

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

LARA CRISTINA NASCIMENTO QUEIROZ

POSSIBILIDADES INTERMIDIÁTICAS EM BERNARDO CARVALHO:

Diálogos entre literatura e cinema em *O filho da mãe*

SÃO PAULO

2023

LARA CRISTINA NASCIMENTO QUEIROZ

Dissertação de mestrado

POSSIBILIDADES INTERMIDIÁTICAS EM BERNARDO CARVALHO:

Diálogos entre literatura e cinema em *O filho da mãe*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária. Área de concentração: Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Diana Navas

SÃO PAULO

2023

BANCA EXAMINADORA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento: 88887.608880/2021-00

DEDICATÓRIA

À Bruna, minha filha e companheira, que presenciou meus momentos de loucura nesse processo intenso que foi o mestrado e aguentou meus piores surtos com maturidade. Obrigada e me desculpe.

À minha família, que sempre me incentivou e apoiou nos estudos e no trabalho.

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não foi fácil, são muitas pessoas envolvidas no processo para agradecer. Espero conseguir contemplar todas. Primeiramente, agradeço a Deus, ao universo e a todas as entidades que me guiam e protegem por me permitir chegar até aqui com fé, saúde física e mental.

Ao meu núcleo familiar mais próximo: minha mãe Laura, meu pai João Luiz, minha filha Bruna, minha irmã Larissa, meus sobrinhos João e Benjamim, por sempre me apoiarem, incentivarem, ajudarem, torcerem por mim e compreenderem meus momentos de ausência.

À minha família um pouco mais distante, porém não menos importante, tios e tias, primos e primas, por celebrarem as minhas conquistas.

Aos meus amigos e amigas, colegas de mestrado ou não, que sempre estão ao meu lado, ainda que fisicamente distantes.

Aos percalços e agruras da vida, aos momentos de dor, tristeza, angústia, incerteza, porque eles também ensinam.

Agradeço em especial à Carolina Ferreira e Marina Candido, por serem as melhores companheiras que eu podia ganhar nesse processo, mulheres pretas e potentes, que me fortaleceram e me ensinaram que a cor da pele segue sendo um elo fundamental e necessário na academia, lugar que ocupamos e merecemos ter acesso.

À minha psicanalista Andressa, a quem entreguei meus melhores e piores momentos dessa jornada (que não entreguei para mais ninguém), e que garantiu que eu permanecesse forte e lúcida mentalmente para continuar até o fim.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por me aceitar em seu Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, acolhendo meu projeto de pesquisa e permitindo que eu realizasse o sonho de estudar Bernardo Carvalho, escritor que admiro há anos.

À professora doutora e coordenadora do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Diana Navas, por aceitar ser minha orientadora e por estar comigo desde quando iniciei como aluna ouvinte, antes mesmo de me tornar aluna regular do Programa. Agradeço por sua competência, humanidade, delicadeza, elegância, excelência, parceria, apoio e incentivo, não só nas orientações, mas também nas aulas das disciplinas que realizei com ela, assim como em todas as etapas desse processo. Uma pessoa e profissional absolutamente espetacular. Sem ela, provavelmente, eu teria desistido há muito tempo.

À CAPES, por me proporcionar uma bolsa de estudos integral, pois, sem isso, esse mestrado simplesmente não teria acontecido. Eu, como mulher preta, mãe solo, professora da educação básica, jamais teria condições de arcar com a mensalidade do curso, ainda que seja uma das menores, em comparação com as outras.

À Ana Albertina, que prontamente me auxiliou em todas as vezes que precisei de ajuda nas questões burocrático/administrativas, com extrema rapidez e competência.

Aos professores doutores Ana Margarida Ramos e Maurício Silva, por terem aceitado participar da minha banca de qualificação e posterior defesa, oferecendo sugestões valiosas para a melhoria da minha pesquisa, com gentileza e objetividade.

Às professoras Vera Bastazin, Annita Costa Malufe, Maria Aparecida Junqueira, Maria Rosa Duarte, Cecília Almeida Salles, pelos ensinamentos compartilhados nas disciplinas cursadas ao longo do mestrado, fornecendo suporte teórico e a base que eu precisava.

À professora Regina Sellan, do Programa de Língua Portuguesa da PUC-SP, pelas aulas fantásticas e inspiradoras que, certamente, me ajudaram a aprimorar meu texto e minha escrita.

A todos os colegas que compartilharam materiais valiosos como textos em pdf, sites, links para eventos literários virtuais, chamadas para publicações, congressos com inscrições abertas para comunicações etc.

A todas as oportunidades que o Programa me ofertou, de participar de diversos projetos, grupos, atividades acadêmicas. Isso tudo me tornou uma pesquisadora

muito melhor e me colocou em contato com pessoas maravilhosas, conhecendo seus trabalhos, suas caminhadas e me dando a certeza de querer seguir adiante na carreira acadêmica.

Ao meu querido amigo Evandro Fantoni, por começar sendo apenas um colega de disciplina e terminar sendo um companheiro de trabalho e estudos fantástico, coordenando comigo o Grupo de Estudos Literatura e História, uma experiência bastante rica e importante no mundo acadêmico.

E, por último, mas nunca menos importante, agradeço ao Bernardo Carvalho, pela sua disponibilidade, simpatia, gentileza, interesse e entusiasmo em me encontrar para uma entrevista/conversa agradabilíssima, numa manhã chuvosa e fria de verão, que foi o fechamento perfeito desse ciclo de estudos e pesquisa de sua obra, a qual me dedico informalmente há onze anos, e, formalmente, como pesquisadora da PUC-SP, há três anos.

“Tudo o que você precisa para fazer um filme, é uma garota e uma arma”

(Jean-Luc Godard)

QUEIROZ, Lara Cristina Nascimento. *Possibilidades intermediáticas em Bernardo Carvalho: Diálogos entre literatura e cinema em O filho da mãe*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, SP, Brasil, 2023, 108p.

RESUMO

A presente pesquisa objetiva investigar o romance *O filho da mãe* (2009), do escritor Bernardo Carvalho, pelo viés do diálogo interartes, colocando em evidência a relação entre literatura e cinema, por meio da incorporação da linguagem cinematográfica pelo texto literário. A hipótese levantada neste estudo é a de que o romance – em diálogo com o contexto contemporâneo, no qual se assiste à confluência entre diferentes linguagens artísticas – valendo-se do emprego de diferentes técnicas narrativas, que incluem o jogo com o foco narrativo, as escolhas lexicais e estilísticas, provocam a confluência com a narrativa fílmica, revelando recursos como o *zoom in* e o *zoom out*, *flashback* e *flashforward*, iluminação, trilha sonora e suspensão narrativa, via escritura literária. De cunho bibliográfico, exploratório e descritivo, a pesquisa está organizada em quatro capítulos. Inicialmente, apresentamos a vida e obra do autor Bernardo Carvalho, sua trajetória profissional, acadêmica e produção literária, de modo a contribuir com a sistematização de seu percurso bibliográfico. No segundo capítulo, trazemos o debate acerca do conceito de intermedialidade e a importância dos estudos interartes na atual literatura brasileira, debate esse necessário para a compreensão da análise empreendida do corpus. No terceiro capítulo, evidenciamos as aproximações entre a literatura e o cinema, para, finalmente, no último capítulo, nos debruçarmos sobre o romance *O filho da mãe*, analisando como, via escritura literária, Bernardo Carvalho incorpora, em seu romance, elementos da sintaxe cinematográfica. A pesquisa centra-se, em especial, nas reflexões de Claus Clüver e Irina Rajewsky, no que se refere ao diálogo interartes; nos estudos de Marcos H. Camargo em relação à sintaxe cinematográfica; e em Marc Vernet, Robert Stam, Jacques Aumont et al. no tocante à relação da literatura com o cinema. A pesquisa justifica-se por contribuir com os estudos em torno da intermedialidade na literatura contemporânea brasileira, em especial no que concerne à relação entre literatura e cinema na produção de Bernardo Carvalho, voz incontornável em nossa literatura contemporânea.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Bernardo Carvalho; Intermedialidade; Cinema; *O filho da mãe*.

QUEIROZ, Lara Cristina Nascimento. *Intermedia possibilities in Bernardo Carvalho: Dialogues between literature and cinema in O Filho da Mãe*. Masters' dissertation. Graduate Program in Literature and Literary Criticism. Pontifical Catholic University of São Paulo – PUC/SP, SP, Brazil, 2023, 108p.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the novel *O Filho da Mãe* (2009), by the writer Bernardo Carvalho, through the bias of interarts dialogue, highlighting the relationship between literature and cinema, through the incorporation of cinematographic language by the literary text. The hypothesis raised in this study is that the novel – in dialogue with the contemporary context, in which different artistic languages converge – using different narrative techniques, which include the game with the narrative focus, the lexical and stylistic choices provoke a confluence with the filmic narrative, revealing resources such as zoom in and zoom out, flashback and flashforward, lighting, soundtrack and narrative suspension, via literary writing. Bibliographical, exploratory, and descriptive, the research is organized in four chapters. Initially, we present the life and work of the author Bernardo Carvalho, his professional and academic career and literary production, in order to contribute to the systematization of his bibliographic path. In the second chapter, we bring the debate about the concept of intermediality and the importance of interarts studies in current Brazilian literature, a debate that is necessary to understand the analysis undertaken of the corpus. In the third chapter, we identify the similarities between the literature and the cinema, in order to, in the last chapter, focus on the novel *O Filho da Mãe*, analyzing how, via literary writing, Bernardo Carvalho incorporates, in his novel, elements of cinematographic syntax. The research focuses, in particular, on the reflections of Claus Clüver and Irina Rajewsky, with regard to interarts dialogue; in the studies of Marcos H. Camargo in relation to cinematographic syntax; and in Marc Vernet, Robert Stam, Jacques Aumont *et al.* regarding the relationship between literature and cinema. The research is justified by contributing to studies on intermediality in contemporary Brazilian literature, especially regarding the relationship between literature and cinema in the production of Bernardo Carvalho, an unavoidable voice in our contemporary literature.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Bernardo Carvalho; Intermediality; Movie theater; *O filho da mãe*.

SUMÁRIO

Introdução	16
<i>Capítulo 1. O filho da mãe e o percurso de Bernardo Carvalho.....</i>	<i>23</i>
1.1. A obra e o autor.....	23
1.2 Para entender <i>O Filho da Mãe</i>	26
1.3 <i>O Filho da Mãe</i> : diferentes enfoques sobre um mesmo romance.....	30
<i>Capítulo 2. O conceito de interartes e sua presença na contemporaneidade.</i>	<i>39</i>
2.1 Breve discussão do diálogo interartes.....	39
2.2 Diálogos interartes: demandas feitas ao leitor.....	44
<i>Capítulo 3. Literatura e cinema.....</i>	<i>52</i>
3.1 O cinema e a narrativa (ou quando o cinema encontra a narração)	52
3.2 Enquadramentos: planos e ângulos, <i>zoom</i> e fotografia.....	54
3.3 Cinema não-narrativo e narrativo: fronteiras tênues.....	56
3.3.1 O cinema narrativo: breves considerações.....	59
3.4 Elementos secundários da linguagem cinematográfica e a sintaxe do cinema.....	60
<i>Capítulo 4. Uma leitura de O filho da mãe.....</i>	<i>66</i>
4.1 Iluminação.....	66
4.2 Trilha sonora.....	69
4.3 O uso do <i>zoom</i>	72
4.4 A quebra da linearidade.....	75
4.5 Os espaços narrativos.....	78
A título de conclusão.....	81
Referências	83
Apêndice: Entrevista com Bernardo Carvalho.....	88

Introdução

A literatura brasileira tem se transformado bastante nos últimos tempos, por motivos diversos. Os acontecimentos históricos, a diversidade temática das obras, a maneira como os autores percebem o mundo, tudo isso aponta para uma nova concepção de literatura. No momento atual, traduzido especificamente pelas últimas duas décadas – que é o que nos interessa nesta investigação – grandes nomes vêm surgindo e/ou se destacando e têm produzido uma literatura complexa e multifacetada: Milton Hatoum, Luiz Ruffato, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho – sendo este último objeto principal da presente pesquisa.

Os autores citados fazem parte do cenário da literatura brasileira dita contemporânea e são admirados por público e crítica por produzirem uma literatura heterogênea e de difícil classificação, devido à grande diversidade de temas e estilos de escrita. Essa dificuldade deve-se também à proximidade com o período em que as obras estão sendo produzidas, não sendo possível o distanciamento temporal necessário para se fazer críticas mais contundentes.

Essa literatura, que vem se expandindo consideravelmente no Brasil, tem se mostrado cada vez mais instigante, não só pelos motivos supracitados, mas também por conter temas controversos e delicados – os chamados temas fraturantes – como racismo, aborto, solidão, perda, morte, feminismo, machismo e tantos outros. Além disso, torna-se mais interessante por aglutinar em sua estrutura outras expressões artísticas, tais como o cinema, o teatro, as artes plásticas, o audiovisual, etc. Logo, notam-se fronteiras tênues entre as várias formas de arte e as diferentes linguagens midiáticas.

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente, embora designe um fenômeno existente desde as épocas mais remotas e entre diferentes culturas. Como conceito, intermedialidade envolve todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; analogicamente falando, não é raro encontrar definições de intermedialidade como sendo cruzamento de fronteiras que separam as mídias. Contudo, segundo Claus Clüver,

nos vários campos de estudos interessados nesse assunto — as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também todas as disciplinas de Estudos de Mídias — as

discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de “mídia” mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos (CLÜVER, 2007, p. 09).

A própria palavra “intermedialidade” é relativamente recente no português brasileiro, e no uso cotidiano seu significado é usualmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. No idioma inglês, no qual o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, há toda sorte de significados, “entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão” (CLÜVER, 2007, p. 09). Os materiais (ou meios físicos e/ou técnicos) utilizados na produção de um signo em qualquer mídia podem ser muitos, como: o corpo humano, tinta, pincel, tela, mármore, madeira, máquina fotográfica, televisor, piano, flauta, bateria, voz, máquina de escrever, gravador, computador, papel, pergaminho, tecidos, palco, luz, etc. O uso de alguns desses meios físicos para criar uma pintura a óleo, por exemplo (a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis), produz materiais do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana (CLÜVER, 2007).

Esse significado de “mídia” como “mídia de comunicação” é que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade. É um significado complexo, que precisa de mais de uma frase para defini-lo. Todavia, a priori, essa definição parece mais adequada a mídias como o rádio ou a televisão. No entanto, pode-se usar a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção. É como se fosse mais razoável dizer que “a mídia – “TV” – transmite signos televisivos do que dizer que a mídia – “dança” – transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança” (CLÜVER, 2007, p. 10).

Dos melhores trabalhos artísticos produzidos até os dias atuais, grande parte deles parece estar entre mídias. E isto tem razões de ser. Segundo Higgins,

O conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento. A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem-terra – ao que nós chamamos de conceito feudal da ‘Grande Cadeia do Ser’ (HIGGINS, 1984, p. 41).

Tal abordagem, essencialmente mecanicista, permanece considerável ao longo das duas primeiras revoluções industriais, que mal terminaram; e na atual era de automação, que se apresenta, de fato, como uma terceira revolução. Portanto, podemos depreender por este excerto que, de maneira geral, nenhuma forma de arte (ou mídia) é superior a outra, devendo ser apreciadas de maneiras diferentes – dadas as devidas especificidades de cada uma – porém, pelo mesmo viés, ou seja, o viés do olhar sensível e crítico que todas as expressões artísticas requerem.

Entretanto, as questões sociais que caracterizam nossa época, contrariamente aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem fragmentada. Segundo Higgins (1984, p.41-42),

Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante. Esta mudança não diz mais respeito ao Ocidente do que ao Oriente ou vice-versa. Fidel Castro trabalha em plantações de cana. O prefeito de Nova York, Lindsay, caminha para o trabalho durante a greve de metrô. Os milionários almoçam no Horn e Hardart's. Este tipo de populismo é uma tendência cada vez mais crescente.

Dessa forma, analogamente, não se faz mais necessário (e tampouco parece ser inteligente) separar as mídias e dividi-las em categorias, muitas vezes superestimando umas em detrimento de outras. Antes, a tendência em um mundo absolutamente conectado e globalizado parece ser o hibridismo entre elas, fundindo as linguagens e provocando novos olhares, menos mecanizados e mais sensíveis às transformações sociais, artísticas e históricas pelas quais passamos.

Tendo como foco a relação intermídia entre literatura e cinema nas obras do escritor Bernardo Carvalho, mais especificamente em *O filho da mãe*, corpus de tal estudo, seguiremos nos apoiando em Claus Clüver e outros teóricos no que concerne aos estudos interartes e diálogo intermídia¹.

¹ Claus Clüver, no conjunto de suas pesquisas, utiliza os dois termos “intermídia” e “interartes”, prevalecendo este último em seus estudos iniciais. Em nossa investigação, utilizaremos os dois termos, sem que haja diferença teórica entre eles.

Embora não se possa converter uma mídia em outra, resguardando as devidas diferenças, podemos ler um livro e imaginar aquelas cenas acontecendo de forma cinematográfica, a partir das escolhas de recursos que o autor faz para construir sua narrativa, tais como: efeitos de fragmentação, cortes, mudança de ângulo, aproximação e distanciamento, típicas da linguagem cinematográfica. Partindo do conceito de intermedialidade, esta pesquisa se mostra necessária e importante para o estado da arte acerca dos estudos sobre o escritor Bernardo Carvalho, por não terem sido encontrados outros escritos com essa temática, ou por esse viés. Portanto, acreditamos que tal investigação se justifica pelos motivos explicitados, e também pelo fato de Bernardo Carvalho ser, certamente, um dos nomes mais significativos da literatura brasileira contemporânea. Chamam atenção os temas e elementos recorrentes na obra do autor, tais como: narrativas fragmentadas e epistolares, personagens desajustadas que estão numa busca constante de algo (e que nunca encontram), o desaparecimento, o sentimento de não-pertencimento – personagens *outsiders* –, o deslocamento geográfico, entre outros. Outra característica bastante perceptível em seus textos é a similaridade com a linguagem cinematográfica, insinuada por meio de elementos tipicamente fílmicos: distanciamento e aproximação, mudança de ângulo, suspensão narrativa, cortes. Todavia, não foram encontrados trabalhos que versassem sobre *O filho da mãe* com foco nesses aspectos. Logo, consideramos válida e relevante tal investigação nesse sentido, no intuito de que este estudo possa contribuir com a fortuna crítica de Bernardo Carvalho, além de colaborar com a discussão em torno dos estudos acerca da intermedialidade.

Pretende-se, assim, identificar esses recursos e propor uma breve análise dos efeitos de sentido que geram, atrelando-os ao modo de fazer cinematográfico. Intenciona-se evidenciar o diálogo que o romance *O filho da Mãe* estabelece com o cinema, a partir da incorporação da linguagem cinematográfica pelo texto literário, e investigar os efeitos de sentido gerados a partir da confluência dessas linguagens. Para o alcance desse intento, traçamos os seguintes objetivos específicos: discutir o conceito de intermedialidade e a importância dos estudos interartes na literatura brasileira contemporânea; examinar os possíveis diálogos entre literatura e cinema, destacando aspectos da linguagem cinematográfica que podem ser incorporados na escrita do texto literário; analisar a obra *O filho da mãe*, evidenciando de que forma a

escritura do romance incorpora a sintaxe cinematográfica, bem como os efeitos de sentido provocados pela confluência das duas linguagens – literatura e cinema.

A hipótese levantada neste estudo é a de que o romance incorpora a sintaxe cinematográfica. Observa-se, na literatura contemporânea, a confluência entre diferentes linguagens artísticas e, no romance em questão, nota-se a incorporação da sintaxe do cinema pela escritura do texto literário, partindo do emprego de diferentes técnicas narrativas pelo autor. A linguagem utilizada por Bernardo Carvalho no romance – as escolhas lexicais que ele faz, além dos recursos estilísticos empregados e o jogo com o foco narrativo – provocam a confluência com a narrativa fílmica, revelando recursos como o *zoom in* e o *zoom out*, *flashback* e *flashforward*, iluminação e trilha sonora, suspensão narrativa, dentre outros.

Tendo como objeto desta pesquisa o estudo das relações interartes presentes no romance, nos valeremos dos estudos de Claus Clüver, referência no assunto, que, em seu artigo “Intermedialidade” (2007), apresenta uma discussão introdutória sobre a intermedialidade como um cruzamento de fronteiras entre mídias. O pesquisador busca diferentes maneiras de se definir o termo “mídia” (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades, o que o conduz a conceber “as artes” como mídias. Nessa linha, nos apropriaremos das concepções de estudos interartes constantes do livro *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2* (2012), organizado por Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira, que traz textos de vários teóricos em torno do assunto, a partir de diferentes pontos de vista e enfoques, tais como as fronteiras entre as diferentes formas de arte: o teatro, o cinema, a dança, a música, a poesia. Será utilizado também como base para esta pesquisa o livro *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), com organização de Márcia Arbex, a fim de tecer considerações entre a linguagem visual (imagens) e a literatura, movimento fundamental para a compreensão de como essas relações acontecem.

De acordo com Claus Clüver, “a maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos em vez de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias” (2007, p. 15). Irina Rajewsky propõe, para esse tipo de estudos, três subcategorias de intermedialidade,

quais sejam: a combinação de mídias; referências intermediáticas e a transposição midiática, apresentadas brevemente a seguir:

1) Combinação de mídias: A combinação de mídias está presente na maioria dos produtos culturais, desde danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais (dependendo do ponto de vista); ela é por definição um aspecto marcante de todas as mídias plurimidiáticas.

2) Referências intermediáticas: esta segunda subcategoria de intermedialidade é formada por referências intermediáticas. Aqui trata-se de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que mencionam ou fazem referência a textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia de maneiras muito diversas e pelos mais variados motivos e intencionalidades. Isso é algo bastante comum, conforme Clüver afirma em “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2007, p. 14).

3) Transposição midiática: Aqui, a situação é diferente. Na conceituação de Irina Rajewsky, transposição midiática é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia em outra, conforme as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” – que pode ser um conto, um filme, uma pintura etc. – é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermediático” (2012, p. 51). Quando falamos no processo chamado de adaptação, o conceito de transposição (ou transformação) midiática é adequadamente aplicável, geralmente para uma mídia plurimidiática, a saber: romance para o cinema – que é o caso investigado no presente estudo – peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé e outros.

É importante ressaltar que, nas referências intermediáticas, uma diferença midiática está em jogo, e não pode ser ignorada. O que acontece, pois, é uma aproximação da mídia a que a obra se refere. Como explica Rajewsky,

Reitero, uma pintura não pode converter-se, genuinamente, em uma fotografia, assim como textos literários não podem converter-se em textos fílmicos ou musicais. O que se cria nesse caso é uma mera ilusão, um “como se” relativamente à outra mídia (2012, p. 68-69).

A discussão acerca da intermedialidade se qualifica por uma diversidade de abordagens heterogêneas (RAJEWSKY, 2012), envolvendo uma extensa gama de assuntos e panoramas analíticos. Segundo Rajewsky (2012, p. 51), “um número significativo de abordagens críticas vale-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações”. Igualmente falando, os objetivos típicos das disciplinas nas quais ocorre o estudo da intermedialidade: estudos da mídia, estudos literários, estudos de teatro, estudos fílmicos, história da arte, musicologia, filosofia ou sociologia, variam significativamente entre si. Se, por um lado, algumas dessas abordagens focam mais nos progressos midiático-históricos ou nas relações procedentes de mídias distintas, os processos de transformação midiática, a formação própria de uma dada mídia ou o processo de midiatização por si só, outras abordagens cuidam das questões referentes ao reconhecimento de uma mídia (*Medienerkenntnis*) ou tencionam explicar as funções da mídia em geral (RAJEWSKY, 2012, p. 51-52). Outras abordagens, advindas sobretudo da área da literatura e de áreas afins, destacam as múltiplas formas e funções que as práticas intermidiáticas concretas admitem em textos individuais específicos, quais sejam filmes, representações cênicas, pinturas, dentre outros (RAJEWSKY, 2012).

Como metodologia de pesquisa, foi utilizada a abordagem qualitativa, de natureza básica, explicativa e bibliográfica, a partir dos métodos analítico e hipotético-dedutivo. Com relação aos procedimentos, são os que seguem: fazer um levantamento bibliográfico acerca do panorama literário brasileiro contemporâneo; pesquisar e analisar a fortuna crítica existente sobre *O filho da mãe*, em diálogo com teóricos que o caracterizam como um romance brasileiro contemporâneo; investigar os estudos interartes e a relação da literatura com outras expressões artísticas tais como fotografia, música – e, finalmente, o cinema; examinar as obras teóricas que tratam dos estudos interartes e diálogos intermidiáticos, em consonância com a obra de Bernardo Carvalho; e analisar minuciosamente os rastros de sintaxe cinematográfica no romance *O filho da mãe*, evidenciando os pontos de contato entre literatura e cinema presentes na narrativa.

CAPÍTULO 1

***O filho da mãe* e o percurso de Bernardo Carvalho**

1.1 A obra e o autor

Nesta pesquisa, almejamos analisar os efeitos de sentido da sintaxe cinematográfica no texto do romance *O filho da mãe*. Para que possamos compreender o corpus desta pesquisa e sua relação com o cinema, faz-se necessário, antes, percorrer a trajetória do autor, pois muito dela está na obra e conhecê-la nos ajuda a entender melhor a história do próprio livro.

Bernardo Teixeira de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro, no dia 05 de setembro de 1960, e, em 1986, passou a morar em São Paulo, radicando-se na cidade e trabalhando no jornal Folha de São Paulo como diretor do suplemento “Folhetim”. Em 1993, conclui seu mestrado em cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, ano da publicação de seu primeiro livro, *Aberração*, uma coletânea de contos. A partir daí, Carvalho passa a publicar com certa frequência, dedicando-se exclusivamente a romances.

Em 1995, o autor publica *Onze*; em 1996, *Os bêbados e os sonâmbulos*; em 1998 é publicado *Teatro*; no ano seguinte, *As iniciais* e, em 2000, é lançado *Medo de Sade*. A importância de Bernardo Carvalho consolidou-se em 2002, com a publicação de *Nove noites*, que lhe rendeu o prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira. No ano seguinte, publica *Mongólia*, livro agraciado com dois prêmios (Jabuti e APCA); *O sol se põe em São Paulo* é publicado em 2007; e, em 2009, lança *O filho da mãe*, obra que faz parte de um projeto também da Companhia das Letras – editora que publicou todos os livros do autor – chamado Amores Expressos. Em 2013, Carvalho publica *Reprodução*, o romance mais “político” do autor, que faz referência aos comentaristas raivosos da internet. Em 2016, lança *Simpatia pelo demônio* – qualquer semelhança entre o título do livro e a canção dos Rolling Stones é mera coincidência (ou não) – e, finalmente, em 2021, lança *O último gozo do mundo*.

Em *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho – pela primeira vez desde seu livro de estreia – decide utilizar um narrador em terceira pessoa, o que Carvalho chegou a dizer em entrevistas que escolheu fazer justamente para se aproximar mais da linguagem cinematográfica. O escritor afirmou também, por mais de uma vez, que escreveu o livro “sem escrúpulos de parecer um filme”, assegurando, ainda, que seu desejo inicialmente era ser diretor de cinema, porém tudo que tentou produzir nessa área deu errado, então “sobrou a literatura”. Porém, antes de qualquer outra coisa, Carvalho parece sempre ter demonstrado um desejo de escrever narrativas, seja por meio de palavras, seja por meio de imagens. Ou seja, os desejos de Carvalho confluem para uma literatura que dialoga com o cinema.

O filho da mãe nasceu de um projeto idealizado pelo produtor de cinema Rodrigo Teixeira, no qual dezessete escritores foram convidados a passar um mês em alguma cidade/capital do mundo, para depois escrever uma história de amor que se passasse nessa cidade. Bernardo Carvalho foi para São Petersburgo, na Rússia, e a partir das experiências vividas na cidade escreveu o livro. O enredo tem como cenário uma cidade em pleno processo de renascimento, que após a guerra da Tchetchênia, se prepara para as comemorações de seu aniversário de trezentos anos. O amor acontece numa relação entre dois soldados, mas revela-se também na incondicionalidade do amor materno, explicitado no sofrimento das mães que procuram por seus filhos extraviados e enviados para a guerra. Embora este seja o cenário principal da história, não é o único. Carvalho, como de costume, nos leva a outros universos, como a selva amazônica e o mar do Japão, expandindo geograficamente as ações narrativas de maneira muito peculiar.

O filho da mãe é um romance relativamente curto, porém com uma história bastante contundente, com personagens um tanto perturbadas, pois se encontram deslocadas de seus “espaços de origem”. A maioria delas passa o tempo todo procurando alguém ou fugindo de algo. Essa procura e essa fuga são, respectivamente, a procura das mães pelos seus filhos extraviados por ocasião da guerra e a fuga é a desses rapazes, jovens recrutas que fazem de tudo para não voltar à miserabilidade de uma vida de violência e humilhações. Mas isto é só uma parte desses caminhos de perdições, e há muito mais histórias de vidas destroçadas no enredo. Uma vez que o livro foi escrito propositalmente para ser um roteiro de

cinema, importa ressaltar quais são, afinal, os rastros de linguagem cinematográfica observáveis no romance.

Logo no início do livro, numa espécie de prólogo, quando as personagens Lúlia e Marina se encontram no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, percebemos uma espécie de suspensão narrativa, efeito que parece “congelar” o tempo dos acontecimentos no enredo, por ocasião da surpresa causada pelo reencontro das duas amigas de infância:

Marina arregalou os olhos e de repente **tudo na sala ficou do jeito que estava**. Os dois soldados, debruçados sobre as brochuras que acabaram de receber e que resumiam o que ouviram da senhora gorda, já não pareciam ler, já não estavam condenados como quando chegaram, já não passavam de **figurantes congelados no presente**. Não havia futuro nem apreensão nem medo. **Por um instante, nada ia acontecer a ninguém**. Não era preciso tomar nenhuma providência para impedir que as coisas acontecessem. **Era uma trégua e todos respiravam**. Marina repetiu baixinho, para si mesma, o nome da amiga, para convencer-se ou lembrar. E logo se adiantou, empurrando a mesa em frente com o corpanzil, para abraçá-la. Agora era a vez de os dois soldados arregalarem os olhos, espantados com o arrebatamento da senhora que até então se comportara com a dureza de um general a lhes explicar as possíveis estratégias para as suas guerras particulares contra o comando do exército russo (CARVALHO, 2009, p.14, grifo nosso).

As expressões destacadas no fragmento acima – “tudo na sala ficou do jeito que estava”, “figurantes congelados no presente”, “por um instante, nada ia acontecer a ninguém” e “era uma trégua e todos respiravam”, provocam a sensação de congelamento que permeiam todo o enredo do romance em determinados momentos da narrativa. Tal efeito imagético “congelante” no cinema, é obtido pelo trabalho das câmeras, cuja função análoga na literatura seria o olhar do autor do romance, que transmuta a imagem em texto por meio da tessitura de sua construção narrativa. Constata-se, nesses momentos em que se deseja o efeito de paralisação da cena/enredo, o uso recorrente de orações descritivas, que convidam o leitor à pausa, à contemplação do texto/cena, como no excerto a seguir:

É uma mulher destruída. Os cabelos louros embranquecidos e esfiapados mal cobrem a cabeça oval e o rosto macilento, com dois olhos azuis aguados, manchados de preto, e os lábios muito finos, quase inexistentes, borrados de vermelho, como se o batom fosse o resquício de sangue de uma fenda cosida (CARVALHO, 2009, p. 101).

Em *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho se volta para um assunto universal, discutido desde os primórdios da humanidade e que interessa a todas as pessoas: o amor. A ideia inicial era escrever uma história de amor que se passasse numa

determinada capital do mundo, nesse caso, São Petersburgo, na Rússia. A história de amor foi escrita – uma relação “proibida” entre dois soldados – mas o amor maior que perpassa todas as outras relações amorosas na trama é o amor de mãe, das mães de jovens soldados enviados à guerra e das mães que rejeitam e abandonam seus filhos porque não têm condições de criá-los ou não os amam o suficiente.

1.2 Para entender *O filho da mãe*

O romance *O filho da mãe* foi lançado em 2009 e é o primeiro livro do autor escrito em terceira pessoa. Até então, Carvalho costumava utilizar o foco narrativo em primeira pessoa. Segundo o próprio escritor, utilizar a terceira pessoa nesse romance seria uma forma de aproximar a narrativa literária à linguagem cinematográfica. *O filho da mãe* conta a história de amor entre dois soldados russos, Ruslan e Andrei, mas não só isso. O enredo se passa na cidade de São Petersburgo, na Rússia, onde Carvalho passou um mês para escrever o livro, que deveria ser uma história de amor que ocorresse na cidade. Porém, essa história de amor entre os dois rapazes, que, a priori, seria a principal, se encontra com outra, paralela e maternal, que é a das mães que tentam resgatar seus filhos da guerra. Ruslan é um rapaz do Cáucaso que vive com a avó, Zainap, em um campo de refugiados nos arredores de Malgobek, na Inguchétia. Após a morte de sua avó, ele passa a trabalhar como operário nas obras de reconstrução da cidade de São Petersburgo, prestes a completar trezentos anos, após a segunda guerra da Tchetchênia. Ruslan não conhece seus pais – o pai é falecido e a mãe vive com outra família em São Petersburgo. A avó, antes de morrer, entrega ao neto um pedaço de papel com o endereço de Anna, mãe de Ruslan, e uma soma em dinheiro, com o intuito de fazer com que o rapaz procure pela mãe e encontre uma família para não ficar só quando ela se for.

Ruslan vai até o endereço de Anna, sua mãe, mas ela não está. Ele conversa com Roman, seu irmão caçula (sem saber quem ele é), com a desculpa de precisar falar com a dona da casa sobre os batentes das portas, que talvez precisem ser trocados por ocasião das obras no prédio. A partir daí, Ruslan empreende uma jornada de várias tentativas até conseguir falar com Anna. Dias antes, Anna recebera

uma correspondência remetida de um campo de refugiados da Inguchétia e, desde então, vive em estado de tensão. Ela abandonou Ruslan quando ele tinha dois meses de vida, alegando que nunca quis ser mãe e que tinha outros planos para sua vida.

Em um outro momento do enredo surge Andrei, recruta que fora obrigado por seu padrasto a ir para a guerra, terminando por prestar outros serviços para o exército, como se prostituir para promover o financiamento bélico. Os caminhos de Andrei e Ruslan se cruzam a certa altura da narrativa, de forma bastante violenta, com Ruslan assaltando Andrei, após este ter tido um encontro com o oficial da reserva do exército, de quem recebeu uma significativa quantia. Tem início então uma perseguição frenética e violenta de Andrei por Ruslan, com o objetivo de recuperar o dinheiro roubado. A perseguição dura algumas noites, com cenas dignas de filmes policiais, cheias de velocidade, socos, chutes e sangue. Em meio a toda essa adrenalina e agressividade, começa a surgir um certo desejo mútuo entre os dois rapazes. Definitivamente não se trata de uma história de amor convencional; antes, trata-se de um relacionamento estranho, no qual o amor e o ódio andam juntos e na mesma medida, despertando reações um tanto desajustadas e brutais nos dois rapazes, que não sabem lidar com o que sentem um pelo outro, como podemos ver no seguinte trecho, acerca do pensamento de um dos rapazes:

É possível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas e ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não há possibilidade de conforto (CARVALHO, 2009, p. 139).

É interessante destacar que a relação amorosa dos dois rapazes acontece muito mais na imaginação deles do que sendo consumada de fato:

Andrei fecha os olhos e imagina o batedor de carteiras sem camisa e sem as calças surradas. Imagina que os dois se despem e se descobrem, tateando o corpo um do outro. E que, conforme se tocam, se beijam e se deitam, também **vão sendo cobertos pela poeira do lugar**. Primeiro, as dobras das roupas, das calças abaixadas, das camisas abertas, das cuecas e das meias. Depois, as dobras dos corpos, os joelhos, os cotovelos e as virilhas. É um movimento progressivo e imperceptível. Quanto mais se tocam, mais sujos ficam. **Vão sendo vestidos pelo lugar** (CARVALHO, 2009, p. 138, grifos nossos).

Aqui percebe-se a presença forte da cidade de São Petersburgo, entranhada nos corpos e na mente das personagens. É como se o espaço urbano determinasse

o ritmo e o modo dos acontecimentos. Há apenas um momento em que Andrei e Ruslan concretizam seu desejo, passando a noite juntos no apartamento em que Andrei está temporariamente hospedado.

Em outra ponta do enredo, temos Marina Bóndareva, funcionária do Comitê de Mães de Soldados, uma organização não-governamental que atua auxiliando mães de soldados a resgatarem seus filhos da guerra. Este comitê existe de fato na Rússia e é uma peça-chave do romance, possibilitando um elo que une as duas histórias principais, a de Ruslan e a de Andrei, cujas mães eles não tiveram a oportunidade de conhecer ou conviver.

Todas as relações do livro são carregadas de agressividade, culpa, remorso, violência, seja o romance entre os dois soldados, seja a relação materna de mulheres fracas que sucumbiram ou à vontade do marido (no caso de Olga, mãe de Andrei, que permitiu que o filho fosse enviado para a guerra), ou à falta de condições emocionais para serem mães (no caso de Anna, mãe de Ruslan).

A narrativa se passa principalmente na Rússia, mais especificamente na cidade de São Petersburgo, mas existem outros espaços como o mar do Japão, onde Nikolai (padrasto de Andrei) viaja a trabalho, Brasil, terra natal de Alexandre, pai biológico de Andrei e outras paragens. Essa transitoriedade narrativa é muito comum nos textos de Bernardo Carvalho, sendo já característica de sua literatura.

O contexto no qual o enredo se insere, o pós-guerra, em uma cidade como São Petersburgo, às vésperas de comemorar seu aniversário de trezentos anos, se mostra ideal para retratar as desventuras das personagens, uma vez que há obras por todos os lados, tecendo uma atmosfera de pó, ruínas, destroços e escombros por toda parte. Aliás, a palavra “ruínas” se repete muitas vezes na narrativa, seja na descrição do espaço físico das ações, seja na dinâmica das relações interpessoais. Todos parecem estar sempre escondendo algo de alguém, um segredo, um passado vergonhoso e ninguém está completamente feliz. A própria cidade de São Petersburgo, como já comentado, se mostra quase como uma personagem, tamanha é sua importância na narrativa, sendo cenário principal da maioria dos infortúnios vividos pelas personagens.

É como se houvesse três histórias diferentes acontecendo separadamente, e elas se encontrassem a certo ponto do enredo: a história de Ruslan, a de Andrei (ambos com origens e famílias despedaçadas) e a das mães do Comitê das Mães dos Soldados, que acaba sendo o que justifica todas as outras. O livro é composto

por três partes contendo cada uma, alguns capítulos – Trezentas pontes (dez capítulos), As quimeras (doze capítulos) e Epílogo (um capítulo, o último).

O filho da mãe é um romance intenso, carregado de violência o tempo todo. As relações são todas cheias de rugas, porém, ao mesmo tempo, trazem uma certa dose de poesia na condução da narrativa, ainda que seja uma poesia crua e seca. A figura da mãe é central, pois, como diz uma personagem em determinado momento do enredo: “as mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam. É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerra sem mães. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder” (CARVALHO, 2009, p. 186). Talvez venha daí a poesia, pois todos sabem que a figura materna é sempre bastante emblemática, ainda mais em se tratando de mães que sofrem por seus filhos.

Em “As quimeras”, penúltima parte do livro antes do epílogo, temos a cena da quimera, palavra que, no romance, não tem a conotação de sonho, utopia, algo que se deseja alcançar. Trata-se de um animal disforme, nascido do cruzamento entre dois animais que, a princípio, não deveriam reproduzir, por conter risco de sua cria nascer com defeitos congênitos. A cena final mostra exatamente isso. Um animal monstruoso, semelhante a um

bezerro recém-nascido, ao mesmo tempo peludo e pelado, com diferentes padrões e cores de pelo espalhados pelo corpo, como uma colcha de retalhos. Uma quimera, mistura de dois embriões, portadora de mau agouro (CARVALHO, 2009, p. 199).

Como se não bastasse a figura perturbadora desse animal, ainda há a crença de que possa ser uma espécie de maldição. Essa cena final está no epílogo, que é um trecho paralelo ao restante da história, mas que explica parte dela. O romance termina, então, com o seguinte excerto: “– O filho-da-mãe – ela diz, desvairada, enquanto a vaca lambe, bovina, a cria morta” (CARVALHO, 2009, p. 199). Uma mulher, personagem sem nome, atira no animal com uma espingarda, matando a criatura referida no título do livro, fazendo parecer que o monstro é a causa de toda a desgraça que permeia a narrativa.

1.3 O filho da mãe: diferentes enfoques sobre um mesmo romance

Antes de prosseguirmos com a análise mais específica da relação do cinema com a literatura no romance em questão, consideramos válida uma breve apresentação da fortuna crítica do livro, para que possamos verificar como *O filho da mãe* tem sido estudado e por quais vieses, uma vez que se pretende com esta investigação justamente contribuir para enriquecer o estado da arte do romance, do autor Bernardo Carvalho e dos estudos interartes – mais especificamente a *relação* entre literatura e cinema.

No que concerne à fortuna crítica existente acerca do romance *O filho da mãe*, foi encontrado um material significativo. Adriane Regina Menegaz Veronese, em sua dissertação de mestrado “O mal-estar nas obras de Bernardo Carvalho: um tema e suas declinações” (2020), se debruça sobre três obras do autor: *Mongólia* (2003), *O Filho da Mãe* (2009) e *Simpatia pelo Demônio* (2016), sobre as quais propõe a reflexão acerca das representações culturais, sociais, econômicas e políticas a partir dos temas selecionados nestas obras. Partindo da concepção de literatura como compromisso social, questão importante na tradição da crítica literária brasileira, Veronese propõe, em sua pesquisa, a reflexão em torno das representações culturais, sociais, econômicas e políticas a partir dos temas nelas abordados. A pesquisadora tem por objetivo, por meio do estudo de narradores e personagens, analisar o conceito de mal-estar gerado pela falta de ética, quebra de contratos e normas impostas pela sociedade nas diferentes formas das relações humanas.

Na referida dissertação, Veronese toma os três romances de Carvalho para aprofundar um estudo sobre o autor e, a partir de sua escrita, compreender, de determinados ângulos, a forma como a literatura tem dado expressão ao mal-estar da civilização. Em *outras* palavras, a partir da obra de Bernardo Carvalho, a pesquisa coloca em evidência algumas questões prementes do momento atual da civilização, marcado pelo isolamento social dos indivíduos e pela solidão existencial. Logo, percebe-se que se trata de um trabalho de cunho sociológico, que extrai uma certa linha de raciocínio por um viés psicanalítico que une os três livros. A análise dos romances possibilita refletir sobre algumas questões sociais que, em meio à celeuma de informações das sociedades atuais, tornam-se banais, como o desaparecimento de uma pessoa, em meio a tantas que desaparecem, bem como pensar sobre

questões de cunho existencial, como a vida e a morte, a solidão e a angústia, a sexualidade e a identidade – todos temas presentes nos romances estudados.

Vinícius Ferreira dos Santos, por sua vez, em sua dissertação “*O Filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção Amores Expressos” (2016), analisa como se dá a configuração de um campo simbólico, por meio de uma editora, ao inserir um autor consagrado em uma coleção sob eixo temático, e como o tema do amor está figurado, de modo geral, na coleção e, principalmente, em *O filho da mãe*. Lembrando que o romance foi escrito por encomenda, a pedido do cineasta Rodrigo Teixeira, numa parceria com a editora Companhia das Letras, dentro de um projeto chamado Coleção Amores Expressos, que consistia em enviar dezessete autores(as) brasileiros(as) para diferentes cidades ao redor do mundo por um mês, para que escrevessem uma história de amor que se passasse nessas cidades. Bernardo Carvalho foi para São Petersburgo, na Rússia, onde surgiu o enredo do romance. Diante desse contexto, verificamos que Vinícius Ferreira dos Santos analisa essa lógica de mercado que envolve produções literárias feitas por encomenda, e como se dá a entrada de um escritor da importância de Carvalho numa coleção com um eixo temático, e como o tema do amor se configura nos outros livros da coleção.

Santos, em sua pesquisa, discute duas questões: 1) como se dá a configuração de um campo simbólico, por meio de uma editora, ao inserir um autor consagrado em uma coleção sob eixo temático; e 2) como o tema do amor está figurado, de modo geral, na coleção, sobretudo em *O filho da mãe*. As editoras, como mercadores de cultura, têm papel importante como distribuidores de bens simbólicos, mas não só. Sua relevância está também na relação que se estabelece no campo literário, principalmente por seu papel de “termômetro”, para mensurar a eficácia para consagração dos autores e por sua participação nos processos de criação literária, tendo em vista um projeto como o Amores Expressos. Tal empreitada da editora provocou – para a pesquisa em questão – discussões sobre processos de legitimação, uma vez que coloca à prova questões acerca da autenticidade autoral, devido à presença da editora no processo criador, e sobre a publicação dessas obras nas demandas estimuladas pelas relações simbólicas.

Segundo Santos, outra questão fundamental em seu trabalho é a do interesse de um projeto de encomenda conceber histórias sobre o amor, sendo este um sentimento volátil em tempos destituídos de afeto e brutalizado graças a um contexto intensificado de consumo. O pesquisador considera que, neste livro de 2009, é possível constatar, inclusive, como resposta a uma proposta formal do projeto, de que forma o romance estabelece uma relação com a linguagem cinematográfica, que ele aborda na conclusão de seu trabalho para explicitar a união favorável entre forma e conteúdo. Assim, em *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho consegue, ao responder à proposta do projeto da Companhia das Letras, manter a sagacidade e a densidade ficcional que o tem classificado como um dos grandes escritores da atualidade, o que se ratifica pela linguagem que se edifica como ruína.

Foi encontrada também a dissertação de Jéssica Vaz de Mattos, cujo título é “Entre Literatura e História: questões de representação em *Mongólia* e *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho” (2016), a qual pretende verificar, por meio da Literatura Comparada, de que forma se dá a relação entre Literatura e História nas obras *Mongólia* (2003) e *O filho da mãe* (2009), bem como as questões de representação que resultam dela.

De acordo com a dissertação de Mattos, verificamos que, no romance *Mongólia*, problematiza-se a visão ocidental contaminada de estereótipos e preconceitos a respeito do povo mongol. Em *O filho da mãe*, questiona-se a história de amor entre dois rapazes que, por motivos diversos, não sobrevivem ao contexto sociocultural em que estão inseridos, ou seja, na cidade de São Petersburgo em meio à guerra da Tchetchênia. Em sua pesquisa, Mattos aponta que, em *Mongólia* (2003), o autor problematiza a visão de um sujeito ocidental sobre o povo mongol, revelando a história do referido país, cuja relação com os países com os quais faz fronteira — Rússia, ao norte; China, ao sul — é de proximidade e conflito. A narrativa é conduzida, em grande parte, por um narrador que, se apropriando de alguns diários de viagem entregues a ele pela personagem Ocidental (diplomata brasileiro), vai entrelaçando os discursos de um jovem fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia e os do próprio ocidental que, estando em serviço diplomático em Pequim, por ordens superiores, é designado a encontrar o fotógrafo sem o apoio das autoridades mongóis.

Já em *O filho da mãe* (2009), a pesquisadora discute como Carvalho problematiza – dentre outros temas secundários – uma história de amor entre dois rapazes que, por inúmeros motivos, acaba sucumbindo ao contexto sociocultural em que os jovens estão inseridos. O espaço diegético da narrativa é, na maior parte do tempo, a cidade de São Petersburgo, na Rússia, em meio à Guerra da Tchetchênia. As personagens que protagonizam essa relação destrutiva são Ruslan, tchetcheno, e Andrei, russo, ambos com trajetórias de vida divergentes, mas atingidos pelo mesmo contexto opressor. O tchetcheno, após a morte da avó, que foi quem o criou, em um campo de refugiados da guerra em Grózni, decide procurar por sua mãe (que o havia abandonado aos dois meses de idade) na cidade de São Petersburgo. O russo, mesmo não querendo, é forçado a servir no Exército por conta das amarguras pessoais de seu padrasto, que faz de tudo para que ele seja um recruta. O tchetcheno não é acolhido pela mãe, conforme esperava; já o russo é obrigado a se prostituir para salvar as finanças do exército. Mattos, então, opta por conduzir sua investigação no caminho das representações literário-históricas e do preconceito, ora por um povo, ora por uma orientação homoafetiva.

Além desses materiais, destacamos também alguns artigos da fortuna crítica de Bernardo Carvalho. Um deles, de Paulo César S. Oliveira, intitulado “Ética e hospitalidade: o motivo do monstro em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho” (2017), traz a discussão em torno do motivo do monstro ficcionalizado para destacar as relações entre ficção e história, ética e hospitalidade, na leitura do romance. O mundo social estruturado na obra, conforme a noção de dialogismo, encontra no conceito de hospitalidade uma chave de leitura produtiva para a análise das alegorias do *kunak* e da quimera, elementos-chave da narrativa. O pesquisador sugere que a noção de literatura como passagem complementa a proposta de análise do mundo social representado por Carvalho.

Oliveira, em sua pesquisa, faz um panorama de algumas obras que trazem a figura do monstro – assim como em *O filho da mãe* – para uma análise comparativa. No romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (1956), Riobaldo, narrador e personagem central da obra, logo no começo de sua fala, explica a seu interlocutor, um sujeito letrado da cidade, que os tiros ouvidos não vinham de briga de homem, mas de uma execução de um animal nascido com uma malformação: “um bezerro

branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –, e com máscara de cachorro”. O ser asqueroso, visto pela população local como um híbrido monstruoso, fora eliminado com as armas emprestadas por Riobaldo, que, no entanto, autoproclama-se livre de superstições e, por isso, acima das crendices do povo.

O pesquisador continua a análise com o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975), dizendo que a obra retomará a imagem-força da monstruosidade alegorizada por Guimarães Rosa na figura do bezerro “erroso” e com riso de gente, dessa vez, não por intermédio de um animal, mas por uma das personagens centrais da obra, André, que, junto com sua irmã, Ana, formam o par problemático tratado pela narrativa. Aqui, a questão da monstruosidade se manifesta por meio do amor incestuoso e consumado, entre os irmãos. Além disso, André se verá como parte de uma inusitada “confraria de enjeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de Caim”.

Por fim, Oliveira propõe, por meio da leitura de *O filho da mãe*, ratificar a tese de que o problema da ética, que provoca a questão das reações entre um ‘eu’ e um ‘outro’, será mais uma vez trazido ao centro da discussão, desta vez situando o debate em nosso mundo contemporâneo. Este mundo, por meio da alegoria da monstruosidade, será relido e reapresentado por meio dos embates entre as formas históricas que extraímos do discurso romanesco; das línguas estilizadas no romance carvaliano, com as estruturas sociais que essas línguas revelam pela leitura crítica, através de um processo dialógico.

Em outro artigo, cujo título é “Escritas de si e do outro nas ficções etnobiográficas de Bernardo Carvalho e Michel Laub” (2016), Paulo César Oliveira discute o romance, comparando-a com outra obra, *A maçã envenenada*, de Michel Laub. Neste, estuda os componentes éticos em torno da questão do outro e das escolhas individuais no mundo da experiência e, naquele, os processos de migração, mobilidade e clausura, que ajudam a pensar em que termos a narrativa carvaliana ficcionaliza o drama dos sujeitos no mundo contemporâneo. O pesquisador estuda os dois romances contemporâneos à luz de uma crítica política e estética à globalização, favorável a uma economia dos afetos. Em *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub, o autor discute os componentes éticos em torno da questão do outro e das

escolhas individuais no mundo da experiência. Com *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, os processos de migração, mobilidade e clausura nos ajudam a refletir sob quais aspectos a narrativa carvalhiana ficcionaliza o drama dos sujeitos no mundo contemporâneo. Em ambas as narrativas, Oliveira mostra de que maneiras o campo literário se encaixa no circuito crítico que pensa os afetos e a questão da convivência em um mundo cada vez mais balizado pela “cultura do dinheiro”, conforme apontou Frederic Jameson, o que torna os “amores líquidos”, na acepção de Zygmunt Bauman, um dos sintomas dos desafios de nossos dias no que concerne às trocas interpessoais. Oliveira discorre, ao longo de seu estudo, acerca das relações entre escrita literária, mundo representado ficcionalmente e etnobiografia.

Giovana Dealtry, por sua vez, no artigo “Réquiem para as margens” (2018), discorre acerca de temas recorrentes na obra de Bernardo Carvalho, mais especificamente a marginalidade das personagens em *O filho da mãe*, numa Rússia em ruínas, onde a crise da identidade se faz presente, obrigando essas personagens a fugir o tempo todo de si próprias e do outro. Uma das constantes da obra de Bernardo Carvalho, indubitavelmente, é a investigação do passado entendido como lacunar e falho, em que a memória pessoal se torna terreno inseguro e incapaz de oferecer uma imagem unificadora dos diversos relatos das personagens. Em *O filho da mãe*, o autor cria personagens atravessadas pela história de guerras que constitui a União Soviética, a qual, posteriormente, condenou as repúblicas independentes não apenas à miséria e à morte, mas à marca inextinguível de ser o “outro”, o não-desejado, o que deve ser apagado da memória e do território da velha Rússia.

Carvalho sugere, desde o início da leitura, novas maneiras de se lidar com a memória e o esquecimento para que, talvez, esses sujeitos marginalizados consigam sobreviver por mais um dia, no intervalo entre a lembrança de quem são e a tentativa de apagar suas próprias identidades para seguirem suas vidas. O estudo de Dealtry se debruça, por um lado, sobre os diversos conflitos entre os planos históricos e ficcionais e a forma como são dispostos no romance; a própria ficção trabalha com o sentido de deslizamento das categorias de memória e esquecimento para construir um espaço libertário em que determinadas personagens tendem a fugir de definições essencialistas. Em contrapartida, entre as ruínas da São Petersburgo reconstruída por Carvalho, pode-se explorar os caminhos entre a cidade e os afetos dos

protagonistas homossexuais, ambos desprovidos de qualquer forma de pertencimento.

Em seu artigo “Fraternidades romanescas: o trágico em *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho” (2016), Anselmo Peres Alós e Renata Farias de Felipe discutem a irrupção do trágico relacionada à perspectiva etnográfica em *O filho da mãe*. Segundo os autores, o romance dá especial destaque às relações familiares e a seus matizes, bem como apresenta particularidades referentes à sua produção, as quais, ligadas às facetas estilísticas, permitem a abordagem das interconexões entre os processos criativos literários e a lógica do mercado cultural na literatura brasileira do século XXI. Alós e Felipe apontam que o romance, do ponto de vista temático, ultrapassa a questão autorreferencial e possui sua importância legitimada se considerarmos que a narrativa se volta para a abordagem de urgências socioculturais e históricas. Destacam ainda que *O filho da mãe* (2009) é também produto de uma demanda mercadológica peculiar, uma obra encomendada para um projeto específico: a coleção Amores Expressos, da editora Companhia das Letras. Coleção lançada pela editora e idealizada pela produtora RT Features, o projeto original tinha o objetivo de enviar alguns escritores brasileiros para diferentes cidades do mundo, o que seria financiado em parte pela produtora, em parte pelos benefícios da Lei Rouanet. A posterior adaptação cinematográfica de alguns títulos também estava prevista em contrato. A solicitação da produtora ao Ministério da Cultura, amplamente criticada por escritores e jornalistas, foi rejeitada.

Segundo Alós e Felipe, o romance de Carvalho cumpre a exigência editorial de tratar o tema amoroso tendo uma das capitais mundiais como cenário (a cidade onde a maior parte dos acontecimentos ocorre é São Petersburgo). As implicações estilísticas possivelmente resultantes do encargo podem ser notadas pela escolha do narrador em terceira pessoa – traço incomum nos romances do autor e que omite o jogo entre o ficcional e o biográfico, problemática recorrente em sua produção –, a maior incidência do discurso direto (quando comparado a outros romances de Carvalho), o que empresta certa agilidade à narrativa; a quase ausência de outros gêneros textuais no tecido narrativo. Quanto às constantes, assim como os demais romances de Carvalho, *O filho da mãe* entrelaça a trajetória errante do sujeito pós-moderno às tensões do mundo globalizado, característica que coloca o leitor a par de

conflitos sócio-políticos urgentes, ao mesmo tempo em que lhe (re)apresenta a face imemorial da intolerância. Tendo como palco a Rússia contemporânea, o romance aborda questões inquietantes, como a excessiva repressão sofrida pelos homossexuais no Leste Europeu; as consequências sangrentas e segregadoras do conflito entre russos e tchetchenos; a corrupção e a decadência das forças armadas russas; o enraizamento da sujeição feminina; e a faceta concomitantemente generosa e bélica da maternidade.

Em *O filho da mãe*, a trajetória das personagens solitárias, errantes e inadaptáveis, envolve diversas travessias geográficas (São Petersburgo, Moscou, Grózní, Oiapoque, Caiena, o mar do Japão) e literárias. Mesmo sendo resultado de uma encomenda, o romance mantém muitas das ocorrências que assinalam a complexidade formal, temática, discursiva e representativa das narrativas denominadas pós-modernas, assim como uma das principais marcas autorais de Bernardo Carvalho: a presença do trágico.

Para finalizar o rol de pesquisas envolvendo o romance *O filho da mãe*, há um artigo de Alex Bruno da Silva, intitulado “Configurações Homoeróticas em *O Filho da Mãe*, de Bernardo Carvalho” (2017), que analisa o romance observando como o homoerotismo e o estrangeiro se encaixam no projeto estético do escritor no que tange à construção das personagens e do espaço da cidade. Silva sugere que, no discurso narrativo, a condição de estrangeiro e a amizade como modo de vida gay projetam uma dimensão crítica por meio das subjetividades das personagens, possibilitando visualizar uma descontinuidade entre o gênero, o sexo e o desejo e, também, a intolerância em relação ao diferente.

A partir da leitura dos trabalhos expostos até aqui – uma breve apresentação/seleção da fortuna crítica do romance *O filho da mãe* – vemos que, entre dissertações e artigos acadêmicos, há certa variedade de linhas de pensamento e escolhas de temáticas no que se refere à análise do romance *O filho da mãe*. A maioria deles versa sobre a questão da representatividade e o preconceito, a partir da análise comparada deste romance e de outros de Bernardo Carvalho, além de um romance de Michel Laub. A questão mercadológica também aparece em pelo menos dois trabalhos, uma vez que *O filho da mãe* é um livro escrito por encomenda, o que, certamente, suscita discussões envolvendo o mercado editorial. Apenas um trabalho

discute primordialmente a problemática das relações homoafetivas, núcleo importante do livro, já que o tema deste é o amor, e Carvalho opta por tratar de uma relação amorosa entre dois soldados – além, é claro, de abordar as relações entre mães e filhos. Um artigo trata do trágico e da figura do monstro, que também é de grande relevância, pois há uma analogia subentendida que une a figura da quimera e da mãe, sendo esta, a que gera e dá à luz a um ser, e aquela sendo o produto deformado de uma concepção/gestação incomum. Temos um artigo que levanta a questão da relação da linguagem do livro com a linguagem cinematográfica – que é a dissertação de Vinícius Ferreira dos Santos, “*O Filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção Amores Expressos” (2016) – que é também, o tema principal dessa pesquisa de mestrado e, portanto, uma investigação que nos interessa de maneira muito específica e direta. Sobre a relação do livro com o cinema no romance *O filho da mãe*, não foram encontrados outros trabalhos além desse, ao menos até o momento da elaboração deste estudo.

Percebe-se que este romance tem sido estudado por diferentes caminhos crítico-interpretativos, seja na literatura comparada, ou sendo alvo de questões mercadológicas ou ensejando discussões acerca das relações humanas trágicas, pelo viés da homoafetividade, em maior ou menor grau, dependendo da pesquisa.

Foi encontrada, dentre os materiais selecionados, apenas uma pesquisa que discute a questão da relação entre literatura e cinema no romance *O filho da mãe*, tema principal desta investigação. Portanto, cremos ser de grande valia tal estudo, uma vez que contribuirá para fortuna crítica de Bernardo Carvalho, do romance em questão e para os estudos acerca da intermedialidade – sobretudo na relação literatura e cinema. Além disso, certamente avançaremos no que diz respeito às pesquisas já realizadas, por todos os motivos já explicitados, um quase ineditismo, por assim dizer, em relação aos estudos interartes envolvendo literatura e cinema no romance *O filho da mãe*.

CAPÍTULO 2

O conceito de interartes e sua presença na contemporaneidade

2.1 Breve discussão do diálogo interartes

As relações entre os diferentes tipos de manifestação artística no mundo não são exatamente algo novo, embora no Brasil ainda existam poucos estudos acerca do diálogo interartes. O discurso sobre as inter-relações entre as artes tem a sua manifestação institucional nos “estudos interartes”, que representam a fase mais recente de um desenvolvimento cujas origens refletem a junção histórica de dois fenômenos diferentes na cultura ocidental. Segundo Claus Clüver (2001):

1) um estágio específico do discurso sobre “a arte” e “as artes”; e 2) a reforma (e até a própria criação) de um sistema universitário e de educação pública que se tornaria então o lugar principal para canalizar aquele discurso. Desde que a “literatura” (na concepção moderna), a música, as artes plásticas, o teatro e a dança foram introduzidos no curriculum das escolas secundárias e do ensino superior, o estudo de cada uma dessas artes tem, em termos gerais, mantido um rigoroso isolamento em relação às outras artes. Tais práticas resultaram de profundas mudanças na maneira pela qual artistas, críticos e teóricos começaram a conceber “as artes” dois séculos atrás, bem como do fato de que nas escolas e universidades se têm atribuído diferentes funções sociais, ideológicas e pedagógicas ao estudo de cada uma dessas artes (CLÜVER, 2001, p. 334-335).

Se, por um lado, a mudança ocorrida no século XVIII – de uma abordagem retórica para uma abordagem estética da arte – criava um estatuto para todas as artes, por outro lado, esforços críticos estimulavam novas tendências no sentido de salientar em cada arte a sua identidade própria, tendências que continuariam a aprofundar-se durante todo o século XIX e que se estenderiam até o fim do Modernismo. A busca pela pureza da arte resultou, entre outras manifestações, na rejeição das qualidades “literárias” (por exemplo, da representação e da narratividade) em certos momentos heroicos da pintura, escultura, música e dança no século XX. Simultaneamente, historiadores das várias artes, atuando dentro de disciplinas acadêmicas “institucionalmente separadas umas das outras, começaram a substituir a orientação “extrínseca” da historiografia positivista por critérios “intrínsecos” a cada arte na análise de mudanças de estilos” (CLÜVER, 2001, p. 335).

Assim, passaram a insistir na trajetória e no ritmo particulares ao desenvolvimento de cada uma das artes, e teóricos discutiram acerca da essência ou

natureza própria das várias artes, que eram então contrastadas mais do que vistas como inter-relacionadas.

A pesquisa no campo dos estudos interartes se depara com dois entraves específicos a serem transpostos. O primeiro refere-se às relações interartísticas: apesar do natural e contínuo intercâmbio existente entre as diversas formas de manifestação artística desde tempos imemoriais, enquadramentos limitativos inclinaram-se a negar o que sempre existiu não só entre os artistas, mas na pessoa de cada artista. Nessa (falta de) lógica, o músico só pode ser músico, o pintor só pode pintar, o escultor só pode esculpir, o escritor só pode escrever. O escritor nunca pode cantar e o dançarino não pode escrever nem tocar. Enfim, cada artista só pode atuar na arte que foi designado para atuar. Ou seja, não poderia haver misturas, conexões entre as artes, o que é uma impostura, uma vez que, como já mencionado, as artes sempre estiveram em contato, produzindo trabalhos memoráveis desde os primórdios até os tempos atuais.

O segundo entrave resulta da construção, deveras imprópria, de inúmeros nichos no domínio de cada manifestação artística, dissociando a prática da teoria: de um lado os artistas e de outro os teóricos (que escrevem sobre, estudam e definem a arte), ocupando um lugar de destaque em relação àqueles que nem sempre conseguem verbalizar seu processo criativo ou interpretativo e que chegaram a ponto de depender da validação dos chamados “acadêmicos” para desenvolver seu trabalho, serem aceitos como artistas ou mesmo continuarem sua evolução como mente criadora. O diálogo interartes propõe-se a superar quaisquer barreiras, intencionais ou não, vivendo a experiência que remonta às cavernas habitadas pelo homem pré-histórico, que desenhava, cantava, dançava e comungava com o meio. Uma verdadeira celebração à liberdade, sem amarras socialmente impostas.

Todavia, foi uma visão de inspiração contrastiva e integrativa que fez com que muitos pesquisadores, no começo deste século, insistissem numa “iluminação mútua das artes”, uma posição corroborada pela tomada de consciência de que conceitos e métodos utilizados no estudo de uma arte poderiam ser eficazmente aplicados, com os devidos ajustes, ao estudo de uma outra. “A metáfora da “iluminação mútua” implica entidades separadas embora não necessariamente autossuficientes” (CLÜVER, 2001, p. 335).

A sua substituição pela imagem de toda uma rede de inter-relações entre as artes indicou o surgimento de uma perspectiva verdadeiramente interdisciplinar que marcou a fase seguinte das pesquisas neste campo. Nos seus objetivos e métodos, ela foi parcialmente modelada pelo recém surgido campo da “literatura comparada”, do qual derivou também, nos Estados Unidos, uma outra fórmula, “artes comparativas”, gramaticalmente incorreta e apenas inteligível para aqueles que nela reconhecem a expressão “literatura comparada” (CLÜVER, 2001, p. 335-336).

Uma vez que a maior parte do trabalho ainda é feita por acadêmicos treinados e inseridos em alguma das disciplinas tradicionais, e são poucos os indivíduos formados dentro de um paradigma que não tenha privilegiado uma das artes, é de se esperar que todos os interessados concebam os estudos interartes em termos de estruturas teóricas e metodológicas das suas próprias disciplinas de origem. Se, por um lado, essa situação pode dificultar ainda mais o discurso, porque a base de pressupostos e expectativas comuns é limitada, por outro, ela aumenta os desafios e as potenciais recompensas.

Segundo Clüver (2001), a crise de paradigma encontrada nos estudos literários nas três últimas décadas, que afetou profundamente a definição dos seus objetos e objetivos, trouxe as mesmas consequências para os estudos interartes. Um dos reajustes mais incisivos resultou na tomada de consciência de que definimos os objetos de investigação pelas perguntas que fazemos acerca dele.

Pensar que os discursos interartes se preocupam com as inter-relações entre as “artes” e entre as “obras de arte” certamente deixaria muitos pesquisadores satisfeitos. Todavia, os termos colocados entre aspas têm-se mostrado cada vez mais difíceis de serem definidos dentro de um padrão normativo e transculturalmente válido. Mais comumente falando, o termo “as artes” designa categorias dentro das quais “obras de arte” são tradicionalmente classificadas, e cada “arte” é concebida como tendo o seu próprio domínio, e, conseqüentemente, as suas próprias delimitações. Por outro lado, por exemplo, enquanto a categoria rotulada “escultura” pode representar, sem dúvidas, uma “arte” para a maior parte do público ocidental, há numerosas outras atividades culturais em cujas produções o estatuto de arte tem sido afirmado por uns e negado por outros. Como afirma Clüver (2001),

Além do mais, as esculturas nem sempre foram obras de arte no sentido de uma estética pós-kantiana. E a isto acresce ainda que os museus de arte ocidentais exibem como esculturas objetos não-ocidentais cujas funções originais eram bem diferentes de qualquer função jamais abrangida por conceitos ocidentais de arte (CLÜVER, 2001, p. 338).

Como vimos, é bastante difícil a classificação de algo em “obra de arte”, devido aos fatores já mencionados. Contudo, essas classificações seguem sendo feitas, uma vez que é necessário, embora controverso, sabermos o que é arte e o que não é. Isto se torna ainda mais desafiador no que concerne aos estudos interartes, e, por isso mesmo, fascinante.

Se há de fato outras culturas em que o desígnio ideológico inclui conceitos semelhantes aos da estética ocidental, ainda assim os domínios que definem as suas artes individuais não coincidem necessariamente com os nossos. A maneira mais adequada de se entender os conceitos “arte” e “as artes” será pensar neles como construtos culturais e, conseqüentemente, passíveis de sofrer transformações. Enquanto se considerar que a diferenciação entre “arte” e “não-arte” ainda tem alguma utilidade, o melhor será definir uma “obra de arte” como um texto, composto de acordo com um determinado sistema sógnico, que a comunidade interpretativa autoriza ou nos obriga a ler como uma “obra de arte”. Esta concepção é uma aplicação mais ampla da consciência de que o estatuto de “literário” não é específico a certos textos ou classes de textos verbais, antes, é conferido pelos seus leitores. Um ótimo exemplo dessa ampliação de consciência é o que Clüver (2001) ilustra no seguinte excerto:

Uma das peças mais discutidas do nosso século é o urinol, datado, “assinado” (com o nome do fabricante) e exibido por Marcel Duchamp em 1917 como Fountain. Depois da fase inicial de ridicularização e rejeição, a discussão em torno do objeto tem sido dominada pela questão do que realmente faz dela uma obra de arte: o próprio objeto exibido, se visto de acordo com o convite de Duchamp, o gesto de selecionar, assinar e exibir o objeto numa obra de arte, ou a proposta e a aceitação do próprio conceito de *ready-made*. Um discurso sobre (as) arte (s) só pode ser viável e vital se for capaz de acomodar, também, fenômenos contemporâneos. A existência de “textos achados”, oferecidos e aceitos como “arte” demonstra como se tornou difícil definir o objeto de tal discurso (CLÜVER, 2001, p. 338-339).

A partir da ascensão da semiótica, os estudiosos habituaram-se cada vez mais a tratar obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objetos como “textos”, qualquer que seja o sistema sógnico envolvido. Assim sendo, “uma dança, um soneto, uma gravura, uma catedral, um

filme e uma ópera são todos “textos” a serem “lidos” (CLÜVER, 2001, p. 339). O mesmo se aplica a uma cédula, um selo postal, um programa de TV e uma procissão religiosa. A semiótica não possui meios para determinar quais destes textos constituem “arte”. A visão predominante ainda se volta ao conceito do estético, um conceito que constantemente reformulado, num esforço de não perder o contato com o desenvolvimento das “artes”. Conforme essa visão, uma obra de arte é definida por uma abordagem que privilegia a função estética. Porém, em tais definições notamos uma diminuição contínua de um critério que costumava ser predominante: a presença de uma forma esteticamente satisfatória. Ora, se um “texto achado” é lido como uma obra de arte, ele pode ser também objeto dos estudos interartes.

Um trabalho que trata um logotipo publicitário como um poema concreto e o discute em conjunção com outros poemas concretos em função das suas propriedades visuais e verbais parece não necessitar de nenhuma sanção para lá de sua força de persuasão (CLÜVER, 2001, p. 339).

Ou seja, não há necessidade de validação para que o logotipo publicitário seja considerado, lido, como um poema concreto, além de sua própria condição de poema concreto, a partir da leitura que se faz dele e a partir de como se apresenta. Portanto, o texto mesmo se mostra dessa forma e convence como sendo aquilo que se propõe a ser.

É importante ressaltar aqui que o discurso interartes nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objeto sejam lidos como obras de arte. Neste caso, sua situação é a mesma dos estudos literários atualmente, quando não se estranha mais incluir textos não-literários em certos tipos de investigação: a natureza dos assuntos em foco é que vai determinar quais textos serão escolhidos como objetos mais apropriados. Em certos casos, pode haver uma colocação proposital de arte e não-arte e, em outros, a distinção pode ser quase irrelevante. Os assuntos em si mesmos poderão envolver tópicos tradicionalmente associados com o estudo das artes, como questões de representação ou de organização formal, mas eles também poderão favorecer abordagens usualmente repudiadas por serem exteriores a este tipo de estudo, como a crítica ideológica ou a investigação da cultura popular.

Nos estudos interartes tradicionais, o objeto é visto com frequência como um conjunto de relações minimamente percebidas entre dois textos. Alguns tipos de

relações intertextuais que podem existir dentro das fronteiras convencionais de cada arte também podem estender-se para além daquelas fronteiras (CLÜVER, 2001). O autor ainda acrescenta que:

O esquema também não consegue integrar conexões mais complexas do que essas relações binárias. Mesmo a ópera, um dos objetos mais comuns para os estudos de “música e literatura”, não pode, para a maioria dos propósitos, ser reduzida ao libreto com partitura. Há muitos outros tipos de texto multimedia e mixed-media que se constroem sobre mais de dois sistemas sógnicos, como a procissão triunfal renascentista e os desfiles de carnaval, o cabaret, muitos tipos de performances música-e-dança, a maioria dos filmes, os vídeo-clips musicais, e até mesmo a pintura dos literatos chineses, os livros de artistas, e muitos textos de publicidade e propaganda política. Para várias abordagens dentro dos estudos interartes, textos desse tipo têm oferecido um material rico por si mesmo, sem a necessidade de os comparar a outros textos (CLÜVER, 2001, p. 340).

Arquitetar uma tipologia dos textos demandaria um trabalho de diferenciação das maneiras pelas quais os vários sistemas de signos se comunicam entre os textos. Portanto, podemos dizer que, além de irrelevante, essa tarefa de traçar uma tipologia pode ser também, em certa medida, nociva. Todavia, às vezes esse trabalho é necessário, pois algumas categorias denotadas pelos textos são fundamentais para que o discurso faça sentido. Por essa razão, parece adequado distinguir os textos *multimedia* dos *mixed-media* e, mais importante ainda, diferenciar esses dois tipos de textos dos *intermédia*, mais para analisar a interação dos diferentes sistemas sógnicos e dos *média* dentro desses textos do que para classificar esses textos – quando esta análise for importante para alcançar um determinado objetivo.

2.2 Diálogo interartes: demandas feitas ao leitor

Após um breve panorama da presença do diálogo interartes ao longo dos tempos, importa trazer a seguinte discussão: como podemos, então, perceber e analisar a situação do diálogo interartes no contexto contemporâneo?

No que diz respeito aos estudos interartes – e que envolvem literatura, como é o caso aqui – encontramos em Clüver (1997) que “questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais” (CLÜVER, 1997, p. 40).

A leitura de textos visuais quase sempre envolve referências a intertextos verbais; o mesmo pode acontecer com a música, também em sua modalidade

absoluta. Essas questões de intertextualidade preocupam-se mais com a produção e a recepção do que com os próprios textos: os traços intertextuais existentes e que nos remetem a uma infinidade de pré-textos não dependem apenas do que está no texto, mas, também, do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura.

Tais hábitos são formados nas comunidades interpretativas às quais pertencemos e com certo esforço acadêmico para compreender nossos hábitos de leitura, ou seja, a forma como atribuímos sentido a textos deverá considerar os tipos de relações intertextuais que estabelecemos. Assim, quando essas relações intertextuais abarcarem textos criados em outros sistemas de signos, devemos atentar para o modo de recepção desses tipos de textos. Clüver lembra que:

No caso de textos produzidos para públicos distantes de nós no tempo, no espaço ou pela cultura (incluídas aí as subculturas contemporâneas), deveremos tentar reconstruir os códigos e convenções que governam as práticas interpretativas daquele público - ao menos se estivermos interessados em saber o que um texto pode ter significado ou que se desejava que ele significasse então (CLÜVER, 1997, p. 40-41).

As formas de se receber ou ler os textos verbais, visuais e musicais dependem muito, evidentemente, da educação e formação de cada sujeito; dependem de hábitos estimulados pelas comunidades interpretativas (que podem não ser as mesmas para cada uma das artes), bem como das condições e contextos de recepção dos textos. Assim como apresentado na antologia *The poem itself*, o poema de Mallarmé era provavelmente um objeto a ser encarado numa sala de aula, provavelmente no contexto da prática da leitura (*close reading*). É possível que tenha sido lido como poema simbolista em literatura – e, caso a perspectiva fosse satisfatoriamente ampla, também nas artes visuais, e quem sabe mesmo na música, dependendo do que se considerasse como paralelo musical do simbolismo poético.

Os contemporâneos de Claude Debussy costumavam classificar seus três “esquisses symphoniques” intitulados *La mer* (1903-05) como “impressionistas”, o que sugere que os liam como análogos ao impressionismo visual, até porque a noção de impressionismo literário, hoje bastante aceita, não havia sido muito desenvolvida à época. Desde aqueles tempos, já se sugeriu que seria mais adequado e profícuo que, como música programática, *La mer* fosse lido como um análogo musical do simbolismo poético e pictórico (CLÜVER, 1997).

Todavia, essas considerações podem ser de pouco interesse ou relevância para musicólogos, aceitando a anuência de muitos frequentadores de concertos. Porém, para estudiosos de questões interartísticas relacionadas à produção e à recepção de textos, tais questões têm significativa importância: segundo Clüver (1997), assim que se reconheça que poemas, pinturas ou sinfonias não sejam textos autônomos ou autossuficientes e que não sejam intrinsecamente ou essencialmente românticos, impressionistas ou simbolistas; assim que reconheçamos a importância do “ler como” (*reading as*) e do papel do leitor no processo de estabelecer o status e o sentido dos textos; assim que nos dermos conta da importância das intertextualidades no processo de leitura, e assim que readmitamos o poeta/artista/compositor produtor de textos aos contextos em que percebemos o texto – a partir de então será incluída nas investigações históricas a tarefa de reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos; e poderá se propor as mesmas tarefas no domínio do público que recebe as obras.

Clüver afirma que como críticos, historiadores e teóricos, devemos investigar o que significa para nós, atualmente, a leitura de “Sainte” como poema simbolista – ou ainda o que essa leitura significa para nossos alunos, para um historiador da arte francês, ou para um estudioso japonês da literatura francesa – ou a leitura de *La mer* como composição simbolista; e desejaremos também entender como esses são predominantemente lidos, e por quem: que intertextualidades esses leitores construirão? Ainda, segundo o autor,

Entre outras coisas, poderemos descobrir que conceitos críticos como impressionismo ou simbolismo podem ser mais restritivos e confinantes do que propriamente úteis: é corrente, hoje em dia, ver “Sainte” como poema francês do fim-de-século; nada disso elimina das nossas considerações a noção de “simbolismo”, agora entendida como fenômeno histórico, como modo pelo qual produtores de textos e acadêmicos de então pensavam sobre um certo conjunto de textos (CLÜVER, 1997, p. 41-42).

Clüver também diz que “Sainte” é exemplo tanto de um gênero literário específico, o *Bildgedicht*, quanto de uma modalidade mais ampla, a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. Isto é como o autor define o termo técnico ekphrasis – expressão reintroduzida no discurso crítico por Leo Spitzer, em 1955, em sua famosa discussão da “Ode on a Grecian urn”.

A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior ou, como no caso de numerosos Bildgedichte, constituir o texto inteiro (CLÜVER, 1997, p. 42).

Conforme Clüver, é difícil traduzir genericamente a expressão “*Bildgedicht*”, porque ela recobre um largo espectro de poemas sobre obras de arte visuais – nem todos são *ekphrasis poems* (uma das traduções inglesas correntes): muitos só consideram o texto não-verbal (real ou fictício) como ponto de partida ou referência, sem verbalizá-lo. Em contrapartida, se poemas sobre música, dança ou arquitetura de fato verbalizarem os textos aos quais se referem, eles também são poemas “ekphrásticos”, de acordo com a definição de Claus Clüver (1997).

Retomando algumas ideias principais de Claus Clüver até aqui, e lembrando que o objeto desta investigação é a relação existente entre a literatura e o cinema por meio do estudo do romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, importa ressaltar que, para Clüver, os textos literários podem ser objeto dos estudos interartes no que concerne às questões relacionadas à intertextualidade, mas não somente em relação a textos literários ou apenas verbais. Na maioria das vezes, a leitura de textos visuais envolve referências a intertextos verbais – a mesma coisa pode acontecer com a música, em sua totalidade.

A intertextualidade está mais preocupada com a produção e a recepção do que com os textos propriamente ditos. Em outras palavras, os rastros intertextuais presentes, que nos direcionam a toda sorte de outros textos, não têm tanto a ver com o texto em si, mas, antes, com a nossa própria bagagem e conhecimento de mundo, constituído nas comunidades interpretativas das quais fazemos parte. Dessa forma, academicamente falando, há que se fazer um esforço no sentido de compreender os hábitos de leitura dos sujeitos, considerando, assim, as relações intertextuais que cada um de nós estabelece – quando essas relações intertextuais abraçarem textos criados em diferentes sistemas sócio-culturais, precisamos nos ater ao modo de recepção desses textos.

Clüver chama atenção para o caso de textos produzidos para públicos distantes de nós – seja no tempo, no espaço ou culturalmente (incluídas aqui as

subculturas contemporâneas). Quando isso ocorrer, teremos que tentar resgatar os códigos e normas que regem as práticas interpretativas daquele público distante, se estivermos empenhados em conhecer o significado de um determinado texto. Os modos de recepção e leitura de textos verbais, visuais e musicais estão condicionados à formação e educação de cada indivíduo, como já visto, e dependem também dos costumes estimulados pelas comunidades interpretativas – que nem sempre são as mesmas para o cinema, teatro, pintura e outras artes.

Resenhas críticas de uma ópera, descrições de uma pintura em um catálogo de leilão e análises em livros de história da música substituem os textos que verbalizam e não costumam divergir propositalmente, embora possam representá-los numa maneira “idealizante” ou “parodiante” (CLÜVER, 1997). *Ekphrasis* literárias não funcionam com tais restrições, ainda que sejam baseadas em obras reais; a maioria delas consegue atingir certa autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam. O leitor não precisa colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem. Não é o caso de uma forma especial de reescrita onde o texto literário oferece uma reconstrução interpretativa de um texto não-verbal. Clüver esclarece que:

O linguista Roman Jakobson, falando sobre o processo invertido, chamou-o “tradução intersemiótica ou transmutação”, ou seja, “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sígnicos não-verbais”. Optei originalmente pelo rótulo “transposição intersemiótica” para designar este caso, mas agora estou inclinado a adotar a terminologia de Leo H. Hoek, que propôs, numa extensão do termo de Jakobson, chamar um texto que se aproxima do; texto-fonte de “traduction intersémiotique”, como um caso especial de “transposition intersémiotique” que normalmente abrange itens mais “autônomos” (CLÜVER, 1997, p. 42-43).

É possível se levar em conta todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, à medida que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restrito a textos (em qualquer sistema sígnico) que, a priori, “oferecem uma rerepresentação relativamente ampla do texto-fonte composto num sistema sígnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas” (CLÜVER, 1997); e, a posteriori, que adicionem poucos elementos, sem equivalência no texto-fonte. Ler tais textos como traduções significa que estas serão lidas dentro de um estudo das questões da tradução – campo que recentemente tornou-se uma disciplina independente, complexa e gratificante. Uma das formas de se reconsiderar a questão da tradução é

pensá-la como um processo que envolve culturas diferentes, e não apenas línguas diferentes, daí justifica-se a preferência pelo termo “transculturação”. Esta pode ser uma ideia interessante a se pensar ao falarmos de traduções intersemióticas, sempre que o texto-fonte for produto de uma cultura histórica ou geograficamente distante.

Ler um texto como tradução de outro requer uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores encantam-se com as soluções encontradas, enquanto outros veem nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. Poemas, por exemplo, para estes últimos leitores, não podem fazer o que pinturas fazem, e a música é impossível de ser imitada.

A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut* *poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia (CLÜVER, 1997, p. 43).

Pode-se perfeitamente estudar *ekphrasis* com muitos outros objetivos em mente. A decisão vai depender em parte das funções desempenhadas pelos textos: a descrição de uma pintura num catálogo de leilão evidentemente não cumpre o mesmo papel de uma reencenação verbal de um concerto para piano dentro de um romance; e uma resenha crítica pode verbalizar um balé tanto para elogiá-lo como para difamá-lo – mas a verbalização deve ser diferente em cada um destes casos. As questões levantadas pelo concerto para piano dentro do romance podem tomar diversas direções, mas todas provavelmente terão alguma conexão com um discurso interartes.

Contudo, segundo Clüver (1997), são exatamente as representações não-literárias de textos não-verbais – marcas da necessidade imprescindível de traduzir qualquer arte para o discurso verbal antes de ensejar qualquer discussão – que demonstram mais claramente o “imperialismo da linguagem”, examinado por Ernest Gilman acerca dos estudos interartes.

Quando falamos em diálogo interartes, inevitavelmente vem à mente as adaptações. “Adaptação” é a expressão comumente utilizada para conversões de novelas em peças teatrais, peças em óperas, contos de fadas em balés, e contos em

filmes ou “especiais” de televisão. Isso requer ajustes ao novo meio, que por sua vez nos leva de volta ao tópico da transposição intersemiótica. Mas, como Clüver nos chama a atenção,

o termo veio a adquirir o sentido de “reelaboração livre”, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo. Nos primórdios dos estudos cinematográficos, quando este ramo começou a se estabelecer nos departamentos de literatura (como ocorreu nos EUA), a adaptação cinematográfica de textos literários era um dos tópicos centrais, abordada exatamente tal como se abordava a questão da tradução – isto é, com a expectativa de que a adaptação fosse tão “fiel” quanto possível ao texto-fonte (CLÜVER, 1997, p. 45).

Atualmente, há uma tendência para que os estudiosos comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação independente: é encantador observar a partir daí o texto-fonte, estudando as ausências e insistências, as transformações e expansões – mas também as intervenções do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não foi capaz de realizar uma adaptação satisfatória do material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Ainda assim, é possível que se perceba a extraordinária semelhança entre o novo e o velho texto, às vezes tão grande que surge o desejo de ler o segundo texto novamente como se fosse uma tradução intersemiótica.

Ao ajustarmos a “classificação pragmática” de “transposição intersemiótica” para incluir as outras relações intersemióticas, já explanadas, além de relações entre textos verbais e visuais, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a ekphrasis e a resenha de um balé seriam exemplos de *relation transmédiALE*, que é a transposição de um texto em texto autossuficiente num sistema sígnico diferente, e ilustrações de livros seriam exemplos do *discours multimédial*, ou seja, a justaposição de textos autossuficientes compostos num sistema sígnico diferente (CLÜVER, 1997).

No ano de 1949, quando viu a publicação da *Teoria da literatura*, de Wellek e Warren, Leo Spitzer – que futuramente reintroduziria o termo *ekphrasis* em nosso vocabulário crítico – publicou um ensaio com o título “American advertising explained as popular art”, que transgredia várias regras estipuladas pela Teoria. Este parece ter sido o primeiro estudo sério de uma propaganda, a do suco de laranja Sunkist, aplicando os instrumentos refinados da análise estilística de Spitzer a um texto não-artístico, profano e utilitário, composto sobretudo de imagens visuais acompanhadas de umas poucas palavras. Quando discutia as estratégias visuais dos anunciantes,

Spitzer utilizava a iconografia medieval, levando a interpretação de um texto simples para reflexões aprofundadas sobre os valores da sociedade que o havia produzido e estava determinada a consumi-lo. O que importa aqui é não somente o acesso de um respeitado estudioso no campo da cultura popular, mas também seu tratamento de um tipo de texto que até o momento não havíamos considerado: um texto em que é possível encontrar concomitantemente signos de sistemas de signos divergentes.

A partir dessas reflexões, almejamos, agora, explicitar a relação entre duas linguagens artísticas – o cinema e a literatura, para, posteriormente, evidenciar de que forma se inter-relacionam na escritura literária de *O filho da mãe*.

CAPÍTULO 3

Literatura e cinema

3.1 O cinema e a narrativa (ou quando o cinema encontra a narração)

Ir ao cinema, de modo geral, é ir assistir a um filme que conta uma história. Afirmar isso parece uma bobagem, pois tanto cinema como narração são aparentemente constituídas da mesma substância. Todavia, a narração não ocorre por si só. A relação da literatura com o cinema é algo que vem de longa data. A priori, essa união não era tão evidente, como afirma Vernet (2002, p. 89):

nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira.

Ou seja, o cinema era concebido como um meio de registro, que não tinha necessariamente a vocação de contar histórias por meio de procedimentos específicos. Ora, se não era necessariamente uma vocação e, se, portanto, o encontro do cinema e da narração tem algo de inesperado, houve alguns motivos para esse encontro. Vamos destacar aqui três deles, dos quais os dois primeiros se devem à própria matéria da expressão cinematográfica: a imagem figurativa em movimento (VERNET, 2002).

1) A imagem figurativa em movimento: como meio de registro (VERNET, 2002), o cinema fornece uma imagem figurativa na qual, por algumas convenções, os objetos fotografados são possíveis de serem reconhecidos. Contudo, somente o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato que implica que se quer dizer algo a respeito desse objeto. Dessa forma, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas postula, implicitamente, um enunciado do tipo “isto é um revólver” – o qual deixa transparecer a presunção e o desejo de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação.

Afora isso, qualquer objeto, antes mesmo de sua reprodução, já veicula para a sociedade onde é reconhecível um leque de valores dos quais é representante. Podemos dizer, então, que qualquer objeto já é, em si, um discurso.

Vernet explica que

É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas (2002, p. 90).

2) A imagem em movimento: Se, por um lado, durante muito tempo, persistiu-se na restauração cinematográfica do movimento para assinalar seu realismo, por outro, de maneira geral, leva-se menos tempo para se perceber que a imagem em movimento é uma imagem em constante transformação, a qual demonstra a passagem de um estado do objeto a ser representado para um outro estado, ou seja, o movimento demanda tempo. Aquilo que é representado no cinema é sempre um representado em mutação, um tornar-se. Portanto, como afirma Vernet “qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação” (2002, p. 91). Ainda, segundo o pesquisador, a análise da estrutura literária salienta que:

qualquer história, qualquer ficção, pode reduzir-se ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizada por uma série de transformações que se encadeiam através de sucessões do tipo: erro a cometer – erro cometido – fato a punir – processo punitivo – fato punido – benefício realizado (VERNET, 2002, p. 91).

3) A busca da legitimidade: a terceira razão deve-se a um fato histórico: o estatuto do cinema em seus primórdios. “A “invenção sem futuro”, como declarava Lumière, era nos primeiros tempos um espetáculo um tanto vil, uma atração de feira que se justificava essencialmente – mas não apenas – pela novidade técnica” (VERNET, 2002).

Para que o cinema pudesse sair desse nicho, era preciso que ele se enquadrasse no rol do que se costumava chamar de artes “nobres” – como o teatro e o romance - na virada do século XIX para o XX. Seria necessário também que provasse, de alguma forma, que pudesse contar histórias “dignas de interesse”. Não que os espetáculos de Méliès já não fossem pequenas histórias, mas eles não tinham as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance

(VERNET, 2002). Sendo assim, pode-se dizer que o cinema se esforçou em aprimorar sua capacidade de narração com o objetivo de ser reconhecido como arte.

Logo, o cinema possibilitou à ficção, pela imagem em movimento, a duração e a transformação: de certa forma, foi por esses pontos comuns que foi possível engendrar o encontro do cinema com a narração. No que concerne aos elementos característicos da linguagem cinematográfica, tais como enquadramento, posição da câmera, zoom, fotografia, etc., estes serão explanados a seguir.

3.2 Enquadramentos: planos e ângulos, zoom e fotografia

De acordo com o site Primeiro Filme², em matéria sobre um projeto de festival homônimo, “a noção de enquadramento é a mais importante da linguagem cinematográfica. Enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização”. É também determinar o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pelo filme. Quem enquadra bem, com senso narrativo e estético, escolhendo acertadamente como as coisas e as pessoas são filmadas em cada plano do filme, tem meio caminho andado para contar uma boa história com o cinema. O enquadramento depende de três elementos: o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo. Plano é uma das palavras mais comuns e mais escorregadias do cinema. Além de ser uma noção da estrutura do filme, ele também é o principal componente do enquadramento. Basicamente, poderíamos dizer que escolher o plano é determinar qual é distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado, levando em consideração o tipo de lente que está sendo usado.

No início do cinema, os americanos criaram três tipos de planos: aberto, médio e fechado. No plano aberto, a câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de ambientação. No médio, a câmera está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta. É um plano de posicionamento e movimentação. Já no plano fechado, a câmera está bem próxima

² Disponível em www.primeirofilme.com.br.

do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de intimidade e expressão.

Ao analisar um filme, porém, ou de planejá-lo com um nível maior de detalhamento, os planos podem ser classificados de uma forma mais complexa. As gramáticas da linguagem cinematográfica variam bastante, de modo que a lista a seguir, conforme o site Primeiro Filme, é apenas uma das possibilidades.

- Plano Geral (PG) – Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.

- Plano de Conjunto (PC) – Com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.

- Plano Médio (PM) – A figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

- Plano Americano (PA) – A figura humana é enquadrada do joelho para cima.

- Meio Primeiro Plano (MPP) – A figura humana é enquadrada da cintura para cima.

- Primeiro Plano (PP) – A figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamado de “close-up, ou somente “close”.

- Primeiríssimo Plano (PPP) – A figura humana é enquadrada dos ombros para cima. Também chamado de “big close-up” ou “big-close”.

- Plano Detalhe (PD) – A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo, uma caixa de fósforos etc.

- Ângulo Normal – quando ela está no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.

- Plongée (palavra francesa que significa “mergulho”) – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

- Contra-Plongée (com o sentido de “contra-mergulho”) – quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.

Outro recurso bastante utilizado no cinema é o *zoom*. De acordo com o site eMania³, há dois tipos de *zoom*: o “*zoom in*” e o “*zoom out*”, que significam, respectivamente, aproximação e afastamento. Isso deve-se a movimentações de aproximação ou distanciamento do seu personagem, sem movimentação de posicionamento de câmera. Esse movimento é feito apenas pela objetiva que, possuindo a função *zoom*, caracteriza-se como uma teleobjetiva.

Segundo o site da Academia Internacional de Cinema⁴, a fotografia – também chamada de cinematografia –, que é outro elemento fundamental do cinema, diz respeito à captação das imagens, por meio de filmagens em película ou utilizando câmeras digitais. Ou seja, ela abrange tudo o que se relaciona à “impressão” daquilo que será visto pelo espectador, a posteriori. Podemos dizer que a direção de fotografia é a área que controla o processo de construção e o registro das imagens, transportando para a tela toda a atmosfera e a linguagem concebidas na pré-produção, por meio de ferramentas técnicas como iluminação, filtros, lentes, movimentos de câmera, enquadramento, cor, exposição. É possível dizer, genericamente, que o diretor de fotografia ou cinematógrafo é o profissional que usa a câmera e a luz para transformar o texto do roteiro em imagens. Inclusive, a palavra “cinematografia” vem do grego, numa junção entre kinema (que significa “movimento”), e graphein (“gravar”).

3.3 Cinema não-narrativo e narrativo: fronteiras tênues

Narrar significa relatar um evento, real ou fictício. Isso exige, ao menos, duas coisas: 1) que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, dessa forma, possa utilizar alguns recursos para organizar seus efeitos; 2) que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta (VERNET, 2002).

³ Disponível em <https://blog.emania.com.br/zoom-optico-x-zoom-digital/>.

⁴ Disponível em: www.aicinema.com.br.

Nos dias atuais, especificamente no plano do consumo, predomina o cinema narrativo. No plano da produção, não podemos esquecer o lugar importante dos filmes nos campos industrial, médico ou militar. Logo, não se deve associar cinema narrativo e essência do cinema, pois, assim, deixaríamos de lado o lugar que o cinema de “vanguarda”, “*underground*” ou “experimental”, que se pretende não-narrativo, conquistou e assume ainda na história do cinema. Como lembra Vernet,

Embora justifique um certo número de diferenças entre produtos e práticas de produção, a distinção que se admite normalmente entre um cinema narrativo e um cinema não-narrativo não parece, contudo, poder ser mantida em bloco. De fato, não é possível opor frontalmente o cinema “NRI” (narrativo-representativo-industrial) e o cinema “experimental”, sem cair na caricatura (VERNET, 2002, p. 92).

Isso ocorre por dois motivos opostos: 1) nem tudo no cinema narrativo é necessariamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos “estéticos” de cor e de composição; 2) em contrapartida, o cinema que se proclama não-narrativo, e que evita recorrer a um ou mais traços do filme narrativo, sempre os conserva em certo número. Por outro lado, só difere dele, às vezes, pela sistematização de um procedimento que só era empregado pelos diretores “clássicos” (VERNET, 2002).

Algumas análises fílmicas recentes destacaram em Lang, Hitchcock e Eisenstein momentos que fogem à narração e à representação (VERNET, 2002). Assim, é possível encontrar os chamados “*flicker film*”, ou os “filmes de cintilação” – que jogam com a brevidade de aparecimento das imagens fora do preto e com a oposição “imagem muito branca – imagem muito escura” – em Fritz Lang, por exemplo, os finais de *Quando desceram as trevas*, 1943, e de *Almas perversas*, 1945, nos filmes policiais *noirs* em pleno período clássico” (VERNET, 2002, p. 93).

Por fim, para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria necessário que ele fosse não-representativo, ou seja, que não se pudesse reconhecer nada na imagem e muito menos que se possa estabelecer relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos. Certamente, essas relações têm influência inevitável sobre a ideia de uma transformação imaginária, de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa. Contudo, mesmo se tal filme fosse possível, acostumado à ficção, o espectador, ainda assim, se inclinaria

a introduzi-la onde ela não está: qualquer traço, qualquer cor pode servir de pontapé para a ficção.

As críticas ao cinema narrativo se concentram, muitas vezes, na ideia de que o cinema teria se perdido por se assemelhar ao modelo hollywoodiano, que conteria três erros: ser norte-americano, logo, politicamente marcado; ser narrativo, na tradição rígida do século XIX, e ser industrial, ou seja, oferecer produtos similares. Porém, como lembra Vernet (2002):

Esses argumentos são em parte fundamentados e corretos, mas não justificam totalmente o cinema “clássico”. Em primeiro lugar, são entendidos como se o cinema narrativo clássico fosse um cinema do significado, sem trabalho ou reflexão sobre o significante, e como se o cinema não-narrativo fosse um cinema do significante sem significado, sem conteúdo (VERNET, 2002, p. 94).

Sabemos que o cinema americano é um cinema marcado, mas isso vale para qualquer produção cinematográfica. Em contrapartida, no cinema, não somente o conteúdo é político: o próprio dispositivo cinematográfico – ou parte dele, ao menos – também o é, tanto para um filme narrativo como para um filme não-narrativo.

Trata-se de um duplo mal-entendido a ideia de uma alienação do cinema narrativo aos modelos romanescos e teatrais. Em primeiro lugar, a suposição que haveria uma natureza “pura” do cinema, que não se deveria perverter com linguagens estranhas. Isso está longe de ser verdade, em especial se considerarmos aqui as reflexões tecidas em torno do conceito de interartes. Em segundo lugar, esquecer que o cinema engendrou precisamente seus próprios instrumentos, suas figuras particulares, tentando contar histórias e torná-las compreensíveis para o espectador. A montagem alternada só se concretizou para tornar sensível o fato de que dois episódios que se seguem no filme são contemporâneos na história, uma vez que não é possível fazê-los figurar ao mesmo tempo no quadro.

O sistema dos movimentos de câmera e a decupagem só têm sentido em função de feitos narrativos e de sua inteligência pelo espectador. Podemos alegar dizendo que o cinema não-narrativo não utiliza mais esses “meios” cinematográficos, uma vez que ele não é narrativo. Contudo, como já foi explicitado, o cinema experimental mantém algo do narrativo sempre, já que este não se reduz somente à

intriga. Por fim, isso não impede que esses “meios” sejam aqueles nos quais se pensa quando se fala normalmente de cinema.

3.3.1 Cinema narrativo – breves considerações

Primeiramente, a fim de que se possa estudar o cinema narrativo, é fundamental que, em primeiro lugar, distingam-se claramente os dois termos, para que não se confunda um com o outro: o narrativo não é o cinematográfico, e vice-versa.

Vamos assumir a definição de cinema postulada por Christian Metz, que diz que o cinematográfico não é tudo que aparece nos filmes, mas antes, é aquilo que só é passível de ser mostrado no cinema e que, dessa forma, integra de maneira peculiar a linguagem cinematográfica no sentido exato do termo. Os chamados “filmes de arte”, em seu início, que apenas registravam um espetáculo teatral, continham poucos elementos particularmente cinematográficos além da imagem em movimento registrada mecanicamente. Vernet, inclusive, afirma que “O próprio “material” registrado não tinha nada ou quase nada de cinematográfico (VERNET, 2002, p. 96).

O narrativo é extra-cinematográfico por definição, uma vez que se refere tanto ao teatro, ao romance quanto somente à conversa corriqueira: os sistemas de narração foram desenvolvidos muito antes do cinema. Isso ajuda a entender o fato de que as funções das personagens de filmes possam ser estudadas com base nos instrumentos postulados por Vladimir Propp para a literatura – proibição, transgressão, partida, retorno, vitória – ou por Algirdas-Julien Greimas – adjuvante, oponente. Esses sistemas de narração trabalham juntamente com outros sistemas nos filmes, porém não podemos dizer que compõem o cinematográfico propriamente dito: eles são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais amplo do que apenas o da narrativa cinematográfica.

3.4 Elementos secundários da linguagem cinematográfica e a sintaxe do cinema

Conforme Camargo (2018), 'sintaxe' advém do grego *syntaxis*, cujo prefixo *syn* significa daquilo que é conjunto, enquanto a raiz *taxis* significa ordem, lei, regra. Em português, esta palavra possui o mesmo sentido do grego, ao designar todo conjunto de regras e lei que, no caso das linguagens, organizam a sucessão dos signos em sintagmas que comunicam ideias, pensamentos e sensações. Em oposição às linguagens verbal, matemática, musical ou imagética, o cinema é uma linguagem híbrida, que contém várias outras em harmonia discursiva. Devido a esse hibridismo tão peculiar, o cinema apresenta uma sintaxe bem mais complexa do que as de outras linguagens da cultura. Pode-se denominar de 'elementos da sintaxe cinematográfica' algo como os movimentos dos personagens e objetos em cena, os movimentos e ângulos da câmera, os enquadramentos, os cortes, as montagens, a luz, a cor, etc. Porém, como lembra Camargo (2018, p. 137), "estes são os elementos básicos e fundamentais da sintaxe cinematográfica, sem os quais outros elementos narrativos secundários não podem exercer seu papel sintático e semântico".

Em vista da presença cada vez mais potente da mensagem cinematográfica na contemporaneidade, uma vez que a cultura audiovisual vem se afirmando como a nova matriz cognitiva mundial (CAMARGO, 2018), a educação escolar se obriga a oferecer ao corpo discente modos de aprendizado da linguagem cinematográfica. Portanto, segundo Camargo,

faz-se necessária a construção de competências para a leitura e compreensão do discurso audiovisual e seus modos de comunicação do conhecimento. Do ponto de vista da comunicação social, o cinema é uma poderosa mídia audiovisual, que nos permite formar um conhecimento específico do mundo objetivo e subjetivo. Este "formar conhecimento" implica na maneira especial que o cinema assume para comunicar. Cada mídia, lembrando Marshall McLuhan, é (tem) sua própria mensagem (CAMARGO, 2018, p. 138).

Apenas para ficar claro, não estamos aqui falando de uma mensagem literária, que possui no livro sua própria mídia, mas de uma mensagem audiovisual partilhada por milhões de espectadores, que até aqui vêm aprendendo a interpretar seus códigos de maneira autodidata. A escola deve assumir a tarefa de organizar esse novo conhecimento e ministrá-lo ao corpo discente. Quanto a isso, é possível encontrar alguns estudos relevantes sobre os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica.

Nos primórdios, o cinema não passava de um amontoado de imagens que se valiam mais pelo espetáculo risível da novidade, logo, podemos dizer que o cinema ‘não nasceu pronto’. Ainda após as primeiras experiências narrativas, só surgiu uma linguagem de fato nova quando os cineastas começaram a cortar o filme em cenas, e nasceu a montagem e a edição. Camargo ressalta, contudo, que, a linguagem cinematográfica nasceu “subsidiada pelas narrativas de romances literários do século XIX, transpostos para a tela do cinema, com vistas ao entretenimento” (CAMARGO, 2018, p. 139). Foi a indústria cinematográfica que impulsionou o desenvolvimento da linguagem híbrida do cinema. O uso de esquemas literários era tão característico que, de acordo com algumas teorias, o filme narrativo representava os eventos da história pelo olhar de uma testemunha imaginária testemunha. A ideia de narrativa pressupunha a do narrador, que passou a ser a câmera cinematográfica, embora por trás dela estivesse outro narrador – o diretor do filme.

Nos seus primeiros momentos, o cinema se empenhou em provocar a “sensação de realidade” no espectador. Toda a narrativa cinematográfica clássica se valia de recursos para garantir um realismo tão impressionante, capaz de transformar a câmera numa janela para a vida real, possibilitando ser vista pelo público da poltrona da sala de exibição. Nos dias atuais, após mais de um século de educação visual, compreendemos que se trata de fato de uma narrativa, especialmente quando:

No cinema o personagem sempre encontra um táxi desocupado, pronto para apanhá-lo no instante em que ele precisa. Depois, ao saltar do táxi, ele paga o preço exato, nunca esperando [140] pelo troco, nunca, ao menos, checando o taxímetro (CARRIÈRE, 2006, p.76).

Podemos traduzir por discurso o que o cinema comunica como narrativa, à sua própria maneira. Resumidamente, podemos dizer que ao longo de seus pouco mais de cem anos, o cinema acumulou inúmeros tipos de discursos audiovisuais. Porém, ressalta Camargo (2018), há um “discurso cinematográfico clássico” e outro “discurso cinematográfico contemporâneo”. Muitos teóricos e críticos encontrarão, evidentemente, outras diversas estruturas discursivas, todas perfeitamente apropriadas.

Ainda levando em consideração que o cinema nasceu no período histórico do modernismo, não é um equívoco se referir à sua primeira fase ‘clássica’, uma vez que a noção de classicismo que utilizamos aqui provém da obediência a regras e cânones

respeitados e reproduzidos fielmente pela composição artística – como se percebe nas artes clássicas (CAMARGO, 2018). O primeiro grande período do cinema, que se desenvolve até o fim da Segunda Grande Guerra, ficou conhecido como ‘clássico’ por algumas “leis” consolidadas durante décadas, sobretudo em Hollywood, com o objetivo de estabelecer uma mensagem audiovisual, respeitando uma cultura que, até então, possuía uma narrativa mais estruturada nos livros. Assim, foi preciso que se emprestasse ao cinema a composição narrativa da literatura da época, de forma que houvesse uma identificação pelas pessoas, da audiovisualidade das tramas e enredos. Por essa identidade narrativa com a literatura, veremos abaixo algumas características que se estabeleceram como regulares, principalmente no cinema estadunidense, até fins dos anos 1940.

- **Efeito de realidade (Transparência)** – A primeira grande estratégia de comunicação do cinema clássico foi explorar o “efeito de realidade”, advindo da fotografia, uma tecnologia já interiorizada à época como representação do real. A verdade do cinema se impôs, então, à da fotografia, porque aglutinou também o movimento como prova de sua “realidade”. Mesmo quando exibido em preto e branco, não houve questionamentos acerca de sua autenticidade demonstrada desde os primeiros filmes.

Como linguagem da realidade, o cinema chegou a ser discutido teoricamente, demonstrando o peso do realismo impresso nos olhos dos espectadores. Contudo, para que o cinema pudesse se transformar em uma janela para o mundo externo, foi preciso escamotear as intermediações que havia entre os olhos do espectador e a cena que ele via do lado “de fora”. Logo, foram desenvolvidas estratégias de filmagem “que garantiram a invisibilidade da câmera, como mediadora do processo. Até hoje ainda se usam, de um modo ou de outro, o “efeito de realidade”, para encantar, assustar, enternecer ou arrepiar o espectador” (CAMARGO, 2018, p. 141).

- **Câmera invisível** – a invisibilidade da câmera, como consequência do efeito de realidade, tornou-se um paradigma que não podia mais ser quebrado, pois, de outra maneira, prejudicaria a sensação do espectador de estar diante de uma janela para o mundo. Essa câmera invisível pode ser vista como análoga à invisibilidade dos traços dos pincéis, nos quadros dos pintores renascentistas e neoclássicos. Dito de outra forma, a pintura já havia desenvolvido a ideia de representar tão fielmente a realidade

externa, camuflando seu caráter de representação, com o desaparecimento da pincelada e das linhas de divisão entre as figuras. Com relação à invisibilidade da câmera, há que lembrarmos que esta exige ainda, “que os personagens do filme não olhem diretamente para ela, de modo a não despertar o espectador de seu voyeurismo característico, de quem quer ver sem ser visto” (CAMARGO, 2018, p. 141).

- **Discurso tratado como verdade** – trabalhando com os conceitos de realidade e de janela para o mundo, a narrativa cinematográfica clássica tendia a expressar a verdade dos fatos. Dessa forma, estabeleceu-se a contradição de fazer ficção com a verdade. Essa contradição vem do fato de que a verdade de qualquer espécie de relato, seja ele escrito, seja imagético, é extremamente relativa. Afinal, nós só vemos aquilo que a câmera (ou o escritor) vê, aquilo que nos dizem. Não é possível vermos o que alguém resolveu que não veríamos, ou o que os criadores dessas imagens não viram (CAMARGO, 2018).

Contudo, o mais atraente do cinema era a possibilidade de presenciar um fato acontecendo diante dos próprios olhos, mesmo para os olhos ingênuos das primeiras gerações de espectadores. Lembrando que esse cenário atraente deveria ser o mais realista possível – salvo quando a representação fosse de um sonho, um delírio, uma confusão mental ou qualquer coisa do tipo.

Atualmente se sabe que nenhum cenário é absolutamente “realista”, até porque tudo é resultado de escolhas do diretor, logo, essas escolhas carregam outras informações além daquelas que se observa em primeiro plano. No entanto, naqueles tempos, o cenário realista ajudava a construir a realidade para o público, assim como na literatura, utilizada como modelo para as adaptações cinematográficas anteriores à Segunda Guerra, o cenário era sempre um pano de fundo realista, a frente do qual as cenas se desenvolviam (CAMARGO, 2018).

- **Interpretação naturalista** – no teatro, geralmente, a trama se desenrola em plano geral, ou seja, o ator precisa projetar sua voz e declamar sua fala à distância, de maneira que sejam necessárias técnicas dramáticas para acentuar sua atuação. Já no cinema, a atuação se vale de outros recursos, mais intimistas e coloquiais, obedecendo, inclusive, ao comando de gerar o efeito de ‘verdade’. Dessa forma, os

filmes falados nos trouxeram a intimidade das pessoas, demonstradas em sussurros, cochichos, respirações arquejantes e até na pulsação de corações, efeitos esses conseguidos por meio de artefatos audiovisuais. Acerca da atuação, Camargo afirma que:

Escolas de interpretação teatral e cinematográfica se dividem sobre a melhor forma de atuar. Certamente, tais discussões levam em consideração as diferentes formas midiáticas do cinema e do teatro. O fato é que o cinema canônico privilegia o naturalismo na atuação, porque não parece natural que as pessoas saiam por aí falando entre si como Hamlet em cena (CAMARGO, 2018, p. 143).

Da mesma forma que a música, por exemplo, que também evolui no tempo, o filme é considerado movimento não apenas porque as coisas dão a ilusão de que estão se movendo, mas porque há uma montagem, uma edição de trechos filmados que causam o principal movimento, que é o movimento que relaciona causa e efeito entre as cenas.

- **Espaço realista** – existe um paradigma dentro do qual as ações acontecem, tal qual a impressão de realidade, verdade, naturalidade e causalidade presentes no discurso cinematográfico clássico. Todavia, na representação do espaço no cinema clássico, existem diversas estratégias que confirmam as impressões dos espectadores no que diz respeito ao que convencionalmente se considera o “espaço real”. Escapar dessas convenções, tal qual nos filmes expressionistas alemães da mesma época, seria bastante arriscado, para uma indústria que precisava do sucesso comercial para se manter e prosperar (CAMARGO, 2018).

- **Ordem temporal lógica** – o senso comum, que guia a maioria dos julgamentos dos espectadores, tem a noção de tempo como verdadeira, noção esta que estabelece uma linha perene e altruísta que vai do passado ao futuro, passando pelo presente, unida a um destino preliminar que se apresenta no mesmo momento em que se atualiza a partir das laborações humanas. Em uma indústria preocupada com o entretenimento de massa, essa lógica temporal não tinha como ser rompida. Portanto, seguindo essa linha de pensamento, Camargo (2018) afirma:

Mais uma vez, o cinema canônico hollywoodiano vai depreender da literatura popular oitocentista sua noção linear de tempo, não só via roteiro, mas principalmente pela técnica de montagem, que vai obedecer rigorosamente a “causalidade” temporal – a noção de que algumas coisas só podem vir antes de outras, que por sua vez, só podem ocorrer a partir da prévia apresentação de fatos precedentes (CAMARGO, 2018, p. 144).

A partir desses pressupostos, empreenderemos, a seguir, uma possível leitura da obra de Bernardo Carvalho, buscando verificar de que forma tal sintaxe passa a ser incorporada pela linguagem literária.

CAPÍTULO 4

Uma leitura de *O filho da mãe*

Nas páginas que se seguem, demonstraremos de que forma a linguagem literária incorpora a sintaxe cinematográfica no romance de Bernardo Carvalho, recorrendo, além das reflexões já tecidas, aos conceitos teóricos de Robert Stam (2008) e Aumont *et al.* (2002). Dentre os pontos a serem analisados no texto de Carvalho, destacaremos elementos como: iluminação, trilha sonora, referência ao espaço privado e público, utilização do *zoom in* e *zoom out*, assim como do *flashforward* e *flashback*. Tentaremos, pois, verificar, nesse capítulo, os efeitos de sentido que os recursos cinematográficos incorporados por Bernardo Carvalho na arquitetura do romance *O filho da mãe* geram.

4.1 Iluminação

A iluminação no cinema é um elemento primordial, é o que determina o que veremos ou não acerca das ações desenvolvidas nas cenas. Nas palavras de Federico Fellini (FELLINI *apud* BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 222), “Luz é tudo. Ela expressa ideologia, emoção, cor, profundidade, estilo. Ela pode apagar, narrar, descrever. Com a iluminação correta, o rosto mais feio e a expressão mais idiota podem irradiar beleza ou inteligência”.

Com relação à iluminação, um recurso visual, pode-se dizer que no romance *O filho da mãe*, a importância atribuída a este elemento não é menor. Ao longo do romance, Carvalho faz questão de trazer a luz ou a escuridão para os leitores, as trevas ou as sombras, o dia ou a noite. Tais oscilações de luminosidade são decisivas em algumas cenas, sobretudo naquelas em que Ruslan e Andrei aparecem juntos, já que não podem se permitir um contato mais íntimo, pois, como afirma o narrador à certa altura: “Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia” (CARVALHO, 2009, p. 35). A relação dos dois rapazes, definitivamente, só existe na medida em que é possível permanecer nas trevas:

O ladrão cobre a boca do recruta com a mão. Ouvem-se passos do lado de fora. É o vigia que faz a ronda. Os dois vão escorregando até se ajoelhar ao

pé da escada de cimento. Não importa que haja ratos, o importante é que não sejam vistos. Tampouco veem o que há ao redor. Estão protegidos por uma estrutura abandonada de ferro e cimento, imensa e inóspita. Fazem dela um quarto em ruínas. O cenário de guerra é uma lembrança para quem não tem nenhuma outra.

– Tente não respirar – o ladrão sussurra antes de tirar a mão de cima da boca do recruta.

Os passos do vigia se afastam. Os dois se olham por um segundo, sem dizer nada. Só se ouvem as duas respirações. O ladrão se levanta, como se nada tivesse acontecido, e explora o interior do armazém.

– Não sei o seu nome. E se eu precisar te chamar? – o recruta murmura, antes de o ladrão desaparecer na sombra.

O ladrão volta sobre seus passos e o encara, saindo da escuridão?

– Ruslan. E o seu? (CARVALHO, 2009, p. 137)

No trecho acima, Andrei e Ruslan (referidos com frequência pelo narrador como “recruta” e “ladrão”, respectivamente), estão fugindo juntos para um lugar conhecido apenas por Ruslan. Uma espécie de ancoradouro abandonado, “do qual restam apenas as pedras da escada por cujas brechas crescem tufos de mato” (CARVALHO, 2009, p. 135). Vê-se aqui claramente um cenário de trevas e escuridão, cenário ideal para o romance entre os rapazes, que sempre se encontram nas sombras, pois não sabem amar em outras condições.

É possível destacar outros trechos em que a iluminação é bastante significativa na composição dos cenários onde as ações se desenrolam, como em “numa manhã **cinzenta** em que Ruslan perdera, excepcionalmente, a hora e o ônibus” (CARVALHO, 2009, p. 34). Ou em:

Assim que o arrancaram da cama e o levaram pelas ruas **esburacadas, poeirentas, mal-iluminadas e desertas** da noite de Grózni, ela foi procurar as notas separadas para a ocasião. **Esperou o sol nascer**, sentada no que uma vez fora a cozinha do apartamento” (CARVALHO, 2009, p.31, grifos nossos).

Nessa passagem, vemos não só a questão da iluminação, mas também das condições precárias da cidade de Grózni, que, como muitos cenários do romance, mostra-se como um espaço quase que abandonado, onde a sujeira e a escuridão parecem dominar. É interessante perceber também como as condições do lugar influenciam no estado de espírito das personagens:

A mãe passa os dias na rua. Diz que a casa **escura** a deprime, assim como a debilidade das **luzes acesas** a competir com o sol do lado de fora. No fundo, Roman acha que é mais um pretexto para ela não cuidar da casa, cada vez mais **desarrumada e caótica**, mas não diz nada (CARVALHO, 2009, p.54, grifos nossos).

A própria vida da personagem Anna está “desarrumada e caótica”, principalmente com a proximidade da chegada do filho que ela abandonou, fato esse que é segredo para o resto da família. Anna é uma mulher oprimida e que parece viver anestesiada, tendo a cidade de São Petersburgo como pano de fundo para suas neuroses, como é possível observar no seguinte trecho, também tendo como destaque a questão da iluminação:

Faz um mês que começaram as reformas e Anna ainda não se acostumou com a **escuridão** da sala quando abre a porta de casa ao meio-dia. Falta um ano para a comemoração do tricentenário e a fachada do prédio já está em obras. Até o aniversário estará decrepita de novo. As janelas têm de ficar fechadas, se não quiser ver a casa coberta de pó em poucas horas – o que acaba acontecendo de qualquer jeito, pelo acúmulo vagaroso e imperceptível dos dias, pelas frestas. Desde que começaram as reformas, ela tenta passar a maior parte do dia na rua. Só volta quando **o sol se põe**. Quando está em casa, tem de **acender as luzes**, e as **luzes acesas durante o dia a deprimem**. **Os raios do sol** entram pelas frestas das venezianas, riscando o ar parado, quase sólido, e revelando, em sete faixas paralelas, partículas mínimas, normalmente invisíveis, que flutuam entre as janelas e o divã. A cena remete à infância, que remete à morte. (CARVALHO, 2009, p.48, grifos nossos)

Neste trecho, observa-se como o narrador descreve com nitidez e riqueza de detalhes o clima soturno que paira na casa de Anna, uma mulher frágil que esconde segredos do marido e que parece viver depressiva, preocupada em ser descoberta, com medo de encontrar o filho abandonado por ela anos atrás, o que acaba acontecendo algumas páginas depois. Neste fragmento, o núcleo da família de Anna é apresentado, sendo o gancho para a aparição de Ruslan, o rapaz que fora introduzido na história um pouco antes, criado pela avó, Zainap, com quem vivia num campo de refugiados na Inguchétia. A questão da iluminação nesse fragmento é crucial, pois denota todo o peso que Anna parece carregar na vida. As sombras, a escuridão, a aversão à luz dialogam intrinsecamente com o interior de Anna, também sombrio, velado, silencioso, soturno.

Outro fragmento que ilustra a importância da iluminação na narrativa é:

Andrei sai do quartel a tempo de chegar à praça da estação às **nove da noite**. **Não deve ser visto**. As ruas ainda não estão completamente desertas, mas a essa hora, pelo menos, sua figura solitária não despertará tanta suspeita quanto se passasse por ali de **madrugada** (CARVALHO, 2009, p.97)

Dessa forma, a questão da iluminação no enredo se mostra bastante relevante, interferindo nas emoções das personagens e determinando os ânimos delas, sendo um elemento extremamente orgânico e decisivo que perpassa todo o livro, atravessando o leitor na mesma medida. De igual maneira, nos filmes, a iluminação também dialoga com o estado de espírito tanto das personagens quanto do espectador, sobretudo nos filmes de terror, que costumam ser mais escuros, a fim de provocar medo em quem assiste. No caso do romance *O filho da mãe*, essas oscilações de luminosidade podem causar outros sentimentos como tristeza, angústia, ansiedade, raiva, melancolia. Ao unirmos a escuridão que domina os espaços (muito mais que a luz) com a poeira da cidade, os destroços das construções e as ruínas da guerra, torna-se difícil até mesmo respirar ao ler o texto de Carvalho. A sensação de secura e aridez é tão grande, que passamos a nos sentir quase como as personagens, perdidas, ansiosas, confusas e angustiadas.

4.2 Trilha sonora

Como se sabe, o som é outro elemento bastante relevante na construção de cenários fílmicos. Ele é o recurso que apela para o sentido da audição para gerar no espectador sensações das mais diversas: medo, paixão, saudade, entusiasmo. A trilha sonora em um filme é aquele som, aquela música (ou até mesmo aquele ruído) que ajuda a construir o clima e determina as motivações da cena, seja esta mais alegre, mais triste, ou assustadora.

Sobre a trilha sonora, ela também se faz presente no romance *O filho da mãe*. Não estamos falando apenas de música, mas sim – e, principalmente, no caso do romance – de representações sonoras que ajudam a construir diferentes climas na trama, pois, evidentemente, não “ouvimos” som algum lendo o livro. Porém, é possível que esses sons apresentados no texto sejam representados com palavras e que os leitores sintam o clima sombrio e tenso que domina a narrativa.

Vejam, por exemplo, o recurso da trilha sonora no enredo, no fragmento que segue: “Não havia nada que odiasse mais do que os **pássaros que continuavam a cantar de madrugada**, mesmo já não havendo árvores, como **aves de mau agouro**, anunciando o dia nas **ruínas** da guerra” (CARVALHO, 2009, p.31, grifos nossos). O som dos pássaros cantando de madrugada denota uma atmosfera soturna que permeia todo o romance, dialogando claramente com o ambiente

construído a partir do uso da iluminação. Se pensarmos em termos de trilha sonora para o cinema, seria certamente algo pensado para despertar certa angústia no espectador; da mesma forma ocorre no romance, visto que o leitor, ao ler essa passagem, sente-se angustiado. Além disso, pássaros, geralmente, não cantam no período noturno, o que é algo bastante significativo a se atentar neste trecho, evidenciando-nos aqui um dos muitos momentos de clima sombrio do romance. Essa cena se encontra no início da narrativa, quando Zainap (avó de Ruslan), se prepara para negociar o resgate do neto, levado violentamente pelo exército, no meio da noite. Portanto, trata-se de um momento de tensão, nervosismo e que fica mais acentuado por ser Zainap uma idosa e a única pessoa com quem o neto podia contar naquele momento. Ela sabe também que sua morte está próxima, pois se encontra adoentada, com febre e tosse. Então essas aves que cantam de madrugada parecem ser um presságio de mais desgraças que se aproximam nesse clima lúgubre que perpassa essa cena e todo o enredo.

Conforme nos explicam Aumont *et al.*:

Entre as características às quais o cinema, em sua forma atual, habituou-nos, provavelmente, a reprodução do som é das que parecem mais “naturais” e, talvez por esse motivo, uma das relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética. Todos sabem, contudo, que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variou, e varia ainda muito, de acordo com os filmes. (AUMONT *et al.*, 2002, p. 44).

Logo, não se pode dizer que a trilha sonora é algo inerente ao cinema; pois é um elemento que varia muito conforme o tipo de filme, contexto, e outras condições. Vejamos este outro excerto:

Um **burburinho** ecoava pelo corredor sombrio. Mães e filhos se aglomeravam diante de uma porta no fundo, enquanto duas mulheres, uma baixa e a outra esgrouinhada, atendiam a fila de mais ou menos quinze pessoas (CARVALHO, 2009, p.12, grifos nossos).

Nele temos um “burburinho”, que, diante do contexto do Comitê das Mães dos Soldados – ONG russa que tem função central na trama – denota uma significativa quantidade de pessoas, mais especificamente mães e filhos, que lá foram em busca de notícias ou alguma solução para suas aflições. Isso traz novamente outro tipo de angústia, que é a de mães que perderam seus filhos e procuram resgatá-los de alguma forma e, de filhos perdidos que também procuram por essas mães.

Aliás, o clima generalizado do romance é sombrio, triste e pesado. Importa destacar que essas vozes que formam o burburinho, além de muitas, são vozes que temem ser ouvidas, que devem permanecer silenciadas, veladas. É a ideia do silenciamento, do segredo e do mistério, que envolve todo o enredo. Todas as personagens guardam confidências, confissões, que vão sendo reveladas aos poucos e de maneira sempre brutal. Outro exemplo desse silenciamento no romance é quando Ruslan procura a mãe pela segunda vez, indo até o apartamento onde ela vive com o marido e os filhos, bate na porta e é atendido por Anna, que sabe quem é o rapaz e fica extremamente nervosa por tê-lo abandonado quando bebê. Eles trocam algumas palavras, numa conversa aflita, repleta de constrangimento e desconforto, terminando com o choro abafado de Anna:

O homem continua **calado**. Na verdade, é um rapaz. Ela sabe quem ele é.
– Passei ontem à tarde. Não a avisaram?
Ela já não consegue esconder o nervosismo. Desvia os olhos.
– Ah! – Ela tenta rir, **mas o riso não sai**.
– Hesitei em vir. Mais de um mês. Eu...
Invocando um instinto de sobrevivência mais forte do que todos os outros sentimentos, ela o interrompe:
– Não precisa me dizer. Eu sei por que você veio.
– Estou trabalhando na reforma dos Doze Colégios, no prédio histórico da universidade, em ...
– Eu sei onde fica. Por favor, vá embora. E não volte nunca mais, sim? Eu já paguei tudo o que devia.
A expressão de Ruslan de repente se desanuvia, como se ele tivesse afinal desatado o nó de um mal-entendido. Põe as mãos nos bolsos e olha para baixo, tímido. Quando volta a encará-la, seu rosto se abre num sorriso franco. Fita a mãe e diz:
– Não é isso. Na verdade, não é pelos batentes. É que...
– Eu já entendi. Estou de saída.
Ela já não consegue olhar para ele. Faz menção de fechar a porta:
– Por favor, sim?
Mas não consegue. O olhar desamparado do rapaz a impede. Ela vacila. Vai empurrando a porta, devagarinho, titubeante, até fechá-la na cara do operário, que permanece imóvel do lado de fora. Ela está trêmula. Vira a chave, com pudor, **tentando não fazer nenhum ruído**, e se encosta à porta. Põe a mão na boca, para **evitar o choro**. Se deixar o choro vir, será um **escândalo** (CARVALHO, 2009, p. 62-63).

Esta é uma passagem bastante intensa, carregada de emoções reprimidas. Há o desejo do rapaz de reencontrar a mãe que o abandonou e a apreensão de ser recebido por ela, a tristeza e o desamparo de Ruslan ao ser rejeitado pela mãe mais uma vez, e há o desespero de Anna, que, embora pareça sentir vontade de receber o filho de braços abertos, tem medo de ser descoberta pelo marido ou pelos filhos. Logo, ela se sente impelida a rechaçar o rapaz, praticamente expulsando-o de sua casa. Porém, ela sofre por fazer o filho sofrer e por não ter coragem de assumir essa maternidade. Então, abafa o choro, que seria “um escândalo”, nas palavras do

narrador, e vira a chave com cuidado, para não fazer barulho e deixar o rapaz perceber que o está trancando do lado de fora. É um trecho que tem o som, o ruído (da chave, do choro) suprimidos, como um silenciamento necessário a toda essa carga de sofrimento emocional imposta por esse encontro um tanto desajeitado da mãe com seu filho, abandonado anos antes.

4.3 O uso do *zoom*

Ao longo do enredo, podemos verificar que há certa alternância entre proximidade e distanciamento das cenas, tornando as ações mais ou menos nítidas para o leitor, o que, no cinema, costuma-se chamar de *zoom in* e *zoom out*, respectivamente, aproximação e distanciamento. Ou seja, comparativamente, seriam as câmeras realizando planos mais abertos ou fechados. No cinema, essa alternância entre os planos tem o papel de deixar as coisas mais nítidas, evidentes, ou ao contrário, podem velar certas informações, causando curiosidade e interesse no leitor. Dependendo da situação, pode inclusive construir uma atmosfera de mistério.

O uso do *zoom in* e do *zoom out*, na linguagem literária, corresponderia ao olhar do escritor, que decide quando “vemos” as coisas mais de perto ou mais de longe. Um exemplo do *zoom out* no romance pode ser destacado a seguir:

Ela lhe faz uma pergunta com as **duas mãos em concha, em torno da boca**, para se fazer ouvir. O operário aponta para dentro da nuvem. Ela desaparece, engolida pela poeira. Conforme avança, vai entrevendo **sombras** que muitas vezes só adquirem **forma definida** quando já estão a poucos passos. E assim ela se aproxima tateante de um operário agachado, que lhe dá as costas. Ela o chama pelo nome. Ele se vira e, surpreso ao vê-la, se levanta. Um sorriso franco e infantil desfigura o rosto do rapaz. **Ele diz alguma coisa**. Está contente de vê-la. Ela o interrompe e lhe oferece um anel que tira do dedo anular direito (CARVALHO, 2009, p.83-84, grifos nossos).

Na cena acima, a qual, em função das frases descritivas, permite-nos (re)construí-la imagetivamente, Anna está procurando pelo filho, nas obras do prédio onde ele trabalha: um ambiente repleto de poeira e absoluta falta de nitidez. Ela precisa das mãos em concha para poder ser ouvida. O leitor não sabe o que conversa com o homem a quem pede informações. Logo, há um grau de distanciamento entre a ação que se desenrola e o leitor. Segundo Aumont et al.:

Consideremos agora um outro parâmetro da representação, que desempenha também um papel importante na ilusão de profundidade: a *nitidez* da imagem. Em pintura, o problema é relativamente simples: embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem; sobretudo na pintura, o *flo*, em particular, tem um valor expressivo que se pode usar à vontade. O mesmo não ocorre no cinema. A construção da câmera impõe uma certa correlação entre diversos parâmetros (quantidade de luz que penetra na objetiva, distância focal, entre outros) e a maior ou menor nitidez da imagem (AUMONT *et al.*, 2002, p. 33).

Tomando como base as considerações acerca do cinema em Aumont *et al.*, a cena descrita anteriormente se mostra pouco nítida, devido ao ambiente repleto de poeira de construção e, talvez por isso, a necessidade de se distanciar do leitor. O narrador decide que essas ações não devem ser nitidamente vistas, nos distancia da cena, por uma escolha dele. Esse momento em que a personagem Anna faz uma pergunta ao operário, que nós, leitores, não sabemos qual é, pode ser tomado como um *zoom out*, ou seja, um afastamento entre o leitor e a cena ocorrida. Em uma analogia, no cinema, seria o afastamento da câmera, que torna a cena mais distante do espectador, portanto, menos nítida. Isso dialoga com a história que está sendo contada no sentido de que é uma história cheia de segredos e mistérios, portanto, é importante que o leitor não “ouça” tudo o que Anna está dizendo, pois assim se mantém o suspense. Assim como em:

Maksim não sabe que está sendo seguido. Caminha depressa pela rua Sadóvaia na direção da praça Sennália. Antes de chegar à esplanada, entra num boteco escuro, onde se reúne um grupo de operários. (...) Três rapazes da idade de Maksim, ou quem sabe um pouco mais velhos, com a cabeça raspada e blusões gastos, bebem cerveja no fundo do bar. Ele vai até eles e os cumprimenta. (...) **Do outro lado da rua, Dmítri entende**, com um sentimento contraditório de alívio e desespero, que Maksim não é o líder que ele imaginava ter educado para tomar decisões e desbravar seu caminho até o topo, nesta vida de infortúnios, contra todas as contrariedades. É um fraco. Está à sombra dos outros três. (...) Dmítri tampouco precisa de talentos extraordinários de inteligência e observação para compreender quão estúpidos são os colegas do filho. Além de imprevidentes. **Não lhes passa pela cabeça em momento nenhum que estejam sendo seguidos.** (...) Os quatro riem, falam alto. Dmítri sente um peso no peito. (...) **Dmítri hesita em seguir o filho, mas lhe falta coragem de ver o que até agora era simples suspeita** (CARVALHO, 2009, p. 64-65, grifos nossos).

Nesse trecho, Dmítri segue o filho mais velho, Maksim, para ver onde ele costuma ir quando não está em casa, pois suspeita que esteja envolvido com coisas ilícitas. Temos a impressão de estar vendo a cena de Maksim com os amigos pelos olhos de Dmítri, que está escondido, observando tudo de longe, portanto, mais uma vez, não conseguimos ver e ouvir tudo com clareza porque há uma distância entre o

núcleo de Maksim e os amigos; e Dmítiri, que é quem acompanha os acontecimentos; distância da qual nós, leitores, participamos. Não podemos saber ao certo o que se desenvolve e o que se conversa entre Maksim e os outros rapazes, assim como Dmítiri também não tem acesso a esses detalhes mais de perto. Por essas razões, podemos dizer que se trata de um *zoom out*, mais uma vez utilizado para manter o suspense da cena, pois em momento futuro, esses segredos serão revelados.

No trecho abaixo, temos, em contrapartida, uma amostra do *zoom in*, também presente no romance:

Não há equívoco. O carro está lá. E Andrei está atrasado. Aperta o passo, curva-se ao lado da janela do passageiro e bate no vidro. Não dá para ver o interior. O motorista abre a porta e ele entra. Na sombra, não consegue distinguir o homem de meia-idade, que dá a partida assim que Andrei fecha a porta. Está com um paletó de lã. Andrei tem a impressão de já ter ouvido sua voz no quartel.

– O sargento Kráassin me deu o seu nome, recruta, mas eu esqueci.

Andrei hesita em dizer o nome:

– Andrei.

– O sobrenome.

Andrei desconversa, gagueja:

– Trouxe o dinheiro?

O oficial da reserva finge que não ouve e insiste. Faz parte da intimidação. Na verdade, também está constrangido:

– Era um sobrenome estranho.

Andrei já está bastante humilhado. Não pode crer que, ainda por cima, terá de dizer seu nome.

– Está falando com um oficial, recruta. Qual é o nome?

– Guerra, Andrei Aleksándrovitch.

– Guerra – o oficial repete, e ri. – Era isso. Que nome é esse?

– Não sei.

– Não é russo.

Andrei não responde. O oficial reitera a pergunta:

– Você não é russo? (...)

Andrei está paralisado.

O homem olha para ele e sorri, toca seu joelho. Sente a articulação dos ossos. Andrei o repele e repete, sem convicção:

– O dinheiro (CARVALHO 2009, p.103-104, grifos nossos).

Trata-se da cena em que Andrei está indo ao encontro do oficial da reserva, com o objetivo de pegar o dinheiro do pagamento dos seus serviços, algo como uma espécie de prostituição, que financia o exército russo. Nessa cena, é possível nos sentirmos bem próximos das personagens, e os diálogos são revelados explicitamente, diferentemente do fragmento anterior. Portanto, pode-se dizer que nesse caso, o narrador quis que o leitor soubesse exatamente o conteúdo da conversa entre Andrei e o oficial. Talvez porque nessa mesma cena, Andrei terá o dinheiro roubado por Ruslan, se iniciando então a jornada frenética e violenta dos dois

rapazes. Logo, é uma cena importante e que deve ser vista e ouvida de perto. Outro exemplo de *zoom in* pode ser verificado em:

Os dois corpos permanecem em silêncio, **colados um ao outro** num canto escuro, tentando conter a respiração, enquanto o polícia examina o local. Andrei **sente o hálito do vulto no pescoço**, e o **calor do seu tronco arfante**. O hálito tem o mesmo cheiro que o seu, indistinto. O coração dispara. O policial sai, sem encontrar nada. Os dois corpos arriscam mover-se, mas, por segurança, permanecem por mais alguns instantes onde estão. **O movimento das duas respirações vai se acalmando**, achando um ritmo comum, como se eles fossem a mesma pessoa. Andrei se deixa embalar pela sincronia. Quando se lembra de que está ente os braços do batedor de carteiras, uma revolta súbita o leva a se desvencilhar dele. O agressor não oferece resistência. E, pela segunda vez nessa noite, sob a lua cheia, os dois se encaram. E Andrei reconhece, na penumbra, o brilho dos olhos escuros, refletindo o luar que atravessa uma brecha entre as nuvens antes de voltar a desaparecer (CARVALHO, p.107-108, grifos nossos).

Aqui, Ruslan já efetuou o assalto, roubando o dinheiro que Andrei recebeu do oficial da reserva, e agora estão sendo perseguidos pela polícia. No excerto em questão, Ruslan empurra Andrei em direção a um beco escuro da rua, para fugir dos policiais, e parece haver uma pausa, uma suspensão do tempo. A sensação é a mesma da cena anterior, ou seja, nos sentimos próximos das personagens, vamos sendo levados pelo narrador e quase podemos sentir o calor dos corpos, o cheiro do hálito dos dois e a adrenalina que envolve a cena. Trata-se de um momento de igual importância, pois é exatamente aí que começa a história de amor entre os dois soldados – o refugiado do Cáucaso (Ruslan) e o recruta desertor (Andrei). Daí a importância de se ver, ouvir e sentir tudo muito de perto.

4.4 A quebra da linearidade

Há um outro elemento que merece ser analisado no romance: o *flashforward*, que pode ser entendido como o oposto do *flashback*. Se o *flashback* diz respeito a fatos, cenas e ações que ficaram no passado, na lembrança das personagens, o *flashforward* é justamente o contrário, isto é, refere-se a fatos e ações que estão por vir, um “salto adiante” no enredo. Segundo Aumont et al. (2002),

O *flashforward* ou “salto adiante” é um procedimento raro nos filmes. No sentido estrito, designa o surgimento de uma imagem (ou até de uma sequência de imagens) cujo lugar na cronologia da história contada está situado *depois* (AUMONT et al., 2002, p.117).

Porém, embora os autores afirmem que tal procedimento é raro, fazem questão de ressaltar alguns pontos, como podemos observar no seguinte excerto:

Essa figura intervém sobretudo nos filmes que jogam com a cronologia da ficção, como *La jetée*, de Chris Marker (1963), no qual o personagem principal toma consciência, no final do filme, de que a imagem do quebrar que o obseda desde o início é a de sua própria morte; ou como *Eu te amo, eu te amo*, de Alain Resnais (1968), filme de “ficção científica”, construído a partir de um princípio muito próximo. (...) Finalmente, esse procedimento é igualmente frequente nos filmes de gêneros que fazem a estrutura do “*suspense*” intervir com força (filmes fantásticos e policiais). Em *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski (1968), a heroína vê, em seus primeiros pesadelos, um quadro da cidade em chamas que vai descobrir no apartamento dos Castevet no final do filme. O plano no qual se desenrolam os créditos de *À beira do abismo*, de Howard Hawks (1946), representa dois cigarros consumindo-se na borda de um cinzeiro e anuncia a evolução futura das relações amorosas do casal central do filme etc. Vê-se, portanto, que, se o “salto adiante” é bem raro, a construção que supõe é, ao contrário, muito frequente e usa, na maioria das vezes, objetos que funcionam como anúncio do que vai ocorrer (AUMONT et al, 2002, p. 117).

Logo, no romance *O filho da mãe*, o que encontramos, é uma “sequência de imagens”, que, de acordo com Aumont et al. (2002, p. 117), formam a construção que supõe os acontecimentos futuros. Observemos este excerto: “Sua vida daqui pra frente **se resumirá** a essa humilhação testemunhada pelo recruta desertor, **será organizada** por ela, assim como sua morte, **dois anos depois**” (CARVALHO, 2009, p. 121, grifos nossos). Conforme explicam-nos Aumont et al.:

Ao contrário, podem ser encontrados elementos da narrativa que tendem a evocar por antecipação um acontecimento futuro da diegese. É certamente o caso do *flashforward*, mas também de qualquer tipo de anúncio ou indício que permita que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro (AUMONT et al., 2002, p. 117).

Em outras palavras, o *flashforward* é uma espécie de premonição, aquilo que está prestes a acontecer na narrativa, e que faz com que o leitor imagine os próximos passos das personagens ou dos acontecimentos. Um pouco mais adiante no enredo, encontramos outro fragmento que antecipa os fatos:

À noite, a sétima, como nas anteriores, Andrei **voltará** ao seu encontro. Não pode não voltar. **Vai vagar** pelas cercanias da praça Vosstânia. Revisitar os mesmos pátios escuros. Observar as luzes nas janelas das cozinhas dos fundos dos apartamentos, onde as famílias se reúnem para comer e onde permanecem depois do jantar. Alguém briga num apartamento. Ele **vai ouvir** o som de pratos e talheres sendo lavados. O riso de uma mulher ecoa entre os edifícios (...) Andrei **vai ouvir** o som dos televisores. **Vai abaixar** a cabeça

ao cruzar um vulto. **Vai pensar** duas vezes antes de entrar no prédio. Não sabe qual é o andar. Uma velha **estará descendo** com o lixo. **Vão se cruzar** no meio do segundo lance de escadas. E, **quando ela lhe der boa-noite**, ele **vai perguntar**:

– Estou procurando um homem mais ou menos da minha idade, mais ou menos da minha altura, mais ou menos como eu, com barba por fazer e cabelos pretos.

A velha **vai olhar** pra ele e sorrir:

– Mas você não tem barba nem cabelo. É seu irmão?

– Não. – E, um segundo depois: – É meu amigo.

Só **quando ela indicar** o sétimo piso é que Andrei **vai reparar** nas vozes (CARVALHO, 2009, p.139-140, grifos nossos).

Esse trecho denota o uso do *flashforward* de forma um tanto mais sofisticada, por assim dizer. Carvalho utiliza verbos no futuro do indicativo, mas também no futuro do subjuntivo, o que contribui para detalhar ainda mais os acontecimentos, amenizando a intensidade da imaginação dos leitores, que não precisam se esforçar para saber o que acontecerá. Porém, essa quebra de expectativa em nada prejudica o interesse do leitor pela narrativa: antes, seu efeito é o contrário, ou seja, deixar o leitor mais atento para o que se segue no enredo, talvez por uma questão de o leitor querer “comprovar” se aquilo realmente ocorrerá ou se foi um devaneio do personagem.

Ao afirmar: “e, quando ela lhe der boa-noite, ele vai perguntar:”, o narrador adianta inclusive o diálogo que ocorrerá entre as personagens. É um quadro completo dos acontecimentos futuros da narrativa. Se fosse um *flashback*, seria uma lembrança vívida do que realmente aconteceu. Portanto, o grau de detalhamento faz desse trecho um *flashforward* bastante fiel, por assim dizer, das próximas cenas. É possível também identificar a presença de *flashback* no romance, que é um elemento mais recorrente no cinema, como podemos ver no excerto seguinte:

Na noite anterior, antes das quatro da manhã, um destacamento de soldados russos entrara no que restava do antigo apartamento de Zainap, em Léninsky, levando o rapaz, a despeito das súplicas da avó, que pateticamente se oferecia no lugar do neto (CARVALHO, 2009, p. 26).

No fragmento acima, um fato recente, acontecido um dia antes, é lembrado, para que pudesse explicar outro, ocorrido naquele momento. Assim como o *flashforward*, o *flashback* pode dar saltos temporais de qualquer época no passado da narrativa.

4.5 Os espaços narrativos

O cenário no cinema é algo extremamente importante, pois é na ambientação que se instaura o clima das cenas, em conjunto com os outros elementos. O cenário está sempre presente na criação de um vídeo, de uma peça de teatro ou de um filme, porque ele ajuda a contar a história, cria um ambiente favorável para a narração e ajuda a reforçar a mensagem que está sendo passada.

No que diz respeito à ambientação, algo a se atentar na trama de *O filho da mãe* refere-se à exploração dos espaços públicos e privados na história. As conversas, conflitos e dramas acontecem no espaço doméstico, mas as personagens claramente se mostram desconfortáveis com isso. Anna faz questão de passar o máximo de tempo na rua; Maksim (o filho mais velho) some de casa por semanas, volta como se nada tivesse acontecido, provoca outro conflito e deixa a casa novamente; Roman (o filho caçula) quase sempre está na escola; e Dmítri (o marido) às vezes fica bastante tempo fora devido ao trabalho. Temos a impressão de que o espaço doméstico, geralmente considerado seguro e aconchegante, se mostra como ameaçador para essas personagens, sobretudo no núcleo de Anna:

Desde que começaram as reformas, ela tenta passar a maior parte do dia na rua. Só volta quando o sol se põe. (...) O apartamento está vazio. Dmítri teve de ir a Moscou a trabalho e só voltará para jantar. Roman, o caçula, está na escola, e Maksim pode passar semanas sem aparecer (CARVALHO, 2009, p. 48-49).

Logo, o que nos chama atenção, é o fato de as personagens se sentirem mais à vontade fora do espaço privado/doméstico, pois a casa, para elas, se mostra como um ambiente opressor e incômodo, sobretudo no caso de Anna, uma vez que ela esconde do marido e dos filhos a existência de Ruslan, seu filho abandonado aos dois meses de idade. Portanto, Anna fica a maior parte do tempo fora de casa, não só por conta desse segredo sobre o filho “bastardo”, mas também pelas reformas no prédio, que exigem que janelas permaneçam fechadas, fazendo com que ela tenha que manter as luzes acesas dentro de casa mesmo durante o dia, o que a deprime, conforme pudemos observar quando abordamos a questão da iluminação na construção do romance.

Mas essa questão dos espaços fica ainda mais evidente quando se trata dos dois rapazes centrais da trama, Andrei e Ruslan, que, tendo uma relação apaixonada

e ao mesmo tempo velada (até mesmo para eles próprios), não podem aparecer juntos pelas ruas da cidade, pois o relacionamento homoafetivo é um tabu na Rússia, principalmente em se tratando de dois soldados. Há muitos trechos revelando esses esconderijos tanto de Andrei e Ruslan, quanto de Andrei e Akif, rapaz com quem ele se relacionou num passado não tão distante. É o que se observa em: “Ruslan só não contou a Zainap quem era aquele rapaz e o que viveram juntos nos escombros do prédio da escola de medicina” (CARVALHO, 2009, p, 34), ou, ainda, em:

Enquanto alunos e professores discutiam os currículos de seus respectivos cursos, num esforço de reconstrução, os dois estudantes do primeiro ano de medicina se viam a sós nos escombros de uma sala de aula bombardeada (CARVALHO, 2009, p. 35-36).

E acabou passando a noite num vagão abandonado, como se nada ao redor tivesse a menor importância, como se não estivessem no epicentro da guerra – ou melhor, como se estivessem imunes a ela ou fossem capazes de decretar uma trégua simplesmente por estarem juntos (CARVALHO, 2009, p. 38).

Nestes trechos, temos cenas que insinuam a relação dos rapazes e que a sociedade russa considera errada, imprópria, ilícita. Os protagonistas dessa relação, conforme mencionado são Andrei e Akif, ao que tudo indica, um rapaz com quem Andrei se relacionou tempos atrás, e que está sendo lembrado quando ele começa a se relacionar com Ruslan, se é que se pode chamar de relação o que eles têm. Ao que tudo indica, o relacionamento homoafetivo (sobretudo entre homens) não é algo bem-visto na Rússia e, por essa razão, tudo que diz respeito a esse assunto acontece à noite, nos escombros da cidade em ruínas, em locais fechados ou em becos escondidos pelas ruas. E, por essa razão, por ter que viver se escondendo para dar vazão aos seus desejos proibidos, Ruslan aprendeu que o amor é isso, é algo arriscado, perigoso e

De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguiu amar entre ruínas (CARVALHO, 2009, p. 38).

A história de amor entre Andrei e Ruslan, como já dito, não é uma história de amor convencional, não só por se tratar de uma relação entre dois soldados, mas principalmente, por se tratar de um amor que destrói mais do que qualquer outra coisa. O amor e o ódio caminham juntos desde sempre, porém, aqui, existe o advento da guerra, que torna essa relação muito mais agressiva, violenta e dolorosa. Eles

desejam estar juntos na mesma medida em que desejam se matar. Tal contradição aponta para uma poeticidade dura que permeia a narrativa, até mesmo em outros momentos, além das cenas que Andrei e Ruslan protagonizam.

A cidade de São Petersburgo, cenário da maioria dos acontecimentos da trama, se apresenta para nós, leitores, como um espaço em ruínas, apontando para as consequências da própria guerra, mas também reflete a interioridade das próprias personagens, com seus dramas, conflitos interiores e vivendo constantemente em estado de tensão, dilaceradas por segredos guardados há anos, filhos abandonados, submissão de mulheres a seus maridos opressores, relações homoafetivas proibidas, que, para existir, precisam se manter na escuridão. Esse paralelismo é quase como um amálgama que une as personagens esfaceladas emocionalmente ao concreto da cidade não menos destruída.

Portanto, como pôde ser observado por meio da análise, há vários pontos de aproximação entre a linguagem fílmica e o cinema. É importante ressaltar que o objetivo aqui não foi o de esgotar os elementos dessa aproximação, mas sim, destacar e enaltecer o trabalho artístico de Bernardo Carvalho que, via linguagem literária, recupera elementos da sintaxe cinematográfica em seu romance.

A título de conclusão

Esta é uma tentativa de concluir algo que, evidentemente, não está concluído. Precisamos de um fechamento, de um certo fim. No entanto, sabemos ser quase impossível se finalizar algo – sobretudo em se tratando de um estudo acadêmico –, uma vez que a vida não é, ela está sendo. Contudo, podemos dizer que uma parte se encerrou. O objetivo desta dissertação de mestrado foi evidenciar o diálogo que o romance *O filho da Mãe* estabelece com o cinema, a partir da incorporação da linguagem cinematográfica pelo texto literário, e investigar os efeitos de sentido gerados a partir da confluência dessas linguagens. É possível dizer que esse objetivo foi alcançado, pois com base nas análises realizadas ao longo da pesquisa, pudemos observar que o escritor Bernardo Carvalho de fato utiliza da sintaxe típica do cinema na construção de seu texto literário. Recursos como o uso do *zoom in* e do *zoom out*, a incorporação da trilha sonora, a ambientação são incorporados na escrita de *O filho da mãe*, evidenciando o diálogo e as tênues fronteiras entre a linguagem cinematográfica e a literária. Tais análises partiram do estudo de teóricos do cinema e da literatura, que nos ajudaram a jogar luz na hipótese da pesquisa, que era a de que o romance incorpora a sintaxe cinematográfica, estabelecendo, como tem sido no contexto contemporâneo, o diálogo interartes.

Adentrar o universo do cinema para tentar compreender sua relação com a literatura não foi fácil, muito pelo contrário, foi uma jornada bastante desafiadora. A razão dessa dificuldade foi o fato dessa investigação ir por um caminho diferente do que geralmente acontece. Na maioria dos trabalhos que versam sobre a relação entre cinema e literatura, o que acontece são estudos de adaptações, ou seja, o objeto quase sempre é um livro que virou filme ou o filme que nasceu de um livro. Porém, na presente pesquisa, nosso corpus constitui-se de um romance cuja escritura possui estratégias narrativas, recursos estilísticos e escolhas lexicais que o aproximam da linguagem cinematográfica, portanto, não há um filme a ser analisado, e sim, a linguagem empregada na tessitura de um romance literário que “foi feito para ser filme”, segundo o próprio Bernardo Carvalho. Logo, uma tarefa bastante audaciosa, complexa, mas igualmente prazerosa, uma vez que Carvalho é uma das incontornáveis vozes da literatura brasileira contemporânea.

Foram necessárias muitas leituras e muita dedicação para que pudéssemos entender como o cinema estava presente no enredo de “*O filho da mãe*”, chegando mesmo a ser uma espécie de obsessão, para mim, principalmente, uma pesquisadora em carreira incipiente e grande admiradora do escritor Bernardo Carvalho e de sua obra.

Por meio da pesquisa, apresentamos a vida e obra do autor Bernardo Carvalho, sua trajetória profissional, acadêmica e produção literária, de modo a contribuir com a sistematização de seu percurso bibliográfico ainda em construção. O debate acerca do conceito de intermedialidade e a importância dos estudos interartes na atual literatura brasileira, também se mostrou necessário para a compreensão da análise empreendida do corpus. Com a análise do romance *O filho da mãe*, acreditamos ter conseguido evidenciar as possíveis aproximações entre a literatura e o cinema – as quais, evidentemente, não objetivávamos esgotar – analisando como, via escritura literária, Bernardo Carvalho incorpora, em seu romance, elementos da sintaxe cinematográfica.

Foram dois anos intensos de muito aprendizado, conhecimento, descobertas, conquistas e realizações e tudo valeu a pena. E, no final do curso de mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, coisas extraordinárias aconteceram. A FLIP retornou presencialmente às ruas de Paraty-RJ, e um convidado bastante especial esteve lá em uma mesa muito significativa. Esse convidado era Bernardo Carvalho, e eu, evidentemente, não pude ficar de fora desse evento e da oportunidade de revê-lo pessoalmente, após dois anos de pandemia e outros de um distanciamento inevitável. Não só fui à Paraty participar da FLIP, como conversei rapidamente com Carvalho, informando-o de minha pesquisa e já com planos de entrevistá-lo nas próximas semanas.

Voltando à São Paulo, entrei em contato com a Companhia das Letras, pedindo o contato do escritor. Dias depois, o próprio Bernardo me enviou um e-mail dizendo que a editora havia repassado minha mensagem a ele e marcamos um dia para a realização da entrevista, que se encontra no apêndice desta dissertação. Assim, posso dizer que não havia melhor maneira de encerrar esta jornada. Não só tive a oportunidade de estudar e pesquisar meu escritor preferido como conversei pessoalmente com ele entrevistando-o e quem sabe, com a possibilidade de publicar essa entrevista. Muito obrigada, Bernardo Carvalho, escritor fundamental da nossa literatura contemporânea.

Referências

Do autor

CARVALHO, B. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, B. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, B. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, B. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, B. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, B. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARVALHO, B. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, B. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, B. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, B. *O último gozo do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARVALHO, B. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, B. *Simpatia pelo demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CARVALHO, B. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Geral

ABREU, C. Movimentos cinematográficos. São Paulo, 2015, setembro]. Disponível em: <https://blog.emania.com.br/movimentos-cinematograficos/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ALÓS, A. P.; FELIPPE, R. F. de. Fraternidades romanescas: o trágico em O Filho da Mãe, de Bernardo Carvalho. *Letras*, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 187-198, jul./dez. 2016. Acesso em 19 maio 2021.

ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: RONA: FALE/UFMG, 2006.

AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.

BETTON, G. “O estilo da escrita: a montagem visual e a montagem sonora. A organização do real”. In: BETTON, Gérard. *Esthétique du Cinéma*. Trad. Marina Appenzeller. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.71-82).

BOAVENTURA, L. H. – FREITAS, Ernani Cesar de. “A encenação do olhar no cinema da *Nouvelle Vague*”. *Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, vol.21, jan-abril, 2014, p.308-328.

CAMARGO, M.H. Elementos da sintaxe cinematográfica. In: SILVA, Acir Dias da; SIRINO, Salete Paulina Machado(orgs.). *Cinema brasileiro e educação*. Cascavel: Unioeste, 2018.

CARRIÈRE, J-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, 2(2), 37-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>, 1997.

CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: D.Quixote, 2001.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 8-23, 16 jan. 2007.

CLÜVER, C. Inter textus/inter artes/inter media. Jul-dez. *Aletria Revista de estudos de literatura*, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 30 nov. 2021.

COELHO, S. S. Perspectivas de análise narrativa no Cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário. *Doc On-line*, dez. de 2011, p.25-55.

DEALTRY, G. Réquiem para as margens, *Cultura* [Online], v. 37, 2018. Acesso em 19 de maio de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cultura/4932>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cultura.4932>.

FIDALGO, L. M. Estado de exceção, espaço de clausura: O filho da mãe, Bernardo Carvalho. *Anais do VIII Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras – Estudos de Literatura*, UFF, nº 1, 2017.

HIGGINS, D *et al.* Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

KREUTZ, K. O que é a fotografia de um filme? www.aicinema.com.br, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-a-fotografia-de-um-filme>. Acesso em: 20 ago 2022.

LEAL, J. V. R. A imagem interessante: cinema e suspensão narrativa. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S.l.], v.43, n. 45, p. 289-308, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.110850. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/110850>. Acesso em: 18 maio 2021.

MATTOS, J. V. de. *Entre literatura e história: questões de representação em Mongólia e O filho da mãe, de Bernardo Carvalho*. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

MOURA, C. E. de “O Cinema e a estética do movimento: por uma reflexão filosófica da arte na existência”. *Prometeus*, ano 3, n. 6, julho-dez., 2010, p.59-73.

NAVAS, D.; VALIM, G. M. Do Papel Escrito Ao Ecrã: Uma Leitura das Cartas Da Guerra, de António Lobo Antunes e Ivo M. Ferreira. *Todas as Musas*, ano 10, n. 02 Jan - Jun 2019. Acesso em 20 de maio de 2021.

OLIVEIRA, P. C. S. Escritas de si e do outro nas ficções etnobiográficas de Bernardo Carvalho e Michel Laub. *SocioPoética*, v. 1, n.16- janeiro a junho de 2016. Acesso em 19 de maio de 2021.

OLIVEIRA, P. C. S. Ética e hospitalidade: o motivo do monstro em O filho da mãe, de Bernardo Carvalho. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 52, p. 148-171, Dec. 2017.

PANOFSKY, E. “Estilo e meio no filme”. In: LIMA, Luiz Costa (Introdução, comentários e seleção). *Teoria da Cultura de Massa*. 7ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.341-364.

PRANA FILMES. Enquadramentos: planos e ângulos. Primeiro filme, 2021. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 20 ago 2022.

RAJEWSKY, I *et al.* A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAMOS, A. M.; NAVAS, D. 2020. Livro-álbum e cinema: um diálogo interartes. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, 7, p.121-144. DOI <http://dx.doi.org/10.15304/elos.7.6950>. Acesso em: 20 maio 2021.

ROCHA, G. *Uma estética da fome*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

SANTOS, V. F. dos. *O filho da mãe, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção Amores Expressos*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016, 147f.

SILVA, A. B. da. Configurações Homoeróticas em O Filho da Mãe, de Bernardo Carvalho. *Darandina Revisteletrônica*, v. 9, n. 2, fev. 2017. Acesso em 19 de maio de 2021.

STAM, R. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VERNET, M. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *Esthétique du Film*, s/l, Editions Natan, 1994. Trad. Marina Appenzeller. *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 2 ed., 2002, p.89-99).

VERONESE, A. R. M. *O mal-estar nas obras de Bernardo Carvalho: Um tema e suas declinações*. /Dissertação de mestrado. Tangará da Serra, 2020.

XAVIER, I. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.17-25.

XAVIER, I. *et al.* Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

APÊNDICE

Entrevista com Bernardo Carvalho realizada em 09/01/2023

Lara: Eu quero começar falando da relação entre literatura e cinema no romance *O filho da mãe*, que é o foco da minha dissertação. Você disse uma vez, numa entrevista, que tinha escrito esse livro para ser um filme. Então eu gostaria que você me dissesse, se ele foi um livro escrito para ser um filme, e você tem formação em cinema, como é que você vê essa relação entre literatura e cinema nesse livro? Fale um pouco sobre isso.

Bernardo: Eu não escrevi para ser um filme, mas eu escrevi com a ideia de que aquilo poderia vir a ser um filme. Então acho que tem uma diferença aí, quer dizer, o livro não é um roteiro de cinema e nem tem essa ambição e nem quer facilitar para ser um roteiro de cinema. O que aconteceu foi que isso é parte de um projeto que foi concebido pelo Rodrigo Teixeira, que mandou dezessete escritores para várias cidades do mundo e calhou de eu ir pra São Petersburgo. O projeto, na verdade, ele me deu, como sendo algo que em princípio, era um para virar um filme, então eu escrevi de um ponto de vista do espectador, mas isso não quer dizer que o livro foi escrito para ser um filme, ou como se fosse um filme. Por exemplo, é raro eu escrever em terceira pessoa, e o livro é escrito em terceira pessoa. E é mais do que um narrador onisciente, é um narrador que está no lugar do espectador, então tem coisas que o narrador não sabe, e isso é uma diferença. Um narrador onisciente, ele sabe tudo, ele entra na cabeça das pessoas, ela sai. Esse aí é um narrador como se ele estivesse exatamente no lugar do espectador, pelo menos era essa a minha vontade. Ele sabe o quanto o filme dá para ele, mas ele não sabe tudo. Então, ele vai indo, vai sendo levado e vai entrando na cabeça de alguns ou de outros, mas não de todos, enfim, é o lugar do espectador que me interessava. E, isso foi talvez dado de uma forma meio inconsciente, porque tinha essa moldura do projeto, que era de transformar todos esses livros em filme. Mas, por outro lado, e isso é muito claro pra mim, eu tenho uma vontade de fazer literatura, então, eu adoro cinema, sou fascinado, sempre quis fazer cinema, tentei, não deu certo, mas na literatura tem uma outra dimensão que é mais livre e eu já tinha até pensado nessas diferenças, e tem uma

individualidade, uma singularidade na literatura, que você não pode ter no cinema, quer dizer, até pode, tem cineastas incríveis, tipo Godard, mas em geral você está vinculado a uma produção, tem dinheiro rolando ali, quer dizer, tem um monte de incidências ali, de obstáculos, que fazem com que o filme seja mais social, talvez. Até para escrever. Eu tentei escrever roteiro várias vezes, você nunca consegue escrever um roteiro, é uma loucura, porque você começa a escrever e o negócio vai sendo desvirtuado conforme você vai apresentando para as pessoas. E muitas vezes vai piorando, não é que vai melhorando, então tem os *scripts doctors*, que vão lá para tentar melhorar o roteiro para a forma dramática e nem sempre melhora, muitas vezes o roteiro se perde, a história se perde e eu acho que na literatura, o que pra mim é fascinante, é que tem essa dimensão de uma liberdade absoluta, que você tem uma autonomia muito grande.

Lara: Legal você ter falado isso porque era outra coisa que eu ia comentar: você sempre escreveu em primeira pessoa, esse foi o primeiro escrito em terceira pessoa.

Bernardo: Sim, sim, quer dizer, eu acho que sim. Porque tinha esse projeto de filme.

Lara: *O filho da mãe* é um romance que se passa na Rússia, que tem como pano de fundo uma guerra e não tem como não lembrar do atual conflito entre Rússia e Ucrânia. O que você pensa sobre isso e sobre a questão do cancelamento da cultura russa devido a essa crise militar?

Bernardo: É, eu acho a questão do cancelamento meio ridículo, meio óbvio. Foi mais ridículo ainda que teve um restaurante que cancelou estrogonofe, uma coisa absurda. Mas enfim, eu acho que, só para te dar uma informação, e essa é uma coisa nova e que talvez seja inédita, é que por conta dessa guerra, um grupo de teatro alemão resolveu adaptar o livro [O filho da mãe] para o teatro, mas com uma diretora ucraniana e passando a ação para a guerra da Ucrânia. Eu não sei como vai ser isso. Vai estreiar só em 2024, eu acho, eles estão comprando agora os direitos. A Alemanha tem esses teatros... tem muita grana do estado para teatro, e tem um monte de teatro regional, estadual, que são uma espécie de instituições imensas e esse é um teatro numa cidadezinha perto de Frankfurt, mas com muita grana, com esquema incrível e eles montam de tudo, tem coisas muito legais e devem ter coisas médias, outras ruins e eu não sei nada desse cara. Tem um diretor de teatro que é o programador, o

curador da programação e aí a assistente dele entrou em contato pra comprar os direitos pra uma diretora ucraniana que mora em Berlim, na Alemanha, que eu também não sei quem é, dirigir adaptando pra guerra da Ucrânia. Eu fico meio apavorado porque eu não sei qual é a dos caras politicamente, é complicado isso. Porque é complexo, quer dizer, é óbvio que a Rússia não pode invadir um país soberano, mas tem um monte de ingerências aí. Tem um monte de coisas fascistas dentro da Ucrânia também. Agora, eu tive uma experiência muito curta na Rússia, mas a coisa imperialista ali é muito barra pesada, a coisa racista é muito barra pesada, então tem uma espécie de idealização pela esquerda brasileira, alguma esquerda brasileira mais antiga, de uma Rússia como se fosse um modelo de esquerda e não é. Então é uma coisa que ali desvirtuou completamente, o stalinismo e tudo mais, porque a impressão que eu tenho, e no romance *O filho da mãe* isso ficou muito claro pra mim é que todo mundo, em todas as famílias, tem gente que foi assassinada ao longo da história dos últimos dois séculos, muito violentamente. Então se criou uma espécie de individualismo enlouquecido, sabe, radical, que é muito impressionante, é cada um por si. E isso me parece muito claro, é uma sociedade do dinheiro, uma sociedade de oligarquias, que é muito impressionante, completamente autoritária, e com essa ideia de que vale tudo, porque o importante é você ganhar muita grana e ficar muito rico. Eu acho que essa Rússia hoje, que invade a Ucrânia, tem esse pretexto, porque é contra o imperialismo ocidental e não sei o que, isso é muito difícil colar pra mim. Eu tenho amigos que são caras de esquerda, que reclamaram que essa é uma guerra do ocidente contra a Rússia e isso está baseado numa inércia intelectual muito fraca. Tem um negócio ali que é inadmissível, que é essa invasão, e uma violência também, um negócio completamente fora do direito internacional de tudo. Não tem muita discussão. Agora, dentro disso, na Ucrânia tem coisas também muito esquisitas, todo esse leste europeu é muito estranho. Na hora que eles adaptam, por exemplo, na Tchetchênia, que é onde a guerra se passava, (eu nunca fui à Tchetchênia), mas quando eu escrevi o livro já havia se passado muito tempo, então tinha uma perspectiva histórica e política mais clara da situação e é um lugar horrível, com essas milícias, com a coisa fundamentalista islâmica também e tudo mais, mas o negócio russo é tipo, uma coisa assassina, um negócio insustentável, indefensável. Então eu suponho que seja a mesma coisa na Ucrânia, que eu não conheço. Quando eu fui para lá [Rússia], tinha que ser uma história de amor, então é um negócio que foi difícil, eu comecei a ler, tinha essa fantasia de São Petersburgo

como um lugar romântico, que não é. A própria literatura russa mostra que aquele lugar ali sempre foi barra pesadíssima. Então tinha uma espécie de uma fachada romântica, de casinha bonitinha, tudo pintadinho, mas no fundo o que aquela cidade tem é um passado e um histórico muito violento e no presente também. E aí eu acho que, para eu me livrar dessa fachada, dessa coisa romântica e engatar nesse mundo real, e eu fui assaltado, então essa coisa também me pôs num lugar que é um lugar de vulnerabilidade muito grande, eu queria que os personagens fossem vulneráveis. Com isso entrou a coisa da guerra e também porque eu não conseguia entrar naquela sociedade, eu não falo russo, então eu precisava ter uma espécie de um cavalo que fosse uma entrada que eu pudesse me identificar com aquele personagem e aí só podia ser um cara de um lugar desprezível para os russos, e eles têm o maior racismo contra o pessoal do Cáucaso, que são mais escuros, e tudo mais, então, naturalmente, acho que eu fui levado pra essa ideia de uma guerra. Mais do que tudo porque eu precisava desse personagem que não se encaixasse ali e também por causa dessa coisa do exército, que é muito presente. Essa decadência do exército russo depois da era soviética, eles faliram, o exército faliu, então, ali começou um negócio de prostituição dentro do exército, tortura, um negócio muito assustador. Então começou tudo a ser apropriado, mas eu não pensei, quando fui, em fazer um livro da guerra. Teve uma outra coisa que me levou um pouco para dentro da coisa da guerra: eu li muito aquela Anna Politkovskaia, aquela jornalista que foi assassinada e ela era muito ligada nessa cobertura da Tchetchênia, então isso também ficou muito marcado, eu fiquei muito impressionado com aquilo. Aí acho que bastou eu ser assaltado para desencadear o negócio (risos).

Lara: É, e quando a gente lê, pelo menos para mim, *O filho da mãe*, a gente percebe muito claramente, que as personagens são todas extremamente vulneráveis, e não só isso, mas elas são todas cheias de segredos, estão sempre buscando alguma coisa, as relações são muito conflituosas, destroçadas, dolorosas, etc. Todo mundo sofre muito.

Bernardo: É, isso é um pouco a Rússia. E tem um negócio que para mim é muito importante, em tudo, e eu fico repetindo isso, que é essa ideia de pertencimento, seja a um grupo, a uma família, a um país. Sempre me pareceu meio uma ideia impostora. Quer dizer, eu acho que é uma facilidade você dizer “ah, eu sou brasileiro e o Brasil

é demais”. Eu sempre que vivi fora, encontrei gente que é brasileira, que hoje deve estar ajoelhada na frente de quartel, mas dizendo que era brasileiro, que o Brasil é lindo. Então tem uma farsa aí, desse negócio que sempre me incomodou demais. E quando você quer fazer literatura, ou você faz um negócio pra valer, de verdade, ou não faz. Pelo menos para mim é essa a ideia. Então cair nessa esparrela de dizer “ai, eu me identifico totalmente com o Brasil, o Brasil é um lugar super legal”, o Brasil nunca foi um lugar super legal, mas durante muitos e muitos anos eu encontrava brasileiro que estava dando palestra na França e eu me lembro uma vez que estava na periferia da França, que estava tendo um monte de revoltas raciais e coisa de gente da periferia, não sei se você se lembra, foi na época do Sarkozy, e era em volta de Paris. As pessoas se rebelaram nessas periferias e começaram a quebrar tudo e aí teve um programa de literatura lá que mandaram escritores estrangeiros, e era barra pesada mesmo, eu nunca vi um negócio daquele jeito. E me mandaram para um lugar, uma periferia de Paris que tinha sido também quebrada, e tinha lá por acaso dois brasileiros, um casal e eles ficaram revoltados comigo, falando “você está acabando com a imagem do Brasil, o Brasil é incrível, porque você vem aqui pra destruir nossa imagem?”. E aí eu achei engraçado porque provavelmente são essas pessoas que estão vestidas de verde e amarelo. E eu acho que a literatura, ela é uma espécie de uma plataforma de reflexão, de criação e reflexão. Eu acho que vale tudo, não dá para ter palavra de ordem, porque a palavra de ordem supõe que você vai parar, numa certa altura. Você vai, você pode ser um guerreiro, você vai indo, vai indo, vai indo, com a sua palavra de ordem, mas vai chegar uma hora, que aquilo ali é contradição, você não pode seguir em frente. E o interessante na literatura é você não parar, quer dizer, não dá pra ter palavra de ordem porque você é uma coisa, um lugar de contradição. Então você vai indo e de repente se dá conta que está indo contra você mesmo, mas você tem que seguir em frente. E essa coisa do pertencimento para mim, sempre me pareceu uma ideia de parar num certo ponto, que é o ponto da identificação, uma coisa que está estabelecida previamente. Esse negócio na Rússia, me parecia muito essa ideia de gente que não pertence, então o cara que é do exército, que é prostituído, é forçado a se prostituir, e tem que sair daquele negócio, o exército é uma instituição, mas ele não pertence àquele lugar, ele está mal ali dentro. E a mesma coisa do outro, que vem da Tchetchênia. E essa coisa desses encontros nessa periferia das instituições, do que funciona socialmente. E São Petersburgo tem uma coisa que, talvez por eu ter sido assaltado, fiquei muito

vulnerável, e comecei a pesquisar. E como é uma cidade relativamente pobre, não tem muito dinheiro, ela tem essa coisa da fachada, mas tem a ruína atrás da fachada. E esse livro me pareceu que tinha uma espécie de um ícone, que a cidade funcionava como um sentido desse negócio que eu estava querendo dizer. Então tinha uma impostura, que era aquela fachada ali romântica, bonita, e atrás tinha tudo caindo aos pedaços, tudo quebrado e você pode adentrar esses lugares e tem caminhos ali e são caminhos meio de ruínas e no encontro dos dois tem isso, dos dois se embrenham por dentro dos quarteirões e atrás das fachadas. E, depois, mesmo recentemente, não sei se nos anos 90, teve uma cena punk em São Petersburgo e tudo acontecia nesses lugares. As boates e tudo mais, era tudo subterrâneo, nunca tinha nada na frente, era tudo por trás, então eu achei que tudo isso aí tinha muito a ver com essa ideia de não pertencimento também, de uma cidade que é uma farsa na verdade, que é uma fachada. E que por trás, está acontecendo um monte de coisa, as pessoas estão completamente perdidas, não tem nenhuma proteção para elas. E aí eu acho que a guerra entrou, a coisa de um personagem do Cáucaso entrou também um pouco por aí. Que é o cara que não tem proteção nenhuma, ao contrário. E ele é um alvo, sendo reconhecível, o fenótipo dele é de um cara que não é russo, é um cara do sul, e a mesma coisa o militar, que não podia andar com a farda, ele tem que andar encapuzado.

Lara: Se eu fizer um paralelo com três romances seus: *O filho da mãe*, com a questão da guerra, *Nove noites*, com a questão indígena, que teve uma visibilidade bem grande nos últimos tempos e o *Reprodução*, com o surgimento e crescimento do bolsonarismo, eu posso dizer que esses livros são meio “proféticos” ou é só uma questão de contingência?

Bernardo: Eu acho que eles não são proféticos. Acho que tem um negócio na literatura, como eu te dizia, essa radicalidade que quando você começa a fazer, se você quer fazer de verdade você se põe num lugar de não pertencimento, para mim, pelo menos, de não identificação com as coisas. Ao mesmo tempo você se torna muito poroso, você se deixa atravessar pelas coisas, então é menos uma profecia do que uma espécie de hipersensibilidade para tudo o que está a sua volta. É como se você fosse uma esponja, as coisas te atravessam e você não fica impermeável. Então, se você não é alguém que está ali representando – e isso é a literatura que me

interessa – você é um cara que está totalmente misturado pelo que está acontecendo. Acho que dizer que é uma profecia é um pouco arrogante e presunçoso porque está lá. E eu me lembro que quando a Dilma era presidente, ela foi à Califórnia e fez uma visita à Universidade de Stanford e teve um grupo, acho que dois garotos ou mais, hiper de direita, bolsonaristas, porque Bolsonaro ainda não era, mas já era, porque eles eram totalmente apoiadores do Bolsonaro e isso foi em 2013, se eu não me engano. E o *Reprodução* eu escrevi em 2013. E esses garotos se infiltraram lá na comitiva da Dilma e ela estava lá, uma recepção oficial e eles começaram a xingar e dizer “terrorista!” e não sei o que, foi uma loucura e o ato era esse, era gravado com celular, eles gritando “terrorista!” e tudo mais. E aí eu voltei para a Folha [de São Paulo], eu estava na Alemanha em 2011, 2012, estava voltando e aí a Folha me pediu para escrever. Eu falei beleza, eu vou tentar entrevistar esse garoto e aí eu comecei a procurar, e achei o menino, que morava nos Estados Unidos, na Califórnia; uma daquelas famílias que vai para os Estados Unidos meio classe média, talvez fosse classe média baixa e aí se tornou a classe média durante os anos petistas e a mãe trabalhava em cartório e o pai era totalmente antipetista. O fato é que o garoto foi estudar na Califórnia, em São Francisco, e resolveu fazer esse ato e eu o entrevistei. E era um louco varrido. Participava de uma espécie de Maçonaria de direita, um negócio muito louco e ele disse: “o Bolsonaro é o próximo presidente do Brasil” e aí eu ainda ri, gozei, falei “como assim?” ele falou: “só quem não acompanha as redes não sabe”. E isso aí era em 2013 e era um imbecil (risos). Está tudo no ar e você não precisa ser muito inteligente para pegar. Mas eu acho que você precisa ter uma percepção porosa, se deixar atravessar pelas coisas.

Lara: E aí você se inspirou nesse cara para fazer o personagem do *Reprodução*?

Bernardo: Não, nem me inspirei no cara porque o meu personagem do *Reprodução* é mais eu, quer dizer, não sou eu (risos) mas é um cara mais próximo da minha idade e é isso que acho interessante. Eu me deixei falar aquelas coisas que ele diz no *Reprodução* como se eu fosse uma criança falando palavrão na mesa. E aquilo me deu uma espécie de uma euforia louca de poder dizer aquelas coisas, através da boca dele, e eu acho que isso é uma coisa importante para mim na literatura, que contradiz essa ideia da literatura identitária. O que eu acho é que na sociedade eu sou totalmente a favor das lutas identitárias, assino embaixo de tudo. É claro que esse

negócio dá uma nova dimensão para a sociedade, para a perspectiva política, porém na literatura acho que tem uma coisa específica que é: quando eu escrevo, eu não estou defendendo o meu lugar social. Tem um negócio que é incrível das lutas identitárias, muito eficaz, muito importante, importante para minha vida inclusive. Mas eu acho que na literatura o lugar não é um lugar de fala, de representação. É um lugar justamente que se deixa atravessar por outras coisas, então quando eu faço o *Reprodução*, quem está ali é um múltiplo de coisas, é uma coisa contraditória e complexa, e que tem muito de mim também no fascista. E isso é importante. Eu acho que a literatura, ela é mais interessante porque quando não te transforma em herói, na verdade ela mostra que tem coisas em você que são horríveis e que faz aquele negócio se revelar. Eu não sou aquele fascista, claro, mas é óbvio que deve haver coisas também fascistas em mim e que isso é importante. E a literatura abre esse lugar, ela não é uma relação direta de representação do autor para o livro. Tem um monte de coisas que entram ali e que não é uma espécie de defesa de tese, de uma coisa na qual eu acredito, do tipo escrever um artigo de jornal e dizer “olha eu penso isso e isso”. A literatura é muito mais complexa. Esse lugar que é complexo e contraditório ao mesmo tempo, eu acho que ele é importante, é importante manter isso até como uma luta política. Eu fico batendo na mesma tecla de ter um problema em você reduzir... não que não haja essa possibilidade, você pode fazer uma literatura de testemunho, eu posso ser assaltado na Rússia e resolvo contar minha experiência como alguém assaltado na Rússia, beleza. Mas tem um outro lugar que a literatura não está reduzida só a testemunho da sua experiência de vida, ela também é um lugar de experiência, de reflexão, de criação, de invenção. Eu acho que isso é muito importante manter, é marcar essa presença.

Lara: Agora eu pensei numa coisa que não tinha pensado ainda, mas já que você comentou sobre isso, queria te perguntar. Pensando nessa coisa da não representatividade na literatura, o que você acha da autoficção, que está muito em alta?

Bernardo: Eu acho que a autoficção pode ser tudo. Se a autoficção for só um testemunho da sua vivência, por exemplo, que sempre é, não existe literatura sem experiência. Você tem sua vida, tem uma experiência e a literatura vai sair disso. Só que se ela for só um relato direto dessa experiência – o que pode ser, não é um

problema – para mim, é pobre. Agora, se a autoficção for uma outra coisa, por exemplo, a Annie Ernaux, que ganhou o prêmio Nobel, que estava lá em Paraty, eu só li um livro dela que se chama *Os anos*, não li os outros. Mas no *Os anos* tem uma coisa muito interessante que é o seguinte: é como se aquilo fosse uma reflexão sobre a literatura, dizendo que, como se aquilo que aconteceu com ela não existe enquanto ela não relata. Então o importante não é o que aconteceu e a literatura é só um registro daquilo. É o contrário, a literatura passa a ser o acontecimento. Então ela diz assim: aquela pessoa que sofreu as coisas que eu sofri nessa época, não seria capaz de escrever esse livro. Quem está escrevendo esse livro não é aquela pessoa, é uma outra. Essa mulher que está escrevendo não é aquela, então estou escrevendo em terceira pessoa, a história de uma pessoa que eu não sou mais. E essa história dela não poderia existir sem essa outra pessoa que escreve essa história, então não é só uma coisa assim, eu sofri e agora vou relatar, não é. Ela sofreu, mas ela virou uma outra pessoa e o acontecimento não é o que aconteceu com ela; o acontecimento só acontece porque houve o livro. É como se o livro fizesse a realidade existir. É muito lindo isso. Então eu acho que a literatura é esse lugar de reflexão e que muda um pouco a concepção natural e fácil que você tem do mundo. O que é interessante na literatura é que ela dá pontos de vista contraditórios ou que são enriquecedores da sua compreensão de mundo. Esse livro da Annie Ernaux é autoficção, mas é autoficção estranha porque é uma pessoa como se fossem duas, ela se duplica para fazer autoficção. Então é interessante, não é uma ideia de autoficção como simples relato de uma experiência, mas é a experiência no livro.

Lara: Você acha que isso tem a ver com *O filho da mãe*?

Bernardo: Eu acho que sempre tem. A literatura é isso. Sabe aquele cara que chama Giorgio Agamben, que é um cara italiano? Então, esse cara escreveu um livrinho que se chama *Aventura*. E é um conceito de aventura da idade média, que era a coisa do cavaleiro que ia lá e matava o dragão, ou o cavaleiro que ia fazer um torneio de uma briga e tudo mais, ou ia para uma guerra e depois ele relatava aquilo, contava uma história. Era lindo isso, a ideia de aventura. E ele é duplo, porque esse cara é um trovador, que é o poeta, escreveu o poema, e ao mesmo tempo trovador é o cara que encontra uma coisa, trovar no sentido francês de *trouver*, que é encontrar. E aí ele diz o seguinte: o cara, que é esse literato medieval, escritor, poeta, a aventura dele só

passa a existir na hora que ele relata a aventura. A experiência do mundo não era nada sem a literatura. É muito bonito, muito lindo. E, lógico, vai sempre ter a experiência, mas a experiência só existe se você é poeta e é muito lindo esse negócio. Isso é uma coisa que, dependendo do que você entende por autoficção, está perdido, porque tem uma ideia de autoficção que diz que o que vale é a experiência. Vale quem você é e não o que você está escrevendo. E depois a literatura está reduzida a um relato, testemunho. Pode ser escrito de uma forma banal, não tem nenhuma criação nesse relato. E o bacana dessa ideia medieval que o Giorgio Agamben recupera, é que o relato é criador da experiência, são as duas juntas. É lindo isso. A Annie Ernaux, pelo menos nesse livro *Os anos* é isso também. A experiência não existiria se não houvesse essa segunda mulher que é a narradora da experiência e que conta essa experiência. E nesse sentido eu acho que toda a literatura é isso, sempre há a experiência, mas a experiência é a matéria bruta e ela passa a existir, ela ganha corpo, ela ganha existência através do livro. Isso para mim é muito importante. Se eu fosse assaltado na Rússia e não tivesse *O filho da mãe*, não tinha importância nenhuma minha experiência no assalto. Eu consigo transmutar aquele negócio e fazer aquilo se transformar numa outra coisa que para mim, amplia a compreensão do mundo, da realidade, a partir de uma experiência. Eu não vou só relatar “fui assaltado, fiquei desesperado...”, não. Aquele negócio me produz uma compreensão de vulnerabilidade do mundo que me permite escrever *O filho da mãe*. Sem aquela experiência eu nunca poderia escrever *O filho da mãe*. Então eu tenho que viver, mas a literatura não é só o relato, sabe, tipo “fui assaltado, pessoal”, não é isso. Com aquela experiência eu consigo criar um outro negócio. Isso para mim é importante.

Lara: Um tempo atrás, no início da pandemia, mais ou menos na metade de 2020, você participou de uma live com Reginaldo Pujol. Era uma série que se chamava “Live de cabeceira”, que ele entrevistou vários escritores. E você comentou que tinha pelo menos dois livros sendo preparados naquele momento. Um deles creio ser *O último gozo do mundo*, que foi o mais recente e que também é um livro encomendado. E o outro, você disse que seria uma espécie de continuação do *Nove noites*, porque tinham questões lá sobre a relação pai e filho que você deixou para trás e que gostaria de ampliar. É isso mesmo? Esse livro ainda vai sair?

Bernardo: Sim, eu estou no final agora.

Lara: Jura?

Bernardo: Sim, mas não é uma continuação, é mais como se fosse uma revisão do *Nove noites*, na relação do pai com o filho. Os índios estão meio à parte, mas é a relação do pai e do filho, e é uma revisão no sentido de olhar para um outro lado, é pegar a situação do *Nove noites* revista, olhada por um outro ângulo. E eu estou no final, tem um rascunho que preciso reescrever inteirinho, mas eu espero estar pronto até final de fevereiro, início de março. Mas é engraçado, essa literatura que eu gosto, faz você escrever coisas que você não quer escrever. Então nesse livro agora é o contrário da coisa da expressão de si. Na verdade, é uma expressão de um negócio que você fala “nossa, eu não devia estar escrevendo isso aqui”, “não era pra estar falando isso”. E então, nessa coisa da relação do pai é estranho porque é um personagem fascinante e ao mesmo tempo é um monstro. O que interessa no romance, na literatura é a ambiguidade dessas relações. Quer dizer, como é que você, um filho, pode amar um pai que é um monstro total? Um fascista, um assassino? Então, isso daí me interessa e eu espero que fique direito. Demorou muito porque esse livro, eu tive a ideia lá atrás, comecei a esboçar, aí me convidaram para dar aula na Alemanha. Eu não sabia dar aula e tinha que me preparar para burro e fui. Quando vi, foi um ano embora. Voltei, aí começou a pandemia e me propuseram esse livro [*O último gozo do mundo*]. Fiz o livro, e então tudo foi sendo adiado. E com a pandemia, entrei num modo estranhíssimo que é um modo de concentração, que eu estava dentro da pandemia, mas muito disperso também. Olhando para todos os lados, a cabeça rodando, é muito esquisito. Aí “acabou” a pandemia, entre aspas, mas eu continuei com a cabeça rodando. Então é uma concentração muito difícil. É um livro que embora conte uma história mais ou menos linear, ele é todo quebradinho e eu não sei se vai dar certo. Mas eu tenho que reler no todo. É todo fragmentado, como se fossem flashes da memória. E na verdade é isso, ele está em torno de um ponto cego da memória. Tem um lugar que é o núcleo, uma coisa que acontece sem que o livro mostre e tudo do livro gira em torno daquele negócio, sem dizer. E é isso, no final você entende o que é. Mas é uma ideia de uma narrativa toda em volta de um núcleo cego, que é um acontecimento que não houve. Houve, mas que você não vê.

Lara: Acho que isso também acontece em todos os seus livros né?

Bernardo: Pode ser, mas nesse livro isso é bem focado, é tudo em torno de uma falta.

Lara: Você já teve oportunidade de ler alguma dissertação, tese ou artigo sobre você ou sobre sua obra?

Bernardo: Não, não leio.

Lara: Por quê? Você não gosta, não se interessa?

Bernardo: Não, não é isso (risos)...eu me sinto meio mal. Pode ser para o bem ou para o mal. É até mentira que eu nunca li nada, eu já li, já passei os olhos. Já teve gente me destruindo, dizendo coisas horrórasas e eu li, beleza, já teve gente elogiando. Mas eu não conseguiria ler um artigo inteiro. Eu acho que tem um pudor.

Lara: Talvez você se sentisse muito exposto?

Bernardo: Não sei, me dá um certo pudor, eu fico com vergonha (risos). Pro bem e pro mal, entendeu? Teve uma que falou um negócio muito barra pesada e eu fiquei muito puto. Mas ao mesmo tempo, tudo bem, cada um faça o que quiser. Mas eu prefiro não.

Lara: Ainda tem alguma chance de *O filho da mãe* virar filme ou você acha que essa ideia já era?

Bernardo: Então, é isso que eu estava te falando, é tão difícil esse negócio do cinema. Quem ia filmar era o Karim Aïnouz, sabe quem é? É um cineasta que fez um filme lindo que chama *O céu de Suely*, é lindo esse filme. E fez vários filmes, ele fez um, o último, que ganhou prêmio em Cannes, que era o filme das duas irmãs, *A vida invisível (de Eurídice Gusmão)*, que eram duas irmãs no Rio de Janeiro. Ele ficou bem amigo meu, ele mora em Berlim e a ideia era ele filmar. E aí tinha um problema com a Rússia, que não pode ter nada gay, não pode ter representação gay na Rússia. Então não podia ser feito. Você não consegue autorização para fazer o filme, parece. E a ideia era transferir a situação para um outro lugar, um outro país. E ele tem família na Argélia, o pai dele é argelino e então tinha um passado ali na Argélia, e eu propus transferir a ação de *O filho da mãe* para a guerra da Argélia, que é na passagem dos anos 50, 60. E eles toparam. Eu fiz um argumento, uma adaptação passando as

coisas para lá, mas é uma tentativa sempre frustrada, muito difícil. E aí tem produção, tem ator que topa, ator que não topa, ator que é assim, que é assado...

Lara: E tem a coisa do Comitê das Mães dos Soldados, também, que não poderia ter, porque é uma coisa muito específica da Rússia.

Bernardo: Então, isso é difícil de passar para um outro lugar. Aí teria que abrir mão dessa coisa do Comitê das Mães e fazer de um outro jeito. Teve tudo, até recentemente um outro garoto tentou adaptar para o interior da Inglaterra, porque havia a possibilidade de a Cate Blanchett fazer o filme, o que era uma loucura, não sei, talvez fazer o papel de uma das mães ou sei lá. Mas seria completamente deturpado.

Lara: Sim, seria outra história, outra coisa, não dá.

Bernardo: Isso. Mas na Rússia tem uma impossibilidade real. Tem uma lei que proíbe a representação de coisas gays, enfim, tem um monte de coisa ali que dificulta a realização.

Lara: Você acha que seria possível que *O filho da mãe* fosse narrado em primeira pessoa ou isso nunca passou pela sua cabeça?

Bernardo: Seria possível se cada capítulo fosse narrado por um personagem diferente. Eu acho que isso eu já fiz em outros livros, no *Teatro*, ou no próprio *Nove noites*, que são dois narradores. Mas o que foi legal no *O filho da mãe*, que tinha esse pretexto de virar filme, é que eu sempre tive pudor de usar a terceira pessoa, como se isso fosse uma facilidade. Eu sempre achei que devia me forçar a usar a primeira pessoa e que a terceira pessoa era uma convenção meio artificiosa. E, com o pretexto do filme, do projeto Amores Expressos, eu larguei a mão e falei beleza, vou escrever em terceira pessoa. Então isso me deu muita liberdade. A ideia da terceira pessoa é muito estruturante para o livro, não é um negócio qualquer. Se não fosse em terceira pessoa, obviamente não seria esse livro. E essa ideia de um espectador, de alguém vindo de fora. Porque essa ideia de fora, de um livro inteiro, de alguém que não é dali, não participa, me interessa. E tem um clichê, que todos os personagens são desterritorializados, não estão ligados àquele lugar, a origem deles não é aquela, ou

eles têm uma relação ruim com origem, e isso é importante. E a terceira pessoa dá um pouco essa distância também, de alguém de fora vendo as coisas.

Lara: Você continua não sendo adepto de redes sociais, não tem Facebook, Instagram, nada.

Bernardo: Sim, e cada vez com mais certeza (risos).

Lara: Quando você estava escrevendo *O filho da mãe*, fazia parte do contrato manter um blog para registrar as experiências. Esse blog morreu? Porque obviamente você não alimentou mais.

Bernardo: Sim, foram, sei lá, seis postagens.

Lara: É, eu li todas elas, achei bem interessante. Mas você detesta blogs (risos).

Bernardo: Eu detestava essa ideia de você ficar falando de si. E ali eu achei até legal, porque na verdade como eu estava muito sozinho, era uma forma de uma vez por semana, pelo menos, eu fazer uma postagem, ter uma relação com o mundo, uma conexão com o mundo. E eram postagens um pouco literárias, como se fossem situações literárias ou situações narrativas. Não me lembro direito, mas a lembrança que eu tenho é que eram como se fossem pequenos continhos na verdade. Era menos a ver comigo do que com uma situação ali. E eu não fiz com desprazer não, gostei de fazer. A coisa da rede social que me incomoda é o eu. É você falar de si o tempo inteiro. E você criar uma espécie de uma relação narcisista com o mundo e você criar uma figura ali que é o ideal, que você quer que os outros te vejam dessa forma.

Lara: E que, na maioria das vezes, não é nada daquilo. Você posta coisas lindas, mas sua vida é uma porcaria.

Bernardo: É, exatamente, é isso. Mas é uma relação narcisista e meio edulcorada da vida. Então não me interessa muito.

Lara: Entendi. Mas a internet em geral você acompanha?

Bernardo: Eu vivo na internet, como todo mundo. Não tem como não viver na internet. Então eu passo o dia na internet, passo lendo coisas e tudo mais. É um fator de

dispersão também. Eu não consigo me separar daquilo. Uma vez eu fiz uma residência que eu convivi com uma escritora indiana-inglesa e ela tem tinha um negócio no computador, um programa, que ela bloqueava a internet durante o tempo que ela queria. Então, por mais que quisesse, ela não conseguia reverter aquilo. Durante o dia, ela escrevia, sei lá, oito horas por dia e nessas oito horas ela não conseguia acessar nada, e-mail, nada. Bloqueava o computador, e ela escrevia nesse tempo. E era um programa que não dava para voltar, você não conseguia reverter. E ela falou “você tem que instalar isso”, e eu nunca instalei (risos). Então eu acompanho como todo mundo.

Lara: Como a gente já falou, *O filho da mãe* e *O último gozo do mundo* são livros encomendados. Não lembro se tem mais algum...

Bernardo: Tem, o *Mongólia* foi uma encomenda, tem um outro que chama *Medo de Sade*, que foi uma encomenda também.

Lara: Ah, sim. Você acha que tem diferença entre um livro encomendado e um que não é, com relação ao processo criativo? Porque o livro encomendado tem um certo tema, tem prazo...tem diferença? O que é melhor?

Bernardo: Tem diferença. Eu gosto muito dessas encomendas porque não são encomendas muito restritas. Você quer fazer um livro, faz. No caso de *O filho da mãe* tinha que ser uma história de amor em São Petersburgo, mas fora isso, mais nada. Podia ser, sei lá, uma história de amor entre uma pulga e uma formiga. Mas o que eu acho legal na encomenda é que, o tipo de literatura que eu faço e, agora isso é muito claro para mim, é que tem uma dificuldade inicial que é o seguinte – e com *O último gozo do mundo* eu senti muito isso porque foi um livro mais ou menos mal recebido, um negócio meio ambivalente – É que dá a impressão que o que eu quero escrever as pessoas não querem ler. Não é um negócio que as pessoas estão loucas para ler, estão ávidas para ler aquilo, não é. E eu não estou reclamando, não é uma questão de vítima nem nada. Para você escrever essas coisas você tem que se convencer que aquilo vale a pena, então isso é um trabalho inicial prévio antes de você escrever. Você tem que falar “isso aqui faz sentido”, tem que se autoconvencer que aquele negócio vale a pena. Esse é um trabalho difícil, porque você tem uma recaída, você fala “não, não vou escrever isso, não é pra ninguém, ninguém vai ler”. O legal da

encomenda é que você pula essa parte, porque alguém encomendou aquilo e as pessoas querendo ler ou não, tanto faz, porque tem uma encomenda. Você vai cumprir um serviço ali, um pedido e essa primeira dúvida existencial está ultrapassada, porque está feito. É mais objetivo. Nas encomendas, para mim, deu uma liberdade, elas funcionaram como uma forma menos desgastante de entrar no livro e me deram mais liberdade. Pode parecer paradoxal, mas me deu mais liberdade porque eu falei “posso fazer qualquer coisa”, porque é uma encomenda e a encomenda é que eu faça o que eu quiser, que eu escreva um livro e não tem esse prurido dessa coisa que ninguém vai ler.

Lara: Eu achava que era justamente o contrário, que a encomenda meio que limita.

Bernardo: Não, porque não é como um negócio de publicidade, que dizem que você precisa agradar o cliente, não é. Você só precisa escrever tal coisa. Mas se vai agradar ou não, não é nosso problema e nem seu. E quando não tem essa encomenda, pelo menos nessas quatro encomendas a coisa funcionou desse jeito, por exemplo, nesse livro agora [O último gozo do mundo], eu, volta e meia no meio do processo eu falava “nossa, cara, isso aqui não interessa a ninguém, ninguém vai ler esse livro” e tem uma espécie de uma aflição, de uma ansiedade que você fica “nossa, adorei isso aqui que eu acabei de fazer”, mas você fala “será que isso é verdade, será que esse negócio corresponde a uma realidade objetiva, é legal mesmo?” Porque em *O último gozo do mundo* foi muito estranho. Eu fiz dentro da pandemia, muito sozinho, com uma coisa muito intensa e falei “bom, vou fazer o que o que eu estou sentindo” e eu gostei demais de escrever aquele livro. Ele é muito denso, sabe, as frases têm uma densidade nas formulações das ideias.

Lara: Sim, ele é curtinho, mas bem complexo.

Bernardo: Ele é bem complexo e denso e tudo mais e eu adorei fazer aquilo. E aí quando saiu e as pessoas começaram a reagir de um jeito esquisito e falarem “que coisa estranha é esse livro”...

Lara: É que ele é pouquinho diferente do que você tinha escrito até então.

Bernardo: É, mas isso me deu essa coisa de pensar “poxa, mas eu achei que estava tão bom!”... (risos). Quando você não tem encomenda você fica nesse dilema, “será

que de novo eu estou fazendo um negócio que eu estou achando que é demais e as pessoas vão cair de pau e dizer que é uma porcaria? Tudo bem, mas te dá uma...você é humano, não tem como você não ficar aflito com isso.

Lara: Acho que já estamos finalizando e eu queria saber o seguinte: tem dois assuntos que você sempre comenta. Um deles, obviamente, é a literatura, a situação atual da literatura, para que serve, e política. Você, como escritor, intelectual, cidadão brasileiro, antenado com as questões do Brasil e do mundo. Como você pensa, sente que serão esses próximos quatro anos? Porque lá na Flip, na sua mesa, houve um momento que você falou que os últimos quatro anos foram um inferno e realmente foram. Concordo contigo, e concordo que não sei como existem pessoas que não sentiram isso. Foi horrível, principalmente para certos grupos de pessoas. É claro que a gente não pode comemorar e achar que está tudo resolvido. Precisamos continuar atentos e vigilantes, mas não deixa de ser um certo alívio. Então, eu queria saber como é que você se sente, se está esperançoso, no sentido de achar que as coisas vão melhorar de um certo ponto de vista? Não vai ficar tudo lindo e maravilhoso, obviamente. Mas o que você espera, minimamente, para esses próximos quatro anos, tanto na literatura, quanto na política, como em qualquer campo da sociedade?

Bernardo: Na política, na vida, no Brasil, um dos fatores principais do inferno para mim era constatação meio óbvia e compartilhada, mas em silêncio, parecia que você estava isolado, de que as coisas estavam parando de funcionar. O Ministério do Meio Ambiente trabalhando contra a floresta, contra a regulação, o Ministério da Cidadania trabalhando contra a cidadania das pessoas, o Ministério dos Direitos Humanos trabalhando contra os direitos humanos, então essa ideia dessa perversão, dessa inversão das funções das coisas, tudo invertido e os caras dizendo “não, nós somos pela democracia! Imagina se nós não seríamos”. E aí tudo sendo corroído por dentro. Esse fator foi para mim o principal porque era como se você estivesse sendo chamado à ação, como se você falasse “bom, se essas coisas não funcionam você tem que fazer essas coisas funcionarem”, então você tem que pegar em arma e ir pra rua atirando, para as pessoas acordarem. E esse negócio ontem voltou.

Lara: Sim, eu queria que você comentasse isso que aconteceu ontem também.

Bernardo: De repente você vê aquelas pessoas tomando o Congresso, o Planalto, a Suprema Corte e ninguém fazendo nada! E cadê a polícia, cara? Cadê o exército? Então esse sentimento de entrega para a barbárie que foi deliberado nesse governo do Bolsonaro, eu acho que o Bolsonaro é isso. Ele não sabe fazer nada, mas ele tem um perfil essencialmente incendiário. Ele sempre foi isso e o projeto dele é de incêndio. E o que é interessante é a capacidade que tem essas personalidades perversas de cooptar um monte de gente à sua volta, de fazer as pessoas se submeterem. Esses generais, ele pagou o salário deles, família trabalhando, comprou o exército, comprou as forças armadas, mas de qualquer jeito, a submissão desses caras ao incendiário é muito impressionante. Como é que esses caras abrem mão de valores de ordem e autoridade do exército para se submeter ao louco, o cara que é um criminoso incendiário. E isso voltou ontem, então, para mim, o que eu espero dos próximos quatro anos...é claro, eu tenho esperança, mudou significativamente a situação, qualitativamente, porém há essa sombra, quer dizer, metade dos brasileiros votaram pela continuidade do inferno. E não é que eles não são Bolsonaro, “a gente votou contra o Lula”, não! Vocês votaram na continuidade do inferno, porque estava muito claro, não sobrava nada. E ontem isso ficou escancarado, quem votou no Bolsonaro votou por isso. E a inação do exército, das forças armadas, a inação da polícia, me fez reviver isso. Eu acho que esse substrato vai permanecer de alguma forma nesses quatro anos. Vão ser quatro anos de muita sabotagem interna, vai sempre ter um elemento, alguém que vai conseguir fazer um negócio e sabotar, vai ter o caminhoneiro fechando a estrada, vai ser um governo muito difícil. Porém eu acho que tem aí uma mudança clara para o bem e eu não sei o quanto dos brasileiros foram contaminados para sempre nisso, mas está claro quem é o Bolsonaro, o que ele representa e o que ele pode vir a fazer. Isso seria a destruição do país. Tem aí uma vacina, que tem sido dada constantemente, ontem foi a última dose, quer dizer, quem não entendeu não tem mais jeito, então, se as forças armadas não entenderam o que aconteceu ontem e se elas estão envolvidas nisso, tem que parar porque não tem volta. Então, politicamente eu acho isso. Agora, como a literatura vai se dar aí dentro, não sei. É como eu falei na Flip, a literatura não dá para você falar muito porque basta uma pessoa escrever um livro e a literatura muda inteira. A literatura não é uma ação coletiva, ela é, mas ela é uma ação individual. E com singularidades e individualidades que tem o potencial de mudar completamente o que você entende por literatura. Depende de como as pessoas vão interagir com isso, o que as pessoas

vão escrever a partir daí. Minha tendência é achar que momentos autoritários e terríveis não produzem uma boa arte. Tem gente que diz que sim, produz uma arte incrível. Eu acho que momentos autoritários e ditatoriais têm a capacidade de contaminar tudo em volta. A reflexão, o pensamento, tudo acaba barateado, empobrecido. Tudo passa a viver em função daquilo. Eu passei quatro anos falando do Bolsonaro, era um negócio obsessivo, eu não saindo do lugar. Como se o pensamento não conseguisse dar um salto para frente. Então eu acho que esses momentos de radicalidade autoritária e tudo mais, tem uma capacidade destruidora em todas as áreas. Então, mesmo uma arte de resistência, ela pode ser uma arte muito mais empobrecida do que se a sociedade andasse junta para o bem. Lógico, sempre tem resistência, você sempre resiste, você sempre critica e a crítica é fundamental, mas eu acho que tanto o pensamento, como a literatura, as artes...eu falei que a literatura é individual e de fato, as ações são individuais, mas é um negócio coletivo. Você não pensa sozinho. É uma rede de gente se contradizendo, se criticando, e isso daí produz pensamento, produz reflexão. E a mesma coisa a democracia. É uma rede de conflitos e esses conflitos produzem coisas para a frente. Quando você tira isso e cria um negócio único, absolutista e autocrático, isso destrói tudo, corrói essas relações e faz o pensamento ficar mais pobre, as ideias ficam empobrecidas. O que eu espero é que seja um renascimento, que haja dentro dos limites e das dificuldades, uma espécie de um renascimento e uma reparação, porque foram anos de destruição total. É botar as coisas de volta nos seus lugares. O Ministério do Meio Ambiente cuidando do meio ambiente, o dos Direitos Humanos cuidando dos direitos humanos e da Defesa cuidando da defesa do país e não contra o país, que é o que ainda está em vigor. É uma ideia das forças armadas contra a República, é uma loucura isso. E isso é a capacidade que tem um elemento perverso como o Bolsonaro; ele consegue catalisar para essa pulsão incendiária dele, ele consegue contaminar as forças armadas, é uma coisa incrível isso.

Lara: E é muito louco isso porque embora ele não esteja mais no poder, ele já deixou aquela semente destruidora do bolsonarismo, que já está instalado e vai ser muito difícil acabar com isso, acho impossível, na verdade. Porque tem essa praga que foi instituída nas muitas pessoas que votaram nele. Se fosse uma vitória distanciada do Lula, ok, mas não. Foi uma disputa muito equiparada, metade da população ainda

pensa dessa forma e isso que eu acho mais perigoso, ele conseguiu contaminar muita gente.

Bernardo: Elas não têm medo, é como se elas não estivessem vendo a coisa e ontem era claro, quer dizer, aquilo que aconteceu é claro. Aquilo não é um grupo de radicais, aquilo é o bolsonarismo. Aquilo não é uma minoria, aquilo é o bolsonarismo. Quem votou no Bolsonaro tem que entender que votou naquilo, não votou em outra coisa. E é isso que é estranho, esse cara tem uma capacidade de mais ou menos enredar as pessoas num negócio louco. O cara da polícia, que era o ministro da justiça, vai para Flórida e é óbvio que foi encontrar com Bolsonaro e larga o negócio para explodir enquanto ele não estiver aqui. E diz que é lamentável. É uma desfaçatez tão grande, é uma impostura de um ponto... e tem uma espécie de uma infantilização. Não é à toa que eles estão na periferia da Disney, porque é um negócio da infantilização do mundo. Os caras que estão tomando o Congresso são totalmente infantilizados, um negócio de criança que não pode ser contrariada, que tirou o pirulito e quer o pirulito de volta. Então eu acho que é uma infantilização do país. E aí, como você cria lei? Porque a lei é desagradável, você tem que ser adulto, tem responsabilidade e, você vive em sociedade, para isso você tem que abrir mão de um monte de coisa, tem que pagar imposto. E é essa coisa dos ricos no Brasil, eles não querem pagar imposto, mas tem que pagar imposto, porque é um suicídio você não pagar imposto. Você está num país, tem que pagar imposto. É curioso esse negócio porque tem vários interesses se juntando de diferentes frentes, mas em nome de uma autodestruição, dentro do suicídio e isso é muito assustador. Então acho que esses próximos quatro anos, é como que você vai recuperar esse negócio. Eu acho muito difícil, mas...e aí você tem que dar para a criança o pirulito, por exemplo, porque são 50%, então você vai ter que dar para essas pessoas alguma coisa, para que elas deixem de votar no...se é que é possível deixarem de votar no Bolsonaro. Mas enfim.

Lara: Bernardo, acho que era isso, podemos encerrar. Estou bem satisfeita. Se quiser fazer mais algum comentário, fique à vontade.

Bernardo: Ah...acho que não, acho que eu falei o que era para ser dito, se tiver outra pergunta e quiser depois mandar por e-mail, sem problemas.

Lara: Ok, muito obrigada pela disponibilidade, vou te deixar livre para escrever seu livro.

Bernardo: Ah, imagina.... (risos).