa carta ter sido ele o primeiro escritor cubano a publicar contos policiais, todos até agosto de 1952. Poderíamos então falar, com propriedade, de um período de suposta inatividade literária entre os anos de 1952 e 1961, nos quais Novás se dedicou, segundo Gutiérrez de la Solana e Souza, ao jornalismo e à docência. Roses, por sua vez, aponta que houve um intervalo de quinze anos, iniciado em meados da década de 1940, paradoxalmente o período de maior estabilidade financeira e emocional do autor. Ela enfatiza que talvez fosse o envolvimento cada vez maior com o jornalismo o que acabara lhe impondo pontos de vista e, inclusive, um estilo que o impediu de escrever, aventando a hipótese de que a instabilidade política do país nos anos 1950 pode ter contribuído para a referida inibição.

Ao que parece, tanto para Roses como para Díaz, o gênero policial não é literatura, contrariamente ao que pensava Novás (ROSES, 1986, p. 30). No citado prólogo, Espinosa Domínguez subscreve os argumentos de ceticismo e da esterilidade criativa, acrescentando um dado esclarecedor: apenas em 1954 Novás conseguiu o

primeiro trabalho estável da sua vida; consequentemente, a presença constante de uma atitude pessimista, de crises existenciais e de depressão não parece estranha ao sentimento de angústia e à incerteza do futuro que o assombravam desde criança na sua luta dia a dia. Elementos estes que foram transpostos aos seus personagens, como balizado por Gutiérrez de la Solana (1972, p. 71-135). Em consonância a esse contexto, parece que a origem da imagem do Novás desiludido com a literatura, como mencionado por Díaz e Espinosa Domínguez, foi na verdade um problema da respectiva geração de críticos e literatos nacionais. Quanto ao silêncio, à desmemória e ao ostracismo a respeito da obra de Novás, trata-se de um fenômeno extraliterário, nas palavras de Espinosa Domínguez, que se deve, a meu ver, às mãos dos intelectuais e funcionários contrerrâneos de Novás que reescreveram a história e a cultura como um palimpsesto infinito e, também, à cegueira dos intelectuais de esquerda e ao peso de suas opiniões para as editoras ibero-americanas, as quais não cederam espaço para um escritor cubano exilado (ESPINOSA DOMÍNGUEZ, 2005, p. 9-10).

Diferente da sua geração literária — fato apontado de forma reiterada por Gutiérrez de la Solana, Espinosa Domínguez e Souza —, Novás escreveu uma obra apolítica (GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, 1972, p. 33), porque, mantendo-se fiel ao seu tolerante *ethos* galego, não tomava partido. Espinosa Domínguez concorda com Roses e Souza sobre os personagens de Novás serem indivíduos humildes acossados pela angústia e pela morte, mas nunca vítimas — ele os descreve, sem maniqueísmo ou paternalismo, como heróis alienados e perseguidos da modernidade (ESPINOSA DOMÍNGUEZ, 2005, p. 15-16) —, que lutam com todas as forças contra a adversidade sem entender o que está acontecendo e que estão condenados à destruição. Assim, Novás denunciou com uma força de tal magnitude que o situou além dos seus contrerrâneos engajados. Esta é uma das razões pelas quais Novás foi considerado o traidor original da intelectualidade cubana de esquerda, pois havia sido o primeiro intelectual cubano a publicar poemas operários, em 1928, na *Revista de Avance*, como “El camarada” e “Proletario”, que, na época, pareciam augurar mais um literato engajado (GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, 1972, p. 226-233). Havia escrito obras-primas com protagonistas humildes e excluídos e foi o primeiro escritor a se exilar após o triunfo da revolução (ROSES, 1986, p. 139-140).

Quando Díaz comenta a biografia de Novás, edita trechos-chave que poderiam esclarecer a conduta e o agir do Novás ser humano no redemoinho da história.

Assim, segundo Díaz, ao voltar da Guerra Civil Espanhola, em 1940, Novás não é mais a mesma pessoa e o aspecto negativo da sua personalidade vem à tona. Dizer que a experiência da guerra (1936-1939) abalou uma personalidade sensível é um clichê. Ora, Novás definia a si próprio como pequeno, fraco, cauteloso, humilde e de voz débil, acreditava que não se parecia com sua obra; o que Gutiérrez de la Solana (1983, tradução nossa) ratifica parcialmente: “não era alto nem corpulento. Sua voz era repousada, pausada e de tom não muito alto. Mas era um homem valente”³¹. De acordo com este autor, a angústia existencial característica dos personagens agonísticos se alicerçava fortemente nas próprias vivências de Novás (GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, 1972, p. 118-136). Ao refletir sobre o suposto intervalo de inatividade de Novás na década de 1950, Roses e Souza ressaltam que, nesse período, o escritor trabalhou nos manuscritos de três novelas ambientadas na Guerra Civil Espanhola, uma temática que foi durante anos um tabu para ele, após ter sido acusado sem provas de ser um simpatizante do fascismo e estado a ponto de ser fuzilado durante o Congresso de Escritores em Madri, em 1937 (ROSES, 1986, p. 20-22; SOUZA, 1981, p. 58). O absurdo daquela situação — uma falsa acusação, um acusador desconhecido e a falta de provas — reforçaria seus pontos de vista sobre a irracionalidade da existência e a incerteza da vida humana (SOUZA, 1981, p. 58), fato que se repetiria em 1959 com o profundo cisma operado pela Revolução Cubana. Souza acredita que esse evento superlativo balançou a estabilidade trabalhista recém-adquirida por Novás; Roses salienta que Novás era um atento observador da situação política do país, que vira a sua proverbial neutralidade ameaçada perante as crescentes pressões do governo revolucionário no que diz respeito ao controle da imprensa. À época, Novás era o segundo editor de *Bohemia*, a revista semanal de maior tiragem no país, e se sentiu ameaçado após a renúncia do seu chefe imediato, que era ao mesmo tempo diretor e proprietário da revista; Roses comenta que ele chegou a receber advertências de prisão (ROSES, 1986, p. 35).

Acredito que a memória deve ter-lhe trazido à tona lembranças nunca esquecidas, que o levaram, num ímpeto, a pedir asilo na embaixada da Colômbia, deixando a TV ligada ao sair de casa (SOUZA, 1981, p. 96). Para Sarduy (2002, p. 64-66),

31 Ensaio escrito por Gutiérrez de la Solana (1983) em homenagem a Novás Calvo, por ocasião de seu falecimento.

o fantasma da hispanidade retrógrada de Torquemada era uma presença marcante no contexto cubano desde sempre, no *modus operandi* tanto da ditadura recém-derrocada quanto das forças vencedoras, mesmo que de forma inconsciente, o que o leva a concluir que a revolução era um retorno do reprimido.

A explosão da revolução instaurou uma imagem moralizante e seminal do macho, o herói reprodutor, o fundador mítico, brandindo um código de proibições e permissividades — muito poucas —, que era apenas transposto do cristianismo mais retrógrado.

[...] Com seus hinos tropicalizados, com suas vestes e maracas, com esplêndidas bandeiras agitadas ao vento, a Inquisição estava de novo em marcha (SARDUY, 2000, p. 64-66, tradução nossa).

Unamuno (1946a) já tinha chamado a atenção para o profundo contraste entre o *ethos* galego e o espanhol. Se, por um lado, o primeiro se caracterizava pela suavidade do trato, pela tolerância e pela rejeição quanto ao uso da violência; o segundo tinha um caráter inquisidor, um gosto pela desavença e uma grande agressividade. Souza (1981, p. 97) salienta a presença de um ciclo de mudanças que se repetem na vida de Novás, um ciclo mítico, a meu ver, no qual ao nascimento (a migração e/ou exílio) segue-se o crescimento (o reconhecimento pela outredade), que, por sua vez, termina em morte (cisma social), dando início a um novo ciclo, sempre traumático na esfera pessoal, mas salutar no que tange à sua carreira literária.

Eu poderia devanear sobre o assunto e tentar explicitar, à luz de um argumento plausível, pontos que, não importando as causas ou motivações, muitos acabaram abordando superficialmente e aventar que o escritor poderia ter sofrido um episódio de depressão — como apontado por Espinosa Domínguez —, um episódio de síndrome do pânico ou inclusive um episódio de transtorno de estresse pós-traumático, hipóteses todas válidas por se tratarem de doenças muito próximas entre si e que podem ficar latentes por décadas até serem desencadeadas por um evento superlativo. Em qualquer caso, há vários fatores comuns no desencadeamento de qualquer um dos episódios referidos: a vulnerabilidade da infância, em especial se associada à perda do lar; a sobrevivência num contexto social conturbado, com guerras e revoluções; e, por último, condições sociais de extrema pobreza como as enfrentadas por

um recém-imigrado numa metrópole, o que se traduz num sentimento de desamparo. Todas e cada uma dessas causas poderiam ser aplicadas à vida de Novás e, por extensão, aos seus personagens, como já mencionado por Gutiérrez de la Solana, Souza e Roses.

Nesse sentido, mostra-se desnecessária uma análise do discurso de Díaz para denotar sua intencionalidade ao atribuir determinadas características desfavoráveis à figura de Novás, a partir da repetição e alternância de palavras como “abandonou”, “suicidou-se”, “tentou transmitir desalento aos outros”, “cometeu desatinos”. Esse autor, que é uma figura controversa ele próprio³², estava, na verdade, mantendo as aparências perante as instituições oficiais por ter tido a oportunidade, invejável num mundo editorial notoriamente restrito, de dar a conhecer, mesmo que parcialmente, uma pedra basilar da cultura cubana que fora condenada ao ostracismo durante trinta anos. Contudo, Díaz reconhece o grande aporte de Novás Calvo à literatura cubana: saber captar e recriar a musicalidade da fala coloquial do cidadão comum da urbe — o ritmo, a sintaxe, a cadência —, ou seja, “uma música da palavra que lhe permitiu se expressar em uma linguagem vernácula e universal, resolvendo assim o problema mais importante da literatura latino-americana de sua época” (DÍAZ, 1990, p. 11), o que também será citado no prólogo de Espinosa Domínguez (2005). Esses elementos lexicais, segundo Gutiérrez de la Solana (1972), conferem uma grande emotividade aos seus relatos.

Os pesquisadores coincidem no que tange ao destaque que merece a cidade como cenário da obra de Novás. Concordam também que a alternância das descrições da cidade, dos conflitos da trama e dos personagens adquire, em vários dos seus contos, uma agilidade da montagem e edição da narração que lhes confere um caráter de narrativa cinematográfica. Este é um fato mencionado por Díaz e Espinosa Domínguez e explicitado por Gutiérrez de la Solana, Roses e Souza. Para Gutiérrez de la Solana (1972, p. 109-110), a técnica cinematográfica de Novás consiste na montagem de uma série de imagens rápidas e precisas, visando sugerir — não descrever — o retrato de conjunto da ação ou da cena. O que seria, em termos cinematográficos, a articulação da mostração e da narração (AUMONT; MARIE, 2003, p. 200-208) com

32 Com o livro de contos *Los años duros* (1967), Prêmio Casa de las Américas, Díaz deu início ao ciclo de “literatura da violência”, culminando na busca, por parte de críticos e literatos cubanos, por uma literatura engajada que pautasse a que seria escrita posteriormente: tom épico laudatório, descrições de um realismo cru e um marcado caráter machista — como já apontado por Sarduy (CAPOTE, 2000, p. 21-22).

farto emprego do recurso de *flashback*. Para os autores, Novás é mestre em criar uma atmosfera de angústia e incerteza mediante o emprego da referida técnica cinematográfica unida ao uso das reiterações da linguagem. Por sua vez, Roses observa que Novás descreve um narrador em terceira pessoa, despersonalizado e onisciente, que expõe e explica a psique do protagonista, no começo da narração, com a versatilidade das tomadas de uma câmera cinematográfica em primeiríssimo primeiro plano, primeiro plano ou plano detalhe, e depois à distância. Para Souza, o referido conceito de narração cinematográfica se deve aos críticos, embora ele cite uma carta que Novás lhe enviou, em 29 de julho de 1962, na qual este define que “o estilo e a técnica são mais policiais, nas cenas, como nas sequências cinematográficas” (SOUZA, 1981, p. 128). E acrescenta que esse conceito se mostra aceitável desde que aplicado em apenas alguns trechos dos seus contos, sem se estender à totalidade. Segundo Souza (1981, p. 82), é um recurso que se manifesta nas transições rápidas de cenas unidas numa alternância da narração objetiva das reações físicas dos personagens com a apresentação dos fatos, estabelecendo, na realidade, uma inter-relação entre leitor e escritor, cuja efetividade depende do nível de compreensão do leitor e da capacidade do autor em prover detalhes ou explicações adicionais à trama da história, com outros métodos quando for preciso. Isso leva Espinosa Domínguez (2005, p. 18) a dizer que a eficiência literária de Novás radica no que oculta, e não no que nos deixa saber.

Para Roses, Novás foi pioneiro ao antecipar uma visão ampla e eclética do cubano na literatura, uma cubanidade que Novás refletiu magistralmente em sua obra sem teorizar sobre ela, entendendo-se por cubanidade, segundo refletido em seus contos, a coexistência, muitas vezes ríspida, de elementos culturais de procedências diversas num mesmo território. Esta opinião é compartilhada por Garrandés³³, para quem Novás foi o primeiro escritor latino-americano a traçar um trajeto dos encontros entre várias culturas. Em outras palavras, Novás foi um pioneiro do hibridismo cultural, da transculturação de Ortíz, uma visão que será retomada por Sarduy na década de 1960 (ROSES, 1986, p. 75) e sobre a qual teorizará nas notas explicativas a sua novela de 1967, *De donde son los cantantes*: “Três culturas se sobrepuseram para constituir a cubana — espanhola, africana e chinesa” (SARDUY, 2005, p. 235). Esse enunciado generaliza, mas não simplifica, a heterogeneidade de uma determinada

33 Publicada na revista *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996/1997, p. 91).

cultura. O autor retoma a ideia em outro artigo, esclarecendo que, na citada novela, chegou a incluir um quarto elemento nas entrelinhas: a morte, de presença constante na história cubana. Para ele, essa trindade de sobreposições culturais se manifestou em Cuba por intermédio de uma abrumadora presença da hispanidade e, em particular, da Espanha de Torquemada — repressiva, inquisidora e fascinada pela morte. Já da enorme diversidade cultural africana, o que chegou na ilha, em uma seleção cultural forçada, foi a rígida estrutura social da hierarquia tribal. Da cultura chinesa, chegava o sentido do acaso, de capital importância na história do país. Isto é, nas suas palavras, “uma superposição de estratos e heranças turvas” da Espanha inquisitorial, da África tribal e do sentido do acaso chinês (SARDUY, 2002, p. 66).

O componente galego

Há um elemento que costuma passar despercebido nos estudos sobre a vida e a obra de Novás; estou me referindo ao componente galego como elemento regional dentro do conjunto mais abrangente da hispanidade, o qual é considerado, de forma geral, como falsamente unitário pelos pesquisadores. Para Novás, ao mesmo tempo herdeiro e depositário do *ethos* das antigas tradições culturais celtas pela sua origem galaica, o universo religioso de *ñáñigos*, *santeros* e *paleros* afro-cubanos por ele encontrado nos cortiços havaneses revelava-se equivalente ao mágico universo celtibero da sua infância. O filósofo Miguel de Unamuno escreveu vários artigos sobre a Galiza, que foram publicados entre 1908 e 1912³⁴ — ano da chegada de Novás Calvo em Cuba —, o que nos permite dispor de um testemunho de primeira mão sobre o contexto da infância de Novás. Afirma o filósofo que, na época, a Galiza era um território com uma paisagem nitidamente feminina; viam-se apenas mulheres nas lavouras, enquanto os homens se fizeram ao mar ou como pescadores ou migrando para a América. Um cenário antigo, desgastado pela ação humana, pelo superpovoamento e pela fome. Novás era da municipalidade de Mañón, a mesma que, em 1866, sofreu a quebra definitiva de uma rudimentar indústria têxtil. O panorama era o mesmo em

34 Os referidos artigos foram publicados na Argentina em vários volumes pela Espasa-Calpe, durante a década de 1940. Qualquer referência aos mesmos basear-se-á nestas edições.

toda a Galiza, o que, unido às más colheitas da década anterior e a um superpovoamento secular, deterioraria as condições de vida a um nível paupérrimo, criando as bases para uma migração maciça nos cinquenta anos seguintes.

Em algumas épocas, os galegos representaram 45 % do total de emigrantes espanhóis para as Américas e, desse total, 39 % foram para Cuba (EIRAS ROEL; REY CASTELAO, 1992, p. 227), onde galego era sinônimo de trabalhador braçal (MORENO FRAGINALS, 1978, v. III, p. 118), como evidenciado pelo estereótipo do galego — símbolo de todos os imigrantes espanhóis de origem humilde — no teatro bufo cubano. Para se ter uma ideia das dimensões desse fluxo humano, chegaram a Cuba, em 1913 — ano seguinte à chegada de Novás —, procedentes dos portos de Corunha e Vigo, 17.027 imigrantes galegos, homens solteiros na sua maior parte. Segundo fontes galegas, grande parte dessa migração era clandestina, eis por que não conferem os números das estatísticas galegas (que apresentam uma média anual de 10 mil imigrantes entre 1891 e 1900) com os do *Civil Report 1899-1900* da administração de ocupação norte-americana, segundo o qual havia apenas 19.088 galegos em Cuba (EIRAS ROEL; REY CASTELAO, 1992, p. 234-255). O historiador Moreno Fragnals (2005, p. 355) levanta outra questão sobre as estatísticas: entre 1887 e 1899, devido à guerra de independência, a Espanha enviou à ilha 345.698 soldados, dos quais apenas 146.683 retornaram ao fim da guerra. “Em outras palavras, 200.000 não voltaram”. O historiador recorre à forte tradição oral, segundo a qual eles se esconderam para não serem repatriados. Logo, na Galiza ficaram apenas as mulheres, os velhos e as crianças. Estes são precisamente o contexto e os personagens de um dos poucos contos de Novás que transcorre num ambiente galego: “La primera lección”, que fora incluído previamente em *La luna nona y otros cuentos*, em 1942. Roses (1986, p. 82-99) aponta um outro conto, sem especificar qual, em que Novás emprega o que ela denomina de “efeito galego”: uma atmosfera irreal produto da justaposição do “sentimento galego do sobrenatural” com o “espiritualismo afro-cubano”.

No que tange à suposta influência da cultura celta no galego, Unamuno pontua que, além do lugar-comum das evidências materiais na arquitetura, ela existe nos substratos linguísticos e na toponímia. Já os historiadores Caro Baroja (1981) e Damián Cano (2002) veem vestígios culturais celtas na peculiar forma de herança das pequenas propriedades rurais galegas: o minifúndio, secularmente associado a uma economia de subsistência; a divisão social do trabalho rural, fundamentado no trabalho

feminino; e o folclore popular, no qual a lua, em particular o plenilúnio, desempenha um importantíssimo papel. Gostaria de frisar que tanto o símbolo da lua quanto as cerimônias sob sua luz — seja lua cheia, seja entre nuvens — constituem uma constante cenografia na estrutura dramática da narrativa de Novás. Sob o luar, acontecem o ápice ou o epílogo das ações em “Aquella noche salieron los muertos”, “Long island” e “La luna de los ñaños”, do seu primeiro livro de contos intitulado *La luna nona y otros cuentos*, o que parece ser uma homenagem explícita à sua cultura materna com seu calendário agrícola lunar. Os contos “El otro cayo” e “No lo sé desil”, do seu segundo livro de contos, *Cayo Canas*, também traz a lua como testemunha do desenlace da ação.

Quanto aos autores cubanos, é compreensível o descaso destes com relação ao elemento galego na obra de Novás, exceto quando se trata do uso de regionalismos galegos ou quando se sugere que foi o condicionamento linguístico do aparelho fonador de Novás, na sua Galiza materna, que lhe possibilitara captar como ninguém a musicalidade da fala coloquial da urbe cubana. Essa é a tese de Díaz (1990, p. 8) no mínimo prólogo para a primeira e póstuma edição cubana da obra de Novás. No entanto, a pesquisadora galega Iglesias (2003), baseando-se na análise do léxico e dos traços gramaticais do conto “La primera lección”, conclui que Novás alude ao fenômeno da diglossia, isto é, à convivência da língua espanhola com os dialetos galegos num mesmo espaço geográfico, o que sugere que Novás criança cresceu num meio onde ambas as línguas conviviam³⁵. Os literatos e críticos cubanos contemporâneos de Novás estavam todos focados na grande descoberta do universo afro-cubano e fascinados pela riqueza da cultura e do folclore negro, processo em que a maioria era coparticipante por intermédio das suas respectivas obras. Partia-se do pressuposto de que Novás era um imigrante galego totalmente *aplatanado*, ou seja, assimilado, aculturado pela cultura local na qual se inserira, tendo em vista a tenra idade com que chegou à ilha e às inúmeras vivências e ocupações por ele desenvolvidas até chegar à idade adulta, assim como o fato de a sua formação ser basicamente autodidata.

A meu ver, é possível estabelecer pontos de contato entre a cultura galaica da infância de Novás e as culturas afro-cubanas com as quais conviveu na adolescência. Semelhanças que aproximam o universo da oralidade e do animismo celta às do

35 O que parece ser referendado por Lage-Seara (2022), principalmente no que diz respeito à criação de escolas, em Mañon, por parte de sociedades galego-cubanas como a Unión Mañonesa.

afro-cubano: ambas as cosmogonias sacralizavam seus respectivos entornos geográficos, a floresta e as montanhas; adoravam e falavam com as árvores — como o faz Moco, personagem de “*Aquella noche salieron los muertos*” —; cultuavam os mortos; tinham sacerdotes herbolários. Ambas as culturas acreditavam nos feitiços femininos — não por acaso é Garrida, a galega protagonista de “*La luna de los ñãñigos*”, quem se transforma. Finalmente, ambas as cosmogonias, para subsistir perante uma cultura opressora dominante, tinham que disfarçar, esconder, hibridizar as suas crenças, embora por causas distintas, sob o manto da religião oficial, favorecendo o processo de sincretismo religioso. Segundo Unamuno,

O paganismo, que não morreu em nenhuma parte, mas que mais ou menos se batizou no cristianismo, aqui pulsa mais vivo do que em outras regiões espanholas, talvez porque o antepassado galego, um celta, tinha uma mitologia naturalista de que carecia o beduíno, avô do castelhano, o ibero robusto (UNAMUNO, 1945a, p. 59-60, tradução nossa).

Portanto, considero plausível dizer que, no processo de adaptação a um novo entorno, o púbere Novás se identificava, mesmo que de forma inconsciente, com aquelas manifestações culturais que lhe eram familiares. Houve apenas uma translação do universo sincrético galego-cristão para o universo sincrético afro-cubano, uma nova hibridização de duas culturas já híbridas. Parece incrível que as referidas semelhanças tenham sido consideradas irrelevantes no âmbito acadêmico ao se estudar a obra de Novás.

O componente chinês

Há ainda um outro elemento que costuma ser quase completamente ignorado ao se estudar a obra de Novás, que foi um dos primeiros autores a inserir em sua obra o terceiro componente conformador da cubanidade — segundo Severo Sarduy (1967), o chinês. No prólogo da edição crítica da obra *De donde son los cantantes*, Echevarría pontua que há “um elemento raramente invocado pelos estudiosos da cultura cubana: o chinês” (SARDUY; ECHEVARRÍA, 1967, p. 50, tradução nossa). Para Sarduy,

existe uma longa tradição insular em reduzir ao estereótipo um elemento essencial na constituição da nacionalidade. Acredito que a referida tradição seja uma herança do imaginário cubano devido aos preconceitos raciais incutidos pelos ideólogos da sacarocracia³⁶ de meados do século XIX; notadamente Saco (1864b), pelo artigo *Los chinos en Cuba*, alertava do perigo de introduzir outras raças na ilha. Nesse sentido, Novás foi um pioneiro, pois, quando toda a *intelligentsia* estava debruçada apenas na descoberta das raízes culturais africanas, ele conseguira distinguir uma outra raiz que nenhum dos seus contemporâneos, exceto Hernández Catá, percebera.

O componente chinês mostra-se perceptível em várias obras de Novás, entre as quais “*Aquella noche salieron los muertos*”, 1932; “*La luna de los ñáñigos*”, 1932; “*Experimento en el barrio chino*”, 1936; e *La luna nona y otros cuentos*, 1942, mesmo na forma de personagens secundários — os chineses eram uma minoria étnica — ou com o emprego de algum elemento folclórico como cenário. Roses (1986, p. 64) pontua o cenário oriental do café no qual se reúnem os motoristas de táxi em “*La luna de los ñáñigos*”. Em “*La luna nona*”, a festa chinesa é o pano de fundo contrapontístico da trama. Porém, quando o autor faz uso da forma peculiar com que os chineses pronunciam o espanhol, a fala é colocada na boca do protagonista — um pardo, filho bastardo de um homem pudente —, que imita a fala dos chineses ao se inter-relacionar com eles. De fato, Chong, o único personagem chinês do conto, pronuncia apenas duas frases.

Ora, tanto os galegos quanto os espanhóis das ilhas Canárias, assim como os iucategos e principalmente os chineses, chegaram a Cuba em migrações sucessivas patrocinadas pela oligarquia açucareira cubana, visando substituir a mão de obra escrava a partir da última fase do ciclo de predomínio da manufatura açucareira cubana, em meados do século XIX, com o intento de substituir a manufatura por um híbrido de indústria assalariada com um sistema de plantação escravista num regime de servidão quase feudal. Porém, era impossível submeter um assalariado europeu — mesmo que analfabeto, no caso, galegos e canários — a um nível de vida igual ao de um escravizado.

A imigração chinesa foi o único intento bem-sucedido dos inúmeros projetos migratórios da sacarocracia colonial cubana. De seiscentos imigrantes chineses, em 1847, passou-se a 35 mil, em 1861, enquanto se estimavam 100 mil no último quarto do século XIX. Segundo Moreno Friginals (1978, v. I, p. 308-309), foram os chineses

36 Neologismo de Moreno Friginals (1978), para designar a oligarquia açucareira escravocrata cubana.

que permitiram, finalmente, iniciar o processo de industrialização açucareira ao substituírem a mão de obra escrava pela mão de obra assalariada, em condições de trabalho e moradia inaceitáveis para a maioria dos imigrantes espanhóis. Os chineses eram designados com o termo genérico de gentes — de conotação pejorativa no jargão da época —, que também era aplicado à população negra, na condição tanto de escravizado quanto de alforriado (MORENO FRAGINALS, 1978, v. III, p. 139). Era um termo que não se aplicava à população branca, como Novás explicita em alguns dos seus contos³⁷. Foi da observação desses trabalhadores chineses que transmigraram, aos poucos, para os arredores da capital como horticultores, nos arrabaldes de Mantilla, que Novás extraiu os personagens e as falas do conto “La luna nona”, que intitula o livro homônimo.

O componente afro-cubano

O afro-cubano se mostra, de longe, o componente mais conhecido da trindade cultural cubana, os antecedentes da temática negra na literatura remontam à “literatura negreira”, de meados do século XIX, e incluem, em sua grande maioria, obras de duvidoso valor ético ou estético, mas também alguns dos clássicos da narrativa cubana desse século. Segundo Moreno Friginals (1978, p. 262-263), os escritores pertenciam a uma oligarquia açucareira escravocrata, pragmática e cínica, que apresentava a si própria como sendo antiescravagista na literatura. Sarduy comparou, apropriadamente, o comércio de africanos escravizados a uma lenta transfusão secular tanto de crenças religiosas quanto de uma psique telúrica que acabaria por se adicionar ao *ethos* insular.

O processo de aproximação, gradativo e ambíguo, de uma cultura dominante com uma cultura material e espiritual de um grupo humano considerado, tradicionalmente — preconceitos incluídos³⁸ —, culturalmente inferior se deu no marco de um contexto colonial específico, a abolição da escravatura desse grupo que, por sua vez, fora o gerador de toda a riqueza material da cultura dominante. Aproximação

37 “la gente del batey... Y el personal. Nosotros llamábamos personal a la gente blanca. Eran los mayores y los jefes de monte y los que iban con ellos” (NOVÁS CALVO, 1990, p. 184).

38 A representação do outro (do negro), no caso, do personagem de Creto Gangá, no teatro bufo, era feita por um galego (ROEL; CASTELAO, 1992, p. 281).

essa influenciada pelas ideias científicas vigentes nas ciências humanas da época, na intelectualidade cubana: o positivismo, a antropometria, as ideias lombrosianas e, em especial, a antropologia criminalista, por intermédio das publicações periódicas especializadas, como a revista *Vida Nueva*, dirigida por Diego Tamayo e publicada entre 1909 e 1957. Segundo o pensamento da época, herdado em grande parte da colônia e da sua ideologia escravocrata, imigração, criminalidade e raça eram elementos interligados que serviam de adubo às mazelas sociais do momento³⁹.

O etnólogo Fernando Ortíz foi a figura central, no começo do século XX, sob cuja persistente influência começou a frutificar o resgate das raízes culturais negras. Ortíz foi um pesquisador que, com o passar dos anos e o aprofundamento da sua pesquisa, terminaria por identificar-se com seu objeto de estudo perante o fascínio exercido por este. Ortíz chegou ao ponto de querer alicerçar a sua aproximação ao cubano exclusivamente a partir do componente afro-cubano; embora suas obras contenham brilhantes ideias, algumas outras não resistem à análise crítica (MORENO FRAGINALS, 1978, v. III, p. 246). O referido processo evolutivo dos pontos de vista do autor pode ser acompanhado através da mudança de enfoque nos títulos dos livros por ele publicados⁴⁰. Resultado paralelo desse processo foram as várias instituições de pesquisa fundadas e impulsionadas por Fernando Ortíz, como a Sociedade do Folclore Cubano, ativa entre 1923 e 1931, da qual ele era presidente na época e que editou a revista *Archivos del Folklore* (1924-1930), e a Sociedade de Estudos Afro-Cubanos, fundada em 1936, que foi editora da revista *Estudios Afrocubanos*. As referidas sociedades — embora sob forte influência da cultura hispânica — foram os meios pelos quais aconteceu, após um período de incubação, o redescobrimento das

39 Nesse sentido, já existia um precedente na literatura colonial nas obras de José Antonio Saco: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, 1832; *La estadística criminal de Cuba en 1862*, 1864; e *Los chinos en Cuba*, 1864. E um precedente científico foi o ensaio de Henry Dumont, *Antropología y patología comparadas de los negros esclavos*, escrito entre 1866-1870 e inédito até a sua publicação em Havana, em 1922, conforme citado por Moreno Friginals (1978, p. 207).

40 A seguir, uma seleção de obras de Ortíz dedicadas aos estudos afro-cubanos: *Hampa afrocubana: los negros brujos: apuntes para un estudio de etnología criminal*, 1906; *Hampa afrocubana: los negros esclavos*, 1916; *Las rebeliones de los afrocubanos*, 1910; *Los cabildos afrocubanos*, 1921; *Un catauro de cubanismos*, 1923; *Glosario de afronegrismos*, 1924; *Personajes del folklore afrocubano*, 1924; *La fiesta afrocubana del Día de Reyes*, 1925; entre outras (INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA, 1984, p. 691-693).

manifestações da cultura negra em Cuba, tanto por parte de criminalistas e etnólogos quanto pelos literatos e músicos.

Souza (1981, p. 45) ressalta que Novás foi amigo de Ortíz e que o reconhecia como uma grande influência entre os jovens escritores cubanos desde muito cedo. A música e a dança ocupavam lugar predominante; em *Crônicas*, Carpentier (1976, v. II, p. 107) descreve suas peripécias como musicólogo em companhia dos compositores Amadeo Roldán e Alejandro Caturla no estudo e transcrição musical dos ritmos afro-cubanos e na sua apropriação e divulgação por intermédio das versões sinfônicas por eles realizadas. Já as manifestações religiosas ocupavam um lugar discreto.

Nas décadas de 1920 e 1930, havia uma amplidão taxonômica no que diz respeito à cultura negra insular que pode confundir: negritude; negrismo⁴¹; afro-cubanismo; movimento afro-antilhano (SARDUY, 2005, p. 38); e poesia negrista ou mulata. Para Gutiérrez de la Solana (1972), há uma distinção de gêneros entre o que ele denomina como poesia negrista, referindo-se à poesia de Guirao, Ballagas e Guillén; ou de literatura afro-cubana, para se referir à mitologia iorubá compilada por Lydia Cabrera, às novelas de Carpentier e à novela e contos de Novás. Literatura afro-cubana tem sido o termo de maior aceitação até o presente. O que ficara conhecido como negritude se convertera num movimento estético de caráter internacional e de forte apelo nacionalista no Caribe, entre 1928 e 1937. E esse movimento constituiu, no caso cubano, uma nova aproximação, a partir de outro ângulo, à temática negra, quase meio século após fatos históricos como: a abolição da escravatura; outra guerra de independência com uma tropa majoritariamente mulata — representavam 60 % da tropa (MORENO FRAGINALS, 2005, p. 345) —; várias ocupações militares norte-americanas; uma gigantesca onda migratória espanhola tanto humana quanto de capitais (MORENO FRAGINALS, 2005, p. 356); imigração sazonal de dezenas de milhares de boias-frias jamaicanos e haitianos para trabalhar nos canaviais; e, inclusive, um malfadado movimento pela inclusão social dos negros na nascente república, o Partido dos Independentes de Cor, que deu origem a um levantamento armado que foi cruelmente reprimido em 1912. Diversas fontes calculam em 3 mil o número de mortos num episódio racista conhecido como a Guerrinha de 1912, geralmente omitido pelas historiografias oficiais (FERMOSELLE, 1998). Um interessante ponto de vista

41 Associado por alguns estudiosos ao movimento da negritude do Caribe francófono.

sobre o assunto é o de Loomis (1999, p. 1-2), que afirma que a guerra de 1912 suprimiu a questão racial da agenda política cubana substituindo-a pela cultura.

Para Moreno Friginals (1978, p. 301-309), foi o ícone da terra prometida que movimentou uma importante corrente migratória espanhola para a ilha. A maioria dos imigrantes, catalães e galegos, ficou nas cidades ocupando o lugar dos negros em múltiplas atividades, por ser uma mão de obra mais barata e eficiente pela sua disciplina operária. A isso ele acrescenta o forte preconceito racial ainda vigente numa sociedade pós-escravocrata, unido à influência dos preconceitos raciais do governo de ocupação norte-americano⁴². Assim, sentimentos encontrados sobre a cultura afro-cubana⁴³ e os seus representantes podem ser detectáveis entre os membros da classe branca economicamente dominante na sociedade republicana cubana, quer sejam de origem espanhola, quer nascidos na ilha — mesmo nos ofícios mais humildes e mais mal remunerados.

Como dito em passagens anteriores, parece que 1912 foi o ano da chegada de Novás Calvo, ainda criança, a Havana, partindo do fato de que 1905 seja o ano do seu nascimento, segundo apontado por Menton, Roses, Souza, Gutiérrez de la Solana e Garrandés, embora Iglesias e Lage-Seara indiquem outra data: 24 de março de 1903. Também há discrepâncias quanto à grafia do lugar do nascimento: a aldeia de Grañas del Sor (Roses), ou Granas de Sor (Gutiérrez de la Solana e Garrandés), ou mais provavelmente a aldeia de Parigueiro, paróquia de San Mamede das Grañas do Sor, pertencente à prefeitura de Mañón (Iglesias). Em qualquer um dos casos, uma personalidade sensível, mesmo em idade púbere, não seria indiferente à atmosfera de desconfiança racial latente naquele novo meio social.

Para Gutiérrez de la Solana, o universo afro-cubano é uma pedra basilar no desenvolvimento da obra de Novás Calvo e um marco para a sua compreensão, pois o autor teve múltiplas vivências como trabalhador ocasional boia-fria entre as classes

42 Diversas fontes sugerem uma espécie de acordo entre a oficialidade branca de alta patente do exército libertador, o capital (branco) hispânico e o governo interventor norte-americano, visando excluir do poder o ascendente grupo social negro.

43 O debate jornalístico *Ideales de una raza*, publicado no conservador *Diario de la Marina*, durante os anos 1920, reflete isto, assim como o artigo do marxista Marinello (1998) sobre o problema racial, intitulado *Carta negra: 1929*, o autor declara que as coisas continuam iguais, quer dizer, mal (LA GAZETA DE CUBA, 1998).

mais desfavorecidas da nação. Segundo Roses (1986, p. 3-5), Novás evitava falar a respeito dos anos que se seguiram à sua chegada a Cuba. De fato, devemos os poucos dados disponíveis às entrevistas realizadas por Roses durante a redação da sua obra. Foi o convívio com a população negra de baixa renda que lhe forneceu os elementos constitutivos do realismo mágico, que caracterizaria sua primeira época como narrador. Isso se refletirá como uma constante nos seus primeiros contos e no único romance no qual aborda o componente negro da cubanidade. Contudo, na obra de Novás, inexistem tanto o clichê quanto o folclorismo, diferentemente do que ocorre com a maioria dos seus contemporâneos, e esse é um dos pontos altos do escritor, segundo Gutiérrez de la Solana, Espinosa Domínguez e também Souza, para quem a importância da obra de Novás se radica no fato de reproduzir — não de descrever — o folclore cubano por meio da sua técnica narrativa.

Parece evidente que a descoberta da cultura afro-cubana pela literatura durante a década de 1930, em especial no seu primeiro lustro⁴⁴, foi a eclosão de algo que estava sendo gestado desde muito antes entre os intelectuais cubanos, tanto na capital quanto no interior da ilha, e, inclusive, entre aqueles que se encontravam temporariamente na Europa por diversos motivos. Afinal, o fascínio exercido pela arte negra africana, em conjunto com outras manifestações etnoestéticas, criou o húmus cultural sobre o qual germinaram as primeiras vanguardas artísticas europeias do século XX. Nas metrópoles caribenhas — epigonistas dos grandes centros metropolitanos do poder —, o estudo dos traços das culturas ditas primitivas presentes no cotidiano insular constituiu-se num ponto de referência obrigatório durante a consolidação cultural das nacionalidades em geral e da cubanidade em particular. A cultura negra em lugar de destaque, a cultura cabocla de origem hispânica em menor escala e a cultura chinesa completamente obliterada se estabeleceram como os únicos modelos estéticos a serem pesquisados no âmbito do Caribe hispanofalante, especialmente em Cuba, numa dinâmica politizada e nacionalista com forte apelo ao estereótipo.

44 As obras que iniciaram a literatura afro-cubana foram: *Motivos de son*, 1930, e *Sóngoro Cosongo*, 1931, de Guillén; os contos *Aquella noche salieron los muertos* e *La luna de los ñáñigos*, ambos de 1932, e o romance *El negrero*, 1933, de Novás Calvo; o romance *¡Ecue-Yamba-O! Historia afrocubana*, 1933, de Carpentier; *Bongó. Poemas negros*, 1934, de Guirao; *Cuaderno de poesía negra*, 1934, e *Antología de la poesía negra hispanoamericana*, 1935, de Ballagas; a antologia *Contes nègres de Cuba*, 1936, de Cabrera; e, por último, *¡Oh mío Yemayá!! cuentos y cantos negros*, 1938, de Lachatañeré.

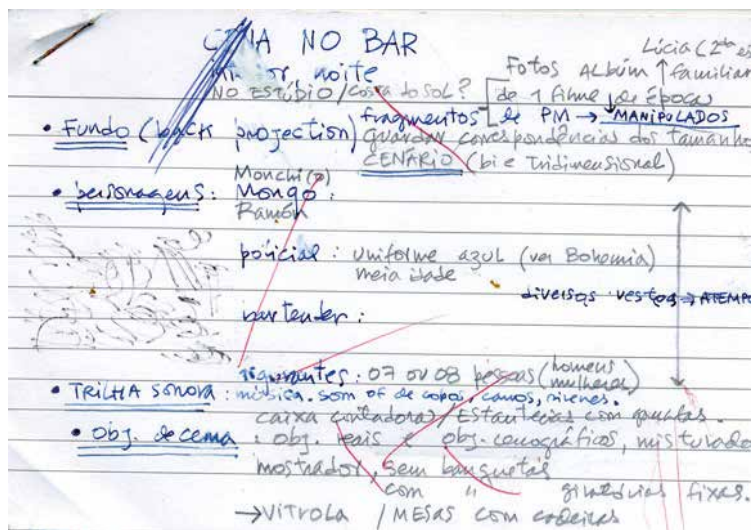
Segundo Souza (1981, p. 45), havia quatro assuntos que fascinaram Novás desde sempre: o mar (um dos eixos da cultura galega), os fora da lei (a representação dos emigrados, dos marginalizados, da alteridade), os carros (o apelo ao maquinário, à modernidade) e a cultura negra (pela sua marginalização e pelas similitudes com a cultura galega no caso do sincretismo). Souza também salienta o caráter pioneiro da obra de Novás ao abordar a temática negra, em especial no seu protorromance *Pedro Blanco, el negrero*, que assentaria precedentes na novelística cubana posterior⁴⁵, o que levará Garrandés a afirmar que o estilo barroco de Novás é um correlato do processo de formação da identidade nacional (REVISTA ENCUENTRO DE LA CULTURA CUBANA, 1996, p. 89).

45 Em especial em Carpentier e Arenas (SOUZA, 1981, p. 45).

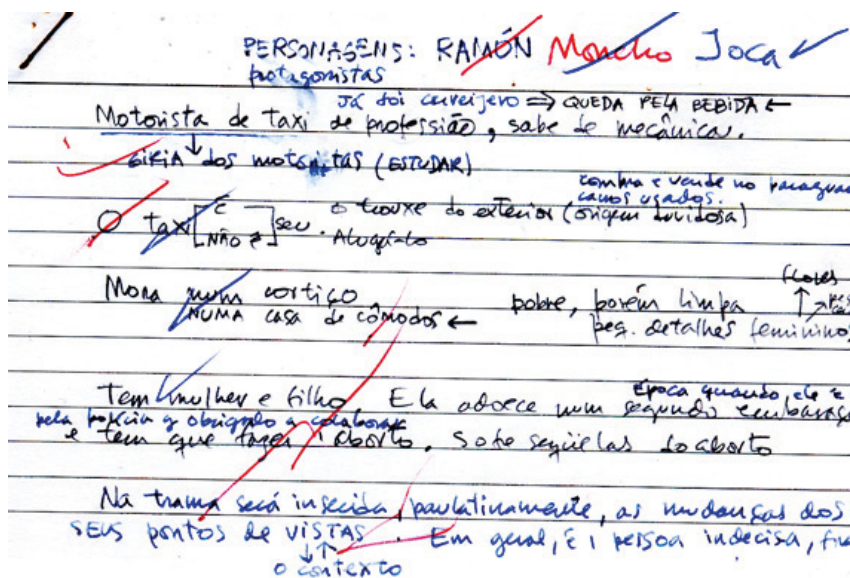
APPENDICES

Apêndice A Exemplos de fichas utilizadas no processo da escrita

Ficha de construção da cena 8



Estágio na construção do personagem protagonista

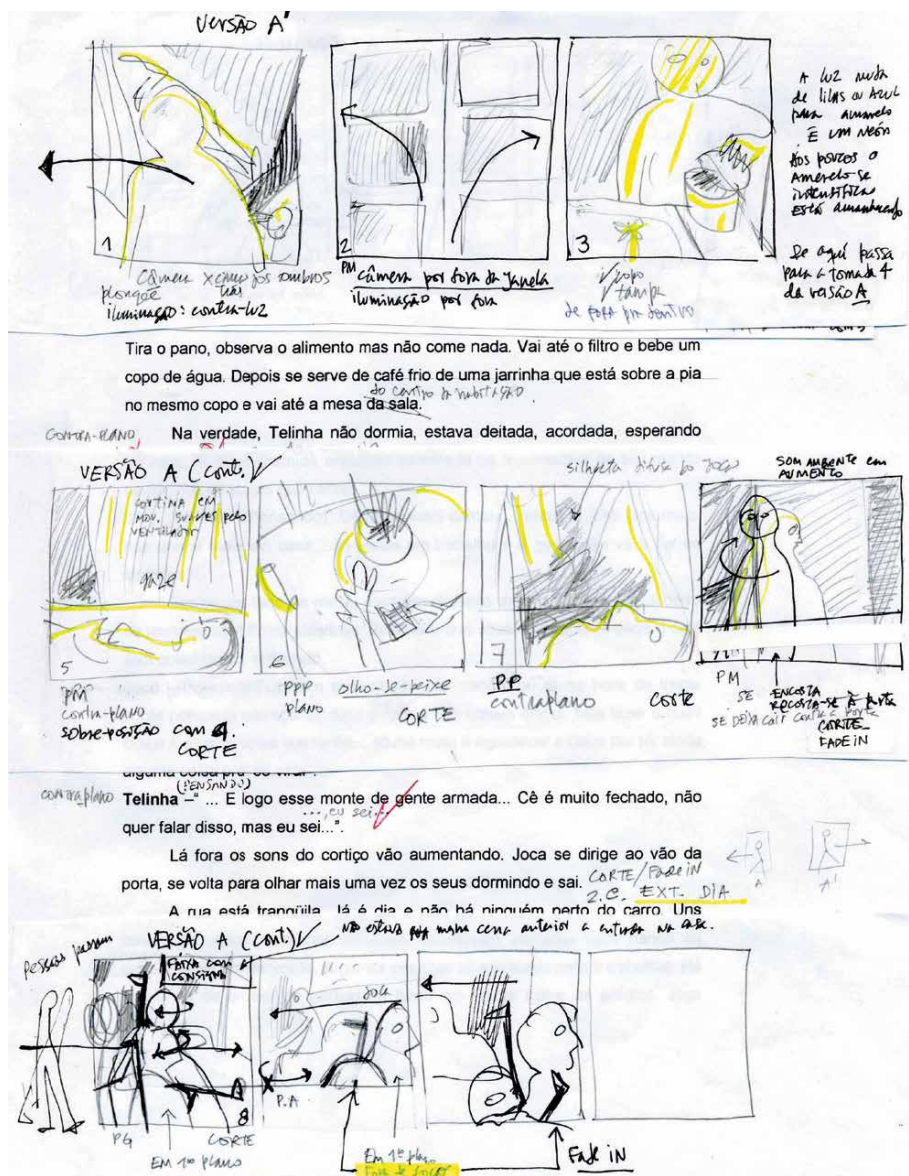


199

Apêndice B

Exemplos de croquis preliminares do storyboard

Esboços de cenografia e estudos da iluminação, do movimento cênico dos atores e do movimento das câmeras



Apêndice C **Objetos de cena**

Devido ao fato de alguns objetos de cena utilizados nas gravações terem particular destaque no filme, quer pelo apelo imagético, quer pelo caráter simbólico, aprofundamos suas descrições físicas e técnicas. Os objetos de cena serão apresentados neste apêndice na respectiva ordem de aparição na narrativa.

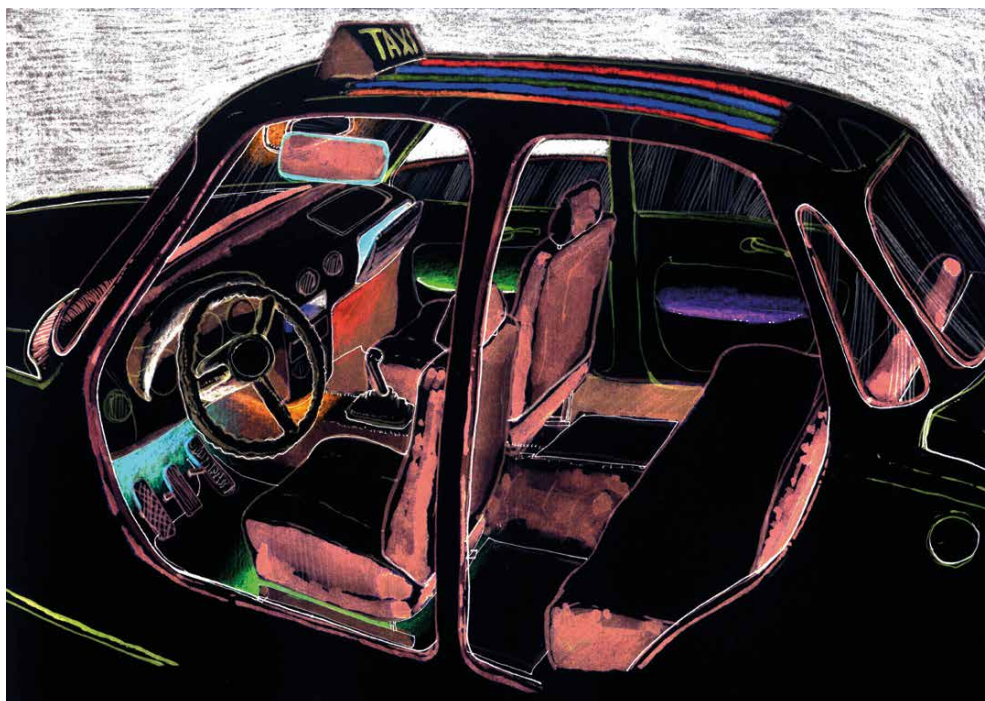
Táxi

Em princípio, o carro que Joca dirige é um Santana, embora possa ser qualquer outro modelo disponível, desde que seja um carro amplo. Devem haver dois ou mais carros do mesmo modelo e ano, sendo um deles procedente de um ferro-velho e que não precisa funcionar do ponto de vista mecânico, pois será usado em todas as cenas do táxi gravadas no estúdio, podendo, inclusive, estar parcialmente desmontado ou, caso seja preciso, ser desmontado visando obter ângulos diversos dos movimentos corporais do ator ou dos atores, assim como dos detalhes e primeiros planos a serem gravados no interior do carro.

Devido à grande importância da iluminação nas cenas a serem gravadas no interior do táxi, os carros utilizados nas filmagens precisam de preparação elétrica para se instalarem luzes de neon ou *LED* no seu interior —no teto, nas portas e no painel. Aliás, no que diz respeito ao uso de luzes internas no carro, além das já referidas, podem empregar-se lâmpadas alógenas coloridas (verdes, vermelhas ou azuis) para inverter ou modificar a cor do que está a ser gravado. Gostaria de salientar que, desde 27 de abril de 2006 (data do *insight* sobre o assunto), avaliei a possibilidade de que o carro de Joca estivesse tunado com motivos solares, utilizando-se a cor do carro (vários tons de amarelo pintados à mão) ou desenhos em formas de labaredas. Hoje, constato que aquele estalido criativo surgiu de uma memória esquecida ou da criptomnésia de imagens dos carros *chicanos* conhecidos como *lowriders*, os quais, graças às intervenções plásticas quase escultóricas feitas pelos seus proprietários, para além das modificações mecânicas e técnicas, foram transformados em objetos de arte de grande valor museológico.

Os outros objetos de cena a serem usados dentro do táxi — e, pontualmente, dentro da limusine — são: uma estampa de Santo Expedito; vários pacotes de bolachas (um quase cheio, os outros vazios e amassados); uma garrafa de água de 600 ml ou de 1 L, às vezes cheia, às vezes vazia; uma sacola plástica vazia, enrolada dentro do porta-luvas.

Ilustração digitalizada do diagrama do carro de Joca – sugestões para a colocação das luzes de neon ou *LED*



Exemplo de carro *lowrider* tunado



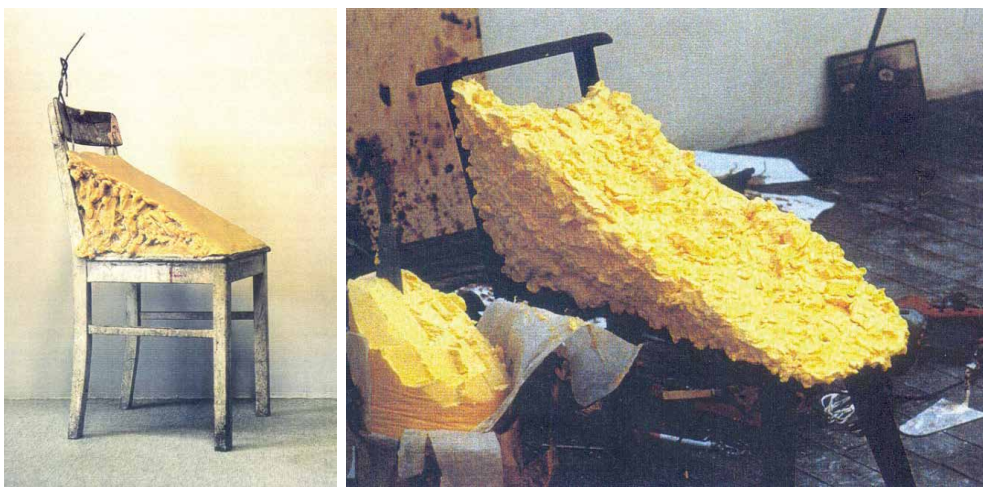
Fonte: Gilbert “Magu” Luján, Family car, Chevy coupe, modelo 1950. Disponível em: <https://www.iol.co.za/motoring/industry-news/museum-celebrates-lowriders-and-artwork-they-inspire-10136830>. Acesso em: 19 abr. 2022.

Cadeira de tortura

Este objeto tem uma capital importância nas sequências 10, 13 e 17, nas quais é de fato o único objeto presente em cena além da lâmpada que desce progressivamente até ficar quase encostada no rosto de Joca. É uma referência à arte conceitual e, em específico, a uma obra antológica: *Cadeira com banha*, de Joseph Beuys (1963), que visava estabelecer um contraponto entre um objeto industrializado, no caso, uma cadeira — ergonômica, na escala humana e, tradicionalmente, símbolo da ordem e do poder — e a banha — para o artista, representação da impermanência devido às transformações desta substância sob efeito térmico —, que, além de ser um sinônimo de gordura, pode significar bajulação, ameaça que não se tem intenção de cumprir, promessas vagas. O fato de utilizar banha ou alguma substância de textura semelhante cria uma resposta psicofisiológica direta, visceral, não mediada pela lógica, no espectador hipotético. Do ponto de vista construtivo, a cadeira terá uma estrutura de madeira — o plano inclinado — que será revestida com um colchonete e, posteriormente, com uma substância que imite a textura e a cor de banha sólida. O plano inclinado terá várias saliências acolchoadas (pinos de madeira revestidos encaixados em furos previamente feitos na estrutura, segundo dados ergométricos) para sustentar

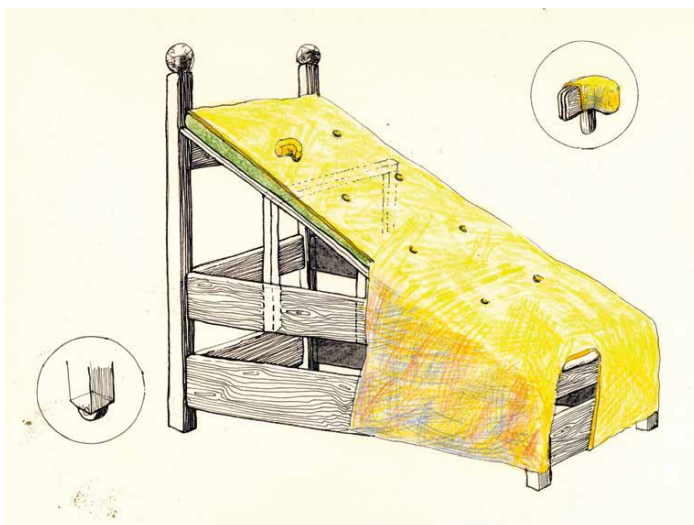
o corpo do ator com um mínimo de comodidade, em diferentes posições. As saliências permanecerão ocultas pelo próprio corpo do ator e pelo ângulo das tomadas.

À esquerda, *Fettstuhl*, de Joseph Beuys, 1964, 89,8 x 29,8 cm. À direita, *Letzter raum*, de Joseph Beuys, instalação, 1986



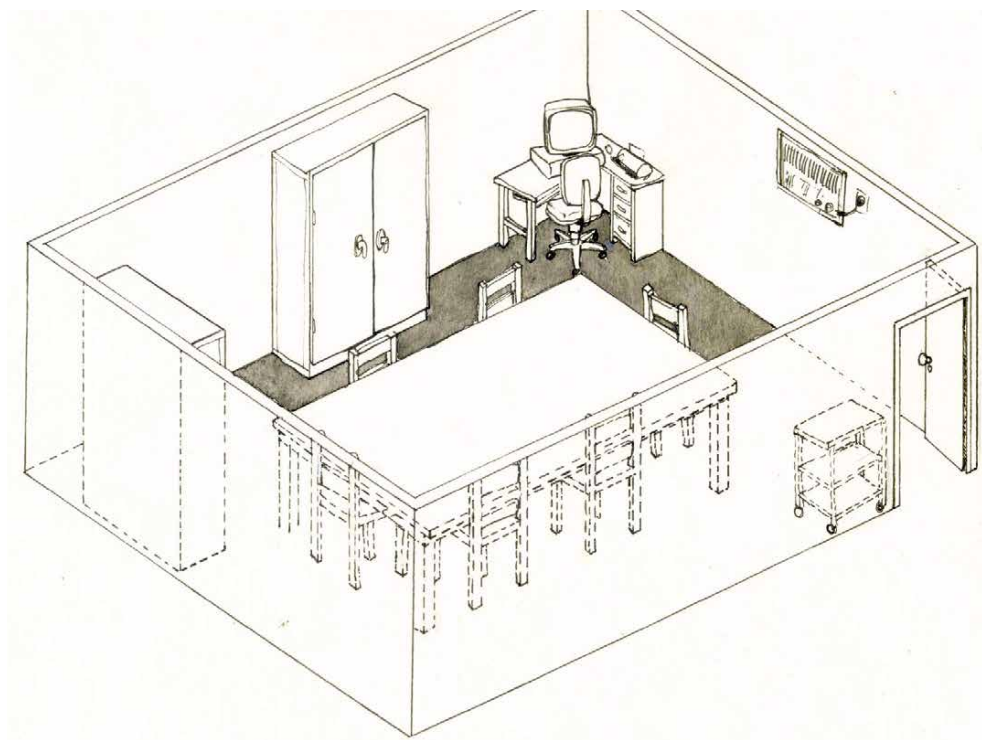
Fonte: Borer (2001).

Ilustração digitalizada do diagrama da cadeira de tortura



Como referido na segunda parte, a intenção de gravar uma quantidade considerável do vídeo no estúdio permite controlar e garantir a qualidade do som e da iluminação. A seguir, ilustro as cenografias a serem utilizadas nas diferentes sequências, incluindo, quando for o caso, uma breve descrição dos objetos de cena; a dimensão aproximada dos cenários; indicações para a iluminação da cena; e, em algumas ocasiões, um plano aproximado da planta dos cenários.

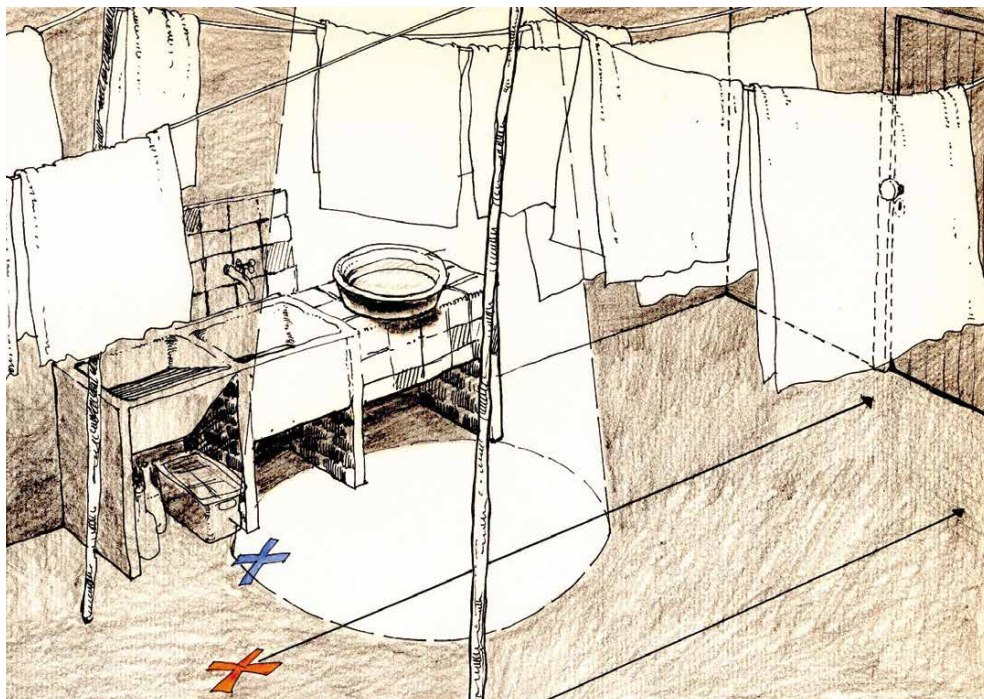
Ilustração digitalizada do escritório da polícia (sequência 1)



É um cômodo retangular de médio porte com uma mesa grande no centro, ocupando quase todo o espaço, e várias cadeiras ao redor. Há uma outra mesa, pequena, cheia de objetos pessoais do defunto, alguns dos quais em bolsas de plástico. No alto

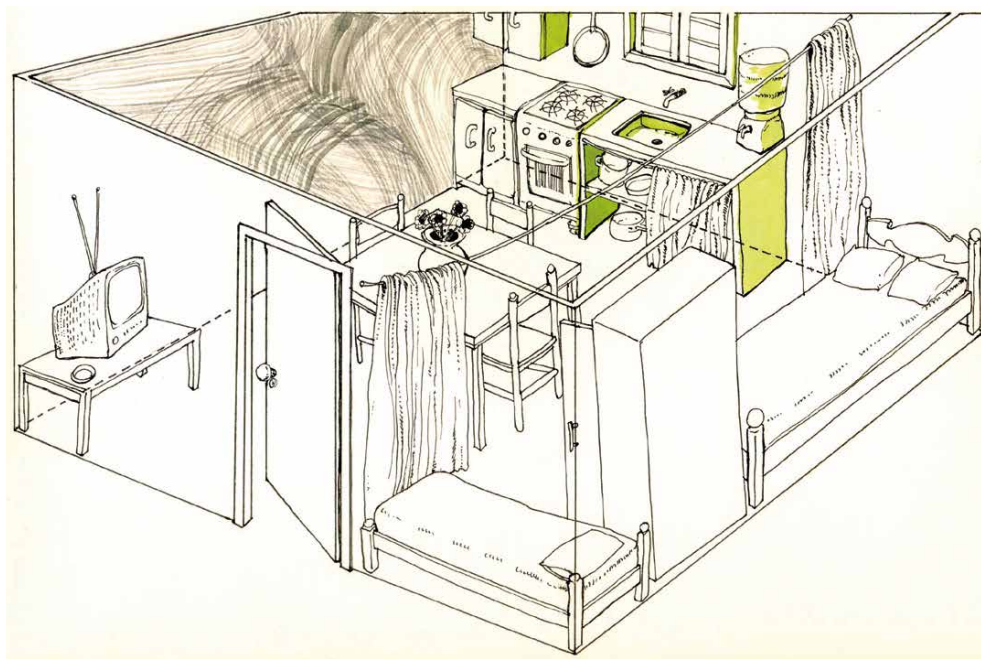
da parede há um ar-condicionado. Num canto há uma mesa de datilografia com uma máquina de escrever ou um *rack* com um computador antigo. Ao lado, um armário de metal. Uma porta se abre do lado direito, quase na esquina com a parede que tem o ar-condicionado.

Ilustração digitalizada do corredor do prédio onde mora Joca – luz zenital (sequência 3)



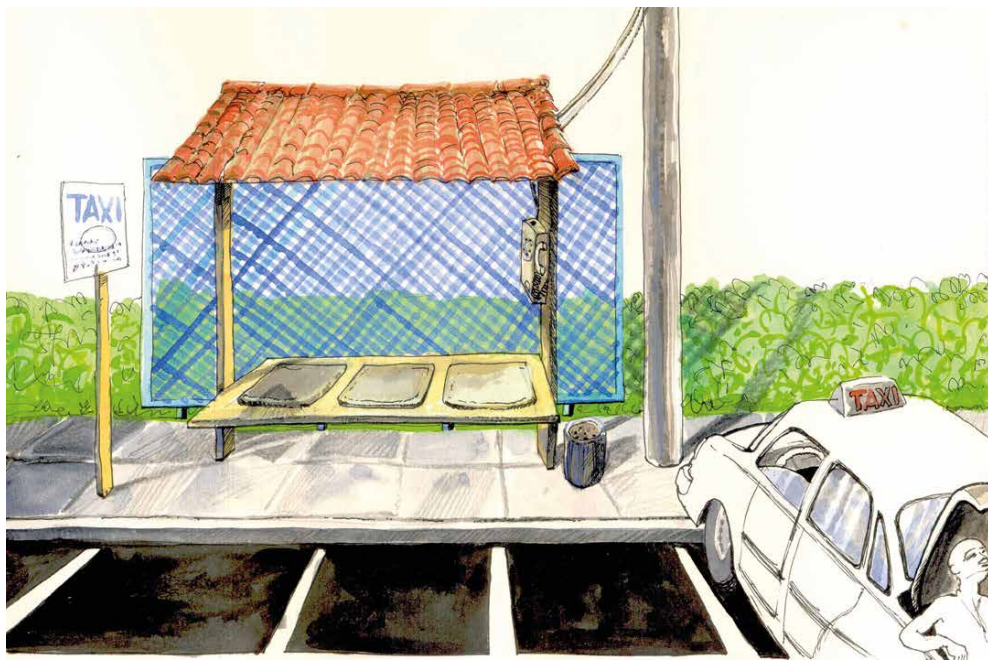
Corredor de um prédio antigo, um cortiço sujo e abandonado. Há varais com lençóis brancos pendurados ao longo do corredor. Varas de madeira levantam os varais. Numa parede, há um tanque coletivo e, ao lado, cestos grandes de lixo transbordando.

Ilustração digitalizada do quarto de Joca (sequências 3, 14, 17 e 19)

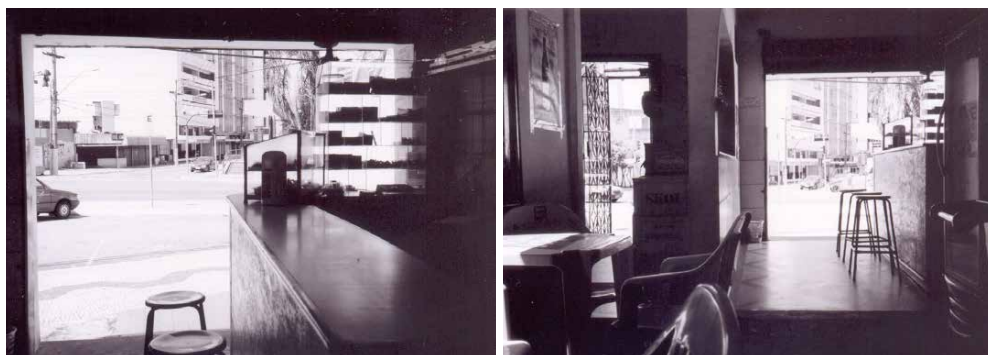


Cômodo pequeno, quadrado. Há uma janela com os vidros pintados por cima da pia da cozinha, de frente para a porta. Num lado do cômodo, há uma cama, um armário e uma caminha separados do restante do quarto por uma cortina de tecido rústico. No outro lado, perpendicular à cama, uma pequena pia e um fogão. Na outra parede: uma mesinha com um aparelho de TV. No centro do cômodo há uma mesa com quatro cadeiras. Todas as paredes terão uma pintura ou textura em vários tons de cinza, em forma de círculos concêntricos sobrepostos, os quais remetem a uma caverna.

Ilustração digitalizada do ponto de táxi nº 1 (sequências 7, 11 e 15)



Dois ângulos do mesmo boteco com vista para a rua (Avenida Jerônimo Monteiro) (sequência 8)



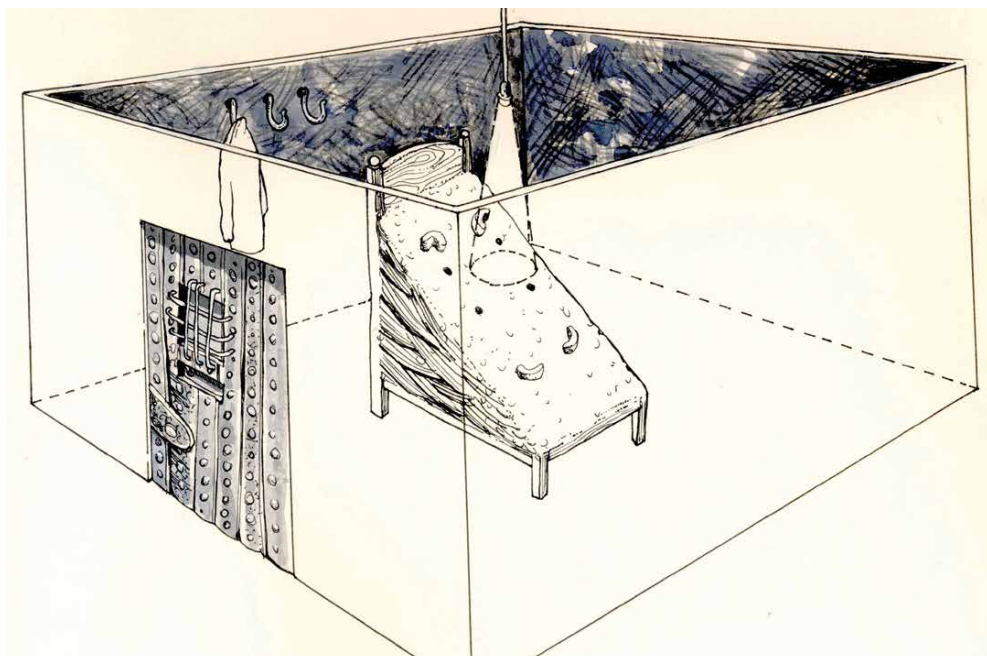
Crédito: Silfarlem Oliveira Júnior.

Outro ângulo do mesmo boteco com vista para a rua (Avenida Jerônimo Monteiro)
(sequência 8)

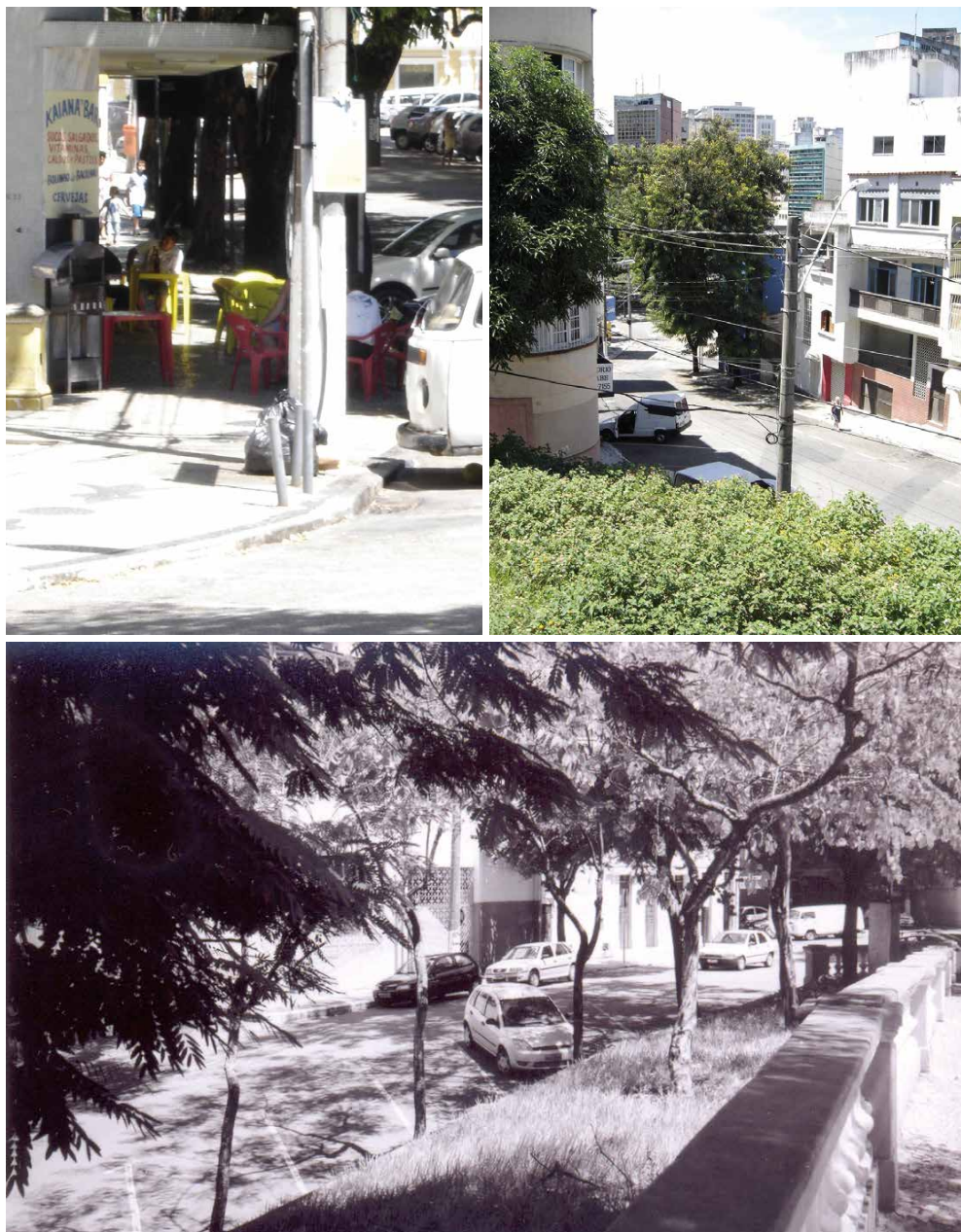


Crédito: Silfarlem Oliveira Júnior.

Ilustração digitalizada da cela – luz zenital (sequências 10, 13 e 17)



Estudos para a visual externa (*back projection*) desde o quarto dos jovens (sequência 12)



Crédito: Silfarlem Oliveira Júnior.

Ilustração digitalizada do quarto dos jovens (sequência 12)

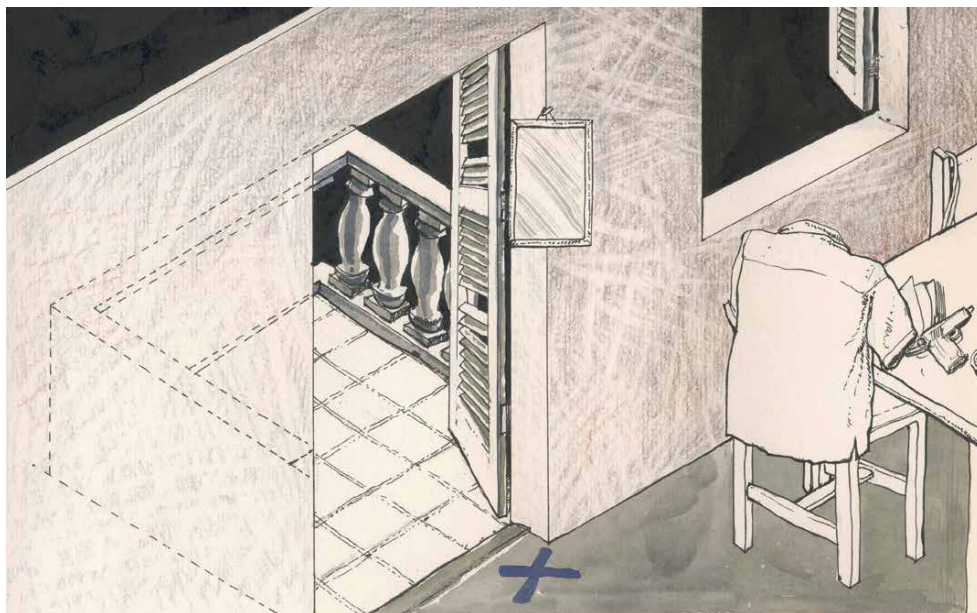


Ilustração digitalizada do bar (sequência 16)



Ilustração digitalizada do ponto de táxi nº 2 (sequência 20)

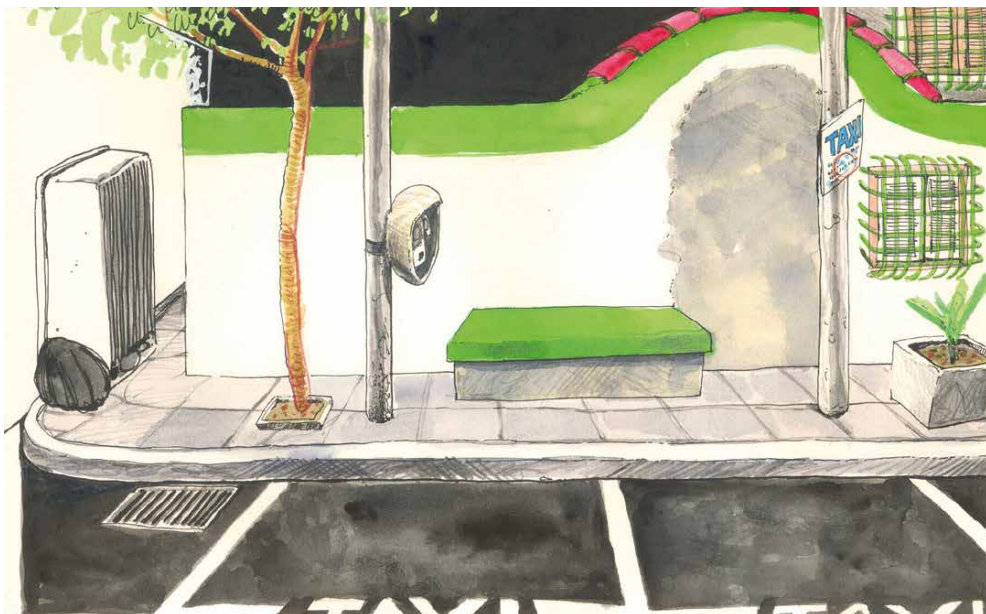


Ilustração digitalizada do ponto de táxi nº 3 (sequência 21)



Apêndice E Locações em exteriores

Todas as locações em exteriores⁴⁶ serão gravadas na cidade de Vitória (ES), exceto as imagens do túnel, que serão gravadas na Rodovia dos Imigrantes (SP). Quanto aos túneis do Sistema Anchieta-Imigrantes, serão gravados de preferência à noite, por conta do menor fluxo de veículos. Deve-se enquadrar as curvas dentro dos túneis; as rachaduras das paredes (visando criar uma ou várias sequências); usar *zoom out* (invertido) quando for gravada, do interior do carro, uma cena em movimento. As cenas gravadas dentro dos túneis serão usadas ao longo do filme para salientar o aprofundamento do conflito em Joca, ao mesmo tempo que realçam a ideia de labirinto mental.

Rua Wilson de Freitas
(sequência 2)



Avenida Jerônimo Monteiro
(sequência 4)



⁴⁶ Todas as fotografias deste apêndice são de Silfarlem Oliveira Júnior, exceto as “Túnel na Rodovia dos Imigrantes” (sequências 18 e 24), que são de Marcos Santos.

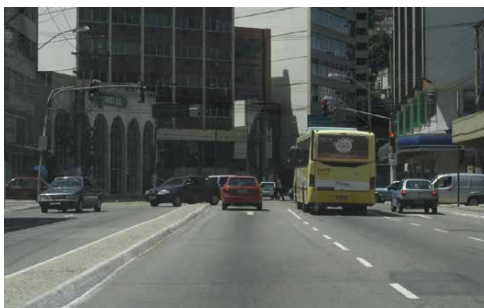
Vila Rubim
(sequência 5)



Bar na Avenida Jerônimo Monteiro
(sequência 8)



Avenida Princesa Isabel
(sequência 9)



Curva do Forte
(sequência 9)



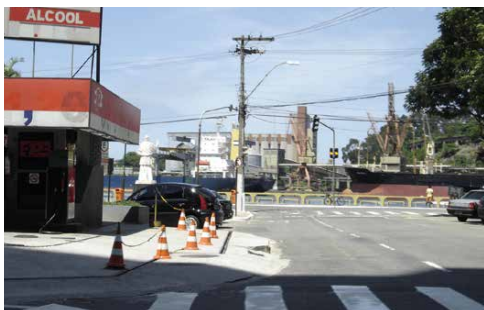
Quartel da Avenida Maruípe
(sequência 9)



Avenida Princesa Isabel
(sequência 12)



Avenida Princesa Isabel
(sequência 18)



Túnel na Rodovia dos Imigrantes
(sequência 18)



Ponto de táxi na Avenida Maruípe
(sequência 21)



Rua da cidade alta
(sequência 21)



Entrada da Vila Rubim
(sequência 23)



Túnel na Rodovia dos Imigrantes
(sequência 24)



Panorâmica da perseguição perto da Catedral (sequência 25)



Panorâmica da perseguição na cidade alta e no porto de Vitória (sequência 25)



Tomadas finais (sequência 25)



Apêndice F Figurinos

No filme, a cor dos uniformes da polícia será um elemento-chave para indicar o tempo em que transcorre a ação: azul-cobalto no passado e laranja no presente. De certa forma, a alternância das vestes com essas cores complementares, inclusive numa mesma sequência, servirá como baliza do *continuum* temporal e do fluxo de consciência do protagonista, salientando a oposição entre as tendências em que ele se encontra aprisionado.

Uniforme da antiga polícia

Corresponde mais às vestes de um corpo repressivo — cinturão de couro com apetrechos do tipo: cassetete de borracha, *spray* de efeito moral, cartucheira com revólver e balas de reposição. Inclui quepe azul-cobalto escuro, do mesmo tom da calça, e botas altas, pretas, do tipo usado pela polícia de trânsito. Todos os policiais utilizam óculos de sol redondos, talvez de um tamanho excessivo.



Uniforme da nova polícia

O uniforme será de cor laranja brilhante. Embora conheça a interferência visual — a vibração — desta cor numa gravação em vídeo, pretendo explorar a referida vibração no sentido simbólico da trama. Isto é, no sentido de maré, de substituição da ordem existente por uma outra. Em verdade, serão usados dois matizes da cor laranja, um mais intenso para a camisa, e outro menos intenso para a calça. Tanto a camisa sem gola quanto a calça estarão providas de bolsos grandes. O conjunto das vestes será completado por uma boina preta e tênis verde, modelo samba, dando um ar mais descontraído aos novos policiais. Todos os membros da nova polícia portam metralhadoras do tipo Uzi ou parecidas.

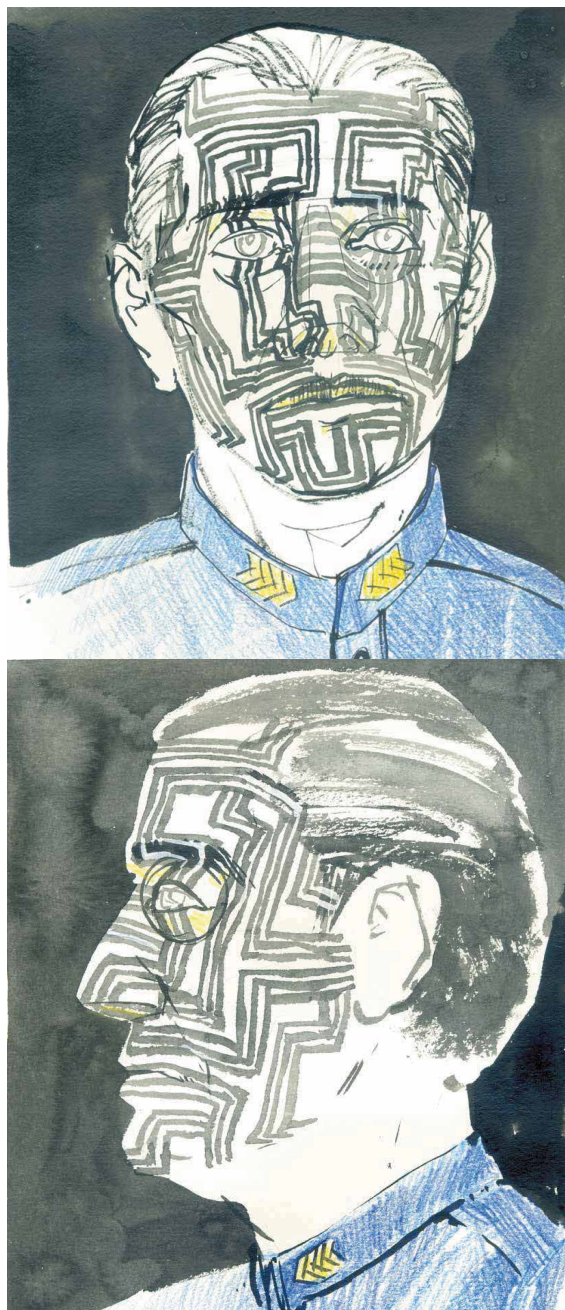


Apêndice G **Maquiagem**

Ilustrações digitalizadas de exemplos de pintura facial, como guias para posterior maquiagem com material refletor ou duas cores diferentes sobrepostas para o personagem Filinto



Ilustração digitalizada de detalhes da pintura facial a ser recoberta parcialmente com material refletor, para dificultar o reconhecimento



Siglas e abreviaturas utilizadas na decupagem técnica para orientar o diretor de fotografia e os *cameramen* no que diz respeito aos enquadramentos da câmera durante a gravação⁴⁷.

Alta: ponto focal da câmera elevado.

Baixa: ponto focal da câmera pouco elevado.

Câmera lenta: técnica de filmar a imagem em maior velocidade, para depois a exibir em velocidade normal, obtendo o efeito de desaceleração da imagem e transmitindo a sensação de que a ação acontece mais lentamente.

Cameraman: operador de câmara de cinema e TV.

Câmera rápida: técnica de filmar a ação a fim de que depois ela pareça acontecer mais depressa do que normalmente, por meio do efeito de aceleração da imagem.

Contraluz: quando a luz incide por trás do objeto, que é visto em silhueta.

Contraplano: sequência de dois planos ou dois pontos de vista, sendo o segundo a inversão direta do primeiro, também chamado de contracampo.

Contra-plongée: quando o objeto é filmado de baixo.

Corte: passagem de um plano a outro.

Diagonal: inclinado em relação a uma linha de referência, oblíquo ou transversal.

DIR: direita.

Efeito estroboscópio: aparelho que ilumina de modo intermitente um objeto em movimento, de forma a criar a percepção de movimento cortado, interrupto.

Elevado: ponto focal da câmera muito elevado.

⁴⁷ Estruturado a partir do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Aumont e Marie (2003), e do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, de Houaiss (2001).

ESQ: esquerda.

EXT: exterior.

Fade in: abertura da objetiva, sobre um fundo preto, para abrir a imagem.

Fade out: fechamento da objetiva em preto, sobre a imagem, até desaparecer.

Fora de campo: o campo definido por um plano do filme é delimitado pelo enquadramento, os elementos situados fora dele continuam presentes na cena por um vínculo sonoro, narrativo ou visual.

Frontal: enquadramento de frente.

Fusão: aparecimento ou desaparecimento de uma imagem mediante variação da exposição para criar efeito de ligação entre imagens, costuma ser realizada na ilha de edição.

GPG: grande plano geral.

HOR: horizontal.

INT: interior.

Lateral: que se situa ao lado.

Leve: ágil, que se movimenta com desembaraço.

Off: fora de campo.

Olho de peixe: tipo de objetiva grande angular com ângulo entre 140 e 200 graus.

PA: plano americano.

PAN: panorâmica, geralmente um movimento de rotação da câmera em torno de um eixo.

PD: plano detalhe.

PG: plano geral.

Plano: tomada efetuada no momento da gravação; substitui o conceito de enquadramento ou quadro, no *set* de filmagens.

Plano sequência: plano longo, articulado, de uma tomada para representar uma sequência.

Plongée: quando o objeto é filmado de cima.

PM: plano médio.

Posterior: situado atrás ou na parte de trás de.

PP: primeiro plano.

PPP: primeiríssimo primeiro plano.

Sobreposição: sobreimpressão, impressão de duas ou mais imagens diferentes obtidas por exposição múltipla, criando o efeito de transformação de uma imagem noutra.

Som ambiente: gravado em cenários reais ou no estúdio.

Som off: som cuja fonte imaginária esteja fora de campo.

Steadicam: estabilizador onde a câmera é acoplada para isolar os movimentos do operador.

Subjetiva: relativo à primeira pessoa, visão com o olhar do ator.

Travelling: movimentos de translação do eixo da câmera.

VER: vertical.

Zoom: efeito de afastamento ou de aproximação sucessiva obtido com câmera de distância focal continuamente ajustável que oferece vários graus de ampliação sem perder o foco.

Apêndice I Decupagem técnica

Roteiro: Fernando Gómez Alvarez

Tratamento de diálogos: Amauri C. Giorgi Júnior

Revisão de diálogos: Gabriel Perrone

Sequência 1

INT. ESCRITÓRIO DA POLÍCIA - NOITE

Som ambiente: ar-condicionado.

Som *off*: pessoas conversando.

1.1 *Fade in*: abre-se a imagem em PA de um médico legista que retira uma camisa muito manchada de sangue – ainda úmida – de uma mesa pequena com vários objetos pessoais, alguns dos quais colocados dentro de bolsas plásticas, e a coloca num cabide. PAN HOR acompanhando os movimentos do médico legista que se dirige para o ar-condicionado e pendura o cabide numa das saliências do aparelho. A camisa parece um estandarte que domina a cena, ondulando levemente graças ao ar-condicionado. Ouve-se o som de um teclado de computador. O médico legista se dirige a uma mesa maior, sobre a qual há várias fotos de Joca, que os presentes olham com atenção enquanto conversam (a câmera os apresenta aos poucos, quando falam). Ao lado, há um escrivão redigindo um laudo numa mesinha. Há um velho que faz a limpeza trabalhando no escritório.

POLICIAL

“Então... Ninguém reconhece esse indivíduo aí?”

MÉDICO LEGISTA

“Até agora ninguém procurou ele no IML... O problema é que a gente tem muito trabalho e não tem espaço. O melhor é enterrar ele logo como indigente e pronto!”

PERSEGUIDOR 1

"A gente perseguiu ele porque estava fugindo. Se o cara foge, é porque fez alguma coisa, né?"

PERSEGUIDOR 2

"Pois é, e o filho da mãe era bom motorista. Deu um trabalho danado, mas quem mandou ele atirar na gente?"

OFICIAL (*entra no escritório interrompendo a conversa*)

"Quem te disse que ele atirou? Não tinha nenhuma arma dentro do carro, nem cartucho... A perícia disse que nem cheiro de pólvora tinha."

POLICIAL

"E tem mais, esse sujeito..."

OFICIAL (*interrompendo*)

"Cidadão, Oliveira! Cidadão... Até quando vou ter que repetir isso?!"

O velho da limpeza, que acompanha a conversa enquanto trabalha, não resiste à curiosidade e pega uma das fotos, olhando-a com atenção.

POLICIAL

"Então, esse... indivíduo estava limpo. Não tinha antecedentes, nem multas... nem nada."

OFICIAL (*dirige-se ao velho, inquieto*)

"Reconhece?"

A câmera começa uma lenta PAN VER da cena, detendo-se na camisa, coincidindo com a fala final do velho.

VELHO (*sem deixar de olhar fixamente a foto que tem na mão*)

“E por que mataram ele?” Agora se dirige aos perseguidores: “Ele era da turma de vocês... Não lembro o nome dele, mas já vi apanhar pra cacete na época da ditadura”. Os perseguidores se olham entre si, perplexos. “Era cabra macho, durão mesmo, não deu nem um pio... Depois soltaram ele... Deu sorte.” *Fade out.*

1.2 Créditos iniciais sobre tela preta.

Som *off*: sons e barulhos da cidade acrescentados, de forma cumulativa, enquanto passam os créditos, na seguinte ordem:

- a) som intermitente de transformadores de energia;
- b) carros fazendo rachas, acelerações e freadas bruscas;
- c) disparos, explosões de rojões e também de bombas (estes sons serão mais espaçados entre si até se finalizarem os créditos);
- d) sirenes de carros policiais e de ambulâncias;
- e) som de um helicóptero ao longe.

Sequência 2

EXT. RUA DE VITÓRIA - MADRUGADA E AMANHECER

2.1 *Fade in*: abre-se a imagem da lua cheia em PD, a câmera retrocede: *zoom out* até PM e mostra-se que a imagem é um reflexo numa poça d'água, perto de um táxi estacionado. Um pneu de um carro passa e desmancha a imagem da lua. Corte.

2.2 GPG PAN HOR da rua e do táxi nela estacionado, sem cortes.
Som *off*: transformador de energia.

Som ambiente: veículo passando pelas ruas adjacentes. Barulhos da cidade num segundo plano. Sobreposição.

2.3 PA do carro. Sobreposição.

2.4 PM do interior do carro. Somente agora percebemos o motorista adormecido, com os cotovelos apoiados sobre o volante, devido à escassa iluminação da cena. Corte.

Som *off*: melodia instrumental baixa na rádio do carro. O som do transformador de energia se mantém num segundo plano.

2.5 PPP dos detalhes no interior do carro: um cavalinho de plástico pendurado no retrovisor; um adesivo de uma santa no painel; porta-luvas aberto com pacotes amassados de bolachas e salgadinhos (um meio cheio). Fusão.

2.6 PD da gola da camisa de Joca; dos seus sapatos. Fusão.

2.7 PPP de uma garrafa de água no chão do carro. Corte.

2.8 PM frontal de Joca dormindo com os cotovelos sobre o volante.

Som *off*: um telefone tocando irrompe em primeiríssimo plano sonoro. Joca acorda sobressaltado. Fusão. Som de cassetete arrastado pelas grades da vizinhança.

Som ambiente: passos (botas) de uma pessoa corpulenta pela calçada. Joca aumenta o volume do rádio e começa a pentear os cabelos com um pente que tira do bolso da camisa. Corte.

2.9 PM câmera subjetiva lateral desde trás. Joca acende um cigarro quando o guarda desce da calçada e se aproxima da janela do motorista.

Som ambiente: fósforos.

JOCA

"Boa noite, doutor! Hoje o calor tá embaçado, né? Quer um cigarro?" Corte.

2.10 PM lateral do guarda, que pega o cigarro e acende sem falar nada.

Som ambiente: isqueiro.

GUARDA

"E aí, tá bom ou tá fraco?" Corte.

2.11 PPP do rosto de Joca.

JOCA (*voz off*)

"Já vem esse filho da puta me roubar." Corte.

2.12 PM lateral alta *plongée* de Joca, que demora uns instantes a responder.

JOCA

"Tá bom nada, doutor... Quem dera! A freguesia sumiu..." É interrompido pelo som de uma explosão. "O povo tá sem grana no bolso." Corte.

Som *off*: explosão. Pouco depois sirenes soam ao longe.

2.13 PM lateral do guarda. Pela rua detrás dele cruza um jipe militar cheio de soldados.

GUARDA

“OuvIU? É a mesma coisa toda noite. A coisa tá ficando feia. E a gente tem que trampo dobrado pra garantir a segurança das pessoas!” Encosta um cotovelo no teto do carro e aproxima o rosto da janela. Corte.

2.14 PPP do rosto de Joca.

JOCA (*voz off*)

“Eu não disse?... O bicho pegou!” Sobreposição.

2.15 PM frontal baixa do rosto de Joca.

JOCA (*tira a carteira do bolso, abre-a e conta o dinheiro devagar*)

“Sabe, seu guarda, o movimento tá fraco... mas... ainda dá pra ajudar aqueles que trabalham arriscando a pele que nem você, pra cuidar da gente... E das propriedades.” Separa umas notas que coloca, dobradas, na mão esquerda. Saca a mão para fora da janela. A câmera acompanha o movimento da mão. Fusão.

2.16 PM frontal do guarda. Olha sorratamente para ambos os lados da rua para ter certeza de não estar sendo observado por algum dos poucos carros que passam e pega o dinheiro com um movimento rápido.

GUARDA

"É isso aí, parceiro!"

Som ambiente: carro de lixo e vários garis correndo, latas de lixo sendo lançadas na calçada, tráfego aumentando.

"A gente passa a vida zelando pelos outros pra sustentar nossa família... A gente agradece. Bom, deixa eu continuar o serviço... até!" Sai de cena pela lateral. A câmera o segue brevemente. Corte.

Som *off*: som de passos e do cassete rebotando nas paredes.

2.17 PM frontal de Joca. Acende a luz do carro embora não precise, pois está amanhecendo rápido. Tira a carteira do bolso e conta novamente o dinheiro que sobrou, refletindo em voz alta.

JOCA

"Pois é, Tetê, faz quatro dias que tô ralando, não durmo em casa, pego qualquer corrida pra juntar uma grana... e sempre tem um filho da puta que se diz representante da ordem que mete a mão no nosso bolso. Deixa eu ir embora antes que apareça um representante do progresso e me multe por vagabundagem." Corte.

2.18 PG *travelling* lateral que acompanha o movimento do carro de Joca até chegar à frente de um *outdoor*. Ele sai de cena pela esquerda. A imagem do *outdoor* ocupa toda a tela durante alguns *frames*. Corte.

Sequência 3

EXT. PRAÇA - DIA 07:00 AM

3.1 GPG PAN HOR alta (usar zoom em PM do ator depois que ele descer do carro).

Som ambiente: cantar de pássaros, som de cidade amanhecendo.

Uma pequena praça com poucas pessoas: alguns que foram passear com o cachorro ou foram comprar o jornal. As lojas estão fechadas. O carro de Joca entra em cena pela direita, estaciona perto da esquina. Desce e olha disfarçadamente para as redondezas. A partir deste momento a câmera o enquadra em PM ao mesmo tempo que acompanha seus movimentos. Ele atravessa a praça e entra num prédio antigo meio derrubado. Corte.

Som ambiente: à medida que Joca entra no prédio, abafam-se os sons da cidade, que são substituídos pelos sons do interior do cortiço: descarga de privada, uma torneira aberta, alguém escovando os dentes etc.

3.2 PM travelling lateral (*steadicam*) de Joca caminhando pelo corredor do prédio.

Ao cruzar com Tiago, este imediatamente interrompe o que está fazendo para saudá-lo.

TIAGO (*continua com o copo na mão*)

"Bom dia! Tá sumido, mano..."

JOCA (*fala rápido com voz cansada*)

"É o serviço... Você sabe que pobre tem que suar a camisa noite e dia pra ir levando..." Agora a fala é mais tenra:

"Dá licença, baba, que tô doido pra chegar em casa".
Tiago lhe dá uma palmada amigável com a mão livre e
retoma seus afazeres. Joca continua caminhando. Corte.

3.3 INT. QUARTO EM PENUMBRAS - DIA 07:30 AM

PA (contraluz leve) de Joca ao abrir a porta e entrar. Vemos sua entrada a partir do interior da casa, que está em penumbras. Há uma janela com os vidros pintados que deixa passar uma luz tênue. Corte.

Som ambiente: ventilador velho, que se manterá como pano de fundo sonoro de toda a cena, acrescido dos outros sons.

3.4 GPG subjetiva (*steadicam* objetiva olho de peixe) da visão completa do interior da pequena habitação. Joca entra sem acender a luz. Caminha até a mesa, fica em pé, apoia-se no canto com a mão e contempla com desejo a mulher que dorme.

JOCA (*voz off*)

"Puxa vida, Telinha, já faz oito anos que a gente casou e você ainda tá gostosa." Estende a mão para acariciar a mulher, mas recua antes de tocá-la. "E olha que a gente passou cada sufoco, pena que a gente se vê pouco. O serviço tá fraco e eu tenho que rodar... Caso contrário..." Olha para o filho. "Encomendaríamos mais uns moleques." Aproxima-se da cama do filho. "Pois é, guri, a gente nem se vê..."

Dirige-se para a cozinha e abre a janela que fica em cima da pia. *Fade out.*

3.5 PM contraplano do lado de fora da janela. A luz bate em cheio no rosto de Joca mostrando seu desgaste. Em PP uma panela com um prato em cima tampado com um pano de prato. Tira o pano e observa o alimento, mas não come nada. Sobreposição.

3.6 PP (câmera baixa) do corpo de Telinha, deitado, fora de foco. Joca vai até o filtro e bebe um copo d'água. Depois, no mesmo copo, serve o café frio de uma jarrinha que está sobre a pia e caminha até a mesa no centro do cômodo. Corte.

TELINHA (*voz off*)

"Cê tá nervoso demais... trabalha feito uma mula, não dorme mais em casa... Só pensa em trabalho e a gente não vê a cor do dinheiro."

3.7 PP (*steadicam* objetiva olho de peixe) de Joca, em pé, ao lado da mesa. Tira dinheiro da carteira e põe debaixo de um vaso com girassóis de plástico. Observa as flores e reflete bebendo o café com goles lentos. Corte.

JOCA (*voz off*)

"Ou tem mau-olhado pra cacete ou tá na hora de trocar vocês, porque já carregaram tudo de ruim a que tinham direito. Mas fazer o quê? O táxi é a única coisa que tenho... Só me resta é agradecer a Deus por ter ainda alguma coisa pra me virar."

3.8 PP (câmera baixa) de Telinha, que finge dormir enquanto observa os movimentos de Joca, que se dirige para o vão da porta, a câmera acompanha seus movimentos em PM. Volta-se para contemplar a mulher e o filho, recostando-se, deixando-se cair contra a porta. Depois dá meia-volta, abre a porta e sai. Corte.

TELINHA (*voz off*)

"E logo esse monte de gente armada... Cê é muito fechado, não fala nada, mas eu sei... Eu sei."

Som ambiente: começa a entrar o barulho da cidade, introduzindo a mudança de cenário.

3.9 EXT. PRAÇA - DIA 08:00 AM

PG da praça. Em PPP, dois jovens com uniformes laranjas, armados com metralhadoras Uzi. Ao fundo, vemos parte do carro de Joca estacionado em frente a um prédio sobre o qual há uma faixa de propaganda política (que não estava no início da cena), também vista parcialmente. Algumas pessoas passam em segundo plano, entrando em cena pela esquerda. Joca entra pela direita. O carro sai de cena pela esquerda. *Fade out.*

Som ambiente: barulho da cidade aumentando (introduz a outra cena).

Sequência 4

EXT. CENTRO DA CIDADE - DIA

4.1 *Fade in:* PM frontal do táxi parado numa rua do centro da cidade. Joca está sentado ao volante. Três jovens bem-vestidos entram no táxi: dois no banco de trás e um no banco do carona.

Som ambiente: barulhos da cidade, portas abrindo e fechando, motor do carro dando partida.

LAU (*sentado no banco do carona*)

"A gente tá indo pro Office Tower." Joca dá partida.

CODORNA (*falando alto*)

“Esses caras do MZZ são uns babacas que fazem uma ocupação e dizem que fizeram dez, agora que tão no poder só sabem comer e cagar. Tão tudo na boa vida. Deixa eles ver o que a gente vai estourar hoje.”

ABEL (*sussurra, levantando suspeitas sobre Joca*)

“Disfarça, Codorna, que você não sabe qual é a do cara...”

CODORNA

“Intuição, bicho, intuição... Eu sempre saco no primeiro lance quem é quem.” Fala mais baixo: “Esse aí é gente boa”.

LAU (*voltando-se para os outros*)

“Ele parece ser gente boa... só que...”

ABEL (*interrompe*)

“Só que... o caralho! Vamo parar com essa merda, porra!”
Joca sorri. Fusão.

4.2 PPP de Joca.

JOCA (*voz off*)

“Monte de macaco presepeiro... Parece o pessoal da boca de urna de políticos; ou de um desses movimentos maoístas aí... ou ainda dessas ONGs aí da vida; sei lá... vai ver que são da boca de fumo da universidade... E eu com isso! Tô fora! O meu é tramar pra manter os meus.” Fusão.

4.3 PM frontal.

CODORNA

"Ê, chefe, você pode deixar a gente naquela esquina."

Inclina-se para Joca e indica com a mão. Joca para o carro.

LAU

"Quanto é?"

JOCA

"São doze reais e sessenta centavos."

CODORNA

"Olha, aqui tem vinte..." Olha para seus colegas como pedindo aprovação. "Fique com o troco."

PPP do dinheiro passando de mãos por outro ângulo.

JOCA (*sorrindo e guardando o dinheiro na carteira*)

"Muito obrigado! Quem me dera que todos os fregueses fossem como vocês."

LAU

"Pois é... me diga uma coisa, você só atende naquele telefone do ponto? Não tem celular?"

JOCA

"Tenho sim, doutor..." Busca o cartão no bolso da camisa e lhe entrega. "Pegue meu cartão. Tô a seu dispor 24 horas por dia, sete dias por semana. Precisando é só ligar."

ABEL (*saindo do carro*)

"Ótimo! É bom saber isso."

CODORNA (*descendo enquanto fala*)

“Acho que acabou de ganhar uns fregueses.” Joca agradece mais uma vez, dá seta e sai. Corte.

4.4 PPP de Joca no retrovisor.

JOCA (*voz off*)

“Bem, já tava na hora de chegar as vacas gordas.” Fusão.

Sequência 5

EXT. CENTRO DA CIDADE - DIA E NOITE

Várias tomadas rápidas, justapostas, de Joca trasladando os jovens; carregando ou descarregando pacotes do táxi.

5.1 PA (câmera lenta; dia ensolarado) do táxi com os jovens dentro, o carro entra em cena pela direita. Na calçada, vários policiais fardados de azul-cobalto caminham em direção contrária. Corte.

5.2 PPP do rosto de Joca com tiques nervosos.

5.3 PM (noite) da janela do banco traseiro: Joca abre a porta e coloca uma mala comprida. Corte.

5.4 PA (tarde chuvosa) da traseira do táxi estacionado. Joca e um dos jovens, com guarda-chuva e camisa de turista. Joca abre o porta-malas e começam a descarregar pacotes grandes e pesados. Corte.

5.5 PPP da tomada das mãos pegando dinheiro. Corte.

5.6 PD (câmera baixa) do pneu do carro em movimento se afastando do meio-fio, sob a chuva. Vemos as oscilações que se formam na água empoeirada. *Fade out.*

Sequência 6

INT. CENTRO DA CIDADE - NOITE

Joca e os jovens conversam dentro do táxi, estacionado numa rua perto de uma boate.

6.1 *Fade in:* PM lateral *plongée* leve do motorista.

CODORNA (*eles já conversavam quando começamos a ouvir as falas*)

"Então, Joca, você tá a fim de fazer um favor pra gente?"

JOCA

"Ué, depende..."

A câmera faz *travelling* lateral mostrando o jovem que começa a falar.

LAU

"A parada é simples... Vê se vende esses cupons pra nós."

Leve PAN HOR para enquadrar todos os atores.

CODORNA

"Não tem mistério... Vende tudo e depois passa a grana pra gente... Sempre que vender tudo, tem cinquenta pratas caindo na sua mão." *Fade out.*

LAU (*voz off*)

"É isso aí, mesadinha pra todos."

6.2 *Fade in:* PM frontal desde o interior do veículo. Abre-se a imagem quando Joca abre o porta-malas e começa a tirar vários pacotes, alguns muito pesados. Joca tem uma expressão tensa. De repente, acredita ter ouvido alguma coisa (som ambiente: telefone tocando) e olha assustado para todos os lados. Depois se apressa a terminar o trabalho. Corte.

JOCA (*voz off*)

"Eu não sei ao certo qual é a deles, se tão transportando armas pras FARC ou se tão traficando... um pouco de cada, talvez. Vestem bem, mas não ostentam como o pessoal do morro... Porém, gorjeta é o que não falta... De qualquer jeito, parecem boas pessoas... Pode ser, eu era igualzinho quando tinha a idade deles. Nunca vi eles fazer mal a ninguém... Pelo menos, se fizeram, eu não fiquei sabendo nem quero saber."

Sequência 7

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

PG do ponto de táxi, Joca conversa com Zé, a quem tenta vender alguns cupons do movimento clandestino.

7.1 PM lateral de Joca e Zé.

JOCA

"Escuta, Zé, vá e me compra estes papeizinhos pra levantar uma grana e ajudar a rapaziada."

ZÉ

"Tu tá loco, mano! Que lance é esse...?" Olha os outros motoristas para ver se perceberam algo. "Esconde esse troço, rapaz..." Ao mesmo tempo que fala faz um gesto com a cabeça se referindo aos outros motoristas (PG do grupo de motoristas batendo papo no posto): "Ou você tá querendo dar mole e que esse povo todo saiba a mercadoria que tá vendendo?".

JOCA

"Não exagera, Zé."

ZÉ (*colocando uma mão no ombro de Joca*)

"Tá maluco, Joca?! Perdeu a noção do perigo? Os anjinhos converteram você?"

7.2 PP de Joca.

JOCA

"Zé, escuta só. Você tá ligado que não sobra tempo pra nada, não leio um jornal, não folheio uma revista, minha vida se resume a volante, asfalto e passageiro. Nunca acreditei em nada. Vai ver que isso me empolga, vendo a molecada na luta, remando contra a maré. Certo ou errado, tô no corre com os meninos... e tirando um troco também." Corte.

7.3 PPP contraplano de Zé.

ZÉ

"Abre os olhos, Joca, você tá achando que vale a pena só porque os meninos te tratam bem e porque tá rolando

uma gorjetinha boa. Se a casa cair vai estourar no seu rabo, rapaz! Ninguém é santo..." Corte.

7.4 PP contra-plongée diagonal de Joca.

JOCA

"Zé, é nessas horas que se distinguem os vencedores dos perdedores... Não dá pra ficar de braços cruzados. Agora que o Homem lá de cima olhou pra mim e tá dando uma ajudinha, você quer jogar água na fogueira? Não pega nada, confia no seu velho amigo. A molecada corre de um lado, eu encho o bolso de outro e tá tudo certo." Corte.

7.5 PM lateral dos dois. Zé ocupa a maior parte do enquadramento.

ZÉ

"Então tá (*bate no teto do carro, chateado*), sabe-tudo. Só vamos ver até onde essa corrida vai dar." *Fade out.*

Sequência 8

INT. BAR - ENTARDECER

8.1 *Fade in:* PPP de Joca. A imagem aparece distorcida num espelho – que é, na verdade, uma chapa de metal polido – de um boteco.

Som ambiente: o som de garrafas e copos antecede a imagem; o barulho das vozes se acrescenta na imagem; ouvimos também o som de um aparelho de TV ligado num programa esportivo.

8.2 A câmera faz *zoom out* até PM de Joca, que está de costas, bebendo uma dose de cachaça. Há muitas pessoas e quase não há

lugares. A imagem se reflete num espelho, no qual também vemos, reduzido, o carro estacionado na rua. Sobreposição.

8.3 PA de um homem de meia-idade que entra e se acomoda ao lado de Joca, na única banquetta livre no balcão. Joca não presta atenção. O garçom, vendo o homem entrar, serve um chope no capricho e o coloca na frente do cliente, saudando-o. Sobreposição.

GARÇOM

"Boa noite, seu Antônio, veio tirar uma folga da delegacia?"

SEU ANTÔNIO

"Pois é, rapaz... estava precisando."

8.4 PM frontal câmera lenta: Joca leva um susto quando percebe que é um policial. A sua mão esquerda começa a se abrir e fechar de forma compulsiva. A mandíbula range de forma quase imperceptível. O garçom coloca um prato com petiscos. O policial começa a comer. Joca olha para o espelho à procura de outros policiais. Sobreposição.

8.5 PM frontal de Joca, que bebe de um gole o conteúdo do seu copo e se dirige ao garçom:

JOCA

"Já tá ficando tarde... É melhor eu ir embora se não a patroa vai sentir o bafo da maldita cachaça de longe."

A câmera se desloca à esquerda mostrando o policial.

SEU ANTÔNIO (*querendo bater um papo*)

"Pois é, todo mundo é filho de Deus."

JOCA

"Agora só na próxima sexta..."

SEU ANTÔNIO (*dirigindo-se a Joca*)

"De que adianta ralar tanto sem curtir um chopinho ou uma boa cachaça?" Bebe de um gole o conteúdo de seu copo. Gesticula com a mão para o garçom pedindo mais um chope e uma dose de cachaça para ele e Joca. O garçom os serve e ele celebra: "Saúde!". Saboreia seu chope, acompanhado de Joca, que não quer dar bandeira do nervosismo que se apossou dele. Abre-se a janela em PPP do rosto de Joca no canto superior direito. Joca tenta disfarçar o tique nervoso.

JOCA (*nervoso, apreensivo*)

"Essa foi a saideira... Garçom! A conta, por favor." Fecha-se a janela.

SEU ANTÔNIO

"Não tenha pressa, porque hoje é sexta-feira, as patroas sabem que quem ralou duro a semana toda tem direito de encher a cara." A câmera se desloca à direita.

JOCA (*apreensivo*)

"O senhor tem razão, mas amanhã é dia de trampo outra vez... Seis horas tô de pé."

O garçom pega o copo vazio e entrega a nota a Joca, que refaz as contas mentalmente. Assente com a cabeça e se levanta da banqueta para pegar a carteira. Sobreposição.

8.6 PA (câmera lenta) de Joca de costas se posicionando para pegar a carteira, mesma ação da tomada anterior desde outro

ângulo. Procura a carteira num dos bolsos e não encontra. Está nervoso sob o olhar do policial. Procura noutro bolso e, ao pegá-la, a carteira cai no chão espalhando seu conteúdo. A câmera acompanha o movimento da carteira. Corte.

8.7 PD da carteira, documentos e cupons espalhados pelo chão.

8.8 PM frontal do policial. Este não mexe o corpo, apenas os olhos acompanham os movimentos de Joca. Corte.

8.9 Duas imagens verticais paralelas em PA. Uma em câmera lenta (a de Joca), a outra com efeito estroboscópico (a do policial). Mostrando as mãos pegando os cupons espalhados pelo chão. Corte.

Som *off*: ranger de dentes aumentando.

8.10 PM do policial, de costas, que se levanta, senta novamente na banqueta, lê os cupons e os devolve lentamente a Joca, ao mesmo tempo que diz:

SEU ANTÔNIO

“Pois é, eu acho que está mesmo na hora de você... ir embora para casa.” Após a fala, continua a beber o chope. Corte.

8.11 PM de Joca, em pé, pálido, assentindo com a cabeça às palavras do policial enquanto pega os cupons e a carteira. Paga o garçom. Corte.

8.12 PM frontal do garçom, colado na frente do espelho, no qual se refletem, deformados, o rosto do policial, de um lado, e Joca de costas, saindo da cena, no outro lado. *Fade out*.

Sequência 9

EXT. CIDADE - ENTARDECER

Som ambiente: barulho de rua movimentada da cidade.

9.1 *Fade in*: PA de uma rua cheia de transeuntes apressados do centro da cidade, veem-se alguns militares e policiais de azul entre eles. Dois homens de paletó cinza e óculos de sol fazem sinal a um táxi. Entra em cena o carro conduzido por Joca. Corte.

9.2 PM lateral DIR (*steadicam* em ângulo de 45° com relação a Joca, do interior do táxi, ou *travelling* paralelo do exterior) dos passageiros terminando de se acomodar nos bancos: um no banco do carona, outro detrás de Joca. Fala o que está na frente:

HOMEM DE CINZA 1

"Toca pra frente que a gente não sabe o nome da rua, mas lembra do prédio."

HOMEM DE CINZA 2

"É isso aí." Durante o trajeto ele se limita a assentir às falas do parceiro com monossílabos ou interjeições.

JOCA (*pondo o táxi em movimento*)

"Tudo bem!" O trânsito flui devagar. A câmera gira ou se desloca conforme falam os personagens.

HOMEM DE CINZA 1

"Vira à esquerda naquele prédio amarelo ali." Aponta com a mão. Corte.

HOMEM DE CINZA 1

“Continua em frente até o segundo sinal.” A rua entronca numa avenida. Ao se aproximarem do Batalhão da Polícia Militar, os homens de cinza se olham de relance sem que Joca perceba.

9.3 PPP de Joca fazendo uma careta. Corte.

9.4 PM lateral ESQ do homem sentado atrás de Joca. Mal passaram em frente à entrada do prédio, o homem ao seu lado exclama:

HOMEM DE CINZA 1

“Porra! Passamos a oficina.” Volta-se para olhar o parceiro e completa: “Você não me avisou”.

HOMEM DE CINZA 2 (*fala agora pela primeira vez*)

“Pois é... tem razão, faz o retorno.” Corte.

9.5 PP frontal do para-brisa do carro. Joca gira a cabeça para perguntar aos fregueses:

JOCA (*fazendo o retorno*)

“Os senhores têm certeza que sabem aonde vão?” O táxi está em frente ao Batalhão: as letras das siglas se refletem azuis e enormes sobre o para-brisa.

HOMEM DE CINZA 1

“Entra aí nesse prédio, cidadão... Você está detido!” Saca do bolso um distintivo, que quase esfrega no rosto do atordoado Joca.

JOCA (*engasgando-se*)

“Eu? Por quê?” O homem sentado detrás dele aproxima o rosto ao mesmo tempo que o agarra pelo pescoço.

HOMEM DE CINZA 2

“E por que você acha? Desliga o motor e entrega a chave.”

Som ambiente: carro sendo desligado, uma porta é aberta, passos, outra porta aberta.

9.6 PM câmera se desloca à DIR (sincronizá-la com o som dos passos). O homem de cinza que descera abre a porta do motorista, pega Joca com uma mão e o puxa para fora, segurando uma pistola com a outra mão.

HOMEM DE CINZA 1

“Sai do carro e fica pianinho, sem fazer barulho...”

JOCA (*atordado, resistindo*)

“Vocês não podem... É engano... Eu não fiz nada.” É interrompido pelo outro agente, que o empurra para fora.

HOMEM DE CINZA 2

“Cala a boca e desce, porra!” Corte.

Sequência 10

INT. CELA

10.1 PG *plongée* de Joca em posição fetal, de cuecas, numa cela escura sem janelas, pintada de preto. Há apenas uma lâmpada incandescente no alto. Joca se mexe inquieto.

Som ambiente: respiração, ranger de dentes.

JOCA (*voz off*)

“Quem me denunciou? No ponto de táxi... não, impossível... Me empolguei demais? Trampar não é participar de coisa nenhuma. Sem táxi a cidade para. Inveja? Os moleques pagam bem e eles sabem disso. É, pode ser... O Zé me advertiu! Invejados de merda! Qualquer real a mais no dia a dia é pimenta nos olhos dos outros... Será que pegaram um dos meninos... Com certeza! Uma coisa é dizer ‘eu vou fazer isso ou aquilo’, outra coisa é aguentar o tranco... Filhinhos de papai... ou do partido... ou da bosta do movimento... ou são traficantes. Merda! Quem será que me fodeu?” Fusão.

10.2 PA *plongée* (olho de peixe) de Joca, grudado numa cadeira desproporcional que parece com um plano inclinado. Vemos silhuetas de pés ao redor.

Som ambiente: água de um copo sendo jogada.

FILINTO

“Vamo vê se você acorda, rapaz! Você acha que tá numa colônia de férias pra passar o dia dormindo?”

A câmera desce PM do rosto de Joca. Ele acorda assustado e gritando, tenta se ajeitar em vão.

JOCA

“O que é isso? O que fizeram comigo, seus filhos da p...!” Não termina o xingamento, uma pancada na cabeça o faz se calar. Os dois homens de cinza começam a bater nele enquanto falam.

Som ambiente: socos e sopapos.

HOMEM DE CINZA 1

"Quieto aí! Não se mexa! Disse pra não se mexer!"

FILINTO

"Mandei acordar, seu merdinha! Aqui, quem pergunta sou eu. Estamos entendidos?" Fusão.

10.3 PPP do rosto de Joca, golpeado. A lâmpada está quase encostando em sua cabeça. Há fumaça saindo do seu cabelo. Tenta levantar-se mais uma vez e recebe um golpe, ao mesmo tempo que ouvimos um dos homens de cinza:

HOMEM DE CINZA 1

"Quieto aí, seu porra!" Corte.

10.4 PP *plongée* das pernas de Filinto.

FILINTO

"Este cidadão sujou minhas botas. Fala pro engraxate vir aqui."

Som ambiente: passos e porta de metal que se abre e fecha, passos que se distanciam. Corte.

10.5 PP de Filinto (com pintura facial), de costas, interrogando Joca.

FILINTO

"Sabe de uma coisa? Aqui se sabe tudo, rapaz. Não dá pra esconder nada. Você tá envolvido com algo muito perigoso... É motorista do MXD ou acaso do MZZ? Ou é um

informante da guerrilha? Temos informações de fontes altamente confiáveis de que há um anarquista disfarçado de motorista de táxi levando pacotes de lá pra cá. Você e seus amigos tão é fodidos...”

Som ambiente: passos de sapatos e havaianas se aproximando. Porta de metal que se abre e fecha. Som de caixa de madeira e de engraxate em ação. Corte.

10.6 PPP de Joca, que ouve Filinto em silêncio. O calor o sufoca e ele tenta afastar a cabeça da lâmpada. Na mesma hora, um dos homens de cinza se aproxima e começa a dar coronhadas na cabeça de Joca enquanto sussurra em seu ouvido:

HOMEM DE CINZA 2

“Não se mexe, porra!” Corte.

10.7 PPP contraplano de Filinto.

FILINTO

“Parece que nosso convidado tem um problema auditivo.” Ouvem-se risos. “Não sacou que quem não obedece apanha mais?” Corte.

10.8 PPP de Joca, cabeça para baixo.

JOCA (*com raiva, dor e quase chorando de impotência*)

“Saquei sim...” Recebe mais uns tapas de um dos homens de cinza. “Senhor.”

10.9 PM lateral de Filinto, que faz um sinal com a mão para o agente parar de bater. Troca de pé para que o engraxate limpe a outra bota, colocando-a sobre um dos joelhos de Joca. A câmera

acompanha o movimento e vemos as mãos do engraxate trabalhando. Ao fundo, o homem de cinza tira os óculos de sol e enxuga o rosto.

FILINTO

“Nada como boas informações... por mais que, às vezes, tem que ter um pouco de sangue pra arrumar elas.” Corte.

10.10 PP dos rostos de Filinto e Joca.

FILINTO

“Nós precisamos da sua colaboração... Pelo que sabemos, você já andou colaborando com os opositores do governo, que é uma instituição da maior importância... Talvez esteja na hora de você colaborar com ela.” Corte.

10.11 PPP (olho de peixe) do rosto de Filinto, cabeça para baixo.

Som ambiente: som de caixa de madeira, passos e porta se abrindo e fechando.

FILINTO

“Eles te pagam pelo serviço, né? Porque a gente também pode fazer isso, e talvez até melhor.” Corte.

10.12 PM lateral de Filinto contemplando o brilho da bota, coloca o pé no chão. A câmera desce acompanhando seus movimentos, pisa com força nos dedos do pé de Joca, que, desta vez, segura firme sem se mexer.

A câmera sobe.

FILINTO

Dirige-se ao agente: “Viu? Já está apreendendo”. Avança até a porta da cela (a câmera o segue) de onde diz para Joca, voltando-se: “Está livre, pode ir”. Diz ao agente: “Acompanha o homem até a garagem. Sai pela porta de serviço pra não dar má impressão no saguão”. Corte.

10.13 PM frontal leve *plongée* de Joca na cadeira e dos dois agentes.

Som ambiente: *spray*, corpo caindo.

HOMEM DE CINZA 2

“Às ordens...” Tira um *spray* do bolso e borrifa seu conteúdo sobre a substância que prendia Joca na cadeira. Este escorrega e cai no chão. “Já ouviu o chefe, vamos, caminhando!” Os agentes têm que ajudá-lo a se recompor. Fusão.

10.14 PM de Joca e dos agentes de costas. Estes, um de cada lado, o conduzem até a porta. Filinto observa a cena. Ao passarem por ela, Filinto coloca a mão no ombro de Joca ao mesmo tempo que diz:

FILINTO

“Você não esteve aqui... Vê se inventa uma história.”
Fade out.

Sequência 11

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

11.1 PD de Joca se olhando no retrovisor do carro.

JOCA (*voz off*)

“Filhos da puta... Me quebraram todo, Tetê, não dá pra ir pra casa desse jeito. A Telinha tem um treco.”
Sobreposição.

11.2 PD das mãos de Joca procurando os óculos de sol no porta-luvas. Sobreposição.

11.3 PM lateral do interior do carro de Joca estacionado em frente ao ponto de táxi. Zé, desconfiando de algo, cruza a rua e se aproxima. Corte.

Som ambiente: buzina leve, sons da rua.

11.4 PP de Zé.

ZÉ

“Nossa, meu irmão, o que foi que aconteceu?” Corte.

11.5 PP contraplano de Joca.

JOCA

“Nada, me pregaram uma peça...” Fica em dúvida sobre contar ou não. “Lá na delegacia.” Corte.

11.6 PM contra-plongée a partir do interior do carro de Zé, apoiado na janela do motorista.

ZÉ

“Eu já disse pra você tomar cuidado! Você não pode ficar dando bandeira à toa, nem aqui nem em lugar nenhum... Ainda bem que você tem amigos. Fica esperto, Joca... tudo é a mesma merda: esses movimentos de resistência civil,

as guerrilhas, o governo, os traficantes. Não se queima por nenhum deles, rapaz!" Corte.

11.7 PP contraplano de Joca apoiado no encosto de cabeça.

JOCA

"Ora essa, Zé, você sabe muito bem que eu não acredito em papo-furado de política, mas também não vou ficar em cima do muro... E no final das contas a rapaziada me ajudou com um dinheiro bom." Corte.

11.8 PM lateral de ambos.

ZÉ

"Cuidado pra você não parar num lugar onde dinheiro não compra nada... nem caixão." Sobreposição.

11.9 PA *plongée* (zoom in em câmera lenta até PP) de Joca sentado, só, no banco do ponto de táxi, perto do orelhão.

JOCA (*voz off*)

"Pois é, tudo muda: a sorte, as coisas, a vida... E eu que achava que ia sair do sufoco... O Zé tem razão, é melhor eu me acostumar... E agora? O que vou fazer pra juntar grana? Se todo mundo foge de mim... até os rapazes fugiram. Joca, o leproso." *Fade out.*

Sequência 12

EXT. RUA DO CENTRO - TARDE 05:00 PM

Som ambiente: começa nos últimos *frames* da cena anterior. Som de carros buzinando, vendedores ambulantes etc.

12.1 *Fade in:* GPG diagonal (câmera alta) do trânsito parado. Há uma carroça de papelão lá na frente. Na calçada, uma multidão caminha apressada matizada pelas cores dos uniformes da polícia e do exército. Joca, no táxi, acaba de comprar uma garrafa d'água de um ambulante e está pagando, quando um policial de trânsito se aproxima dele e o autua. Joca desce e tenta argumentar com o policial, mas acaba desistindo. Entra no carro, dá partida e sai de cena. Corte.

12.2 Nova tomada em *plongée* da cena anterior desde o interior de um quarto com varanda que dá para a rua (INT. contraluz): PA de costas de Codorna, que está perto da varanda, a porta está aberta, e ele está tirando umas espinhas em frente a um espelho pendurado na parede. Ao olhar para a rua, vê Joca arguindo com o policial.

CODORNA

"Lau! Vem cá, rápido..." Lau entra em cena pela direita e fica em primeiro plano, de costas para a câmera com um livro na mão. "Aquele não era o nosso taxista?"

LAU

"É sim, mas eu já te disse que esse cara joga nos dois times. O J. Biritá me disse que outro dia viram ele entrando na delegacia, numa boa, com dois caras da civil."

Nesse momento, enquanto discute com Joca, o policial olha para cima, e os jovens, acreditando estarem sendo delatados, pulam para trás tentando se ocultar. A câmera passa a PP.

CODORNA (*nervoso*)

"Vamo dar o fora daqui..."

LAU

"Sabe de uma coisa, bicho, aquela tua famosa intuição é uma merda." Corte.

12.3 PA de Joca saindo de uma lanchonete à noite. Na rua, em frente ao táxi estacionado, há um policial da motorizada terminando de multá-lo e colocando a multa no para-brisa. Joca sai noutra direção. Fusão.

Mesma distância de câmera de Joca caminhando como se fosse um pedestre qualquer; ele passa pelo lado do carro, se detém e pega a multa. Fusão.

12.4 PP lateral ESQ de Joca, dirigindo à noite.

JOCA (*chateado*)

"Porra! Esses filhos da puta tão é querendo me arre-bentar... Vou ter que ir lá no Tiago e fazer um descarrego com ervas pra tirar o mau-olhado." Pega o amuleto pendurado no retrovisor, olha e larga.

Detém o carro num sinal fechado. Uma limusine com um motorista de uniforme para ao seu lado. Enquanto esperam o sinal abrir, ambos os motoristas trocam gestos.

JOCA (*voz off*)

"De onde é mesmo que eu conheço esse cara? Esse sim parece tá numa boa: arrumado, num puta carro... Tá na hora de mudar de ponto, no que eu tô tá dando azar."

Quando abre o sinal, Joca, para não dar vexame, acelera na frente. Corte.

12.5 PP lateral DIR da limusine, que acelera mais devagar. O motorista dá uma olhada rápida para Joca. A câmera se desloca para o banco traseiro, distinguimos a silhueta e a voz de Filinto através do vidro escuro fechado.

FILINTO

"Chico, aquele é o sujeito que eu te falei. Vai devagar com ele, faz um bom trabalho." *Fade out.*

Sequência 13

EXT. SHOPPING - NOITE

13.1 PM frontal (subjetiva) de Joca dirigindo perto de um shopping, encostando o carro no meio-fio, pegando um freguês e dando partida rapidamente.

Som ambiente: rua; grito de "táxi!"; porta abrindo e fechando.

FREGUÊS (*homem de cinza 1*)

"E aí? Achou que a gente esqueceu de você? Vamos pra parada que você já conhece."

A câmera enquadra o retrovisor.

13.2 PD do rosto do agente que sorri. A câmera treme. Corte.

INT. CELA

13.3 PA *plongée* (olho de peixe) de Joca apenas de calças, na cadeira de tortura e com muito medo. A fonte de luz está fora de campo. Um dos homens de cinza está encostado na cadeira. Vemos

parte do corpo de Filinto. A câmera começa a girar lentamente ao redor da cadeira.

FILINTO

“Boa noite, Joca, já refrescou a memória? Então, cadê os nomes?” Filinto aguarda respostas e torna a perguntar. “O que foi? Ainda insiste em não dizer?”

Abre-se a janela PM dos agentes pendurando os *blazers* em ganchos da parede. Depois começam a arregaçar as mangas sorrindo diante da impotência de Joca. Fecha-se a janela.

FILINTO

“Poxa, Joca. Rapazes, por favor...”

Os agentes se aproximam de Joca e, antes que comecem a golpeá-lo, este, estarecido, urina nas calças, sem conseguir evitar.

FILINTO

“Está com medo, né? Você não passa de um mijão! Sujando nosso local de trabalho... Ensinem este desgraçado a respeitar.” *Fade out* justo quando vão começar a golpeá-lo.

Som ambiente: ouve-se o som dos golpes.

Sequência 14

INT. QUARTO DE JOCA - MADRUGADA

14.1 *Fade in*: PA (câmera baixa) de Telinha sentada imóvel, no quarto em penumbra, esperando a chegada de Joca. O filho dorme na cama. A porta do quarto é aberta, e entra Joca cambaleando. Ele fecha a porta atrás de si e se apoia nela.

Som ambiente: porta abrindo e fechando, cadeira sendo empurrada com violência (pode cair no chão).

TELINHA (*levantando e partindo para cima dele, feito uma fera*)

“Isso é jeito de chegar? Ontem você não veio! Nem deu notícia... Você tem família, seu safado! Eu quero ver qual desculpa vai inventar dessa vez, seu bebum...” Ela percebe algo diferente nele: “Pera aí...”.

A câmera acompanha os movimentos de Telinha, que se aproxima ainda mais de Joca, acende a luz, tira-lhe os óculos e o segura pelos braços. Joca faz um gesto de dor. Corte.

14.2 PM (*steadicam*) das costas de Joca, cambaleando. Telinha vem ao seu encontro. Mesma tomada anterior de outro ângulo. A câmera se posiciona lateralmente aos atores.

TELINHA (*tirando-lhe os óculos*)

“Ai, Nossa Senhora! O que foi que você fez? O que aconteceu?”

JOCA

“Não foi nada, Telinha, não me machucaram muito não...”

TELINHA (*apalpando-o e ajudando-o a sentar numa cadeira*)

“Não, é? Poxa, Joca, pra que você aceite as coisas tem que te arrebentar, né?”

JOCA (*meio a contragosto*)

“Comprei briga com um estelionatário que devia várias corridas pra mim... o problema é que ele não tava sozinho.” Corte.

14.3 PPP de Telinha.

TELINHA (*com ironia*)

“Então foi isso?” Corte.

14.4 PPP contraplano de Joca.

JOCA (*desistindo de tentar enganá-la*)

“Tá certo, mulher, fiquei empolgado nesse negócio de arrecadar grana pra molecada do movimento...” Corte.

14.5 PPP de Telinha.

TELINHA

“A gente já tinha conversado que a coisa tá feia. É pra você parar de brincar de revolucionário. Quando você cisma com alguma coisa, não tem jeito!” Enquanto fala, limpa Joca com um pano. Corte.

14.6 PPP contraplano de Joca.

JOCA

“Tudo bem. Mas você gostou do ventilador novo, né? Esqueceu de perguntar de onde tirei a grana... Tudo o que eu faço é por vocês.” Corte.

14.7 PM lateral ESQ (*steadicam*) de ambos.

TELINHA

"Por nós? Se nem sequer chegou perto do seu filho pra ver como ele tá. Você nunca tá aqui, a gente sempre tá aqui sozinho..." Vai começar a chorar.

A câmera gira para Joca e focaliza brevemente a criança na cama atrás dele, o brilho dos olhos dela, que está acordada, imóvel.

JOCA

"Chega, Telinha! Sempre a mesma merda!"

TELINHA (*contendo-se*)

"Tá certo. Apanhou feito um besta... mas conseguiu alguma coisa?"

JOCA (*machucado, mas com ar vitorioso*)

"Quando não?" Pega o dinheiro no bolso e batendo suavemente o coloca na mesa. Fusão.

Sequência 15

EXT. PONTO DE TÁXI - DIA

15.1 PM lateral de Joca e Zé, parados na calçada no ponto de táxi. O carro de Zé está com o porta-malas aberto. Perto dele, seus colegas batem papo.

Som ambiente: rua movimentada, conversa em segundo plano.

JOCA

"Obrigado pela grana ontem à noite, Zé."

ZÉ (*coloca a mão esquerda no ombro de Joca*)

"Não tem que agradecer... Então esses filhos da puta te pegaram de novo?"

TAXISTA (*voz off em paralelo ao diálogo anterior*)

"O que foi, Joca, bateu num trem?" Ouvem-se risadas.

ZÉ (*virando-se irado para o grupo*)

"Chega!! Olha o estado do cara, porra!! Dá um tempo!" Ajuda Joca a sentar-se no porta-malas. A câmera acompanha o movimento. "Descansa um pouco." Ele também se senta.

MANUEL (*aproxima-se*)

"Que merda de serviço você anda aprontando ultimamente, compadre?"

JOCA

"Eu te conto depois..."

MANUEL (*agacha-se*)

"Assim não vai dar, Joca. Você já se olhou no espelho? Você é meu chapa e tudo mais, mas tá queimando o filme com os fregueses... Assim fica difícil."

ZÉ

"Dá um tempo, Manuel."

MANUEL

"Também tô vendo que cada dia que passa a gente tem menos trabalho... Joca, vai pescar, tira uns dias de folga até tudo se acalmar."

JOCA (*falando com dificuldade*)

"Como tirar folga? Eu, fodido ou não fodido, tenho que trabalhar." A câmera faz zoom out quando os outros taxistas se aproximam.

MOTORISTA 1

"Agora falando sério, Joca. Você não faz corrida de graça pro pessoal da secreta nem pros partido... E ainda por cima fica vendendo aqueles papeizinhos. Tem que apanhar, cara!" Os outros taxistas riem.

MANUEL

"Cadê teus freguês? Agora você tá fodido e eles sumiram com a grana e com os papeizinhos pra pegar outro otário."

ZÉ (*chateado*)

"Vamo vê se alguém vai buscar gelo no posto da esquina."

Os motoristas começam a se retirar fazendo comentários. Zoom in.

MANUEL (*aproxima-se de Joca*)

"Cansei de te dizer que não adianta bancar o herói... e ainda por cima não tem nada pra se defender..."

ZÉ (*dirige-se a Joca*)

"Descansa um pouco, Joca, que vou comprar um analgésico pra você, sei lá... Manuel, cuida dele e não amola, nem deixa o pessoal ficar amolando." Olha para o motorista 2 e sai.

A câmera em PM se movimenta acompanhando o movimento do motorista.

MOTORISTA 2 (*retira-se falando baixo*)

"Não dá não, Joca... Cara, você ficou em evidência. Ruim pra você e ruim pra gente." *Fade out.*

Sequência 16

INT. BAR - NOITE

16.1 *Fade in:* PP frontal de Joca e Chico conversando num bar. Joca ainda tem alguns curativos no rosto. Chico veste seu uniforme, o boné está sobre a mesa. Há dois pequenos feixes de luz sobre os rostos: neutro sobre Joca, azulado sobre Chico.

JOCA (*já falava quando a imagem se abre*)

"Eu achava que o sindicato tinha acertado o negócio da propina."

CHICO

"Não, não que eu saiba."

JOCA

"Mas o pessoal não tinha feito um acordo? Olha, quando eu..." Corte.

16.2 PPP de Chico.

CHICO (*interrompe alçando a voz*)

"Chega de conversa fiada e para de bancar o durão, rapaz! Vão acabar com a tua raça. Afinal, tu é um deles ou não? Tem muita coisa podre acontecendo por aí..." Corte.

16.3 PPP de Joca, acompanhando o raciocínio do outro.

CHICO (*voz off, continuação da fala anterior*)

"Traição, corrupção, parece sermão dominical. Mas uma coisa é saber disso e outra é participar... Sair por aí atirando nos outros..." Corte.

16.4 PP frontal de ambos.

CHICO

"Cá entre nós, os policiais têm que se defender. Eles também têm família, né?" Corte.

16.5 Subjetiva de Joca.

JOCA (*voz off*)

"Eu não sei por que não vou com a sua cara." E diz em voz alta: "Chico, eu não dou a mínima pra nada a não ser pros meus, mas as coisas poderiam ser melhores".

CHICO

"Eu conheci um cara apelidado de 'o melhor' que já virou adubo, rapaz." Fala atento às reações de Joca. "Afinal, os mais fortes acabam ganhando... Sempre. Mudando de assunto, tem uma vaga de motorista folguista no hotel onde trabalho, se você quiser é sua. A gente dá uma força." Corte.

16.6 PPP de Joca.

JOCA

"Gostei, tô precisando acertar minha vida... Eu acho que vou nessa." Sobreposição.

Sequência 17

INT. QUARTO DE JOCA - NOITE

17.1 PM de Joca e Telinha deitados na cama. Ela o acaricia.

Som off: risada exagerada crescendo; passa para a próxima tomada.
Corte.

INT. CELA

17.2 PM (câmera baixa) de Joca, cabeça para baixo na cadeira de torturas. Tem a lâmpada sobre seus olhos. Filinto, sentado numa cadeira, está inclinado sobre ele acordando-o. As silhuetas dos agentes são divisadas no fundo.

FILINTO

"Joca, Joca, por que você é tão teimoso? Quem você acha que tá protegendo? Os estudantes? As suas gangues? O partido? Não se ilude, porra! Na verdade, esse povo só pensa em pegar o poder."

Enquanto fala, Joca começa a tremer sem parar. Um dos homens de cinza se aproxima dele e grita em seu ouvido.

HOMEM DE CINZA 1

"Quieto, seu porra!!"

FILINTO

"Pois é. É um desperdício morrer tão jovem. Você tá naquela idade em que sabedoria e vivência se conjugam para ocupar seu lugar na vida... isso é chamado de dialética, mas você não tá nem aí pra filosofia." Cruza as pernas.

HOMEM DE CINZA 2

"Não vai sujar, seu filho da puta!"

FILINTO

"Você é um idealista, Joca?"

JOCA (*negando com a cabeça sem parar de tremer*)

"Não sei o que é isso." Recebe um tapa de um dos agentes. "Senhor."

FILINTO

"É o mesmo que super-herói de gibi. Você é um super-herói?"

HOMEM DE CINZA 1

"Não suja!"

JOCA (*responde devagar*)

"Só pros meus..., senhor... oficial." Corte.

17.3 PPP do rosto de Filinto.

FILINTO (*dirige-se aos agentes*)

"Vocês tão vendo? A família é sagrada. Muda o governo, troca-se de partido, mudam as crenças, mas a família permanece, né?" Olha para Joca. "Então, Joca, você se acha mesmo um super-herói pra família... Mas, em vez de trabalhar direito pra mantê-los, fica angariando fundos pra qualquer um desses movimentos que se diz revolucionário!" Corte.

17.4 PP do rosto de Joca.

JOCA

"Isso não é verdade, oficial! Vocês que armaram pra mim, colocaram esses putos pra me multar e deixar duro. Eu preciso da minha carteira limpa na praça pra ganhar a vida." Corte.

Som ambiente: batem na porta, porta se abrindo, passos, porta se fechando.

17.5 PG (câmera baixa, lente para distanciar o segundo plano) da cela.

Entra uma ordenança com uma xícara de café e um copo d'água numa bandeja. Fica na cela, bandeja na mão, até Filinto terminar de beber, o que este faz lentamente, enquanto interroga Joca.

FILINTO

"Vamos ver isso de outro ângulo: a gente tem a faca e o queijo na mão (câmera passa a PM) e queremos manter a ordem do jeito que tá. Infelizmente, Joca, alguns exaltados gostam de baderna e sempre tem uns caras ou uns grupos que se exaltam com facilidade que nem terrorista, querem é bagunçar pra fazer tudo do jeito deles. Olha só, eles acreditam nos chefes deles... e você?"

JOCA

"Hoje em dia não dá pra acreditar em ninguém... Nem em você, oficial."

HOMEM DE CINZA 1 (*dando um sopapo nele*)

"Olha como fala, filho da puta!" Corte.

17.6 PP de Filinto bebendo o café e interrogando Joca.

FILINTO

"O problema não é acreditar ou não. No mundo, o peixe grande sempre come o pequeno. Falta saber por qual dos peixes grandes você quer ser comido. Embora um peixinho sabido não se deixe comer por ninguém e sobreviva. O que você acha?" Corte.

17.7 PPP de Joca rangendo o maxilar, pensativo.

JOCA (*voz off*)

"Você sim que é metido a esperto com tanta palavra esquisita." Abre-se a janela em PPP de Filinto.

FILINTO

"Você é um cara sério, fala pouco. Esses são pré-requisitos pra qualquer colaborador da segurança do Estado, aliás, você poderia vir a ser um dos nossos muitos ouvidos." Fecha-se a janela.

JOCA

"Eu não sou dedo-duro!" Corte.

17.8 PA de Filinto (imagem invertida).

FILINTO

"Você não tem que dedurar ninguém. Vocês taxistas veem e ouvem muita coisa. Não precisa falar, apenas indicar um nome numa lista ou uma foto entre várias... E depois contar, como quem não quer nada, onde foi, o que falou. Ninguém precisa saber, só você e eu. Em troca, a polícia não vai mais te perturbar. Acabarão as multas e as porradas, isso foi apenas pra que você caísse na real." Devolve a xícara para a ordenança, da qual só vemos a

mão. “E mais, vai ter seu dinheirinho todo fim de mês. Pensa nisso, não tenha pressa, mas também não vacila” Levanta-se (sobreposição com o mesmo enquadramento em PA, imagem normal). “Quando tiver uma posição, venha me ver. Ou me liga (sorri), caso este lugar te traga más lembranças. Pega meu cartão.” Ele coloca o cartão sobre a cadeira onde estava sentado antes de sair da cela. *Fade out.*

Sequência 18

INT. TÚNEL; EXT. CIDADE - DIA E NOITE ALTERNADOS

Sequência de tomadas sobrepostas, ininterruptas, do presente e do passado em ritmo crescente.

18.1 *Fade in:* PM frontal diurno de Joca no presente. Joca mais magro, com tique nervoso. Sobreposição.

18.2 Subjetiva de Joca dentro de um túnel.

18.3 PM lateral ESQ noturno de Joca no presente. Há policiais de uniformes laranjas nas ruas. Sobreposição.

18.4 PPP lateral DIR diurno de Joca no passado. Há policiais de uniformes azuis e patrulhas do exército nas ruas. Sobreposição.

18.5 PP frontal contra-plongée de Joca no passado vestindo uniforme e boné e dirigindo uma limusine. Sobreposição.

18.6 Subjetiva de Joca saindo e entrando em túneis. Sobreposição.

18.7 PPP frontal de Joca. Várias sobreposições de reflexos de prédios no para-brisa se acumulam até desaparecer o rosto de Joca. Corte.

JOCA (*voz off ao longo de toda a sequência*)

“Ê, Tetê, a rapaziada era corajosa, acreditam no que fazem e também têm grana, essa era a parte boa de ajudar eles, porque a gente precisa de grana pra tirar a barriga da miséria. Eles, com aquelas caras de anjinhos, matando ou ajudando a matar. Tudo bem desde que atirem as bombas num filho da puta e não se explodam arrebatando os inocentes que tiverem a má sorte de passar pelo lugar na hora. É fácil dizer ‘azar do coitado’. Filhos da puta! O Chico bem que tentou me vencer... tenho que ficar alerta com esse cara.”

Som ambiente: telefone tocando; na imagem correspondente Joca treme.

“A minha bexiga dói só de pensar no filho da puta do Filinto. O Zé tem razão, Tetê, se ficar o bicho pega, se correr o bicho come. Dá na mesma: a gente que se fode. Eu sempre dei um jeito de me virar. Telinha casou comigo por isso. Agora eu tô numa fria, porra!” *Fade out.*

Sequência 19

INT. QUARTO DE JOCA - NOITE

19.1 *Fade in:* PG desde a janela da cozinha do interior do quarto de Joca: o cômodo mudou de cor, há alguns eletrodomésticos e a TV está ligada. O menino brinca no chão e Telinha está cozinhando. Na mesa, já foram colocados os pratos. A porta se abre

e entra Joca, cansado, de uniforme. Fecha a porta atrás de si. Pendura o boné e a gravata num prego da parede. Vai até Telinha, dá um beijo nela e senta-se para olhar a criança. Joca emagreceu, está com olheiras e tem mais cabelos brancos nas têmporas.

Som ambiente: TV ligada, sons de alguém cozinhando.

JOCA

"Júnior, vem cá... Toma." Entrega umas moedas para o filho. "Pras figurinhas que você queria."

Júnior pega o dinheiro e sai feito uma bala para o quintal do cortiço, deixando a porta entreaberta. Joca sorri. Telinha grita à criança antes que esta saia de cena:

TELINHA

"Filho, vê se não some que a janta tá quase pronta!"

JOCA (*ainda sorrindo, dirige-se a Telinha*)

"Graças a Deus que ainda tem turista que gosta de dar gorjeta." Fica sério. Telinha leva uma panela para a mesa.

Começa o noticiário de TV.

Voz *off*: "Ontem foi mais um dia sangrento na capital do país. Ao menos trinta pessoas morreram em vários ataques à bomba no mercado municipal. Na BR-416, dois ônibus foram incendiados com os passageiros dentro. O exército reforça o perímetro defensivo da cidade. Fontes extraoficiais asseguram que a guerrilha avança..." Corte.

19.2 PD do aparelho de TV, poucos *frames* de imagens diversas: policiais e bombeiros retirando restos humanos dentre os escombros; imagens do exército atirando; mães com cartazes de desaparecidos. Tela preta. Corte.

Som ambiente: panela no fogão, passos rápidos, interruptor de TV.

JOCA (*bate na mesa com a mão*)

"Desliga essa porcaria, Telinha! Só passa coisa ruim na hora da janta."

19.3 PM (câmera na altura da mesa) de Joca e Telinha comendo em silêncio. O prato de Júnior está tampado com outro prato.

Som ambiente: batem na porta.

TELINHA

"Tá aberto!" Manuel entra em cena.

MANUEL

"Oi, compadre, tudo bem, dona? Tão sabendo?" O casal nega. "Assaltaram o Zé, quase morreu, teve fratura de crânio e tudo por uns tostões."

TELINHA

"Nossa Senhora... essa cidade tá ficando impossível."

JOCA

"Onde ele tá?"

MANUEL

"Na Santa Casa... Tanto que eu disse pra ele, mas nunca seguiu meus conselhos."

TELINHA

"Como assim?"

MANUEL

"Dona, do jeito que a coisa tá, a gente tem que andar armado (*gesticulando*): facão, pistola... o que for. À noite só tem bandido e garota de programa querendo trocar serviço pela corrida. E que teu marido não fale que eu não avisei ele também... Ninguém sabe quando vai precisar usar."

TELINHA (*dirigindo-se a Manuel*)

"Por que não fica pra jantar com a gente? É pouco, mas é de coração."

JOCA

"Tá certo, mano!" Faz um sinal para Manuel, convidando-o a sair: "Vamo vê se você não assusta a mulher". Pega Manuel pelo braço e o conduz em direção ao quintal do cortiço. A câmera, normal, se desloca com eles.

MANUEL (*voltando a cabeça*)

"Obrigado, dona, mas já comi um salgadinho no caminho."

JOCA (*no quintal, coloca um braço no ombro de Manuel ao mesmo tempo que sussurra*)

"Pois é... falando nisso, eu tô começando a achar que tá na hora de você me arrumar um revólver."

MANUEL (*falando baixo*)

"Cê tá falando com a pessoa certa, deixa comigo." Agora fala em voz alta: "Bom, vou embora... a gente combina pra visitar o Zé. Boa noite". *Fade out.*

Sequência 20

EXT. RUA DE HOTEL - NOITE

20.1 *Fade in:* PP lateral DIR (sequência em câmera lenta) de Joca, de uniforme, ao volante de uma limusine, em frente a um hotel de luxo. A cidade está deserta, apenas patrulhas militares passam em direção contrária.

JOCA (*voz off*)

“Todo mundo sumiu, até a polícia... Isso não pode durar muito tempo do jeito que tá.” A câmera desce em PD. “Ainda bem que já tenho seguro.” A mão apalpa a pistola. “Tá na hora de mudar de ponto, aqui no hotel eu tô exposto demais.” Sobreposição lenta.

Som ambiente: fogos de artifício e música partidária.

20.2 PP lateral DIR de Joca dirigindo. Há multidões festivas nas ruas que caminham em direção contrária. *Fade out.*

Sequência 21

EXT. PONTO DE TÁXI E RUA - NOITE

Som ambiente: fogos de artifício ao longe, passos que se aproximam.

21.1 *Fade in:* PA diagonal de Joca sentado no táxi com a porta aberta, num ponto de táxi. A câmera está focada no espelho retrovisor. *Zoom in* até PD. Há alguém, parado, observando-o na esquina. Depois se aproxima. Corte. A figura fora de foco passa ao seu lado, olhando-o de relance, vemos o rosto de Joca no espelho retrovisor. A figura desaparece na escuridão. Corte.

21.2 PG *plongée* acentuado do carro de Joca no ponto de táxi. Corte.

21.3 PP posterior de Joca no interior do carro olhando para todos os lados, nervoso, coloca o cinto de segurança. Pouco depois divisa a silhueta de um homem na rua, debaixo da luz de um poste, que parece observá-lo. Sobreposição.

21.4 PD lateral DIR (câmera lenta) da mão de Joca pegando a pistola. Corte.

21.5 PP posterior de Joca. Não há ninguém onde vira o homem. Fecha a porta, liga a ignição, acelera em ponto morto, pistola na mão.

Som ambiente: barulho de motor, fogos de artifício ao longe, pneus cantando no asfalto.

JOCA (*voz off*)

"O que foi que aconteceu que eles não vêm me pegar? Não vou ficar aqui parado a noite toda, bancando o trouxa pra ser chacinado por um João ninguém." Dá partida, sai com a segunda marcha engatada e cantando os pneus. Dirige com uma mão; na outra, antebraço esquerdo apoiado na janela, leva a pistola com o cano apontado para fora. "Devem tá preparando a tocaia, não vou dar tempo pra eles me pegarem."

O maxilar de Joca não para de ranger, ele está suando. Corte.

21.6 PG lateral (subjetiva) de Joca. A rua está deserta. Corte.

21.7 PP lateral de Joca, que olha para o retrovisor. Sobreposição.

JOCA (*voz off*)

"Porra! Tetê, eu tinha..."

21.8 PG frontal (subjativa) de Joca. A câmera, focada à distância, faz *zoom out* à medida que o veículo avança.

JOCA (*voz off*)

"...certeza que..." Corte.

21.9 PP lateral de Joca, que, suspirando aliviado, aciona a trava da arma e se inclina para frente devagar para colocar a pistola debaixo do banco.

JOCA (*voz off*)

"...tinha alguém lá." Corte.

21.10 PG frontal (subjativa) do veículo avançando. Aumentar velocidade das imagens. Um carro surge de improviso de uma rua transversal. Batem. Corte.

Som ambiente: freada seguida de batida.

21.11 GPG *plongée* (câmera lenta ou estroboscópio) dos dois carros atravessados na rua. A porta direita do carro atingido abriu-se com a força do impacto e uma mulher que ocupava o banco do carona foi lançada para a rua. Ela veste um sobretudo escuro, que está aberto, por baixo dele usa apenas lingerie preta. Está meio aturdida, de bunda no chão e olha fixamente para o carro. O motorista, que custou a abrir sua porta (empenada pela batida), sai cambaleando, se aproxima dela, olha para o carro, fecha a porta e nem tenta ajudar a mulher a levantar, embora pareça cogitá-lo. Enfia a mão no bolso, tira dinheiro e lhe paga. Ela consegue se apumar; xingando, pega o dinheiro e sai de cena

cambaleando com escasso equilíbrio sobre seus saltos. Joca também descera do carro e dera uma olhada rápida no prejuízo que levou e no que ocasionou. Feito isto, pula dentro do táxi, dá uma ré e sai com a segunda marcha engatada. Na rua, ficou esquecido um objeto que brilha: a pistola. *Fade out.*

Sequência 22

EXT. RUA DA OFICINA DE MECÂNICA - AMANHECER

22.1 *Fade in:* Abrem-se várias janelas com ações simultâneas: PG lateral ESQ de Joca dormindo dentro do táxi em frente à oficina de lanternagem. O carro está com o para-choque torto e amarrado com arame, falta um farol. PA de Joca tirando a caixa de ferramentas do porta-malas. PM posterior de Joca revisando o motor do carro. PA lateral dos mecânicos chegando à oficina, cumprimentando Joca (a imagem se abre até ocupar toda a tela), dando uma olhada no estrago da batida, abrindo o portão e empurrando o carro para dentro da oficina, embora deixem a traseira do carro atrapalhando parcialmente a calçada.

Som ambiente: gritaria e disparos.

Os mecânicos e Joca, num segundo plano, se dirigem à entrada para ver o que está acontecendo. A câmera se desloca à DIR enfocando a rua e a multidão ao longe. Sobreposição.

22.2 PA frontal (câmera baixa) de um homem de uns 50 anos de terno e gravata, com uma pasta, que corre de um grupo de homens e jovens, alguns deles armados, que atiram no fugitivo. Quando pode, o homem de terno extrai dinheiro da pasta e joga para os perseguidores. Estes não dão a mínima para o dinheiro. Perseguido e perseguidores passam por cima da câmera. Corte.

22.3 PA *plongée* lateral (câmera alta) dos transeuntes e moradores do bairro que saíram para a rua, alguns em pijamas, e acompanham a ação em clima de festa. Corte.

22.4 PA em *travelling* do perseguido ferido, correndo e gritando:

PERSEGUIDO

"Me mataram! Me mataram!"

Som ambiente: algazarra da multidão, golpes, xingamentos.

O perseguido tenta se esconder na oficina, mas tropeça e cai esbarrando em Joca, olhando-o nos olhos. Câmera passa a PM acompanhando os movimentos. O homem é pego e arrastado para o meio da rua. Abre-se a janela em PP de uma mão pegando a pasta com o dinheiro. Fecha-se a janela. É cercado pela multidão que o xinga, golpeia e cospe nele. Corte.

22.5 PM de Joca retrocedendo assustado e escondendo-se no interior da oficina. Corte.

22.6 PG do perseguido ajoelhado, colocam à força um pneu careca ao redor dos braços dele. Vemos também os pés dos seus algozes.

22.7 Abre-se a janela em PA de um homem com uma pistola numa mão e uma lata vazia na outra entrando na oficina. Sobreposição.

22.8 Subjetiva (*steadicam*) de Joca (PM dos atores à frente). O homem da pistola pede gasolina aos mecânicos, que recusam de uma ou outra forma, e detém-se diante de Joca.

HOMEM (*voz off*)

"E você, companheiro, não tem nada no tanque?"

JOCA (*pálido, apreensivo*)

“Não sei...” Olha para os mecânicos como se estivesse pedindo ajuda. “Eu acho que devo ter alguma coisa.”

Pega um pedaço de mangueira e com movimentos desajeitados abre a tampa da gasolina, enfia o pedaço de mangueira e chupa por ela para encher a lata que o homem segura sem soltar a pistola.

Som ambiente: líquido caindo numa lata.

Vemos parte da lata e das mãos fora de foco em primeiro plano. Sobreposição.

22.9 Abrem-se várias janelas com ações simultâneas que se sobrepõem umas às outras: PG leve contra-*plongée* do homem ajoelhado chorando pela sua vida, despejam o combustível sobre ele. Começam a cair confetes na cena. PD de uma mão acendendo um fósforo. PA lateral DIR de Joca agachado, de costas para a execução, fingindo se ocupar de algo com escassa concentração. O tique nervoso é muito visível. A fumaça e os confetes começam a chegar à oficina até ocuparem toda a cena. Corte.

Som ambiente: chamas crepitando.

Som *off*: nos últimos *frames*, começa a trilha sonora da cena seguinte: uma marcha triunfal.

Sequência 23

EXT. RUAS DO CENTRO - ENTARDECER

23.1 PM lateral DIR de uma multidão festiva caminhando no mesmo sentido, da direita para a esquerda. Alguns carregam consigo,

como troféus, objetos saqueados. Há confetes caindo. O táxi de Joca, lotado de jovens armados, uns com braceletes ou bonés de diferentes organizações, entra em cena pela esquerda. A câmera se desloca em paralelo: *travelling*. Na rua, há policiais isolados que começam a aumentar em número à medida que o táxi avança. Todos vestem uniformes laranjas. Ouvem-se buzinas. A câmera as procura e acompanha o movimento do táxi. Um táxi passa em sentido contrário buzinando: é Manuel levando algumas pessoas e carregando um monte de objetos (o porta-malas está aberto e há coisas atadas tanto nele quanto no teto). Joca responde com outras buzinas. Passa a PP do rosto de Joca através do para-brisa. A imagem do rosto se confunde com os reflexos e as luzes no para-brisa. *Fade out*.

Som *off*: marchas triunfais por alto-falantes (a diferentes distâncias, o que acaba ocasionando uma distorção do som); gritaria festiva; murmúrio, buzinas.

Sequência 24

INT. TÚNEL - NOITE

24.1 *Fade in*: PM lateral DIR de Joca sentado no táxi (luz azulada no interior do carro) dentro do túnel, dialogando e gesticulando consigo mesmo, enquanto tira o pente de balas e verifica o percussor da pistola.

Som ambiente: som metálico de percussor de arma de fogo em ritmo crescente, sons de de uma pistola sendo armada e desarmada. Num segundo plano sonoro: fogos de artifício.

JOCA

"No final, tudo dá na mesma merda. Estar armado, não estar armado (*clic!*). Manuel se enganou, Tetê... Se tô armado, então posso atirar em qualquer um, é só arrumar uma desculpa: ele é um ladrão (*clic!*); não gostei dele (*clic!*); fulano é um militar (*clic!*); aquele bosta paquerou minha mulher (*clic!*); ele não pensa como a gente (*clic!*) então é meu inimigo (*clic!*).” Sobreposição da imagem do segundo plano, que passa a ser PM lateral das paredes rachadas de um túnel. A repetição do som metálico e a velocidade das imagens aumentam até criar-se um efeito de vertigem na fala seguinte: “Se for o outro quem tá armado, então ele que vai atirar em mim, igualzinho, com as mesmas desculpas esfarrapadas (*clic!*)”. Encaixa o pente de balas e aciona a trava de segurança, joga a arma no chão do carro e bate nela com o pé para escondê-la debaixo do banco. “É assim, isso não tem fim, Tetê... Cansei de tudo, porra! De fugir, de ficar ligado... De dormir na rua.” *Fade out.*

Sequência 25

EXT. RUAS DO CENTRO DA CIDADE ALTA - NOITE

25.1 *Fade in:* GPG diagonal do carro de Joca estacionado num ponto de táxi numa rua pouco iluminada. Uma luz de sinalização vermelha reflete-se de repente sobre a rua, iluminando o exterior do carro. Corte.

25.2 Som ambiente: telefone tocando.

PPP de Joca pego de surpresa, assustado e com tiques nervosos; iluminado lateralmente pela luz de sinalização. Corte.

25.3 PA de um jovem parado na rua, detrás do carro, que parece conferir a placa do táxi num papel, com um celular na mão; é iluminado desde cima pela luz de sinalização. Corte.

25.4 PG diagonal do carro de Joca saindo e virando na primeira quadra que encontra. Sobreposição.

25.5 PG frontal (subjativa) de Joca. Um carro vem muito rápido em sentido contrário. Joca tem que desviar rápido para evitá-lo. A câmera gira acompanhando o movimento quando o carro passa. Um jovem, celular na mão, enfia a cabeça uns segundos pela janela traseira do carro, sendo iluminado de leve pela luz de sinalização. Volta à subjativa frontal. Joca acelera fundo e entra numa rua na contramão. Corte.

Som ambiente: motor acelerando.

25.6 PG frontal do outro carro fazendo uma curva fechada e saindo em perseguição de Joca. Corte.

25.7 PPP frontal de Joca. Os tiques nervosos vão desaparecendo aos poucos.

JOCA

“Agora o importante é dar o fora daqui!”

Som ambiente: motores, zunido de balas e, posteriormente, som de disparos. Corte.

25.8 GPG plongée elevado (teleobjetiva) da perseguição. O carro de Joca mantém distância do carro perseguidor, ao qual se somam outros. Joca se dirige para a cidade alta, de ruas estreitas, obrigando seus perseguidores a segui-lo em fila indiana,

de forma que os únicos que podem atirar são os do primeiro carro. Sobreposição.

25.9 PM frontal de Joca.

Som ambiente: sons de motores e pneus, zunido de balas.

JOCA

“Pena que roubaram a minha pistola... Poderia revidar esses filhos da puta.” Fusão.

25.10 PP lateral ESQ de Joca. Começa a escorrer sangue pela sua têmpora. Ele nem percebe que foi ferido. Desfruta a sua superioridade como motorista.

JOCA

“Todos eles têm celular pra armar uma pra mim... ir pra Vila Velha nem pensar, vão me fritar nas avenidas ou na ponte. Não, não... Seus cão-tinhoso... Vou fingir que tô indo pra um lugar, mas na verdade vou pra outro.” Corte.

25.11 PG da traseira do carro de Joca virando numa rua. Há buracos de bala nele (passar tinta luminescente ao redor deles para destacá-los). Volta a girar várias vezes, a câmera acompanha seus movimentos. Fusão.

Som ambiente: disparos.

25.12 PP posterior diagonal do rosto de Joca enquadrando também o retrovisor, pelo qual não vemos sinal dos perseguidores. Muda de rumo. Está contente.

JOCA (*rindo*)

"Passei a perna em vocês, seus filhos da puta!" Fusão.

25.13 PG frontal (subjetiva) de Joca, que continua dirigindo por uma rua estreita e sinuosa. Ao sair de uma curva, vê na sua frente dois carros bloqueando a rua. Freia seco.

Som ambiente: freada brusca, disparos.

JOCA

"Tetê! Me enganei!" Sobe a calçada e faz retorno sob uma saraivada de balas. Fusão.

25.14 PM frontal de Joca. Está ferido no pulso e no ombro. Sangra bastante. O sangue já atrapalha a visão de um olho, mas a dor não parece incomodá-lo. Pelo vidro traseiro, esburacado e estilhaçado, vemos os clarões dos disparos. Vira numa passagem.

JOCA

"Vamos ter que subir e descer morro até a gasolina acabar." Corte.

25.15 GPG *plongée* elevado (teleobjetiva) da perseguição. Os carros estão se aproximando de Joca. Há outros carros estabelecendo bloqueios nas ruas que saem da cidade alta. Fusão.

25.16 PAN HOR da perseguição. Dois dos carros perseguidores estão quase encostados no carro de Joca, e seus ocupantes atiram nele. No final da rua, à frente, outros dois carros foram estacionados de forma a fechá-la e seus ocupantes tomaram posição de tiro detrás deles.

JOCA

“Não vão me pegar, seus safados!”

Contudo, a rua é ampla e há uma pequena fresta entre um dos carros e a parede de um prédio, para onde se dirige Joca. Fusão.

25.17 PG frontal (subjativa) de Joca dirigindo-se a toda velocidade para a fresta. A câmera, focada à distância, faz zoom out em câmera lenta à medida que o veículo avança.

Som ambiente: disparos, zunidos de balas, lataria sendo alvejada, vidros quebrando; som de motor, batida, arranhão de metal, pneus subindo e descendo sobre obstáculos altos.

JOCA (*voz off*)

“Tetê, você passa entre aquele desgraçado e a parede, não precisa ter medo que a gente consegue...”

Ante a iminência do impacto, os homens que estavam parapeitados detrás dos carros pulam para longe. Joca consegue fugir e entra numa avenida.

Som ambiente: batida dupla de carros ficando para trás.

JOCA (*voz off, rindo*)

“Fodemos eles, Tetê, conseguimos!”

Vira num sinal e entra numa avenida à beira-mar. Sobreposição.

25.18 PP frontal de Joca através do para-brisa. Primeiro vemos os reflexos (prédios passando, guindastes do porto e a lua) e depois aparecem o rosto e as mãos ensanguentadas de Joca. Sobreposição.

JOCA

“Pô, Tetê, não dá pra ir se exibindo por aí agora que conseguimos, né? A gente tá todo esculhambado... mas a gente conseguiu...”

25.19 PD do interior do carro: dos pés, ensanguentados sobre os pedais, dirigindo; do banco traseiro cheio de estilhaços de vidro. Sobreposição.

25.20 PG frontal (subjativa) de Joca através do para-brisa: vira num sinal e adentra uma ruela secundária pouco iluminada ao mesmo tempo que diminui a velocidade. O carro ora se direciona para a direita, ora para esquerda. Corte.

25.21 PA diagonal do carro de Joca parando. A câmera faz aproximações sucessivas por cortes: PP de Joca no mesmo ângulo, o braço apoiado na porta do carro, a cabeça inclinada sobre o encosto do banco.

JOCA

“Para com isso, rapaz!” Tenta segurar firme o volante.
“Tem é que ir pro pronto-socorro, inventar uma história pra tanto buraco de bala... Não pode, seu besta, eles vão tá lá...” Corte.

PPP de Joca, agora vemos a mão sobre o volante.

JOCA

“Melhor é ir onde o Tiago... É isso aí, Tiago conhece as ervas.” Corte.

PG do carro, a câmera começa a se deslocar lentamente para cima.

Som ambiente: pio dos pássaros da madrugada.

JOCA

"Ninguém merece, Tetê, ninguém merece..." O deslocamento da câmera sobe até focalizar num outdoor sobre o carro.
Fade out.

Fim.



Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2004.
- BETANCOURT, Juan Carlos. La Missachtung de la nostalgia como estrategia creativa en dos obras literarias de la diáspora cubana de los noventa. *In: AVEs de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2005. p. 227-236.
- BEUYS, Joseph. **Cadeira com banha**. 1964. 1 fotografia.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Tradução: Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós, 1996.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CABRERA, Lydia. **Contes nègres de Cuba**. Tradução: Francis de Miomandre. Paris: Gallimard, 1936.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. **Vista do amanhecer no trópico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 7. ed. São Paulo: Pensamento: Cultrix, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 12. ed. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAPOTE, Zaida. Cuba, años sessenta. Cuentística femenina y canón literario. **La Gaceta de Cuba**, La Habana, n. 1, p. 21-22, 2000.

- CARO BAROJA, Julio. **Los pueblos de España II**. Madrid: Istmo, 1981.
- CARONE, Edgard. **Revoluções do Brasil contemporâneo: 1922-1938**. São Paulo: Buriti, 1965.
- CARPENTIER, Alejo. **Crônicas**. La Habana: Arte y Literatura, 1976. v. 3.
- CASTAÑEDA, Jorge G. **La utopía desarmada**: intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina. Barcelona: Ariel, 1994.
- CASTRO, Fidel; HABEL, Janette. **Proceso al sectarismo**. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1965.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. **Neo-realismo na América Latina**, Rio de Janeiro, n. 34, abr./jun. 2003.
- COOPER, J. C. **Diccionario de símbolos**. Tradução: Enrique Gongora Padilla. São Paulo: Gustavo Gili, 1998.
- DAMIÁN CANO, Pedro. **Los celtas**: la Europa del Hierro y la Península Ibérica. Madrid: Sílex, 2002.
- DETONI, Márcio. Cubano denuncia maus tratos na prisão. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 dez. 2001. Mundo, Direitos Humanos, p. A16.
- DÍAZ, Jesús. **Los años duros**. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.
- DÍAZ, Jesús. Prólogo. In: NOVÁS CALVO, Lino. **Obra narrativa**. La Habana: Letras Cubanas, 1990. p. 7-13.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUMONT, Henry Joseph. **Antropología y patología comparadas de los negros esclavos**. Salta: Imprenta Molina, 1876.
- ECO, Umberto. **The aesthetics of Thomas Aquinas**. Tradução: Hugh Bredin. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- EIRAS ROEL, Antonio; REY CASTELAO, Ofelia. **Los gallegos y América**. Madrid: Fundación MAPFRE, 1992.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. Introdução. In: NOVÁS CALVO, Lino. **Otras maneras de contar**. Barcelona: Tusquets, 2005. p. 9-20.
- FARIA, Antonio Augusto; BARROS, Edgard Luiz de. **Getúlio Vargas e sua época**. São Paulo: Global, 1983.
- FELLINI, Federico. **Fazer um filme**. Tradução: Mônica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

- FERMOSELLE, Rafael. **Política y color en Cuba**: la guerrita de 1912. Madrid: Colibri, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FRANQUI, Carlos. **Retrato de familia con Fidel**. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- FRIZZERA, Rose. Corridas malucas na noite. **A Tribuna**, Vitória, 28 ago. 2005. aT2, p. 1.
- FUENTES, Carlos. **El espejo enterrado**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Oficina de roteiro de Gabriel García Márquez**: como contar um conto. Niterói: Casa Jorge, 2001.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **El relato cinematográfico**. Barcelona: Paidós, 1995.
- GERBASE, Carlos. **Cinema**: direção de atores. Antes de rodar. Rodando. Depois de rodar. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- GREENE, Henry Graham. **Nosso homem em Havana**. Tradução: Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GURGEL, J. B. Serra e. **Dicionário de gíria**: modismo lingüístico, o equipamento falado do brasileiro. 7. ed. Brasília: J. B. Serra & Gurgel, 2005.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.
- GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, Alberto. Homenaje a Lino Novás Calvo. In: BARBARITO. **La biblioteca cubana de barbarito**. Nueva York, 1983. Disponível em: <http://labibliotecacubanadebarbarito.blogspot.com/2010/02/homenaje-lino-novas-calvo.html>. Acesso em: 10 mai. 2022.
- GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, Alberto. **Maneras de narrar**: contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá. Nueva York: Torres Library of Literary Studies, 1972.
- HALL, Kenneth E. **Guillermo Cabrera Infante and the cinema**. Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1989.

- HEMINGWAY, Ernest. **Ter e não ter**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IGLESIAS, Irene del Río. As nosas mulleres: María Muñoz de Quevedo, Barcelona. *In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDOS GALEGOS, 7., MULLERES EN GALICIA: GALICIA E OS OUTROS POBOS DA PENÍNSULA*, 2003, Barcelona. **Actas [...]**. Barcelona: Edición do Castro, 2008. p. 363-378.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES LATINOAMERICANAS. **Cuba, 1959-1991: evaluando el castrato**. Tijuana: IICLA, 1991.
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA. **Diccionario de la literatura cubana**. La Habana: Letras Cubanas, 1984. t. II, M-Z.
- JUNG, Carl G. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 7, t. 1.
- JUNG, Carl G. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1989. v. 5.
- JUNG, Carl G. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 6.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KUSTER, Eliana. **Marcovaldo e os doze passeios em Vitória**. Vitória: Univix, 2003.
- LAGE-SEARA, Antonio. Lino Novás Calvo, o Hemingway galego. **Crónica 3**, 7 xan. 2022. Disponível em: <https://www.cronica3.com/2022/01/lino-novas-calvo-o-hemingway-galego-por-antonio-lage-seara/>. Acesso em: 13 set. 2022.
- LÉPINE, Claude. **O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss**. São Paulo: Ática, 1979.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1998.
- LINHARES, Maria Yedda (org.). **História geral do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOOMIS, John A. **Revolution of forms: Cuba's forgotten art schools**. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

- MAGALHÃES, Mário. Com dez anos de atraso, governo brasileiro entrega dossiê à ONU admitindo a prática por policiais: relatório oficial expõe tortura no Brasil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 maio 2000. Direitos Humanos, Cotidiano, p. C1.
- MARINELLO, Juan. Carta negra: 1929. **La Gazeta de Cuba**, La Habana, n. 4, p. 11, jul./ago. 1998.
- MENTON, Seymour. **El cuento hispanoamericano**: antología crítico-histórica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. **Cultura ilhada**: imprensa e revolução cubana (1959-1961). São Paulo: Fapesp, 2003.
- MONTERROSO, Augusto. **Cuentos, fábulas y lo demás es silencio**. Ciudad de México: Alfaguara, 1996.
- MORAES, Malú (coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**: seminário. Brasília: Editora UnB, 1986.
- MORENO FRAGINALS, Manuel. **Cuba/Espanha, Espanha/Cuba**: uma história comum. Tradução: Ilka Stern Cohen. Bauru: Edusc, 2005.
- MORENO FRAGINALS, Manuel. **El ingenio**: complejo económico social cubano del azúcar. La Habana: Ciencias Sociales, 1978.
- NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Tradução: Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.
- NOVÁS CALVO, Lino. Aliados y alemanes. **Orígenes**. La Habana, n. 17, oct. 1940.
- NOVÁS CALVO, Lino. **Cayo Canas**: cuentos cubanos. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946a.
- NOVÁS CALVO, Lino. **El negrero**: vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava. Barcelona: Tusquets, 1999.
- NOVÁS CALVO, Lino. En las afueras. **Occidente**. Madrid, v. 25, n. 103, p. 83-105, ene. 1932.
- NOVÁS CALVO, Lino. En las afueras. **Occidente**. Madrid, v. 38, n. 114, p. 285-322, dic. 1932.
- NOVÁS CALVO, Lino. **En los traspacios**. La Habana: Páginas, 1946b.
- NOVÁS CALVO, Lino. **La luna nona y otros cuentos**. Buenos Aires: Nuevo Romance, 1942.

- NOVÁS CALVO, Lino. Los choferes. **Orbe**, La Habana, n. 41, p. 22-23, dez. 1931.
- NOVÁS CALVO, Lino. **Maneras de contar**. Nueva York: Las Americas, 1970.
- NOVÁS CALVO, Lino. Miedo. **Revista de Avance**, La Habana, n. 32, 1929.
- NOVÁS CALVO, Lino. **Obra narrativa**. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- NOVÁS CALVO, Lino. **Otras maneras de contar**. Barcelona: Tusquets, 2005.
- NOVÁS CALVO, Lino. **Pedro Blanco, el negrero**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1955.
- NOVÁS CALVO, Lino. Quemando gasolina: confesiones de un botero. **Orbe**, La Habana, n. 12, p. 14-15, mayo 1931.
- NOVÁS CALVO, Lino. Un buchito de café. **Bohemia Libre**, La Habana, v. 53, n. 65, dic. 1961.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996.
- OROZ, Silvia. **Gutierrez Alea: os filmes que não filmei**. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- ORTÍZ, Fernando; SANTÍ, Enrico Mario. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación. Madrid: Cátedra, 2002.
- PADURA, Leonardo. **Passado perfeito**. Tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PETRIĆ, Vlada. **Constructivism in film**: the man with the movie camera, a cinematic analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PIÑERA, Virgilio. **A carne de René**. São Paulo: Arx, 2003.
- RADIN, Paul. **Winnebago hero cycles**: a study in aboriginal literature. Los Angeles: Waverly, 1948.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. **La arquitectura en el cine**: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Alianza, 1993.
- REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **The technique of film editing**. 2. ed. Oxford: Focal, 1989.
- REVISTA CUADERNOS AMERICANOS. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1942- . 1947-1948.
- REVISTA DE AVANCE. Havana: Gráfica de Adolphe Dehn, Norah Borges de Torres, Victor Manuel e Carlos Enríquez, 1928-1929.
- REVISTA ENCUENTRO DE LA CULTURA CUBANA. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, n. 3, invierno 1996-1997.

- ROSES, Lorraine Elena. **Voices of the storyteller**: Cuba's Lino Novás Calvo. Connecticut: Greenwood, 1986.
- RULFO, Juan. **El llano en llamas**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- RUSH, Michael. **New media in late 20th-century art**. London: Thames & Hudson, 1999.
- SABINO, Fernando. **Encontro marcado**. 78. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SACO, José Antonio. **La estadística criminal de Cuba en 1862**. La Habana: La América, 1864.
- SACO, José Antonio. **Los chinos en Cuba**. La Habana: Imprenta del Avisador Comercial, 1864.
- SACO, José Antonio. **Memoria sobre la vagância en la isla de Cuba**. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1832.
- SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **El montaje cinematográfico**: teoría y análisis. Barcelona: Paidós, 1996.
- SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad, 2004.
- SARDUY, Severo. **Antología**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SARDUY, Severo; ECHEVARRÍA, Roberto González (ed.). **De donde son los cantantes**. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1967.
- SOLJENÍTSIN, Aleksandr. **Arquipélago Gulag**. São Paulo: Difel, 1973.
- SOUZA, Raymond D. **Lino Novás Calvo**. Woodbridge: Twayne, 1981.
- SOUZA, Raymond D. **Major Cuban novelists**: innovation and tradition. Columbia: University of Missouri Press, 1976.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A historiografia literária e as técnicas da escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.
- TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. Tradução: Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- UNAMUNO, Miguel de. **Andanzas y visiones españolas**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945a.
- UNAMUNO, Miguel de. **El caballero de la triste figura**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945b.
- UNAMUNO, Miguel de. **La dignidad humana**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.
- UNAMUNO, Miguel de. **Por tierras de Portugal y España**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946a.
- UNAMUNO, Miguel de. **Viejos y jóvenes**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946b.
- VANOYE, Francis. **Guiones modelo y modelos de guión**. Barcelona: Paidós, 1996.
- WAJDA, Andrzej. **Um cinema chamado desejo**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- WHITMONT, Edward C. **A busca do símbolo**: conceitos básicos de psicologia analítica. São Paulo: Cultrix, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz & Terra, 1984.
- ZWEIG, Stefan. **Joseph Fouché**: retrato de um homem político. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

Referências cinematográficas

- ALL or nothing. Direção: Mike Leigh. [Issy-les-Moulineaux]: Les Films Alain Sarde, 2002. 1 DVD (128 min), son., color. Título no Brasil: Agora ou nunca.
- BA mùa. Direção: Tony Bui. [Vietnã]: Giai Phong Film Studio, 1999. 1 vídeo (113 min), son., color. Título no Brasil: Três estações.
- BOM yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom. Direção: Kim Ki-duk. [Cochim]: LJ Film, 2003. 1 DVD (103 min), son., color. Título no Brasil: Primavera, verão, outono, inverno... e primavera.
- CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis. [Burbank]: Warner Bros., 1942. 1 vídeo (102 min), son.
- COLLATERAL. Direção: Michael Mann. [Los Angeles]: Paramount Pictures; Dreamworks Pictures, 2004. 1 DVD (120 min), son., color. Título no Brasil: Colateral.
- CRONACA di una morte annunciata. Direção: Francesco Rosi. [Roma]: Italmedia Film, 1987. 1 fita de vídeo (109 min), VHS, son., color. Título no Brasil: Crônica de uma morte anunciada.
- DODESUKADEN. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Yonki-no-Kai Productions; Toho Company, 1970. 1 vídeo (140 min), son., color. Título no Brasil: Dodeskaden: o caminho da vida.
- EN ESTE PUEBLO no hay ladrones. Direção: Alberto Isaac. [Ciudad de México]: Grupo Claudio, 1965. 1 vídeo (82 min), son.
- EUROPA. Direção: Lars von Trier. [Levallois-Perret]: Alicéléo, 1991. 1 fita de vídeo (112 min), VHS, son., color.
- EXILS. Direção: Tony Gatlif. [Paris]: Princes Films, 2004. 1 DVD (104 min), son., color. Título no Brasil: Exílios.
- HWAL. Direção: Kim Ki-duk. [Taitō]: Happinet, 2005. 1 DVD (90 min), son., color. Título no Brasil: O arco.
- IL TASSINARO. Direção: Alberto Sordi. [Roma]: Italian International Film, 1983. 1 DVD (137 min), son., color.

KAIDAN. Direção: Masaki Kobayashi. [Fuchū]: Bungei, 1964. 1 DVD (183 min), son., color. Título no Brasil: Kwaidan: as quatro faces do medo.

KOYAANISQATSI. Direção: Godfrey Reggio. [San Francisco]: American Zoetrope, 1982. 1 DVD (86 min), son., color. Título no Brasil: Koyaanisqatsi: uma vida fora de equilíbrio.

LE GRAND voyage. Direção: Ismaël Ferroukhi. [Paris]: Ognon Pictures, 2004. 1 DVD (108 min), son., color. Título no Brasil: A grande viagem.

LE TAXI. Direção: Gabriel Mamruth. [Praga]: Athanor Studio, 2000. 1 vídeo (9 min), son.

MIA AIONIOTITA kai mia mera. Direção: Theodoros Angelopoulos. [Paris]: Paradis Film, 1998. 1 DVD (137 min), son., color. Título no Brasil: A eternidade e um dia.

NIRGENDWO in Afrika. Direção: Caroline Link. [Munique]: MTM Cineteve, 1996. 1 DVD (141 min), son., color. Título no Brasil: Lugar nenhum na África.

PASSAGEIROS. Direção: Carlos Gerbase e Glênio Póvoas. Brasil, 1987, 1 vídeo (9 min), color.

POLITIKI kouzina. Direção: Tassos Boulmetis. [Los Angeles]: Village Roadshow Productions, 2003. 1 DVD (108 min), son., color. Título no Brasil: O tempero da vida.

SEPPUKU. Direção: Masaki Kobayashi. Japão: Shochiku, 1962. 1 vídeo (133 min), son. Título no Brasil: Harakiri.

SOLYARIS. Direção: Andrey Tarkovsky. [Moscou]: Mosfilm, 1972. 1 vídeo (167 min), son., color. Título no Brasil: Solaris.

STRASTI po Andreyu. Direção: Andrey Tarkovsky. [Moscou]: Mosfilm, 1966. 1 vídeo (186 min), son. Título no Brasil: Andrei Rublev.

TAKSI-blyuz. Direção: Pavel Lungin. [Zevgolateio]: ASK Eurofilm, 1990. 1 vídeo (110 min), son., color.

TAXI driver. Direção: Martin Scorsese. [Culver]: Columbia Pictures, 1976. 1 vídeo (114 min), son., color. Título no Brasil: Taxi driver: motorista de taxi.

TAXI!. Direção: Roy Del Ruth. [Burbank]: Warner Bros., 1931. 1 vídeo (69 min), son. Título no Brasil: Peso de ódio.

TAXI, un encuentro. Direção: Gabriela David. [Buenos Aires]: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2001. 1 vídeo (90 min), son., color. Título no Brasil: Táxi, um encontro.

- TAXI. Direção: Carlos Saura. [Tres Cantos]: Canal+ España, 1996. 1 vídeo (110 min), son., color.
- THE COOK, the thief, his wife & her lover. Direção: Peter Greenaway. [Borehamwood]: Goldcrest Elstree Studios, 1989. 1 DVD (124 min), son., color. Título no Brasil: O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante.
- THE LOST city. Direção: Andy García. [Los Angeles]: Crescent Drive Pictures, 2005. 1 disco blu-ray (144 min), son., color. Título no Brasil: A cidade perdida.
- THE PILLOW book. Direção: Peter Greenaway. [Ágios Nikolaos]: Woodline Films Ltda., 1996. 1 DVD (126 min), son., color. Título no Brasil: O livro de cabeceira.
- THE TRAGEDY of Macbeth. Direção: Roman Polanski. [Los Angeles]: Columbia Pictures, 1971. 1 vídeo (140 min), son., color.
- TO HAVE and have not. Direção: Howard Hawks. [Burbank]: Warner Bros., 1944. 1 vídeo (100 min), son. Título no Brasil: Uma aventura na Martinica.
- TOPAZ. Direção: Alfred Hitchcock. [Ventura]: Alfred J. Hitchcock Productions, 1969. 1 vídeo (143 min), son., color. Título no Brasil: Topázio.
- UGETSU monogatari. Direção: Kenji Mizoguchi. Japão: Daiei Studios, 1953. 1 vídeo (96 min), son. Título no Brasil: Contos da lua vaga depois da chuva.
- UNE JOURNÉE en taxi. Direção: Robert Ménard. [França]: Ciné 360, 1982. 1 vídeo (84 min), [son.], color.
- UN TAXI mauve. Direção: Yves Boisset. [França]: Sofracima, 1977. 1 fita de vídeo (120 min), VHS, son., color. Título no Brasil: Táxi roxo.



Índice remissivo

A

adaptação 10, 153
anti-herói 10, 17
argumento 10, 18

B

Brasil 147

C

cadeira de tortura 204, 205
carro 156, 158, 202, 203
cenografia 158, 184, 188, 200,
202, 206
centro 195
cidade 17, 154, 157, 184
componente afro-cubano 186, 188,
191, 193, 194, 195
componente chinês 186, 189, 195
componente galego 183, 186, 187,
188
contexto 183, 187, 191
conto 10, 17, 153
coprotagonista 81, 154, 199
Cuba 181, 182, 183, 185, 187,
190, 192, 193, 194
curta-metragem 152

D

decupagem 11, 18

E

escrita 12, 18, 149, 150, 198
ethos 146, 183
exílio 146

F

figurante 80, 83
Filinto 79, 80
filme 18, 150, 214

G

guerra 146, 183

H

Havana 167, 170, 179
herói 10, 181, 183

I

ideologia 78, 192
ilha 148, 187
iluminação 155, 156, 200, 202,
203
imagético 18, 155, 156
imigrante 147, 159, 187, 188,
190, 194
indivíduo 9, 17, 18, 148
interdisciplinar 11, 149, 151

J

Joca 10, 78

L

labirinto 17, 157
La noche de Ramón Yendía 10, 145
Lino Novás Calvo 9, 148, 151,
153, 157, 186, 188, 189,
193, 194, 195, 196
literatura 9, 10, 11, 185
locação
externa 214
interna 206
longa-metragem 10, 11, 152

M

maquiagem 79, 83
memória afetiva 80, 148, 151,
154

N

narrativa 10, 17, 150, 153, 157

O

outredade 149, 154

P

pensamento 12, 150
personagem 18, 83, 151, 159,
181, 182, 199
pertencimento 146, 148, 154
polícia 79, 206
processo criativo 11, 18, 156,
201, 202
protagonista 80, 157, 181

R

realismo mágico 9, 148, 195
revolução 146, 158, 181, 183
roteiro 11, 18, 84, 150, 155

S

sequência 19, 156, 158, 206
servidão 194
símbolo 11, 159, 188, 204
storyboard 10, 12, 18, 19, 200,
201

T

taxista 17, 84, 145
táxi *ver também* taxista 84, 156,
202
tortura 17, 78, 204
transcodificação 10, 11, 152,
153
transculturação 185
translação 10, 19, 152, 159
transposição 10, 12, 152, 154
túnel 157, 214

U

uniforme 159

V

videografia 10, 11, 150, 152,
153, 154, 156, 159, 206
vivência 151, 154, 182

Sobre o autor

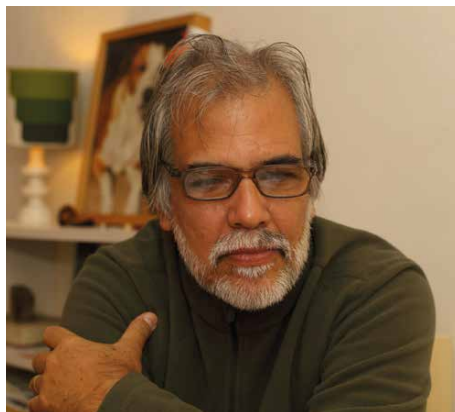


Foto: João da Costa Terra

Fernando Gómez Alvarez nasceu em Havana, Cuba, brasileiro naturalizado, reside no Brasil desde 1995. Atuou como professor-visitante na Universidade de Brasília (1996-1999). É professor titular no Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) desde 2004. Coordena o grupo de estudos Laboratório de Gravura e o projeto de pesquisa Processos Criativos em Gravura. Foi chefe do Departamento de Artes Visuais da Ufes (2008-2010). É mestre em Artes (2002) e doutor em Multimeios (2007) pela Universidade Estadual de Campinas, e licenciado em Artes (1982) pelo Instituto Superior de Arte, Havana, Cuba. É um artista plástico em atividade, realizou dezenove exposições individuais no Brasil e em Cuba. Participou de vários eventos internacionais e de mais de sessenta mostras coletivas em diversos países, entre eles Brasil, Portugal, Espanha, Polônia, Japão, Cuba, Estados Unidos, Guadalupe, Chile e Argentina. Realizou curadoria de exposições, assim como escreveu textos curatoriais e notas para catálogos. Publicou dois livros sobre a sua área de atuação, a gravura (2011 e 2017). Publica de forma esporádica textos sobre artes plásticas e visuais.

Transmitir noções básicas do processo de translação e recriação da literatura para o vídeo, em função da grande diversidade de áreas do conhecimento e das artes implícitas no segundo, mostra-se uma tarefa desafiadora e de olhar subjetivo, resultando num processo de introspecção. O autor descreve o percurso realizado num capítulo dedicado exclusivamente a isto, o "Diário de bordo do processo criativo", com uma reflexão pessoal desde o campo das artes a partir dos croquis, fichas e anotações de estalos criativos.

A dimensão das referências literárias e cinematográficas utilizadas nos fala da magnitude e talvez ousadia desse empreendimento híbrido. Inexistem, porém, aspectos conclusivos no que diz respeito ao projeto de longa-metragem apresentado ao leitor; há, sim, um roteiro muito trabalhado, que poderia servir como ponto de partida para inúmeras modificações e correções num set de filmagens real.

Para dar a conhecer, no Brasil, a obra de um dos desbravadores obliterados do realismo mágico na literatura hispano-americana do século XX, destaca-se o capítulo dedicado ao escritor galego-cubano Lino Novás Calvo, autor do conto “La noche de Ramón Yendía”, que inspirou o roteiro videográfico que se apresenta neste livro.

Propõe-se uma adaptação para vídeo do que é considerado, pela crítica, um ícone da translação das técnicas cinematográficas à literatura; as imagens e a ausência de falas são o principal incentivo para perfazer o caminho inverso: incursionar na literatura povoando a história de coprotagonistas, para imaginar as falas, recriar fatos e devanear com as interações possíveis do protagonista com seu contexto. A escrita e a reescrita do roteiro – a decupagem técnica – apresentam-se como um *continuum* temporal, no qual as imagens – o *storyboard* – assumem uma importância capital, retroalimentando e modificando a escrita, em função dos estalos criativos durante a sua elaboração.