

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURAS
ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

LEOMARIS AIRES

**DÍALOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO DE
*ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ***

FLORIANÓPOLIS, SC
2018

Leomaris Aires

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO DE
*ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção ao grau de doutora.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Gabriela Macedo

FLORIANÓPOLIS, SC.
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Aires, Leomaris
DIALOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: : O CASO DA
ADAPTAÇÃO DE ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ /
Leomaris Aires ; orientadora, Andréia Guerini,
coorientadora, Ana Gabriela Macedo, 2018.
392 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução. 3.
Estudos da Adaptação. 4. Literatura Brasileira. 5.
Cinema. 5. Adaptação Cinematográfica. I. Guerini,
Andréia. II. Macedo, Ana Gabriela. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

LEOMARIS AIRES

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: O CASO DA
ADAPTAÇÃO DE
*ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ***

Essa Tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Doutora em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 02 março de 2018.

Prof.^a Dr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Comissão examinadora:

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini (UFSC) – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Gabriela Macedo (Universidade do Minho) –
Coorientadora

Profa. Dra. Dirce Waltrick do Amarante (UFSC)

Prof. Dr. Demétrio Panarotto (Unisul)

Prof. Dr. Márcio Markendorf (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Cena 1

Interna. Dia. Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis

Leomaris, mulher dos seus 30/35 anos, estatura mediana, magra, simples, entra no quadro em grande plano. Ela respira. Olha diretamente para a banca e, depois de uma pausa, inicia o seu discurso.

Leomaris

Nesta travessia do Brasil a Portugal e de Portugal ao Brasil tive imensuráveis alegrias, desafios e realizações. Costumo dizer que tenho sorte mas, na verdade, acredito mesmo em trabalho. Tal como fazer uma adaptação cinematográfica, escrever essa tese foi, do mesmo modo, um processo realizado com dedicação, parcerias e muito cuidado. Na ocasião de minha banca de qualificação, o Professor Berthold Zilly, que acompanha minhas pesquisas desde o mestrado, utilizou uma metáfora bastante peculiar (que considero pertinente aqui partilhar) ao afirmar que tanto o filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* quanto essa pesquisa foram feitos concomitantemente, como se tivessem sido “gestados” e, por assim dizer, crescido e se desenvolvido juntos. Quando escolhi investigar o romance de Luiz Ruffato, não podia imaginar tudo o que estava por vir. Além de conhecer o autor pessoalmente e com ele trocar experiências e ideias, tive a oportunidade de acompanhar parte das filmagens da adaptação fílmica em Lisboa e, a partir de então, tecer relações de amizade. José Barahona, roteirista e diretor do filme foi, desde sempre, gentil e acessível, bem como equipe técnica, atores e não-atores. Tive igualmente a satisfação de entrevistar três tradutores da obra literária: Mathieu Dosse, Michael Kegler e Gian Luigi De Rosa, solícitos e excelentes profissionais, além dos atores Renata Ferraz e Paulo Azevedo e do assistente de direção Filipe Ruffato.

Entre 2015 e 2016 fui contemplada com uma bolsa de estudos pela Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, para realizar uma parte de meus estudos na Universidade do Minho, em Portugal, momento em que conheci novos pesquisadores,

bem como pude aprofundar teorias e desenvolver diversos aspectos de minha pesquisa. Nesse período estive sob a orientação da Professora Ana Gabriela Macedo que, mais tarde, veio a ser minha coorientadora. Seguramente considero a Professora Ana uma das pessoas mais admiráveis e inspiradoras que alguma vez conheci. Obrigada.

Após o doutorado sanduíche, no regresso ao Brasil, a Professora Andreia Guerini acolheu-me como sua orientanda e, deste então, temos uma parceria sólida, baseada no trabalho e respeito mútuo. Funcionamos como uma equipe e isso se reflete tanto neste trabalho como em todas as publicações e parcerias que fizemos e ainda faremos em conjunto.

Agradeço do mesmo modo aos Professores Ronaldo Lima, Henrique Finco e Berthold Zilly que compuseram o júri na ocasião de defesa do projeto de doutorado, à secretaria do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução e à Capes, por incentivar, através de uma bolsa de estudos, esta pesquisa.

Aos membros da banca, os Professores Demétrio Panarotto, Márcio Markendorf e Dirce Waltrick do Amarante, *merci*.

Se minha vida fosse um filme, seria uma trama marcada por surpresas e delicadezas, muito provavelmente por causa dos diversos personagens que por ela transitaram. Muitos desapareceram, outros ainda cá estão, alguns acabaram de chegar. Porém, cada um ao seu modo, especialmente nestes últimos anos, fez parte dessa trajetória.

Assim, gostaria de demonstrar minha gratidão aos personagens principais que sempre estiverem comigo. Sérgio, Haroldo, Liliam, Fernando, Antônio, Andréia, Ana, Chris e Gabriel, muito obrigada.

Grata ao devir que não cabe dentro dessas margens nas instâncias de protagonista.

Agradeço aos meus, em especial à Ana W., minha força familiar inspiradora, e a todos os entusiastas que acompanharam este projeto que me habitou por completo.

Lista de Figuras

Figura 1 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (1h26min.46s.)....	36
Figura 2 – Cena do trailer de <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015)	37
Figura 3 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 52s.).....	72
Figura 4 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1min.29s.)	77
Figura 5 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h29min.15s.).....	86
Figura 6 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 13min.17s.)	87
Figura 7 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 17min.16s.)	88
Figura 8 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 18min.45s.)	89
Figura 9 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 6min.21s.)	97
Figura 10 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 10min.18s.)	97
Figura 11 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 59min.06s.)	98
Figura 12 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 59min.58s.)	98
Figura 13 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h13min.34s.).....	99
Figura 14 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h28min.23s.).....	100
Figura 15 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h26min.46s.).....	102
Figura 16 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 24min.03s.)	105
Figura 17 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 25min.03s.)	106
Figura 18 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 2min.07s.)	108
Figura 19 - Cartaz brasileiro do filme <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015).....	109
Figura 20 - Cartaz português do filme <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015).....	110
Figura 21 - Cena <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 21min.23s.)	

.....	113
Figura 22 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h01min.18s.)	116
Figura 23 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 33min.49s.)	117
Figura 24 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 32min.09s.)	120
Figura 25 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 33min.40s.)	121
Figura 26 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h13min.)	122
Figura 27 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 36min.30s.)	123
Figura 28 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 41min.47s.)	125
Figura 29 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h02min.34s.)	126
Figura 30 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h18min.26s.)	128
Figura 31 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h08min.30s.)	134
Figura 32 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h07min.49s.)	147
Figura 33 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h07min.08s.)	147
Figura 34 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 43min.20s.)	154
Figura 35 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 1h18min.51s.)	157
Figura 36 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 12min.45s.)	159
Figura 37 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 47min.10s.)	172
Figura 38 - <i>Cena Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2015, 47min.27s.)	173

ÍNDICE

Introdução	19
Capítulo 1 - <i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> : apresentação das obras literária e fílmica	25
1.1. Luiz Ruffato: de operário a jornalista e premiado escritor	39
1.2. José Barahona: uma trajetória entre Portugal e Brasil	47
1.3. Paulo Azevedo	49
1.4. Quem são os adaptadores?	51
2.1. Campo de fusões: a concepção do roteiro cinematográfico	66
2.1.1. Pontos de vista: autor, roteirista, diretor e protagonista	69
2.1.2. <i>Flashback</i>	75
2.1.3. De uma história a outra: o que persiste e o que evanesce	79
2.1.4. Como o roteiro poderia sobreviver?	90
Capítulo 3 - Suportes visuais do filme	93
3.1. Flor, fotografia e cigarro	93
3.1.1. Comboio, trem e pontes	103
3.1.2. Outros cenários	111
3.1.3. Representações visuais de Lisboa	117
Capítulo 4 - Personagens adaptados	131
4.1. Antagonista	142
4.2. Personagens secundários	153
4.3. Cidade-personagem: Cataguases	165
4.3.1. As epígrafes e as cidades	169
Considerações finais	179
Referências bibliográficas	183
Referência fílmica	188
ANEXOS	189
<i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i>	240

DIÁLOGOS ENTE LITERATURA E CINEMA: O CASO DA ADAPTAÇÃO DE *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

RESUMO: Esta tese tem como objetivo investigar o espaço de concepção do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), de José Barahona (1969--), adaptação do romance homônimo (2009) de Luiz Ruffato (1961--). Valendo-nos das ideias apresentadas por Robert Stam (2003, 2008) e Linda Hutcheon (2011) sobre teorias da adaptação, proponho uma reflexão sobre a passagem do livro ao filme, tendo como foco o roteiro cinematográfico, ferramenta que permite a travessia de um lado a outro. Para tanto, a partir dos pressupostos teóricos de Jean-Claude Carrière (2015), Michel Chion (1982, 1989) e Marcel Martin (2005), privilegamos analisar elementos representativos desta (re) criação como cenários, objetos e personagens. Além disso, levando em consideração tanto a mudança de meio, do literário para o audiovisual, quanto as idiosincrasias do processo, examinamos o que persiste ou evanesce no ato de adaptação. Pretendemos, desta forma, entender como e em que medida livro e filme dialogam entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Tradução Intersemiótica. Adaptação Cinematográfica.

DIALOGUES ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA: LE CAS DE L'ADAPTATION *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

RÉSUMÉ: Dans le cadre de cette thèse de Doctorat le domaine des Études de la Traduction, nous nous intéressons à analyser l'espace de conception du film *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), de José Barahona (1969--), adaptation du roman homonyme (2009) de Luiz Ruffato (1961--). Souscrivant aux idées proposées par Robert Stam (2003, 2008) et Linda Hutcheon (2011) sur les théories de l'adaptation, je propose une réflexion sur le passage du livre au film en visant le scénario, l'outil qui permet traverser d'un côté à l'autre. À partir des présuppositions théoriques de Jean-Claude Carrière (2015), Michel Chion (1982, 1989) et Marcel Martin (2005), nous privilégions l'étude d'éléments représentatifs comme décor, objets et personnages. En plus, prenant en compte le processus du texte littéraire au texte cinématographique, nous avons examiné ce qui persiste ou disparaître dans l'action d'adaptation. Nous voulons ainsi comprendre dans quelle mesure livre et film dialoguent parmi eux.

MOTS-CLÉS: Littérature. Cinéma. Traduction Intersémiotique. Adaptation Cinématographique.

DIALOGUES BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: THE CASE OF THE ADAPTATION *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*

ABSTRACT: Within the framework of this report of Doctorate the domain of the Translation Studies, we are interested to analyze the space of conception of the film *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), by José Barahona (1969--), adaptation of Luiz Ruffato's (1961--) homonymous novel (2009). Subscribing to the ideas proposed by Robert Stam (2003, 2008) and Linda Hutcheon (2011) on the theories of the adaptation, I intend a reflection on the passage from book to film, with focus on the screenplay, tool which allows the crossing on a side to the other. From the theoretical premises of Jean-Claude Carrière (2015), Michel Chion (1982, 1989) and Marcel Martin (2005), we favor the study of elements representative as sets, objects and characters. Besides, taking into account the process of the literary text to the film text, we examined what persists or disappears in the action of adaptation. We intend, this way, to understand to what extent how book and film sustain a dialogue with each other.

KEYWORDS: Literature. Cinema. Intersemiotic Translation. Film Adaptation.

INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta e investiga o romance¹ *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) de Luiz Ruffato, o filme homônimo (2015), de José Barahona e seu roteiro, para discutir a adaptação dessa obra literária para o cinema.

O livro foi escrito sob encomenda e faz parte da coleção *Amores Expressos*, cuja proposta levou autores brasileiros a viajarem para localidades ao redor do mundo. Tendo como pano de fundo uma grande cidade, o objetivo era escrever uma história onde o amor deveria ser o tema central.

Publicado pela editora Companhia das Letras e com 17.577 exemplares vendidos², em 2015 foi adaptado para o cinema, com roteiro e direção do português José Barahona. Vale ressaltar que se trata do primeiro livro de Ruffato a ganhar uma adaptação fílmica.

As filmagens³ ocorreram entre novembro de 2013 e fevereiro de 2014 nas cidades de Cataguases, Minas Gerais, Brasil e Lisboa, Portugal. A coprodução luso-brasileira participou de seis festivais⁴, esteve em cartaz em salas de cinema nacionais e europeias, além de ser

¹ Desde seu lançamento, o livro, categorizado no atual cenário literário brasileiro como “romance”, em sua ficha catalográfica, *Estive em Lisboa e lembrei de você* apresenta-se como ficção brasileira. Mesmo sendo um livro curto, algo que poderia enquadrar como novela, consideramos a obra um romance com traços biográficos e ficcionais que utiliza o depoimento como narrativa.

² Exemplares impressos vendidos até o primeiro semestre de 2017. O total de *e-books* é de 196 exemplares. Dados obtidos através de contato com a editora Companhia das Letras em agosto do mesmo ano.

³ Pudemos acompanhar, em Lisboa, três dias de filmagens, ocasião em que conhecemos, além da equipe técnica do filme, o escritor Luiz Ruffato. Também tivemos a oportunidade de, nesta circunstância, acessar o roteiro, que nos foi disponibilizado pelo próprio diretor.

⁴ O filme participou dos seguintes festivais: 39ª *Mostra Internacional de São Paulo* (2015), 19º *Festival Internacional Cine de Punta del Leste* (2016), 18º *Festival du cinéma brésilien de Paris* (2016), *Indie Lisboa* (2016), 49º *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* (2016), *Mostra Linhas Imaginárias Belo Horizonte* (2016) e do *Ciclo Literatura no Cinema* em Portugal (2017).

exibida em universidades⁵ e cineclubes.

Escrito por um autor cada vez mais conhecido, prestigiado e premiado, o romance, desde o seu lançamento, foi alvo de trabalhos acadêmicos⁶, entre monografias, dissertações e uma tese. No entanto, para além desta pesquisa⁷, nenhuma outra que tome como foco a relação entre livro e filme foi ainda realizada.

A ideia de trabalhar com esse livro e filme em específico nasce de nosso interesse, desde a época da licenciatura em Letras Língua Francesa e Literaturas⁸ e, posteriormente, do mestrado em Estudos da Tradução⁹, pelos possíveis diálogos entre literatura¹⁰ e cinema.

Além disso, por conta da atualidade e importância de temas como

⁵ As exibições seguidas de debate foram organizadas por nós e tiveram lugar na Universidade do Minho, (Instituto de Letras e Ciências Humanas), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no âmbito do *Projeto Cinema Mundo* e na Universidade Comunitária Regional de Chapecó (UnoChapecó), na inauguração do Cineclube do curso de Produção Audiovisual. Mais informações disponíveis em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/eventos_cientificos.php>; <<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/>>; <<https://www.unochapeco.edu.br/prodaudiovisual>> Acesso em 05 junho 2017.

⁶ Até o primeiro semestre de 2017, foram publicadas quarenta dissertações de mestrado e dezenove teses de doutorado em que o *corpus* é a obra de Luiz Ruffato. Informações disponibilizadas pelo autor e trabalhos consultados em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/#0>> Acesso em 01 agosto 2017.

⁷ Entre os anos 2015 e 2016 fui contemplada com uma bolsa de estudos no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE – CAPES), complementando minha pesquisa na Universidade do Minho em Braga, Portugal. Pelo fato de estar no país, também desenvolvi parte de minhas observações em Lisboa como, por exemplo, vivenciar a cidade descrita por Luiz Ruffato e filmada por José Barahona.

⁸ Diploma obtido em 2011 pela Universidade Federal de Santa Catarina.

⁹ AIRES, L. *Literatura, cinema e identidade em L'élégance du hérisson de Muriel Barbery e Le hérisson de Mona Achache*. 2013. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro do Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/107487>> Acesso em 21 outubro 2017.

¹⁰ Devido ao escopo de nossos estudos, nos limitamos a pensar literatura, neste caso, apenas no gênero romance e deixamos de lado outras formas escritas como poesia, textos jornalísticos, ensaios etc. que possam originar roteiros cinematográficos.

crise econômica, social e financeira, emigração, desterritorialização e desenraizamento abordados no livro e no filme, justificam a escolha do *corpus*.

Quando asseguramos que determinada obra cinematográfica é resultado de uma adaptação, embora possa implicar em uma assimetria, claramente anunciamos sua relação com outra(s) obra(s) e, caso conheçamos determinado texto literário que foi adaptado, é legítimo que leitores e espectadores busquem elementos comparativos e relacionais entre um e outro. No que diz respeito a esse assunto, Ismail Xavier afirma:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Roteiros baseados ou inspirados em obras literárias vêm, desde o surgimento do cinema, ocupando significativo espaço em produções audiovisuais, gerando discussões e possibilidades investigativas. Basta pensarmos que, a partir dos anos 1930, o *Oscar*¹¹, um dos mais prestigiosos prêmios do cinema mundial, indica e laureia os melhores roteiros adaptados.

Assim, para compor este estudo, foram elaborados os seguintes objetivos de pesquisa:

¹¹ O primeiro filme a receber o prêmio *Oscar* na categoria “melhor roteiro adaptado” foi *Cimarron* (1931), adaptação do romance homônimo de Edna Ferber e, o mais recente é *Moonlight* (2017), baseado na peça teatral *In Moonlight Black Boys Look Blue* de Tarell Alvin McCraney.

CIMARRON. Direção de Wesley Ruggles. Nova York: RKO Radio Pictures, 1931. VHS (123min.): mono., black and white.

MOONLIGHT. Direção de Barry Jenkins. Nova York: A24, 2016. DVD (111min.): son., color.

A lista completa dos filmes premiados está disponível em: <<http://www.filmsite.org/bestscreensplays5.html>> Acesso em 30 setembro 2017.

1. Apresentar o romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* de Luiz Ruffato, a adaptação cinematográfica homônima e seu respectivo roteiro realizados por José Barahona;

2. Investigar, com base nas teorias de Robert Stam (2003, 2008) e Linda Hutcheon (2011) sobre adaptação cinematográfica, a passagem do livro ao filme e, segundo as ideias propostas por Michel Chion (1982, 1989), Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (2015, 2016) e Marcel Martin (2005), identificar que conteúdos foram adaptados.

Como objetivo secundário, pretendemos: Verificar como se constroem e desenvolvem elementos significativos no filme tais como cenários, objetos e personagens recorrendo às teorias de Michel Chion (1982), Beth Brait (1985), Jacques Aumont (2003, 2013), Marcel Martin (2005) e Dominique Parent-Altier (2014).

Salientam-se desses objetivos principais e secundário as seguintes questões:

1. Como ocorreu o processo de adaptação fílmica?
2. Que tipo de conexão, ou conexões, em termos de vínculos dialógicos, José Barahona estabelece com a obra literária?
3. Quem são os adaptadores?
4. Que informações do romance foram mantidas e/ou suprimidas no roteiro cinematográfico e, por consequência, no longa-metragem e quais foram acrescidas?

Para complementar esta pesquisa de forma intertextual, utilizaremos entrevistas¹² que fizemos com o escritor Luiz Ruffato (2014 e 2017), o diretor e roteirista José Barahona (2014 e 2016), os atores Paulo Azevedo (2014) e Renata Ferraz (2014), e com os

¹² As entrevistas em formato integral podem ser consultadas nos anexos deste trabalho e as realizadas com os tradutores foram publicadas na revista *Cadernos de Tradução*, disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/2501/showToc> Acesso 01 dezembro 2017.

GUERINI, A.; AIRES, L. Entrevista com Mathieu Dosse, Gian Luigi de Rosa e Michael Kegler. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 406-425, 2017.

tradutores Mathieu Dosse (2016), Gian Luigi de Rosa (2016) e Michael Kessler (2016).

Para melhor compreender a trajetória do livro ao filme, passando pelo roteiro, montamos o seguinte esquema:

História/depoimento	Texto (livro)	Roteiro	Texto (filme)	Interpretação cênica
Texto, história oral, interpretação	<u>Conta</u> a história Luiz Ruffato	Espaço de concepção, fronteira, limiar, campo de fusões, entre ¹³	<u>Mostra</u> a história José Barahona	<u>Mostram</u> a história atores e não-atores

Tabela 1: Do livro ao filme. **Fonte:** Leomaris Aires

Na tentativa de alcançar os objetivos acima apresentados e de responder as questões propostas, dividimos a tese em quatro capítulos. No primeiro, *Estive em Lisboa e lembrei de você: as obras e seus (re) criadores* apresentamos o *corpus* literário e fílmico, bem como breves biografias do autor, do realizador e do ator principal para fornecer pontos de referência ligados aos objetos.

No segundo capítulo, *Adaptar: um processo de apropriação* justificamos a escolha do termo “adaptação”, utilizando sobretudo a obra *Uma teoria da adaptação* (2011), da autora canadense Linda Hutcheon. Neste livro, Hutcheon propõe que tratemos adaptações como adaptações, compreendendo assim que sempre haverá eliminações e acréscimos. As ideias de Robert Stam (2003, 2008) nos auxiliarão, igualmente, a analisar o processo de adaptação fílmica do livro de Ruffato, o que exatamente foi adaptado e de que modo, pelo cineasta português.

O roteiro escrito por Barahona, elo entre romance e filme, será um de nossos alicerces, e nos ajudará a perceber as escolhas do

¹³ Esta noção de “entre” fez-nos lembrar do conto *A terceira margem do rio* de João Guimarães Rosa: “que lugar é esse que a preposição ‘entre’ indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio”.

realizador, bem como a importância desse instrumento na construção fílmica. Para tal fim, utilizaremos a teoria de Jean- Claude Carrière e Pascal Bonitzer (2015, 2016), Jacques Aumont e Michel Marie (2013).

Em *Suportes visuais do filme*, nosso terceiro capítulo, o foco da análise recai em elementos que compõem o longa-metragem tais como os objetos flor, fotografia e cigarro, além do comboio, trem e pontes, juntamente com cenários internos e externos e representações visuais da cidade de Lisboa. Para tanto, a teoria de Michel Chion (1989), Marcel Martin (2005), Dominique Parent-Altier (2014) e as entrevistas concedidas por José Barahona (2014, 2016) nos guiarão nesta etapa.

No quarto capítulo, *Personagens adaptados*, privilegiamos investigar além do protagonista, antagonista e personagens secundários, a cidade-personagem, Cataguases, componentes de extrema importância nesta adaptação. Por isso, como base teórica, utilizaremos além de Michel Chion (1989), Beth Brait (1985), Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (2016), Bill Nichols (2012) que, embora trate de cinema documental, discorre sobre a participação de não-atores em produções cinematográficas. Por último, analisaremos as epígrafes presentes na obra literária, elemento paratextual estudado por Gérard Genette (2009) e se estas foram inseridas no filme.

Pretendemos, através desta pesquisa, produzir um trabalho acadêmico inédito no Brasil e em Portugal, considerando que o estudo dessas duas obras, nessa perspectiva, ainda não ter sido realizado.

Gostaríamos, assim, de contribuir tanto para os Estudos da Tradução, quanto da Adaptação, campos de investigação crescentes e em pleno desenvolvimento, possibilitando novas e revigoradas discussões nesses âmbitos. Procuramos, de algum modo, proporcionar um olhar mais atento acerca das relações entre literatura e cinema, e colaborar na perspectiva de futuras pesquisas.

CAPÍTULO 1 - ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ: APRESENTAÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIA E FÍLMICA

Criado pelo produtor cultura e de cinema Rodrigo Teixeira¹⁴ e pelo escritor João Paulo Cuenca, o projeto literário *Amores Expressos*¹⁵ pretendia que autores escrevessem, a partir de cidades ao redor do mundo, uma história de amor. Autores conhecidos e renomados como Sérgio Sant'Anna (*Um crime delicado*, 1997; *O homem-mulher*, 2014) e Bernardo Carvalho (*Magnólia*, 2003; *Reprodução*, 2013) participaram da coleção. Sendo um dos primeiros escritores a participar do projeto, Luiz Ruffato pôde escolher o lugar em que sua história de amor se

¹⁴ Rodrigo Teixeira, também proprietário da RT Features, coproduziu o filme *Call me by your name* (2017) que foi indicado ao prêmio Oscar nas categorias melhor filme, melhor ator (Timothée Chalamet), roteiro adaptado e canção original.

CALL ME BY YOUR NAME. Direção de Luca Guadagnino. Crema: Frenesy Film Company, 2017. DVD (132min.): son., color.

¹⁵ Além de Ruffato, foram selecionados para compor o projeto literário Daniel Galera (*Cordilheira*, 2008, Buenos Aires), João Paulo Cuenca (*O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, 2010, Tóquio), Joca Reiners Terron (*Do fundo do poço se vê a lua*, 2010, Cairo), Sérgio Sant'Anna (*O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, 2011, Praga), Paulo Scott (*Ithaca road*, 2013, Sidney), Daniel Pellizzari (*Digam a Satã que o recado foi entendido*, 2013, Dublin), Bernardo Carvalho (*O filho da mãe*, 2009, São Petersburgo), Chico Mattoso (*Nunca vai embora*, 2011, Havana), Amílcar Bettega (*Barreira*, 2013, Istambul), todos publicados pela Companhia das Letras, com exceção de André de Leones (*Como desaparecer completamente*, 2010, São Paulo), que lançou seu romance pela editora Rocco. Os livros de Cecília Giannetti (Berlim), Adriana Lisboa (Paris), Lourenço Mutarelli (Nova York), Reinaldo Moraes (Cidade do México), Antônia Pellegrino (Bombaim) e Antonio Prata (Xangai), até este momento não foram publicados. Durante suas viagens, os autores deveriam manter um blogue em que contariam experiências e, como última etapa do processo, os livros poderiam se converter em roteiros cinematográficos.

Mais dados disponíveis em:
 <http://www.companhiadasletras.com.br/busca.php?b_categoria=096>;
<http://www.posfacio.com.br/tag/colecao-amores-expressos/>>;
 <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/amores-expressos-na-pele/>> Acesso em 02 novembro 2017.

passaria. A cidade eleita foi Lisboa, capital portuguesa que Ruffato já conhecida e onde morou por cerca de um mês no ano de 2009.

Estive em Lisboa e lembrei de você foi traduzido para o italiano (*Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*, Gian Luigi da Rosa, 2011) para o espanhol (*Estuve en Lisboa y me acordé de ti*, Mario Camara, 2011), para o francês (*À Lisbonne, j'ai pensé à toi*, Mathieu Dosse, 2015), para o alemão (*Ich war in Lissabon und dachte an dich*, 2015, Michael Kegler) e para o finlandês (*Lissabonissa Muistin Sinut*, 2017, Mika Rönkkö).

Apesar de fazer parte da coleção *Língua Comum*¹⁶ da editora Quetzal, o livro de Ruffato, na edição portuguesa, sofreu alterações em seu título, transformando-se em *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti* (2010), e no corpo textual, com supressões¹⁷ dos destaques em itálicos e negrito presentes da edição da Companhia das Letras.

O romance nos é apresentado como história verídica, objeto da transcrição de entrevistas que um imigrante brasileiro teria oferecido a Luiz Ruffato, entrevistador que em momento nenhum se pronuncia, em Lisboa. Ruffato afirma que, ao escrever seus livros, gosta de experimentar formas diferentes. Algo que, na verdade, diz respeito a uma estratégia discursiva e ao instrumento estilístico¹⁸ do autor: “*Eles eram muitos cavalos* é uma instalação literária. *Inferno Provisório* é um catálogo de histórias. *De mim já nem se lembra* é uma falta narrativa

¹⁶ Além de Luiz Ruffato, autores como Lourenço Mutarelli, Arthur Dapieve, Vasco Graça Moura, José Rentes de Carvalho, entre outros, compõem a série. Disponível em: <http://www.quetzaleditores.pt/livros?restricts=8066x5839&facetcode=temas&restrictsinc=8233&facetcodeinc=coleccao> Acesso em 30 setembro 2017.

¹⁷ Em entrevista para nós concedida e disponível nos anexos deste trabalho, o diretor José Barahona, sobre a questão das modificações na edição portuguesa do livro, afirma: “um português entenderia exatamente porque é que estas palavras estão em negrito. O significado delas estarem em destaque, já é uma apropriação do personagem dessas palavras. Portanto, eu acho que elas não deviam ter sido alteradas mesmo numa edição para portugueses, já que é um brasileiro a falar. Faz a diferença do que significa na escrita literária” (BARAHONA, 2014).

¹⁸ O romance epistolar *De mim já nem se lembra*, por exemplo, seria, alegadamente, a transcrição de cartas que o irmão de Ruffato teria remetido à família que permaneceu em Minas Gerais, durante o período em que morou em São Paulo.

epistolográfica e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, uma falsa novela jornalística” (RUFFATO, 2014).

Nesta mesma entrevista para nós concedida, Ruffato comenta a respeito de *Estive em Lisboa e lembrei de você* dizendo que é pela primeira vez que trabalha com personagens e cenários estranhos ao Brasil. As histórias, de uma maneira geral, acompanham personagens fora do Brasil (Ibidem, 2014).

Trata-se de um relato literário de partes da vida do personagem, ordenadas temporalmente, de Cataguases a Lisboa. Ao longo de suas 83 páginas, dedica-se, então, em dois capítulos, a contar a história de Sérgio de Souza Sampaio¹⁹.

Para Gian Luigi De Rosa, tradutor de Ruffato na Itália, o livro é, claramente

Uma estratégia discursiva, com a qual e por meio da qual legitima, por um lado, um instrumento estilístico utilizado para poder expressar os conteúdos um tanto incômodos dos quais Ruffato nos fala, e comprovar, por outro lado, a proximidade da narrativa com o vivido, estabelecendo com o leitor um verdadeiro pacto de verossimilhança (DE ROSA in SILVA; COUTO, 2016, p. 59-60).

No primeiro capítulo, *Como parei de fumar*, estamos em Cataguases²⁰, Zona da Mata Mineira, cidade natal do próprio autor,

¹⁹ O nome foi eleito em homenagem ao cantor e compositor Sérgio Sampaio (1947-1994). Além disso, como vimos, Souza é um dos sobrenomes do autor.

²⁰ A cidade, considerada patrimônio da arquitetura modernista brasileira pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), recebeu, nos anos 1940, duas obras idealizadas por Oscar Niemeyer (1907-2012): o Colégio de Cataguases e a casa do escritor, industrial e fazendeiro Francisco Inácio Peixoto (1909-1986), respectivamente em 1944 e 1940.

Logo no início do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você*, numa cena externa (4A, 02min.), visualizamos a praça José Inácio Peixoto, projetada pelo arquiteto paraense Francisco Bolanho, em 1956. A residência da artista plástica Nanzita Salgado (1919-2007), outro projeto arquitetônico de Bolanho, é cenário do filme (Cena 33C, 26min.15s.), como casa do personagem Fernando.

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>; <<http://nanzita.blogspot.pt/>>;

divisa com o estado do Rio de Janeiro. Acompanhamos a saga do protagonista para abandonar o vício: “parar mesmo, de vez, condicionava a minha determinação” (RUFFATO, 2009, p. 15). No segundo capítulo, *Como voltei a fumar*, somos levados à capital portuguesa através da imigração do protagonista e descobrimos a sucumbência diante do cigarro: “depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar (RUFFATO, 2009, p. 83). O tabagismo, aliás, é o fio condutor da história.

O personagem, também conhecido como Serginho, trabalha na Companhia Industrial de Cataguases, na Seção de Pagadoria. Oriundo de família modesta, mora num bairro periférico, Taquara Preta, com a mãe.

Tudo parece equilibrado em sua vida até o momento em que conhece Noemi, vizinha “malfalada no bairro” (RUFFATO, 2009, p. 22), e ela engravida. Obrigado pelo pai da jovem a casar-se e assumir responsabilidades, Sérgio tem de lidar com o filho recém-nascido e com a suposta doença mental da esposa “quase dois anos despendi nessa desordem (RUFFATO, 2009, p. 23). Depois de Noemi ser flagrada nua, tomando banho numa fonte em frente à prefeitura, ela é internada numa clínica psiquiátrica. A guarda de Pierre, filho do casal, fica a cargo dos avós maternos e Sérgio acaba sendo processado por maus-tratos, negligência e abandono de incapaz.

A vida do personagem parece ruir pois ele acredita que “foi parar de fumar, e as coisas degradingaram” (RUFFATO, 2009, p. 21). Concomitante ao falecimento da mãe, dona Zizinha, meses depois, “de complicação do coração, isto uma mulher incapaz de molestar uma mosca e que nunca queixou de uma dor-de-cabeça, uma dor-no-corpo, um resfriado, nada, veio o enfarte, pum!, estatelou dura” (RUFFATO, 2009, p. 24), há ainda, a demissão no trabalho, uma vez que Sérgio “viviu tão desacorçoado que não rendia mais na fábrica: as faltas e a desatenção me cortaram a carreira, e fui mandado embora cinco-seis meses depois do passamento da minha pranteada mãe” (RUFFATO, 2009, 25).

Absorto em contratempos nem sempre por ele originados, quando questionado pelos amigos e colegas sobre o futuro, sem muita certeza,

esboça o desejo de ir embora para o estrangeiro. O destino, sugerido pelo senhor Oliveira, personagem de um ex-emigrado, é Portugal, porta de entrada da Europa para brasileiros imigrantes devido às relações históricas e possíveis afinidades idiomáticas. Ele incentiva Sérgio em seu projeto, vendendo o sonho de fortuna rápida: “o caminho é Portugal, e, diante da admirada plateia, decantou as maravilhas do país pra onde todo mundo estava seguindo, e que, se mais novo, até ele mesmo voltava, ‘O momento é de reconstrução’” (RUFFATO, 2009, p. 25-26).

No primeiro capítulo do livro acompanhamos, juntamente com o drama familiar e profissional do personagem, sua saída da periferia de Cataguases²¹ rumo a um grande centro, Lisboa.

Sérgio almeja reconstruir sua vida em outro continente e suas projeções em relação ao futuro estão ancoradas em ideias pré-concebidas, seja no que concerne o aspecto financeiro e econômico do país, seja pela aparente facilidade em falar a mesma língua.

Como se trata de um depoimento, o livro explora as memórias de personagem através de seu ponto de vista, ancoradas em *flashback* (recurso utilizado no filme e que analisaremos mais adiante). A narrativa é marcada pela oralidade e por expressões idiomáticas típicas do *mineirês*, variedade falada sobretudo no interior de Minas Gerais, além de lusitanismos, na segunda parte do romance.

Na tentativa de transcrever o sotaque mineiro não apenas do personagem, mas dos falantes do subúrbio de Cataguases, o autor utiliza, por exemplo, palavras separadas por hífen, como: “de-natural” (p. 15), “na-raça” (p. 16), “lá-dele” (p. 17), “no-atropelo” (p. 76), “em-desde” (p. 78) e contrações como “pra” (p. 19), “pros” (p. 23), “procê” (p. 26), “praquilo” (p. 78) etc. Há, ainda, vocábulos como “frizer”, (p. 21), “pemedê e piriri” (p. 24), entre outros.

Encontramos igualmente alguns casos de estrangeirismo na língua inglesa transcritos pelo autor: “uálquemen” (p. 54), “verbo *tubí*”, “êi, bi, ci, di, i, efe, di êidi, ai”, “dídi iú enjói it” (p. 58), “ráu matche” e “mai rum” (p. 60), “ráu ariú, quem na relpiú, gude mil, gude praiçe” (p. 82).

²¹ O filme foi rodado em diversos espaços da cidade, contudo, as cenas feitas na casa do personagem Sérgio e arredores se passam no bairro Vila Reis, zona leste de Cataguases. Outras informações disponíveis em: <<http://cataguases.net/infraestrutura-urbana/>> Acesso em 01 dezembro 2017.

A omissão do clítico reflexivo²² em verbos pronominais está presente no título do romance, mas também nos trechos “esgotado, enfiei debaixo das cobertas” e “dia seguinte, levantei cedo, agasalhei bem” (p. 42), “paguei a conta, arrependendo daquela asneira” (p. 60) ou “por um instante esqueci do mundo” (p. 75).

O uso do itálico, aplicado ao longo de todo o livro, serve para enfatizar palavras dentro de frases, geralmente descrevendo ações ou pensamentos de outros personagens: “amanhã na hora-do-almoço – uma segunda-feira – que ele arrumava receita, já que se tratava de *substâncias controladas*” (p. 16), “demandaram contra mim um processo por *maus-tratos, negligência e abandono de incapaz*” (p. 25), “Sheila, e se a gente *casasse?*” (p. 65) etc.

Já na segunda parte do romance, numa tentativa de ultrapassar a barreira do idioma, Sérgio passa a conhecer e utilizar o vocabulário do português falado em Portugal. A ênfase destas palavras é feita em negrito²³ como, por exemplo “tasca” (p.44), “chapéu-de-chuva” (p.46), “montras” (p. 51), “alfarrabistas” (p. 52), “fazer banga” (p. 55), “alterneira” (p. 62), “esplanada” (p. 68), “rameira” (p.72), “passadeira” (p.74), “puto e cacimbo” (p.76) etc. O personagem também tem contato com angolanos e cabo-verdianos, cujo léxico também é colocado em evidência: “bibes, banga, musseques” (p. 55), “calulu, moamba, muzungué, jindungo” (p. 75), “bakongos, tugas” (p. 76) etc.

O livro é contextualizado temporalmente entre 2001, quando Portugal entrou para a zona do Euro em substituição aos escudos, moeda utilizada até então, e 2005, data em que o depoimento foi gravado:

O que se segue é o depoimento, minimamente editado, de Sérgio de Souza Sampaio, nascido em Cataguases (MG) em 7 de agosto de 1969, gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005, nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no

²² O pesquisador, linguista e tradutor Gian Luigi de Rosa escreveu, recentemente, um ensaio em que analisa, dentro do livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, casos de omissão pronominal.

DE ROSA, G. L. *L'omissione del clítico riflessivo nei verbi pronominali del PB*. Revista di Studi Portoghese e Brasiliane. No prelo.

²³ Ao longo do trabalho mantivemos as palavras em negrito nos trechos do livro utilizados como citação.

alto das escadinhas da Calçada do Duque, zona histórica de Lisboa. A Paulo Nogueira, que me apresentou a Serginho em Portugal, e a Gilmar Santana, que o conheceu no Brasil, ofertou este livro. L.R. (RUFFATO, 2009, p. 14).

No que diz respeito à imigração brasileira em Portugal, muito “expressiva”²⁴, sobretudo no início dos anos 2000, período chamado de “segunda vaga imigratória” (CASA DO BRASIL, 2004), fatores como a relação histórica entre os dois países, a aparente semelhança cultural, a proximidade do idioma como língua comum e a ascensão da economia portuguesa levaram muitos brasileiros a escolherem, entre outras cidades, Lisboa como destino.

Dados do Ministério das Relações Exteriores mostram que, em 2003, por exemplo, mais de 100 mil moravam em Portugal e atualmente, o país continua a ser a escolha de 13,4% dos brasileiros²⁵. Além disso, dos 491.243 brasileiros que residem fora do país, mineiros, como o personagem Serginho, são os que mais emigraram para Portugal (20,4%) contra, em segundo lugar, cariocas (9,1%). Nesta época, muitos trabalharam na restauração e no comércio. De acordo com o pesquisador Igor Machado, houve uma “profissionalização dos fluxos migratórios brasileiros” e em 2005, dos brasileiros residentes na região de Lisboa, 29,8% trabalhavam no setor da construção civil (MACHADO, 2005, p. 13).

Os números vão de encontro às informações presentes no livro:

Falta mão-de-obra e sobram oportunidades pros brasileiros e pros pretos (que é como eles chamam as *peças de cor*). O lugar certo para quem não tem alergia a trabalho. [...] Pedreiro, bombeiro, eletricitista, ladrilheiro, pintor-de-parede, motorista, garçom (os homens), arrumadeira, atendente de loja, manicure, cabeleireira, tomadeira-de-conta-

²⁴ VITORIO, Benalva da Silva. *Imigração brasileira em Portugal: identidade e perspectivas*. Coimbra: Leopoldianum, 2007.

²⁵ Para informações complementares consultar: <<http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/noticias/censo-ibge-estima-brasileiros-no-externo-em-cerca-de-500-mil/impresao>> Acesso em 01 março 2016.

de-criança e garçomete (as mulheres), com a vantagem de perceber o salário *em euro* (RUFFATO, 2009, p. 26 – destaques do autor).

Em vista disso, Sérgio tentar reconstruir sua vida. Contudo, quando finalmente chega a Lisboa, imerso em diferenças culturais e linguísticas, descobre uma nova realidade do país eleito para morar, uma vez que as condições de trabalho não são exatamente favoráveis.

Alguns destes contrastes abordaremos mais adiante, mas tomamos como exemplo o trecho do livro²⁶ em que o personagem principal é advertido, de modo agressivo, pelo proprietário da pensão na qual está hospedado:

Dia seguinte, [...] desci, deparei com a recepção abandonada, tilintei a campainha uma, duas, três vezes, esperei, e, como não aparecia ninguém, toquei de novo, impertinente, até surgir uma senhora de cara amarrada, [...] perguntando o quê eu desejava, expliquei nada não, só que, como não havia *ninguém* no balcão, achei perigoso, *alguém* podia entrar, roubar qualquer coisa, a velha olhou pra mim, com raiva, disse “Isso aqui não é o Brasil não, ó estúpido (RUFFATO, 2009, p. 43 – destaques do autor).

Em 2013, ao ler o livro de Luiz Ruffato, José Barahona tinha intenções de transformá-lo em documentário com o intuito de desvendar o motivo pelo qual brasileiros gostariam de viver em Portugal: “minha primeira ideia foi de colocar um ator a fingir que está a ser entrevistado e isto seria um falso documentário. Mas claro, depois disso evoluiu e eu abandonei a ideia” (BARAHONA, 2014).

²⁶ O excerto, adaptado para a obra fílmica, manteve o mesmo teor em relação ao conteúdo, salvo que foi incluído na cena um guarda-chuva. Sérgio chega molhado à recepção da pensão, toca a campainha e é alertado que o objeto em questão deve de ser colocado num suporte, a fim de evitar que a água escorra. Quanto ao fato de a recepção estar sem funcionários naquele momento, o proprietário, Habib, justifica: “isto aqui não é o Brasil, está bem?”, supostamente se referindo a possível falta de segurança no Brasil, se comparada a Portugal (Cena 58, 38min. 09s.).

Entretanto, para conseguir responder a essa pergunta, opta pela realização de um filme ficcional em que personagens descritos na obra literária se fundem com personagens reais, pessoas que conheceu durante *castings* em Cataguases e Lisboa, introduzindo, portanto, elementos documentais no processo de adaptação.

Os não-atores trouxeram para a produção fílmica um comportamento espontâneo diante da câmera, não atuando cenicamente como faria um profissional, mas sendo aquilo que o teórico e crítico de cinema Bill Nichols chama de “atores sociais” (NICHOLS, 2012, p. 31). Tais pessoas continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença de uma equipe de cinema e, como resultado, obtém-se uma atmosfera de autenticidade, algo que, para nós, permeia todo o filme.

Segundo o autor,

Um paralelo entre personagens de documentários e atores tradicionais é que os cineastas geralmente são a favor de indivíduos cujo comportamento espontâneo diante da câmera permite que transmitam uma ideia de complexidade e profundidade semelhante à que valorizamos na atuação de um ator treinado (NICHOLS, 2012, p. 31).

Filmes com esse hibridismo²⁷ ficção-documentário estão presentes no próprio cinema brasileiro como são os casos dos bem-sucedidos de *Cidade de Deus*²⁸ (2002) de Fernando Meirelles e *Linha de*

²⁷ Não podemos deixar de mencionar igualmente o cinema neo-realista italiano, sua apresentação e não representação da realidade, e a influência que exerceu em cineastas como Roberto Rossellini (1906-1977), um de seus maiores expoentes. Filmes como *Roma*, *Cidade Aberta* (1945), por exemplo, representa o movimento e complementa o elenco utilizando não-atores e atores amadores, que atuam nos papéis delas mesmas.

Outras informações disponíveis em: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Neorealism-HISTORICAL-ORIGINS-OF-ITALIAN-NEOREALISM.html>> Acesso em 30 junho 2017.

ROMA, CIDADE ABERTA. Direção de Roberto Resselini. Roma: *Excelsa Film*, 1945. VHS (103min.): mono, black & white.

²⁸ CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. São Paulo: *Buena Vista International*, 2002. DVD (130min.): son., color.

*Passe*²⁹ (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas ou, ainda, do recente *Rifle*³⁰ (2016), de Davi Pretto. Nos dois primeiros casos, ambos expõem a realidade da periferia das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e, no terceiro exemplo, da região rural do extremo sul gaúcho, fronteira com o Uruguai. Tais filmes contam com a participação de pessoas da comunidade que, além de conhecerem muito bem aquilo que está a sua volta, atuam com base no improviso, sem decorar texto ou conhecer propriamente o roteiro.

Entre os muitos não-atores presentes em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, destacamos a participação, por exemplo, de Habib Hussien, proprietário da Pensão Ibérica localizada na Praça da Figueira em Lisboa, Alexandre Nunes, português aposentado que vive nessa mesma pensão e, quando mais jovem, parte ao Brasil para evitar de combater na Guerra Colonial³¹ portuguesa, bem como Miguel Alves, dono do restaurante Príncipe do Calhariz, local do primeiro trabalho de Sérgio na capital portuguesa.

Ao contrário dos atores que, de acordo com Nichols, são “valorizados pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual” (NICHOLS, 2005, p. 31), os não-atores interpretam a si mesmos, tentando assim transmitir um comportamento espontâneo diante da câmera. Ainda a respeito da dinâmica do cinema documental e da presença de não-atores em filmes de ficção, Bill Nichols acrescenta:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação.

O filme é adaptação do livro de título homônimo de Paulo Lins, publicado em 1997 pela Companhia das Letras.

²⁹ LINHA DE PASSE. Direção de Walter Salles. São Paulo: *Universal Pictures*, 2008. DVD (113min.): son., color.

³⁰ RIFLE. Direção de Davi Pretto. Porto Alegre: Tokyo Filmes, 2016. DVD (88min.): son., color.

³¹ A Guerra Colonial portuguesa, também conhecida como Guerra do Ultramar, decorreu entre 1961 e 1974. O conflito envolveu as Forças Armadas de Portugal e as forças organizadas das antigas colônias de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. Disponível em: <<http://www.guerracolonial.org/>> Acesso em 30 março 2017.

Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que associamos à não-ficção ou ao documentário, como filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (NICHOLS, 2005, p. 17).

A ligação entre Brasil e Portugal vai além da história ambientada nos dois países. Há também uma parceria luso-brasileira, que inclui desde a equipe técnica aos atores profissionais, amadores e não-atores até a produção.

Para além do título, que se manteve o mesmo do romance, o filme é igualmente narrado pelo protagonista³², cuja trajetória nos é exposta pelo viés de sua ótica interpretativa.

O “narrador-escritor” como refere Linda Seger (2007, p. 150), está presente sobretudo em romances escritos em primeira pessoa, quando temos a história narrada pelo próprio personagem principal. Outro autor, Orhan Pamuk, afirma que romances com essa característica possibilitam que vejamos

O universo do ponto de vista do herói – através das suas sensações e, sempre que possível, através de suas palavras. [...] Visto através dos olhos das suas personagens, o mundo do romance parece-nos estar mais perto e ser mais acessível. É precisamente esta proximidade que dá à arte do romance seu poder irresistível (PAMUK, 2012, p. 47).

A figura do narrador, papel desempenhado pelo protagonista, ganhou evidência no filme e, o relato da obra literária, fruto da transcrição de entrevistas, transformou-se num depoimento narrado com o ator a olhar diretamente para a câmera como se ela simbolizasse seu interlocutor, o que deixa o filme muito próximo da ideia de Ruffato, conforme observamos a seguir:

³² No livro *O romancista ingênuo e sentimental*, Orhan Pamuk define protagonista como “alguém que é formado por situações e acontecimentos, que vai vivendo e que ajuda a elucidá-los de uma maneira expressiva” (PAMUK, 2012, p. 53).



Figura 1 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (1h26min.46s.).

Fonte: *Vimeo*

Com um orçamento modesto, cerca de R\$ 1 milhão (produções mais robustas³³ chegaram a ter R\$ 5 milhões, como *O Palhaço*³⁴ (2011) de Selton Mello, R\$ 13 milhões, como *Flores Raras*³⁵ (2013) de Bruno Barreto ou R\$ 3,4 milhões, como *Aquarius*³⁶ (2016) de Kleber Mendonça Filho, o filme é uma coprodução entre Refinaria Filmes, Mutuca Filmes (Brasil) e David & Golias (Portugal), com o apoio do Polo Audiovisual Zona da Mata.

As locações ocorreram nas cidades de Cataguases e Lisboa com registros entre 9 e 19 de novembro de 2013 e de 19 de fevereiro a 05 de março de 2014. Por três dias tivemos a oportunidade de acompanhar as filmagens na capital portuguesa, tanto as realizadas no *set* quanto as cenas externas e conhecer pessoalmente a equipe. À medida que este contato, fundamental e significativo para a pesquisa, avança,

³³ Mais informações disponíveis em:
http://www.imdb.com/title/tt1921043/?ref=fn_al_tt_1;
http://www.imdb.com/title/tt2217458/?ref=nv_sr_1;
http://www.imdb.com/title/tt5221584/?ref=fn_al_tt_2 Acesso em 01 agosto 2017.

³⁴ O PALHAÇO. Direção de Selton Mello. São Paulo: Imagem Filmes, 2011. DVD (90 min.): son., color.

³⁵ FLORES RARAS. Direção de Bruno Barreto. São Paulo: Imagem Filmes, 2013. DVD (118 min.): son., color.

³⁶ AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. São Paulo: Vitrine Filmes, 2016. DVD (146 min.): son., color.

consequimos entrevistar³⁷ o realizador, dois dos atores e três dos tradutores da obra literária, bem como o escritor Luiz Ruffato, além de aceder ao roteiro adaptado.

Os temas presentes do livro, mais do que a interpretação de Barahona sobre o livro, é seu ponto de vista sobre o filme, sobre como ele pretendia abordar e transmitir a mensagem ao público. O próprio *trailer*³⁸, cujo *frame*³⁹ reproduzimos a seguir, em seus pouco mais de dois minutos, evidencia tanto aquele que narra, quanto o foco de interesse do realizador.



Figura 2 – Cena do trailer de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015). **Fonte:** *Vimeo*

O filme recebeu críticas positivas da imprensa. Num artigo⁴⁰ de

³⁷ As entrevistas em formato integral estão disponíveis nos anexos deste trabalho.

³⁸ O *trailer* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K4VsSbIwxik>> Acesso em 30 dezembro 2017.

³⁹ A impressão de movimento nasce ao “fotografar” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia”. Em inglês, *frame* é um dos fotogramas captados pela câmara e que, quando projetados à velocidade de 24 por segundo, dão a impressão de movimento (BERNARDET, 2012, p. 18-19).

⁴⁰ FONSECA, R. A Lisboa de Luiz Ruffato ganha os cinemas com delicadeza, com certeza. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 de junho 2016. Caderno Cultura.

Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/a-lisboa-de-luiz->

2016, do jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, a adaptação foi considerada “ponte estética entre Brasil e Portugal, sob a ótica dos fluxos migratórios”, além de

Popularizar, no âmbito do audiovisual, a obra literária de Luiz Ruffato, um dos maiores criadores da língua portuguesa no espaço do romance revelado nas últimas duas décadas. Foi nas páginas do romance homônimo de Ruffato que o cineasta português (radicado no Rio) José Barahona pinçou um enredo que é uma espécie de périplo transnacional em busca da felicidade (FONSECA, 2016).

O jornal português *O Público*⁴¹, no mesmo ano, refere que o filme “aprimora uma tristeza rarefeita, límpida – aquilo que fica depois da tempestade –, que nos interpela sem bonança: um imigrante brasileiro derrotado em Lisboa olha para nós, portugueses” (CÂMARA, 2016).

Em 2017, em Portugal, o filme recebeu os prêmios de melhor música original (Felipe Ayres), melhor argumento (José Barahona) e prêmio do público de melhor ator (Paulo Azevedo) através do *CinEuphoria*⁴², blogue especializado em crítica cinematográfica, além de ter sido nomeado ao *Prêmio Sophia*⁴³ pela *Academia Portuguesa de*

[ruffato-ganha-os-cinemas-com-delicadeza-com-certeza/](#)> Acesso em 17 dezembro 2016.

⁴¹ CÂMARA, Vasco. Monólogo de derrota depois da esperança por todos os lados. **O Público**, Lisboa, 30 de novembro 2016. Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2016/11/30/culturaipsilon/noticia/monologo-de-derrota-depois-da-esperanca-por-todos-os-lados-1753076>> Acesso em 17 dezembro 2016.

⁴² A lista completa dos premiados está disponível em: <<http://cineuphoria09.blogspot.pt/2017/01/cineuphoria-premios-2017-os-vencedores.html>>

Acesso em 20 março 2017.

⁴³ Tanto o *CinEuphoria* quanto o *Prêmio Sophia* são atribuídos em âmbito nacional, em Portugal, e internacional. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt4719202/awards?ref=tt_awd>; <<http://academiadecinema.itpeopleinnovation.com/premios-sophia/>>; <<http://cineuphoria09.blogspot.pt/2017/01/cineuphoria-premios-2017-os-vencedores.html>> Acesso em 01 março 2017.

Cinema por melhor argumento adaptado. A fotografia do filme foi feita por Daniel Alves, profissional que também trabalhou no premiado documentário *José e Pilar*⁴⁴ (2010), de Miguel Gonçalves Mendes.

Após mencionarmos aspectos gerais das obras literária e fílmica, destacaremos, na sequência, algumas informações bibliográficas do escritor Luiz Ruffato por considerarmos que o perfil de suas obras e sua trajetória estão, de algum modo, conectados com o *corpus* principal desta pesquisa.

1.1. LUIZ RUFFATO: DE OPERÁRIO A JORNALISTA E PREMIADO ESCRITOR

Luiz Fernando Ruffato de Souza nasceu em 1961 na cidade de Cataguases, Minas Gerais. Oriundo de família humilde, o pai era pipoqueiro e a mãe trabalhava como lavadeira, é o filho caçula de três irmãos. Seu percurso⁴⁵ profissional, até se tornar um escritor reconhecido no Brasil e no exterior, foi bastante abrangente. Desde criança trabalhava para ajudar os pais, auxiliando no que podia, como vendedor de pipocas, caixeiro de bar e balconista de armarinho. Na adolescência formou-se em tornearia mecânica pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e nos anos 1980, graduou-se em Comunicação com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), trabalhando até o final desta década em jornais locais como repórter, redator e editor.

Em 1990 muda-se para São Paulo, cidade em que reside atualmente, e começa a trabalhar no *Jornal da Tarde*. Abre mão do jornalismo em 2003 para dedicar-se apenas à literatura. Quando fez essa opção, já tinha definido que queria escrever sobre aquela que veio a ser a grande temática de sua obra: o trabalhador urbano, o operário, os personagens da classe média baixa⁴⁶.

⁴⁴ JOSÉ E PILAR. Miguel Gonçalves Mendes. Lisboa: JumpCut, 2010. DVD (117min.): son., color.

⁴⁵ BATISTA, R. Eu faço literatura com “L” maiúsculo. *O Povo*, Ceará, Jornal de hoje, mar. 2014. Disponível em: http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2014/03/24/noticiasjornalp_aginasazuis,3225037/eu-faco-literatura-com-l-maiusculo.shtml Acesso em 28 janeiro 2016.

⁴⁶ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Luiz Ruffato. Disponível em:

A obra de Ruffato é composta por poesia, prosa e crônica. *Eles eram muitos cavalos* (Boitempo, 2001), cujo título remete ao poema *Romance LXXXIV ou Dos Cavalos da Inconfidência*⁴⁷ (1953), da escritora mineira Cecília Meireles, é seu romance de estreia. O livro encontra-se em sua 11ª edição no Brasil, além de ter sido traduzido na Alemanha, Espanha, França, Itália e Finlândia e, em 2017, editado em Portugal. Por esse trabalho, Ruffato foi laureado pela Associação de Críticos de Arte (APCA) e recebeu o prêmio *Machado de Assis de Narrativa* da Fundação Biblioteca Nacional. Em 2012, o livro ganhou uma adaptação teatral⁴⁸ pelo grupo cênico *Companhia do Feijão* e, em 2017, outra montagem foi feita pelo *Coletivo dos Vagabundos*⁴⁹.

Publica a coletânea de contos *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) e, mais tarde, lança *Os Sobreviventes* (2000), ambos pela editora Boitempo. Os livros foram reeditados e integrados, entre 2005 e 2011, na saga *Inferno Provisório*, apanhado ficcional da classe operária brasileira do século XX até o início do século XXI. O projeto⁵⁰, pensado pelo autor antes mesmo da publicação de seus primeiros livros, é constituído por cinco volumes: *Mamma, son tanto felice* (2005), *O Mundo Inimigo* (2005), *Vista Parcial da Noite* (2006), *O Livro das Impossibilidades* (2008) e *Domingo sem Deus* (2011), todos publicados

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3628/luiz-ruffato>> Acesso em 01 fevereiro 2016.

⁴⁷ No poema, cujo trecho que compõe a epígrafe do livro de Ruffato, fala-se dos cavalos que transportaram poetas, magistrados e sacerdotes, mas que foram hoje esquecidos: “eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem”.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 1977, p. 84.

⁴⁸ O conteúdo integral da adaptação *Mire Veja* está disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=vMuMoMZxaR0>> Acesso em 31 janeiro 2016.

⁴⁹ Mais informações sobre a ficha técnica do grupo disponíveis em: <<https://www.sopacultural.com/eles-eram-muitos-cavalos-estreia-no-teatro-serrador/>> Acesso em 01 junho 2017.

⁵⁰ Os livros foram compilados num único volume pela editora Companhia das Letras.

RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

pela editora Record.

O diretor José Luiz Villamarim baseou-se em *Inferno Provisório* para realizar *Redemoinho*⁵¹ (2016), seu primeiro longa-metragem, com roteiro de George Moura e participação de Irandhir Santos, Júlio Andrade, Dira Paes e Cássia Kis.

Em poesia, possui três livros, *As Máscaras Singulares* (Boitempo, 2002), *Paráguas Verdes* (Ateliê Acaia, 2011) e *Amor encontrado* (edição não comercial, 2013). O autor lança *De mim já nem se lembra* (Moderna, 2007) e *Estive em Lisboa e Lembrei de você* (Companhia das Letras, 2009), livros considerados por ele como “laterais⁵²”, concomitante ao desenvolvimento da pentalogia *Inferno Provisório*.

Enquanto organizador, seu livro mais recente chama-se *Entre as Quatro Linhas* (DSOP, 2014), coletânea de 15 contos cujo tema é o futebol, alegada grande paixão da maioria dos brasileiros. Ruffato reuniu nomes muito conhecidos da literatura brasileira para compor a edição, tais como Cristóvão Tezza, André Sant’anna, Adriana Lisboa, entre outros.

Desde que decide ser um escritor profissional, Luiz Ruffato produz intensamente, chegando a publicar e organizar uma ou mais obras por ano. Ele é, segundo os organizadores do livro de ensaios *Realidade, fantasia & outras histórias: a ficção de Luiz Ruffato*⁵³:

⁵¹ Júlio Andrade foi laureado com o prêmio de melhor ator no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, o Festival do Rio, em 2016. Já Villamarim ganhou o prêmio especial no júri pela direção do filme. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt3108658/awards?ref=tt_awd > Acesso 20 agosto 2017.

REDEMOINHO. Direção de José Luiz Villamarim. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes; Globo Filmes, 2016. DVD (100min.): son., color.

⁵² A afirmação encontra-se na entrevista concedida para a TV Univesp, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=HIWLMHpU2UQ>> Acesso em 01 junho 2017.

⁵³ O livro de ensaios, lançado em agosto de 2016, conta com a participação de escritores, críticos literários e tradutores brasileiros e estrangeiros que, ao todo, escreveram nove textos a respeito da obra do autor mineiro. São eles: Diana Navas, Gian Luigi De Rosa, Tereza Jardini, Mario Cámara, Rosana Corrêa Lobo, Helena Bonito Couto Pereira, Maurício Silva e Sonia Melchiori Galvão. SILVA, Maurício; COUTO, Rita. *Realidade, fantasia & outras histórias: a ficção de Luiz Ruffato*. São Paulo: Big Time Editora, 2016.

Um autor polígrafo, e como todo autor polígrafo, sua produção literária revela-se carregada de “contradições”. Evidentemente, esse não é um fato que desabone ou desacredite sua obra: ao contrário, tais “contradições” revelam não apenas o dinamismo e diversidade de sua literatura, mas principalmente, sua vivacidade e (por que não dizer!) sua *verdade*. [...] Daí a dificuldade em classificá-lo dentro dos limites estreitos oferecidos pela historiografia e pela crítica literárias; daí também, a necessidade de se pensar em “outras” categorias estéticas, em “outros” protocolos de leitura, em uma metodologia de análise diversa daquelas que a que estamos acostumados (SILVA; COUTO, 2016, p. 9).

Além disso, produziu diversas coletâneas literárias, como a antologia *Quando fui outro* (Companhia das Letras, 2006), *Mário de Andrade: seus contos preferidos* (Tinta Negra, 2011) e *Liberdade de agora* (MóBILE, 2011). O escritor segue uma rotina estrita, conforme afirmou em entrevista para a também jornalista e escritora Eliane Brum: “nunca tive problemas como ‘falta de inspiração’ ou ‘bloqueio artístico’ porque planejo com bastante antecedência o meu trabalho⁵⁴”.

Em outra declaração Luiz Ruffato comenta que seu projeto literário consiste em, através de um ponto de vista pouco presente na literatura brasileira, o do trabalhador urbano, “tentar mapear os rumos da classe média baixa, ou do proletariado, dentro de uma sociedade complexa como a brasileira⁵⁵” e retratar “os personagens que não aparecem na literatura, não são nomes de rua, ninguém lembra deles

⁵⁴ BRUM, E. A igreja do livro transformador. *Revista Época*, São Paulo, ago. 2011. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>> Acesso em 02 fevereiro 2017.

⁵⁵ PERNAMBUCO SUPLEMENTO CULTURAL DO DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Meu compromisso é com a história que quer ser contada. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-antteriores/29-meu-compromisso-e-com-a-historia-que-quer-ser-contada.html>> Acesso em 01 maio 2016.

quando morrem⁵⁶”.

No romance *Flores Artificiais* (Companhia das Letras, 2014), Luiz Ruffato decide distanciar-se da temática que envolve suas obras antecessoras. No entanto, há algo neste livro que, para nós, o aproxima muito de *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Trata-se da história de Dório Finetto, engenheiro consultor do Banco Mundial, que escreve o manuscrito *Viagens à terra alheia*, cujo título nos remete à obra *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett, narrando suas experiências a trabalho pelo mundo. O personagem envia seu texto para Luiz Ruffato que, ao ler os relatos, decide reescrevê-los. Assim, possivelmente, *Flores Artificiais* é um livro dentro de um livro.

Quando nos concedeu a primeira entrevista, em 2014, o escritor afirmou:

Flores Artificiais é um desdobramento de meus outros livros. Sempre discuti a questão do pertencimento. Este tema está presente em *Eles eram muitos cavalos*, está presente no projeto *Inferno provisório* (inclusive, com o deslocamento de italianos para o Brasil, de mineiros para São Paulo), está presente em *De mim já nem se lembra* e está claro em *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Aliás, este último serve como uma espécie de ponte entre os livros anteriores e *Flores Artificiais*. Serginho sai do Brasil para tentar a sorte em Portugal. Em *Flores Artificiais* todos os personagens estão deslocados. A diferença é que pela primeira vez trabalho com personagens e cenários estranhos ao Brasil. As histórias, de uma maneira geral, acompanham personagens fora do Brasil⁵⁷ (RUFFATO, 2014).

Em relação a proximidades entre as duas obras, destacamos alguns elementos. Tanto Serginho quanto Dório são, assim como Luiz,

⁵⁶ JUNIOR, L.C.P. Luiz Ruffato: uma escolha profissional. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, abril. 2014.
Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/102/uma-escolha-profissional-309638-1.asp>> Acesso em 01 junho 2016.

⁵⁷ A entrevista completa encontra-se nos anexos deste trabalho.

mineiros. Em *Flores Artificiais*⁵⁸, o personagem coleciona histórias e pequenos acontecimentos que foram recontados por Ruffato no livro, lugar em que as fronteiras entre ficção e realidade são tênues. Dório é capaz de misturar-se e interagir com diversas pessoas que passam por seu caminho e tenta, de certo modo, pertencer e fazer parte da vida destes indivíduos. Logo, tanto o formato quanto o conteúdo dialogam com *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

No ano de 2012, o romance *Eles eram muitos cavalos* foi publicado na Alemanha⁵⁹ conquistando a crítica e o público. Em 2013 o Brasil foi o país homenageado na Feira do Livro de Frankfurt e Ruffato o convidado a proferir o discurso de abertura⁶⁰. Ao todo, mais de 60 escritores brasileiros fizeram parte da comitiva que representou o país na Feira⁶¹.

O discurso é, na verdade, a adaptação de um artigo escrito a pedido do jornal suíço de Zurique, *Neue Zürcher Zeitung*⁶², publicado⁶³ uma semana antes de o evento começar. Luiz Ruffato fez uma síntese histórica, traçou um panorama socioeconômico e discorreu sobre injustiças do Brasil contemporâneo, abordando, entre outros assuntos, a questão da desigualdade, o elevado índice de homicídios, as taxas

⁵⁸ RUFFATO, Luiz. *Flores Artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁵⁹ Publicado com o título *Es waren viele Pferde*, tradução de Michael Kegler, Berlim/Hamburg: Assoziation A, 2012. Michel ganhou o importante prêmio *Straelen* pela tradução dessa obra que está na terceira edição na Alemanha. O tradutor divide a conquista com Marianne Gareis que traduziu o livro *Dom Casmurro* de Machado de Assis. O prêmio é concedido anualmente e é a primeira vez que obras de língua portuguesa alcançam tal façanha.

⁶⁰ ESTADÃO CULTURA. O discurso na íntegra de Luiz Ruffato na Feira do Livro de Frankfurt. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463,0.htm>> Acesso em 01 fevereiro 2016.

⁶¹ A lista com os nomes dos autores está disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/10/brasil-sera-o-homenageado-na-feira-internacional-do-livro-de-frankfurt-2013>> Acesso em 10 maio 2016.

⁶² O artigo está disponível em: <<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/eine-hoelle-namens-brasilien-1.18162164>> Acesso em 10 maio 2016.

⁶³ Também disponível no *Jornal Rascunho*: <<http://rascunho.com.br/a-literatura-pode-mudar-a-sociedade/>> Acesso em 01 maio 2017.

altíssimas de pessoas em situação de pobreza e a violência doméstica. Muito criticado na altura e quase agredido por brasileiros em Frankfurt⁶⁴, o autor comentou sobre problemas básicos pelos quais o país passa, dizendo que somos paradoxais, no sentido de sermos desiguais, embora nas últimas décadas, admitiu, milhões de pessoas saíram da linha da miséria.

Segundo o escritor, para além do estereótipo do país conhecido por suas belezas naturais, pelo carnaval e pelo futebol, há um Brasil que ainda está se desenvolvendo, e alerta para o papel transformador que a literatura pode exercer.

Propagado pelos veículos de comunicação, o discurso correu o mundo e, por semanas, muito se falou a respeito. Colegas de profissão não aprovaram a fala de Ruffato e houve até quem sugerisse: “que se mude do Brasil⁶⁵”.

A polêmica em torno do discurso teve impacto na carreira do escritor, já que a Feira possui visibilidade mundial e atrai atenções da mídia e de autores de diversos países. Ruffato diz que tinha consciência que poderia sofrer críticas e rebate:

Evidentemente, esperava que o discurso fosse provocar reações. Mas não que provocasse reações, digamos assim, pessoais. Isso para mim é realmente desagradável. Teve gente que falou que eu deveria ir embora do país, outros disseram que só mesmo o filho de uma lavadeira e de um pipoqueiro para falar uma bobagem dessas⁶⁶.

O autor participa com frequência de eventos e festivais literários,

⁶⁴ DEUTSCHE WELLE CULTURA. Entrevista com Luiz Ruffato. Disponível em: <<http://www.dw.de/quase-fui-agredido-por-brasileiros-em-frankfurt-diz-ruffato/a-17150517>> Acesso em 01 abril 2016.

⁶⁵ Outros comentários estão disponíveis em: <<http://www.dw.de/pol%C3%A4Amico-discurso-de-luiz-ruffato-divide-feira-do-livro/a-17148356>> Acesso em 05 fevereiro 2016.

⁶⁶ A entrevista completa está disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/10/13/noticia_arte_e_livros,147370/entrevista-luiz-ruffato-fala-sobre-polemico-discurso-e-rebate-criticas.shtml> Acesso em 12 maio 2016.

promove palestras, discussões e projetos editoriais em conjunto com outras atividades relacionadas a profissão. Desde o final de 2013, escreve semanalmente para o jornal espanhol *El País Brasil*⁶⁷ e colabora com o jornal paranaense *A Gazeta do Povo*. Nos últimos anos vem ministrando oficinas e laboratórios de escrita literária em diversos estados do Brasil, sendo em 2012 escritor-residente na Universidade da Califórnia, em Berkeley, EUA.

Além do romance *Flores Artificiais*, outras publicações mais recentes são *Minha primeira vez* (Arquipélago Editorial, 2014), livro que constitui o sexto volume da coleção *Arte da Crônica* e reúne, justamente, as crônicas que Ruffato escreveu entre 2005 e 2014 para as revistas *África 21*⁶⁸, de Angola, e para os jornais *El País*, *Folha de São Paulo* e *Rascunho*⁶⁹.

Os mais recentes reconhecimentos por seu trabalho se deram com o livro *A história verdadeira do sapo Luiz* (DSOP, 2014), vencedor do 57º prêmio Jabuti na categoria infantil e, em julho de 2016, em parceria com o tradutor Michael Kegler recebeu o prêmio literário *Hermann Hesse*⁷⁰, na Alemanha, pela qualidade da obra publicada em conjunto com a sua tradução. Desde 2015 mantém o blogue *Lendo os clássicos*⁷¹, espaço reservado às suas leituras e releituras dos clássicos da Literatura mundial. Em 2018 lança *A cidade dorme* (Companhia das Letras), livro com vinte contos, escritos nos últimos quinze anos, sobre passagem do tempo, família e memória.

Após esse breve relato sobre a bibliografia do escritor Luiz Ruffato passaremos, em seguida, ao percurso cinematográfico de José

⁶⁷ JORNAL *EL PAÍS* ARTIGOS ESCRITOS POR LUIZ RUFFATO.

Disponível em: http://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza/a/ Acesso em 01 abril 2016.

⁶⁸ Algumas crônicas publicadas pela revista *África 21* estão disponíveis em: <http://www.africa21digital.com/culturas/ver/20034533-imigrantes-na-literatura-brasileira-por-luiz-ruffato> Acesso em 20 setembro 2016.

⁶⁹ *GAZETA DO POVO*. Crônicas de Luiz Ruffato. Disponíveis em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/> Acesso em 20 setembro 2015.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20806181.html> Acesso em 01 agosto 2016.

⁷¹ Disponível em: <http://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.pt/> Acesso em 01 agosto 2016.

Barahona, aspecto essencial para compreendermos o que o levou a adaptar o livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, suas escolhas e criações enquanto cineasta.

1.2. JOSÉ BARAHONA: UMA TRAJETÓRIA ENTRE PORTUGAL E BRASIL

José Barahona nasceu em Lisboa em 1969 e já no início dos anos 1990 começou a trabalhar como técnico de som, assistente de direção e roteirista em filmes de curta e longa-metragem, ficcionais e documentais. Em 1992 forma-se na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) do Instituto Politécnico de Lisboa, com especialização na área de som. Completou os estudos em Cuba na *Escuela Internacional de Cine e TV* de San Antonio de Los Baños e em Nova Iorque no *New York Film Academy*. Em 2002, conclui o curso de licenciatura em realização também pela ESTC.

Em 2004 lança dois filmes, o primeiro, *Buenos Aires Hora Zero*⁷², documentário que conta a história de um homem e sua busca por ancestrais que teriam fundado, no século XVIII, a colônia de Sacramento no Uruguai. O personagem, também narrador e diretor do filme, parte rumo à Buenos Aires na tentativa de encontrar suas origens através de parentes emigrantes. O segundo, *Pastoral*⁷³, um curta-metragem ficcional em preto e branco, acompanha a trajetória de uma mulher em fuga que acaba por se aproximar de um homem quando este lhe oferece comida. Em 2005 *Pastoral* recebeu menção honrosa no *Festival de Cinema Fantástico* do Porto e obteve o prêmio de melhor curta-metragem de ficção na XII edição do *Caminhos Film Festival*.

Mais tarde, em 2009, lança o documentário *Milho*. Nesse filme a influência da tecnologia na maneira e formas de viver das nossas sociedades são questionadas. Com base nos alimentos que consumimos ao longo dos tempos, Barahona propõe uma reflexão sobre transgênicos. Essa obra ganhou o prêmio *Cine Eco* no *Festival Movimento* de Seia (2009).

⁷² BUENOS AIRES HORA ZERO. Direção de José Barahona. Lisboa: *LX Filmes*, 2004. DVD (69min.): son., color.

⁷³ PASTORAL. Direção de José Barahona. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2004. DVD (27min.): son., p&b.

No mesmo ano realiza uma série televisiva de seis episódios em que explica a história da Química para alunos brasileiros do ensino médio. O trabalho faz parte do projeto CONDIGITAL da Coordenação Central de Educação à Distância da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro e do Ministério da Educação.

*O Manuscrito Perdido*⁷⁴, segundo longa-metragem documental, surge em 2012 e trata das diferenças culturais entre falantes de língua portuguesa nos países lusófonos. A partir das anotações feitas por Fradique Mendes, poeta português e heterônimo coletivo criado pelos escritores Eça de Queiroz, Antero de Quental e Batalha Reis, escreve um manuscrito sobre a sociedade brasileira do século XIX. O filme conquistou os prêmios TV Brasil como melhor longa-metragem na 15ª *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* e no *Connecticut College International Research Film Festival*, além da menção especial do júri no 2º *Festival International du Film de Chercheurs sur les esclavages, Diasporas, Cultures et Citoyennetés em Lyon*, França.

Nesse mesmo ano é convidado pela editora *Alaúde* para publicar um livro⁷⁵, de título homônimo ao filme, em que constam a transcrição dos diálogos, fotografias e diário de filmagens.

A coprodução luso-brasileira *Far from home movie*, documentário de 2013 realizado por José Barahona e pela produtora e cineasta Carolina Dias, trata de um diário cinematográfico de viagem de Kathmandu, no Nepal ao deserto do Thar situado entre Índia e Paquistão. O foco dos realizadores é expor a diferença histórico-cultural, linguística e religiosa que separa os brasileiros e portugueses destes povos asiáticos.

Também em 2013 torna-se sócio da Refinaria Filmes, produtora de cinema, mostras, espetáculos de dança e performance. Seu trabalho ficcional mais recente como diretor e roteirista acontece com *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), *corpus* principal desta pesquisa de doutorado.

Em andamento está o documentário *Alma Clandestina*, história de Maria Auxiliadora Lara Barcelo (1945-1976), integrante da Organização Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR –

⁷⁴ O MANUSCRITO PERDIDO. Direção de José Barahona. Lisboa e Rio de Janeiro: David&Golias e Refinaria Filmes, 2011. DVD (79min.): son., color.

⁷⁵ BARAHONA, José. *O manuscrito perdido*. São Paulo: Tordesilhas Livros, 2012.

Palmares). Presa e torturada no período da Ditadura Militar no Brasil, foi exilada, cometendo suicídio em Berlim, aos 31 anos. A direção é dividida com o realizador português Jorge Silva Melo e Barahona, novamente, trabalha com o ator Paulo Azevedo, de quem trataremos a seguir.

1.3. PAULO AZEVEDO

O intérprete de Sérgio de Souza Sampaio é o ator Paulo Azevedo, mineiro nascido em 1978 na cidade de Belo Horizonte. Paulo é um artista plural, já que, além de atuar, ele possui experiência na direção, escrita e produção de espetáculos, além de ter trabalhado como performer e locutor em campanhas publicitárias.

Formado em Comunicação Social pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH) em 2000, começou a trabalhar como estagiário no programa televisivo Agenda (Rede Minas) e, por oito anos, exerceu várias funções na emissora, chegando a ser apresentador. Também teve passagem pela Rede Globo Minas Gerais.

Sua relação com o teatro vem desde a infância, mas desde os 17 anos, quando ingressa no teatro amador, exerce a atividade de ator. Em 2004 funda, juntamente com outros atores mineiros, o projeto *Espanca!*, grupo teatral renomado nacionalmente. Entre os trabalhos desenvolvidos, podemos destacar a peça *Por Elise* (2005), primeira criação do *Espanca!* e alicerce para a origem do grupo, que estreia com temporadas em Curitiba e, mais tarde, em São Paulo e Rio de Janeiro. *Por Elise* conquistou importantes prêmios, como Shell SP e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), ambos em 2005, além de integrar a lista da revista Bravo! considerada uma das melhores produções em artes cênicas dos últimos oito anos⁷⁶. Em 2006, Paulo e o grupo participam da Copa da Cultura em Berlim.

Outra montagem do *Espanca!* com expressivo sucesso entre a crítica e o público, foi *Amores Surdos* (2006). A peça esteve em cartaz por sete anos e rendeu a Paulo Azevedo indicações aos prêmios de melhor ator na Qualidade Brasil SP e Usiminas do Sindicato dos Produtores de Artes de Artes Cênicas (SICPARC) pela interpretação de

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.ufgd.edu.br/noticias/neste-domingo-fit-apresenta-2018por-elise2019-da-cia-espanca-de-belo-horizonte>> Acesso em 21 janeiro 2017.

“Pequeno”, um garoto com problemas respiratórios.

Muda-se para São Paulo em 2008, momento em que se dedica, para além do teatro, ao cinema, à publicidade e às experiências como *clown*. Em 2009, Paulo adapta para os palcos o romance *Ensaio de Amor* (2011) do filósofo Alain de Botton. A peça intitulada *Histórias de Chocar*, ocasião importante na carreira do ator, é uma parceria com a artista Rita Clemente, com quem elaborou o texto, produziu, dirigiu e atuou no espetáculo.

Entre 2011 e 2012, foi a vez de trabalhar com o cineasta Héctor Babenco (1946-2016) e com a atriz Bárbara Paz na peça *Hell*, adaptação do livro *Hell – Paris 75016* (2003) de Lolita Pille. Depois de realizar temporadas bem-sucedidas no Rio de Janeiro e São Paulo a peça circulou por outras cidades brasileiras e fez parte do Ano do Brasil em Portugal. Em 2014, Paulo Azevedo voltou a atuar no espetáculo, dando sequência ao trabalho com Babenco e Paz.

O vínculo de Paulo com cinema acontece a partir de 2003, quando começa a fazer curtas-metragens, são oito em seu currículo, mas foi em 2013 que participa de seu primeiro longa-metragem no papel do protagonista Ernesto, no filme *Paixão e Virtude*, última obra do fluminense Ricardo Miranda (1950-2014), adaptação do conto *Passion et Vertu* (1837) de Gustave Flaubert (1821-1880).

O ator nos contou em entrevista como conheceu parte da obra de Luiz Ruffato:

Eu conheci a obra do Luiz Ruffato através do teatro. Eu já tinha visto uma montagem de um grupo chamado Companhia do Feijão da obra *Eles eram muitos cavalos*. A montagem foi muito premiada e teve um destaque tão grande naquele ano [2005] quanto a publicação [do livro]. *Estive em Lisboa e lembrei de você* eu conheci através do filme mesmo, quando a produtora Carolina Dias me procurou, me sondando para fazer um teste e, assim que o teste foi marcado, eu fui correndo à livraria e li o livro imediatamente. Depois de receber o roteiro, fiz toda a pesquisa para realizar o teste, que seria no dia seguinte (AZEVEDO, 2014).

Com o teste para o papel de Sérgio, surge também a oportunidade de trabalhar com José Barahona. Recentemente, após o lançamento de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Azevedo estreou nas minisséries *13 dias longe do sol* (TV Globo, O2 Filmes), *Terra Dois* (TV Cultura) e *Rua Augusta* (O2 Filmes, TNT Brasil). Além desses trabalhos, o ator participa do filme *Mare Nostrum* de Pedro Morelli e Fábio Mendonça e do documentário *Alma Clandestina*, nova parceria com o realizador José Barahona em conjunto com Jorge Silva Melo.

Tendo em vista que diretor e ator são fundamentais na constituição do filme, interrogamo-nos sobre o papel do adaptador ou dos adaptadores neste projeto audiovisual.

1.4. QUEM SÃO OS ADAPTADORES?

Há, frequentemente, um consenso em relação a autoria de adaptações cinematográficas. Diretores, primeiros intérpretes de uma narrativa, são considerados, comumente, os principais adaptadores e responsáveis pela condução de atores, cenas e equipe técnica. Já ao roteirista é atribuída a tarefa de conceber elementos primordiais tais como enredo, diálogos e personagens, recriando algo já existente. Segundo Carrière e Bonitzer

Quer a história tenha sido inventada expressamente para essa matéria – o filme –, ou tenha sido encontrada numa peça, num acontecimento qualquer, num poema, num conto popular, num romance, numa novela ou numa crônica, o papel do roteirista é esse: adaptar a narrativa à matéria fílmica (2016, p. 91).

Figurinista e cenógrafo voltam-se para o roteiro em busca de inspiração e não deixam de ser adaptadores, embora orientados pelo diretor e atores que, obviamente, farão sugestões. Durante a etapa de edição, todo o material filmado será selecionado e ordenado de modo a nos mostrar uma história. De forma geral, o responsável pela montagem de filmes segue instruções do realizador, organizando a estrutura da história para que o espectador possa, portanto, associar uma imagem à outra.

Contudo, partindo do pressuposto de que o diretor é o principal adaptador, o que ele quer mostrar? Através desta pergunta-chave e pensando em nosso caso específico, José Barahona possui um acúmulo de função. Ele é, ao mesmo tempo, roteirista e diretor.

Enquanto intérpretes cênicos, os atores poderiam ser considerados adaptadores? Linda Hutcheon compreende que “nas obras encenadas, os atores são aqueles que incorporam e dão existência material à adaptação. Embora devam claramente seguir o roteiro, alguns atores admitem buscar inspiração e experiência no texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 120), sobretudo quando personagens têm origem em clássicos literários conhecidos do grande público ou já foram adaptados antes.

Embora não haja, na obra literária, uma descrição física do protagonista, apenas comportamental, a aparência que Sérgio teria no filme pôde ser escolhida livremente. O protagonista de *Estive em Lisboa e lembrei de você* recorreu ao livro de Luiz Ruffato à procura do ponto de vista do escritor que, em conjunto com o roteiro, o auxiliou na composição do personagem.

Quando Paulo Azevedo participou do *casting* para o filme, características como sua altura, por exemplo, passaram a personificar o personagem assim que ator foi selecionado no teste. José Barahona afirma

Eu não tinha uma ideia física completamente definida, nem uma ideia fechada sobre a psicologia do Sérgio. O Sérgio não era baixo nem gordo, nem feio, mas não era tão alto como o Paulo, por exemplo. Eu não tinha imaginado o Sérgio tão alto. Então, o Sérgio passou a ser alto. Ele era um jovem *bon vivant*, boêmio, *naïf*, bom coração, coração aberto, sem muita maldade em Cataguases e continua a ser mesma pessoa em Lisboa, com o passar dos anos, um pouco mais amadurecido (BARAHONA, 2014).

A composição do personagem, desde a caracterização estética como figurino e maquiagem, até a preparação corporal, foi concebida em muitas etapas e em conjunto. Durante a preparação, Paulo treinou futebol, passou a beber cerveja, aprendeu a fumar e a andar de

motocicleta. Jerzy Grotowski, crítico e diretor de teatro afirma que “todos os elementos visuais são construídos através do corpo do ator” (GROTOWSKI, 1987, p. 28), estabelecendo então um canal entre corporeidade e imagem.

Parece-nos pertinente remeter à experiência teatral de Paulo, que trouxe para o personagem sua prática como ator, autor, diretor e produtor, algo que certamente enriqueceu a criação e composição de Sérgio.

Por estar presente em quase todas as cenas, o desempenho de Paulo, em termos de técnica e de interpretação, foi bastante exigente. O ator, em alguns dias, chegou a estar no local das filmagens por 10, 12 horas consecutivas, isso num período curto de filmagens, cerca de 30 dias entre Cataguases e Lisboa. Além de atuar, Azevedo participou em outros momentos do filme, através de sugestões no roteiro e na caracterização do personagem. Grotowski assegura que atores possuem uma autonomia guiada pelo realizador pois “não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno do 'nascimento duplo e partilhado’” (GROTOWSKI, 1987, p. 22).

A composição do personagem ultrapassou a caricatura do sotaque mineiro, daquele homem calmo, simples e ingênuo descrito por Luiz Ruffato. Sérgio, no filme, até fala com certo acento, mas não tão enfatizado, como confirma Paulo Azevedo (AZEVEDO, 2014). O ator considera fundamental a imersão feita em Cataguases e Lisboa, pois colaborou com a estética proposta por Barahona. Grande parte da experiência de Paulo no teatro, performances, estudos de *clown* e de dança, ajudou a edificar Serginho pois o ator teve que contracenar com não-atores e lidar com o improviso.

O diretor deu liberdade a toda a equipe para que trouxessem suas próprias experiências ao filme e graças a essa abertura uma sintonia criativa foi construída no grupo. Tal confiança refletiu-se na relação entre diretor e ator. José Barahona comenta que não houve uma colisão de ideias e opiniões sobre quem tem razão ou que está certo sobre o personagem principal:

O Paulo foi fantástico durante todo o processo e ele trouxe muito ao personagem, é uma criação de três pessoas, na realidade. O personagem do Sérgio no filme é do Ruffato, meu e do Paulo

Azevedo. Não acho que nenhum dos três fica atrás, se calhar sou eu aquele que menos intervém, digamos assim. Eu apenas orientei na direção que achava que o personagem deveria ir (BARAHONA, 2014 – Grifo nosso).

A trajetória do protagonista na obra literária pode gerar múltiplas leituras e formas de adaptação diferentes, mas é a maneira particular como Paulo “leu” o personagem e o diálogo entre os três Serginhos que vemos nas telas de cinema.

Portanto, Luiz Ruffato colabora com o texto literário, depois, José Barahona escreve o roteiro e dirige o filme e, por fim, Paulo Azevedo mediante a fusão destes dois textos, cria o seu próprio *script*, potencializado pela caracterização e pela imagem, originando uma adaptação. Para Robert Stam, “o adaptador goza de mais liberdade para atualizar e reinterpretar o romance” (STAM, 2003, p. 42) pois pode inovar e recriar, transformando sem repetir.

Embora José Barahona guie e direcione o intérprete, as expressões, o semblante, os gestos, o tom de voz e o diálogo com o espectador no momento do relato ficam sob incumbência de Paulo Azevedo. Para ele:

Desde o teste, era um Sérgio do Paulo que sofreu orientações do José Barahona, mas que sofreu, no bom sentido, porque ele amadurece, se modifica, amplia o sentido, ele cria antagonismos [...] e vai entendendo qual o filme o realizador se propõe a compor, para que não seja um embate sobre quem quer ter a razão sobre o personagem, porque o que nós estamos fazendo é arte (BARAHONA, 2014).

A afirmação de Paulo vai ao encontro da opinião do diretor. Do mesmo modo que o filme nos mostrará aquilo que o diretor pensa e sua interpretação da obra literária, o mesmo ocorrerá com o ator. Conforme afirma Umberto Eco em *Sobre Literatura* (2014) “as sombras literárias convidam-nos à liberdade de interpretação porque nos propõem um discurso a partir dos inúmeros planos de leitura e nos colocam perante as ambiguidades da linguagem e da vida” (ECO, 2014, p. 14).

Estive em Lisboa e lembrei de você como resultado final, leva aos

cinemas um Sérgio fruto da criação de três pessoas e da recriação de duas. O ator acredita que essa adaptação poderá proporcionar ao espectador algo muito além do texto literário:

Quando o espectador assistir, ele vai ver um Sérgio, e é bom que seja o Sérgio, que ele não perceba a técnica do ator que o interpreta, nem a técnica desse realizador que dirige, monta e compõe o quadro. Que ele perceba menos ainda a versão literária nisso. Que ele veja uma história única que é o filme, que seja uma obra única (AZEVEDO, 2014).

Consideramos que Paulo colaborou não apenas cenicamente, mas também criativamente, ao passo que sua autonomia interpretativa e de caracterização estão refletidas no personagem, o que torna o ator um adaptador com tanta relevância quanto roteirista, diretor e demais profissionais envolvidos no filme.

Por isso, se pensarmos na adaptação enquanto uma obra coletiva, percebemos que não há apenas um ou mais destacado adaptador. Ao regressamos à tabela proposta no início deste trabalho, nos voltamos a questão da autoria na adaptação fílmica, em que temos o “entre”, espaço de concepção do roteiro e, por consequência, da obra e os sujeitos adaptadores, como Barahona e sua dupla função, juntamente com os atores, que estabelecem as pontes de ligação do livro ao filme.

Após termos tratado a questão de autoria na adaptação fílmica, passaremos agora, no próximo capítulo, a abordar o processo de criação e realização do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

CAPÍTULO 2 - ADAPTAR: UM PROCESSO DE APROPRIAÇÃO

A partir da metade do século XX, Roman Jakobson⁷⁷, no seu famoso texto *Linguística e Comunicação*, propõe uma tripla divisão que distingue diferentes tipos de tradução, sendo elas a intralinguística, uma reformulação que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, a interlinguística que traduz propriamente signos de uma língua para outra e, por fim, a intersemiótica ou transmutação, em que ocorre a mudança de signos verbais para não-verbais. Neste último caso poderíamos incluir como exemplos a tradução de um livro em filme, uma lenda em pintura, história em quadrinhos em peça de teatro etc (ECO, 2007, p. 266)

No Brasil, em meados dos anos 1980, Júlio Plaza publica o livro *Tradução Intersemiótica* e retoma as ideias de Jakobson, dedicando a obra exclusivamente ao tema. De acordo com o autor, nesta variante tradutória, existe uma mudança de signos e meio, sobretudo de verbais para não-verbais, da arte verbal para a música, o cinema, a pintura ou a dança, por exemplo. O que quer dizer que, entre textos de linguagens diferentes, há sempre uma reescritura da história pautada pela “contiguidade, mantendo uma relação entre os dois elementos e, ao mesmo tempo, valendo-se das diferenças entre os meios” (PLAZA, 2003, p. 89).

Plaza abre caminho para discussões e investigações pautadas nesse âmbito tradutório e, na mesma década de 80 do século XX, por sua vez, a canadense Linda Hutcheon começa a desenvolver estudos voltados para teoria literária e pós-modernismo, enfatizando em seus textos paródia, ironia e, finalmente, adaptação.

A autora concorda que, tal como a tradução,

A adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Como as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português [...] e a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal,

⁷⁷ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação. Os aspectos linguísticos da tradução*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 64-65.

mas também certas *nuances*, associações e o próprio significado do material traduzido (HUTCHEON, 2011, p. 9).

Segundo Walter Benjamin, tradutores possuem uma tarefa⁷⁸ que “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertada” (2011, p. 112). O autor, que se referia à tradução de uma língua para outra, propunha a “equivalência”⁷⁹ entre textos para que se fosse mantida uma proximidade com o seu original. Porém, o mesmo poderia ocorrer entre textos de linguagens diferentes?

Outro teórico, Paul Ricoeur, acredita que o ato tradutório “implica a aceitação de uma perda: o abandono do sonho de tradução perfeita, de um absoluto linguístico que aboliria a diferença entre o próprio e o estrangeiro” (RICOEUR, 2011, p. 8), ou seja, embora se busque equivalência entre textos, é preciso compreender e aceitar possíveis mudanças.

O tradutor estaria, ao mesmo tempo, “dos dois lados da fronteira, do limiar, da margem que sempre separam uma língua ou uma cultura de outra”, conforme as palavras de Yuste Frías (2014, p. 28-29), ele seria então o elo entre duas línguas? Poderíamos considerar aquele que transforma o conteúdo de determinado livro em filme, igualmente tradutor?

Contudo, quando um livro serve de “base” para um filme, como chamaríamos essa passagem de um meio para outro? Se aplicarmos o termo “tradução”, isso implicaria uma constante busca de equidade entre duas linguagens, pois o texto fílmico deveria ser correspondente ao texto literário que lhe deu origem. Segundo Sergio Wolf, porém, o termo mais

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem: a tarefa do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 112.

⁷⁹ Anthony Pym em *Teorias contemporâneas da tradução: uma abordagem pedagógica* discorre a respeito de equivalências e similaridades tradutórias, afirmando que traduções são o resultado de *decisões* ativas tomadas pelos tradutores, havendo dois lados, e o equivalente estaria em apenas um deles, o lado da língua de chegada (PYM, 2013, p. 45).

PYM, Anthony. *Teorias contemporâneas da tradução: uma abordagem pedagógica*. Tradução de Ana Maria Chaves, Maria Eduarda Keating, Fernando Ferreira Alves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, p. 45.

aceito e utilizado nesses casos é “transposição” por se referir à uma história que foi transposta de um sistema de signos para outro (WOLF, 2001, p. 29-30). Transpor seria, portanto, colocar algo noutra lugar, enfatizando a mudança feita neste processo ou, ainda, transportar de um lugar para outro. Embora também possamos falar de “transposição” ou “transcrição” ou “transadaptação” quando traduzimos dentro de um mesmo sistema semiótico.

Como não há um consenso terminológico, nós optamos por chamar “adaptação” filmes que advenham de livros, pois embora sejam segundas obras, não são, necessariamente, derivativas e secundárias, mas também por acreditarmos na autonomia que consiste no ato de adaptar. O termo adaptação é bastante abrangente e pode, ao mesmo tempo, compreender o sentido de “fazer caber” e “adequar-se” ou revisitar, recontextualizar, recriar, reescrever, aludir e outras inúmeras funções recombinantes.

Parece-nos oportuno utilizar a definição de adaptação⁸⁰ proposta por Jacques Aumont e Jean Marie no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006). No verbete, os autores definem:

A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e fidelidade⁸¹. A prática é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes. [...] A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga,

⁸⁰ No início dos anos 2000, Spike Jonze dirige e Charlie Kaufman escreve o roteiro do filme *Adaptation.*, adaptação do livro *The Orchid Thief* (1998), de Susan Orlean. A obra cinematográfica narra a história do roteirista Charlie Kaufman em, justamente, adaptar o livro de Orlean para as telas do cinema, tratando de questões como “bloqueio criativo” e da própria experiência em realizar a tarefa de adaptador. ADAPTATION. Direção de Spike Jonze. Culver City: Columbia Pictures, 2002. DVD (114min.): son., color.

⁸¹ Jean-Claude Carrière ao abordar a questão da elaboração do roteiro fílmico questiona a noção de fidelidade. O autor questiona: “fidelidade a quê? Ao permanecermos fiéis à forma, frequentemente traímos a essência. E até a forma morrerá posteriormente, assim que lhe for substituída toda substância” (CARRIÈRE, 2015, p. 130). Sua fala tem a ver, sobretudo, ao caráter efêmero do roteiro pois segundo o autor, o mesmo estaria condenado a, depois do filme feito, desaparecer. O assunto será por nós tratado no final deste capítulo.

pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição dos personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contatos etc (AUMONT; MARIE, 2006, p. 11-12).

Em outro contexto, Mona Baker considera que adaptar é uma estratégia quando se trata de tradução literária. Para a autora “It is imperative that we acknowledge adaptation as a type of creative process which seeks to restore the balance of communication that is often disrupted by traditional forms of translation”⁸² (BAKER, 1998, p. 8).

Na mesma enciclopédia, dedicada aos estudos da tradução, o professor, pesquisador e tradutor Georges Bastin propõe alguns modos de adaptação, afirmando que a definição pode abarcar inúmeros sentidos, nomeadamente apropriar-se, domesticar, imitar, reescrever e assim por diante, como podemos ver abaixo:

Transcrição do original, ou seja, palavra por palavra, reprodução de parte do texto no idioma original, normalmente acompanhada por uma tradução literal, omissão, em que há eliminação ou implicação de parte do texto, expansão, que é a adição ou explicitação das fontes de informação em formato de notas ou glossário, exotismo, que seria a substituição de trechos do texto por gírias, dialetos ou palavras sem sentido no texto original através de equivalentes no idioma de destino, atualização é a alteração de palavras arcaicas por equivalentes modernos, adequação cultural trata-se de recriar um contexto mais familiar aos que receberão o texto, situacional ou adequação cultura supõe a recriação de um contexto que seja mais familiar ao leitor de chegada e, finalmente, criação é a mudança mais global do texto original

⁸² É necessário que nós reconheçamos adaptação como um tipo de processo criativo que busca restabelecer o equilíbrio de comunicação que é rompida freqüentemente por formas tradicionais de tradução (Tradução nossa).

através de um texto que preserva só a mensagem essencial, suas ideias e funções originais (BASTIN in BAKER, 1998, p. 3-5 – destaques nossos).

Consoante ao que afirmam Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer “a originalidade é uma questão de escrita e de encenação e, por isso, não existem histórias originais” (CARRIÈRE, BONITZER, 2016, p. 86). Nesse mesmo sentido, Linda Hutcheon frisa: “trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente palimpsestuosas” (HUTCHEON, 2011, p. 27), ou seja, é preciso reconhecer e compreender suas diferenças e referências, algo que aproxima e distancia uma adaptação da obra em que se baseia.

Como afirma José Luís Sánchez Noriega⁸³, comparações entre livro e filme são frequentes quando discutimos adaptação cinematográfica. Para ele, apenas em poucas exceções se considera que um filme tenha melhor qualidade estética que a obra literária em que se baseia:

Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito – y hasta que lo contradice, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario⁸⁴ (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 67).

No entanto, não acreditando em possíveis hierarquias e tendo em

⁸³ SÁNCHEZ, J. L. N. *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*. Comunicar Revista Científica de Comunicación y Educación, Madrid, v. 17, 2001, p. 65-69. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801709>> Acesso em 30 setembro 2017.

⁸⁴ É comum contestar adaptações cinematográficas, seja porque o filme resume e simplifica as tramas presentes no livro, seja porque supõe uma interpretação que se desvia, de algum modo, do espírito do texto – e há quem o contradiga – pois a linguagem cinematográfica não teria a mesma envergadura da literária (tradução nossa).

vista que adaptações vêm conquistando notoriedade não apenas no cinema, mas também no teatro, televisão e outras mídias, acreditamos que trabalhos como este, que discutem e analisam a passagem de uma linguagem para outra, contribuem para este campo crescente e em pleno desenvolvimento.

Transformar livro em filme pode ser uma aposta segura se levarmos em consideração que obras literárias de sucesso disponham, de antemão, um público construído e selecionado. Algo que Percy Stow e Cecil Hepworth muito provavelmente pensaram ao adaptarem, em 1903, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll para o curta-metragem que veio a ser uma das primeiras adaptações cinematográficas que se tem registro⁸⁵.

Segundo o ator Paulo Azevedo, intérprete de Sérgio, acredita que, no livro

O leitor tem a oportunidade de imaginar sua própria Cataguases, seu próprio Serginho e sua própria Lisboa. Mas no filme, o diretor concretiza isso por meio da imagem e do som. Então, como tornar isso crível? Como tornar isso real? Mesmo porque os lugares, as datas, os períodos e acontecimentos políticos são referências muito concretas. O filme acompanha a crise econômica europeia, pós 2004 e 2005⁸⁶ (AZEVEDO, 2014).

Por outro lado, possíveis comparações com a obra de origem parecem inevitáveis por parte de espectadores que, enquanto leitores, possam conhecer a fonte da adaptação. Tais argumentos nos fazem crer que adaptar é, ao mesmo tempo, desafiador e estimulante. O que motiva,

⁸⁵ Mais informações disponíveis em: http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=851%3A-filmes-mudos-musicados-20-sessao&Itemid=99&lang=pt; http://fundacaodomluis.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=536:150-anos-de-alice-exposicoes2015-centro-cultural-de-cascais-fundacao-d-luis-i&catid=80:outras-iniciativas&Itemid=97; https://www.youtube.com/watch?v=AdFzq0_71h8 Acesso em 15 outubro 2017.

⁸⁶ A entrevista em formato integral está disponível nos anexos deste trabalho.

portanto, roteiristas e diretores a executar esta tarefa?

Quando lançou *Estive em Lisboa e lembrei de você* em 2009, o sétimo de sua carreira, Luiz Ruffato já era um autor conhecido e premiado. Quatro anos mais tarde, ao decidir levar o romance às telas do cinema, José Barahona assumiu um triplo compromisso: mostrar uma mesma história de temática semelhante, expandir o público já existente e converter essa história em obra autônoma de sua autoria.

Doc Comparato, que escreveu o manual *Da criação ao roteiro* (2000), admite que adaptar também implica escolher uma obra adaptável, que possa ser transformada sem perder qualidade. Para ele

Frequentemente o roteirista inexperiente costuma achar mais fácil a adaptação do que a escrita de um roteiro original. No entanto, não nos enganemos: adaptação é uma transição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história. Isto equivale a “transubstanciar”, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem (COMPARATO, 2000, p. 330-331).

Segundo Barahona, o interesse em adaptar o livro de Ruffato surgiu pelo fato de, há alguns anos, já trabalhar com questões ligadas ao Brasil e a Portugal:

De uns anos para cá eu comecei a trabalhar essa relação entre os dois países. *Estive em Lisboa e lembrei de você* era uma coisa muito contemporânea e despertou-me por causa disso. Por um lado, porque o livro contava a história de um imigrante brasileiro em Portugal. Por outro, já se fizeram vários filmes com/sobre brasileiros em Portugal, mas nunca se tinha feito ou filmado, nem documentário, nem ficção, a história de um brasileiro antes de chegar em Portugal⁸⁷. Eu tinha

⁸⁷ A afirmação do realizador nos remete ao filme *Terra Estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas que retrata, justamente, a solidão vivida por Paco, personagem imigrante em Portugal que parte do Brasil após a morte da mãe, levando uma misteriosa encomenda.

TERRA ESTRANGEIRA. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Rio de

curiosidade de saber a história destas pessoas antes de virem para cá (BARAHONA, 2014).

A missão não parece tão evidente, pois implica que os adaptadores tenham que tomar decisões e fazer escolhas, o que pode ocasionar críticas e comparações com a obra literária. Luiz Ruffato, a respeito da adaptação de seu livro, concorda: “A tomada de decisão é única, do diretor. Não sei exatamente qual o gênero que ele gostaria de ver enquadrado o filme. No caso do livro, como disse, é uma “falsa novela jornalística”, ou seja, dentro dessa perspectiva, mais próxima do documentário, mas de um falso documentário” (RUFFATO, 2014).

Sobre esse assunto, José Barahona afirma: “muitos episódios do livro têm que ser cortados porque não se pode contar tudo que o livro conta, porque o livro tem muitos detalhes que o filme não pode ter, até pela sua duração” (BARAHONA, 2014).

Em *Teoria e prática da adaptação*, Robert Stam propõe uma desconstrução de ideia e juízos sobre o *status* subalterno da adaptação. Para o autor, originalidade completa não é possível nem desejável e acrescenta:

A retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo que ignora seus ganhos. [...] Com demasiada frequência, o discurso sobre adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema (STAM, 2006, p. 20; 23).

Enquanto alternativa, neste mesmo texto, Stam sugere que, ao invés de nos focarmos na qualidade das adaptações, que nos concentremos em outros aspectos como análises e aprofundamento de teorias sobre o tema.

Como referimos, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o livro, foi editado em Portugal e traduzido para as línguas espanhola, francesa, alemã e italiana. Leitores desses países, falantes dessas línguas ou simpatizantes do escritor mineiro são um público com potencialidade de

consumir o filme. Logo, se o texto de Ruffato é conhecido previamente sentiremos, segundo Linda Hutcheon, “sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra (s) obra (s)” (2011, p. 27).

Em contrapartida, ao invés de contrapor livro com filme, o público em questão pode ser conquistado pela adaptação ou até mesmo expandido, alcançando novos leitores para a obra literária e espectadores para a obra fílmica. Além disso, muitos livros, depois de serem adaptados para o cinema⁸⁸, têm suas vendas impulsionadas ao utilizarem em suas capas e contracapas o cartaz ou fotos do filme, causando uma interdependência entre as obras.

O crítico de cinema André Bazin, já nos anos 1950, em seu texto *Defesa da adaptação* (1991), argumentava:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BAZIN, 1991, p. 93).

Nossa intenção não é, portanto, comparar a obra de Ruffato com a de Barahona, mas compreender e analisar o processo de adaptação, com foco nas diferenças, levando em conta as idiossincrasias dessa passagem do texto literário para texto fílmico, além de lançar um olhar mais atento sobre essas duas produções em específico. Para tanto, trataremos a

⁸⁸ O prêmio *Oscar*, por exemplo, um dos mais significativos na cena cinematográfica, laureia, desde 1929, roteiros adaptados. Ou seja, desde os anos 1920, há um reconhecimento de criações baseadas em obras já existentes. Segundo Hutcheon, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no *Oscar* são adaptações (2011, p. 24). Disponível em: <<http://www.imdb.com/list/ls000528955/>>; <<http://www.ranker.com/list/best-oscar-winners-for-writing-adapted-screenplay/the-wrap>> Acesso em 01 julho 2017.

seguir do roteiro cinematográfico, elemento por nós considerado como elo entre as duas obras.

2.1. CAMPO DE FUSÕES: A CONCEPÇÃO DO ROTEIRO CINEMATográfico

Entre o livro propriamente dito e a imagem cinematográfica, se intercala o roteiro, objeto transformador e etapa essencial no processo de adaptação. Dada sua importância, antes de analisarmos qualquer outro aspecto do percurso obra literária-obra fílmica, trataremos desse elemento, ponte que une e permite a travessia de um lado a outro.

Enquanto projeto audiovisual escrito, é uma forma de organizar e sistematizar cenas, instruções técnicas, ângulos da câmera e outros dados que auxiliem equipe técnica e elenco antes e durante as filmagens.

Aquilo que é fundamental em termos de conteúdo, o que permanece ou desaparece, sobretudo em casos de adaptação, é determinado pelo roteirista, profissional incubido de encontrar os melhores meios de expor a história, uma vez que “o roteiro é o nexo que estabelece a ligação entre literatura e cinema. Embora o roteiro se constitua de palavras, ele sugere e antecipa imagens” (HERNÁNDEZ LES, 2003, p. 95).

Assim, podemos dizer que o roteiro é um texto cinematográfico que, na passagem da escrita à imagem, do contar para o mostrar, sofre uma metamorfose e se funde em outra forma. No livro *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière dedica um capítulo para tratar do que acredita ser *O roteiro evanescente*. Segundo o autor:

Uma vez que o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva (CARRIÈRE, 2015, p. 117-118).

Em outro livro, *O exercício do argumento*, Jean-Claude Carrière juntamente com Pascal Bonitzer retomam o assunto: “objeto efêmero, [o roteiro] não é concebido para durar, mas para se apagar, para se tornar algo diferente” (CARRIÈRE, BONITZER, 2016, p. 15).

Na obra *O argumento cinematográfico*, Dominique Parent-Altier questiona o que é um argumentista e destaca a função desse profissional. Para o autor, ao escrever o roteiro, é preciso admitir

Que seu trabalho é uma obra inacabada, cuja completude só terá lugar no ato fílmico; que embora autor de um filme no papel – identidade muito passageira –, não é o autor do filme; que a desapropriação de seu ato criativo – a transferência da escrita para a imagem – é incontornável, mas pode revelar-se tão satisfatória quanto dolorosa (PARENT-ALTIER, 2014, p. 15).

A partir das afirmações dos autores e retomando a tabela apresentada no início deste trabalho questionamos se o roteiro cinematográfico, uma vez depois de o filme realizado está, de fato, fadado à extinção.

Para nós, o roteiro encontra-se num “entre”: algo que não é livro e, tampouco, filme. É este estado transitório que as linhas pontilhadas na tabela ilustram, uma não separação entre livro-roteiro e roteiro-filme, como se o argumento cinematográfico estivesse tanto da obra literária quanto na fílmica:

História/depoimento	Texto (livro)	Roteiro Espaço de	Texto (filme)	Interpretação cênica
Texto, história oral, interpretação	<u>Conta</u> a história a Luiz Ruffato	de concepção, o, fronteira, limiar, campo de fusões, entre	<u>Mostra</u> a história José Barahona	<u>Mostram</u> a história atores e não-atores

Tabela 1 - Do livro ao filme. **Fonte:** Leomaris Aires

Segundo Carrière não é possível dissociar um roteiro de seu filme e apreciá-los separadamente. Para o autor, produções cinematográficas são realizadas com maior ou menor êxito, com base num conjunto de

fatores como a direção, por exemplo, em que há “trechos decepcionantes ou empolgantes” e onde “um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme”. O que estaria reservado ao roteiro após as filmagens? Qual seria sua incumbência?

Doc Comparato, por sua vez, apropria-se da ideia de Carrière e afirma que “o roteiro propriamente dito é como se fosse uma crisálida que se converte numa borboleta” (COMPARATO, 1995, p. 21). Na metáfora utilizada pelo escritor o roteiro seria um casulo e estaria dentro deste invólucro até se transformar em algo “belo”, uma borboleta.

Contudo, se pensarmos nos muitos festivais de cinema que premiam roteiros originais e adaptados ou, ainda, se roteiro e filme forem feitos por profissionais diferentes, tal separação correntemente acontece. O que nos faz crer que, embora sejam elementos diferentes, um escrito, o outro imagético, com funções distintas, não existe roteiro sem filme e vice-versa. Fica assim estabelecida uma relação de dependência mútua.

Levando em consideração que a ideia de “roteiro evanescente” diz respeito a um momento histórico específico (fim dos anos 1980), no qual o mercado editorial e as pesquisas acadêmicas não estavam interessados na temática, entendemos que hoje há cada vez mais roteiros publicados em formato de livros e a respectiva procura pelos mesmos.

Nesse contexto, mesmo que o autor afirme “quando a filmagem termina, os roteiros geralmente acabam nas cestas de lixo do estúdio. Eles são descartados, rapidamente jogados fora; convertem-se numa coisa diferente; não têm mais nenhum tpo de existência” (CARRIÈRE, 2015, p. 119), parece-nos provável que a evanescência referida tem mais a ver com as mutações constantes que um roteiro pode sofrer e não necessariamente com seu desaparecimento, já que concessões e mudanças ocorrem desde a pré-produção de um filme até o momento das filmagens. Alterações são inevitáveis, pois sempre haverá diferentes causas possíveis para que isso aconteça. Pode-se incluir, suprimir ou editar informações e cenas. São esses e outros fatores que tornam o roteiro um instrumento essencial, mas também maleável e versátil.

Ao mesmo tempo, nos questionamos se roteiros são descartados, o papel do roteirista seria igualmente pouco relevante?

O próprio roteiro de *Estive em Lisboa e lembrei de você* com 22 versões escritas⁸⁹ por José Barahona, que assumiu uma dupla função

⁸⁹ Durante as filmagens, em Lisboa, o diretor nos disponibilizou a versão mais

neste projeto, enquanto roteirista e diretor, ressalta o papel fundamental do argumento.

Por isso, para nós, ao contrário do que sugere Carrière, o roteiro não é apenas “lido, anotado, dissecado – e descartado” (CARRIÈRE, 2015, p. 120). No caso de roteiros adaptados, inspirados ou baseados numa obra já existente, como acontece com *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o desafio nos parece ainda maior, pois a função do roteirista é a de recontar uma história, de outra forma, através de um objeto transicional.

Desse modo, mais do que um intermediário ou um utensílio de passagem do livro ao filme, o roteiro é, sobretudo, composto por escolhas e faz parte da perspectiva de quem o escreve, profissional essencial em qualquer produção cinematográfica.

2.1.1. PONTOS DE VISTA: AUTOR, ROTEIRISTA, DIRETOR E PROTAGONISTA

Como vimos, o roteiro cinematográfico vai guiar⁹⁰ e orientar diretor, equipe técnica e atores, passando por leituras específicas daqueles que buscam neste instrumento informações e características tanto para as cenas quanto para os personagens. Cada uma das palavras escritas no argumento deve sugerir o que a direção tem de fazer. Carrière e Bonitzer explicam que um roteiro “remete não apenas para planos, imagens, sons, representação e estilo – estilo, claro, mas de realização – mas ainda para material de produção, condições de filmagem, questões orçamentais” (2016, p. 90).

Conforme afirmamos anteriormente, o roteiro de *Estive em Lisboa e lembrei de você* passou por mudanças ao longo de suas mais de vinte versões até chegar o momento das filmagens. Quando regressamos à tabela acima, percebemos que o instrumento não é algo inerte e seu constante movimento se deve, também, aos diversos pontos de vista (por

recente do roteiro, a 22^a, que utilizamos como referência para as análises desenvolvidas neste trabalho.

⁹⁰ Em português de Portugal, chama-se roteiro de guião, texto de uma obra cinematográfica, radiofónica, televisiva ou teatral com indicações e pormenores específicos para a realizar. Definição disponível em:

<<https://www.priberam.pt/dlpo/gui%C3%A3o>>; <<https://www.lexico.pt/guiao/>>
Acesso em 29 junho 2017.

nós também compreendidos por opinião particular, interpretação ou julgamento), que colaboraram na transmissão da história ao espectador. Em nosso contexto especificamente, por conta da participação de não-atores e de atores amadores, o roteiro se torna ainda mais flexível, pois muitas das cenas não tinham o diálogo escrito, dando a oportunidade para momentos de improviso.

De acordo com Jacques Aumont, o ponto de vista é “por definição, o lugar a partir do qual se olha. Mais geralmente, é também a maneira como se olha. No filme narrativo, esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém” (AUMONT, 2013, p. 141).

Já outro autor, Flávio de Campos, na obra *Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar* (2007) explora, juntamente com a questão do ponto de vista, o “ponto de foco” da narrativa. Segundo Campos, o ponto de foco ressalta uma ou mais facetas e atenua as demais e “é tudo que atrai o foco do narrador ou de um personagem [...] Enquanto o ponto de foco é o que se percebe, ponto de vista é como se percebe” (CAMPOS, 2007, p. 32-34).

Em nossa análise temos, primeiramente, o livro, fruto do depoimento de Sérgio para Luiz Ruffato, L.R., conforme consta na nota introdutória. Com ele, o leitor tem a possibilidade de imaginar sua própria história em que “os personagens literários entram em ação, pois ler um romance significa olhar o mundo através deles, através do seu próprio olhar, da sua mente e da sua alma” (PAMUK, 2012, p. 46).

A partir da obra literária, José Barahona, também leitor, fez o esboço do roteiro, seus pontos de foco e vista sobre a história escrita por Ruffato. Ao escrever o roteiro, o diretor trouxe do livro aquilo que interpretou e considerou relevante, dando corpo, voz e forma aos personagens literários. Nesse aspecto, Michel Chion, em *O roteiro de cinema* (1989), propõe:

É preciso que o roteirista determine o que ele considera essencial [na história] para não se perder em preocupações vagas e secundárias. [...] Levar em consideração uma ideia principal do que se quer mostrar possibilita enfrentar as dificuldades e os riscos implícitos na escrita de um roteiro (CHION, 1989, p. 91).

A equipe de produção possui igualmente uma perspectiva do

filme e pode sugerir alterações no roteiro ou mesmo durante as filmagens, em consequência de imprevistos como condições climáticas, materiais para cenários e lugares disponíveis, orçamento suficiente, etc. Depois, os atores, ao acessarem o roteiro, terão o mesmo ou diferente ponto de vista da história, a fim de transmiti-la cenicamente ao público.

Por sua vez, quando o filme chegar aos espectadores, esses verão, sobretudo, sob o prisma de quem transmite aquelas informações, função dada sobretudo aos atores, e poderão posicionar-se diante delas, compreendendo e interpretando a história ao seu modo.

Nós centramos nossa análise, em termos de ponto de vista, essencialmente no olhar do protagonista, já que a história principal é construída à sua volta. Conforme Dominique Parent-Altier afirma em *O argumento cinematográfico*, o personagem principal “encarna o tema e é em torno dele que se desenrola o enredo” (2014, p. 90). Assim, sua posição privilegiada de observador é direcionada para quem o assiste. Ao fazer essa opção, José Barahona expõe mais explicitamente o ponto de vista de Sérgio a respeito de suas recordações, que assume a importante posição de ser o elo entre câmera e espectador. Para Campos “a depender da prioridade de quem perceba e narre aquela história, qualquer personagem pode se tornar o personagem principal da narrativa. [...] O narrador quer saber qual será o principal foco de atenção dele” (CAMPOS, 2007, p. 27).

Genette classificou este gênero de narração como autodiegético, que ocorre quando o personagem narra, em primeira pessoa, ações que giram em torno de si mesmo, participando diretamente dos fatos que conta. Ele é “herói de sua narrativa” (GENETTE, 1995, p. 244).

Se por um lado o recurso cinematográfico criado por Barahona transforma a câmera em testemunha, por outro lado, aproxima o espectador do narrador, como se o público estivesse ali, de frente para o protagonista, ouvindo-o atentamente e nele confiando.

De acordo com o diretor

Mesmo quando ele olha para baixo ou o olhar é vago, é como se ele estivesse se recordando, um *raccord* quase em direto. Um exemplo disso é na primeira cena do filme em que o Paulo fala para a câmera, depois, olhara para baixo e na sequência seguinte uma imagem do ponto de vista de cima e é, portanto, um *raccord* (BARAHONA, 2016).

A cena a seguir exemplifica o comentário de Barahona:



Figura 3 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 52s.).

Fonte: *Vimeo*

A cena acima encontra-se no início do filme, mas toda a obra é uma mescla entre relato⁹¹ e imagens das lembranças do personagem. Barahona afirma que câmera funciona como uma espécie de interlocutor, algo que poderíamos chamar, em cinema, de monólogo para a câmera. Para o realizar a técnica

Não é muito habitual, mas no teatro se faz muito. É claro que não é só isso o filme. Isso é intercalado com a parte documental. [...] A câmera normalmente é um elemento que não existe, o cinema transparente. A gente joga com os movimentos de câmera, com escalas, com vários planos, de forma que a câmera não exista (BARAHONA, 2014).

⁹¹ As cenas em que o protagonista olha diretamente para a câmera foram realizadas em dois dias, em sequências separadas das demais, após o fim das gravações com os demais personagens. Para tanto, o ator passou por uma transformação física e de caracterização para retratar a passagem do tempo no filme. A informação foi obtida no período em que acompanhei as filmagens em Lisboa, Portugal.

Por sua vez, Michel Chion propõe:

Uma narração que nos conduz consciente ou inconscientemente ao ponto e vista de alguém leva-nos mais facilmente a uma identificação com essa pessoa. Não nos esquecemos, porém, de que no cinema a identificação é um processo complexo: podemos nos identificar com vários personagens ao mesmo tempo, com a situação etc. (CHION, 1989, p. 148).

O olhar do protagonista nos momentos do relato é bastante significativo, pois se trata de um monólogo direcionado ao espectador. Por outras palavras, a figura do narrador se põe diante do público, funcionando como uma espécie de guia. Neste caso, segundo Aumont, o espectador passaria de puro e simples espectador, “mantido à distância”, a um estatuto ativo, que o leve a se identificar com o personagem (AUMONT, 2013, p. 145).

Sérgio, portanto, conduz a história e rompe com a quarta parede do cinema, conceito originário do teatro que se refere a um personagem dirigindo sua atenção a plateia, aparentemente sem mediações, como explica Ismail Xavier:

No século XVII, o teatro assumiu com mais rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo” (XAVIER, 2003, p. 17).

Em *A linguagem do Cinema* (2005), Marcel Martin analisa o papel criador da câmera, afirmando que esta “deixou de ser apenas

testemunha passiva, abandonando a função de registradora objetiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e sua intérprete” (MARTIN, 2005, p. 41). Em seguida, o autor complementa: “quando o cinema se libertou completamente da influência do teatro, o fato de o ator se dirigir diretamente ao espectador (através da câmera) tomou um relevo dramático enorme porque o espectador sente-se chamado a intervir” (MARTIN, 2005, p. 43-44).

Graças, também, ao rompimento da quarta parede, torna-se possível uma maior identificação entre espectador e personagem, aumentando a hipótese do público antecipar aquilo que o protagonista vai falar ou fazer na cena seguinte. Para este momento do relato, a câmera foi colocada na altura do olhar de Sérgio, como se quem estivesse assistindo tivesse a possibilidade de estar ali, em frente a ele.

Segundo Barahona, o personagem apresenta informações sobre pessoas, lugares e situações que fizeram parte de sua realidade em Cataguases e Lisboa:

O ator passou a narrar diretamente para o espectador sem ser uma forma de documentário. [...] A câmera normalmente é um elemento que não existe, o cinema transparente. A gente joga com os movimentos de câmera, com escalas, com vários planos, de forma que a câmera não exista, ou seja, se torne transparente. Assim como por exemplo o [filme] *Saraband* (2003) do Ingmar Bergman, começa o filme e ela, a Liv Ulman, está a narrar e a falar diretamente para a câmera, o que é algo pouco comum. Ou então, alguns cineastas usam movimentos que não são muito transparentes e, em si, são esteticamente muito elaborados. Nota-se que há ali uma câmera, mas com menos frequência um olhar do ator para a câmera, pelo menos fora da comédia (BARAHONA, 2014).

Consideramos que, cada um a seu modo, autor, roteirista/diretor e protagonista têm pontos de vista. No entanto, aquele mais explorado no filme é, claramente, o do personagem-narrador. Além de aportar para história a realidade na qual está inserido, possui um poder de escolha, pois decide quais outros personagens foram inseridos na narrativa e

sobre quais aspectos quer mostrá-los. O ator Paulo Azevedo comenta as escolhas do diretor:

Desde o início, o diretor disse que sua ideia inicial era fazer algo próximo de um documentário, encontrar algo, encontrar esse Serginho “real” e depois passar isso para o lado ficcional. Ele queria encontrar um ator que tivesse esse perfil e a disponibilidade para o improvisado, ainda que, muitas vezes ensaiado. Ele buscava a perfeição do quadro, da narrativa e dos tempos da cena (AZEVEDO, 2014).

Através de informações-chave, Sérgio compartilha sua perspectiva, seja ao autor que colheu, transcreveu e editou o depoimento, seja ao roteirista que adaptou o livro às telas de cinema ou, ainda, ao espectador que pode olhar diretamente para o personagem e conhecer aquela história.

Enquanto recurso imagético, o relato de Sérgio para a câmera, o aproxima do público e faz com que “de forma discreta, vá criando um clima de empatia, apresentando o personagem principal de maneira convincente e levando o leitor [neste caso, o espectador] a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista” (BRAIT, 1985, p. 64).

2.1.2. FLASHBACK

Como vimos anteriormente, *Estive em Lisboa e lembrei de você* é um filme que nos mostra a trajetória de Cataguases a Lisboa, do personagem Sérgio, a partir da reconstrução de suas memórias, narradas retrospectivamente a partir de seu ponto de vista. O próprio título da obra fílmica parece ancorado nas lembranças do protagonista. A alternativa encontrada por Barahona para revisitar aquilo que já aconteceu em determinados momentos da história foi a utilização de *flashback*, permitindo que o protagonista se torne o narrador de seu próprio passado.

Na linguagem literária e fílmica, *flashback* aproxima-se do conceito de analepse, ambos utilizados como recurso para expor fatos pertencentes ao passado. Gérard Genette faz uma análise a respeito em *Discurso da narrativa* (1979), classificando-a em várias categorias,

entre elas analepse externa e interna. Ambas evocam acontecimentos passados, mas enquanto a primeira se restringe a explicar sobre algum antecedente da narrativa, a segunda regressa ao que já foi dito, preenchendo lacunas anteriores.

Já Robert Stam, em alusão a Genette, afirma “analepses externas são histórias em *flashback* que voltam para um tempo anterior ao começo da narrativa principal e analepses internas começam num ponto dentro da narrativa principal. Alepses misturadas começam num ponto anterior, mas flexionam ou invadem o presente da narrativa principal” (STAM, 2006, p. 37)⁹².

O recurso, analisado e explorado por teóricos e realizadores de cinema, é descrito por Chion como “volta ao passado” e pode valer-se de “diversos procedimentos de encadeamento e deformações de imagem – turvamento, mudança na paleta de cores, etc.” (CHION, 1989, p. 199), ou até mesmo através de efeito e trilha sonoros. Tais procedimentos técnicos colaboram para compreendermos que se voltou atrás na história e, conforme refere Robert Stam:

No filme hollywoodiano clássico, a elipse forma parte da edição normal (analítica) e encenação que nos fornece uma seleção altamente criteriosa dos eventos. Uma refeição hollywoodiana clássica, por exemplo, poderia consistir em algumas colheradas de sopa, algumas mordidas de bife, e alguns fragmentos de conversação (STAM, 2006, p. 38).

Em nosso objeto de pesquisa, por exemplo, nas lembranças de Sérgio, sua cidade natal é luminosa e a paleta de cores que vemos na primeira parte do filme comprova isso, em contraste ao período em Lisboa, representado por cores mais escuras.

Conforme observamos abaixo, a primeira evidência de *flashback* decorre no início do filme, em que local e data indicam um recuo no tempo para a cidade de Cataguases em meados dos anos 2000. Também no aspecto temporal, o ano que aparece na tela, 2005, é o mesmo referenciado na nota do livro de Ruffato.

⁹² Ver mais em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6607/analepse/>>
Acesso em 20 janeiro 2017.



Figura 4 - Cena Estive em Lisboa e lembrei de você (2015, 1min.29s.).

Fonte: Vimeo

A cena é assim descrita no roteiro:

Cena 3

Interna. Dia. Repartição da fábrica Industrial de Cataguases

(Plano) geral um ponto de vista do alto. Vemos Sérgio no trabalho. Uma sala grande, *open-space* com divisórias, não muito moderna, com várias mesas onde outras pessoas também trabalham.

Há uma transição entre imagens, primeiro a do rosto Sérgio, em *close*, narrando para a câmera e, depois para a cena acima, como se o personagem estivesse do alto de algum lugar, lembrando-se do que aconteceu. Neste momento o passado invade, pouco a pouco, o presente da consciência do personagem e se torna manifesto outra vez. A partir desta etapa do filme, o uso da voz *off* é constante e o espectador apenas volta a ver Sérgio na época atual quase aos dez minutos do filme.

Diferentes tipos de *flashback* estão à disposição de roteiristas e diretores, segundo Chion, para criar tal efeito. No *flashback puzzle* (CHION, 1989, p. 201-202), por exemplo, testemunhas trazem, com seus relatos, cenas do passado em relação a um crime ou outro episódio, cujos fragmentos o espectador deverá reunir.

Outra variante ocorre quando esses mesmos relatos de diferentes pessoas se contradizem fazendo com que o espectador questione a veracidade das versões dos personagens. Ou, ainda, pode-se começar o filme com um desfecho fatal que será explicado ao longo da história e, através do ponto de vista de terceiros, rememorar o que os levou aquela situação.

Para nós, o *flashback* no filme ocorre através da alternância entre o passado, seja em Cataguases, seja em Lisboa, e o tempo que a história é narrada por Sérgio. Deste modo, se aproximaria mais ao *puzzle* referido por Chion.

Por sua vez, Marcel Martin admite que o tempo pode ser exprimido de muitas formas e, entre elas, de modo desordenado, baseado na recordação do passado. Para o autor, nas diversas estruturas temporais da narrativa, a passagem do tempo pode ser empregada por motivos estéticos, dramáticos, psicológicos ou sociais que justificam modificar a sequência dos acontecimentos. O primeiro, o motivo estético, ocorre quando

Uma ação se divide em duas partes separadas por um longo período. Em vez de apresentar as origens do drama, mostrando seguidamente a sua conclusão, que se realiza anos depois, far-se-á começar o filme neste segundo período, estabelecendo-se depois uma evocação do passado que esporá os acontecimentos já decorridos, antes de regressar ao presente para o desenrolar do drama (MARTIN, 2005, p. 275).

Percebemos que a tal divisão acontece em *Estive em Lisboa e lembrei de você* pois, como vimos, o filme inicia com Sérgio nos contando, por meio de suas lembranças, a história.

Já os motivos dramáticos se dão no momento em que, regressando ao passado, coloca “o espectador, desde o início, perante o filme. [...] Ao indicar ao espectador a direção futura da ação, concentra seu interesse sobre a trajetória dos personagens e sobre a construção dramática” (MARTIN, 2005, p. 276). Neste caso, sabe-se de antemão o que vai acontecer ao protagonista, por exemplo.

Quanto aos motivos psicológicos, estes servem para justificar

A modificação da sequência normal temporal dos acontecimentos. É o que sucede quando o filme é centrado sobre um personagem que recorda qualquer coisa, fazendo com que a trama se centre nele e em suas recordações. O protagonista revive momentos e circunstâncias que o conduziram ao ponto em que está (MARTIN, 2005, p. 277).

Filmes como o que analisamos, com testemunhos acerca de um acontecimento, são um exemplo desse sistema de narrativa. O drama se desenrola em primeiro lugar na consciência do personagem e depois nos é exposto através de seu ponto de vista.

Por último, nos motivos sociais “ocorre uma precaução de ordem social, destinada a desarmar alguma censura, justificando ações a fim de o filme ser visto com bons olhos” (MARTIN, 2005, p. 279). Situações de perdão, defesa ou esclarecimento legitimam um regresso ao passado ou, ainda, quando há uma tentativa de atenuar assuntos polêmicos ou violentos.

Das categorias propostas por Martin, acreditamos que *Estive em Lisboa e lembrei de você* mescla motivos estéticos, pois o filme é dividido em dois momentos e inicia do final para o início com a narração de Sérgio, e motivos psicológicos já que a história é um conjunto das memórias do protagonista e, por isso, focada nele.

Enquanto ferramenta narrativa, o *flashback*, algo bastante corrente, possibilita uma organização de eventos não cronológicos do passado objetivo, apresentado como tal ou de um passado subjetivo, através de recordações verdadeiras ou imaginadas (MARTIN, 2005, P. 279). Com base nas lembranças do narrador, o recurso permite melhor compreensão tanto da história, quanto dos personagens por parte do público.

2.1.3. DE UMA HISTÓRIA A OUTRA: O QUE PERSISTE E O QUE EVANESCE

Cada filme, seja ficção ou documentário, tem um estilo próprio e opera como uma assinatura, expondo características de um realizador. Por vezes, numa obra cinematográfica, muitos gêneros fílmicos podem trabalhar simultaneamente. Ao adaptar o livro de Ruffato às telas de cinema, Barahona utilizou sua experiência como realizador de

documentários para obter um filme ficcional com *nuances* documentais.

Durante um processo de adaptação, é inevitável que surjam algumas lacunas pois nem todas as informações do texto literário caberão no texto fílmico. Quanto de um está no outro? Nesse aspecto, escolher o que persiste e o que desaparece pode influenciar no modo de recontar a mesma história sob um ponto de vista diferente. Neste sentido, Stam afirma que é preciso “dinamizar o romance, focando em certos personagens e eventos em detrimentos de outros” (STAM, 2006, p. 40).

De acordo com Syd Field, as primeiras páginas de um roteiro, as dez primeiras precisamente, são

A primeira unidade de ação dramática, [...] a parte mais importante, porque você tem que mostrar ao leitor quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história, sobre o que ela trata e o impulso que a move para uma conclusão, e qual a situação dramática, as circunstâncias em torno da ação (FIELD, 2001, p. 14).

Neste aspecto, *Estive em Lisboa e lembrei de você* se enquadra na proposta de Field, uma vez que o roteiro segue estes passos, apesar de algumas cenas terem sido assinaladas com a palavra “improviso”, indicação da ausência de texto pronto a ser decorado. Como expusemos anteriormente, o próprio argumento dá liberdade para que mudanças aconteçam, abertura possível em virtude de sua flexibilidade, alcançada em cada etapa do filme.

Casos de improviso são encontrados, por exemplo, na cena 51, encontro entre Sérgio e Baptista Bernardo, personagem angolado que comenta sobre a desigualdade social em seu país ou na cena 67, quando Sérgio é contratado por Miguel para trabalhar no restaurante Príncipe do Calhariz.

Tanto o personagem angolano quanto o patrão de Serginho existem no romance de Ruffato. No livro, o contexto de Baptista Bernardo, por exemplo, é assim exposto:

Tinha perdido a perna uns vinte anos atrás, quando, menino, pisou numa **mina** escondida no

meio da lavoura durante a guerra entre Portugal e os **independentistas**, e que, não pôde nem sequer estudar mais, porque a escola era longe da aldeia, e, quando casou, pensando no futuro dos filhos, debandaram pra Lisboa (RUFFATO, 2009, p. 54-55 – destaques do autor).

Na adaptação, esses personagens literários persistiram, o primeiro com o mesmo nome, o segundo passou a chamar-se Miguel ao invés de Peixoto, pois a pessoa que interpreta o personagem assim se chama, com a particularidade de serem “interpretados” por não-atores.

Outras informações do livro permaneceram no roteiro, mas foram extintas durante a montagem e, por isso, não integram o filme. De todos os casos, destacamos quatro deles. O primeiro, logo no início do romance, está relacionado com a prescrição de medicamentos que auxiliariam Sérgio a deixar de fumar: “tegretol, fluoxetina e adesivos de nicotina” (RUFFATO, 2009, p. 15), relativamente à cena 7:

Cena 7

Interna. Dia. Consultório do Doutor Fernando, Cataguases

[...]

Doutor Fernando

(escrevendo a receita)

Tegretol, fluoxetina e adesivos de nicotina. Os medicamentos auxiliam, mas parar mesmo, de vez, tem a ver com a sua determinação, dura segundos a vontade... e passa.

O contexto do trecho e da cena permanecem no filme, o médico, porém, apenas adverte que a persistência do paciente é fundamental e não chega a receitar medicamento algum. No segundo exemplo, Sérgio regressa para casa alcoolizado e, não conseguindo estacionar sua motocicleta, entrega-a à mãe que “hesitou em dizer bêbado mas, frisou, entristecida, “Tonto”, [...] não sabendo o que fazer, encostou a *Biz* no fícus, junto ao muro em frente de casa, pegou uma cadeira e passou a noite inteira vigiando para ninguém roubar” (RUFFATO, 2009, p. 20). O roteiro manteve a história, conforme observamos abaixo:

Cena 13

Interna. Dia. Casa de Sérgio/Corredor/Cozinha, Cataguases

[...]

Sérgio (*off* sobre um plano fechado de Sérgio)

E ela descreveu, lamuriosa, que me apresentei “completamente”, hesitou em dizer bêbado, mas frisou, entristecida,

Mãe

Tonto...

Sérgio (*off* sobre um plano fechado de Sérgio)

Não conseguia nem parar em pé, e que entreguei para ela todo o peso da moto e saí trocando as pernas, e, não sabendo o que fazer, encostou a Biz no muro em frente de casa, pegou uma cadeira e passou a noite inteira vigiando pra ninguém roubar.

Do mesmo modo que no caso anterior, não há divergência entre livro e roteiro. Apesar disso, a cena não está no filme, mas há, novamente, o contexto e as informações necessárias para a compreensão da narrativa. De fato o protagonista estava embriagado e, na manhã seguinte, ao acordar, é alertado pela mãe sobre seu comportamento. Porém, a única referência feita à motocicleta acontece quando, ao concluírem a conversa, Sérgio diz “vou buscar a Biz” (09min.20s.).

Nosso terceiro exemplo não está nem no livro, nem no filme, apenas no roteiro. São menções à chanceler alemã Angela Merkel e ao ex-primeiro ministro português José Sócrates. Seus nomes são citados em jornais televisivos na cena 56G, momento da eleição de Merkel em 2005 e também nas cenas 36, 54 e 81, com discursos de Sócrates do mesmo ano, conforme ilustramos a seguir:

Cena 56G

Interna. Noite. Tasca 1, Lisboa

Sérgio come na Tasca 1. Na TV, a notícia da eleição de Angela Merkel. É cedo, há poucos clientes. Um deles chega pouco depois. Senta-se e é cumprimentado pelo Garçom, já seu conhecido, que lhe serve um jarro de tinto e põe uns pães na mesa. Sérgio bebe o vinho e observa a freguesia.

Cena 36

Interna. Dia. Estúdio de rádio, Cataguases

[...] O repórter continua falando sobre Sérgio e a sua viagem. Essa fala estende-se em *off* na (s) cena (s) seguinte (s). (Investigação, situação política em Portugal, eleições em Fevereiro de 2005 Sócrates, (Saber mais) o peso financeiro do euro 2004.

Cena 54

Interna. Dia. Tasca 1, Lisboa

[...] Na TV uma notícia sobre José Sócrates, primeiro-ministro.

Cena 81

Interna. Dia. Centro de saúde, Lisboa

[...] Na televisão da sala de espera, um discurso de José Sócrates como primeiro-ministro.

Acreditamos que a intenção era contextualizar o espectador acerca do período em que a história se passou e, igualmente, sobre a situação política portuguesa e europeia.

O último caso, muito provavelmente aquele que mais nos chamou a atenção é a adição no roteiro e no filme, de um desfecho que não havia no livro, com a resolução de conflitos que apareceram ao longo da história. O roteiro é finalizado como um ciclo, mostrando a trajetória do protagonista e fazendo ligação com o início da história (voltar a fumar). Alguns pontos são lembrados e, para cada um deles, uma possível solução foi encontrada.

Segundo Chion, um fim como esse é chamado de “conclusivo e fechado” (CHION, 1989, p. 194), pois são desatados a maioria dos fios da meada, diferentemente do livro em que o fim é aberto e cabe ao leitor presumir o futuro do personagem: “E foi assim que, depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar” (RUFFATO, 2009, p. 83).

Roteiro e filme sugerem que Sérgio permaneça em Portugal, embora subsista uma dúvida em relação aquilo que o motivou a continuar no país. Uma hipótese seria o fato de o personagem não conseguir atingir seus objetivos e regressar à Cataguases seria também

enfrentar família e amigos.

A opinião dos demais, o que eles vão pensar, parece ser importante para o protagonista e, especialmente no texto literário, lhe causa desconforto. Como admitir sua possível “derrota”, sobretudo para filho, sua maior expectativa: “o desejo de cevar uma poupança pro Pierre, quando perguntassem, ‘E seu pai, Pierre?’, ele podia responder, peito estufado de orgulho, ‘Em Portugal, cuidando do meu futuro’” (RUFFATO, 2009, p. 45). No filme, porém, tal aspecto foi minimizado e a pressão por parte daqueles que ficaram em Cataguases não ganha tanto espaço na trama.

Ainda de acordo com Chion, “resolução não significa que todos os problemas têm solução” (CHION, 1989, p. 194), mas que há uma vitória da intriga, não deixando de abordar assuntos centrais, conforme elucida o trecho a seguir, última cena de *Estive em Lisboa e lembrei de você*:

Cena 104

Interna. Noite. Casa de Sérgio, subúrbio de Lisboa.

Sérgio

[...]

Depois de muitas peregrinações pelo consulado brasileiro acabei conseguindo um passaporte novo e continuei trabalhando na construção civil durante mais de dois anos. Trabalhei de novo em restaurantes, bares e fiz de tudo um pouco. Ganhei algum dinheiro mas gastei tudo. Nunca voltei a Cataguases, não tenho notícias do Pierre nem da Noemi. Minha saudosa mãe... Deixei de ligar vai pra mais de ano. Há uns meses perdi meu último trabalho. Não tem mais trabalho aqui. O Rodolfo acabou mesmo voltando para o Brasil, mas eu não quis voltar com ele. Para quê voltar?

O desfecho é composto por aquilo que Chion chama de eclipse conclusiva, isto é, a supressão voluntária de um fragmento da história, de um momento ou de um detalhe particular. Parece-nos que a estratégia adotada por Barahona é fazer o espectador supor, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo intrigado e/ou incomodado através do não dito.

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin dedica um capítulo ao estudo de elipses e considera que a introdução desse artifício marca um importante passo no progresso da Sétima Arte. Segundo o autor, essa “capacidade de evocação através de meias palavras é um dos segredos do estranho poder de sugestão do cinema” (MARTIN, 2005, p. 96).

Ainda sobre a questão elipse, Chion afirma: “a arte dos grandes roteiristas e dos grandes cineastas é, muitas vezes, tanto uma arte da concentração, da simplificação e da redução, quanto uma arte do inesperado, do volteio, da floração das ideias” (CHION, 1989, p. 93). Quer dizer que, enquanto estratégia, a elipse aporta à trama uma lacuna temporal que pode representar segundos, horas, dias ou até mesmo anos e nos transportar assim ao futuro. Para Dominique Parent-Altier “a definição mais simples da elipse é a de que consiste numa omissão deliberada de parte das informações, de um fragmento da história, e, deste modo, age sobre a duração da narrativa” (PARENT-ALTIER, 2014, p. 134).

O que, afinal, aconteceu ao personagem? Por que ele continuou em Lisboa mesmo não havendo mais trabalho? Por que não regressou ao Brasil? São essas e outras perguntas, por exemplo, que a elipse pode desencadear e cabe ao roteirista e diretor fazer com que o público se sinta instigado quanto ao futuro da história.

A última fala de Sérgio, uma recapitulação das informações e acontecimentos passados, direcionada à câmera; juntamente com sua imagem e o som do trem (o mesmo do início do filme) acarretam um sentimento de expectativa: reservaria o filme alguma surpresa ao espectador? Ainda na cena 104, o roteiro dá a seguinte indicação:

Cena 104

Interna. Noite. Casa de Sérgio, subúrbio de Lisboa.

[...]

Do lado oposto está agora Sérgio, encostado no parapeito de uma janela, olhando para fora e fumando (referência à cena de Cataguases - idêntica). Do exterior vemos agora um plano mais

apertado de Sérgio que olha o trem que passa. (igual à cena 1). O plano abre mostrando o bairro de periferia de Lisboa, com Sérgio perdido numa das muitas janelas fumando.

Abaixo temos derradeira aparição do protagonista:



Figura 5 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h29min.15s.).

Fonte: *Vimeo*

Nesse caso, não é possível afirmar com precisão quanto tempo se passou desde que Sérgio aparece como trabalhador na construção civil até surgir no prédio de periferia onde, à janela, fuma.

Regressando à primeira parte do filme, no momento em que Sérgio conhece Noemi, eles fazem um passeio e, nos minutos seguintes, aparecerem casados. Há, portanto, uma elipse entre as cenas, conforme verificamos no trecho do roteiro e imagem abaixo:

Cena 24

Externa. Dia. Ruas de Cataguases, Cataguases
Vemos agora o rosto de Sérgio conduzindo a moto. A câmera descobre apenas o rosto de Noemi atrás abraçada a ele, cara apertada nas costas dele, exageradamente feliz, e depois, abrindo o plano descobrimos que ela está vestida de noiva.



Figura 6 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 13min.17s.).

Fonte: *Vimeo*

Este salto na história é um exemplo bastante perceptível de elipse. O avanço no tempo é também esclarecido pelo narrador na cena seguinte. Sérgio afirma que no dia do passeio, Noemi engravida e, apaixonado, não hesita em assumir a paternidade e casar-se com ela.

Mais um caso de elipse envolvendo os mesmos personagens se dá entre o casamento e o internamento de Noemi numa clínica psiquiátrica. Houve uma condensação do tempo, com algumas descrições presentes no romance resumidas ou eliminadas, como quando Sérgio afirma ter sido agredido pela companheira: “duas vezes baixei no pronto-socorro, por causa de um copo que ela tampou na minha cara (três pontos na maçã do rosto) e de um piriri provocado pela água salobra que ela misturou na laranja” (RUFFATO, 2009, p. 24). No lugar, Noemi é afastada do convívio social apenas pelo fato de deixar o filho sozinho em casa para se banhar, nua, na fonte de uma praça no centro da cidade:

Cena 26B

Externa. Noite. Igreja de Cataguases, Cataguases
A fonte da igreja com luzes coloridas. A câmera descobre Noemi que, nua, toma banho na fonte. Sérgio chega na Praça da Igreja e com ele descobrimos Noemi rodeada de uma pequena

multidão. Sérgio [...] aproxima-se e tenta chamá-la sem entrar na fonte. Ouvem-se sirenes de polícia. Ao ver Sérgio ela vai para os seus braços e abraça-o apaixonadamente. Sérgio, embaraçado, tenta cobri-la com carinho, mas rapidamente dois policiais a levam embrulhada num cobertor. Ela se debate chamando por Sérgio. Metem-na no carro de polícia que arranca. Desalentado Sérgio afasta-se. Deambula pelas ruas.

Ao contrário do que propunha inicialmente o roteiro, Noemi, que apareceria na clínica apenas na cena 40, surge na sequência da cena 26B, ou seja, nesse desdobramento, após o flagra na fonte da cidade, ela foi de imediato internada, equivalente ao que se passa no livro: “internaram ela numa *clínica de repouso* em Leopoldina” (RUFFATO, 2009, p. 25). Assim sendo, se por um lado a obra fílmica aproxima-se da obra literária, por outro lado, a visita realizada pelo então marido acontece somente no filme. Abaixo temos as cenas relativas aos dois momentos:



Figura 7 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 17min.16s.).

Fonte: *Vimeo*



Figura 8 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 18min.45s.).

Fonte: *Vimeo*

Segundo Ismail Xavier, “a seleção e disposição de fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, 2008, p. 32).

Do mesmo modo que o *flashback*, a elipse também opera um corte na história. A diferença é que, enquanto o primeiro recua no tempo, dialogando com o passado, a segunda avança para o futuro.

Neste contexto, parece-nos pertinente lembrar da afirmação feita pelo realizador durante as filmagens:

Eu acho que todos os leitores [de livros] são realizadores de cinema, à sua maneira, porque quando um livro é bom, ele nos leva sempre a imaginar aquilo que não vemos, aquilo que está descrito, aquilo que está nas entrelinhas ou não está escrito. Na forma como eles vêm o personagem, as paisagens, aquelas que não conhecem e as que conhecem. (BARAHONA, 2014).

A elipse pode suspender partes da história e, como vimos anteriormente, cabe ao *flashback* regressar ou não a ela. No caso em específico temos a possibilidade de supor o que aconteceu aos personagens nesses momentos omitidos.

Por isso, assim como obras literárias convidam o leitor a uma ou mais interpretações, acreditamos que o mesmo ocorre com obra fílmicas, já que o espectador terá igual liberdade para imaginar o fim de determinada história. Fica a cargo de quem assiste ao filme imaginar o que aconteceu.

2.1.4. COMO O ROTEIRO PODERIA SOBREVIVER?

Conforme vimos no início deste capítulo, Jean-Claude Carrière garante que “um filme estará pronto quando o roteiro tiver evanescido” (CARRIÈRE, 2015, p. 135). A fala de Carrière, embora datada, faz com que ainda se reflita acerca do papel de roteiros fílmicos. É certo que para realizador, atores e equipe técnica, o roteiro evanesce à medida que as filmagens terminam e a montagem é concluída. Nos casos em que roteiro e filme são feitos por profissionais diferentes, não obstante haverá um trabalho em cooperação entre ambos. Porém, em nosso caso, roteiro e filme compartilham da mesma autoria sendo, para nós, pouco provável sua análise ou apreciação separadamente.

Ao longo deste capítulo verificamos que nem tudo o que é fascinante num livro pode ser adaptado cinematograficamente com o mesmo resultado e também observamos que roteiros não são unicamente uma ferramenta de trabalho. Além disso, o peso de um roteiro pode ser maior ou menor, consoante os métodos de realização, produção e interpretação cênica.

Os exemplos analisados foram uma amostra do que persistiu ou desapareceu no roteiro de *Estive em Lisboa e lembrei de você* a partir do livro, incluído ou não na montagem final, uma vez que “realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filmes. Transmutação. Transformar a própria matéria. [...] O roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme” (CARRIÈRE, 2015, p. 119-120).

Justamente por sua maleabilidade, o roteiro se encontra desde sua concepção numa constante mutação. Ao sustentar, à luz do seu tempo, que roteiros são evanescentes, Carrière os condena a um prazo de validade, afirmação com a qual discordamos.

Muitas vezes despercebido pelo espectador, o roteiro adaptado é uma peça necessária e, embora seja a etapa menos visível, é uma das

mais importantes, que conecta obra literária e fílmica. Quais seriam então as alternativas para que o roteiro sobreviva?

Consideramos algumas hipóteses para que o roteiro perdure. A primeira diz respeito a conexão que há entre roteiro e filme. Visto que não podemos dissociá-los, cada vez que *Estive em Lisboa e lembrei de você* for veiculado, saberemos direta ou indiretamente que o roteiro está ali, nos recordando de sua presença. Em segundo lugar, estudos como este atestam a relevância dos roteiros não somente em produções cinematográficas, mas em qualquer outro projeto audiovisual. Em inúmeras passagens deste trabalho, por exemplo, analisamos e citamos trechos da 22ª versão do argumento do filme, que sustentaram nossas análises. Além disso, o guião pode ser utilizado com propósitos didáticos em escolas ou cursos de cinema, servindo como base para futuros estudos e posteriores discussões.

Parace-nos oportuno relembrar a tabela “do livro ao filme” (ver páginas 10 e 33) em que, conforme expusemos, o roteiro promove a conexão entre texto literário e texto fílmico, funcionando como ponte que une os dois lados.

Em outros casos, roteiros podem ser editados em formato de livro, como aconteceu com *O Manuscrito Perdido*⁹³ (2012), filme anterior de José Barahona, *Educação*⁹⁴ (2010), de Nick Hornby, *Cidade de Deus*⁹⁵ (2003), de Bráulio Mantovani ou, ainda, *L’amour dure trois ans*⁹⁶ (1997), de Frédéric Beigbeder.

⁹³ Mais informações disponíveis em: <<http://www.david-golias.com/cinema/documentarios/o-manuscrito-perdido/>>; <<http://tordesilhaslivros.com.br/livro/o-manuscrito-perdido.htm>> Acesso em 05 março 2017.

⁹⁴ HORNBY, Nick. *Educação*. Tradução de Sérgio Moraes Rego e Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

⁹⁵ MANTOVINI, Bráulio. *Cidade de Deus*. São Paulo: Objetiva, 2003.

⁹⁶ Esse livro em específico é composto pelo romance acompanhado pelo roteiro do filme. O autor faz uma advertência ao leitor: “*un scénario est un brouillon. Le tournage et le montage sont là pour lui désobéir. Le texte qui suit est la retranscription exacte des dialogues du film, son scénario proprement dit me paraissant une étape impubliable*” (p. 188). “Um roteiro é um rascunho. A filmagem e a montagem existem para desobedece-lo. O texto que segue a retranscrição exata dos diálogos do filme, seu roteiro propriamente dito me parecia muito mau para ser publicado” (tradução nossa).

BEIGBEDER, Frédéric. *L’amour dure trois ans*. Paris: Éditions Grasset &

Por fim, nomeações e recebimentos de prêmios⁹⁷ são indicações de que o argumento sobrevive mesmo após a conclusão do filme. Em 2017, *Estive em Lisboa e lembrei de você* foi laureado com o prêmio de melhor argumento no *CinEuphoria* e nomeado ao *Prêmio Sophia*⁹⁸ pela *Academia Portuguesa de Cinema* por melhor argumento adaptado. Deste modo, ao contrário de descartável e evanescente, há alternativas para o roteiro ser perdurável, consoante às alternativas que expusemos acima.

Dando continuidade à nossa pesquisa passaremos, no terceiro capítulo, a analisar os suportes visuais da obra fílmica numa tentativa de identificar escolhas, inserções e supressões feitas pelo realizador no processo de adaptação.

Fasquelle, 1997.

⁹⁷ Há filmes como *The Goodfather* (1972), *Amadeus* (1985) e *Dances with wolves* (1991) em que o roteirista é também autor da obra que serviu como base para a escrita do argumento cinematográfico. Mario Puzo publicou o romance *The Goodfather* em 1969, Peter Shaffer escreveu a peça *Amadeus* em 1979 e Michael Blake lançou o livro *Dances with wolves* em 1988. Os três, respectivamente, receberam o prêmio Oscar de melhor roteiro adaptado.

⁹⁸ Tanto o *CinEuphoria* quanto o *Prêmio Sophia* são atribuídos em âmbito nacional, em Portugal, e internacional. A Academia Portuguesa das Artes e Ciências Cinematográficas, formalizada em julho de 2011, é composta por profissionais do cinema. Além de atribuir o *Prêmio Sophia*, há também o *Sophia Estudante* que, desde 2016, laurea alunos de cursos direcionados à área audiovisual. O vencedor mais recente na categoria melhor filme é *Cartas de guerra*, de Ivo Ferreira (2016), adaptação do livro *D'este viver aqui neste papel descripto: cartas de guerra*, de António Lobo Antunes (2005).

Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt4719202/awards?ref=tt_awd>; <http://www.imdb.com/title/tt4704422/?ref=nm_sr_1>; <<http://academiadecinema.itpeopleinnovation.com/premios-sophia/>>; <<http://cineuphoria09.blogspot.pt/2017/01/cineuphoria-premios-2017-os-vencedores.html>> Acesso em 01 março 2017.

CAPÍTULO 3 - SUPORTES VISUAIS DO FILME

A construção de uma história e concepção de um filme podem desenvolver-se mesmo antes da escrita do roteiro. É o que demonstrou José Barahona ao partir de uma ideia extraída do livro de Luiz Ruffato. Conforme referido anteriormente, o plano consistia em realizar um documentário sobre imigrantes brasileiros em Portugal. Porém, o projeto mudou e deu lugar ao filme de ficção.

Assim que começou a escrita do roteiro, Barahona trabalhava com o romance de Ruffato sempre à mão, como referência. A partir de determinado momento, a história começou a criar autonomia e a tomar novo rumo, conforme o diretor afirmou em entrevista: “a partir de um determinado ponto, eu abandonei o livro. No início, ao escrever o roteiro, eu trabalhei com o livro sempre aberto e, a partir de um determinado momento, o livro fechou-se e o roteiro começou a tomar sua própria forma” (BARAHONA, 2014).

Nesse sentindo, ao adaptar a história para o cinema, surge o trabalho de subtrair informações e acrescentar outras, num processo de apropriação, de tomada de posse, como afirma Linda Hutcheon, para quem os adaptadores são, antes de tudo, intérpretes, depois criadores pois “a história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. O trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair” (2011, p. 43).

3.1. FLOR, FOTOGRAFIA E CIGARRO

Ao destacarmos algumas diferenças entre livro e filme, encontramos criações, inserções e subtrações, algo usual na passagem de uma linguagem para outra. Michel Chion, em *O roteiro de cinema* (1989), utiliza uma metáfora para ilustrar elementos presentes num filme. Segundo o autor “do mesmo modo que numa partida de damas entram em jogo um tabuleiro, peças pretas e peças brancas, num roteiro entram em jogo personagens, lugares, um desenvolvimento temporal, diálogos etc.” (CHION, 1989, p. 87).

Syd Field em *Manual do Roteiro* (2001) faz uma comparação semelhante mas, desta vez, com um jogo de xadrez, referindo-se às partes e o todo. Segundo o autor

Uma história é um todo, e as partes que a compõe – a ação, personagens, cenas, sequências, incidentes, episódios, eventos, música, locações etc. – são o que a formam. Ela é um todo. Entrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo (FIELD, 2001, p. 12).

Tomemos como exemplo a adaptação do personagem Sérgio, interpretado pelo ator Paulo Azevedo. No romance ele é descrito como galanteador, muito afável com mulheres, donjuanesco, chegando a apontar numa lista o nome daquelas com quem namorou:

Apenas namorei amadoristicamente (da lista a seguir consta somente o nome daquelas com quem mantive relação afetiva por, *no mínimo*, um mês): Josélia, a operária da Industrial, e Selene, da Manufatora; Ana Clara, colega da Pagadoria, desquitada; Kátia e Maíra, balconistas da rua da Estação; Silvana, Kênia e Lídice, estudantes de letras da Fafic (tomei antipatia por pedagogia); Mariana e Janaína, professoras, uma primária, outra secundária; Zilma, cabeleireira (casada, fato por mim desconhecido e sinceramente deplorado); Verônica, auxiliar de enfermagem; Leda, caixa-de-banco, enconstada no INSS, problema de coluna; Bia, que mexia com enfeites de biscoí; Irineia, proprietária de uma banca-de-camelô, perto do Mercado do Produtor; e Bete, que olhava pessoas doentes (RUFFATO, 2009, p. 22).

Temos visto ao longo deste trabalho que adaptar é, também, fazer escolhas. Não adaptando todas as personagens citadas acima, como transmitir ao público do filme a mensagem, de modo que tal característica de Sérgio se tornasse visual?

Michel Chion sugere que um roteiro pode valer-se de objetos e acessórios que sejam significativos para a história como peças de vestuário, cigarros, pertences pessoais, armas, veículos, entre outros. De acordo com o autor, tais elementos possuem dois papéis. O primeiro é o papel funcional enquanto instrumento. Por exemplo, uma arma para

matar ou ferir, uma bengala para se apoiar, óculos para ver melhor, um carro para se locomover (CHION, 1989, p. 126). E, segundo, o papel revelador, ou mesmo simbólico, de um personagem ou situação. O acessório pode revelar muito sobre o personagem por seu aspecto (cor, formato, tamanho, etc.) ou pela maneira que é utilizado. Ele também tem o poder de exprimir situações (emocionais, afetivas, conflitantes, etc.) e decisões (partir, permanecer, matar, ameaçar etc.) (CHION, 1989, p. 127).

Assim, José Barahona criou um elemento visual que fizesse referência à característica de Sérgio descrita no romance. Nasceu então a ideia de que o protagonista fizesse flores com guardanapos de papel. Se, por um lado, o objeto simboliza o ato de seduzir, por outro, este pormenor revela um comportamento ingênuo e romântico do personagem. Na obra literária, o comportamento conquistador de Sérgio é reforçado em outros dois momentos: “antes do sucedido com a Noemi, eu gozava [das férias] ali mesmo, entretido em jogar buraco e cacheta a valer na pracinha do Pau-Morto (por causa da audiência dos aposentados), perseguindo moça-solteira no comércio e na indústria” (RUFFATO, 2009, p. 28) e “ganhando em euro, você também vai ser um bambambã [...], vai passar no relho as grã-finas todas [...], reconhecendo em mim um *colosso* de conquistador, ‘já fechou um abecedário inteiro’” (RUFFATO, 2009, p. 33 – destaque do autor).

Em *A linguagem cinematográfica* (2005), Marcel Martin analisa metáforas e símbolos, salientando a importância daquilo que é mostrado nos filmes. Afirmo o autor:

Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado. Que pode não aparecer senão depois de nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem implica mais do que explícita. A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar (2005, p. 117-118).

No roteiro, a flor surge em oito momentos⁹⁹. Já no filme, ela

⁹⁹ No roteiro a “flor de papel” figura, respectivamente nas cenas 10, 18, 20B,

ganha outra dimensão para além do significado visual e, em três das quatro cenas, o objeto aparece como demonstração do afeto de Sérgio por alguma uma mulher: primeiro para Roberta, a garçonete do bar frequentado pelo protagonista, ao mesmo tempo em que lhe pergunta: “o que você vai fazer mais tarde, Robertinha?”; depois para Noemi, quando a conhece numa lanchonete e, por último, para Sheila. Neste caso em específico, há um diálogo entre os personagens que não consta no roteiro. Ao conhecer Sheila na casa de alterne¹⁰⁰ em que ela trabalha, Sérgio não possui a quantia suficiente para contratar os serviços da moça, por isso decide ir embora, mas antes oferece-lhe a flor.

Na cena seguinte, vemos Sérgio no primeiro plano e atrás dele, Sheila, que caminha em sua direção com a flor de papel em mãos. Transcrevemos a seguir a conversa entre os dois:

Sheila
Quanto é que você falou que tinha?
Sérgio
Quinze.
Sheila
Quinze. Está bem. Gostei de você, conterrâneo.
Gostei da flor também.
Sérgio
É?
Sheila
É.
Sérgio
Sempre funciona.

Na última cena em que a flor nos é mostrada, Sérgio se encontra num bar, faz a flor de papel e, pensativo, a deixa pousada sobre o balcão.

O destaque dado à flor é reforçado pelos enquadramentos das cenas em que o personagem está com ela em mãos. A câmera se

28, 56I, 72, 74 e 87.

¹⁰⁰ Alterne é uma atividade realizada por homens e mulheres, contratados por estabelecimentos para fazer companhia aos clientes e estimular seus consumos, habitualmente de bebidas alcoólicas. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/alterne>> Acesso em 30 maio 2017.

aproxima e focaliza o objeto, conferindo-lhe não somente um significado, mas uma importância visual. Expomos abaixo os quatro momentos:



Figura 9 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 6min.21s.).
Fonte: *Vimeo*



Figura 10 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 10min.18s.).
Fonte: *Vimeo*



Figura 11 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 59min.06s.).
Fonte: *Vimeo*



Figura 12 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 59min.58s.).
Fonte: *Vimeo*



Figura 13 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h13min.34s.).

Fonte: *Vimeo*

Dominique Parent-Altier dedica um capítulo do livro *O argumento cinematográfico* (2014) para analisar a criação de personagens. De acordo com o crítico, através das ações de um personagem “entendemos as peripécias e percalços do enredo, exprimidos através delas. Estas ações podem ser psicológicas, emocionais ou físicas” (PARENT-ALTIER, 2014, p. 79-80). Em nosso caso de análise, a ação ocorre de duas formas, ao confeccionar a flor e ao entregá-la às mulheres.

Outro objeto incluído na história é uma fotografia de Sérgio, Noemi e do filho, Pierre. A imagem encontra-se num quadro, na parede da casa da família em Cataguases (15min.08s.). Assim que se iniciam os preparativos para a viagem a Portugal, Sérgio leva consigo a imagem da família, desta vez num porta-retrato (30min.40s.) e, ao chegar em Lisboa, coloca-o sobre a cômoda de seu quarto (33min.25s.).

Assim que conhece Sheila, Sérgio guarda a fotografia numa gaveta (1h01min.05s.), como se deixasse em *stand-by* aquele amor pela família, pois a possibilidade de um novo amor começava a surgir. Parece que, pela primeira vez, desde que saiu de Cataguases, Sérgio rompe, mesmo que temporariamente, a ponte que o une ao filho e à esposa. O diretor nos explica que “ainda lá está esse amor por Cataguases, essa memória idílica pela família que ficou para trás, que no fundo, simboliza

aquilo que ele poderia ter tido de feliz na sua terra natal” (BARAHONA, 2014).

Com a passagem do tempo no filme, depois de anos sem contato com Pierre e Noemi, Serginho ainda guarda a fotografia que aparece em segundo plano, sobre a mesa-de-cabeceira (1h28min.23s.). Nessa cena, há o último pronunciamento do personagem, que comenta sobre a família que ficou no Brasil: “nunca voltei à Cataguases, não tenho notícias do Pierre, nem da Noemi”. Abaixo a imagem referente à cena:



Figura 14 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h28min.23s.). Fonte: **Vimeo**

Entendemos que a utilização da fotografia pressupõe tanto uma lembrança, remetendo ao título do filme, como indica uma materialização de Cataguases e dos momentos em que a família do protagonista estava próxima.

Juntamente com as flores de papel e a fotografia, há outro elemento, o cigarro, que acompanha Sérgio em seu percurso Cataguases-Lisboa. Como vimos, o romance constiu-se de dois capítulos, *Como parei de fumar* (p. 15) e *Como voltei a fumar* (p. 39), que dividem a história também em dois momentos e são pontos de partida na vida do personagem principal. Observamos que, no filme, assim como no livro, a presença do cigarro está associada a fases da vida do protagonista.

Após algumas tentativas em deixar de fumar, foram quatro ao todo, Sérgio busca tratamento clínico ao ficar sem fôlego durante uma

partida de futebol com colegas do trabalho e, orientado pelo médico da empresa, inicia tratamento medicamentoso. Além disso, o doutor Fernando também aconselha Sérgio:

Cena 7

Interna. Dia. Consultório do doutor Fernando. Cataguases.

Doutor Fernando

Aproveita que vem o fim-de-semana para tomar um porre, fume o máximo que conseguir. No dia seguinte, de ressaca, provavelmente não vai conseguir nem sentir cheiro de fumaça, e aí você inicia o tratamento.

Se no roteiro o cigarro é mencionado em 23 momentos, 18 ocasiões quando o personagem está em Cataguases e cinco em Lisboa; no filme, o mesmo não acontece. Ao todo, a alusão ao ato de fumar e o cigarro propriamente aparecem apenas dez vezes¹⁰¹, das quais sete relacionadas a Sérgio e três a Sheila.

De acordo com Chion, no cinema, mesmo que determinado objeto não apareça fisicamente, ele pode ser lembrado, de algum modo, ao longo do filme. Para o autor “é possível dar um sentido novo e forte ao objeto, uma função dramática original à maneira como esses gestos banais são executados ou repercutem no contexto da cena e no filme” (CHION, 1989, p. 127).

Consideramos relevante ressaltar que, após decidir deixar de fumar e já em Portugal, ao conhecer Sheila, também fumante, Sérgio parece se ter esquecido do vício, como se o cigarro estivesse associado a um passado recente para onde ele não gostaria de regressar. Fumar, para o protagonista, fazia parte da vida que tinha em Cataguases. Já no livro, em oposição ao conteúdo do filme, Sérgio ainda nutria essa possibilidade:

Sentei numa **tasca**, que é como chamam o botequim, não havia nem almoçado ainda, pedi um prato-do-dia, **borrego** assado, mais três copos de vinho *da-casa*, e aos poucos baixou uma

¹⁰¹ O objeto ou referências a ele surgem aos: 1min.29s., 3min.27s., 5min.57s., 7min.31s., 56min.06s., 1h07min.45s., 1h19min.34s., 1h26min.30s., 1h28min.56s. e 1h29min.10s.

saudade danada da época que eu fumava, e passou pela minha cabeça comprar um maço de cigarro (RUFFATO, 2009, p. 44 – destaques do autor).

Há, portanto, diferentes formas de abordar o ato de fumar no livro, passando pelo roteiro, até chegar ao filme. O romance parece expor a vulnerabilidade do personagem, dando mais ênfase ao cigarro, tanto por sua estrutura em dois capítulos e, portanto, às etapas de como deixou e voltou a fumar, quanto por outras informações que foram postas de lado no processo de adaptação. Por exemplo, Sérgio considera que sua vida piorou depois de abandonar o vício, para ele “foi parar de fumar, e as coisas degingolaram” (RUFFATO, 2009, p. 21), referência que estava inicialmente no roteiro, mas não chegou ao filme.

Em outro caso, o personagem participa de um programa de rádio juntamente com seu médico para expor o êxito do tratamento anti-tabagismo. Segundo o doutor Fernando, “parece indiscutível que a associação de um anticonvulsivante a um antidepressivo, mais um dosamento retrógrado de nicotina” fazia parte de seu método revolucionário. A passagem estava prevista no roteiro, porém no filme Sérgio acaba por ir à emissora de rádio apenas para comentar sobre sua ida a Portugal.

O protagonista volta a fumar no desenlace do filme, conforme consta na imagem a seguir:



Figura 15 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h26min.46s.). **Fonte:** *Vimeo*

No contexto específico, o cigarro não serve apenas para guarnecer a cena, como acontece quando Sheila manuseia o objeto, fazendo parte, essencialmente, da caracterização da personagem. Há, para nós, um ato simbólico, associado ao desespero, uma vez que clandestino e sem trabalho, Sérgio acaba por ceder ao vício, encontrando no cigarro seu consolo.

Estes três objetos analisados, duas inserções e uma adaptação, dizem muito a respeito de Sérgio, principalmente sobre o aspecto cíclico de sua vida. Para nós, o retorno ao vício também é o retorno da solidão, em sentido simbólico, pois o gesto de acender o cigarro não serve apenas para preencher as cenas, mas torna-se um sinal de como o protagonista se sente.

Enquanto a flor representa um aspecto de personalidade, mostrando-o como um homem galanteador e ingênuo, a fotografia sugere as lembranças remetidas à sua cidade e família. Já o cigarro, Apesar de ser menos explorado na obra fílmica que na obra literária, é um objeto indispensável para transmitir ao espectador aquilo que o personagem sente, além de funcionar como elo entre início e fim do filme.

3.1.1. COMBOIO, TREM E PONTES

Como vimos anteriormente, flor e fotografia são objetos criados pelo roteirista e diretor que, inseridos na adaptação, ganharam outro sentido quando manuseados pelo protagonista. Além desses dois acessórios, juntamente com o emblemático cigarro, identificamos que outros elementos, o comboio e o trem, foram bastante explorados pelo realizador.

No início do filme, mesmo antes de visualizarmos qualquer imagem, ouvimos o som emitido por um comboio para apenas depois vermos o conjunto de vagões se locomover, durante à noite, da direita para a esquerda. Nos minutos finais, há uma repetição do conteúdo sonoro e visual da primeira cena do filme, como se este meio de transporte representasse a abertura e o fechamento da história. Sobre as relações imagem-som e som-imagem,

Os fenômenos sonoros presentes num filme são entendidos por Marcel Martin como ruídos naturais ou da natureza e ruídos humanos,

entre os quais se encontram os mecânicos, como máquinas, locomotivas, aviões etc. Enquanto os primeiros são “todos os fenômenos sonoros que podem aperceber da natureza (ventro, trovão, chuva, ondas do mar, água corrente, gritos de animais, cantos de pássaros etc.) ”, os segundos englobam “máquinas, automóveis, locomotivas, aviões, barulhos da rua, de fábricas, de estações” (MARTIN, 2005, p. 146).

Tanto durante a primeira parte do filme quanto a segunda, o realizador optou, muitas vezes, em reproduzir o som da buzina no lugar de mostrar o trem¹⁰². Aliás, em Cataguases, trens de carga¹⁰³ passavam literalmente no meio da cidade, por uma de suas principais avenidas sendo, assim, possível ouvir os ruídos produzidos por ele. Michel Chion afirma, no mesmo sentido de Martin, que “um objeto não precisa ser visualizado e mostrado com insistência para desempenhar um papel importante num filme” (1989, p. 130), exatamente o que acontece em *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

O trem, ouvido em diversas cenas, está presente, por exemplo, enquanto Sérgio, em casa, olha pela janela (03min.22s.); no momento em que, embriagado, sai de um bar e tenta conduzir sua motocicleta (07min.27s.) ou quando os amigos observam Sérgio andando nos trilhos do trem (24min.03s.). No terceiro caso, ilustrado abaixo, vemos a imagem dos trilhos como se, metaforicamente, a linha do trem pudesse indicar o caminho possível a ser seguido pelo personagem. Aqui em específico, primeiro temos a imagem para apenas depois ouvirmos o ruído:

¹⁰² Na língua francesa há o tempo verbal *présent progressif*, formado pelo verbo *être*, juntamente com a expressão *en train de* (literalmente “no trem de”) e um verbo no tempo infinitivo. O *présent progressif* é utilizado sobretudo para exprimir ações em andamento e nos remete aos movimentos do protagonista que, durante todo o filme, está em busca de algo, como se sua vida fosse um trem em movimento e Sérgio estivesse dentro dele.

¹⁰³ Os trens de carga transportavam, sobretudo, minérios de bauxita para uma companhia de alumínio. Recentemente foi criada uma linha para estimular o turismo interestadual entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, passando por Cataguases, num trecho de 187 quilômetros.

Disponível em: < <http://agenciaminas.mg.gov.br/noticia/rio-e-minas-criam-linha-de-trem-para-estimular-turismo-interestadual> > Acesso em 01 outubro 2016.



Figura 16 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 24min.03s.). **Fonte:** *Vimeo*

Em outros momentos é estabelecido um paralelo entre um conteúdo visual, a imagem do trem, e um elemento sonoro, o ruído feito por ele. Há também seu sentido simbólico na trama, que conecta a imagem do trem em movimento com a viagem do protagonista. Isso ocorre, por exemplo, na cena seguinte a que expusemos acima, em que Serginho comemora a partida para a Europa, sobe no trem em movimento e anuncia: “eu vou para Portugal!” (24min.20s.) e na ocasião em que o trem trafega durante a noite, da esquerda para a direita, pelo centro da cidade (25min.03s.), conforme visualizamos a seguir:



Figura 17 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 25min.03s.).
Fonte: *Vimeo*

Já em Lisboa, na primeira imagem que se tem da cidade, o protagonista encontra-se num mirante e de lá contempla o Rio Tejo, a Ponte Vinte e Cinco de Abril e o comboio em movimento (32.min.10s.) Acreditamos que, ao mostrar o comboio, cria-se, mais uma vez, simbolicamente, uma ligação com a cidade natal do personagem, como ele tivesse embarcado¹⁰⁴ no trem em Cataguases e desembarcado na estação terminal, Lisboa.

O ruído emitido pelo trem, o mesmo que se ouve na primeira parte do filme e o qual associamos à cidade natal de Sérgio, é ainda reproduzido em outras cenas, como quando o protagonista observa o “louco do Chiado” (1h18min.26s.), personagem que apresentaremos mais tarde, numa das praças de Lisboa ou, ainda, na ocasião em que é despedido e pelas ruas vagueia. Nesse momento em específico, há uma sobreposição sonora, pois, além do ruído do trem, também é audível uma música cantarolada por Sérgio (1h23min.25s.).

Na sequência, escutamos novamente o ruído ao passar de um elétrico (1h24min.01s) e na fuga da pensão Ibérica, enquanto caminha

¹⁰⁴ Há, como sabemos, diferenças em relação aos meios de transporte utilizados no Brasil e em Portugal. No Brasil, por exemplo, ônibus e metrô são a opção mais frequente de locomoção. Por isso, falar em comboio ou eléctrico, pode não ser uma referência evidente.

pela Praça da Figueira (1h25min.49s.). O som permanece até, em progressão, desencadear na cena seguinte, quando passamos a também visualizar o comboio. Ouve-se então, pela última vez, o som emitido pelo trem na ocasião da cena final. Como no trecho anterior, primeiro percebemos o ruído para depois termos a imagem (1h28min.19s.)

A respeito do fenômeno sonoros no cinema, Marcel Martin é enfático ao dizer:

O som põe à disposição do filme um registro descritivo bastante extenso e pode, com efeito, ser utilizado em contraponto ou como contraste da imagem. [...] Além disso, o som pode não corresponder apenas a uma fonte que aparece no ecrã, mas também, e principalmente, esta fora de campo, tendo valor simbólico (MARTIN, 2005, p. 143).

Para nós, a figura do trem mantém, de certo modo, o contato do personagem com Cataguases, deixando subentendidas suas memórias e recordações atribuídas à cidade, sendo exibido ao espectador não apenas visualmente, mas sonoramente. O trem, para além de servir como meio de transporte e carga é, simbolicamente, aquele que passa, conduzindo pessoas e objetos de um ponto a outro. No filme, do mesmo modo, acreditamos que ele representa a situação efêmera em que o protagonista se encontra, junto com a passagem do tempo do Brasil a Portugal.

Juntamente com o trem e o comboio, as pontes são outro elemento representativo no filme. Em Cataguases surge a ponte Metálica, obra centenária e um dos cartões postais da cidade e, em Lisboa, sobre o rio Tejo, a ponte 25 de Abril, ambas muito semelhantes arquitetonicamente.

Ao pensarmos numa ponte, parece-nos inevitável não atribuímos a ela um significado utilitário, porém, mais que uma construção que une dois pontos separados por um curso de água, pontes unem pessoas, sentimentos, países, assuntos, etc. Ao mesmo tempo, pontes são lugares de passagem, travessias ou acesso a diferentes margens.

De todas as cenas em que as pontes estão presentes, escolhemos aquela que consideramos mais emblemática, a imagem da ponte Metálica, que surge no início do filme (02min.03s.) refletida na água, juntamente com o título do filme, como previa o roteiro cinematográfico

e conforme visualizamos abaixo:

Cena 4B01

Externa. Dia. Ponte Velha, Cataguases

Sérgio atravessa a Ponte Velha (Vista pelo Clube do Remo ou pela Ponte Nova). Na tela, as letras:

“Estive em Lisboa e lembrei de você”.



Figura 18 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 2min.07s.).

Fonte: *Vimeo*

O cartaz do filme, outro exemplo, é composto pelo retrato de Sérgio juntamente com uma imagem de Lisboa, a mesma que vemos no momento em que o personagem chega à cidade (32min.02s.). Há uma fusão entre as duas imagens, sendo que, a segunda se encontra na parte superior do cartaz. Sobre os olhos do personagem aparece o título do filme, como exibimos a seguir:



Figura 19 - Cartaz brasileiro do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015). **Fonte:** *Vimeo*

No cartaz português de *Estive em Lisboa e lembrei de você* a ponte está igualmente presente mas, desta vez, em segundo plano. A ênfase é dada ao casal Sérgio e Sheila na cena em que eles se despedem, como reproduzimos a seguir:



Figura 20 - Cartaz português do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015). **Fonte:** *Vimeo*

Acreditamos que, nos três casos, as pontes são, além de cenário, imagens introdutórias do filme. Como referiu Marcel Martin a respeito dos símbolos no cinema, alguns elementos podem “conferir um significado mais largo e mais profundo do que o seu simples conteúdo material” (2005, p. 123). O próprio diretor José Barahona refere a ponte como conexão afetiva: “Sérgio leva sempre a recordação e o amor da Noemi com ele, mesmo quando ele conhece a Sheila. Pela Noemi e pelo Pierre, que é o filho. E eles, no fundo, simbolizam a ponte” (BARAHONA, 2014).

Na primeira imagem, a ponte que liga as duas margens do rio Pomba é símbolo da ligação entre dois países. No cartaz brasileiro, a ponte 25 de Abril está na mente do personagem, dando a entender que Sérgio se lembra de Lisboa, mas não deixando evidente se está ou não na cidade. Já no cartaz português, apesar de a ponte não estar em destaque, a memória do personagem parece estar associada mais a Sheila que propriamente à cidade.

As imagens utilizadas no filme devem facilitar a percepção e

assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir. Por isso, consideramos que tanto os objetos trem e comboio quanto as pontes exercem essa função constituídos pelo sentido simbólico que José Barahona quis dar à imagem.

O processo de materializar imagens num filme tem como ponto de partida o olhar de seu criador e, de acordo com Pier Paolo Pasolini em *Empirismo herege*, se quisermos comparar literatura e cinema, poderíamos afirmar que no cinema as imagens não estão organizadas e categorizadas num dicionário, já que possuem uma gramática. Para o escritor e realizador italiano “as imagens são todavia patrimônio comum [...]. A imagem pertence à nossa memória visual [...] numa comunicação direta com nós próprios e indiretamente, enquanto patrimônio comum, com os outros” (PASOLINI, 1982, p. 140).

Assim, pontes, trem e comboio são lugares de passagem que conectam Sérgio a algo (cidade, memórias) ou a alguém (família, amigos) e mostram, metaforicamente, a própria travessia do personagem, símbolo da passagem, da vida iniciática, que se associa ao personagem em trânsito, também símbolo da conexão afetiva, além da passagem do tempo no filme.

3.1.2. OUTROS CENÁRIOS

Uma das muitas possibilidades do cinema é a de poder estar, em termos de cenário, em qualquer lugar. Com o auxílio da tecnologia, mesmo que a equipe esteja num estúdio, os personagens podem ser transportados para outros cenários sem precisarem se deslocar fisicamente. No entanto, muitos filmes buscam exatamente o contrário: fixam-se em poucos ou em apenas um único lugar de filmagem. Tal escolha nos evoca o teatro, pois mudanças constantes de cenário, até mesmo pelo espaço físico, nem sempre acontece. A respeito dessa temática, Marcel Martin sugere:

Uma peça pode ser representada perfeitamente num cenário muito esquemático, mesmo diante de uma simples cortina, enquanto não se concebe uma ação cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca (MARTIN,

2005, p. 78).

Cenários podem ser interiores ou exteriores, reais (existirem independentemente da filmagem) ou construídos em específico para determinada obra. Filmes como *Dogville*¹⁰⁵ (2003) de Lars von Trier, *Carnage*¹⁰⁶ (2011) de Roman Polanski e *The Party*¹⁰⁷ (2017) de Sally Potter, cada um a seu modo, utilizam poucos espaços cenográficos.

No caso do primeiro filme, a história decorre num pequeno vilarejo, mas a locação principal foi feita num galpão que continha o mínimo de artefatos, e marcações no chão, feitas com tinta branca, serviram para indicar casas, lugares e ruas. Já no filme de Polanski, quatro personagens estão reunidos no apartamento de um deles, cenário de todas as cenas, algo semelhante ao que acontece em *The Party*, pois toda a história desenrola-se na residência do casal de anfitriões da tal festa.

Como vimos anteriormente, levar um romance para as telas de cinema requer tomada de decisões, sobretudo no que diz respeito aos cenários. Para Robert Stam

Se o romance enquanto gênero permite a completa flexibilidade de criação pela qual o escritor pode evocar tempos passados ou locais exóticos com traços de caneta, o cinema tem a de trabalhar mais arduamente. Mas ele (o cinema) também desfruta de um recurso não disponível para o romance – a possibilidade de usar locações reais (STAM, 2006, p. 47).

O autor ainda complementa: “nada impede que um filme multiplique as locações ao: a) evocar verbalmente lugares distantes ou b) lançar mão de recursos Brechtinianos (cartões postais, fotografias etc.) ou c) usar novas mídias digitais para construir lugares distantes” (STAM, 2006, p. 47).

¹⁰⁵ *DOGVILLE*. Direção de Lars von Trier. Copenhagem: Trust Film Sales (178min.): DVD, son., color.

¹⁰⁶ *CARNAGE*. Direção de Roman Polanski. Paris: Wild Bunch Distribution, 2011. (80min.): DVD, son., color.

¹⁰⁷ *THE PARTY*. Direção de Sally Potter. Londres: Adventures Pictures (71min.): DVD, son., black and white.

Observamos que *Estive em Lisboa e lembrei de você* possui diversos cenários, tanto ao ar livre quanto em ambientes fechados. Em Cataguases, podemos destacar cenas internas gravadas na fábrica em que o protagonista trabalha, na casa onde mora, no bar que frequenta, além dos espaços abertos de cenas externas, como ruas, avenidas, praças e campos. Na imagem abaixo, vemos protagonista junto às máquinas de tecelagem no interior da Companhia Industrial Cataguases:



Figura 21 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 21min.23s.). **Fonte:** *Vimeo*

Em Lisboa acontece o mesmo, há cenas internas feitas na pensão em que Sérgio fica hospedado, nos restaurantes e tascas que frequenta, entre eles naquele que diariamente faz as refeições e no outro em que trabalha, no bar de alterne onde conhece Sheila e até num centro de saúde etc. Entre as cenas externas, podemos destacar lugares turísticos da cidade, desde a Ponte 25 de Abril, até o Parque das Nações ou, ainda, ruas em torno dos bairros Chiado e Rossio.

Dos cenários utilizados em Portugal, aquele que nos mais chama atenção e que consideramos relevante na adaptação é a Pensão Ibérica. Local de momentos-chave para o protagonista, a pensão nos é mostrada interna¹⁰⁸ e externamente¹⁰⁹. Situada na Praça da Figueira, zona central

¹⁰⁸ Em relação às cenas internas destacamos a primeira vez que vemos Sérgio em seu quarto (33min.16s.), quando está na sala de estar a procurar, nos classificados de jornal, anúncios de trabalho (37min.15s.) ou, ainda, no momento em que o protagonista foge, às escondidas, da pensão e visualizamos

de Lisboa, serviu para a rodagem de 27 cenas. A equipe do filme locou dois andares do prédio e espaços em comum como recepção, sala de estar e cozinha eram de livre acesso tanto para produção quanto para os hóspedes e visitantes.

A palavra pensão, segundo definição de dicionário¹¹⁰, é um espaço de passagem, transitório, não identificado exatamente como um lar, que aluga quartos por tempo determinado e não seria, portanto, utilizada como moradia permanente. No entanto, em Portugal é relativamente comum encontrar pessoas que recebem um subsídio social do Estado, designado como Rendimento Social de Inserção, morando em pensões onde, por vezes, famílias inteiras compartilham um quarto, algo que ocorre também no filme, pois Bernardo Baptista¹¹¹ e sua família habitam o mesmo cômodo.

A suposta efemeridade do lugar enquanto cenário assemelha-se à situação transitória que o protagonista vive. Desde que decide migrar para Portugal, ele admite o caráter provisório de sua permanência, repetindo aos outros personagens e a si mesmo que sua estadia no país tem prazo de validade. Porém, com o passar do tempo, o que acontece é justamente o contrário e Sérgio acaba por ficar na pensão por um período maior do que pretendia.

Ainda de acordo com Martin, cenários “são escolhidos em função da dominante psicológica da ação¹¹²”, já que condicionam e refletem, ao mesmo tempo, o drama dos personagens; são a “paisagem-estado da alma” (MARTIN, 2005, p. 79), justamente aquilo que ocorre com nosso personagem.

Já em relação à caracterização dos locais escolhidos para

os corredores escuros e vazios (1h25min.03s.)

¹⁰⁹ No que concerne às cenas externas temos, sobretudo, imagens da fachada do edifício (32min.47s.) e do letreiro em néon (47min.48s.).

¹¹⁰ Disponível em: < <http://www.priberam.pt/dlpo/pens%C3%A3o>>; < <http://www.dicio.com.br/pensao/>>; < <http://www.lexico.pt/pensao/>> Acesso em 29 julho 2017.

¹¹¹ No filme, o personagem explica ao protagonista que recebe o subsídio social de desemprego da Segurança Social (35min.03s.).

¹¹² O autor fornece alguns exemplos de cenários e de suas significações, tais como: mar e praia (voluptuosidade, liberdade, exaltação, nostalgia), montanha (pureza, nobreza), deserto (solidão, desespero), cidade (violência, solidão), noite (solidão, confusão), chuva (tristeza), neve (pureza, crueldade), etc. (MARTIN, 2005, p. 79).

filmagens, Chion define que estes podem ser determinados pela sua natureza (se é uma casa, um apartamento, um hotel); pelo seu modo (se é repleto de pessoas, vazio, pobre, simples); pela sua função (para que serve o lugar); pela sua situação (onde é localizado) ou, ainda, pela sua eficácia dramática e relação com um ou mais personagens (reduzido, esconderijo, abrigo, refúgio), (CHION, 1989, p. 143).

No romance, o lugar é descrito do seguinte modo:

O banheiro comum no fim do corredor, pro *banho* e pras *necessidades*, mostrou o quarto minúsculo, limpo, mas fedendo a naftalina, cama-de-solteiro e guarda-roupa, afastou a cortina da janela e alardeou a vista. [...] A *casa* não oferecia café-da-manhã, que a porta fechava às dez da noite, que os hóspedes carregavam a própria chave, que a responsabilidade de entra-e-sai cabia a cada um, que se notasse alguma irregularidade chamava a polícia ” (RUFFATO, 2009, p. 41 – destaques do autor).

Ao adaptar tais informações, temos o quarto da pensão caracterizado assim:

Cena 45

Interna. Noite. Pensão - Janela, Lisboa.

O rosto de Sérgio olhando a rua. Depois olha em redor e vê o quarto austero, uma cama de solteiro, um guarda-roupas, e pouco mais. Percebemos que está vestido. Olha a janela. Abre a mala, tira uma blusa e veste. Depois procura a fotografia da família, tira da mala e coloca-a em cima da cômoda. A cama está desfeita (Grifo nosso).

Pela descrição do cômodo, notamos que a modéstia do lugar dialoga com a própria simplicidade tanto do personagem principais quanto dos demais moradores. Abaixo, através de um dos ângulos do quarto, podemos visualizar parcialmente aquilo que o roteiro adaptado expôs:



Figura 22 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h01min.18s.). **Fonte:** *Vimeo*

A atmosfera da pensão também é uma maneira de caracterizá-la, como se caracterizássemos um personagem. Pormenores como luz e objetos em cena são capazes de transmitir ao espectador aquilo que se pretende (CHION, 1989, p. 144), como nesse caso, em que a austeridade do ambiente é indiscutível.

Quanto à utilização do local, Chion diz que este pode ter duas formas de uso. A primeira é fazê-lo desempenhar sua função habitual. Por exemplo, se for um teatro, que tenha espetáculos, se for um bar ou restaurante, que receba clientes e assim por diante. A segunda maneira é criar uma contradição, ou seja, um choque entre o lugar e o que nele acontece (CHION, 1989, p. 144).

Embora a pensão seja associada a um local de passagem, para alguns personagens como o angolano Baptista Bernardo, ela se tornou uma espécie de “lar” em que mora com a família e, ao mesmo tempo, serve de local de trabalho para sua mulher receber clientes.

Outro fato curioso diz respeito ao proprietário da pensão, Habib Hussien, que transformou uma das divisões do primeiro andar numa pequena mesquita. Nós o vemos, através do olhar do personagem principal, fazendo suas orações:



Figura 23 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 33min.49s.). **Fonte:** *Vimeo*

Nesses dois casos, além da função habitual, o local desempenha outras formas de uso havendo, portanto, conforme sugere Chion, esta contradição e deslocamento no que diz respeito à serventia do cenário.

Para Martin “não se concebe uma ação cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa fílmica parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca” (MARTIN, 2005, p. 78). Assim, ao escolher rodar cenas-chave numa pensão que de fato existe, o realizador consegue, mais uma vez, aproximar realidade e ficção.

3.1.3. REPRESENTAÇÕES VISUAIS DE LISBOA

Tanto romance quanto filme têm, num segundo momento, a cidade de Lisboa como pano de fundo. Porém, seria a capital portuguesa descrita no livro a mesma retratada na obra fílmica? Que aspectos visuais foram destacados e, conseqüentemente, exibidos ao espectador?

No ensaio *Rewriting*, Matei Calinescu utiliza a obra *Palimpsesto* (1982) de Gérard Genette e a noção de “Literatura de segunda mão” para refletir sobre reescrita. Para o autor romeno, ao pensarmos em palimpsesto como pergaminho, precisamos levar em consideração a presença do texto antigo (parcialmente) eliminado para permitir a reutilização do papel em que se escreve. Casos como adaptações de livros para o cinema, a versão anterior não será “escondida” para se ter

outra, ela será revisitada e servirá como fonte e referência para uma nova obra.

De acordo com Calinescu reescrever é escrever novamente por cima ou sobre aquilo que já foi escrito e ao transformarmos um texto através da reescrita, lançamos um novo olhar sobre o mesmo objeto, criando algo de novo a partir do que existe (CALINESCU, 1997, p. 243).

Se considerarmos então o filme como reescrita do romance, parece-nos que tal processo envolveu uma atualização temporal do conteúdo ou da também chamada por Calinescu de “recontextualização implícita” no ato de reescrever. (MACEDO, 2008, p. 10).

Sabe-se que o personagem chega a Lisboa durante uma época, meados dos anos 2000, em que a oferta de trabalho era vasta inclusive para estrangeiros. Entre a data do depoimento, em 2005, até a publicação do romance, em 2009, Portugal ainda parecia estável economicamente. Dados¹¹³ da Fundação Francisco Manuel dos Santos apontam que a taxa de desemprego, por exemplo, passou dos 4,0% em 2001 para 12,7% em 2011. Quando o foi escrito, a crise em Portugal foi abordada de forma mais evidente, exposta através da situação do protagonista.

Consideramos que a percepção do personagem sobre a cidade ocorre em três etapas. Primeiro, ainda no Brasil, Lisboa parece ser uma garantia de futuro e, mesmo sem conhecê-la, Sérgio fica entusiasmado com a promessa. Transcrevemos um trecho do filme em que o protagonista é entrevistado pela rádio local e o locutor faz uma introdução sobre a possível situação em que Portugal se encontraria:

Você sabia que, em fevereiro de 2005, o [inaudível, mas supomos que se trate do então candidato a Primeiro Ministro na altura, José Sócrates] prometeu a criação de empregos, chegando mesmo a falar em 150 mil, fala-se em grandes obras de construção civil, tem o TGV, o trem de alta velocidade e até um novo aeroporto em Lisboa, a capital. Em Portugal é muito fácil de se obter um empréstimo no banco para se comprar uma casa ou um carro (29min.30s. – transcrição

¹¹³ Mais informações disponíveis em: <<http://www.pordata.pt/Portugal>> Acesso em 01 junho 2017.

nossa).

No capítulo *Como voltei a fumar*, ao chegar a capital portuguesa, as primeiras impressões visuais do protagonista são de um lugar:

Antigo para caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas de **xai**les pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa [sic], vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchada (RUFFATO, 2009, p. 39 – destaque do autor).

Aspectos urbanísticos e arquitetônicos (ruas estreitas, casas antigas e próximas umas das outras); a estética das pessoas (idosos vestidos com roupas de inverno, doentes) e seus comportamentos (desconfiadas, antipáticas etc.) chamam a atenção de Sérgio.

Porém, no roteiro e no filme, o primeiro comentário do personagem é a respeito do mau humor de quem o atende no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), algo que corresponde ao trecho literário em que Sérgio expressa sua opinião sobre os portugueses “assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando pra dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação” (RUFFATO, 2009, p. 39), e demonstra seu desencantamento ao chegar à capital portuguesa:

Lisboa

Cena 44

Interna. Dia. Casa Sérgio, subúrbio de Lisboa.

Sérgio

Quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato do passaporte, falei bom dia, nem resposta, bateu carimbo e mandou seguir, e já desgostando deste sistema, pensei comigo que ele não deveria estar bem dos bofes, mas toquei para frente (31min.31s.).

Ao todo selecionamos cinco trechos da obra fílmica que foram adaptadas de passagens similares da obra literária. Na primeira cena escolhida (32min.08s.) o protagonista contempla a paisagem no miradouro¹¹⁴ do Museu Nacional de Arte Antiga. O cenário, composto pela Ponte Vinte e Cinco de Abril, pelo rio Tejo e Cristo Rei, pelo comboio e pelos barcos a caminho do porto, apresenta Lisboa ao espectador:



Figura 24 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 32min.09s.).

Fonte: *Vimeo*

Identificamos no plano a predominância da tonalidade azul, cor que nos remete ao frio e que faz parte da estética escolhida para representar a segunda metade do filme. Embora tenha indícios de luz solar, uma vez que a cena decorre durante o dia, o céu está nublado, algo que confere uma ambiência pouco acolhedora.

Observamos igualmente o personagem mal agasalhado, com as mãos nos bolsos. No segundo plano, ao fundo, nuvens carregadas complementam o cenário. É relevante destacar que as filmagens na capital portuguesa ocorreram durante o inverno, entre os meses de fevereiro e março de 2014, conforme expusemos no primeiro capítulo do trabalho.

¹¹⁴ A cidade possui diversos miradouros, entre os quais está o do Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em: <<http://lisboando.pt/miradouros/>>; <<http://www.museudearteantiga.pt/>> Acesso em 30 outubro 2016.

A partir de tais elementos, consideramos essa cena externa, primeira representação visual da cidade, muito próxima às descrições climáticas e impressões sensoriais presentes no livro: “um frio de lascar” ou “o sol numa preguiça danada para esquentar, tomar banho, de jeito maneira, os beijos rachados, o nariz estilando, as mãos e os pés doendo de gelados” (RUFFATO, 2009, p. 41; 45) ou, ainda: “la adoecendo com a friagem, comprei luva, meia, touca, blusa, camisa e calça, tudo de lã, e isso em plena primavera, como informou o seu Carrilho, ‘Prepare-se para o inverno, rapaz’” (RUFFATO, 2009, p. 47). O frio, portanto, causa estranhamento ao personagem que vem de uma cidade cuja temperatura média anual¹¹⁵ ronda os 23,5°C.

Ao adaptar essas informações para o filme, Barahona escolhe mostrar o protagonista sentido-se desconfortável com o clima da capital portuguesa. Além da cena exposta acima, em outra, Sérgio calça, por cima das meias que já tem, um novo par, na tentativa de manter-se aquecido. Contudo, pouco familiarizado com estas condições climáticas, continua a usar chinelos:



Figura 25 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 33min.40s.). **Fonte:** *Vimeo*

Além do clima, Sérgio se impressiona com a dimensão do rio Tejo, o mais extenso da Península Ibérica, chegando a compará-lo, na obra literária, com o rio de sua cidade:

¹¹⁵ Informação disponível em: <<https://pt.climate-data.org/location/24905/>> Acesso em 30 maio 2017.

Desci a rua, e, especulando, alcancei a beira do Tejo, uma ignorância tanta água, perto dele o infeliz do Pomba parece corguinho, comprei um cartão-postal para exhibir praquele povo incréu de Cataguases, mas às vezes fico pensando, acho que não vou mostrar não, para que humilhar o pobre do nosso rio?, capaz até de adoecer, secar, a gente nunca sabe a reação das pessoas (RUFFATO, 2009, p. 43).

Já no filme, o Tejo é exibido em quatro momentos: assim que o protagonista chega em Lisboa, como vimos na figura 23, quando ele passeia pela zona oriental da cidade com Sheila, mais tarde, enquanto Sérgio caminha pela beira do rio e, finalmente, nos últimos minutos do longa-metragem. A imagem abaixo nos mostra o terceiro momento:



Figura 26 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h13min.). **Fonte:** *Vimeo*

No que concerne às pessoas idosas referidas no romance, elas nos são mostradas, por exemplo, na cena da tasca em que Sérgio, habitualmente, faz suas refeições. Lisboa, alíás, é capital europeia com a população mais envelhecida. Dados¹¹⁶ apontam que 24%, ou um quarto

¹¹⁶ De acordo com dados do Instituto Nacional de Pesquisa e da autarquia de Lisboa, a cidade tem 132.054 habitantes com mais de 65 anos, o que

dos habitantes da cidade, fazem parte da terceira idade, ou seja, com mais 65 anos. A imagem a seguir ilustra a passagem do livro relativamente aos idosos:



Figura 27 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 36min.30s.). **Fonte:** *Vimeo*

Os trechos selecionados são, para nós, muito próximos ao que foi descrito no romance. Na primeira imagem, ao mostrar um dos principais “cartões postais” de Lisboa, Barahona faz com que o personagem se recorde, indiretamente, sua cidade de origem, tendo em conta as semelhanças arquitetônicas entre as pontes Vinte e Cinco de Abril e Metálica. Na segunda imagem, ao expor o despreparo de Sérgio para o frio numa cidade em que, durante o inverno a temperatura média¹¹⁷ é de 12°C, o diretor encontra um caminho para adaptar o conteúdo proposto por Ruffato.

A respeito das diferenças entre obra literária e obra fílmica, André Bazin afirma:

corresponde a 24% da população total. Destes, 50.837 têm mais de 75 anos e 18.467 têm mais de 85 anos. As estatísticas em relação ao envelhecimento demográfico podem ser consultadas em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=277695619&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt Acesso em 30 dezembro 2017.

¹¹⁷ Outras informações a respeito do clima da cidade estão disponíveis em: <https://pt.climate-data.org/location/3308/> Acesso em 23 outubro 2017.

O romance tem, sem dúvida, seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem. Sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (BAZIN, 1991, p. 95).

Outro comentário de Sérgio sobre Lisboa é de que a cidade “*cheira a sardinha*”¹¹⁸ no calor e a castanha assada no frio” (RUFFATO, 2009, 67 – destaque do autor). Como fazer para adaptar, cinematograficamente, tal afirmação? Como vimos, a segunda parte do filme se passa durante o inverno e esse excerto literário foi adaptado por meio de uma cena externa em que, brevemente, aparecem, no primeiro plano, dois vendedores de castanha, iguaria consumida sobretudo nos meses mais frios do ano e, no segundo plano, o típico fumo emitido em sua preparação:

¹¹⁸ Em Portugal a sardinha é considerada um dos símbolos gastronômicos das festas populares que ocorrem em todo o país nos meses de verão. Também utilizada pela indústria conserveira portuguesa, a sardinha referida no livro é aquela assada na brasa.



Figura 28 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 41min.47s.).
Fonte: *Vimeo*

Ao contrário do texto literário em que o personagem central desbrava a capital portuguesa “revirando a cidade de cabeça-pra-baixo, de **metro**, de **electrico**, de **autocarro**, de **comboio**, de a-pé, sozinho ou ladeado pela Sheila” (RUFFATO, 2009, p. 67 – destaques do autor), passeando por lugares como Castelo de São Jorge, Elevador de Santa Justa, Belém, Padrão dos Descobrimentos, Oceanário ou Gare do Oriente, na obra fílmica há a ausência quase total da Lisboa mais turística, com excessão de poucos casos¹¹⁹, e a presença de uma cidade do dia-a-dia, vista e vivida por alguém integrado ou habituado à região.

Em *Cinema e Literatura: a metáfora visual*, Juan A. Hernández Les reflete a respeito das especificidades da linguagem cinematográfica e sobre modificações decorrentes nas adaptações de livros ao cinema. Para o autor, um filme baseado num romance deve nos surpreender e criar algo diferente do lido no livro e acrescenta: “o foco de interesse de um realizador está no interior do tema, é o seu ponto de vista sobre o filme, mais do que seu ponto de vista sobre o livro” (HERNÁNDEZ LES, 1993, p. 101).

A passagem do livro “o mais importante mesmo foi andar de teleférico, a Sheila toda boba, achando aquilo o máximo, o riozão

¹¹⁹ As cenas em que aparecem a ponte Vinte e Cinco de Abril e o Parque das Nações, são alguns exemplos.

embaixo, a Ponte Vasco da Gama lá longe, um frio do estômago” (RUFFATO, 2009, p. 68) o trecho foi amplamente aproveitado pelo realizador, em oposição ao exemplo anterior que, apenas uma frase sobre o aroma exalado na preparação de castanhas deu origem a poucos segundos de imagem.

Através de um plano geral que se inicia no lado esquerdo da tela, onde se localiza o teleférico do Parque das Nações, por cerca de três minutos, ao mesmo tempo em que ouvimos o relato de Sheila, nossos olhos percorrem, juntamente com a câmera, toda a extensão da ponte Vasco da Gama, que se encontra no segundo plano da imagem, conforme observamos a seguir:



Figura 29 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h02min.34s.).

Fonte: *Vimeo*

Notamos na cena a presença da mesma paleta de cores das figuras anteriores, fria e invernal, em tons de azul, cuja tonalidade cria uma atmosfera que reforça o que se pretende contar da história. Segundo Jean-Claude Bernardet, “filmar, então, pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise” (BERNARDET, 2012, p. 39).

A preferência do realizador em utilizar como cenário outros aspectos e lugares da cidade valendo-se de uma temperatura de cor específica, sugere e nos ajuda a compreender o ponto central da história.

Conforme refere Linda Hutcheon

Num filme, a relação entre som e imagem é construída. Quadros visuais e diferentes trilhas sonoras (diálogos, voice-overs, música, ruídos) podem ser combinados, já que o editor manipula as relações de tempo e espaço. Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados (2011, p. 101).

Para nós é o filme focaliza o período de crise social, econômica e financeira vivida em Portugal e, ao mesmo tempo, acompanha a crise do próprio personagem, imigrante ilegal apanhado pela onda de desemprego que atingiu níveis históricos na época. São duas crises acontecendo simultaneamente, reforçadas pelo ambiente proposto no filme. De acordo com Jacques Aumont, “qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana” (AUMONT, 2006, p. 74).

Outra representação visual da cidade é a figura do louco do Chiado¹²⁰ presente no livro e escolhida para compor a adaptação e, assim, ilustrar/denunciar essa realidade cotidiana presente nos tempos da crise. O personagem anda pelas ruas próximas a igreja da Sé carregando uma placa onde está escrito “compre este homem”.

O protagonista do filme observa o indivíduo que interpela um e outro transeunte aos brados:

Cena 98

Externa. Dia. Sé, Lisboa

É isso que desejamos de Portugal? Que fiquemos de

¹²⁰ O “louco do Chiado” é a adaptação do personagem Lopo Garcia: “poeta ou escritor [...] placa pendurada no pescoço, escrito agarranchado, Compre esse homem, longos cabelos brancos esvoaçantes, roupas descompostas” (RUFFATO, 2009, p. 79).

joelhos para o resto da Europa? Já de nada somos donos nesse país. Já de nada somos donos neste país, em pouco tempo só nos restarão dívidas! E quem há-de pagá-las? Eu? Tu? As próximas gerações? Antecipemo-nos! Vendamo-nos enquanto resta tempo.

Neste trecho do filme, conforme reproduzimos abaixo, o “louco do Chiado” aborda uma senhora idosa:



Figura 30 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h18min.26s.).

Fonte: *Vimeo*

Fazer a releitura deste personagem vai ao encontro da hipótese levantada anteriormente de que a cidade visualmente representada no filme não é aquela Lisboa turística dos “cartões postais”, mas uma Lisboa cotidiana muito mais próxima da vida de seus habitantes. Segundo Jacques Aumont “a imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais (AUMONT, 2012, p. 80). Para o autor, a natureza e função dessa informação pode variar (o autor dá como exemplo mapas rodoviários, cartazes, ilustrações etc.). Na imagem analisada a informação vem através do cartaz que o homem tem ao pescoço. Ainda para Aumont, o espectador seria “parceiro ativo da imagem”, emocional e cognitivamente, pois tem o poder de construí-la e reconhecer-se nela.

Aqui, em específico, consideramos que houve intencionalidade do realizador ao adaptar deste modo tanto a cidade, quanto o personagem do louco. Para nós tal escolha ilustra, critica e “denuncia” simbolicamente a época em que decorreu a crise econômica portuguesa. Além do conteúdo e da mensagem das cenas, a paleta de cores continua a mesma dos demais trechos que selecionamos.

Nos instantes em que o diretor opta pela aparição de uma Lisboa menos turística e mais “real”, ele destaca e faz com que o público conheça, através de sua adaptação, outros aspectos da cidade. Como John Berger atesta: “só vimos aquilo que olhamos. O olhar é um ato de escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance” (BERGER, 1999, p. 10). Por isso, a eleição de determinados aspectos como ângulos e imagens faz parte do diálogo que Barahona estabelece com o livro de Ruffato.

Ao ler o livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, cada leitor, a partir das descrições feitas da cidade, construirá sua própria Lisboa. No entanto, o diretor do filme que é antes de tudo leitor, teve que se posicionar e escolher qual cidade mostrar ao público. Para Calinescu, a reescrita vem após a releitura, ou seja, o ato de ler e reler uma ou mais vezes o mesmo texto e, com essas fontes e influências, escrever algo repaginado (CALINESCU, 1997, p. 246).

Nesse sentido, graças aos meios oferecidos cinematograficamente, as imagens auxiliam a contar a história tanto pelo conteúdo plástico quanto pelos recursos da montagem. Segundo André Bazin, “o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (1991, p. 68).

Consideramos, portanto, que as representações visuais de Lisboa presentes no filme são releituras e, por conseguinte, reescritas do realizador mediante referências verbais contidas no livro. Como sugere Linda Hutcheon: “na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

É por meio dessas representações que as imagens e informações presentes no livro se transformam a partir da interpretação particular de Barahona e sua dupla função de roteirista e diretor, extraem sua visualidade, transformando uma história literária numa história cinematográfica.

CAPÍTULO 4 - PERSONAGENS ADAPTADOS

Personagens e lugares são muito particulares para cada leitor e o mundo da literatura é um universo que, de acordo com Umberto Eco, nos permite múltiplas interpretações. Para o autor

Podemos fazer afirmações verdadeiras sobre personagens literários porque o que lhes acontece é registrado num texto, e um texto é como uma partitura musical¹²¹. [...] Acontece que certos personagens saem do texto em que nasceram para migrarem, [...] através de adaptações em substâncias diferentes, de livro para filme ou para dança, ou da tradição oral para o livro (ECO, 2014, p. 17).

Assim, nessa passagem livro-filme, os mesmos personagens e lugares tornam-se “palpáveis”, isto é, eles ganham corpo e tomam forma segundo a visão do diretor que define o que, quando e como vai mostrar e, como bem lembra Linda Seger, “nem todos os personagens do livro encontrarão lugar na adaptação para o cinema. Alguns precisarão ser cortados, outros redefinidos” (SEGER, 2007, p. 153).

Segundo Antonio Cândido “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos de um romance, a visão da vida que decore dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO et al., 1968, p. 51). No entendimento de José Barahona, diferenças entre livro e filme são inevitáveis:

Qualquer filme difere do livro em que se baseia. No caso específico daquilo que eu trabalhei, o filme difere em muitas coisas do livro, mas talvez o mais importante, o mais interessante, seja o espírito do livro, a intenção de contar aquela história e aquilo que ela transmite (BARAHONA, 2014).

¹²¹ Eco utiliza o exemplo da personagem Chapeuzinho Vermelho de Charles Perrault (*Le Petit Chaperon Rouge*, 1697) e dos irmãos Grimm (*Rotkäppchen*, 1812) como duas partituras célebres, ou seja, a mesma Chapeuzinho em histórias que são executadas de maneiras distintas, diferindo, entre sim, profundamente (Ibidem, p. 17-18).

A afirmação do realizador nos remete às ideias de Robert Stam em relação a adaptação de obras literárias para o cinema. De acordo com Stam, “a passagem de um meio unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado como o filme [...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal” (STAM, 2008, p. 20).

Logo, nem todos os personagens do livro sejam centrais ou secundários foram adaptados para o filme, alguns foram excluídos e outros mantidos. No romance, a família do protagonista é composta por Zizinha, a mãe, Semíramis, a irmã, Josias, o cunhado, e Leo, o sobrinho. Destes, apenas a mãe de Sérgio, presente no primeiro capítulo do romance, permaneceu na obra fílmica. Neste caso aconteceu uma combinação de personagens (SEGER, 2007, p. 158), isto é, pelo fato de terem funções semelhantes e a mesma importância temática, foram condensados apenas em um que representa, no filme, a família de Sérgio.

Embora seu papel na adaptação seja pequeno, ele ganha destaque pelo fato de ter sido desempenhado por Eliza, uma não atriz. Através da conversa em tom documental que tem com o filho, a mãe o adverte por regressar a casa embriagado. As orientações, segundo o roteiro, são as seguintes:

Cena 13

Interna. Dia. Casa Sérgio, Cataguases

(Documental) O tom é de repreensão moral. A mãe de Sérgio diz-lhe que tem de ter cuidado pois foi muito difícil arranjar aquele emprego. Falam sobre a sua vida, a morte do marido, as dificuldades de emprego por causa de Sérgio não ter estudos superiores.

Na cena, a personagem faz uma retrospectiva das dificuldades passadas pela família e diz estar triste pelo comportamento do filho, pedindo para que ele não siga o exemplo do avô, que era alcoólico. Vale ressaltar que o fato de Eliza não ter experiência em interpretação cênica, apenas engrandece o filme, trazendo sua vivência, resultado de relação com a comunidade de Cataguases.

Quando se utiliza não-atores numa produção cinematográfica, como é o caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o diretor não

poderia exigir destas pessoas uma *performance* adequada ou pré determinada. Quer dizer, elas estão interpretando seus próprios papéis e a elas mesmas, contrariamente de um ator que segue orientações e muitas vezes possui um texto decorado, fruto da leitura do roteiro. Para Nichols, quanto mais fidedigna ou autêntica for a desenvoltura nas cenas, melhor e mais rica será a obra fílmica.

Outro personagem que ganhou mais espaço na adaptação é o doutor Fernando, médico que na trama auxilia Sérgio no tratamento antitabagismo. No filme, ele interpreta um português que, durante o Estado Novo, regime político autoritário, ainda criança, emigrou para o Brasil. A participação do personagem é expressiva, pois através de sua visão crítica, funciona como um mentor para o protagonista, alertando-o sobre as dificuldades de ser emigrante e fornecendo informações a respeito do contexto social e político de Portugal:

Infelizmente Portugal vivia debaixo de uma ditadura, tinha um ditador chamado Oliveira Salazar (1889-1970), que era um grande filho da p***. A História de vingou porque ele caiu de um banquinho e morreu. Inacreditável. [...] Ser imigrante, Serginho, é muito duro. E é sempre muito mais duro num país que colonizou. A Europa, por ter tido colônias, ela invadiu e não gosta de ser invadida” (27min.38s. – transcrição nossa).

Além da adaptação da mãe do protagonista e do doutor Fernando, o realizador criou um novo personagem, inexistente na obra literária. Trata-se da senhora do centro de saúde, Emília Neves, uma não-atriz¹²² que improvisa um discurso, reclamando sobre o tratamento dado aos idosos, no sentido médico-assistencial, em Portugal. No roteiro, a cena é orientada da seguinte maneira:

Cena 81

¹²² Para escolher a personagem, o diretor fez um *casting* com não-atores que fazem parte de um grupo de teatro sênior no município de Amadora, Portugal. Mais informações sobre o projeto disponíveis em: <<http://www.cm-amadora.pt/cultura/1518-curso-acordar-para-o-teatro-para-seniores-ate-dezembro-biblioteca.html>> Acesso 30 novembro 2017.

Interna. Dia. Centro de saúde, Lisboa
 Uma mulher fala sozinha e com eles dois, Sérgio e Sheila (Documental, encontrar mulher com este discurso). Ela queixa-se do sistema de saúde português, de Portugal, da política e dos bandidos dos políticos, de tudo e mais alguma coisa.

Transcrevemos um trecho da fala improvisada da personagem:

Uma pessoa que trabalhou tanto, então os velhos... eles querem é matar os velhos todos. Hoje, a partir dos 70 anos, já não fazem mamografia às mulheres, nem citologias. [...] Eu quero viver o “25 de Abril¹²³”, quero desfilar mais uma vez pela avenida da Liberdade. [...] Quando foi o 25 de Abril foi o dia mais feliz da minha vida, a seguir ao nascimento das minhas filhas (1h08min.30s.).

Abaixo podemos visualizar um fragmento da cena:



Figura 31 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015,

¹²³ A personagem se refere à revolução de 25 de Abril ou revolução dos Cravos que teve lugar no ano 1974, resultante de um movimento social que depôs o regime ditatorial da época. Outros dados a respeito disponíveis em: <<http://ensina.rtp.pt/artigo/o-25-de-abril-num-minuto/>> Acesso em 23 outubro 2017.

1h08min.30s.). **Fonte: Vimeo**

Na continuidade da cena, a personagem comenta sobre pobreza e miséria em Portugal, ao que Sheila argumenta “ela não sabe o que é miséria”, comparando ao seu contexto (oriunda de família humilde, de Maurilândia, Goiás, migrou com a mãe e mais cinco irmãos para o Parque São Rafael, região sudeste de São Paulo).

Barahona manteve igualmente na adaptação Sheila e Rodolfo, personagens centrais que Sérgio conhece em Lisboa, na segunda parte do filme. Ambos são fundamentais e cada um ao seu modo vai cruzar pelo caminho do protagonista, causando alterações em sua trajetória, seja em antagonismo, seja amigavelmente.

Michel Chion afirma que os personagens em geral precisam “atrair a simpatia do espectador, provocar uma identificação imediata e, ao mesmo tempo, justificarem suas ações” (CHION, 1989, p. 145). Por isso, para ser convincente, seja herói ou vilão, é desejável que personagens conquistem o espectador e a maneira como determinado personagem nos é apresentado torna-se essencial para que ele tenha uma boa recepção do público.

De acordo com Carrière e Bonitzer encontra-se em muitas histórias, especialmente nas cinematográficas, este fenômeno de reflexão e empatia por parte de quem assiste, algo que o mantenha “integrado na ficção, sob a forma de um personagem (é uma variante da famosa identificação), que pressupõe que a narrativa funcione como um espelho para os leitores, os espectadores” (2016, p. 103).

Como ponto de partida temos a caracterização do personagem composta a partir de elementos biográficos, físicos e comportamentais que podem ou não ser trazidos do romance de Ruffato, recriados ou eliminados para a adaptação.

Entre as características de Sérgio, quais são as mais relevantes ou as que, de certo modo, sensibilizam o público, criando uma aproximação? Ou quais aspectos de personalidade e de comportamento fazem com que Sérgio seja bem aceito? O que, na história, nos faz supor que Sérgio é o herói e com ele sejamos solidários? Ao questionarmos a Paulo Azevedo, intérprete do protagonista, “quem é Sérgio?”, o ator declara:

Para mim, o Sérgio é um cara em busca de um lugar no mundo, ele tenta “existir” na sua cidade

de alguma forma, ele tenta encontrar um lugar nele mesmo, ele tenta encontrar um lugar numa cidade estrangeira que mal conhece. Ele fala de estar numa situação fruto de uma decisão “impensada” e, como ele mesmo diz “sem tempo para pensar”, remediava uma coisa na outra e as coisas se precipitaram (AZEVEDO, 2014).

Em relação aos primeiros esboços na construção de personagens, Dominique Parent-Altier afirma:

Para viver no universo em que se exprimirá, a personagem necessita de um passado. É esse passado que, tal como para todas as personagens, sejam ou não de ficção, condicionará o seu presente. E, antes de podermos revelar esse passado, temos de o conhecer (PARENT-ALTIER, 2014, p. 86).

Há uma contextualização, assim que o filme inicia, a respeito do passado e da trajetória do personagem. Ficamos a conhecer, pouco a pouco, diversos aspectos da história a partir do ponto de vista de Sérgio. *Estive em Lisboa e lembrei de você* começa, portanto, como se estivéssemos a assistir a uma entrevista, cujo interlocutor é o próprio espectador. Neste momento é possível despertar em que assiste a curiosidade em saber mais quanto ao futuro do protagonista. A curto prazo, o que acontecerá nos próximos segundos?, a longo prazo, como a história acabará?, são perguntas que alimentam o interesse em acompanhar o filme.

Segundo Carrière e Bonitzer

Para prender o público de um filme, não é *a priori* necessário começar por uma nota violenta, por uma explosão, uma catástrofe sangrenta, a queda de um helicóptero. Basta ser-se um pouco misterioso. Alguns personagens agem, mas o público não fica de imediato ao corrente das suas ações (2016, p. 112).

Em nosso caso específico, porém, não há mistério propriamente, mas algo que podemos chamar de incógnita ou até mesmo de problema.

Trata-se da revelação de que Sérgio voltou a fumar, como se o protagonista confessasse a aqueles que o vêem seu fracasso diante do vício.

Nós também temos acesso ao contexto pessoal do personagem, onde ele trabalha, o que faz e a particularidade de ser fumante, conforme verificamos no trecho do roteiro a seguir:

Cena 02

Interna. Dia. Casa Sérgio, subúrbio de Lisboa

[...]

Voltei a fumar. Eu já havia tentado deixar o cigarro três vezes antes. Numa ocasião, a última, meus colegas de repartição – Seção de Pagadoria Industrial Cataguases -, não suportando meu estado-de-nervo, compraram um pacote de cigarros e me presentearam dizendo que embora gostassem muito de mim e soubessem que, se eu continuasse consumindo quase dois maços por dia, logo-logo ia contrair uma doença grave, um enfisema, um câncer, não aguentavam mais minha impaciência, a minha ignorância, eu, uma pessoa de-natural calmo, cordato, civilizado (destaques nosso).

Além desse traço de caráter sincero, Sérgio se auto define como uma pessoa calma, tranquila e corajosa. Para o ator Paulo Azevedo, o protagonista “é tímido, “na dele”. Embora seja observador, interfere muito pouco até na própria vida, deixando as coisas acontecerem” (AZEVEDO, 2014), afirmação que dialoga com sua auto-descrição feita no livro: “sou passarim na muda¹²⁴” (RUFFATO, 2009, p. 50).

Quando tudo parece dar errado em sua vida, ainda em Cataguases, ele afirma: “aos muitos que por esta época apostavam na minha desistência, aborreci, pois que misturado carrego sangue coropó, lusitano e escravo, do qual me orgulho e me guia” (Cena 30, 22min.), justificando a vontade de continuar em frente.

¹²⁴ O ditado mineiro faz alusão ao pássaro *Canoro*, mais conhecido como *Canarinho*. Quando trocam as penas, eles se calam, só voltam a cantar novamente quando a plumagem começa a nascer.

Beth Brait, em *A personagem* (1985), refere que “a condução da narrativa por um narrador na primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvido com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados” (BRAIT, 1985, p. 60). Ou seja, ao apresentar-se por si mesmo, o personagem pode suscitar estima, empatia e afinidade, exercendo, de algum modo, influência sob o espectador e levando-o a enxergar a história por um prisma previamente determinado: o ponto de vista do protagonista.

No filme foi inserida uma cena, inexistente no romance e no roteiro (entre as cenas 80C e 80D), em que nos é mostrado o humor do protagonista, particularidade passível de produzir afeição. Trata-se de um jogo de palavras, outra recriação do cineasta e roteirista, para o trecho literário que expusemos no primeiro capítulo (ver p. 17). Filmado de forma improvisada, Sérgio brinca com a sonoridade de *fish*, peixe em inglês, e com o adjetivo *fixe*¹²⁵. Transcrevemos a fala do personagem que conta uma situação por ele experienciada à Sheila:

O restaurante estava cheio, o Carlos e o César, todos ocupados, o Andrezinho virando para lá e para cá, chegou aquele bando de turistas com os olhinhos puxados, sobrou para mim, não é! Já fui metendo logo meu *how are you* para eles, apresentei o cardápio, e eles apontando: “é *fish*?”, e eu falei: “é *fixe*”. Cheguei à cozinha, desesperado, sem saber o que fazer e falei: “me dá o que tem de melhor aí, que eu vou mandar ver com esses gringos”. Eles comeram, pagaram, não entenderam se era peixe ou não, só sei que gostaram para caramba [sic] porque me deram uma gorjeta que me salvou a semana. Na hora de ir embora, falaram: “*very good fish!*”. Respondi: “é *fixe, fixe!*”. Foram embora felizes da vida. É cada aperto que a gente passa! (1h06min.44s. – transcrição nossa).

Outra forma de expor o personagem é mostrá-lo em situação de

¹²⁵ *Fixe*, em português de Portugal é adjetivo para algo ou alguém que, no português do Brasil, chamamos de legal, bom ou agradável. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/fixe>> Acesso 21 setembro 2017.

perigo ou infelicidade (CHION, 1989, p. 145) e, de fato, um verdadeiro infortúnio acontece com o protagonista quando ainda está em Cataguases, pois a esposa é internada num hospital psiquiátrico, ele perde a guarda do filho, é processado por abandono, negligência e maus tratos, além de ser despedido do trabalho. Diante destas informações, o espectador, possivelmente, criará a identificação instantânea que Carrière e Bonitzer referem e ficará do lado de Serginho, a favor dele.

A sucessão de acontecimentos no Brasil culminará na decisão de ir para Portugal. Sérgio comenta que “os dias desencaminharam¹²⁶”, como se não tivesse exatamente controle sobre suas ações, mas não declina: “tarde demais para pestanejar” (28min.55s). O diretor comenta a atitude de Sérgio: “as coisas correm todas mal em Cataguases e, se não tivessem corrido mal, se ele não tivesse perdido o emprego, nem tivesse casado com a Noemi, se ela não tivesse enlouquecido, ele teria continuado em Cataguases, provavelmente nunca teria saído da fábrica” (BARAHONA, 2014).

Se na primeira parte do filme o espectador simpatiza com Serginho, muito possivelmente na parte ambientada em Lisboa, tal afeição pode diminuir quando ele conhece e começa a envolver-se com Sheila, brasileira que veio para a Europa com a promessa de trabalho e êxito financeiro, mas acaba como prostituta numa casa de alterne, em Lisboa. Apaixonado por ela, Sérgio chega a lhe propor em casamento e entrega seu passaporte a um agiota para pagar dívidas de Sheila. Ao oferecer seu passaporte, o protagonista ofecere, simbolicamente, seu amor ou a prova de tal sentimento.

Aqui em particular pode ocorrer um fenômeno chamado “contra identificação”, ou seja, o espectador no lugar do personagem “teria outra atitude”, “faria diferente”, “não seria tão ingênuo”, “já não concorda plenamente com suas ações” (CHION, 1989, p. 148), opondo-se ao protagonista.

A respeito de possíveis contradições no comportamento dos

¹²⁶ Ao afirmar que os dias “desencaminharam” depois de tomada a decisão de emigrar, o personagem põe em causa o próprio ato, uma vez que a palavra desencaminhar significa, também, desviar-se do caminho que se pretendia, perverter ou, ainda, estar fora de orientação. Acreditamos, contudo, que persista uma dúvida, mesmo que tênue, como se o que fizera não fosse a melhor alternativa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/desencaminhar>> Acesso em 15 dezembro 2017.

personagens, Carrière e Bonitzer consideram que os realizadores precisam

Descobrir a lógica daquilo que o público verá como contraditório ou absurdo, desenvolver essa lógica, levá-la até o limite, é a própria essência de nosso trabalho - enquanto diretores e roteiristas. [...] Isso requer, sem dúvida, imaginação, mas antes de mais requer capacidade de observação (CARRIÈRE, BONITZER, 2016, p. 114-115).

Situações de risco, ao mesmo tempo que aproximam o personagem do público, criam uma certa “dualidade” de opiniões. Quando, por exemplo, questionamos ao escritor Luiz Ruffato sobre o possível preconceito que o personagem teria sofrido em Lisboa, ele afirma:

O preconceito deriva de uma necessidade do ser humano de se proteger. Nós criamos uma imagem do mundo e tudo que foge a essa imagem nos assusta. Serginho não sofre de preconceito em Portugal somente por ser brasileiro, mas também por ser pobre, por ser imigrante, por ser “bárbaro”, ou seja, por não pertencer à imagem idealizada que o português faz de si mesmo (RUFFATO, 2014).

O espectador pode comover-se ou solidarizar-se com a situação de Serginho, frequentemente mostrado em situações de perigo e desproteção como, por exemplo, quando é despedido pela segunda vez no filme e acaba por fugir da pensão em que morava por não ter mais recursos financeiros para continuar a pagar pelo quarto.

Paulo Azevedo compartilha sua opinião sobre Sérgio:

Não se trata de algo maniqueísta a ponto de pensar que Sérgio ou é bom ou é ruim. Para mim será um grande presente quando as pessoas assistirem ao filme e não só ficarem com dó do Serginho, mas sentirem raiva dele, sentirem-se constrangidas com situações que ele vive e sentirem ódio de algumas posturas (AZEVEDO,

2014).

Se considerarmos Serginho como “herói” do filme, precisamos discutir sobre seus objetivos. Para Dominique Parent-Altier um personagem principal precisa ser dotado de uma vontade, de um desejo, de um querer e é construído “não só em função da sua motivação, mas também em função da revelação dessa motivação, que só se dará através da ação. [...] Um protagonista com um objetivo cuja natureza e qualidade o definem enquanto herói suscitam a identificação do espectador” (PARENT-ALTIER, 2014, p. 92).

Já para Michel Chion, nem sempre o “objetivo visado precisa ser espetacular para merecer a obstinação do personagem em visá-lo”, muito menos para despertar o interesse de quem assiste (CHION, 1989, p. 168). O autor comenta que é a intenção de alcançar o objetivo que o torna relevante e que não precisa ser, obrigatoriamente, alcançado.

Nosso protagonista em questão não tem apenas um, mas dois objetivos específicos a serem alcançados: a intenção de deixar de fumar e através de trabalhar e juntar dinheiro na Europa, regressar à Cataguases. Como vimos anteriormente, a primeira de suas metas não é atingida, pois logo no início do filme ele nos revela ter voltado a fumar.

Quanto ao segundo objetivo, no decorrer da história, entretanto, Sérgio se confronta com obstáculo atrás de obstáculo, como a dificuldade em conseguir trabalho e, por consequência, o visto de residência, se depara com contrastes culturais entre Brasil e Portugal, começa a sentir falta da família e dos amigos, acontece a paixão por Sheila, a situação irregular enquanto imigrante e, por fim, a “venda” deliberada do passaporte a fim de auxiliar sua conterrânea.

Paradoxalmente, cada vez que um destes obstáculos parece eliminado, um novo empecilho surge, deixando a vida de Serginho repleta de contratempos e o fazendo acreditar que sua meta é inatingível.

Sobre essa questão, o diretor comenta: “o personagem fez essa curva dramática de primeiro começar a sonhar com outra vida e, depois, no seu arco dramático ainda nos primeiros meses e anos em Lisboa, perceber que o seu sonho não iria ser alcançado” (BARAHONA, 2014).

O frágil contexto do personagem pode, possivelmente, fazer com que o público sinta empatia ou compaixão, mas, pelo fato de Sérgio nem sempre “agir”, deixando de resolver seus conflitos, sentimentos desfavoráveis podem surgir, pois, segundo Chion, a identificação se faz por comparação, seja contra ou a favor.

4.1. ANTAGONISTA

Inimigo, rival ou oponente, grande parte das histórias, literárias ou fílmicas, possui um antagonista¹²⁷. Ele prejudica direta ou indiretamente o protagonista e é também conhecido como vilão. Porém, nem sempre se trata de uma pessoa, ele pode ser “uma catástrofe natural, um problema de saúde, a sociedade, um animal, um monstro, uma deficiência ou um distúrbio psicológico” (CHION, 1989, p. 172).

O antagonista, por vezes, pode estar incorporado no próprio herói se este for um assassino ou ladrão, mas, dentro da história, ele é adverso ou contra o empenho do personagem principal, impedindo ou prejudicando seus planos.

Sendo o antagonista uma pessoa, em alguns casos lhe é atribuído um “mínimo de sedução” (CHION, 1989, p. 173), isto é, algo que pode ser físico, (atraente, bonito, bem vestido, charmoso), de inteligência (esperto, articulado, hábil, culto) ou de habilidade (desenvolto, talentoso, perito, destro, eficiente). Para Beth Brait, o antagonista “é o opositor, é o protagonista às avessas. Muitas vezes, o antagonista é só um personagem. Outras vezes, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizados ou representantes de um certo grupo” (BRAIT, 1985, p. 88).

É por esses motivos que diversos antagonistas ganharam, ao longo da história do cinema, a simpatia do público. Não há como negar que Hannibal Lecter¹²⁸, psiquiatra e também *serial killer*, e o coronel Hans Landa¹²⁹, por exemplo, são vilões muito célebres que atraíram o

¹²⁷ Dicionários definem antagonista como “aquele que se opõe a algo ou alguém, adversário, contraditor, opositor”; “que atua em sentido oposto”; “pessoa que está em luta contra outra”. Na farmacologia os antagonistas atuam no sistema nervoso ou glândulas endócrinas, atenuando ou anulando o efeito de um químico. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/antagonista>>; <<http://www.dicio.com.br/antagonista/>>; <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=antagonista>> Acesso em 20 novembro 2017.

¹²⁸ *O SILÊNCIO DOS INOCENTES*. Direção de Jonathan Demme. São Paulo: Columbia Tristar, 1991. (118min.): DVD, son., color.

¹²⁹ *BASTARDOS INGLÓRIOS*. Direção de Quentin Tarantino. São Paulo: Paramount Pictures, 2009. (153min.): DVD, son., color.

apreço da crítica e do espectador. Os intérpretes de Lecter e Landa, respectivamente Anthony Hopkins¹³⁰ e Christoph Waltz, ganharam o prêmio *Oscar* de melhor ator (1992) e melhor ator coadjuvante (2010) por seus papéis.

Acreditamos que o sucesso ou o fracasso de um antagonista depende do trabalho conjunto entre diretor, roteirista e ator, a quem cabe a estratégia de conferir ao antagonista ambiguidade, mistério e fascínio. É possível mostrar, desde o início do filme, seu lado malvado e assim, justificar a revanche, a vingança ou o acerto de contas relativamente ao protagonista. No entanto, alguns realizadores optam por revelar pouco a pouco, ao longo da história, as maldades do vilão.

Ainda de acordo com Chion “para fazer os personagens se movimentarem é preciso, portanto, uma perturbação de sua tranquilidade, de seu *status quo* inicial” (CHION, 1989, p. 164). Outra prática recorrente é a de colocar o antagonista como alguém de confiança, que conquista o protagonista através de sua boa reputação ou atos bondosos. Membros da família, amigos, colegas de trabalho ou pessoas muito próximas são perfeitos candidatos a antagonistas.

Apesar de não ser exatamente uma vilã, o personagem Sheila de *Estive em Lisboa e lembrei de você* possui muitos traços de antagonista. Ausente na primeira parte do filme, exerce um papel fundamental na segunda parte. No roteiro, entre as cenas 72 e 100, o nome “Sheila” é mencionado em 21 momentos.

O personagem surge na história quando Serginho, após receber o salário, vai a um bar de alterne em busca de companhia: “o tempo tinha passado e eu que nessa altura andava engastalhado no movimento do restaurante, andava, de fato, sozinho há uns bons meses” (54min.02s. – transcrição nossa).

O contato inicial entre os personagens acontece enquanto cliente que quer contratar os serviços de uma prostituta:

Cena 72

Interna. Noite. Bar de alterne, Lisboa.

¹³⁰ Em pesquisa feita no Reino Unido, o personagem Hannibal, interpretado por Anthony Hopkins, foi eleito o melhor vilão do cinema. A pesquisa foi feita com 2.500 britânicos que o consideraram o “melhor vilão da história”. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,hannibal-lecter-e-eleito-o-melhor-vilao-do-cinema,211934>> Acesso em 25 outubro 2016.

[...]

O Patrão dá indicação a uma das prostitutas, Sheila, 30/40 anos, escultural, minissaia, para ir ter com ele. Sérgio sorri. Convida-a a sentar-se. A música abafa o diálogo. Conversam. Ela pede para ele lhe pagar uma bebida.

[...]

Ele fala no ouvido dela. Ela fica surpresa. Sérgio tira do bolso o passaporte brasileiro e mostra-lhe confirmando sua origem. Ela parece ficar contente. Riem.

Com registro em voz *off*, Serginho confessa que nunca tinha estado perto de uma mulher como Sheila que, segundo ele, lembrava uma atriz de cinema e põe-se a imaginar os dois regressando para o Brasil, casados, provocando inveja nos amigos. Ao saber o valor do serviço, Sérgio, assustado, conta as notas que leva no bolso e faz uma nova proposta para Sheila, que não aceita.

Na mesma cena Serginho faz a flor de papel que analisamos anteriormente, entrega para Sheila e sai do bar. Nas duas cenas seguintes, vemos o protagonista fora do bar e Sheila à porta. Depois, o protagonista anda pelas ruas e ouve passos atrás dele. É Sheila que, com a flor nas mãos confessa ter gostado do personagem pelo fato de ambos serem brasileiros.

A atriz Renata Ferraz, intérprete de Sheila, afirma:

Eu tentei entender quem era esse personagem. A partir das informações que o roteiro me oferecia, sabia que se tinha envolvido com o Sérgio e que, afinal, eles não ficariam juntos pois, num determinado momento, a Sheila sumiria da vida dele, sem maiores explicações. [...] Luiz Ruffato nos oferece a visão da Sheila através do filtro de uma outra personagem, o Sérgio. Mas com o livro da Paula Lee (*Alugo o meu corpo*, 2007), eu me aproximei mais desse universo que, normalmente, é bastante velado e restrito às pessoas que trabalham no local ou aos seus clientes (FERRAZ, 2014).

Os dois passam momentos agradáveis juntos, percorrendo Lisboa

por bares e restaurantes. A personagem, inclusive, relata ao protagonista sua trajetória do Brasil a Portugal, contando que sua decisão de imigrar foi motivada ao ver no jornal um anúncio de vaga para trabalhar no ramo hoteleiro. Porém, quando entrou na união europeia, em Madrid, descobriu que o emprego era, na verdade, para ser prostituta: “aí não tinha o que fazer, né? Estava sozinha, tive que aceitar. Ou, senão, voltava. Mas voltar para onde, Sérgio?” (1h03min.56s. – transcrição nossa).

Em outra circunstância, Sérgio chega a acompanhar Sheila, resfriada, em consulta médica num centro de saúde (Cena 81). Paulo Azevedo comenta a relação entre os personagens:

Apesar da profissão dela e do ponto de vista dos outros, ele está se relacionando com a pessoa e não com quem ele imaginava chamar-se Sheila. Ele não tem preconceito, não tem a consciência de que existam códigos sociais e culturais que o afastam, que o distanciam de uma realidade como a de Sheila (AZEVEDO, 2014).

A atividade profissional¹³¹ da antagonista causa estranhamento aos personagens Habib e Alexandre. Num diálogo, Sérgio compartilha sua alegria, mas pelos dois é repreendido:

Cena 76
Interna. Dia. Pensão, entrada, Lisboa
Sérgio
Não tratei de conter meu contentamento com meus poucos conhecidos de Lisboa:
Aí fui tomar uns copos na região do Intendente¹³²

¹³¹ Em relação às mulheres brasileiras, Jorge Malheiros no estudo *A imigração brasileira em Portugal* (2007) afirma: “frequentemente vistas como ‘exóticas e fáceis’, quando são associadas à exploração para fins sexuais, emerge uma outra dimensão, mais sutil mas igualmente perniciososa, que corresponde à generalização do estigma da ‘prostituta’, levando ao preconceito” (MALHEIROS, 2007, p. 79).

¹³² O bairro do Intendente, localizado na freguesia do bairro Arroios, já foi considerado como local ativo de prostituição e tráfico de drogas. Passou, no entanto, por uma reestruturação e revitalização no início desta década e

e conheci uma moça de fino trato, senhor Habib, de fino trato!

Habib

Brasileira, na região do Intendente?

Sérgio

É, brasileira como eu.

Habib

Brasileira no Intendente? Quanto é que ela te pediu?

Alexandre

Podes arranjar melhor, Sérgio (1h27s.)

Para nós, existe uma notável dualidade no personagem Sheila. Ao mesmo tempo em que ela parece divertir-se com Serginho e o ter como confidente, chegando a contar sobre a sua suposta trajetória, seu contexto familiar e relatando as dificuldades de seguir o caminho que escolheu, ela continua, indiretamente, cobrando pelos serviços.

Por dois momentos, nas cenas 78 e 80, há uma espécie de pagamento. No primeiro exemplo, depois de almoçarem, Sérgio paga a conta e Sheila subtrai 40€ com a desculpa de que precisa colocar créditos no telefone. No segundo exemplo, é ele quem oferece dinheiro a ela: “você está precisando carregar o telemóvel”, conforme observamos nos *frames* abaixo:

atualmente é considerado um dos bairros boêmios da cidade. Mais informações disponíveis em: < <http://www.jfarroios.pt/>>; < <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-12-21-A-freguesia-mais-multicultural-de-Portugal-o-caldeirao-de-Arroios-onde-cabem-pessoas-de-79-nacionalidades>> Acesso em 27 dezembro 2017.



Figura 32 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h07min.49s.).
Fonte: *Vimeo*



Figura 33 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h07min.08s.).
Fonte: *Vimeo*

Os personagens parecem ter um bom relacionamento, mas depois que Sérgio a pede em casamento, o convívio entre os dois é interrompido devido ao desaparecimento, mesmo que temporário, de Sheila. A atriz argumenta a favor de sua personagem:

Carregamos diferentes expectativas quando nos

deslocamos do nosso local de origem. A Sheila sai do Brasil com uma expectativa e só descobre que trabalhará como prostituta quando chega na Europa, mas é uma expectativa diferente da do Sérgio. A Sheila já não acredita em contos de fada, já não acredita que possa levar uma vida diferente daquela que tem. Talvez só em sonhos. Na cena em que Sérgio e Sheila saem para beber, por exemplo, fica bastante evidente que os sonhos de Sheila não estão autorizados a se tornarem realidade. Ali, envolvida pela bebida e tocada com a conversa com o Sérgio, ela se permite sonhar. Entretanto, logo corta qualquer possibilidade de levar “a cabo” aquilo que suas palavras devaneiam. A Sheila é muito sozinha, mas ela sabe muito bem que não consegue viver uma vida de dona de casa, com um homem que lhe paga as contas, mas que lhe vai cobrar um preço que ela não está disposta a pagar (FERRAZ, 2014).

Consideramos assim que, ao longo da história, o personagem Sheila evolui ao ponto de vir a ser um antagonista. De acordo com Doc Comparato, “o antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista, mas não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática” (COMPARATO, 1995, p. 136).

O fascínio que ela exerce sob Serginho é, para nós, evidente. Não apenas devido à forte identificação linguística e cultural entre os dois, mas também pelas características físicas de Sheila, conforme acima expusemos. Talentosa na conquista e astuta para conseguir o que quer, o personagem possui outros indícios de antagonista que dificultam ou atrasam o progresso do protagonista.

Antes de eles se conhecerem, Sérgio exibia sinais de tristeza e solidão, no entanto, depois da convivência, ele está claramente apegado à Sheila que, de certo modo, aproveita-se dessa fragilidade e assim, a cada encontro/programa/serviço, procura envolver-se mais com o personagem para conseguir o que quer. Devido aos seus artifícios sedutores, o espectador vai se afeiçoando à Sheila e, aos poucos, dá credibilidade ao personagem e à sua história.

Renata Ferraz comenta que a afinidade entre sua personagem e Sérgio é mais abrangente que apenas o âmbito prostituta-cliente:

Acho que, desde o início, existe uma identificação. Ela diz para ele que tem desejo de comer arroz com feijão, os dois se reconhecem pelo sotaque, pela solidão, por ambos viverem longe de sua terra natal etc. Esta identificação seria semelhante se os dois tivessem se conhecido no Brasil. A identificação, para além dos personagens serem imigrantes, acontece também pelo fato dos dois pertencerem a mesma classe social e, portanto, terem que resistir a uma série de adversidades decorrente desta condição. A minha preocupação sempre foi trazer esse outro lado não estereotipado. Ela também se diverte com ele, gosta de estar com ele. (FERRAZ, 2014).

O propósito¹³³ de Sérgio é interrompido por duas razões: ao investir financeiramente em Sheila, pagando as refeições, os programas/serviços e oferecendo-lhe dinheiro, o protagonista deixa para segundo plano seu objetivo, principal motivo que o fez sair de país, afinal de contas. Por outro lado, esquece temporariamente a esposa e enxerga em Sheila a possibilidade de constituir uma nova família. No que concerne os propósitos de um personagem principal, Parent-Altier afirma:

O objetivo do protagonista de ter a capacidade de suscitar uma oposição para produzir um conflito. Esta oposição, que tomará então a forma de um obstáculo, pode vir de outra personagem, das circunstâncias da história ou; no caso de um conflito interior, da natureza do próprio protagonista (PARENT-ALTIER, 2014. p. 93).

Um antagonista é, portanto, “a pessoa que se opõe aos esforços do personagem principal para alcançar seu objetivo” (CHION, 1989, p. 173) ou, ainda, provocar “o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói e o persegue” (COMPARATO, 1995, p. 136-137).

Para agravar sua situação, certa manhã, o telefone de Sérgio toca

¹³³ Enriquecer, para o personagem, englobaria essa outra história, de ter ao seu lado uma mulher “escultural”, de provocar inveja aos outros, que “faria bonito na casa de qualquer rico no Brasil” (RUFFATO, 2009, p. 59).

e do outro lado da linha está Sheila, aflita, propondo um encontro no bar de alterne:

Cena 95

Interna. Dia. Bar de alterne, Lisboa

O bar está com as luzes de dia acesas. O Porteiro senta-se ao balcão. O Patrão e Sheila estão sentados num dos sofás. Em cima da mesa está o passaporte de Sheila. Vemos o passaporte de Sheila em grande plano. A folha com o nome e fotografia. O nome não é Sheila, mas sim Sueli Aparecida da Conceição Correia.

O patrão comunica que ela passa por dificuldades, possui uma dívida¹³⁴ elevada e pergunta se Sérgio pode ajudá-la. No decorrer do diálogo, Sheila argumenta dizendo que o protagonista não tem dinheiro, ao que o patrão rebate: “ele não tem dinheiro, mas deve ter um passaporte e passaporte vale dinheiro¹³⁵” (1h19min.45s. – transcrição nossa). Em nenhum momento Sheila pede o documento de Serginho, mas também não evita a situação, apenas argumenta que vai pagar o que deve ao patrão e, assim, resgatar o passaporte.

A participação da antagonista na trama termina com uma cena-chave: o momento em que Sérgio descobre que, na verdade, Sheila é um nome falso, informação até então conhecida apenas pelos espectadores (conforme cena 95). O diálogo entre os personagens acontece na cena seguinte (1h20min.40s.), como verificamos a seguir:

¹³⁴ Esta cena é sequente à cena do “louco do Chiado” que, como vimos, tem pendurado ao pescoço, uma placa dizendo “compre este homem”. Em relação ao livro, houve uma disposição diferente, pois na história literária o louco aparece depois de Sheila e Sérgio entregarem seus passaportes. Acreditamos novamente na intencionalidade do realizador em ordenar as cenas desta forma, como se enunciasse que todos os homens e mulheres têm seu preço: “antecipemo-nos, vendamo-nos” (1h18min.34s.). No caso dos personagens, o valor equivale aos passaportes.

¹³⁵ A prática é considerada nos dias atuais como trabalho escravo e/ou clandestino, pois os patrões retêm documentos de identificação dos trabalhadores, nomeadamente passaportes nos casos em que se encontram fora de seus países, até que estes liquidem uma dívida.

Cena 96

Externa. Dia. Bar de alterne, Lisboa

[...]

Sérgio abraça Sheila e tenta beijá-la. Ela desfaz o abraço. Segura-lhe as mãos.

Sheila

Não é justo. Eu prometo! Semana que vem eu te ligo!

Dá-lhe um beijo na cara e vai-se embora deixando Sérgio sozinho.

Sérgio

Sheila!

Sheila

Meu nome não é Sheila.

Se ela forjou um nome, seriam sua história ou trajetória fiáveis? Desde a descoberta e com o distanciamento definitivo de Sheila, Sérgio passa a investigar, em vão, o paradeiro da moça. Ele a procura em bares e hotéis da região:

O tempo passou e nada de notícias da Sheila. Então, madrugadas, manhãs e tardes, deflagrei a investigar o paradeiro dela. Telemóvel desativado, especulei nas imediações do Intendente, fui de novo ao Nórdico, vasculhei outras casas de alterne, lugarzinhos suspeitos, sem sucesso (Transcrição nossa – 1h24min.20s.)

Como antagonista, Sheila atua de maneira indireta, mas é através de seus atos que ela cria uma série de obstáculos que interferem na vida do protagonista. Neste aspecto, o filme se distancia do livro, uma vez que, este trecho sobre o nome da personagem, inexistente na obra literária, foi acrescentado.

Personagens, de acordo com Chion, “podem mentir, ativamente ou por omissão, mesmo que não sejam os maus da história, e essas mentiras podem ser elemento ativo do roteiro” (CHION, 1989, p. 108). Constatamos que, além de esconder o verdadeiro nome, Sheila mente por duas vezes: ao prometer a devolução do passaporte de Sérgio e ao assegurar que voltaria a entrar em contato com o protagonista: “eu vou fazer uma grana essa semana e eu devolvo essa grana para eles. Te

devolvo o passaporte” (1h20min.06s.), algo que nunca veio a acontecer.

Desde que surge a oportunidade de trabalhar no restaurante, a principal exigência do empregador é que Serginho traga um atestado de residência e de legalidade em Portugal, documento emitido pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF). Porém, sem o passaporte, torna-se inviável regularizar a situação. Dias mais tarde, o patrão de Sérgio volta a questioná-lo sobre o caso e, embora tenha ido ao SEF inúmeras vezes, não consegue justificar a falta do documento e acaba por ser demitido. A cena é, conforme sugestão do roteiro, improvisada, como verificamos abaixo:

Cena 89

Interna. Noite. Restaurante, Lisboa.

Sérgio (*off*)

Pouco depois, um domingo, fim de expediente, o Miguel me convocou de-lado e palavreou, impaciente.

Miguel

Nada contra a sua pessoa...

Sérgio (*off*, sob um plano fechado de Sérgio)

Rever conforme improvisado da cena.

Sérgio afasta-se e sai cabisbaixo.

O patrão pergunta se ele já obteve os documentos, afirmando que não pode manter um funcionário em situação ilegal. Apesar dos argumentos de Sérgio, o patrão é irredutível:

Miguel

Eu ando nisso há não sei quanto tempo. Todos os dias eu lhe pergunto “já lá foi, já tem os papéis?”. [...] Está a espera de quê? Que venha a fiscalização e nos lixe os dois? Eu dei-lhe todas as condições para você trabalhar, mas nessas condições...eu peço desculpas, está aqui suas continhas, seu dinheirinho dessas duas semanas e ficamos assim, está bem? Quando sair, fecha-me a porta (1h22min.33s. – transcrição nossa).

Miguel realiza o pagamento do salário referente às atividades das últimas semanas e, visivelmente abatido, Sérgio pega as notas e vai

embora.

O momento em que a intervenção do antagonista ocorre varia de filme para filme. Entre as muitas possibilidades existentes num roteiro, o antagonista pode sempre estar presente na história; surgir de repente e estabelecer assim o primeiro contato ou, ainda, aproximar-se lentamente, fazendo com que o protagonista precise de sua ajuda, de seu apoio ou conselho (CHION, 1989, p. 174).

Nesse sentido e a partir da análise feita, Sheila é, para nós, a antagonista de *Estive em Lisboa e lembrei de você* porque priva Sérgio de seu documento de identificação, o passaporte, e, portanto de seu trabalho e de sua própria identidade, colocando-o numa situação delicada. Uma vez que o personagem possibilita a existência do conflito no filme, ele cria obstáculos e intervém em momentos cruciais, prejudicando (in) diretamente Serginho.

4.2. PERSONAGENS SECUNDÁRIOS

Ainda que não apareça em muitas cenas do filme (ao todo, no roteiro, está em nove delas - 58, 59, 60, 61, 62, 66, 86, 103 e 104), o personagem Rodolfo, interpretado por Rodrigo Almeida, é determinante tanto na história quanto na vida de Sérgio. É na pensão Ibérica, espaço do também estrangeiro Habib que eles se (re) conhecem e, enquanto estrangeiros¹³⁶, brasileiros e imigrantes simpatizando um com o outro desde o princípio: “sempre bom encontrar alguém que fale a mesma língua da gente” (Cena 58), afirma o personagem principal. Abaixo o momento desse primeiro encontro:

¹³⁶ Apesar de falarem a língua portuguesa, Rodolfo e Sérgio são “estrangeiros” ao meio cultural português e portadores de uma outra identidade, algo que possibilita a emergência de seus verdadeiros traços identitários e a relação de amizade entre os dois.



Figura 34 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 43min.20s.).

Fonte: *Vimeo*

Rodolfo está presente em situações de grande importância para Sérgio e, apesar de ter menos relevo que o protagonista, está ao seu lado e compartilha dos mesmos objetivos, fazendo parte do universo periférico em que ambos se movem. Listamos alguns momentos que consideramos significativos para o desdobramento da história e nos quais Rodolfo intervém direta ou indiretamente:

1. Ele promove a interação e o convívio com outros “serginhos”, quer dizer, com outros personagens brasileiros que também saíram de suas cidades em busca de objetivos semelhantes. A ligação de Sérgio com estas pessoas em Lisboa é fundamental para que ele conheça a realidade e o contexto em que vivem e, de certa forma, desmistifique a ideia que tem sobre a cidade e seu cotidiano. O ator Paulo Azevedo comenta a respeito de todas estas pessoas que Sérgio conhece: “eu brinco que o título do filme teria que ser *Estive em Lisboa: a série*, porque são muitos personagens que atravessam a vida do Serginho” (AZEVEDO, 2014).

Por intermédio de Rodolfo o protagonista é apresentado ao senhor Alexandre, português que esteve emigrado no Brasil por décadas e morador da pensão Ibérica. O personagem comenta sobre possíveis oportunidades de trabalho em Lisboa, sobretudo na construção civil, área em que Rodolfo trabalhou assim que chegou ao país. Graças a ele Sérgio estabelece relações e cria um círculo de amigos, aproveitando para fazer perguntas e saber dos empregos disponíveis, de como é a vida na capital portuguesa, o que é necessário para obter um atestado de

residência etc.

O diretor do filme comenta sobre os tantos emigrantes que se identificaram com a história do protagonista:

Ao fazer este *casting*, eu descobri muitos Sérgio, muita gente que se identificava com ele. Nós enviamos um *e-mail* aos sócios da Casa do Brasil¹³⁷ em Lisboa e as pessoas estavam muito entusiasmadas e interessadas. Diziam: ‘essa é a minha história’. Existem muitos Sérgio em Lisboa (BARAHONA, 2014).

2. Apesar de no Brasil lhe terem dito que não faltariam oportunidades em Portugal, com o passar do tempo, o protagonista encontra dificuldades para conseguir um posto de trabalho. Rodolfo é o responsável por fornecer o contato do restaurante onde há uma vaga de garçom e, com seu auxílio, Sérgio tem a primeira chance de emprego em Lisboa, conforme consta no trecho do roteiro:

Cena 66

Interna. Dia. Casa de Sérgio, subúrbio de Lisboa
Sérgio

Então um dia, recebi um telefonema. Era o Rodolfo, “lembra de mim?”, “bom o caso é que” o César estava sabendo de uma vaga de garçom num restaurante do Bairro Alto e que se quisesse, o emprego era meu.

3. Entre Sérgio e Rodolfo existe uma relação de reconhecimento e empatia. Logo que se encontram, como referimos acima, Sérgio fica contente em se deparar com alguém que fale português do Brasil como ele. Além disso, os personagens tiveram percursos semelhantes: ambos são brasileiros, da mesma faixa etária, frequentam os mesmos lugares e compartilharam, especificamente, a mesma “residência”, pois Rodolfo morou na pensão Ibérica. Acreditamos que o processo de identificação entre os personagens ocorre a partir daquilo que os aproxima.

¹³⁷ A Casa do Brasil é uma associação civil sem fins lucrativos, fundada por emigrantes brasileiros no início dos anos 1990, em Lisboa. Mais informações disponíveis em: <<http://www.casadobrasil.info/>> Acesso em 01 outubro 2017.

Nesse aspecto, Rodolfo assegura certo bem-estar ao recém-chegado e, por estar em Lisboa há mais tempo que Serginho, atua como guia e lhe mostra o outro lado da cidade, uma Lisboa mais distante dos cartões postais por assim dizer. Além, disso, Rodolfo acaba exercendo o papel de confidante e conselheiro quando, por exemplo, Sérgio lhe conta sobre seu envolvimento com Sheila e pelo amigo é alertado:

Cena 86

Interna. Dia. Tasca 2, Lisboa

[...]

Sérgio

Ela trabalha em casa de alterne.

Rodolfo

Casa de alterne? Meu irmão, você está doido? Há uma verdadeira máfia por detrás desse negócio.

Sérgio

O caso dela é diferente!

Rodolfo

Meu irmão, todas dizem a mesma coisa, mas na profundez impera a violência, as drogas, a prostituição.

Tenho nada com isso não, mas sai dessa, essa mulher vai tomar teu tempo, tua saúde, teu dinheiro e vai-te deixar a zero. Pode escrever... É da essência¹³⁸ da ocupação.

¹³⁸ A afirmação de Rodolfo e, na sequência, a revelação de Sheila, nos remete à conhecida fábula do “Sapo e do Escorpião”, que conta a estória do escorpião que pretende atravessar um rio e, para isso, pede ajuda do sapo. Diante do pedido, o sapo reluta, pois teme ser picado durante a travessia. O escorpião argumenta que se picar o sapo, ambos acabarão morrendo. O sapo aceita transportar o escorpião e, no meio do caminho, recebe uma ferroada. Espantado, questiona o motivo do escorpião ter feito aquilo, sabendo que assim ambos iam morrer e recebe a resposta: “é a minha natureza”. E então, o sapo e o escorpião morrem afogados. A origem da fábula não é precisa, fazendo parte da tradição oral. O registro pode ser atribuído aos Irmãos Grimm, outros afirmam que a fábula é oriental.

Disponível em: <<http://www.cbp.org.br/escorpioesapo.pdf>>; <<http://allaboutfrogs.org/stories/scorpion.html>>; <<http://mundodasfabulasemetaforas.blogspot.pt/2010/06/escorpio-e-sua-natureza-em-duas.html>>;

Acesso em 10 outubro 2017.

A imagem abaixo ilustra o momento em que há o diálogo entre os personagens:



Figura 35 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 1h18min.51s.).

Fonte: *Vimeo*

Sérgio fica notavelmente abalado ao se defrontar com as afirmações proferidas por Rodolfo:

Serginho é ilusão achar que a gente vai voltar para o Brasil montado no dinheiro, igual jogador de futebol. É ilusão, cara. A precisão drena os recursos. É uma mãe doente na fila do hospital, é um pai com câncer esperando por um remédio caro e os anos vão passando” (Cena 86, 1h20min.18s.).

Na mesma cena, nos deparamos com uma crítica do personagem secundário ao Brasil, por ele considerado um “paizinho de merda, terra de ladroagem e safadeza, pra se dar bem, o cabra [sic] tem de ser político ou bandido, que é quase a mesma coisa, aliás” (Cena 86).

Rodolfo, que há cinco anos mora em Lisboa, admite não ter conseguido juntar a quantia de dinheiro que pretendia. Sérgio concorda

e afirma estar na “tábua da beirada”, quer dizer, numa situação igualmente difícil. Graças ao amigo, recebe o alerta “bem-vindo ao mundo real”, e passa a ponderar se sua vinda a Portugal teria sido, de fato, a atitude mais acertada:

Outro dia o Seu Alexandre, conhecedor da vida cá e lá, fez umas contas que me derrubaram. Falou que eu vou levar uns três anos para conseguir levantar um dinheiro para comprar uma casa lá em Cataguases. Como é que pode? Isso sem gastar nenhum centavo aqui. Lá [no Brasil] a vida pelo menos, rendia, o tempo passava nas conversas fiadas, tinha lazer, bola e copo com os amigos no final de semana. Aqui, não. Isso quando eu abro a boca e ficam desconfiados. Olha que eu sou mineiro. [...] Não foi isso que me venderam daqui não (Cena 86, 1h21min.9s. – transcrição nossa).

Decepcionado, o personagem confessa não saber mais o caminho de volta, mas caso soubesse, voltaria ao Brasil? Parece-nos pertinente observar que Sérgio comenta a respeito de uma “desconfiança” a seu respeito pelo fato de ser brasileiro. Apesar de justificar “olha que eu sou mineiro”, sua afirmação nos faz pensar a questão do estereótipo tratada por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998). No texto, o autor afirma que tanto o estereótipo quanto a discriminação são processos ambivalentes, em que há um poder discriminatório oriundo do discurso colonial, seja racista ou sexista, seja periférico ou metropolitano (BHABHA, 1998, p. 106). “A Europa, por ter tido colônias, ela invadiu e não gosta de ser invadida”, disse o personagem Fernando a Sérgio, ainda em Cataguases (27min.59s. – transcrição nossa).

4. De todas as atitudes de Rodolfo, provavelmente a mais importante, acontece no final do filme. Sem o passaporte e novamente sem trabalho, o protagonista atravessa um período crítico. Além disso, sabemos que Sheila lhe causou uma enorme decepção amorosa. Diante da situação parece inevitável crer que o personagem possa regressar ao Brasil. No entanto, o desenlace da história é outro. Sérgio permanece em Lisboa e, com a ajuda do amigo, recomeça a trabalhar, desta vez na construção civil. Para nós, a atitude é, ao mesmo tempo, contraditória, pois Serginho nunca quis trabalhar nesse ramo, mas, paralelamente, há uma oportunidade de recomeço, apesar de todas as dificuldades do

percurso.

Outro personagem secundário, Noemi, interpretada por Amanda Fonteoura, influencia igualmente a vida do protagonista. Sérgio acredita que o interesse da moça por ele foi desencadeado por conta de sua nova motocicleta e afirma: “quando finalmente consegui trocar a *Biz* por uma 150 [cilindradas] retirada novinha em folha da concessionária, ficou provado no que Brasil vence o mais bem motorizado” (09min.48s.).

No roteiro, a partir da cena 20, Noemi é mencionada 33 vezes. O envolvimento entre Sérgio e ela, a princípio passageiro, consolida-se por conta da gravidez não planejada, definida pelo protagonista, na obra literária, como “azar” e “uma melancólica união desde a raiz” (RUFFATO, 2009, p. 22).

Abaixo a aparição da personagem na ocasião do segundo encontro com Sérgio:



Figura 36 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 12min.45s.).

Fonte: *Vimeo*

Na obra fílmica os personagens se casam pois “nesse dia a Noemi engravidou, mas paixonei com ela e nem pensei duas vezes” (13min.28s.). O protagonista, no filme, realmente parece gostar de Noemi e, segundo o ator Paulo Azevedo “de certa forma, Serginho também encontra em Noemi uma possibilidade de relacionamento e amor que até então ele não tinha tido” (AZEVEDO, 2014), afirmação reiterada pelo diretor José Barahona:

Há uma cena em que o Sérgio vai à clínica psiquiátrica onde a Noemi está internada para se despedir. Eu achei que para o Sérgio, faltava-lhe amor naquela história. As mulheres que lhe apareciam, a Noemi, a Sheila, ele nunca se apaixonava verdadeiramente por elas ou elas por ele. [...] No livro Sérgio se casa com a Noemi porque ela engravida e só por isso. No filme ele se casa também porque ela engravida, mas ele gosta dela e portanto, ele se apaixona por ela (BARAHONA, 2014).

Além do acréscimo dessa cena da despedida, a própria inserção da fotografia como objeto representativo da família, elemento que analisamos anteriormente, comprova que Sérgio leva Noemi consigo e, de certo modo, nutre sentimentos pela esposa.

Foi mantido no filme o contexto familiar da personagem “filha do Ponté Carvalho, caboclo das antigas”, ao passo que, no livro, o pai de Noemi, como expusemos antes, de arma em punho, obriga Sérgio a casar-se “nem que seja na delegacia”, para honrar a família. Após o nascimento do filho, Noemi adoece:

Cena 26

Externa. Noite. Rua “das mulheres”, Cataguases
Sérgio

Nascido o menino, Pierre, a Noemi teve um troço, que de-começo pensei ser frescura, brigamos feio, o tempo fechou na casinha que alugamos na Avenida Guido Marlière, pertinho do Cachorão do Lúcio, ora prostrada na cama o dia inteiro, sem força nem para trocar fralda da criança, ora virando noite sem pregar olho, uma falação sem-fim, e a coisa piorou a tal ponto que, se num período morta-viva não conversava com ninguém, noutro galgava as calçadas, eu percorrendo barzinhos, botequins, boates, danceterias, arrastapés, muquifos, noites adentro à caça da Noemi. Os Ponté Carvalho demoraram uns bons meses para admitir que ela tinha a ideia fraca (14min.26s.).

Na sequência da cena, há o primeiro indício da doença Noemi.

Sérgio é avisado pelo amigo Tarcisio de que o filho, Pierre, fora deixado sozinho em casa:

Sérgio corre para uma pequena e modesta casa onde um bebê de colo chora sozinho no berço. A câmara continua do lado de fora, vemos tudo através da janela aberta.

[...] Sérgio pega no bebê. Tenta acalmá-lo. A mãe de Sérgio surge à porta, Sérgio deixa a criança nos seus braços e corre para o quintal onde monta na sua moto e arranca em velocidade (15min. 28s.).

Junto com a demissão na Companhia Industria Cataguases, sua decisão de migrar é também culminada por conta da doença de Noemi, uma vez que, querendo auxiliar em seu tratamento e na criação do filho, necessita de meios para tal. Ele iria para Portugal, “de onde em um-dois anos retornava, os bolsos estufados, pronto para resgatar o Pierre” (RUFFATO, 2009, p. 27).

Observamos que o “desvio¹³⁹” comportamental de Noemi foi retratado de modo mais enfático no livro, pois lhe são atribuídas características como “extravagante” e “fraca das ideias” ou, ainda, “consumista, desperdiçando crédito em bugiganga e emprestando dinheiro de agiota”, “um quadro típico de pemedê¹⁴⁰”, compreensão do doutor Fernando, ela teria “problema-de-nervos¹⁴¹” (RUFFATO, 2009, p. 23-24; 77).

Do mesmo modo que Sheila e Rodolfo, Noemi possui um papel

¹³⁹ Cabe utilizar a definição de “desvio” do *Dicionário da Crítica Feminista*: O conceito de desvio é usado pela ideologia dominante para legitimar o seu conceito de norma, sendo tipos, representando sempre uma ameaça ao poder patriarcal. [...] Pode aproximar-se do conceito de “feminino monstruoso” (CREED, 1993), a mulher castradora, devoradora de homens (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 35).

¹⁴⁰ *Pemedê* [sic] é, na verdade, a sigla PMD, psicose maníaco-depressiva, atualmente chamado transtorno bipolar. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/letras/t/transtorno-bipolar/>> Acesso em 01 fevereiro 2017.

¹⁴¹ Na obra *História da Loucura* (1978), Michel Foucault afirma que, na era clássica, a “doença dos nervos” era um conceito utilizado para nomear histeria e hipocondria (FOUCAULT, 1978, p. 310).

decisivo na trajetória do personagem principal, algo que Michel Chion chama de “personagens catalisadores” aqueles que ajudam a contar a história, tomam decisões, acrescentam informações, podendo ou não entrar em conflito com o protagonista (CHION, 1989, p. 155).

O filme é composto por monólogos em que, personagens como Sheila e Rodolfo, por exemplo, têm a oportunidade de falar de suas vidas. Porém, diferentemente dos que relatam suas histórias eles mesmos a Sérgio, o percurso de Noemi é descrito e fica subordinado ao olhar do *outro*, não tendo assim “voz” nem no livro e tampouco no filme, pois não a vemos expor suas opiniões.

Por isso, o espectador desconhece seu ponto de vista desde que surge, até o momento em que “desaparece” na história. Por exemplo, no texto literário, quando Sérgio exalta suas conquistas românticas, Noemi é a única mulher que não possui uma profissão, todas as demais exercem uma atividade na lista que o personagem cria, enquanto a esposa é “dolar” (RUFFATO, 2009, p. 22).

Em Lisboa a personagem volta a ser mencionada num diálogo de Sérgio com uma funcionária do aeroporto, trecho não adaptado para a obra filmica: “delatei o desemprego em Cataguases, ‘Cataguases é onde moro’, o problema da Noemi, ‘Noemi é minha esposa’, hospitalizada numa *casa de repouso* em Leopoldina”.

No filme, ao receber o primeiro pagamento no novo emprego, Sérgio volta a se recordar da esposa: “como o salário parecia bom, retomei meus planos de, descontada a pensão para a Noemi e para o Pierre, economizar o máximo para ir embora logo e, quem sabe, auxiliar na recuperação da Noemi e reconstituir a família” (RUFFATO, 2009, p. 57 - 53min.44s.).

Em seguida, ao conhecer Sheila, há um diálogo (57min.36s.) que não está nem no livro, nem no roteiro, em que Sérgio comenta a respeito da mulher e do filho, contradizendo o que havia antes afirmado:

- Você está gostando de Lisboa?
- Estou, mas às vezes sinto falta do meu filho.
- Ah, deixou um filho?
- É.
- Então tem mulher também?
- Não. Não. Já separamos.

Apesar de temporariamente esquecer-se da esposa quando

começa o envolvimento com Sheila, Noemi permanece nos pensamentos do protagonista, além de ser representada pela fotografia que ele mantém, depois de tantos anos em Lisboa, como verificamos no terceiro capítulo. Por fim, outra referência bastante sutil acontece depois do despedimento de Sérgio, quando ele sai do restaurante e caminha pelas ruas do Bairro Alto, cantarolando a mesma música da cena em que se despede de Noemi na clínica psiquiátrica (Cena 90).

São personagens que suscitam no espectador “incômodo e reflexão” (CHION, 1989, p. 146) e nos remetem à fala do não-ator Alexandre que emigrou para o Brasil e que agora mora novamente em Lisboa, fazendo o movimento inverso de Sérgio. Numa cena improvisada (Cena 60), ele conta sua história, transcrita abaixo, ao protagonista:

Sérgio

O Rodolfo falou que o senhor esteve muito tempo no Brasil.

Alexandre

Sim, estive lá por 25 anos. [...] Como eu não queria servir a tropa, fui para o Brasil. Trabalhei como empregado uns dois anos, depois comprei um boteco com a ajuda dos tios.

Sérgio

Onde era?

Alexandre

No Jaguaré, em São Paulo. [...] Depois casei com uma brasileira filha de portugueses. [...] Chegando aqui foi complicado para me adaptar porque passei muitos anos fora.

Sérgio

O senhor voltou “brasileiro”.

Alexandre

Eu quando cheguei aqui, me chamavam de brasileiro e custou a perder essa coisa do “brasileiro” (41min.01s.)

Rodolfo, igualmente, atesta o sentimento de deslocamento de tais personagens e de si mesmo:

Cena 86

Interna. Dia. Tasca 2, Lisboa

Nós estamos fudidos [sic], cara. O que a gente é aqui em Portugal? A gente não é nada, a gente não tem nome, a gente é os “brasileiros”. E o que a gente é no Brasil? Nada, não temos nome, somos estrangeiros (1h15min.25s.).

De um lado, temos Noemi, mulher que, aos olhos alheios tem “ideia fraca” e corresponde, portanto, ao clichê da “louca”, por outro lado, Sheila, antagonista que acaba por prejudicar indiretamente Sérgio e, por último, Rodolfo, amigo e confidente. Além deles, há Alexandre, emigrado no Brasil que, ao regressar ao seu país de origem, passa a ser identificado como “brasileiro” e Habib, muçulmano de origem indiana, combatente na Guerra Colonial, morador de Lisboa e cidadão português que interpreta seu próprio papel do filme como proprietário da pensão Ibérica.

Em entrevista¹⁴² de 2005 a respeito da temática identidade, Zygmunt Bauman fala acerca do deslocamento sentido e vivido por estrangeiros. Segundo o autor:

Estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda a parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa se sobressaíam e sejam vistos por outros como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora (BAUMAN, 2005, p. 18-19).

Cada um, a seu modo, é o *outro*, aquele que segundo Tzvetan Todorov “difere de mim e pode ser um indivíduo ou um grupo social ao qual não pertencemos. [...] O outro é o desconhecido e estrangeiro cuja língua e costumes não compreendo” (TODOROV, 1982, p. 7-8), não se enquadrando e diferindo dos demais. Ao mesmo tempo, apesar de suas “diferenças” e ainda que não sejam arquétipos, estes personagens são personagens tipo. No contexto literário, Umberto Eco, em relação as noções de tipicidade, afirma que falar em personagens tipo significa pensar em sua representação. Segundo o autor, eles são representantes

¹⁴² BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

de um grupo, figuras emblemáticas de determinada classe, sociedade ou meio (ECO, 1984, p 225).

Noemi e Sheila estão deslocadas¹⁴³ e, embora por motivos diferentes, mostram a recorrência aos estereótipos atribuídos aquelas que estão “à margem” e que, de certo modo, não se enquadram no *status* que lhes é reservado. Marcadas pelo mesmo sentimento de inadequação do protagonista, enquanto a primeira não corresponde ao papel de mãe e esposa, sendo afastada do convívio social, a segunda sofre com uma carga maior de preconceito por sua nacionalidade e profissão: “O que eu queria mesmo sabe o que era? Trabalhar naquelas lojas de roupa fina que tem ali no Chiado. Aquelas mulheres me tratam tão mal, Sérgio, que eu fico sempre achando que tem alguma coisa escrita na minha testa” (1h05min.19s.).

Sérgio e Rodolfo saíram de suas cidades na tentativa de mudar de vida, nutrindo expectativas aqueles que ficaram e acabam, decepcionados e deslocados, num entre-lugar. Como afirma o personagem secundário, eles nem nome têm¹⁴⁴ e desterritorializados, vêm, um no outro, o Brasil que deixaram para trás.

4.3. CIDADE-PERSONAGEM: CATAGUASES

Conforme vimos anteriormente, no início deste trabalho, o projeto literário *Amores Expressos* propunha que os livros da série tivessem como tema principal uma história de amor e que teria como cenário uma metrópole estrangeira ou brasileira. É possível que em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o livro, leitores reconheçam o tema, seja o amor de Sérgio pelos conterrâneos, família e amigos, seja por sua cidade de origem ou, ainda, pela nova cidade, Lisboa.

Já na adaptação cinematográfica, acreditamos que ênfase maior

¹⁴³ Em 2016 o realizador José Barahona concedeu entrevista ao blogue *O cafezinho*. Na reportagem ele comenta a respeito de temas como emigração e deslocamento, utilizando como exemplo personagens do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você*. A entrevista integral está disponível em: <https://www.ocafezinho.com/2016/06/14/diretor-de-estive-em-lisboa-fala-sobre-o-atentado-em-orlando/> Acesso em 01 dezembro 2017.

¹⁴⁴ Recordamos, novamente, da epígrafe do livro *Eles eram muitos cavalos*, com o trecho do poema de Cecília Meireles “eles eram muitos cavalos, mas ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem” (destaque nosso).

foi dada ao sentimento do personagem por Cataguases, pois a narrativa, em *flashback*, gira em torno da cidade e daquilo que ela representa para Sérgio: o rumo de volta.

Sua meta, como apontamos no início desse capítulo, é algo que o motiva e razão pela qual ele se move. Parece-nos igualmente oportuno evocar que o filme é a visão de um roteirista e realizador português, enquanto o livro foi concebido por um autor que nasceu e cresceu na mesma cidade de Sérgio.

No terceiro capítulo deste trabalho constamos que, ao longo de todo o filme, o personagem, desde que se propõe a viajar para Portugal, objetiva regressar ao lugar onde nasceu, deixando claro que permanecer em Lisboa é temporário. O plano, malsucedido no fim das contas, acaba por nunca se concretizar. “Para que voltar?” (1h28min.), Sérgio se pergunta nos últimos minutos da obra fílmica.

Outro aspecto relevante diz respeito ao título do filme, homônimo ao do livro e, para nós, elemento essencial por ser uma amostra do conteúdo e cartão-de-visita da obra, que assume outro sentido quando o relacionamos à cidade natal do personagem. O verbo lembrar-se é passível de inúmeras leituras e interpretações. Podemos nos lembrar de algum lugar, de algo ou de alguém, por isso, num primeiro momento, o espectador possa associar o título a qualquer tipo de lembrança. Porém, com o desenrolar da história, percebemos que tal lembrança é, essencialmente, remetida à Cataguases.

Em filmes como *Lost in translation*¹⁴⁵, de Sofia Coppola, *Medianeras*¹⁴⁶ de Gustavo Taretto, *Midnight in Paris*¹⁴⁷ e *Manhattan*¹⁴⁸, estes últimos ambos de Woody Allen, Tóquio, Buenos Aires, Paris e Nova Iorque acabam por ter tanto destaque quanto o próprio elenco. E, do mesmo modo que pessoas-personagens, as cidades possuem características específicas e uma identidade que as tornam únicas. Cada uma a sua maneira, por razões físicas, históricas ou sociais, promove

¹⁴⁵ LOST IN TRANSLATION. Direção de Sofia Coppola. New York: Focus Features, 2003. DVD (102min.): son., color.

¹⁴⁶ MEDIANERAS. Direção de Gustavo Taretto. Buenos Aires: Eddie Saeta S.A., 2011. DVD (95min.): son., color.

¹⁴⁷ MIDNIGHT IN PARIS. Direção de Woody Allen. Barcelona: Mediapro, 2011. DVD (94min.): son., color.

¹⁴⁸ MANHATTAN. Direção de Woody Allen. New York: Jack Rollins-Charles H. Joffe Production, 1979. VHS (96min.): mono, black & white.

interação em/com seu espaço.

Em *O roteiro de cinema*, Chion dedica um capítulo a análise dos lugares enquanto cenários fínicos, conforme exploramos anteriormente, admitindo que a “caracterização dos lugares se dá por sua natureza, seu modo, sua função e, por fim, por sua relação com outros personagens” (CHION, 1989, p. 143). Ainda segundo o autor, podemos acrescentar atmosfera ao lugar, tornando-o angustiante, encantador, opressor, faltar etc., e caracterizá-lo como se caracteriza uma pessoa-personagem.

Em nosso caso em particular Cataguases, além de ser utilizada como cenário num primeiro momento, permaneceu no filme mesmo quando o protagonista já morava na capital portuguesa. Sua cidade natal foi recordada através de *flashback* e, com isso, continuou a fazer parte do cotidiano (ruído do trem, fotografia da família, remessa de dinheiro para o Brasil, comparação entre as duas cidades, aspectos linguísticos) e da memória do personagem (anseio de voltar, menções ao filho, possível reconstrução da família).

Cataguases pode ser considerada uma personagem tanto pelo espaço que, na qualidade de cenário e lembrança, ocupa na história quanto por desempenhar um papel-chave para Sérgio, pois o protagonista fala de sua cidade como o único local ao qual está realmente vinculado.

No terceiro capítulo deste trabalho, ao analisarmos representações visuais de Lisboa, se pudéssemos fazer um comparativo com Cataguases, veríamos que, enquanto uma é mostrada ao espectador como cinzenta e fria, a outra figura como colorida e ensolarada.

O diretor José Barahona, em entrevista para nós concedida, ao ser questionado se o filme se pretendia uma história de amor, assim como propôs a coleção *Amores Expressos*, responde:

Sim, é uma história de amor. Um pouco pela cidade de Cataguases. Mesmo porque Cataguases está presente no livro na primeira e na segunda parte. Na primeira, é só Cataguases, na segunda é Lisboa e Cataguases, as memórias da cidade, as comparações entre as duas, as referências. Eu *Estive em Lisboa e lembrei de Cataguases*, acho que é um bocado disso. Sérgio leva consigo não só Cataguases, o objeto do seu amor, mas o seu amor materializado (BARAHONA, 2014).

Em entrevista, o escritor Luiz Ruffato, ao ser questionado se considerava Cataguases como personagem de seus livros, nos respondeu: “acho que sim, inclusive porque quase ninguém reconhece Cataguases como cidade e sim como uma invenção minha” (RUFFATO, 2017).

A partir dessas afirmações e ancorados nas lembranças de Sérgio, selecionamos e transcrevemos alguns dos trechos em que, no longametragem, a cidade ganha relevo direta ou indiretamente, como personagem.

Ao chegar em Lisboa, Sérgio, numa conversa com o senhor Habib, conta-lhe suas ambições: “eu quero juntar dinheiro, **voltar** para o Brasil, comprar uns imóveis, viver de renda, virar patrão” (35min.53s. – destaque nosso), plano traçado desde que surge a ideia da viagem.

Depois, quando conhece Rodolfo, Sérgio se apresenta e afirma sua identidade: “sou de Cataguases, Minas Gerais, terra de gente ordeira e trabalhadora” (38min.40s.). Mais tarde, na ocasião em está numa tasca convivendo com os novos amigos brasileiros, declara: “sou mineiro de Cataguases”. A seguir, pergunta a um dos colegas: “você é de onde?”, “sou de Valadares”, ele responde, “mineiro? Então é de confiança”, reage. Nessa mesma cena, Serginho ainda diz: “não tenho medo de trabalho” e compara os dois países, admitindo que sua “cabeça ainda está lá”, mas é confortado pelo grupo de conterrâneos: “esquece, esquece o Brasil!” (45min.39s.).

Logo que recebe o primeiro salário como garçom, o protagonista reforça o desejo de “economizar o máximo para **ir embora** logo e, quem sabem, auxiliar na recuperação da Noemi reconstituir a família” (53min.50s. – destaque nosso).

No bar de alterne em que conhece Sheila, Sérgio comenta:

Nunca em toda a minha vida tinha estado perto de uma mulher assim, tão, tão, sei lá, lembrava atriz de televisão, estrela de cinema, faria bonito na casa de qualquer rico do Brasil. Já imaginava nós dois desembarcando, casados, em Cataguases (55min.34s.).

Mais tarde, junto com o pedido de casamento, propõe à Sheila: “vamos para Cataguases? Não precisa ser São Paulo, não, eu te dou uma vida boa lá” (1h11min.10s.). Em outra conversa, desta vez com Rodolfo,

Sérgio questiona: “como é que volta?” (1h18min.). Esses exemplos comprovam o orgulho que Sérgio sente por sua cidade e origens e que seu desejo de regressar foi mantido ao longo dos anos.

Contudo, no desfecho do filme, há a última menção à cidade quando o personagem, mostrado numa situação de “fraqueza e imperícia” (CHION, 1989, p. 148), admite: “nunca voltei à Cataguases” (1h27min.28s.), confessando que permaneceu em Lisboa e não tornou a contactar sua família. O fato de referir-se a Cataguases nos últimos instantes do filme comprova o quão relevante a cidade é para o protagonista.

Através dos trechos acima, acreditamos que o filme confere a cidade um papel importante na condução da história, uma vez que ela é constantemente lembrada pelo protagonista e caracterizada como qualquer outro personagem. Um lugar de pessoas pacíficas, trabalhadoras e confiáveis, adjetivos bastante positivos e indicadores da forma de estar do próprio personagem principal. Cataguases é um dos traços da identidade de Sérgio e por isso mesmo é importante. Possivelmente tais descrições da cidade-personagem suscitem no espectador a mesma simpatia e identificação despertadas pelo protagonista. Já o pronome *você* presente no título do filme, refere-se, portanto, às lembranças remetidas à cidade, local onde estão as raízes de Sérgio.

Desse modo, constatamos que protagonista e cidade estão indissociavelmente ligados. Apesar de passar por maus bocados em seu lugar de origem (internamento da esposa, desemprego, separação do filho, processos judiciais), Sérgio ainda relaciona Cataguases ao seu bem-estar, o que justificaria o constante desejo de regresso.

4.3.1. AS EPÍGRAFES E AS CIDADES

Uma vez que livro e filme têm como cenários Cataguases e Lisboa e depois de pensarmos a cidade mineira enquanto cidade-personagem, verificaremos se as epígrafes da obra literária, o trecho de uma música sobre a capital portuguesa e o poema de Miguel Torga que menciona Brasil e Portugal, foram adaptadas para a obra fílmica.

Elemento paratextual, a epígrafe pode adquirir vários formatos e, com propósito amplo, indicar o objetivo do livro, trazendo informações sobre o autor ou, ainda, completar uma lacuna e antecipar o assunto

central a ser tratado. Para Antoine Compagnon a epígrafe, uma citação por excelência, “é um símbolo, um índice, é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p. 120).

Segundo Gérard Genette, aspectos paratextuais como epígrafes, servem para resumir, de forma sintética, conteúdos, e seriam “uma ponte entre o dentro e o fora do texto”, proporcionando assim uma leitura mais “pertinente” (GENETTE, 2009, p. 10).

Luiz Ruffato afirma que, em suas obras, sempre discutiu a questão do pertencimento, algo pertinente e igualmente explorado na adaptação cinematográfica de *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Para o autor

Nem mesmo pelo fato de *Estive em Lisboa e lembrei de você* ter sido escrito sob encomenda o faz diferente dos outros. Na verdade, ele compartilha com todos os outros livros a temática do desenraizamento - apenas, neste caso, trato da questão observando um personagem fora do Brasil (RUFFATO, 2014).

Acerca de tal temática, Júlia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, trata da condição do não pertencimento, considerando que “o estrangeiro, [portanto], é aquele que perdeu a mãe”, fazendo referência à pátria, “país que não existe mas que ele traz no seu sonho” (KRISTEVA, 1994, p. 13), afirmação que nos remete à condição vivida por Sérgio, uma vez que o personagem se encontra num desenraizamento.

Para introduzir e epilogar a proposta de seu livro, Ruffato elege como primeira epígrafe¹⁴⁹ um trecho da música *Lisboa, a Magnífica* do grupo de rock português *Xutos & Pontapés*¹⁵⁰. Reproduzimos a seguir a

¹⁴⁹ No livro há um trecho em que a personagem Sheila comenta com Sérgio que é maltratada em Lisboa e, para tanto, utiliza a expressão “chutos e pontapés”: “parecia que estava escrito na testa Prostituta, onde entrava, tratavam ela mal, aos **chutos e pontapés**, como se portasse **sida** ou lepra (RUFFATO, 2009, p. 67 – destaques do autor). A palavra “chuto” também é utilizada ao ato de consumir drogas como heroína, por exemplo. Em Portugal há salas para o consumo assistido de droga, vulgarmente conhecidas como salas de chuto.

¹⁵⁰ Formada em 1978, a banda lança a música *Lisboa, a Magnífica* em 1993. Segundo a biografia publicada no *website* do grupo, eles são “O emblema do

letra completa com realce ao excerto presente na obra literária:

O sol nasce
 No sítio de costume
 E crescem prédios
 Em lugares sem nome
 No bloco C
 Na rua H
 No 2º andar
 Dizemos adeus ao jantar
 Adeus
 Lá vou eu
 Já o sol vai alto
 Eu vivo em Lisboa
 A Magnífica
Sem me lembrar
De ti eu vivo
Em Lisboa
A magnífica
 Lisboa, a Magnífica (grifo nosso).

Apesar de a música não compor a trilha sonora de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, partimos do pressuposto de que sua letra resumiria a trajetória do personagem, dialogando com diversas passagens do filme. Por exemplo, a frase “o sol nasce no sítio de costume” nos remete à rotina de trabalho de Sérgio e ao esforço contínuo para concretizar seu objetivo mencionados, por exemplo, em dois momentos: “fui várias vezes no tal de SEF, papel para cá, papel para lá, [...] eu precisando voltar para o restaurante, correndo para pegar no serviço” (53min.20s.) e “a cabeça só em levantar uma miséria para cobrir as contas no fim do mês, sem sobrar nada. Nunca vi o sol bater na minha janela” (1h17min.40s.).

Acreditamos que há uma relação entre o trecho “dizemos adeus

que significa *rock & roll* em português, por portugueses e para portugueses”. Em 2014 eles lançaram o álbum *Puro*, em comemoração aos 35 anos de carreira. Luiz Ruffato escolheu essa música pelo fato de ela ter um ritmo mais “agitado” e “rebelde”, características que, segundo o escritor, o protagonista não teria. A música e outras informações estão disponíveis em: <<http://www.xutos.pt/biografia/index.html>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=dooAjFhZxFs>> Acesso em 01 abril 2017.

ao jantar” e a cena em que Sérgio, através de voz *off*, comenta: “frequentava a mesma tasca todos os dias, comida barata, mais para distrair a cabeça chegava cedo e comia devagar” (47min. 10s.). Nessa época, Sérgio ainda estava sem trabalho, sobrevivendo das economias que trouxera do Brasil.

Na sequência dessa cena, o personagem é mostrado em seu quarto da pensão. Ele tira de trás do armário um envelope escondido, contando o pouco dinheiro que ainda lhe resta, entre cédulas de real e euro (47min.27s.). Reproduzimos a seguir os dois momentos:



Figura 37 - *Cena Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 47min.10s.).

Fonte: *Vimeo*



Figura 38 - Cena *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015, 47min.27s.).

Fonte: *Vimeo*

Podemos relacionar a passagem “lugares sem nome” à fala de Rodolfo, quando este afirma a Serginho: “aqui [em Lisboa] a gente não é nada, nem nome temos” (1h15min.18s.), como vimos anteriormente e, em particular, aos bairros sociais do subúrbio da capital portuguesa onde, além de Sérgio, moram outros emigrantes em situação e contexto similares ao dele.

Além disso, para nós, a epígrafe alude tanto o título do romance quanto o título do filme e, portanto, faz uma referência ao lugar de origem do protagonista. Embora no filme, temporariamente, o personagem se distancie de sua cidade na ocasião em que conhece Sheila, como confirmamos neste capítulo, se pensarmos no todo, lembranças e planos continuam sendo remetidos a Cataguases, principalmente motivados pelo desejo de regressar e assumir o direito à paternidade. Em concordância ao que vimos anteriormente, a afirmação de que Sérgio vive na capital portuguesa sem se lembrar de sua terra natal, “sem me lembrar de ti, eu vivo, em Lisboa, a magnífica” é irônica e contraditória, e desconstrói o próprio título do livro.

A segunda epígrafe do livro é o poema *Brasil*¹⁵¹, escrito pelo poeta, contista e médico português Miguel Torga¹⁵², pseudônimo de

¹⁵¹ TORGA, Miguel. *Poesia completa* – Volume I. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

¹⁵² Outras informações biográficas disponíveis em: <http://www.espacomigueltorga.pt/p70-miguel-torga-vida-e-obra-pt> Acesso

Adolfo Correia da Rocha (1907-1995). Aos treze anos, o autor português emigra para o Brasil, indo viver com um tio no interior de Minas Gerais onde, mais tarde, acaba por concluir os estudos no ginásio Leopoldinense, na cidade de Leopoldina. O poema, abaixo transcrito, retrata e relata o período em que, por cinco anos, Torga viveu e trabalhou na Fazenda de Santa Cruz:

Brasil onde vivi, Brasil onde penei,
 Brasil dos meus assombros de menino:
 Há quanto tempo já que te deixei,
 Cais do lado de lá do meu destino!

Que milhas de angústia no mar da saudade!
 Que salgado pranto no convés da ausência!
 Chegar. Perder-te mais. Outra orfandade,
 Agora sem o amparo da inocência.

Dois polos de atracção no pensamento!
 Duas ânsias opostas nos sentidos!
 Um purgatório em que o sofrimento
 Nunca avista um dos céus apetecidos.

Ah, desterro do rosto em cada face,
 Tristeza dum regaço repartido!
 Antes o desespero naufragasse
 Entre o chão encontrado e o chão perdido.

Ao tentarmos associar o poema a passagens do filme, encontramos alguns pontos de convergência. Na primeira estrofe, por exemplo, consideramos que o verbo “penar” está relacionado com aflições vividas pelo personagem, tais como a internação de Noemi (18min.30s.), a perda do filho que culmina num processo judicial de maus tratos, negligência e abandono de incapaz (20min.13s.) e, sucessivamente, o desemprego (21min.20s.). Em consequência de tais fatos, Sérgio deixa Cataguases, distanciando-se dos amigos e familiares. No que diz respeito ao “destino”, o protagonista chega a questionar se sua ida para Portugal seria uma boa alternativa: “e mesmo que sobrepairasse uma ânsia de, será, meu Deus, que é esse meu destino?”

(28min.51s.).

Na segunda estrofe temos “saúde” e “ausência” que, para nós, representam a solidão sentida pelo protagonista, por se encontrar num país distante e desconhecido. Com a chegada em Lisboa, Sérgio perde sua pátria, deixando para trás suas raízes, estando distante dos seus e deslocado em Portugal, uma vez que o país não corresponde aquilo que ele imaginava. Nesse aspecto, aproxima-se bastante ao que nos é referido na obra literária no momento em que o personagem entra na igreja de São Roque:

E, de-aforteza, entrei, o silêncio friento me acolheu, amparando meu cansaço, e, comovido, ajoelhei e recordei a finada minha mãe, e o finado meu pai, o Pierre, os amigos e parentes agora tão distantes, e clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrependimento (RUFFATO, 2009, p. 53-54 – destaque nosso).

Nessa perspectiva, Sérgio fica desamparado, desprotegido e isolado, tendo de afrontar uma nova realidade, ao mesmo tempo em que se encontra num entre-lugar. Segundo Kristeva

O afastamento onde o mantemos corresponde àquele em que ele próprio se aloja. [...] Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente suspenso. [...] O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Em nossa entrevista, o ator Paulo Azevedo, ao ser questionado sobre quais aspectos lhe chamaram atenção em relação ao protagonista, afirma: “logo numa primeira leitura, percebi os paradoxos do personagem. Ele busca o amor, mas tem de lidar com as raízes e com a questão de pertencer a um lugar” (AZEVEDO, 2014). Como refere Bauman sobre o sentimento de pertença

Os caminhos que o indivíduo percorre, a maneira

como age e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2005, p. 17).

No que diz respeito à inocência do personagem, Paulo Azevedo e José Barahona têm opiniões semelhantes que validam a última linha desta estrofe:

Sérgio possui um olhar muito curioso sobre a vida, tem essa ingenuidade que, se por vezes, expõe-se a situações muito dramáticas, por outro lado, permite a ele o acesso a pessoas e lugares que uma pessoa com muita consciência e muito senso de raciocínio não tem (AZEVEDO, 2014).

De acordo com o diretor “ele [o personagem] é bastante *naïf* em termos de conhecimento do mundo e da vida fora de Cataguases. Uma pessoa que praticamente nunca tinha saído da cidade” (BARAHONA, 2014), Sérgio teve de enfrentar as diferenças que a mudança de país lhe causaram.

A terceira estrofe do poema nos remete à adaptação pela qual o personagem passa em Lisboa. Entre os contratempos estão a procura por emprego (37min.17s., 37min.35s., 46min.10s.), as diferenças culturais (38min.18s.) e linguísticas (45min.18s.), além das questões econômicas.

Como sabemos, Sérgio afirma aos amigos e familiares que sua ambição é regressar à cidade natal como “patrão”, pois em Portugal teria a possibilidade de um salário mais elevado, em euro, se comparado a remuneração anterior, conforme observamos no diálogo com amigos em Cataguases:

Sérgio
Será que eu vou para Portugal?
Amigo
Vai ganhar em euro, meu filho! Vai voltar para Cataguases patrão, vai ter casa de aluguel, andar de carro do ano e vai calar a boca desse povinho.

Sérgio

É isso que eu quero. Mas o que eu vou fazer lá?

Amigo

Você pode trabalhar de pedreiro, padeiro, garçom, pintor (23min.13s. – transcrição nossa).

Há, portanto, certa “ânsia” em cumprir tal compromisso. Porém para que isso aconteça, o personagem passará por tormentos e, como refere o poema, viverá num “purgatório”, lugar associado a um sofrimento temporário.

A quarta e última estrofe é, para nós, bastante significativa pelo diálogo que estabelece com o final do filme. O desterro pode ser considerado como um exílio, visto que Sérgio foi levado a se afastar de seu país. Além disso, Rodolfo, Sheila e outros personagens que passaram pela vida do protagonista em Lisboa se encontram em situação semelhante: clandestinos, imigrantes, estrangeiros.

Há um sentimento de “tristeza” pelo fato de estar distante de sua terra, concomitante ao desespero por ficar sem o passaporte, como se lhe fosse retirada a própria identidade, além do desaparecimento de Sheila, pessoa com a qual pretendia iniciar uma relação amorosa e a perda do trabalho. Apesar da vontade de pertencer, o protagonista continua desenraizado, pois segundo Kristeva

Primeiro [o estrangeiro] pode tentar a qualquer preço confundir-se com esse tecido homogêneo que desconhece qualquer outro; pode querer identificar-se com ele, perder-se nele, assimilá-lo. [...] Ou, então, ele se encolhe no seu isolamento, humilhado e ofendido, consciente da terrível desvantagem de jamais poder ser (KRISTEVA, 1994, p. 45).

Devido aos acontecimentos, a possibilidade de regressar ao Brasil torna-se cada vez mais remota. O “regraço repartido” mencionado no poema, para nós, está ligado ao estado contraditório em que Sérgio se encontra: ele não está nem em Cataguases e tampouco em Lisboa, ele quer voltar mas não consegue se posicionar diante da situação. O filme termina sem que saibamos se o personagem regressa ao Brasil ou permanece em Portugal.

Consideramos, por fim, que a escolha das duas epígrafes foi intencional tanto na obra literária, quanto na adaptação cinematográfica, ao serem inseridas, de algum modo, no conteúdo da história. Linda Hutcheon crê que, por vezes, há intencionalidade nas adaptações. Estas podem ser de cunho pessoal, motivadas pelo contexto de quem adapta ou, ainda, por razões ideológicas, mercadológicas, sociais etc. (2011, p. 149-150).

No paratexto editorial, como vimos, elementos como este têm uma função específica: o contato dialógico com restante da obra literária. Para realizar a adaptação fílmica, Barahona leu o livro todo, não apenas excertos, o que nos faz crer na influência do paratexto no processo de reescrita obra literária-obra fílmica.

A primeira epígrafe é, para nós, relevante no contexto do livro, porém, para o espectador que a desconhece, o público “desconhecedor” como afirma Hutcheon (2009, p. 166), tal referência pode passar despercebida. A partir de nossa análise acreditamos que o trecho da música *Lisboa, a Magnífica* está inserido no filme, uma vez que afastado dos familiares e amigos, Sérgio dá a entender que deles se esqueceu.

Em contrapartida, a segunda epígrafe está, sobretudo, relacionada à memória do protagonista. Verificamos que em cada estrofe palavras ou versos inteiros sintetizam o percurso emigratório de Sérgio, movimento semelhante embora inverso ao do poeta Miguel Torga, que também experimentou o que é ser emigrante.

Ao espectador que conhece a obra literária de antemão, as epígrafes podem ser associadas com a narrativa fílmica ou reconhecidas com mais facilidade. Contudo, mesmo que não estejam explicitamente no filme, tanto o trecho da música quanto o poema, para nós, resumem a trajetória do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, nos questionamos sobre a relação existente entre o romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* e o filme de mesmo nome. Nossa tese era testar, por meio de análise, se a adaptação se proporia como independente ou subordinada à obra literária e em que medida diálogos seriam estabelecidos entre ambas.

Embora a obra fílmica tenha recebido o mesmo título do livro, ela se distingue do romance desde a sua concepção, pois trata-se da perspectiva de um português a respeito da obra de Luiz Ruffato, brasileiro, que lança um olhar, enquanto estrangeiro, sobre temas como emigração, deslocamento, desterritorialização e política. Na qualidade de leitor, José Barahona interpreta a narrativa e, como criador, através da escrita do roteiro e da direção do filme, faz dela algo seu.

Nas duas obras, Sérgio é um autêntico “passarinho na muda”, expressão mineira que se refere ao período silencioso de troca de penas das aves, que voltam a cantar apenas quando a plumagem recomeça a nascer, algo que nos remete a discrição e ao modo de estar do protagonista, “uma pessoa de-natural calmo, cordato, civilizado” (RUFFATO, 2009, p. 15; 1min.30s.).

O personagem, apesar de observador e narrador de sua história, não age, reage. E reagindo ele caminha para a frente, mas numa caminhada que, ainda que tenha uma direção, não tem um sentido. Nesse aspecto, o caráter ingênuo de Sérgio foi mantido na adaptação fílmica. Nós o vemos, sobretudo em Lisboa, interagindo com outros personagens que, pouco a pouco, passam a integrar a sua vida, porém as lembranças de Cataguases permanecem com ele. De certo modo, a ligação do protagonista com sua cidade natal e o seu país deixa-o a eles atrelado, não permitindo que ele viva integralmente a experiência emigratória.

Em entrevista, ao questionarmos o ator Paulo Azevedo sobre quem seria Sérgio, ele argumenta:

Sérgio está em busca de um lugar no mundo, ele tenta “existir” na sua cidade natal, ele tenta encontrar um lugar numa cidade estrangeira que

mal conhece. Ele fala de estar vivendo uma situação “fruto de uma decisão impensada” e, como ele mesmo diz, remediava uma coisa na outra e as coisas se precipitaram. Ele não tem consciência sobre os fatos que vão se sucedendo na vida dele. Ele vai (AZEVEDO, 2014).

Para averiguar nossas hipóteses, traçamos como objetivo primário analisar o romance, o roteiro e o filme para melhor compreender o que permaneceu ou transmutou no processo de adaptação. Graças ao roteiro cinematográfico, elemento responsável pela união entre obra literária e fílmica, considerado por nós como espaço de concepção e o “entre”, pudemos constatar que, ao contrário de evanescente, ele possui um papel-chave por ser mutável, flexível e dialógico.

Para sinalizar seu caráter adaptativo, analisamos algumas das escolhas e recriações do roteirista e diretor, tais como cenários, objetos e personagens, algo que envolveu, conforme verificámos, compressões e supressões.

Constatamos que a inserção de suportes visuais foi fundamental para compreendermos e interagirmos com aquela história, o protagonista e sua trajetória. A flor, por exemplo, é a representação da ingenuidade de Sérgio, assim como a fotografia da família nos transporta para as lembranças que o personagem fez questão de manter. O cigarro, tão presente e explorado no livro, ganhou pouca ênfase no filme.

Elementos como comboio em Lisboa, trem em Cataguases e as pontes nos dois países, foram destacados por Barahona. Entendemos que as pontes unem, mesmo que simbolicamente, Brasil e Portugal. Já o comboio e o trem figuram durante toda a obra fílmica pois, se não os vemos, os ouvimos e funcionam como um ciclo, fazendo a ligação entre o princípio e o fim do filme.

No que concerne os cenários, verificamos a importância da pensão, lugar que se tornou reduto temporário de Sérgio, possibilitando a interação com pessoas na mesma condição que ele. Observamos, outrossim, diferenças no modo de mostrar a cidade de Lisboa. O ponto de vista distinto do realizador proporcionou aos espectadores um outro olhar sobre a capital portuguesa, mais atento e menos idealizado.

Analisamos igualmente personagens-chave na história, como o próprio protagonista e seu papel de narrador; Rodolfo, personagem secundário determinante na história; Sheila, por nós considerada a

antagonista; além de Noemi e os não-atores que trouxeram ao longa-metragem suas vivências e o hibridismo ficção-realidade, cujo desafio foi o de adaptar os personagens às pessoas e não o caminho inverso.

Também discutimos acerca do papel de Cataguases, não apenas enquanto cenário da primeira parte do filme, mas como cidade-personagem, a partir da segunda metade do longa, visto o destaque que lhe foi dado através do recurso *flashback* e pelo constante desejo de regresso por parte de Sérgio.

Do mesmo modo, quisemos saber se o conteúdo das duas espígrafes do romance foi ou não adaptado, e constatamos que, na qualidade de leitor e intérprete, Barahona trouxe ao filme, ainda que indiretamente, a essência da música e do poema.

Consideramos que as entrevistas realizadas com o escritor, o diretor, os atores e três dos tradutores de Ruffato, nos auxiliaram a melhor compreender livro, filme e argumento. Ao mantermos diálogo com esses profissionais ao longo dos anos que desenvolvemos esta pesquisa, pudemos refletir sobre o papel do adaptador cinematográfico e do tradutor e, com isso, perceber que, afinal, para se chegar à obra fílmica, é preciso passar por muitas etapas. Nosso envolvimento com a adaptação foi, desde o início, imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que tivemos acesso aos diversos estágios do roteiro e das montagens, bem como presenciámos parte das filmagens em Lisboa.

Junto com as motivações pessoais para levar adiante o projeto, já que José Barahona vive nesta ponte Brasil-Portugal há alguns anos, acreditamos também em sua “intencionalidade” política ao adaptar *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

Conforme verificamos, passagens do filme funcionam como uma espécie de denúncia ou até mesmo protesto diante da crise financeira, econômica, política e social, que assolou Portugal durante a adaptação do livro. Tais temas foram abordados com mais profundidade na obra fílmica por escolha do cineasta, deixando evidente que o próprio personagem Sérgio vive neste “entre”, não estando nem em Cataguases e tampouco em Lisboa, algo implícito nos títulos das obras, uma vez que o tempo verbal utilizado está no pretérito perfeito, pois “estive em Lisboa e lembrei de você” quer dizer que o personagem lá esteve e não mais estaria, se lembrou de alguém ou algo e não mais se lembra.

Apreciações críticas, em momentos pontuais do filme, são feitas, muitas vezes, através de personagens interpretados por não-atores ou

atores amadores. É o caso, por exemplo do doutor Fernando, em Cataguases, e seus comentários em tom satírico; da entrevista de Sérgio à rádio local; o discurso da senhora no centro de saúde; do louco do Chiado; ou, ainda, por meio da constatação do protagonista no final do longa-metragem: “não tem mais trabalho aqui”. Esses casos funcionaram como alegoria para retratar aquele período. Além disso, o personagem Rodolfo ao deixar clara a sua insatisfação em relação ao Brasil, traz à tona, novamente, o olhar de Barahona, desta vez sobre o país que escolheu morar.

Ao propor releituras para o filme, seja com a inserção ou supressão de elementos, conteúdo e personagens, seja pelo desfecho diferente do livro, Barahona assegura sua liberdade criativa, fazendo com que a adaptação determine seu espaço e ganhe *status* de obra autônoma, ao mesmo tempo em que, enquanto objeto de releitura, estabeleça diálogo com o romance que lhe serviu de base.

Segundo André Bazin “Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor” (BAZIN, 1991, p. 96).

Os estudos da adaptação, juntamente com os da tradução são, pois, um campo crescente e em constante desenvolvimento. Entendemos que, nesses domínios recriar é um ato de apropriação, além de ser primordial, não apenas em adaptações fílmicas, como nosso caso de análise, mas em qualquer outro âmbito, seja televisivo, teatral, musical ou, ainda, em videogames e histórias em quadrinhos.

Ao final, compreendemos melhor o livro de Luiz Ruffato e entendemos em profundidade a dupla função do cineasta e roteirista em adaptar, com empenho, por meio de outra linguagem, a proposta literária. O livro resulta, sobretudo, de um trabalho individual, enquanto a adaptação *Estive em Lisboa e lembrei de você* consiste num projeto direcionado, mas desenvolvido em equipe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTIER, Dominique Parent. *O argumento cinematográfico*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2014.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução de Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- _____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 2012.
- _____; MICHEL, Marie. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *O filme como representação visual e sonora*. In: *A estética do filme*. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2006.
- AZEVEDO, Paulo. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Lisboa, 01 mar. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BAKER, Mona. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998.
- BARAHONA, José. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Lisboa, 01 mar. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]
- _____. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Lisboa, 25 mai. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. *A vida fragmentada*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- _____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem: a tarefa do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense,

1985.

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

CALINESCU, Matei. *Rewriting*. In: International Postmodernism – Theory and Literary practice. Amsterdam/Philadelphia: Utrecht University, 1997, p. 243-248.

CAMPOS, Flavio. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____.; BONITZER, Pascal. *O exercício do argumento*. Tradução de João Carlos Alvim. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.

CASA DO BRASIL. *A Segunda Vaga de Imigração Brasileira para Portugal* (1998-2003). Lisboa, Casa do Brasil de Lisboa: 2004.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.

_____. *O roteiro de cinema*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. Paris: Armand Colin, 2012.

COLI, Jorge. *Arte e pensamento*. In: FLORES, M. Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. Encantos da Imagem: estâncias para prática historiográfica entre história e arte. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, p. 209-222.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DE ROSA, Gian Luigi. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Porto, 02 jun. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]

DOSSE, Mathieu. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Porto, 24 abril. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]

ECO, Umberto. *Sobre Literatura*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- _____. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Andrés Boglar. Madrid: Editorial Lumen, 1984.
- ENTREVISTA DE LUIZ RUFFATO. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206842-15230,00-A+IGREJA+DO+LIVRO+TRANSFORMADOR.html>> Acesso em 01 março 2016.
- FERRAZ, Renata. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Lisboa, 01 mar. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FRÍAS-YUSTE, José. *Paratextualidade e tradução: a Paratradução da Literatura infanto-juvenil e juvenil*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, nº 34, p. 009-060, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p9>> Acesso em maio 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um texto pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUERINI, A.; AIRES, L. *Entrevista com Mathieu Dosse, Gian Luigi de Rosa e Michael Kessler*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 406-425, 2017.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Tradução de Ângelo Peres e Isoldino de Sousa. Porto: Campo das Letras, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JOGO DE IDEIAS. *Entrevista com Luiz Ruffato*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yXn-Jaz1zSE>> Acesso em 12 abril

2016.

KEGLER, Michael. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Porto, 24 abril. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACEDO, Ana Gabriela. *Narrando o Pós-Moderno. Reescritas, Re-Visões, Adaptações*. Braga: Húmus/CEHUM, 2008, p. 27-40.

_____; AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento e autoras, 2005.

MACHADO, Igor. *Implicações da imigração estimulada por redes ilegais de aliciamento: o caso dos brasileiros em Portugal*. Lisboa: ISEG/UTL, 2005.

MACIEL, Maria Esther. *A poesia no cinema: de Buñuel a Greenaway*. Cadernos de Tradução, Florianópolis, nº 7, p. 81-91, jan./mai. 2001.

Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/430/showToc>>

MALHEIROS, Jorge. *A Imigração Brasileira em Portugal*, Coleção Comunidades. Lisboa: ACIDI, 2007.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução do documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução, história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PAMUK, Orhan. *A vida nova*. Tradução de Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

_____. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução de Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Editora Presença, 2012.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego I*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

RICOEUR, Paul. *Sobre Tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo

- Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RUFFATO, Luiz. *À Lisbonne : j'ai pensé à toi*. Tradução de Mathieu Dosse. Paris: Chandeigne, 2015.
- _____. *De mim já nem se lembra*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.
- _____. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- _____. *Entrevista concedida a Leomaris Aires*. Porto, 28 jun. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita nos Anexos desta tese]
- _____. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Lisboa: Quetzal, 2010.
- _____. *Estuve em Lisboa y me acordé de ti*. Tradução de Mario Cámara. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- _____. *Flores Artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Lissabonissa Muistin Sinut*. Tradução de Mika Rönkkö. Helsinki: Into Kustannus, 2017.
- _____. *Sono stato a Lisbona e ho pensato a te*. Tradução de Gian Luigi De Rosa. Roma: La Nuova Frontiera, 2011.
- SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filmes*. Tradução de Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.
- SILVA, Maurício; COUTO, Rita. *Realidade, fantasia & outras histórias: a ficção de Luiz Ruffato*. São Paulo: Big Time Editora, 2016.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiro, 2003.
- _____. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Tradução de Anelise R. Corseuil. Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – A questão do Outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Tradução de Paulo Sérgio Goes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- TORGA, Miguel. *Poesia completa – Volume I*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- VITORIO, Benalva da Silva. *Imigração brasileira em Portugal: identidade e perspectivas*. Coimbra: Leopoldianum, 2007.

WOLF, Sergio. *Cine-Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: Pellegrini, Tânia et al (Orgs). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIA FÍLMICA

ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ. Direção de José Barahona. Rio de Janeiro: Refinaria Filmes; David&Golias, 2015. DVD (94min.): son., color.

ANEXOS

Entrevista realizada com o autor Luiz Ruffato através de correio eletrônico no dia 28 de junho de 2014, revista e complementada em dezembro de 2017.

Leomaris Aires: No romance *Flores Artificiais*, você quis escrever algo fora de sua “zona de conforto”. Li que você não queria “se acomodar”. Quais são as principais diferenças que este livro possui em relação aos demais? A temática, o personagem, o cenário?

Luiz Ruffato: Na verdade, *Flores Artificiais* é um desdobramento de meus outros livros. Sempre discuti a questão do pertencimento... Este tema está presente em *Eles eram muitos cavalos*, está presente no projeto *Inferno provisório* [inclusive, com o deslocamento de italianos para o Brasil, de mineiros para São Paulo], está presente em *De mim já nem se lembra* e está claro em *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Aliás, este último serve como uma espécie de ponte entre os livros anteriores e *Flores Artificiais*. Serginho sai do Brasil para tentar a sorte em Portugal. Em *Flores Artificiais* todos os personagens estão deslocados. A diferença é que pela primeira vez trabalho com personagens e cenários estranhos ao Brasil. As histórias, de uma maneira geral, acompanham personagens fora do Brasil.

L.A.: Além de ser um livro feito sob encomenda, em que *Estive em Lisboa e lembrei de você* difere de seus demais livros?

L.R.: Bom, para mim, nem mesmo pelo fato de ele ter sido escrito sob encomenda o faz diferente dos outros. Na verdade, ele compartilha com todos os outros livros a temática do desenraizamento - apenas, neste caso, trato da questão observando um personagem fora do Brasil. Este ponto é até radicalizado nas *Flores artificiais*. Portanto, creio que *Estive em Lisboa e lembrei de você* faz parte organicamente do meu projeto literário.

L.A.: Da mesma forma que Serginho conta para L.R., através de um relato, a sua história, Dório também coleciona algumas peripécias. No entanto, ele escreve um manuscrito e envia para Luiz Ruffato. O que aproxima estes dois personagens?

L.R.: Eu gosto de experimentar formas diferentes. *Eles eram muitos cavalos* é uma “instalação literária”. *Inferno provisório* é um “catálogo de histórias”. *De mim já nem se lembra* é uma “falsa narrativa epistolográfica” e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, uma “falsa novela jornalística”. *Flores Artificiais* está dentro dessa perspectiva de experimentação: é um “falso romance psicanalítico”.

L.A.: No livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Serginho se considera um “passarinho na muda”, mas ele é capaz de misturar-se, de fazer parte, de certo modo, da vida de muitos outros personagens. Você acha que ele consegue “pertencer” ao novo lugar (Lisboa)?

L.R.: Deixo ao leitor a possibilidade dessa resposta. Difícil responder com certeza, pois ele só me contou aquela parte da história. Mas creio, pensando na questão do imigrante de uma maneira mais ampla, que ele, como qualquer imigrante, nunca pertencerá efetivamente ao lugar de chegada. Será sempre um estrangeiro aspirando uma volta que ele sabe nunca ocorrerá. Geralmente, apenas a geração seguinte, ou seja, a dos filhos, começa a se sentir em casa, embora isso nem sempre ocorra. Há casos, como por exemplo quando a cultura é muito diferente, como a dos muçulmanos, que essa adaptação a terra estrangeira é muito mais complexa.

L.A.: Enquanto estrangeiro, Sérgio é tratado muitas vezes aos “chutos e pontapés”. A que se deve este preconceito?

L.R.: O preconceito deriva de uma necessidade do ser humano de se proteger. Nós criamos uma imagem do mundo e tudo que foge a essa imagem nos assusta. Serginho não sofre de preconceito em Portugal somente por ser brasileiro, mas também por ser pobre, por ser imigrante, por ser estrangeiro, por ser “bárbaro”, ou seja, por não pertencer à imagem idealizada que o português faz de si mesmo. A população dos países que recebem imigrantes tem muita dificuldade de assimilar o pobre (condição inata ao imigrante) pelo medo que o pobre desperta no inconsciente coletivo. Se esse pobre ainda possui uma relação antiga [metrópole e colônia] o receio e os preconceitos avivam ainda mais e acabam
florescendo
no
dia-a-dia.

L.A.: *Estive em Lisboa e lembrei de você* mistura as fronteiras entre ficção e realidade. Sabemos que uma adaptação cinematográfica foi feita. Para você, o livro daria que gênero ou categoria de filme: romance, drama, documentário? Por quê?

L.R.: A tomada de decisão é única, do diretor. Não sei exatamente qual o gênero que ele gostaria de ver enquadrado o filme. No caso do livro, como disse, é uma “falsa novela jornalística”, ou seja, dentro dessa perspectiva, mais próxima do documentário, mas de um falso documentário.

L.A.: Sérgio, Dório e Luiz são mineiros e (re) contadores de história. Como é ser personagem de um livro?

L.R.: Todos nós somos personagens de nossa própria história.

L.A.: Qual a diferença entre contar uma história e recontá-la como é o caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, em que o depoimento foi “minimamente editado” e em *Flores Artificiais* em que o manuscrito foi reescrito?

L.R.: Há sempre a ação do autor, que atua como uma espécie de editor. Gosto de fazer isso, aliás, é isso que fazemos o tempo todo em nossas vidas.

L.A.: Acredita que, em sua obra, Cataguases seja personagem?

L.R.: Acho que sim, inclusive porque quase ninguém reconhece Cataguases como cidade e sim como uma invenção minha.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O ATOR PAULO AZEVEDO

A entrevista, realizada em dois momentos, aconteceu no dia 01 de março de 2014. A primeira parte foi realizada nas dependências do restaurante Dom João I, situado às margens da Praça da Figueira em Lisboa e, a segunda parte foi feita durante a preparação e maquiagem do ator nos bastidores do set de filmagem na Pensão Ibérica.

PARTE I

L.A.: Quando e como você tomou conhecimento da obra de Luiz Ruffato? Foi a partir desse livro em específico?

Paulo Azevedo: É curioso porque eu conheci a obra do Luiz Ruffato através do teatro. Eu já tinha visto uma montagem de um grupo chamado Companhia do Feijão da obra *Eles eram muitos cavalos*. Foi uma montagem muito premiada e teve um destaque tão grande naquele ano quanto a publicação (do livro). Foi assim que eu conheci o trabalho dele. E (da obra) *Estive em Lisboa e lembrei de você* eu soube através do filme mesmo, quando a (produtora) Carolina Dias me procurou, me sondando para fazer um teste e assim que o teste foi marcado eu fui correndo à livraria e li o livro imediatamente. Depois recebi o roteiro e fiz toda a pesquisa para fazer o teste praticamente de um dia para o outro.

L.A.: O que te tocou nessa história, o que fez você aceitar participar desse projeto? Você teve alguma identificação com o personagem?

P.A.: Eu acho que todo projeto em que você começa de um ponto em que você já leu o roteiro sabendo que personagem você interpretar, com a descrição dele, você se ver enxergar naquelas ações e situações, já é um bom ponto de partida. Outro aspecto que me chamou muito a atenção foi o fato de perceber logo numa primeira leitura, os paradoxos do personagem. Ao mesmo tempo em que ele (o Serginho) tem seu orgulho e quer ser reconhecido na cidade é, além disso, um paquerador “amador”, ele tem uma certa timidez que nos atores é muito pouco aceita, mas que eu tenho em algum lugar em mim. A questão de lidar com as raízes, eu sou mineiro mas tenho a família espalhada pelo Brasil e por vários cantos do mundo [...], essa questão do pertencimento à um lugar me chamou muito a atenção. Tem ainda o fato de ser um “mineiro estrangeiro”, assim como o Ruffato: eu moro em São Paulo e me senti um pouco em adaptação à uma realidade que não era a minha, existem novos vínculos que se criam, a manutenção dos vínculos antigos, a relação com essa família, que no caso do Serginho dele me chamou muito a atenção, essa busca do amor, mas não do amor romântico, que é um tema decorrente que eu trabalho há algum tempo. Eu produzi, dirigi, escrevi e atuei num espetáculo de teatro chamado *Histórias de chocar*

que era a adaptação do *Ensaaios de amor* do filósofo Alain de Botton¹⁵³, também realizei *Amores surdos* que tratava sobre o amor familiar e o próprio *Hell*, que foi o último espetáculo que eu fiz que tratava dessa questão do afeto e do relacionamento por algum viés. Enfim, perceber que esse personagem – o Sérgio tinha uma possibilidade de trabalhar muitos tons a partir de relações muito concretas propostas pelo José Barahona, que desde o início disse que a ideia inicial dele era fazer algo próximo de um documentário, encontrar algo, encontrar esse Serginho “real” e depois passar isso para o lado ficcional encontrando um ator que tivesse essa cara e essa disponibilidade para o improvisado, ainda que, muitas vezes muito ensaiado e na busca da perfeição do quadro, da narrativa e dos tempos da cena. Além de tudo isso, é claro, me chamou a atenção, simplesmente, o fato de me emocionar (com a história), de intuitivamente perceber que era um personagem que teria, e agora falo como ator, lugares pouco trabalhados por mim nos últimos anos e que me desafiariam para a busca dessa composição do personagem. Não só pelo clichê do sotaque ou da caracterização de um cara mais simples. Mas esse desafio de ir para Cataguases e viver a realidade da cidade, vir para Lisboa e também viver a realidade da cidade, mesmo que eu já a conhecesse, vir com um olhar (do Serginho) estrangeiro e de estar, ao mesmo tempo, dentro de um projeto cinematográfico, ainda que, seja uma produção de “guerrilha”, um baixo orçamento para o volume de trabalho que a gente se propõe, de em dois meses filmar um longa-metragem, é algo que te exige muito e eu gosto dessas coisas que tem uma demanda intensa e eu me sinto desafiado e estimulado.

L.A.: Para você, em que é que o filme é diferente do livro?

P.A.: Eu sinto que a coluna central da história do livro está no filme. Os temas, os grandes temas que o livro aborda, estão no filme. Isso pra mim é o mais importante. Agora, pelo fato de ser uma livre adaptação para um outro veículo, que é o audiovisual, imediatamente algumas questões já foram retrabalhadas, como, por exemplo, na linguagem proposta pelo

153 O escritor e produtor Allain de Botton nasceu na Suíça em 1969, mas mudou-se para a Londres quando tinha 12 anos. Suas obras foram traduzidas em mais de 20 países, e tornou-se conhecido por escrever sobre a “filosofia do cotidiano”. Seu primeiro livro, *Ensaaios de amor* (1993) trata sobre o processo de como as pessoas se apaixonam e depois se desiludem. O livro mais recente chama-se *Religião para ateus* (2011).

Ruffato, o espectador (leitor) tem a oportunidade de imaginar sua própria Cataguases, seu próprio Serginho e sua própria Lisboa. Mas no filme, o diretor concretiza isso por meio da imagem e do som. Então, como tornar isso crível? Como tornar isso real? Mesmo porque as referências são muito concretas, os lugares, as datas, os períodos e acontecimentos políticos, essa questão de acompanhar a crise (econômica), pós 2004 e 2005, e o próprio fato do livro ter sido lançado em 2009 e a gente terminar o filme em 2014. Isso já altera muita coisa na estrutura. E do fato do José Barahona, por exemplo, em termos de narrativa, sustentar determinados personagens que no livro desaparecem ou que no livro tem destaque e que, cinematograficamente, ou em termos de produção ou em termos de narrativa, não seriam interessantes. Por exemplo, manter a mãe do protagonista viva, de o Serginho vir para cá (Lisboa) sem a herança da mãe, dele ser filho único e não ter irmã presente no livro, dessa relação com a cunhada ser citada apenas com o *off* e não ter essa relação tão estreita com a família da Noemi. De uma certa forma, ele também encontrar na Noemi uma possibilidade de relacionamento e amor que até então ele não tinha tido. E aqui (na cidade), a relação com os africanos das ex-colônias portuguesas existente no livro, no filme não é tão forte nesse encontro de Lisboa com o personagem. Estamos há dois dias a filmar o relato, que é todo o *off* das duas partes do filme. Eu acho que esse é o desafio maior agora, que é de repontuar o texto, porque ele tem períodos muito longos para alguém com uma estrutura e para uma formação como a do Serginho. Quando é lido, você entra num fluxo quase “*Joyciano*”, em que você entra na melodia do personagem e você imagina aquela voz te contando aquilo de fato. Quando esse material é filmado, existe um outro tempo, do real, da respiração do ator para aquela personagem, as emoções, as pausas, os olhares, as memórias que você lê em cada ação.

Agora, o livro, já dá uma pista no início de um caminho documental e o filme preserva isso. Então, casualidades como a tasca onde o Serginho passava a maior parte dos dias, comia e prestava atenção à freguesia, é o mesmo solar onde, teoricamente, o Serginho deu a entrevista ao Luiz Ruffato. O próprio fato do José Barahona aproveitar histórias reais de personagens como a minha mãe (fictícia), que é uma empregada doméstica que aos 44 anos foi abandonada pelo marido e que escondeu a gravidez durante meses para manter o trabalho na Industrial Cataguases; o próprio senhor Habib que é o dono da pensão e que é uma figura interessantíssima e tem uma história de vida muito forte porque

perdeu o irmão num acidente e adotou os seis sobrinhos e assumiu todas as dívidas. Histórias que, numa ficção já seria de grande valia e com essa abordagem documental, isso acaba entrando no filme de alguma forma. Hoje eu não sei como, por que eu brinco [...] teria que ser *Estive em Lisboa: a série*, porque são muitos personagens que atravessam a vida do Serginho ao longo desse filme. E outra coisa que me chamou a atenção: a curva do personagem ao longo dos anos foi mantida. A divisão do livro em duas partes: “Como parei de fumar” e “Como voltei a fumar”, não é disso que se trata, não é? Para mim, é de como o Serginho, vincula o “Como parei de fumar” com “a minha vida degradingolou”, que raciocínio é esse que ele cria, que associação é essa que ele faz? Nesse sentido, as duas obras caminham muito juntas, mas com a liberdade de cada veículo.

PARTE II

L.A.: Para você, quem é o Serginho?

P.A.: Quando o ator define o personagem, ele define sempre sob uma perspectiva muito defensiva, porque o limite entre o personagem e o ator é muito tênue, não é? Porque você empresta a sua visão do mundo para o personagem. Então, mesmo conhecendo os defeitos do Serginho e suas fragilidades, eu só olho e divulgo as potencialidades dele. Mas para mim, o Sérgio é um cara em busca de um lugar no mundo, ele tenta “existir” na sua cidade de alguma forma, ele tenta encontrar um lugar nele mesmo, ele tenta encontrar um lugar numa cidade estrangeira que mal conhece. Ele fala de estar numa situação fruto de uma decisão “impensada” e, como ele mesmo diz “sem tempo para pensar”, remediava uma coisa na outra e as coisas se precipitaram. Ele não tem esse lugar da consciência sobre os fatos que vão se sucedendo na vida dele. Ele vai. Isso, de certa forma me ensina muito a partir dessa convivência com o Sérgio. Porque às vezes, a gente tenta cercar a vida e planejá-la, contar os passos, repensá-los, estruturá-los enquanto a vida tem um movimento que é dela por si só. Sinto que o Sérgio, acho que a palavra é realmente “sinto” mesmo porque eu ainda estou no Sérgio [...] talvez vendo o filme montado e depois de alguns meses fora do *set*, eu tenha uma visão mais elaborada, acadêmica e racional sobre o personagem, mas agora o que eu falo é da sensação que eu tenho dele. É um cara que tem um olhar muito curioso sobre a vida, que tem essa ingenuidade que, se por vezes, expõe-se à situações muito dramáticas,

por outro lado permite a ele o acesso a pessoas e lugares que uma pessoa com muita consciência e muito senso de raciocínio não tem.

L.A.: Se fala muito em compor o personagem e você disse que foi através da leitura e depois você pesquisou, etc., mas teve algum processo de preparação além das leituras (do romance e do roteiro)?

P.A.: Eu sinto que toda a preparação acontece, a composição de um personagem acontece a partir da visão que eu tenho sobre ele. Então, tudo o que o Paulo tem, pode estar a serviço dele de alguma forma. Minha bagagem de dança, de improvisação, meus estudos de *clown*, a própria experiência em audiovisual, em outros veículos que não tanto o cinema, mas esse meu interesse pelo cinema, porque eu sou um cinéfilo de carteirinha, pra mim toda a possibilidade de assistir a um filme é também a possibilidade de estudo enquanto ator, e de pensar também que as coisas não estão somente em mim. Então, existe um quadro que define a história, um plano do diretor, a escolha entre um *take* e outro, isso também define quem é o personagem, por isso, é um clichê dizer que é uma arte do diretor, mas eu acabei de ter a experiência de assistir a um longa-metragem que eu fiz, *Paixão e Virtude* (2014) de Ricardo Miranda e que também era protagonista e que o filme pronto, [...] eu assisti junto com a plateia na pré-estreia e era um filme diferente do roteiro, diferente do que foi rodado. É um senso de humildade, de servir a história e visão do diretor sobre ela. Para compor o Sérgio, eu busquei muito, procuro muito me alimentar de referências externas em paralelo e observar os paradoxos do personagem. O que seria isso? É entender o que dentro de determinadas situações-chave do roteiro, ele tem como antagonismos. Então, por exemplo, numa cena em que ele está extremamente ansioso, mas tem a coragem para tomar uma decisão, numa cena em que ele está deprimido, mas se entrega às possibilidades que a vida pode dar com alegria, em outra cena em que ele está com raiva de alguém, mas ao mesmo tempo ele, por outras circunstâncias, muda de opinião sobre aquela pessoa. São esses paradoxos que pra mim compõem o personagem para poder criar algo que não seja algo “chapado”, superficial, que não seja maniqueísta e pensar que Sérgio ou é bom ou é ruim. Eu fico às vezes pensando que, pra mim, vai ser um grande presente as pessoas assistirem ao filme e não só ficarem com dó do Serginho, mas sentirem raiva dele, se sentirem constrangidas com situações em que ele vive e sentirem ódio de algumas posturas que ele tenha. Na preparação, é claro, existem outras coisas que estão numa

outra escala, do tipo treinar futebol, aprender a fumar, fazer autoescola de motocicleta, beber cerveja, resgatar um pouco desse lugar, do tempo mineiro, do tempo de uma cidade do interior (época), de uma cidade de 70 mil habitantes, porque eu estou, há alguns anos, mergulhado no caos paulistano e mesmo em Belo Horizonte eu já tinha esse tempo muito acelerado e entender que o Serginho tem um tempo que não é o meu. Só de reduzir o tempo, já causa uma impressão diferente, já cria uma composição. O ator se faz pelo uso desses instrumentos também: o tempo, o espaço, o ritmo. E eu acredito muito nessa relação de que você cria uma imagem que gera um movimento, que gera uma imagem e vice-versa, como trabalha a diretora Cristiane Paoli Quito. Por exemplo, ontem você assistiu algumas cenas. Numa delas, o Serginho apenas olhava pela janela. Mas o que será que o Serginho olha pela janela? Pode ser alguém suicidando, pode ser uma pessoa entregando uma flor à outra pessoa. É exemplo bem “*Eisenstein*” nesse sentido de que a montagem e cria o sentido. Agora, como ator, eu sei que o que o personagem está vendo, mas como ele vai ser montado e qual história vai se contar a partir desse olhar do que foi gravado, filmado, fica a cargo do diretor e do montador.

L.A.: O ator é um adaptador? O que mudou e o que persistiu no personagem? Você acha que existem três Serginhos? Do Luiz Ruffato, do José Barahona e do Paulo Azevedo? São três personagens que se unem?

P.A.: Nossa! É difícil responder assim, de “bate-pronto”. Mas o meu Sérgio existe a partir de um Sérgio criado pelo Luiz Ruffato e com a direção do José Barahona. Então, se eles são um só ou se eles são três, isso tem mais a ver, pra mim, com os bastidores do que com a realização. Quando o espectador assistir, ele vai ver um Sérgio, e é bom que seja um Sérgio, que ele não perceba a técnica do ator que o interpreta, nem a técnica desse realizador que dirige, monta e compõe o quadro e que ele perceba menos ainda a versão literária nisso. Que ele veja uma história única que é o filme, que seja uma obra única. Agora, as dissonâncias que acontecem nas nossas conversas, porque eu não tive contato pessoalmente com o Luiz Ruffato, eu tive contato com a obra dele e com o que ele disse sobre o livro através de entrevistas e vídeos. Mas eu acho que desde o teste, era um Sérgio do Paulo que sofreu orientações do José Barahona, mas que sofreu, no bom sentido, porque ele amadurece, se modifica, amplia o sentido, que ele cria antagonismos

[...] e que vai entendendo qual o filme o realizador se propõe a compor, para que não seja um embate sobre quem quer ter a razão sobre o personagem, porque o que nós estamos fazendo é arte. Quanto maior o número de leituras, quanto mais vertical for o tratamento desses temas, melhor ainda. É claro que o trabalho do ator é extremamente frágil porque a gente lida com a sensibilidade o tempo inteiro. Você me perguntou mais cedo se eu estava cansado, de saco cheio. Existe um cansaço mental e físico, claro que eu sinto falta da minha casa e da minha rotina, ainda mais quando se está trabalhando doze horas por dia, nesse grau de pressão e intensidade. O personagem está presente em quase todas as cenas. Mas o que eu sinto e o que me interessa nisso é como as pessoas ainda tem pouco tato sobre esse vaso que é composto por alguém chamado ator. Então, se você fala que a cor desse vaso está errada, esse ator, ele pode perder o chão; se você fala que está torto, você pode perder um dia de trabalho desse ator. Ao mesmo tempo que se você der uma orientação ponderada, muito pensada e acertada e buscando ao máximo entrar em equilíbrio com a linguagem daquele ator, por que isso varia de um para outro, já que não somos um equipamento que não possui escalas, lentes, filtros e decibéis em que você manualmente ajusta, você consegue um resultado muito próximo da sua leitura sobre aquele personagem e tirar daquele ator o máximo que ele tem. Nisso, é claro, com os anos de experiência, você se apropria de meios para proteger o seu trabalho.

Aqui eu já respondi a mil perguntas.

L.A.: A última pergunta é sobre o tema “Identidade”, a questão da emigração, do preconceito. Você acha que o preconceito foi, de alguma forma atenuado no filme? E você, enquanto brasileiro e como intérprete de um personagem brasileiro sente alguma forma de preconceito?

P.A.: Não imagino que o filme tenha extenuado o assunto da forma como está tratado na obra. Ele se apresenta sob o mesmo viés do romance. Mas não acredito que, assim como no livro, o preconceito é tratado sob o ponto de vista maniqueísta, em que o latino é uma vítima do sistema europeu. Até acredito que, ainda hoje, nós sentimos um certo estranhamento quando esse assunto vem à tona, seja por conta da raça (se é que é possível distinguir tão claramente tipos puros no nosso país...), renda, opção sexual, entre outros. A gente vê campanha no futebol, do preconceito que existe em relação aos negros, em relação aos homossexuais, mas mesmo no Brasil, a gente discute muito pouco sobre

a xenofobia, existe a lei Maria da Penha¹⁵⁴ em relação à violência contra a mulher, mas a questão do preconceito é algo que eu trago na minha família. Nós temos afrodescendentes misturados com holandeses, espanhóis e portugueses. Eu tenho uma tia, que é filha e neta de negros que é racista e preconceituosa. É tão arraigado na nossa cultura que todo questionamento em torno disso ainda esbarra em tabus religiosos, traumas históricos, enfim, um emaranhado tão delicado de pontos de vistas que desistimos de nos debruçar com afinco para encontrar uma via que defenda sua existência.

Mas, voltando ao filme, quando cheguei em Lisboa, vivendo numa zona muito boa da cidade e frequentando um ginásio muito bom para emagrecer para as cenas finais do filme. Às vezes, eu sentia uma certa vergonha de falar em público lá, com medo de reconhecerem o meu sotaque e eu acho que isso tem a ver com o Sérgio de alguma forma. Já existe a timidez dele, ele se define como um “passarim na muda¹⁵⁵”, é muito “na dele”, muito observador dos fatos e interfere muito pouco até na própria vida, deixando as coisas acontecerem. Sinto que a visão preestabelecida do que é ser um brasileiro no exterior já te abarca em um grupo, independente da sua condição naquele país. E, num primeiro contato, é partir dela que as pessoas vão lidar com você. Começam perguntando, sobretudo, sobre a violência, a questão da falta de uma segurança pública (ainda mais com as emissoras brasileiras em Portugal destacando notícias sobre isso a todo instante), a desigualdade social mesmo com o crescimento econômico, para depois saber sua opinião sobre os clichês do *Brazilian Way of life*: praia e as belezas naturais, samba e futebol. Nos bastidores da filmagem, alguns dos profissionais portugueses que estão na equipe, chegaram a comentar que a xenofobia portuguesa é pouco discutida publicamente, após assistir cenas como as do restaurante ou da conversa de Sheila com Sérgio. Quando se fala no livro/filme que aqui a gente não tem nem nome, por exemplo, tem um personagem no filme que comenta que quando ele voltou do Brasil para

¹⁵⁴ A lei de número 11.340/06, popularmente conhecida como lei *Maria da Penha*, se refere ao rigor das punições por agressão e violência domésticas, assim como o assédio moral contra mulheres ocorrido no âmbito familiar.

¹⁵⁵ É um ditado mineiro que faz alusão ao pássaro *Canoro*, mais conhecido como *Canarinho*. Quando trocam as penas, eles se calam, só voltam a cantar novamente quando a plumagem começa a nascer.

Portugal, depois de 25 anos, ele era “o brasileiro” aqui. Por isso, eu acho que é mais a questão de raízes e de pertencimento e não uma questão de preconceito em relação à uma cultura somente. Para mim, o Serginho sente isso na medida em que [...] no livro, quando ele é demitido da função de garçom, acho que é pelo fato de não ter os olhos azuis, nem ser loiro, falar inglês e francês. Já no filme, isso não existe. A demissão é por conta de uma questão burocrática, dos papéis, pelo fato de ainda estar ilegal no país depois de alguns meses. Por exemplo, sinto que a relação dele com a Sheila é tão direta, tão ingênua que não chega a tratar o preconceito pelo fato dela ser uma prostituta. Ele fala que, apesar da profissão dela do ponto de vista dos outros, ele está se relacionando com a pessoa e não com quem ele imaginava chamar-se Sheila. Ele não tem preconceito, não tem essa consciência. Ele sente, [...] ele não tem essa consciência de que existem códigos sociais e culturais que o afastam, que o distanciam de uma realidade de uma pessoa qualquer, como um português aqui.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM A ATRIZ RENATA FERRAZ

A entrevista foi realizada no dia 01 de março de 2014 nos bastidores do set de filmagem na Pensão Ibérica.

Leomaris Aires: Quando e como você conheceu a obra do Luiz Ruffato?
 Renata Ferraz: Foi com a possibilidade de fazer o filme. Eu ainda não conhecia a obra *Estive em Lisboa e lembrei de você*. Na verdade, eu li o roteiro antes de ler o livro. Eu optei por isso. Quando o diretor José Barahona me entregou o roteiro eu decidi lê-lo primeiro já que eu trabalharia diretamente com a história adaptada pelo Barahona. Seria importante conhecer a história do diretor. O José Barahona deixou em aberto, caso eu quisesse ler o livro. Mas eu li a obra do Ruffato só depois que já havíamos conversado muito sobre a personagem e depois do ensaio de todas as cenas.

L.A.: Para você aceitar este convite, esta proposta para interpretar a Sheila, o que te motivou na história, no roteiro? Teve alguma identificação com o personagem?

R.F.: O primeiro contato que eu tive com o personagem, foi no *casting*. Na verdade, a produção me enviou apenas uma cena da Sheila. Foi esse

o primeiro contato com o personagem. Eu não tinha muito mais do que o monólogo dela, onde a Sheila conta a sua história para o Sérgio. A cena era diferente desta do roteiro de hoje, era mais próxima do livro, mais próxima do Luiz Ruffato.

Eu acredito que a identificação foi algo que aconteceu ainda no *casting*. José Barahona e eu nos divertimos bastante durante o processo de testes para a personagem. Ele dirigia e dava as réplicas do Sérgio. Desde aquele momento, fui encontrando as falas e ações da personagem. Obviamente que existe uma distância muito grande entre a minha vida e a vida da Sheila, mas eu também sou estrangeira e há mais de quatro anos não estou na minha terra natal.

Eu acho muito interessante perceber a vida da Sheila, porque eu sempre tive muita admiração pelas prostitutas. Eu considero que seja uma escolha muito corajosa. Essas mulheres passam por coisas terríveis e, normalmente, ninguém, ou poucos, ficam sabendo. Porque essa profissão é algo muito escondido, muito velado. É como se elas vivessem num confinamento a céu aberto.

Portanto, num primeiro momento tentei entender quem era esse personagem. As informações que o roteiro me oferecia era que Sheila tinha se envolvido com o Sérgio e que afinal, eles não ficariam juntos pois, num determinado momento, a Sheila sumiria da vida dele, sem maiores explicações. Tentei então traçar as linhas de forças que estavam em jogo nesta relação, para não tornar a Sheila a “mazinha” que explora o Sérgio e que depois vai embora.

L.A.: Como se fosse um estereótipo das prostitutas?

R.F.: Sim, que usam os clientes. A minha preocupação sempre foi trazer esse outro lado. Ela também se diverte com ele, gosta de estar com ele. No processo, eu li o livro da Paula Lee, *Alugo o meu corpo* (2007). Ela é uma carioca que nunca havia se prostituído e que migrou para Portugal para se tornar uma profissional do sexo. Na época em que ela escreveu o livro ela era uma das amantes profissionais (termo cunhado pela própria Paula Lee) mais famosas de Portugal. No entanto, seus primeiros anos como prostituta, foram trabalhados num bar de alterne (conhecido no Brasil como casa de prostituição). Lá, ela teve que aprender todos os códigos da profissão, que não deixa de ser uma técnica como outra qualquer. Portanto, este livro foi fundamental. Através dele, eu pude vislumbrar quais situações a Sheila teria passado trabalhando no bar de alterne.

Em *Estivem em Lisboa e Lembrei de Você*, Luiz Ruffato nos oferece a visão da Sheila através do filtro de uma outra personagem, o Sérgio. Mas com o livro da Paula Lee, eu me aproximei mais desse universo que, normalmente, é bastante velado e restrito às pessoas que trabalham no local ou aos seus clientes.

L.A.: Além de ser emigrante e trabalhar como prostituta, tanto no livro quanto no roteiro, ela tinha intenções, sonhos, objetivos. E a vinda para cá, seria para realizar esses sonhos e voltar, como diz no livro “por cima da carne seca”. Como você definiria o personagem da Sheila?

R.F.: Eu acho que sim, eu acho que ela queria tudo isso, pois carregamos diferentes expectativas quando nos deslocamos do nosso local de origem. A Sheila sai do Brasil com uma expectativa (diferente da Paula Lee, a Sheila só descobre que trabalhará como prostituta quando chega na Europa), mas é uma expectativa diferente da do Sérgio. A Sheila já não acredita em contos de fada, já não acredita que possa levar uma vida diferente daquela que tem. Talvez só em sonhos. Na cena em que Sérgio e Sheila saem para beber, por exemplo, fica bastante evidente que os sonhos de Sheila não estão autorizados a se tornarem realidade. Ali, envolvida pela bebida e tocada com a conversa com o Sérgio, ela se permite sonhar. Entretanto, logo corta qualquer possibilidade de levar “ao cabo” aquilo que suas palavras devaneiam. A Sheila é muito sozinha, mas ela sabe muito bem que não consegue viver uma vida de dona de casa, com um homem que lhe paga as contas, mas que vai-lhe cobrar um preço que ela não está disposta a pagar.

Ela é ambiciosa, mas também é muito “pé no chão”. Ela sabe que, por mais bacana que o Sérgio seja, ele não tem dinheiro e vai lhe oferecer o mesmo que todos os homens que estiveram com ela anteriormente.

Na maioria das cenas vemos Sérgio e Sheila passeando. Esse é um dado interessante. Embora eles pareçam se dar bem na cama, é durante os passeios por Lisboa que a relação entre os dois se fortalece. Parece que o Sérgio é um bom companheiro. A vida dos dois parece ser muito solitária. Eu tive a mesma impressão ao ler os relatos da Paula Lee.

L.A.: Eu acho que, desde o início, há identificação entre o Serginho e a Sheila. Talvez por serem brasileiros, ela reconhece o sotaque dele, etc.

R.F.: Sim. Acho que desde o início existe uma identificação. Ela diz para ele que tem desejo de comer arroz com feijão, os dois se reconhecem pelo sotaque, pela solidão, por ambos viverem longe da sua terra natal,

etc. Mas desconfio que esta identificação seria semelhante se os dois tivessem se conhecido no Brasil. Isso porque, me parece, que a identificação, para além do fato de serem imigrantes, acontece também pelo fato dos dois pertencerem a mesma classe social e, portanto, terem que resistir a uma série de adversidades decorrente desta condição. Ambos trabalham muito e ganham pouco, são explorados, cada um da sua maneira, pelos seus chefes, sofrem o descaso de um governo que não olha por eles e quando possuem um dia de folga, fazem o que o dinheiro que possuem lhes permite: passear pelas ruas de Lisboa.

L.A.: Você considera que a Sheila está sempre em fuga? Ela foge do Brasil, o Serginho pede ela em casamento e ela sai correndo e, no final da história, ela foge também.

R.F.: Acho que sim. Acho que eu nunca tinha pensado muito nisso, especificamente. Mas acho que sim, ela tem essa característica.

No roteiro ela diz que saiu do Brasil porque fugiu da família, do ex-marido, que a pressionava para voltar. Parece que ela está sempre no limite, não se envolve, não vai até o fim, ela tem que parar. Mas não porque ela não tenha coragem. Porque a vida que ela leva, que ela opta em ter, exige dela muito mais coragem do que se ela fosse dona de casa, por exemplo. Por isso, eu não acho que seja por falta de coragem, mas por “dureza”. Ela endurece e, talvez, este tenha sido esse meu maior desafio ao interpretar a Sheila.

Muitas vezes, o José Barahona pedia que eu fosse mais dura. Eu tenho uma delicadeza ao interpretar, que me irrita bastante. Tive que tomar cuidado com isso o tempo todo. Logo nos primeiros ensaios, o José Barahona pediu para eu mostrar quais eram os limites que a Sheila oferece ao Sérgio. Qual é o limite desta relação? Até onde ela permite se envolver? Até quando ela pode sorrir? Ela sempre precisa estar no controle.

Acho que é por isso que ela foge. Quando ela percebe que não pode mais controlar, ela parte antes de desabar.

L.A.: Como uma proteção?

R.F.: Talvez. No bar de alterne ela passa por uma situação difícil, todo mundo controla a sua vida: o chefe pedindo dinheiro o tempo inteiro, os clientes mandam no seu corpo durante o tempo do programa e, muitas vezes depois dele, etc. Eu acho que numa relação fora do trabalho, ela precisa controlar isso de alguma forma. E muitas vezes, ela

usa a sedução para conseguir o que quer.

L.A.: Em relação a composição do personagem, você disse que leu esse livro (da Paula Lee). Eu gostaria de fazer duas perguntas. Além da leitura do livro, você fez algum laboratório, você foi à uma casa de alterne, você conheceu prostitutas, chegou a conversar com alguma delas?

Depois, você considera que o ator seria um adaptador?

R.F.: Infelizmente eu não consegui ir a nenhum bar de alterne. Tivemos muito pouco tempo ente o *casting* e as filmagens. As dificuldades para se conseguir visitar um bar de alterne em Portugal foram muitas. Então, eu decidi me alimentar das histórias que o José Barahona me contava sobre estes lugares. Além disso, eu vi muitos filmes sobre prostitutas, sobre boates, vi documentários. Tive muitas referências audiovisuais. Em certa altura, Barahona me lembrou que cinema não é “a” realidade. O cinema ficciona aquilo que é real. Isso foi um aprendizado porque no começo eu falava que precisava ir ao bar de alterne, precisava saber como elas se comportavam, quais eram os códigos que utilizavam, como elas abordavam os clientes.

O cinema é bastante próximo da realidade, mas não é a realidade, mesmo quando se faz documentários. De qualquer modo, o cinema trabalha com o que é verossímil, diferente do teatro onde tem-se, muitas vezes, a construção de uma personagem que nada se assemelha às características físicas ou emocionais do ator/atriz que a representa.

Por isso, mesmo não tendo ido ao bar de alterne, eu tentei descobrir o que da Renata é prostituta, quais as minhas características que poderiam ser parecidas com as de uma pessoa que usa a técnica de vender o seu corpo e o seu tempo para dar prazer a alguém. E é uma técnica semelhante à da atuação. Como eu me mexeria, como eu abordaria alguém para chamar a sua atenção, como eu falaria para atrair o outro? Foi este o caminho que eu percorri para construir a personagem.

L.A.: Eu acredito que ela deva ter um figurino específico, uma maquiagem, uma caracterização. Você colaborou em algo nesse sentido? Você deu sugestões?

R.F.: Sim. Já nas provas de roupa, o José Barahona perguntava como eu estava me sentindo e se era aquele tipo de vestimenta que eu imaginava para a Sheila.

O Barahona, então, dizia o que achava da proposta do figurinista.

Portanto, depois de ouvir a ideia da atriz e do figurinista, o diretor chegava a uma decisão, uma proposta que, muitas vezes, era uma compilação dos três diferentes pontos de vista sobre a mesma personagem.

O mesmo aconteceu com a concepção da maquiagem. Eu e a maquiadora sempre trocamos referências. Ela levou a proposta da Sheila a partir daquilo que ela imaginava que seria uma maquiagem para a personagem, a partir do que o diretor concebeu. Entretanto, ela sempre levou em conta informações sobre a minha pele, sobre que tipo de maquiagem funciona para o meu rosto. E o Barahona finalizava com a visão de direção, com a sabedoria de quem tem a visão do todo.

O Paulo [Azevedo] fala algo bonito, sobre o cinema ser a arte do desapego. E concordo com ele.

L.A.: E durante as cenas, você também faz sugestões ao diretor? Você tem essa liberdade?

R.F.: Tenho. O mesmo que ocorre com o figurino, com a maquiagem, acontece com a direção. O José Barahona tem a concepção dele que, muitas vezes, não está em harmonia com o que eu havia pensado para a personagem. Eu criei a proposta de construção da Sheila a partir do monólogo, quando ela conta a história da vida dela. Logo, toda a minha criação foi a partir das informações que eu tinha do roteiro. Eu ensaiei centenas de vezes o monólogo. Eu li, reli, decorei, fiz de várias formas, descobri dezenas de intenções diferentes. O diretor por sua vez tem a sua concepção sobre a personagem, mas vai trabalhar com o que você traz para ele. Ele dá indicações para a cena, mas é o ator/atriz quem faz. Ele não tem como fazer por você. Você coloca muito do que acredita. É um exercício permanente de equilibrar a sua proposta com a do diretor.

Um outro fator importante é que num mesmo dia filmamos diferentes cenas e elas, normalmente, não seguem a ordem que estão no roteiro. Portanto, aconteceu, muitas vezes, de eu dar uma intenção para uma cena seguindo a cena anterior que havíamos filmado, e não a cena anterior do roteiro. Nestas horas, o Barahona trazia à tona a a ordem cronológica do roteiro. A visão total da obra é sempre dada pelo diretor. E por isso a importância de ator/atriz confiarem no diretor.

José Barahona e eu nos entendemos muito bem desde o início. Eu confiei nele desde sempre e isso foi de extrema importância para o trabalho que eu desenvolvi. Muitas vezes, eu tive mesmo que abrir mão de coisas que eu havia pensado. Na hora das filmagens, é necessário

desapegar da idéia e seguir as indicações do diretor. É ele quem está vendo a cena. Por isso, a confiança é fundamental.

L.A.: A última pergunta é sobre estereótipo e preconceito. Enquanto brasileira, você sente alguma forma de tratamento diferente? Tanto no livro quanto no roteiro, quando Sérgio conta para os conhecidos portugueses sobre a Sheila, eles dizem para ele ter cuidado. O que você pensa a respeito?

R.F.: Em Portugal ou na Inglaterra eu nunca senti este tipo de preconceito. Em Portugal eu já trabalhei em bar, em eventos e nesses lugares, às vezes, parece existir essa rivalidade estereotipada entre Brasil e Portugal, sabe? Como entre Rio de Janeiro e São Paulo. Parece que sempre tem uma tensão quando trabalham portugueses e brasileiros juntos. Eu tento sempre dissolver isso, porque quando eu cheguei, aquilo me soava estranho. O que no Brasil costumamos pensar sobre o português não era aquilo que eu observava no cotidiano e vice-versa. Acho que é um exercício permanente de lutarmos contra os nossos próprios preconceitos. A saída acho eu, é aprender a conviver com essas duas histórias, historicamente consideradas antagônicas.

Em relação à Sheila, eu tentei ao máximo não estereotipá-la, porque é muito fácil, vivendo uma realidade completamente diferente da dela, banalizar a sua vida. O tempo todo pensei “se eu me prostituísse, como eu seria, como eu faria?” Não foi uma tarefa muito árdua, como, no início, eu pensei que seria, pois só tem uma ou duas cenas no bar de alterne em que ela está mesmo “atuando” como prostituta. O resto são jantares, são almoços, passeios. O que eu fiz foi imaginar como seria tomar um café da tarde na Baixa se eu fosse uma prostituta. Não sei se seria muito diferente de como eu tomo este mesmo café. Claro que a minha condição é mais confortável que a das “Sheilas”. De qualquer maneira, eu tentei me imaginar sendo uma mulher que trabalha a noite seduzindo os homens a comprarem mais bebidas e que, de vez em quando, faz programa com alguns deles. Nada mais do que isso. A minha maior referência foi a Paula Lee. Prostituir-se era o seu trabalho. Eu tentei considerar a prostituição como uma profissão que exige uma técnica específica, como outra qualquer. Como nós aqui, filmando todos os dias. Quando ela não está no bar de alterne, ela é uma mulher que come arroz com feijão.

L.A.: Em relação à sua trajetória, eu posso dizer que você veio do

teatro? O José Barahona trabalha muito com filmes documentais, com improviso, com não-atores. A Renata enquanto atriz, sobretudo de teatro, usou algum improviso, conseguiu fazer isso no cinema?

R.F.: Eu trabalhei muitos anos com um grupo de teatro de pesquisa na cidade de São Paulo e uma das práticas comuns deste grupo era a improvisação. Então, eu estou habituada a improvisar. Mas no cinema é tudo muito diferente. O cinema exige uma tranquilidade, um tempo diferente. É um tempo dilatado. No teatro, o ator/atriz preenche todo o tempo com ação, com fala, enquanto no cinema, muitas vezes, nada se passa, Acho que esse foi o maior desafio pra mim. O José Barahona muitas vezes me orientava “fala isso e pára, depois continua”.

Quanto a improvisar, eu peguei emprestado do teatro o que eu pude. Mas claro, quando alguém que não é ator/atriz improvisa, normalmente, percebe-se que é tudo mais simples, fluído. O ator, por sua vez, ao longo de sua formação, se deixa contaminar com uma série de vícios da interpretação. Ele precisa reaprender a improvisar, sempre. Eu me considero muito teatral, por exemplo. Às vezes eu sou muito expressiva, mesmo no cotidiano. Eu tenho uma expressão facial muito acentuada e isso, eu tentei amenizar.

L.A.: Fale um pouco sobre a sua trajetória e formação.

R.F.: O mestrado foi a transição do teatro para o audiovisual. É no cinema que pretendo, daqui para frente, trabalhar como atriz, realizadora ou pesquisadora. Não significa que eu não vá trabalhar com outras linguagens artísticas. Eu tenho, por exemplo, um solo de vídeo-teatro (resultado da pesquisa de mestrado) que tenho apresentado em alguns sítios em Portugal. Mas essa experiência com cinema foi uma divisora de águas na minha carreira. É o primeiro longa-metragem que eu faço e eu estou muito encantada com a linguagem. Não só academicamente, porque, durante o mestrado, eu já havia desenvolvido o fascínio pelos estudos cinematográficos, mas também quero continuar atuando para cinema e pretendo continuar a pensar a realização dos meus vídeos, que são vídeos mais experimentais. Eu acho que o mestrado iniciou uma transição que se consagra com as filmagens de *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

**TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA REALIZADA COM O
DIRETOR JOSÉ BARAHONA EM MARÇO DE 2014**

Leomaris Aires: Como você conheceu a obra de Luiz Ruffato? Foi através deste ou de outro livro?

José Barahona: Não, eu não conhecia. O livro me veio parar às mãos um bocado que por acaso, foi através da produtora Carolina Dias. Foi ela que me mostrou o livro. Na altura, nós estávamos no Rio de Janeiro e ela me disse “olha, este é um livro de um escritor brasileiro. A história se passa parte em Lisboa, pode ser que você queira ler”.

Eu li e depois achei que poderia ser interessante para mim, ou seja, poderia vir a ser um filme interessante. Porque eu também estou nesta ponte entre Portugal e o Brasil. Eu vivo um pouco nos dois países. Além disso, *O Manuscrito perdido*, embora seja um filme português, realizado por uma produtora portuguesa, é 100% filmado no Brasil. O filme fala das marcas históricas que os portugueses deixaram no Brasil contemporâneo, relacionado à história. De uns anos para cá eu comecei a trabalhar essa relação entre os dois países. *Estive em Lisboa e lembrei de você* era uma coisa muito contemporânea e despertou-me por causa disso. Por um lado, porque o livro contava a história de um imigrante brasileiro em Portugal. No entanto, já se fizeram vários filmes com/sobre imigrantes brasileiros em Portugal, mas nunca se tinha feito ou filmado, nem documentário, nem ficção, a história de um brasileiro antes de chegar em Portugal. Eu tinha curiosidade de saber a história destas pessoas antes de virem para cá. Então, a primeira parte do livro para mim era relevante por causa disso.

Uma vez, num restaurante no Brasil, aconteceu uma situação interessante, que me chamou a atenção. Um garçom estava me servindo e disse: “você é português?”. Acho que ele tinha ouvido meu sotaque. Eu respondi que era português de Lisboa. Isso foi lá por volta de 2004, 2005, e ele respondeu: “lá em Portugal é bom, não é?”. A gente sempre tem a ideia de que o nosso país é “mais ou menos”. O garçom me falou que tinha um primo em Portugal e se calhar, estava pensando em ir para lá, imigrar. Aquilo me deixou muito curioso, no sentido de conhecer a vida dessas pessoas no Brasil. Agora, já menos, mas até pouco tempo haviam muitos brasileiros em Portugal. Nós íamos aos cafés, aos restaurantes e por todo lado estávamos rodeados por brasileiros. A gente conhecia muitas histórias deles aqui, mas lá no Brasil, antes de virem, não conhecíamos.

E depois, outra coisa que me interessou no livro, foi a questão documental ou o “falso documentário”. Por isso que eu gostava que você visse o *Buenos Aires hora zero* e *O Manuscrito perdido*, porque

eles são “falsos documentários”, quer dizer, filmes que misturam muito o documentário com a ficção. *Estive em Lisboa e lembrei de você* é ao contrário, porque é um filme que mistura a ficção ao documentário. O autor Luiz Ruffato, logo naquela nota de introdução, cria uma espécie de falso documentário e, lendo o livro e a introdução, como cineasta, eu vi ali um documentário. No fundo, ele diz que está a transcrever um depoimento que gravou com o Sérgio no [restaurante] Solar do Duque. Do ponto de vista cinematográfico é, para mim, um depoimento, uma entrevista. Como, por exemplo, você vai ver em *O Manuscrito perdido*, em que as pessoas contam a vida delas para alguém que está a entrevistá-las e isso me pareceu interessante pela formulação estética e narrativa.

A minha primeira ideia foi colocar um ator a fingir que está a ser entrevistado e isto seria um falso documentário. Mas claro, depois isso evoluiu e eu abandonei a ideia. Depois, quando você assistir ao filme pronto, você vai ver, o ator passou a narrar diretamente para o espectador sem ser uma forma de documentário. Assim como por exemplo o [filme] *Saraband* (2003) do Ingmar Bergman, começa o filme e ela, a Liv Ullmann, está a narrar e a falar diretamente para a câmara, o que é algo pouco comum. Depois, quando tive essa ideia, fui a procura de quem já tinha feito isso, colocar o ator a narrar diretamente para a câmara. Na comédia, o [Charlie] Chaplin olha para a câmara, o Gordo e o Magro olham para a câmara, piscam o olho para o espectador, até o Jerry Louis faz isso, mas é sempre num tom cômico, em que eles rompem um espaço dessa quarta parede do cinema, em que o olhar para a câmara que é “proibido”, algo que, teoricamente, não se faz.

L.A.: Como se a câmara fosse um outro elemento?

J.B.: Sim, a câmara normalmente é um elemento que não existe, o cinema transparente. A gente joga com os movimentos de câmara, com escalas, com vários planos, de forma que a câmara não exista, ou seja, se torne transparente. Ou então, alguns cineastas usam movimentos que não são muito transparentes e, em si, são esteticamente muito elaborados. Nota-se que há ali uma câmara, mas nunca um olhar do ator para a câmara, pelo menos fora da comédia. Eu resolvi fazer isso e depois fui à procura de alguém que tivesse, de fato, feito isso antes, de fato. E Bergman tinha feito.

L.A.: O olhar do ator diretamente para a câmara é uma forma de diálogo

com o espectador?

J.B.: Sim. Na verdade, é um monólogo, uma espécie daquilo que podemos chamar de monólogo para a câmera em cinema. Não é muito habitual, mas no teatro se faz muito. É claro que não é só isso o filme. Isso é intercalado com a parte documental, mas depois deixou de ser essa questão do falso documental e passou a fazer parte através dos personagens. Como eu já cheguei a te falar, eu procurei atores amadores. De certa forma, criei alguns personagens. Como por exemplo, os amigos do Sérgio não eram descritos de forma tão presente no livro, por isso, eu criei um grupo. Num dado momento do processo, eu deixei um bocadinho o livro à parte, eu abandonei um pouco o livro, porque o filme e o roteiro começaram a ter vida própria. Então, os atores de Cataguases trouxeram muito do que é a cidade, daquilo que é viver lá, ser de lá. E com os não-atores, digamos que a maior parte deles acabou por encarnar sua própria personagem como aquela questão do dono do hotel ser o senhor Habib e não ser o senhor Seabra. Com vários exemplos como este, eu procurei que isso fosse mais documental. O Baptista Bernardo, claro que ele não é um ator, é um cantor. No fundo, ele existe no livro, mas a história que ele conta no filme é uma história vivenciada por ele da Guerra Civil Angolana, mas que não é a história do livro. Depois, a história da Sheila não é exatamente a mesma. Com a Sheila foi um caso interessante, porque eu tinha a ideia de tentar trabalhar com uma verdadeira prostituta que fizesse o papel, que trouxesse essa experiência para o filme, que encarnasse aquela personagem, mas não consegui encontrar. Eventualmente eu até poderia trocar o nome dela como fiz com o senhor Habib e outros. No fundo, são os mesmos tipos de personagens, mas tirados da “vida real”. O senhor Habib tinha estado na guerra em África, em Moçambique, assim como o personagem do senhor Seabra. Portanto as coisas acabaram por bater mais ou menos certo. Personagens que o Luiz Ruffato eventualmente encontrou em Lisboa, se inspirou e mudou os nomes. Em relação ao personagem Sheila, digamos que a prostituição é um ramo profissional muito complexo e até conversar sobre este gênero de coisa é complicado. Eu encontrei uma pessoa que estava disposta a fazê-lo, mas não estava suficientemente a vontade e não tinha destreza, ou seja, iria precisar muito trabalho com ela e eu já não tinha muito tempo. Isso aconteceu já em cima do início da rodagem. No entanto, eu usei a história dessa verdadeira prostituta como a história da Sheila e não a história que o Ruffato escreve. Depois, as histórias

acabam por ser muito parecidas, pois trata da vida de uma prostituta brasileira em Portugal.

L.A.: Você já tinha em mente fazer uma adaptação cinematográfica? Pegar um livro que já tem uma história pronta e transformar isso em filme?

J.B.: Não. Nunca pensei “agora eu vou adaptar uma obra literária”, eu não tinha essa ideia. Os projetos vão surgindo ou por ideias originais ou então por um “acaso”. *O Manuscrito perdido* é muito baseado em dois livros, mas principalmente em *Nação Crioula* (1997) do José Eduardo Agualusa. Quer dizer, eu não pensei: “agora eu vou procurar um livro para fazer um filme”. Eu nunca tenho esse raciocínio, as coisas caem-me em cima. Por vezes, alguém me indica ou encontro alguém numa livraria que faz comentários, mas a partida, nunca tenho essa ideia. Não é assim que funciona pra mim, é mais um “acaso”.

L.A.: *Estive em Lisboa e lembrei de você* faz parte do projeto *Amores Expressos* e, um dos planos do produtor Rodrigo Teixeira é que depois as obras literárias sejam adaptadas ao cinema. Você já tinha essa informação?

J.B.: Eu só soube disso depois de me interessar pelo livro e então fui procurar quem tinha os direitos autorais, se era o próprio Luiz Ruffato ou se era a editora.

L.A.: Nós sabemos que livro e filme são duas obras diferentes que dialogam, mas para você, no que o filme difere do livro?

J.B.: Essa é uma pergunta muito complicada. São duas formas de expressão completamente distintas. Uma se baseia na outra? Em termos de narrativa, se a gente quiser comparar, são coisas completamente distintas de uma maneira mais geral. Eu acho que todos os leitores [de livros] são realizadores de cinema, à sua maneira, porque quando um livro é bom, ele nos leva sempre a imaginar aquilo que não vemos, aquilo que está descrito, aquilo que está nas entrelinhas ou não está escrito. Acho que todos os leitores de um romance são, de certa maneira, realizadores de cinema. Na forma como eles veem o personagem, as paisagens, aquelas que não conhecem e as que conhecem veem de determinada forma. Agora, num processo de adaptação são duas coisas muito diferentes e há grandes diferenças.

Há essa questão, digamos, mais abrangente de que qualquer filme difere

do livro em que se baseia. São formas de expressão muito distintas, o cinema é muito mais concreto, no sentido em que a gente mostra e o livro sempre sugere. Portanto, neste caso, não fugimos a essa regra. No caso específico daquilo que eu trabalhei, o filme difere em muitas coisas do livro, mas talvez o mais importante e interessante, seja o espírito do livro, que é mantido, a intenção de contar aquela história e aquilo que ela transmite. O personagem principal, Serginho, eu penso que está muito próximo no livro e no filme. Depois, as peripécias narrativas, algumas delas são diferentes e tem que ser adaptadas do livro para a linguagem cinematográfica. Muitas das peripécias, eu chamo assim, mas muitos episódios do livro têm que ser cortados porque não se pode contar tudo que o livro conta, porque o livro tem muitos detalhes que o filme não pode ter, até pela sua duração.

Há coisas que eu acrescentei e que eu mudei, assim, claramente. Como eu te disse, a partir de um determinado ponto, eu abandonei o livro. No início, ao escrever o roteiro, eu trabalhei com o livro sempre aberto e, a partir de um determinado momento, o livro fechou-se e o roteiro começou a tomar sua própria forma. Apareceram cenas novas que não existem no livro, como por exemplo, há uma cena em que o Sérgio vai à clínica psiquiátrica onde a Noemi está internada para se despedir.

As diferenças são basicamente essas. Depois há coisas que se tornam mais pessoais. Eu achei que para o Sérgio, faltava-lhe amor naquela história. As mulheres que lhe apareciam, a Noemi, a Sheila, ele nunca se apaixonava verdadeiramente por elas ou elas por ele.

Eu já te enviei o roteiro? Para você vai ser interessante, porque a partir do roteiro que eu vou te mandar, o filme já vai ser diferente. Eu agora vou entrar numa fase, que é a fase de edição e montagem, em que as coisas podem mudar muito.

L.A.: Você fará a montagem ou contará com a ajuda de outro profissional?

J.B.: De início sou eu, depois em princípio virá alguém com o olhar mais fresco para me ajudar.

L.A.: É engraçado o teu comentário, porque essa uma das minhas perguntas. Você acha que o teu filme é uma história de amor?

J.B.: É também uma história de amor, claro que sim.

L.A.: Não o amor romântico, o amor platônico.

J.B.: Sim, sei. É uma história de amor. Um pouco pela cidade de Cataguases. Mesmo porque Cataguases está presente no livro na primeira e na segunda parte. Na primeira, é só Cataguases, na segunda é Lisboa e Cataguases, as memórias da cidade, as comparações entre as duas, as referências. Eu *Estive em Lisboa e lembrei de Cataguases*, acho que é um bocado disso. Mas o que eu estava a referir sobre os episódios é que no livro Sérgio casa com a Noemi porque ela engravida e só por isso. No filme ele casa com a Noemi também porque ela engravida, mas ele gosta dela e portanto, ele se apaixona por ela.

Sérgio leva consigo não só Cataguases, o objeto do seu amor, mas o seu amor é materializado. É uma adaptação cinematográfica, para não dizer as coisas através de palavras, temos que mostrar também por imagens. Então, o Sérgio leva sempre a recordação e o amor da Noemi com ele, mesmo quando ele conhece a Sheila. Pela Noemi e pelo Pierre, que é o filho. E eles, no fundo, simbolizam a ponte. Atenção, porque o livro eu não sei, mas o filme, é um filme de pontes. É a Ponte 25 de Abril, que tem uma relação com a Ponte do Rio Pomba, elementos visuais muito fortes nas duas cidades. Em Cataguases a Ponte Velha do Rio Pomba e aqui, a Ponte 25 de Abril. As duas possuem semelhanças, apesar de uma ser branca e a outra, vermelha, elas têm semelhanças arquitetônicas. Como eu dizia no começo, eu também faço estas pontes entre Brasil e Portugal. E o fato de Sérgio manter esse amor pela Noemi e pelo Pierre que não existe no livro pelo menos pela Noemi, é uma maneira de materializar isso no filme.

No longa-metragem há uma fotografia que, em Cataguases, está no quarto do Pierre. É uma fotografia da família com a Noemi, Sérgio e o bebê. Essa imagem não existe no livro. O Sérgio traz para Lisboa na mala e a coloca em cima da cômoda do quarto do hotel, mas quando ele conhece a Sheila ele esconde essa foto, guarda ela numa gaveta. Como quem diz: “eu vou por essa memória e esse amor em *stand by* porque está aqui um outro amor a surgir”. E depois, quando nós terminamos o monólogo toda a história é narrada em 2014, no tempo presente, também temos esta diferença, nós descobrimos que o Sérgio está num quarto, nos arredores de Lisboa, muito modesto, muito pobre, mas ainda lá está a fotografia mesmo depois daqueles anos todos. Portanto, ainda lá está esse amor por Cataguases, essa memória idílica pela família que ficou para trás, que no fundo simboliza aquilo que ele poderia ter tido de feliz na sua terra natal, porque ele não é feliz em Lisboa. Eu adaptei isso ao tempo presente, ou seja, eu pus o Sérgio a narrar em 2014, apanhado

pela crise econômica, sem emprego, sem grandes perspectivas e, ao mesmo tempo, ele não quer voltar para o Brasil como uma pessoa derrotada depois de toda aquela expectativa. O início do filme, a parte de Cataguases e a chegada à Lisboa passa-se em 2005, 2006, que não é exatamente a mesma época que o Luiz Ruffato situa o livro.

L.A.: Desde *Buenos Aires Hora Zero* você tem tratado muito de temas como emigração, estrangeiro, o “estar” em outro lugar, o não pertencimento. Podemos dizer que é uma marca, uma marca do realizador?

J.B.: Eu acho que isso é um bocado daquelas coisas inconscientes. Mas quem olha para a obra de um autor, se calhar vê. Mas nós autores e realizadores, não vemos de forma tão consciente. Eu não sei muito bem responder a essa pergunta. Tem um pouco a ver com a minha vida pessoal, com laços, por ter uma família fora, quer dizer, uma família dividida. Não sei até que ponto isso entra digamos, dentro da nossa conversa. Mas, obviamente, a minha mulher é brasileira, eu também já fui casado com uma argentina quando fiz o *Buenos Aires hora zero*. Portanto, de certa forma, essa é a maneira que eu tenho de te responder a pergunta, mas pode não ser a razão exata. Há uma vontade de fazer cinema sobre aquilo que eu não conheço tão bem. Poderia ser o contrário, eu poderia fazer filme sobre coisas que eu conheço muito bem, mas os filmes para mim, são, de certo modo, uma forma de descoberta. Como eu dizia, eu queria descobrir como viviam os brasileiros antes de vir para Portugal, os imigrantes de *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

Buenos Aires hora zero é um filme em que eu vou para Buenos Aires descobrir a cidade. *O Manuscrito perdido* é um filme em que eu vou descobrir como é que vivem as pessoas diretamente relacionadas com a história de há 500 anos, os índios, os quilombolas e que depois, eventualmente, eu faço uma relação com o Movimento Sem Terra.

Eu faço filmes que refletem uma visão interior dos personagens e, consequentemente, refletem a mim interiormente, como *A Pastoral* e *A Cura*. *Quem é Ricardo* é uma ficção que não foi escrita por mim, me convidaram para fazer esse filme, embora eu também tenha uma relação próxima com esses temas. *Estive em Lisboa e lembrei de você* talvez seja uma reflexão mais exterior do que me rodeia e que eu tento conhecer de uma forma mais profunda. Os filmes me ajudam a entender como são determinadas coisas, realidades, pessoas, determinados países

e contextos sociais que eu não conheço. É muito mais profundo conhecer as coisas através de um filme do que apenas viajando ou fazendo turismo. Quando a gente vai fazer um filme, a gente vai a procura das pessoas, dos lugares e não só a passear e a ver. Temos uma razão para bater na casa das pessoas e perguntar como é a vida delas. É um pretexto: “eu estou a fazer um filme, gostava de conversar com você sobre a sua vida”. Evidente, as pessoas podem querer ou não, mas isso já é outra questão. Mas a justificativa do filme faz com que a gente consiga se relacionar e, de certa forma, criar uma proximidade com as pessoas, com os meios.

Entrar em lugares que, se não estivéssemos fazendo o filme, não entrávamos. Eu não teria entrado tanto na realidade de Cataguases se não tivesse feito este filme, eu nunca teria conhecido tão bem e tão de perto determinadas *nuanças* da cidade. Assim como eu não teria conhecido tão bem os índios de Porto Seguro, os assentados e acampados do Movimento Sem Terra e os quilombolas quando fiz *O Manuscrito perdido* se eu tivesse ido só passear. Uma vez, uma pessoa me disse assim: “tu só te relacionas com as pessoas através de uma câmera” e isso era uma espécie de crítica. Mas eu não me relaciono com as pessoas só através de uma câmera, mas eu me relaciono mais facilmente com pessoas desconhecidas através de uma câmera. Eu até sou uma pessoa tímida e teria dificuldade de ir bater à porta da casa das pessoas só por curiosidade ou para conversar. Então, os filmes ajudam e acho que isso é positivo.

L.A.: Você já tinha em mente o nome de algum ator brasileiro para interpretar o personagem Sérgio? E, enquanto realizador, como você enxerga o Serginho?

J.B.: Eu não tinha em mente nenhum ator brasileiro, aliás, a primeira coisa que eu pensei, era ir até Cataguases encontrar um Serginho. Naquela minha obsessão à modalidade documental, eu chegaria à Cataguases e encontraria alguém que, ou já tenha sido um Serginho e tenha voltado, ou alguém que queira ir para Lisboa imigrar e esse seria o meu Sérgio. Essa foi a primeira ideia que eu tive. Claro que não havia ninguém na cidade que quisesse ir para Lisboa, muito menos agora em 2013, 2014, devido à crise. Mesmo antes, pouca gente de Cataguases vai para Lisboa. Isso é ficção do Luiz Ruffato.

L.A.: Apenas fazendo uma observação a tua fala, eu pesquisei sobre

esses dados de emigração na página oficial do Governo Federal das Relações Exteriores e o primeiro estado brasileiro, o estado em que as pessoas mais vêm para Portugal é o Rio de Janeiro, seguido de Minas Gerais.

J.B.: Pois, eu sabia disso e por essa razão eu pensei que iria encontrar pessoas em Cataguases que quisessem vir e que já tivessem vindo e voltado. Porque ao longo do processo do filme, em Lisboa principalmente, eu encontrei muitos Sérgio, muita gente se identificava com ele ou eu os identificava com o Sérgio. Numa cena em que o Sérgio vai com o Rodolfo beber umas imperais¹⁵⁶ numa tasca, eles são acompanhados de um grupo de amigos imigrantes, mas que no fundo são personagens “reais”.

Ao fazer este *casting*, eu descobri muitos Sérgio, muita gente que se identificava com ele. Nós lançamos um e-mail aos sócios da Casa do Brasil em Lisboa e as pessoas estavam muito entusiasmadas e interessadas. Diziam: “essa é a minha história”. Existem muitos Sérgio em Lisboa. Em Cataguases não há tantos, por mais estranho que possa ser dizer isso.

Por isso, eu não tinha um ator em mente, mas quando cheguei à conclusão que não iria encontrar um Sérgio “verdadeiro” em Cataguases, pus-me à procura de um ator, alguém que pudesse trazer a vivência da cidade para o personagem, mas isso não aconteceu. Encontrei atores amadores muito bons que trouxeram outros personagens e eles próprios para o filme, como amigos ou colegas do Sérgio lá da fábrica. E partir daí, também porque o papel do Sérgio era muito exigente, em termos de técnica e representação, pus-me a procura de um ator profissional, mas sem a ideia de quem poderia ser. Eu comecei a ver filmes, a perguntar e pesquisar, a pedir nomes a agências que fazem *casting*. Alguns estavam disponíveis, outros não estavam, fiz testes e apareceu o Paulo Azevedo. Ele fez um teste em que teria que interpretar o monólogo, a parte que eu sabia que era mais difícil para um ator. Ele precisaria de muita técnica e dedicação. O Paulo Azevedo fez o mesmo teste que eu fiz para todos os atores e fez aquilo muito bem.

Eu não tinha uma ideia definida do que era o Sérgio fisicamente, nem a idade, mas que era uma pessoa nem feia nem bonita, simpática, tímida, mas ao mesmo tempo à vontade com as mulheres. Simples, mas inteligente, um pouco *naïf*, bastante *naïf* em termos de conhecimento do

¹⁵⁶ Na região da grande Lisboa, chama-se cerveja de pressão de imperial.

mundo e da vida fora de Cataguases. Uma pessoa que praticamente nunca tinha saído da cidade. E o Paulo teve essa mesma leitura do personagem. Acredito que grande parte da criação do personagem do Sérgio está, obviamente, nas mãos do Paulo. Eu só fui dirigindo, orientando, no sentido do que ia ser o personagem, mas o Paulo foi fantástico durante todo o processo e ele trouxe muito ao Sérgio, que é uma criação de três pessoas, na realidade. O personagem do Sérgio no filme é do Ruffato, meu e é do Paulo Azevedo. Não acho que nenhum dos três fica atrás, se calhar sou eu aquele que menos intervém. Se alguém tem menos intervenção do que é o Sérgio no filme, sou eu. Porque o Luiz Ruffato criou-o na origem e o Paulo Azevedo deu-lhe corpo e voz, e eu, digamos assim, apenas aparei na direção que achava que o personagem deveria ir.

L.A.: Como você definiria o Sérgio? A tua visão enquanto leitor era uma, depois, ao escrever o roteiro, e a medida que as filmagens foram acontecendo isso foi alterado?

J.B.: Olha, este filme teve uma característica para mim muito importante e diferente dos outros filmes de ficção com atores que eu fiz. Normalmente, eu tenho ideias muito definidas, muito claras e precisas sobre todo o filme, desde os personagens. Eu era um bocado obsessivo quanto aos detalhes, a todos os gestos em todas as cenas, os mínimos gestos do personagem estarem definidos a partida, todos os planos, as posições de câmara, a luz, enfim, tudo estar pré definido. E eu, neste filme, resolvi combater mais esse lado um bocado obsessivo em mim que tem, digamos, os seus lados bons e menos bons. Resolvi estar mais aberto ao que todos podiam trazer, ou seja, desde da equipe técnica, desde a fotografia, desde o som, a decoração, o guarda-roupa, até os atores, os personagens. Portanto, eu tinha uma ideia definida sobre aquilo que era o Sérgio. Eu iria construí-lo como eu fiz com todos os outros personagens, ou seja, juntamente com os atores, sendo eles profissionais, amadores ou não-atores. Os não-atores trazem eles próprios para o filme, os amadores trazem uma mistura entre um personagem criado e eles próprios. E há muitos atores profissionais que também trazem a eles próprios para o filme. No caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, o Paulo Azevedo, como é um ator com muita técnica e muito “obsessivo” também, eu acho que ele criou o Sérgio à luz daquilo que o Ruffato e eu escrevemos, daquilo que nós trabalhamos juntos. No entanto, eu não tinha uma ideia física completamente

definida, nem uma ideia fechada sobre a psicologia do Sérgio. Na verdade, tinha uma ideia. O Sérgio não era baixo nem gordo, nem feio, mas não era tão alto como o Paulo, por exemplo. Eu não tinha imaginado o Sérgio tão alto. Então, o Sérgio passou a ser alto. Portanto, um bocado dessas características físicas. Ele era um jovem *bon vivant*, boêmio, *naïf*, bom coração, coração aberto, sem muita maldade em Cataguases e continua a ser mesma pessoa em Lisboa, com o passar dos anos, um pouco mais amadurecido.

As coisas correm todas mal em Cataguases e, se não tivessem corrido mal, se ele não tivesse perdido o emprego, nem tivesse casado com a Noemi, se ela não tivesse enlouquecido, ele teria continuado em Cataguases, provavelmente nunca teria saído da fábrica. Porém, ele fez essa curva dramática de, primeiro começar a sonhar com outra vida e depois, no seu arco dramático ainda nos primeiros meses, anos em Lisboa, perceber que o seu sonho não iria ser atingido, não iria ser alcançado. Portanto, para mim, o Sérgio é isso. É difícil defini-lo em poucas palavras.

Se calhar, daqui um ano, você vai ler uma entrevista minha num jornal e quem sabe eu diga coisas diferentes das que eu disse hoje.

L.A.: Na edição portuguesa do livro, o título foi alterado para *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*. Você vai manter o título brasileiro, mudá-lo ou criar outro?

J.B.: Nunca pensei em fazer isso, eu sempre vi isso como uma formulação brasileira, se calhar mesmo em Português do Brasil o título está errado, não é? Sinceramente, era uma formulação mineira para a qual eu nunca dei muita atenção. O título *Estive em Lisboa e lembrei-me de ti* da edição de Portugal, parece-me que descaracteriza a própria personalidade da frase.

L.A.: E esta edição também mudou em outros aspectos. Por exemplo, na segunda parte do livro, Serginho começa e incorporar o léxico do português falado em Portugal. Para destacar estas palavras, o autor optou em coloca-las em negrito. A edição portuguesa suprimiu esta ênfase. No encontro com Luiz Ruffato, eu sinalizei esta alteração. Você acha que para um português não faz sentido colocar estas palavras em destaque?

J.B.: Por acaso, não concordo muito com isso. Repara bem, um português que, apesar de tudo, conhece bem a forma de falar dos

brasileiros, entenderia bem como eu entendi, porque eu li só a versão brasileira. Um português entenderia exatamente porque é que estas palavras estão em negrito. O significado delas estarem em destaque, já é uma apropriação do personagem dessas palavras. Portanto, eu acho que elas não deviam ter sido alteradas mesmo numa edição para portugueses, já que é um brasileiro a falar. Faz a diferença do que significa na escrita literária. Eu não sou especialista nisso, mas é o personagem que se apropria de formulações, palavras e frases que não são do seu linguajar original.

L.A.: Em relação ao preconceito sofrido pelos imigrantes e estrangeiros, num trecho do livro, o personagem Rodolfo comenta com Serginho que em Portugal “nós estamos lascados, não somos nada, nem nome temos, somos os brasileiros” (RUFFATO, 2009, p. 78). Eu gostaria de saber se, enquanto autor, adaptador e cineasta, você considera que no filme esse assunto foi, de certa forma atenuado?

J.B.: Atenuado não foi, de maneira nenhuma. Eu não sei se ficou tanto ou mais evidente, mas atenuado não ficou. Eu tratei isso da maneira como eu acho que tem que ser tratado, porque é um fato que existe e que nós devemos sublinhar. Quer dizer, o Ruffato ao escrever isso está a sublinhar o assunto. Mesmo não estando a sublinhar, está. Obviamente é uma questão que eu não vivi, mas como eu te disse, eu sou casado com uma brasileira, por isso já vivi isso indiretamente. Mesmo tirando o meu caso pessoal, qualquer discriminação deve ser combatida, deve ser criticada e sublinhada no sentido de que não devemos fazer isso.

Agora, houve questões interessantes que surgiram no filme que, por acaso, fazem uma ponte com *O Manuscrito perdido*: tratar de um país que existe há muito pouco tempo, existe há 500 anos e isso não é nada na história. Um dos personagens de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, é um dos tais personagens que eu fui buscar um não-ator, o português que esteve imigrado muitos anos no Brasil, o senhor Carrilho.

No filme ele passou a ser o senhor Alexandre, uma pessoa que esteve durante muitos anos imigrada no Brasil, teve padarias e aquelas coisas todas. Durante as filmagens, ele falava do preconceito que sentia no Brasil como português e do preconceito que depois ele sentia aqui em Portugal porque ele já não era português, era “brasileiro”. Isso reflete o preconceito contra os brasileiros. E ele me disse uma coisa interessante que provavelmente vai estar no filme: a grande diferença é que o Brasil é um país muito recente. A única diferença que existe entre Brasil e

Portugal é essa questão da idade dos países, já que Portugal existe desde o século XII. E as grandes vagas de imigração e de invasões, já se diluíram mas, como todos os povos, foram feitas misturas e nós fomos invadidos muitas vezes, por romanos, árabes, visigodos, só que isso foi há tanto tempo que nós, portugueses e como os outros países todos do mundo, já nos formamos assim. Não temos ideia dessas origens remotas. Eu, José Barahona, sou um bocado árabe, mas não tenho nenhuma consciência disso, nem há nenhuma lembrança na minha família de algum traço árabe. Os marroquinos dizem que eu sou parecido com eles fisicamente, mas já foi há tantos anos, que ninguém da minha família faz ideia se alguém é realmente árabe, porque se calhar, isso foi há mais de 500, 600 anos. Já no Brasil, isso não acontece. No Brasil ainda está tudo um tanto diferenciado fisicamente. Embora haja uma mistura enorme, você ainda consegue perceber quando as pessoas são mais “índias”, quando elas são mais negras ou europeias. Fora aqueles que ainda são mesmo índios e se assumem como índios ou descendentes de quilombolas mas, como europeus, não se assumem tanto como portugueses ou alemães, por exemplo. Isso acontece mais as elites das grandes cidades.

Portanto, o personagem do senhor Carrilho-Alexandre trazia essa questão interessante do preconceito que não faz sentindo em lado nenhum do mundo e, portanto, nós não devemos ter preconceito contra os brasileiros em Portugal, mas esse preconceito existe e não só em relação aos brasileiros. Ele existe, está no filme, está no livro, essa conversa “aqui não somos nada” está textualmente no diálogo do Sérgio com o Rodolfo. Outro caso que você referiu, da Sheila “prostituta e rameira”, também está no filme. A história da imigração brasileira em Portugal também é retratada no filme através de outros personagens e teve vários momentos. O primeiro foi de encantamento com as telenovelas brasileiras transmitidas em Portugal. Toda a gente estava apaixonada pelo Brasil e pelos brasileiros, pelo futebol, pelo samba e pela música. Havia um encantamento. Quando vinham os brasileiros, gostávamos muito deles, de os ouvir falar e gostávamos de jogar futebol com eles.

Depois, no final dos anos 1980, começo dos anos 1990, se calhar você tem os números exatos, mas acho que no princípio dos anos 1990, houve uma grande vaga de imigração do Brasil para Portugal. Uma imigração pouco qualificada. Não quero de maneira nenhuma denegrir as pessoas, mas pouco qualificadas em termos profissionais e acadêmicos. Com a

quantidade de pessoas que vieram e com o fato de serem desqualificados, criaram uma má imagem e os portugueses começaram a ficar um pouco saturadas pela quantidade de brasileiros. Depois, claro, como em todo lado, há sempre uns “malandros”, uns mais que outros e normalmente os mais “malandros” no sentido ruim mesmo do termo, fazem a fama de todos. Houve essa questão da prostituição, muita imigração de prostitutas brasileiras para Portugal ou, como é descrito no filme o caso da Sheila, de mulheres que não eram prostitutas mas que vieram e acabaram por se prostituir em Portugal. Criou-se essa imagem preconceituosa de que todas as brasileiras são prostitutas, que todos os brasileiros são “malandros” e que todos têm aquele “jeitinho carioca”, que fazem tudo, que sorriem e abraçam. O português, nessa altura, ficou mais “de pé atrás”. O português é mais “duro” e distante, por isso houve uma reação. Foi aí que se deu a grande mudança de encantamento para preconceito. Hoje em dia, eu acho que já estamos numa fase diferente, já há menos preconceito e as pessoas assimilaram a convivência no dia-a-dia com os brasileiros e brasileiras, com tudo aquilo que todas as pessoas tem de bom ou de mau. Há pessoas boas e pessoas más, eu acho que isso mudou um bocado, não é tão fincado e tão marcado.

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA FEITA AO DIRETOR JOSÉ BARAHONA NO DIA 25 DE MAIO DE 2016

Leomaris Aires: André Bazin (1991, p. 95) fala sobre a busca (inevitável) pela equivalência entre livro e filme, sobretudo em adaptações cinematográficas. Para você, existe esta busca?

J.B.: Neste caso, existe uma busca de equivalência, mas é uma questão de linguagem cinematográfica onde eu tento inspirar-me um bocado na forma escrita que, por acaso, nem é a forma que o Ruffato utiliza no livro. A estrutura ou a forma do filme é, para mim, muito literária, parecida com a do *Manuscrito Perdido*, algo que já me interessava. Quando um escritor escreve, por exemplo, que fulano estava num quarto e depois abre aspas para que o personagem comece a falar, é aquilo que nós vemos no relato de Sérgio. No fundo, este relato continua mesmo quando o personagem não está a falar no filme. Portanto, é um pouco se estivesse a escrever uma página de um livro. Por exemplo, eu sobreponho o diálogo *off* do Sérgio na cena em que ele encontra o Rodolfo pela primeira vez e há quase uma repetição do diálogo, pois ele está a contar ao Sérgio que veio do Rio de Janeiro e, em seguida, repete

“sou de Nova Iguaçu, Baixada Fluminense”. Então, esta equivalência da forma do texto literário com a forma do texto cinematográfico é algo que eu procuro. Na verdade, todo o filme é isso. Quando o Sérgio está a relatar sua história, tem uma coisa que só se pode encontrar no âmbito cinematográfico, que é o olhar do Paulo, o ator, diretamente para a câmera. Mesmo quando ele olha para baixo ou o olhar é vago, é como se ele estivesse se recordando, um *raccord* quase direto. Um exemplo disso é na primeira cena do filme em que o Paulo fala para a câmera, depois, olhara para baixo e na sequência seguinte uma imagem do ponto de vista de cima e é, portanto, um *raccord*. Essa é a relação que eu procurei, mas isso não tem nada a ver com a adaptação literária que geralmente se faz pois, na maioria dos casos não interessa a forma e sim a história. Acredito que as histórias já foram todas contadas e o importante é como as contamos na literatura, quer no cinema.

Hitchcock dizia que só adaptava para o cinema livros ruins. Primeiro porque é muito difícil adaptar um romance famoso que muita gente leu, porque as pessoas ficam sempre na expectativa de verem o filme que imaginaram quando leram o livro. Todos nós quando lemos um livro somos, de certa maneira, diretores de cinema. Não tecnicamente, mas inconscientemente, através de imagens. Então, conforme afirmou Hitchcock, se calhar os livros que ele adaptou tinham uma premissa, um enredo, um potencial dramático que, para ele, era interessante.

L.A.: Qual a diferença entre criar um roteiro e adaptar um roteiro? Pelo fato de escrever um guião, você se considera um escritor?

J.B.: A diferença é aquilo que estávamos a falar do Hitchcock mas, em relação ao nosso caso, ao adaptarmos, nós já temos uma história, uma linguagem, os personagens, e vamos à procura do filme que vemos ali dentro do livro. É mais fácil, no sentido que não existe aquela questão do escritor/roteirista e a página em branco. Ao fazer o roteiro, já temos informações e a página não está em branco. Nós começamos por, primeiro, copiar aquilo que nos interessa, a fazer escolhas, incluir ou excluir possíveis cenas. Por este lado, é mais simples. Agora, criar uma coisa do zero, também pode ser simples, dependendo de como contamos a história. Quando partimos de algo que nós mesmos criamos, nós vamos acrescentando coisas, vamos desenvolvendo mais ideias, ao contrário de quando adaptamos, pois tendemos a excluir mais que incluir.

No caso da adaptação de um livro, uma frase pode gerar uma cena de

dois ou três minutos. Portanto nós não podemos fazer de cada frase uma cena. O mesmo acontece com os personagens, nem todos do romance estão no filme. É preciso fazer escolhas e deixar apenas o essencial. Para mim, escritor é quem escreve um livro. Eu faço filmes e a escrita é apenas uma parte da feitura do filme, como a filmagem e a montagem. Não me considero um escritor.

L.A.: Particularmente nos últimos anos, a Europa tem recebido/rejeitado muitos emigrantes, migrantes e refugiados. Embora o personagem Sérgio tenha vindo para Portugal em outro contexto, ele não foge de uma guerra, você considera que o livro de Luiz Ruffato, seu conteúdo e mensagens, publicado há quase sete anos e, agora, o filme, continuam atuais?

J.B.: Emigração é algo que existe desde o começo dos tempos e nunca vai deixar de existir. Migração, e sobretudo a questão dos refugiados sírios, é muito mais dramática que a descrita no livro já que eles estão a fugir de uma guerra. Sérgio foge de um presente que não lhe é favorável, não há risco de vida ali onde ele está. Mas, sem querer menosprezar a questão de todos refugiados de guerra, no fundo, as pessoas saem dos lugares de onde nasceram, de seus países e cultura para irem em busca de um futuro melhor. E esse assunto está sempre atual, sempre a acontecer. Não sei se os europeus, muito em breve, irão inverter essa situação e ir para a Síria. Isso não me parece plausível. Mas brasileiros foram para Portugal, depois portugueses vieram para o Brasil, como eu vim, e agora há novamente o movimento de brasileiros de deixarem o Brasil rumo a Portugal, devido à crise política, social e econômica que afeta o país. Isto é algo sempre cíclico. O filme pode despertar a curiosidade do público brasileiro em vários aspectos. Por um lado, pessoas que se podem identificar porque viveram aquela experiência, como o que aconteceu na exibição do filme no *Festival Indie Lisboa*. Nós percebemos que havia muita gente na plateia que estava emocionada porque achava que a história do Sérgio era semelhante à sua história. Por outro lado, aqui no Brasil, as pessoas sentem uma grande atração por Portugal, por Lisboa. Agora, para além da identificação, há um movimento da classe média de ir para lá por considerarem um país pacífico, tranquilo e estável. O que nós temos hoje em dia são barreiras políticas, que para mim não fazem sentido, para impedir que emigrações e migrações aconteçam.

L.A.: Até que ponto um filme idealizado (ideias, roteiro, filmagens) está presente no resultado final, momento em que o filme está pronto? Por exemplo, quanto mudou *Estive em Lisboa e lembrei de você* desde sua concepção até a exibição nos festivais e salas de cinema? Seria o filme um objeto em constante construção?

J.B.: O processo de criação do filme só termina quando a gente larga o filme da mão quer dizer, quando o diretor termina a edição e montagem. Mas mesmo na etapa de mixagem de som, da qual eu participei, nós estamos a alterar o sentido e a criar coisas novas. O som, muitas vezes, é capaz de transformar emoções e cenas ou acentuar outros aspectos. O filme apenas termina quando incluímos os créditos finais. Enquanto isso, nós ainda estamos lá, trabalhando nos pormenores como a fonte utilizada nos créditos, o espaçamento entre as palavras, detalhes que passam despercebidos, mas que são importantes. Quando esta etapa termina, ainda há a elaboração do cartaz de divulgação, por exemplo, que já começa a nos escapar e diz mais respeito à equipe de *design*. Isso não ocorre apenas comigo, não se trata de uma opinião pessoal, acho que faz parte do processo de fazer um filme.

L.A.: O período de crise financeira, econômica e social em Portugal exposto no filme, parece estar acontecendo no Brasil. Você tem algum projeto cinematográfico em mente que fale sobre estas questões?

J.B.: Eu vivi essa crise e ela tinha de estar no filme. O meu trabalho reflete sempre a minha vivência e se não refletir, é porque não está a correr bem. Não posso garantir que isso acontecerá em meu próximo trabalho, até porque um projeto feito hoje pode ser realizado apenas daqui a dois, cinco, dez anos, consoante financiamentos e situações que estamos a viver.

L.A.: Enquanto roteirista e realizador, você vê alguma diferença entre fazer filmes documentais e ficcionais?

J.B.: Há uma diferença económica, os documentários são feitos com orçamento menor e, por isso, contratamos menos profissionais e todos fazem um pouco de tudo. A parte económica e tecnológica do cinema influencia na linguagem. A *Nouvelle Vague* apareceu porque os filmes podiam ser feitos de uma maneira mais barata.

Além disso, são abordagens diferentes, estamos sempre a lidar com pessoas ou com situações que dominamos menos. Na ficção, normalmente, há mais recursos, nós temos atores que encarnam

personagens, é uma maneira de filmar diferente, logo o produto final será também diferente. Evidente que as coisas se podem misturar, podem ser híbridas. É ideal que não tenhamos barreiras ou fronteiras mentais que delimitem documentários de ficções e vice-versa. Eu posso fazer um filme ficcional, mas utilizar cenas feitas na rua, do cotidiano das pessoas.

Uma das funções do realizador é adequar os meios com o projeto que se tem para fazer.

L.A.: Qual é, na sua opinião, a conexão entre Literatura e Cinema? Por que você acha que as adaptações cinematográficas têm ganhado mais espaço e destaque nas produções contemporâneas?

J.B.: No campo das Artes, nós corremos sempre muitos riscos porque estamos a criar algo que não temos a certeza de que vai funcionar. Não se trata de ser bom ou mau, mas se vai funcionar do ponto de vista comercial ou de financiamento para realizar um projeto. Isso leva muitos produtores a procurarem por atores famosos, que não foi o caso de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, e por obras de autores conhecidos para facilitar o processo de adaptação e eliminar possíveis riscos.

O livro *O monte dos vendavais* (1847), no Brasil *O morro dos ventos uivantes*, da escritora Emily Brontë (1818-1848) já foi alvo de muitas adaptações e, por ser bastante famoso, já garante algo e não é um risco para o argumentista, realizador ou para a produção. Como comentei anteriormente, nestes casos, não se começa do zero, se começa com uma história que resultou bem na literatura. No entanto, nem sempre um bom romance origina um bom filme, mas pode ser mais fácil viabilizar um projeto cinematográfico. Adaptações de obras de autores como Eça de Queiroz (1845-1900), José Saramago (1922-2010) ou Luiz Ruffato (1961--), podem facilitar a negociação diante de uma banca para financiamento de um filme. Na indústria audiovisual é muito importante que este tipo de investimento dê retorno. Quando um escritor submete seu livro a um editor, este pode fazer sugestões, alterações e acréscimos em algo que já está pronto, diferentemente de quando se submete um roteiro aos financiadores. O que está ali escrito nem é o filme, é apenas uma ideia do roteirista ou do realizador daquilo que pode vir a ser o produto final ou seja, corremos um grande risco.

[adaptar romances célebres pode ser uma aposta segura, mas temos de nos lembrar de outros detalhes: as comparações que uma adaptação

pode sofrer com a obra na qual foi baseada e os muitos espectadores que preferem assistir ao filme que ler o livro]

L.A.: Em nossa conversa/entrevista de 2014, você afirmou que o livro de Ruffato era muito “visual” e essa visualidade o atraiu. Você considera que agora, com o filme finalizado, a visualidade do texto escrito permanece no texto fílmico? Pode dar um exemplo de algum trecho “visual” e como ele foi adaptado para o cinema?

J.B.: Eu tenho algumas dúvidas sobre o motivo que me levou a fazer essa afirmação, mas numa primeira análise, tudo o que nós lemos é ou se torna visual e nos sugere imagens. Se o autor diz que o personagem está num boteco [sic], nós o visualizamos, mas se ele não descreve o lugar, nós imaginamos um boteco a nossa medida ou conforme a nossa experiência. Porém, se há uma descrição, nós vamos buscar os elementos que temos em nossa memória, em nosso banco de dados, para que essa visualização aconteça.

Não sei se o que vou dizer agora condiz com aquilo que afirmei em 2014, mas eu considero que o livro do Ruffato sugere muitas imagens, sendo um monólogo, do princípio ao fim, narrado pela mesma pessoa. Para mim o desafio foi transformar isso em imagens, contar uma história através de imagens e não apenas com palavras. No livro, o Ruffato diz que Sérgio deixou de fumar depois de apanhar uma bebedeira e começar a tomar comprimidos. No filme nós mostramos isso através de imagens numa construção cinematográfica. Por exemplo, há, no início do filme, um grande plano do cinzeiro, com vários cigarros apagados, na secretária em que o personagem trabalha. Aquela cena mostra um homem que trabalha a fumar bastante e, depois de consultar com o doutor Fernando, é por ele orientado a deixar de fumar. Numa cena seguinte, quando Sérgio já não fuma, mostramos o cinzeiro vazio, apenas com a chave da motocicleta dentro.

Outro exemplo é a inserção da flor na caracterização do personagem. No lugar de dizermos que ele é ingênuo, a flor representa uma atitude ingênua. O cinema é ação, tem que ser. Num livro nós podemos escrever que Sérgio é naïf e, por isso, oferece flores às mulheres, mas num filme, não é essa a linguagem que pretendemos. Isto é traduzir, de certa maneira, palavras em imagens.

L.A.: Quem é o seu realizador favorito?

J.B.: Martin Scorsese (1942--) é uma grande inspiração para mim, assim

como John Ford (1894-1973) e Alfred Hitchcock (1899-1980).

O conjunto das três entrevistas que seguem aborda a mesma temática, isto é, aspectos de tradução/adaptação, em geral e a tradução do romance *Estive em Lisboa e lembrei de você* de Luiz Ruffato, em particular. As entrevistas abaixo foram feitas com os tradutores Gian Luigi de Rosa, Mathieu Dosse e Michael Kegler entre abril e junho de 2016.

Entrevista com Mathieu Dosse¹⁵⁷

Leomaris Aires: Você concorda com a ideia de que todo tradutor é um adaptador e vice-versa? Se concorda, quais os argumentos que utilizaria para suportar essa opinião no caso concreto da sua tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato?

Mathieu Dosse: Não diria, de uma forma geral, que o tradutor é um adaptador. *Adaptar*, se lembramos da raiz latina da palavra, quer dizer *ajustar*, ou seja, “fazer caber” num certo lugar. Isso dá a impressão de que teríamos que modificar o texto para encaixá-lo na cultura que o recebe. É uma concepção da tradução que tem seus defensores mas acho que não é esse o bom caminho. A tradução/adaptação, ao meu ver, procura fazer com que o texto traduzido não se pareça com uma tradução, que ele se *adapte* à cultura no qual é feito, que ele apague suas marcas de tradução. Para mim, uma boa tradução tem que ser próxima, o máximo possível, do ritmo do texto original, mesmo se isso quer dizer *estender*, *esticar* um pouco a língua para a qual se traduz. Mas é verdade que, no caso específico do *Estive em Lisboa*, existe uma parte de adaptação, já que a transformação do português brasileiro em português europeu pede, quando passada para o francês, uma transformação radical.

L.A.: Como surgiu a possibilidade de traduzir Luiz Ruffato e qual a importância da tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você* na França?

M.D.: Foi a editora Chandeigne que me propôs esse trabalho. Já existem

¹⁵⁷ Mathieu Dosse (Brasil/1978--) é formado pela Université Paris 8, onde estudou Teoria da Tradução. Traduziu para o francês Graciliano Ramos, Luiz Ruffato e João Guimarães Rosa.

outras traduções de textos do Luiz Ruffato, mas esse não tinha sido traduzido. Ainda é cedo para dizer qual é a importância desse livro aqui na França. Vamos ver com o tempo.

L.A.: Por que traduzir literatura brasileira?

M.D.: O Brasil tem uma literatura de qualidade e está começando a ser reconhecido aqui na França. Os autores portugueses (Lobo Antunes, Pessoa, Saramago...) são mais conhecidos do que os brasileiros, mas isso pode mudar com o tempo.

L.A.: Para a tradução deste livro, houve alguma pesquisa não apenas sobre o contexto social brasileiro e português, mas igualmente sobre a cultura mineira e o “mineirês”?

M.D.: Não senti necessidade. Mas a Internet foi bem útil para algumas expressões africanas e portuguesas, ou até mesmo brasileiras de vez em quando.

L.A.: Você chegou a conhecer Minas Gerais? E Lisboa?

M.D.: Conheço Minas (Cordisburgo, onde nasceu Guimarães Rosa) e fui uma vez em Lisboa quando era bem jovem.

L.A.: Como é seu envolvimento com autor e obra antes de traduzir?

M.D.: Conhecia sua obra mas nunca tinha encontrado o autor.

L.A.: Como reproduzir, na medida do possível, a singularidade estilística do texto de partida e, ao mesmo tempo, tentar torná-lo “compreensível” para o leitor francófono? Existiram obstáculos e, se sim, quais as alternativas encontradas?

M.D.: As expressões brasileiras não foram difíceis de traduzir. Mas essa transformação do português brasileiro em português europeu, as palavras em negrito, me obrigaram a encontrar um método novo. Como fazer que o leitor sinta essa diferença entre as duas “línguas”? Serginho se sente um pouco “estranho” em Lisboa, e o leitor brasileiro estranha essas palavras que ele não conhece, ou que lhe soam arcaicas ou literárias. Quando o Serginho francês chega em Portugal, ele começa a usar palavras que soam diferentes para o leitor: regionalismos (como palavras usadas no Québec ou na Bélgica), arcaísmos, ou palavras e expressões um pouco raras, antigas, um pouco estranhas em francês. Também deixei algumas palavras simplesmente em português,

traduzindo em seguida, no próprio texto, para que o leitor francês se sintia, ele também, um pouco estrangeiro. As vezes, quando a expressão portuguesa é engraçada (“chapéu de chuva”) eu traduzi literalmente (“chapeau à pluie” em vez de “parapluie”). Não sei como fizeram os outros tradutores deste livro, fiquei curioso em saber... Também é engraçado pensar que quando o livro foi publicado em Portugal, eles “adaptaram” o título (*Estive em Lisboa e lembrei-me de ti*) e suprimiram os negritos das palavras... Ou seja, o livro ficou totalmente outro. Mas é verdade que o leitor português deve ter uma leitura bem diferente do texto: para ele, é a primeira parte do livro, que se passa em Minas, que é estranha, e não a segunda! Seria interessante, a meu ver, fazer um estudo comparativo de recepção: a portuguesa e a brasileira. Como esse livro foi recebido em Portugal?

L.A.: Muitas vezes os tradutores especializam-se num autor ou gênero literário. A tradução de poesia, como a segunda epígrafe da obra, um poema de Miguel Torga, foi um desafio?

M.D.: Não particularmente. Não tentei reproduzir a rima, mas mantive mais ou menos o ritmo do original.

L.A.: Houve algum trecho “intraduzível”? Se sim, quais estratégias tradutórias que utilizou?

M.D.: Usei no total seis notas (que foram inseridas no final do livro): “revolução de 1964”, “jogo do bicho”, “jogo de búzios”, “retornados” e duas frases africanas.

L.A.: Particularmente no último ano, a Europa tem recebido muitos emigrantes e refugiados. Você considera que o livro de Ruffato e o seu conteúdo e mensagens, publicado há quase sete anos, continuam atuais?

M.D.: Sim, continuam atuais, mas a diferença é que o nível de desemprego aumentou mais ainda e que a Europa tem vivido uma crise imensa (a Grécia em particular, mas também Espanha e Portugal). Na época em que o livro foi publicado no Brasil, a Europa ainda parecia um eldorado para os sul-americanos (como lemos na primeira parte do livro); agora não mais. A maioria dos trabalhadores imigrantes da Espanha voltou para seus países. Imagino que em Portugal ocorreu a mesma coisa. Mas quanto a esses refugiados recentes (do médio oriente), isso ainda é um outro problema, pois eles não vêm à procura de trabalho, mas para fugir da guerra.

L.A.: Em entrevista ao Jornal *Deutsche Welle*, na ocasião do lançamento da tradução alemã, Ruffato afirmou que sua obra é “melhor recebida” no exterior do que no Brasil. A que você acha que isso se deve?

M.D.: Não saberia dizer... Talvez a crítica que ele faz do Brasil seja percebida com um olhar mais distante aqui? Ou talvez, simplesmente, os leitores europeus sejam mais “de esquerda” do que os brasileiros? Só hipóteses...

L.A.: Ser tradutor mudou, de algum modo, seu olhar enquanto leitor?

M.D.: Sim, com certeza leio a literatura traduzida com um olhar mais crítico, presto mais atenção aos detalhes, às palavras.

Entrevista com Gian Luigi de Rosa¹⁵⁸

Leomaris Aires: Você concorda com a ideia de que todo tradutor é um adaptador e vice-versa? Se concorda, quais os argumentos que utilizaria para suportar essa opinião no caso concreto da sua tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato?

Gian Luigi de Rosa: O tradutor é um adaptador que se transforma também em uma espécie de novo autor, porque ele deve dar uma nova voz àquilo que está traduzindo. Não é simplesmente uma “transposição” de signos verbais, mas é a passagem de uma língua-cultura para outra língua-cultura e nem sempre é fácil encaixar os detalhes.

L.A.: Como surgiu a possibilidade de traduzir Luiz Ruffato e qual a importância da tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você* na Itália?

G.L.R.: La Nuova Frontiera é uma editora italiana que até alguns anos atrás era muito interessada nos novos autores brasileiros e em difundir a literatura brasileira e por isso cuidava, e continua cuidando, das obras que pretende traduzir ao ponto de dividir os tradutores conforme as competências específicas nas variedades da língua portuguesa. Difícil, por exemplo, que ofereçam um autor português a um brasilianista. Foi

¹⁵⁸ Gian Luigi de Rosa (Itália/1969--) possui doutorado em Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea, é professor de Português na Universidade do Salento, em Lecce.

É autor de livros e ensaios sobre língua e linguística portuguesa, literatura portuguesa e brasileira e tradução audiovisual e intersemiótica. É também responsável pela elaboração das legendas em italiano deste filme.

assim que aconteceu quando me propuseram traduzir Luiz Ruffato, um autor que adorava ler e que adorei traduzir.

L.A.: Por que traduzir literatura brasileira?

G.L.R.: Hoje em dia é difícil responder a uma pergunta tão específica. Não existem fronteiras tão rígidas e a literatura tem fronteiras líquidas e fica até difícil reconhecer os autores como “nacionais”. O caso de Paulo Coelho pode ser explicativo, ele vendeu muitos livros, mas ninguém considerou Paulo Coelho como escritor brasileiro, mas apenas como escritor.

L.A.: Para a tradução deste livro, houve alguma pesquisa não apenas sobre o contexto social brasileiro e português, mas igualmente sobre a cultura mineira e o “mineirês”?

G.L.R.: Desse ponto de vista, posso dizer que já tinha conhecimento das características sociolinguísticas do português falado em Minas e das variedades populares do português, portanto não tive muitos problemas. Além disso, respondendo também à pergunta sucessiva, conheci o interior de Minas Gerais e passei por muitas das cidades de que se fala no romance (Muriaé etc.).

L.A.: Você chegou a conhecer Minas Gerais? E Lisboa?

G.L.R.: Lisboa conheço e já visitei muitas vezes.

L.A.: Como é seu envolvimento com autor e obra antes de traduzir?

G.L.R.: Através da leitura e, às vezes, há o contato com o autor para resolver questões linguísticas. Com o Luiz Ruffato eu não tive contato antes de fazer a tradução, apenas depois, quando houve o lançamento do livro, nós nos conhecemos em Roma. Eu já conhecia a sua obra antes de o traduzir e adorei a possibilidade de traduzir *Estive em Lisboa*.... Depois do sucesso desse livro, eu me tornei o tradutor oficial de Ruffato na Itália.

L.A.: Como reproduzir, na medida do possível, a singularidade estilística do texto de partida e, ao mesmo tempo, tentar tornar o texto “compreensível” para o leitor de língua italiana? Existiram obstáculos e, se sim, quais as alternativas encontradas?

G.L.R.: O problema estilístico, que eu também chamo de “problema linguístico” ao traduzir Luiz Ruffato que, como ele mesmo diz, utiliza o

“mineirês” já no título com a falta, com a supressão de um clítico como o “lembrei-me de você” que é uma característica da variedade mineira da língua portuguesa, do português brasileiro. Existe uma variedade coloquial, uma possibilidade de omitir. Ele (Ruffato) reproduz uma fala, há uma intenção, como se escutássemos alguém falar. Então, o desafio maior foi reproduzir uma escrita que, também em italiano, é uma possibilidade de pensar que alguém está falando como se estivesse contando uma história. Para mim é um conto, uma história contada a um leitor que está escutando. Essa oralidade é preponderante e você encontra no romance. O problema é tentar reproduzir tudo isso numa outra língua, numa outra cultura. É como se fosse um conto escrito para ser lido. Aquilo que acontece, de uma certa forma, na transposição fílmica porque, em termos de personagem, é o Serginho que conta (uma história, sua história). Não tem uma voz narrando, é o Serginho contando e essa estratégia foi mantida no filme. Em relação a tornar “compreensível” o texto de partida para o leitor italiano, por razões editoriais, a editora não permite o uso de registro muito coloquial, muito baixo, que seria correspondente de uma certa forma aquilo que era o texto de partida. Eu tive que oscilar entre um registro coloquial, como a maioria das vezes, uma estratégia normatizadora do texto. A única coisa que eu consegui, de vez em quando, além dos diálogos, foi manter um registro informal, sem problemas. O problema foi na narração que, muitas vezes, mantém um coloquialismo que não existe em outros textos mais padronizados. De uma certa forma, a editora solicita ao tradutor para não utilizar muito frequentemente um registro informal. Isso é sempre um diálogo com editores, mais do que com o *acting*.

L.A.: Pode dar algum exemplo de algo “difícil” de traduzir nesta obra?

G.L.R.: Sim, começando pelo título, em italiano temos expressões correspondentes, equivalentes. *Estive em Lisboa e lembrei de você* em italiano existe *A Lisbonna andai a te pensai*, mas com esse título, o Ruffato não teria vendido nenhum livro. Porque (a capa do livro na edição italiana) é um cartão postal, um pouco *vintage*, dos anos 60, 70, que já passou da moda e “feinho”. Existe um problema sério. Traduzir e manter essa ideia da viagem, da saudade, porque “Estive em Lisboa e lembrei de você” remete à saudade e à partida. Não se sabe se (o personagem) vai voltar e pode ser entendido como um cartão postal. A ideia foi “lutar” pelo título e depois com o Giorgio de Marchis, editor da coleção de língua portuguesa, conseguimos chegar a um título que

mantém todos os requisitos da saudade, da viagem, mas não tem uma correspondência ao cartão postal, que foi mantido na capa.

L.A.: Como você traduziria este título italiano (*Sona stato a Lisbonna...*) para o português?

G.L.R.: Este título é “Estive em Lisboa e pensei em você” que já é um pouco mais romântico. Por isso que foram muitas mulheres que compraram esse livro. A maioria dos leitores na Itália, cerca de 80%, são mulheres.

L.A.: Muitas vezes os tradutores especializam-se num autor ou gênero literário. A tradução de poesia, como a segunda epígrafe da obra, um poema de Miguel Torga, foi um desafio?

G.L.R.: É verdade. Num autor, não. Mas, por exemplo, eu tenho preferência de, se for possível, sempre traduzir Ruffato e de não traduzir (mais) outros autores que eu já traduzi, mas que não voltarei a fazer. Em relação ao gênero literário, eu gosto mais de desafios, de autores como o Ruffato que do ponto de vista linguístico e estilístico mistura gêneros, tipologias, segmentos. Esse tipo de romance é um desafio, diferente de um romance escrito numa língua padrão, que deixa pouco espaço para a imaginação.

L.A.: Já existia tradução para o italiano do poema do Miguel Torga ou você fez uma outra tradução?

G.L.R.: Eu utilizei uma tradução oficial e isso é algo interessante, pois se faz parte do imaginário do leitor destinatário, é importante que se mantenha a tradução e não retraduzir, já que existe uma relação com a cultura de chegada. Mesmo que se considere uma tradução “mal feita”, se existe uma tradução oficial e ela é a única, é melhor manter aquilo que já existe no imaginário cultural dos leitores.

L.A.: Esta editora é a única na Itália que detém os direitos autorais do Luiz Ruffato?

G.L.R.: Não, Luiz Ruffato também foi traduzido e publicado por outra editora. O livro *Eles eram muitos cavalos* foi um fracasso tanto pela tradução, quanto pela difusão. Quase não houve publicidade no lançamento do livro e depois, nos poucos eventos em que foi promovido, a tradução não foi bem aceita.

L.A.: Houve algum trecho “intraduzível”? Se sim, quais estratégias tradutórias que utilizou?

G.L.R.: Não considero nada intraduzível. Eu posso sempre adotar uma estratégia tradutória até mesmo na marcação sociolinguística, pode-se traduzir passando para outro elemento da frase, do texto. Por isso, não encontrei trechos intraduzíveis.

L.A.: Particularmente no último ano, a Europa tem recebido muitos emigrantes e refugiados. Você considera que o livro de Ruffato e o seu conteúdo, publicado há quase sete anos, continuam atuais?

G.L.R.: Mais do que atual, sobretudo na Itália, em que refugiados que chegam todos os dias. Naturalmente bem diferente do Serginho, já que o Serginho veio (para Lisboa) para ficar. Normalmente os refugiados Sírios que chegam à Itália acham que a Itália é uma terra de passagem, não chegam pensando que vão ficar, mas que vão embora. A temática do livro é muito atual, embora seja culturalmente diferente. Existiu um momento em que o fluxo de emigração da América Latina também ia para a Itália, mas agora, quase que exclusivamente vem das áreas em guerra, do Oriente Médio, Palestina, Síria.

L.A.: Em entrevista ao jornal *Deutsche Welle*, na ocasião do lançamento da tradução alemã de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Ruffato afirmou que sua obra é “melhor recebida” no exterior do que no Brasil. A que você acha que isso se deve?

G.L.R.: Sim, isso eu vi. Também na Alemanha, França, Itália. O Luiz Ruffato é um grande autor como tantos autores na literatura brasileira contemporânea, mas o reconhecimento no Brasil é relativo. Claro, no mundo acadêmico, a Academia considera o Ruffato um grande escritor, mas a opinião pública sobretudo depois do que ele expôs na Feira do Livro de Frankfurt, piorou a situação em relação às pessoas, ao Governo e tudo aquilo que tem a ver com ele fora do país. Por exemplo, depois das críticas na Feira do Livro, nós não tivemos mais possibilidade de lançar livros do Ruffato na Embaixada Brasileira. O nome de Luiz Ruffato está na *blacklist* das Embaixadas Brasileiras no exterior porque se tem medo que ele possa falar alguma coisa contra o governo, mas ele não falou nada contra o governo. Ele denunciou algumas situações e deu opções e alternativas para resolver essas situações. Não foi uma crítica destrutiva, ele queria dar uma saída e ele estava certo. Se tivessem escutado as alternativas (dadas por Ruffato), a situação (social, política,

econômica) talvez não estivesse assim como a questão do *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff. Acho que o Ruffato estava certo. Foi uma *cassandra*.

L.A.: Ser tradutor mudou, de algum modo, seu olhar enquanto leitor?

G.L.R.: Claro. Aliás, eu quis mudar a minha percepção. Eu comecei a trabalhar com tradução áudio-visual antes de ser tradutor. Mas quando você trabalha com tradução sem ser tradutor, é fácil que você caia em lugares-comuns das críticas da tradução, onde tudo é mal traduzido. Então, é preciso enfrentar e se desafiar num processo tradutório. Quando se começa a traduzir, entende-se quais são os problemas, quais são as questões centrais e as periféricas. Outras questões que antes pareciam ser o centro do mundo e da prática tradutória que, na verdade, não são. Para falar de tradução e teoria, é bom que antes disso, faça também prática mesmo que for como amador para se confrontar no seu trabalho (com desafios) e ver o que acontece. Parece fácil criticar traduções ao invés de reconhecer os limites que o tradutor tem em relação a um determinado texto. Falar de tradução é bom, mas seria melhor ainda falar tendo consciência do processo prático.

L.A.: Sendo linguista e tradutor, você consegue ler um livro prazerosamente, quer dizer, sem analisá-lo todo o tempo?

G.L.R.: Consigo. Às vezes acontece de analisar um livro que estou lendo, mas também no cinema. Você acaba levando o trabalho de linguista e tradutor a todo lugar.

Entrevista com Michael Kegler¹⁵⁹

Leomaris Aires: Você concorda com a ideia de que todo tradutor é um adaptador e vice-versa? Se concorda, quais os argumentos que utilizaria

¹⁵⁹ Michael Kegler (Alemanha/1967--) estudou literatura brasileira e portuguesa na universidade de Frankfurt, sem concluir o curso. Trabalhou como livreiro no Centro do Livro de Língua Portuguesa, antes de se tornar tradutor literário. Traduziu para o alemão José Eduardo Agualusa, Moacyr Scliar, Luiz Ruffato, entre outros autores. Em julho de 2016, junto com Ruffato, recebeu o prêmio literário *Hermann Hesse* na Alemanha, pela qualidade da obra publicada em conjunto com a sua tradução.

para suportar essa opinião no caso concreto da sua tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato?

Michael Kegler: Não sei se concordo. Acho que não. Pelo menos não no que diz respeito ao objetivo da tradução. Em contrário do realizador de um filme, por exemplo, não procuro transformar o livro numa *outra* obra de arte, mas sim, transportar o livro para um outro idioma - e só. O desafio é conseguir limitar as perdas ao inevitável. Obviamente, o resultado é sempre uma versão - adaptação ao idioma, ao contexto, ao imaginário do tradutor e do leitor. Mas isso não é o objetivo da tradução.

L.A.: Como surgiu a possibilidade de traduzir Luiz Ruffato e qual a importância da tradução de *Estive em Lisboa e lembrei de você* na Alemanha?

M.K.: A possibilidade de traduzir Luiz Ruffato surgiu da maneira mais banal. Fui contatado pela editora e me propuseram a tradução de *Eles eram muitos cavalos*, em 2011/2012. A esta tradução, publicada em 2012, seguiram-se outras, dentro do projeto editorial de publicar toda a pentalogia “Inferno provisório” na Alemanha. E assim também traduzi o *Estive em Lisboa e lembrei de você*. A importância deste livro dentro do conjunto das obras de Luiz Ruffato é - tecnicamente - de ser um livro “diferente”, menos fragmentado, mais tradicional. O livro é mais “palpável” para o leitor, por ter início, meio e fim, da forma quase tradicional.

L.A.: Por que traduzir literatura brasileira?

M.K.: Não traduzo literatura brasileira. Traduzo livros escritos em português por autores brasileiros, portugueses ou africanos. Traduzo literatura escrita em língua portuguesa, porque o português é o único idioma que leio suficientemente bem para poder traduzi-lo. Por isso também tenho um interesse especial por aquilo que se escreve nos países de língua portuguesa. Interesses até biográficos. Mas não acredito em literaturas “nacionais”.

L.A.: Para a tradução deste livro, houve alguma pesquisa não apenas sobre o contexto social brasileiro e português, mas igualmente sobre a cultura mineira e o “mineirês”?

M.K.: Sim, existe uma pesquisa até corporal e biográfica. Vivi em Minas Gerais, fui alfabetizado em português, em Minas Gerais e sei falar “mineirês”. A cultura “mineira” não me é estranha, embora haja

ainda certas diferenças entre Congonhas do Campo, o município em que cresci, e Cataguases, a 200 quilômetros de distância. O resto é texto. Tudo o que se precisa saber para traduzir está no próprio texto. Conhecer os contextos simplesmente ajuda no acesso.

L.A.: Você chegou a conhecer Minas Gerais? E Lisboa?

M.K.: Cresci perto de Congonhas do Campo. Ainda hoje tenho amigos lá. Conheço Belo Horizonte, Ouro Preto, Mariana etc. Não conheço a Zona da Mata. Em Lisboa só tenho amigos. Nunca vivi lá. Mas obviamente, passei lá várias vezes como turista.

L.A.: Como é seu envolvimento com autor e obra antes de traduzir?

M.K.: No caso do Luiz Ruffato, só conheci o autor quando comecei a traduzir o primeiro livro. Trocamos e-mails. Depois, fomos apresentar o livro em várias cidades alemãs, na Áustria e na Suíça. Viajamos muito desde então. Cada livro lançado na Alemanha foi acompanhado de uma viagem de lançamentos. Entre as viagens trocamos e-mails. Posso dizer que entretanto ficamos amigos. Há outros autores que conheci antes de traduzir os seus livros, ou outros de que sou amigo, mas nunca traduzi livro algum. O que se pode dizer sobre a tradução é que o contato com o autor ou a autora pode ajudar no processo de tradução.

L.A.: Como reproduzir, na medida do possível, a singularidade estilística do texto de partida e, ao mesmo tempo, tentar tornar o texto “compreensível” para o leitor de língua alemã? Existiram obstáculos e, se sim, quais as alternativas encontradas?

M.K.: Pois é. É isso que tento fazer. O obstáculo é a diferença entre as línguas, as suas sintáticas, suas melodias diferentes. Mas encontram-se soluções. E há muitos truques. Cada “obstáculo” é vencido de outra forma. Às vezes encontram-se soluções felizes, outras vezes não tanto. O objetivo é não fazer soar estranho o que na língua original não o é, e ao mesmo tempo não simplificar o texto. Por outro lado, me permito de conservar as estranhezas que o autor reproduz no seu próprio texto, e não explicá-las ao leitor de língua alemã. Não gosto de notas de rodapé. O texto precisa funcionar por si mesmo.

L.A.: Muitas vezes os tradutores especializam-se num autor ou gênero literário. A tradução de poesia, como a segunda epígrafe da obra, um poema de Miguel Torga, foi um desafio?

M.K.: Cada tradução é um desafio, seja ela de prosa ou de poesia. O desafio neste caso foi, procurar se já não existia uma tradução deste poema de Torga (não encontrei), e depois, de resolver isso sem poder perguntar o autor, pois o Torga já não vive.

L.A.: Houve algum trecho “intraduzível”? Se sim, quais estratégias tradutórias que utilizou?

M.K.: Não, já não encontro trechos intraduzíveis, visto que “tradução” é um termo bastante flexível. Nos textos de Luiz Ruffato tudo é traduzível, porque o próprio texto já é de certa forma a tradução de um contexto social que a grande maioria de seus leitores desconhecem. No caso do “Estive em Lisboa...” até deixei palavras sem tradução, por exemplo termos portugueses (de Portugal), como “elétrico”, “autocarro”, “adeusinho”, que simplesmente deixei assim, para traduzir o estranhamento do protagonista.

L.A.: Particularmente no último ano, a Europa tem recebido muitos emigrantes e refugiados. Você considera que o livro de Ruffato e o seu conteúdo, publicado há quase sete anos, continuam atuais?

M.K.: O emigrante de *Estive em Lisboa e lembrei de você* não tem muito a ver com as pessoas que estão a chegar à Europa atualmente. Esses são, em sua grande maioria refugiados, cuja migração é, pelo menos teoricamente, temporária, ou seja incentivada por crises ou guerras em seus países. Estes refugiados são recebidos colectivamente e de uma forma mais ou menos legalizada ou organizada. Os emigrantes, que como Serginho, chegam de forma individual, desorganizada, procuram melhorar a sua vida, trabalhar, sobreviver num país estrangeiro, ganhar melhor do que no seu país de origem, e na melhor das hipóteses, voltar para casa, também são em princípio, temporários, mas são logo não legalizados, sem direito à assistência social nem a caridades por parte da sociedade civil. Infelizmente, os termos “refugiado” e “imigrante” são sistematicamente confundidos no discurso político. Serginho - como a grande maioria das pessoas não legalizadas por serem “migrantes de trabalho”, sem documentos - vive numa situação ainda mais precária do que os refugiados pelo menos protegidos por estatutos internacionais. Ele é uma “não-pessoa”, tal como, num outro escalão, e em nível histórico, os protagonistas dos outros livros de Luiz Ruffato - os despercebidos, desindividualizados da história.

L.A.: Em entrevista ao Jornal *Deutsche Welle*, na ocasião do lançamento da tradução alemã de *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Ruffato afirmou que sua obra é “melhor recebida” no exterior do que no Brasil. A que você acha que isso se deve?

M.K.: Não tenho dados concretos e objetivos sobre a recepção da obra no Brasil. Da Alemanha sei que o autor é bastante querido por aqueles leitores e os jornalistas que o conhecem, e pelos poucos que compram os seus livros. Mas objetivamente, qualquer escritor brasileiro é quase que absolutamente desconhecido entre os 82 milhões de habitantes da Alemanha e os tantos outros, da Suíça ou da Áustria. Não tenho dúvida que dos 250 milhões de brasileiros, também só uma minoria absoluta sabe quem é Luiz Ruffato, menos ainda leram os seus livros. Por isso diria que o escritor (como a grande maioria dos escritores nacionais e internacionais) continua um grande desconhecido, seja no seu país de origem, seja no exterior.

L.A.: Ser tradutor mudou, de algum modo, seu olhar enquanto leitor?

M.K.: Não sei. Obviamente, hoje em dia leio muito mais com os olhos de profissional, o que é terrível. Ao ler penso inevitavelmente como é que eu traduziria uma determinada frase ou (o que é pior) se o livro poderia ser interessante para o “mercado” de língua alemã. Também já não consigo ler uma tradução, sem automaticamente refletir como seria uma determinada frase no original. Me tornei leitor profissional, e já raramente leio por simples prazer. Por outro lado, gosto do que faço. Por isso, o meu trabalho me dá o prazer que antigamente a simples leitura me dava.

*Estive em
Lisboa e
lembrei de
você*

u m f i l m e d e
J o s é B a r a h o n a

A d a p t a ç ã o d o r o m a n c e
h o m ô n i m o
d e L u i z R u f f a t o

ROTEIRO DE JOSÉ BARAHONA

VERSÃO 22

FEVEREIRO 2014

CENA 1

EXT. NOITE. CATAGUASES/LISBOA

Uma luz aponta diretamente para a câmera. Trata-se de um trem que avança no meio da cidade em direção à câmera. O reflexo da luz não deixa distinguir bem o trem. A imagem corta com um plano do trem em Lisboa (Igual à última cena). Vão alternando as imagens de um e de outro, e vemos depois um plano de Sérgio, (2014) fumando na janela, (Igual à última cena).

Na tela as letras:

"REFINARIA FILMES APRESENTA"

Há um flash que ilumina a tela toda e funde com...

CENA 2

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBÚRBIO DE LISBOA

(Continuidade na luz. Ao longo do filme a luz vai mudando de DIA para NOITE à medida que voltamos à Casa)

O mesmo flash que deixa agora uma parede velha, meio iluminada pela luz exterior, não se vê mais nada no plano a não ser a fumaça de um cigarro.

Na tela as letras:

"Lisboa, 2014"

SÉRGIO, um homem dos seus 30/35 anos, estatura mediana, magro, simples, entra no quadro em grande plano. Ele respira. Olha diretamente para a câmera e depois de uma pausa, inicia o seu discurso.

SÉRGIO

O meu nome é
Sérgio de
Souza Sampaio,
nasci em
Cataguases,
Minas Gerais,
no Brasil.

Voltei a
fumar. Eu já
havia tentado
deixar o
cigarro três

vezes, antes.
Numa ocasião,
a última, meus
colegas de
repartição -
Seção de
Pagadoria
Industrial
Cataguases -,
não suportando
meu estado-de-
nervo,
compraram um
pacote de
cigarros e me
presentearam
dizendo que
embora
gostassem
muito de mim e
soubessem que,
se eu
continuasse
consumindo
quase dois
maços por dia,
logo-logo ia
contrair uma
doença grave,
um enfisema,
um câncer, não
aguentavam
mais minha
impaciência, a
minha
ignorância,
eu, uma pessoa
de-natural
calmo,

cordato,
civilizado.

CENA 3

INT. DIA. REPARTIÇÃO DA FÁBRICA
INDUSTRIAL DE CATAGUASES

Geral um ponto de vista do alto. Vemos Sérgio no trabalho. Uma sala grande, open-space com divisórias, não muito moderna, com várias mesas onde outras pessoas também trabalham.

Na tela, a legenda:

“Cataguases, **Minas Gerais, 2004**”

Ele fuma compulsivamente, cigarro atrás de cigarro. Tem o cinzeiro cheio.

Há um velho computador onde Sérgio, lentamente vai introduzindo números de recibos, e depois arquiva-os numa pasta. Sérgio fecha a pasta de contas e arruma-a numa gaveta. Encerra o dia. Afasta-se da sua mesa e reúne-se em conversa com os 4 colegas, ERIC, JAQUES, ROSÁLIA e ADRIANA, sua antiga namorada, **no meio da sala enquanto os outros saem. Há um certo desagrado e mau estar no ar, enquanto Sérgio tenta afastar a fumaça do seu cigarro com o braço esticado.**

CENA 4A

EXT. DIA. FÁBRICA INDUSTRIAL DE
CATAGUASES

Sérgio, com o capacete da moto na mão, e os colegas mais chegados saem para a rua onde se despedem. A porta da fábrica e o nosso plano evocam o primeiro plano da história do cinema, a Saída das Fábricas Lumière. Ao mesmo tempo os outros operários também saem.

Em frente à fabrica, descobrimos uma grande quantidade de motos onde os operários da fábrica se deslocam. Sérgio pega na sua moto e afasta-se.

CENA 4B01

EXT. DIA. PONTE VELHA, CATAGUASES

Sérgio atravessa a ponte velha (Vista pelo Clube do Remo ou Ponte nova). Na tela, as letras:

"Estive em Lisboa e lembrei de você".

CENA 4B02

EXT. DIA. PONTE VELHA, CATAGUASES

Sérgio atravessa a ponte velha (frente).

CENA 4C

EXT. DIA. PRAÇA DA IGREJA, CATAGUASES

Passa em frente da Igreja.

CENA 4D**EXT. DIA. AV. ASTOLFO DUTRA, CATAGUASES****Sérgio atravessa o centro da cidade, em frente ao Hotel Beville e à Estação de Cataguases.**

CENA 4E01

EXT. FIM DE DIA. BAIRRO DE SÉRGIO,
CATAGUASES

Planos documentais da vida no bairro.

CENA 4E02

EXT. FIM DE DIA. BAIRRO DE SÉRGIO/CASA
DE SÉRGIO, CATAGUASES

Planos documentais da vida no bairro. A MÃE de Sérgio **conversa na porta com a SENHORA IDOSA.** Ele chega em casa e arruma a moto no Quintal. Entra em casa. Vem à janela, apoia-se no parapeito da janela e acende um cigarro. Ouvimos ao longe a buzina do trem de Cataguases.

CENA 5

EXT. DIA. CAMPO DE FUTEBOL, CATAGUASES

Sérgio joga bola num campo amador. No jogo estão também ERIC, amigo e colega de repartição de Sérgio, TARCISIO, amigo de Sérgio e LEANDRO também amigo. Um homem mais velho, o DOUTOR FERNANDO, 60 anos, forte, de barba branca, chuta com mais dificuldade, mas de forma certa a bola para Sérgio, que desmarcando-se, marca um gol. Os dois cumprimentam-se comemorando o gol, com um jogo de mãos cúmplice. Palmada e aperto de mão. Nova jogada, Sérgio corre mas não alcança a bola. Tosse.

CENA 6

EXT. DIA. BANCO DO CAMPO DE FUTEBOL, CATAGUASES

Depois, quando mudam de roupa, os dois estão sentados lado a lado no banco do campo. Os outros jogadores trocam de roupa ali por perto, bebem água e conversam.

SÉRGIO

(Off)

O problema é
que sempre
havia tentado
parar na-raça,
sem amparo de
remédio nem
nada, mas,
orientado pelo
médico da

fábrica,
 busquei ajuda
 profissional:
 Conversei com
 o Doutor
 Fernando, que
 apesar de
 ginecologista
 e obstetra me
 disse:

DOUTOR FERNANDO

Passa no
 consultório
 amanhã na
 hora-do-
 almoço.

CENA 7

INT. DIA. CONSULTÓRIO DO DOUTOR
 FERNANDO, CATAGUASES

Sérgio entra na consulta com o Dr. Fernando. Ele traz o capacete da sua moto. O mesmo cumprimento de mãos que trocaram no jogo, entre sorrisos. O Dr. Fernando convida-o a sentar-se.

SÉRGIO
(OFF)

Dia seguinte,
depois de
rememorar os
melhores
lances da
partida que
ganhamos, três
a um, dos

**veteranos do
Vasquinho do
Leonardo, o
doutor
Fernando
falou:**

DOUTOR FERNANDO

Aproveita que
vem o fim de
semana, pra
tomar um
porre, fume o
máximo que
conseguir. No
dia seguinte,
de ressaca,
provavelmente
não vai
conseguir nem
sentir cheiro
de fumaça, e
aí você inicia
o tratamento.

DOUTOR FERNANDO

(Escrevendo a receita)

**Tegretol,
fluoxetina e
adesivos de
nicotina. Os
medicamentos
auxiliam, mas
parar mesmo,
de vez, tem a
ver com a sua
determinação,
dura segundos
a vontade... e**

passa...

Entrega-lhe a receita, levanta-se, acompanha Sérgio à porta e despede-se.

DOUTOR FERNANDO

Boa sorte.

SÉRGIO

Obrigado.

CENA 8

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBÚRBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Vagueei sem
pressa pela
cidade,
rememorando
todas as
marcas que me
acompanharam
vida fora,
desde os
matarratos da
infância, os
sem filtro
afanados do
meu pai e das
visitas
domingueiras,
até os John
Player Special
que vestiam a
Lotus do
Emerson
Fittipaldi,
campeão do
mundo de
Formula 1 em
1972, cartaz
que ilustrava
a parede do
quarto que
dividia com

meu tio Zé-
Carlim,

CENA 9

EXT. DIA. NO ENTORNO DA PRAÇA RUI
BARABOSA, PRAÇA, LANCHONETE, CATAGUASES

Sérgio percorre as ruas a pé com o capacete da moto numa mão e um cigarro na outra. Ele cruza a Praça Rui Barbosa e vai pegar a moto estacionada em frente da Lanchonete. Arranca.

SÉRGIO

(off, continua o relato)

irmão caçula
da minha mãe,
fanático por
automobilismo,
e que, por
ironia, morreu
cedo, nem
trinta anos,
no trevo de
saída pra Ubá,
única vítima
da batida
entre um
ônibus da
linha Belo
Horizonte-
Muriaé e o
Chevette do
seu Lino, no
qual ia pescar
na Usina
Maurício a
turma que
trabalhava no
armazém lá-

dele.

CENA 10**INT. EXT. NOITE. BAR, CATAGUASES****A moto de Sérgio estacionada perto do bar com o capacete pendurado no volante.**

No bar há uma roda de samba.

Sérgio no Bar do Seu OLIVEIRA, bebendo e fumando um cigarro atrás do outro. Com um guardanapo de papel, Sérgio, com habilidade, vai construindo uma pequena flor de papel. Conversa animada, brindes ao último cigarro... É sábado à noite, há muita gente bebendo e conversando. Na mesa, os amigos Eric, Tarcisio, Leandro, e ...

Vem a GARÇONETE ROBERTA trazer mais cerveja. Ela é bonita, atraente. Sérgio sorri e oferece-lhe a flor. Ela agradece e afasta-se embaraçada. Seu Oliveira se aproxima e parece repreender Sérgio.

Mais tarde, o bar já fechando, Sérgio, cigarro na boca, tenta subir na sua moto com dificuldades perante a ajuda dos amigos. De repente ouvimos ao longe a buzina do trem. Sérgio fica sério, puxa uma baforada forte do cigarro. O cigarro está no fim. Ele olha o cigarro, dá uma última tragada e joga para longe.

CENA 11**EXT. NOITE. CENTRO DA CIDADE, CATAGUASES****Um trem de carga atravessa a cidade num registro**

surreal, entre praças e faixas de pedestre, bares e restaurantes.

Cena 12

INT. DIA. CASA DE SÉRGIO/QUARTO,
CATAGUASES

Sérgio no seu quarto acorda estremunhado e com dor de cabeça. Na mesa de cabeceira os remédios. **Olha pela janela. Lá fora, um quintal onde Sérgio não vê a Biz. De repente fica preocupado.** Levanta-se. Leva a mão à cabeça hesita um momento e sai do quarto.

CENA 13

INT. DIA. CASA DE
SÉRGIO/CORREDOR/COZINHA, CATAGUASES

Sérgio caminha pelo corredor até à cozinha onde esbarra com a sua MÃE, uma senhora dos seus 50 e muitos anos.

SÉRGIO

Cadê a Biz?

SÉRGIO

(OFF sobre um plano
fechado de Sérgio)

E ela
descreveu,
lamuriosa, que
me apresentei
"completamente
", hesitou em
dizer bêbado,

mas frizou,
entristecida,

MÃE

Tonto...

SÉRGIO

(OFF sobre um plano
fechado de Sérgio)

não conseguia
nem parar em
pé, e que
entreguei para
ela todo o
peso da moto e
saí trocando
as pernas, e,
não sabendo o
que fazer,
encostou a Biz
no muro em
frente de
casa, pegou
uma cadeira e
passou a noite
inteira
vigilando pra
ninguém roubar
(sozinha,
porque nessa
época meu pai,
paciente de
uma ziquizira,
já não se
encontrava
mais entre
nós).

Sérgio vai então na geladeira, tira uma garrafa

de água, bebe bastante pelo gargalo. Senta-se na mesa da cozinha.

(Documental) O tom é de repreensão moral. A mãe de Sérgio diz-lhe que tem de ter cuidado pois foi muito difícil arranjar aquele emprego. Falam sobre a sua vida, a morte do marido, as dificuldades de emprego por causa de Sérgio não ter estudos superiores.

Sérgio levanta-se, pega a garrafa, dá um beijo na testa da Mãe e sai da cozinha.

CENA 13 A

EXT. DIA. CASA DE SÉRGIO, CATAGUASES

P.V. mãe de Sérgio. No exterior da casa vemos Sérgio pegando a Biz e levando-a para o quintal.

CENA 14

INT. DIA. CASA DE SÉRGIO/QUARTO,
CATAGUASES

Sérgio, sentado na cama, olha, confuso, as bulas dos medicamentos. Desiste. Toma os medicamentos e deita-se de novo para dormir.

CENA 15

INT. DIA. REPARTIÇÃO DA FÁBRICA
INDUSTRIAL DE CATAGUASES, CATAGUASES

De volta ao local de trabalho de Sérgio, ele afasta-se do mesmo grupo de colegas que se prepara para sair, pega nas chaves da moto que esqueceu. Na sua mesa o mesmo cinzeiro que vimos há pouco está agora vazio. Sérgio não fuma.

DOUTOR FERNANDO
(off)

"Parece
indiscutível
que a
associação de
um
atincovulsiona
nte a um
antidepressivo
, mais um
dosamento
retrógrado de
nicotina,

CENA 16

INT. DIA. ESTÚDIO DE RÁDIO, CATAGUASES

DOUTOR FERNANDO

resulta
altamente
favorável em
casos de
abstinência de
tabaco.
Não é isso
Souza ?

SOUZA MENDONÇA

É verdade, Dr.

Fernando! E na
minha
concepção, o
cigarro nada
mais é, que um
cilindro de
papel com uma
brasa numa
ponta e um
imbecil na
outra!

DOUTOR FERNANDO

Considerando a
Pertinácia do
paciente no
caso aqui
nosso amigo
Sérgio de
Sousa Sampaio
que, com a
ajuda dos
medicamentos,
mas também com
sua enorme
vontade,
porque parar
mesmo, de vez,
tem a ver com
a
determinação,
a pessoa tem
de ter
vontade ! Não
é assim,
Sérgio ?

SÉRGIO

...(tempo) É.

SÉRGIO

(OFF sobre um plano
fechado de Sérgio)

Declarou no
programa Roda
Viva, ao qual
comparecemos
ambos, a
convite do
repórter Souza
Mendonça,
filho do
finado seu
Edgar, o
Compadre
Edgar, de
nunca
suficientement
e festejada
memória, e
acrescentou,
que apenas não
patenteava a
prescrição pra
esquivar das
intoleráveis
pressões das
multinacionais
do cigarro,
particularment
e da Sousa
Cruz,

DOUTOR FERNANDO

Isso provou a
eficácia deste
tratamento.
Eu, não vou

patentear a
prescrição
apenas pra
esquivar das
intoleráveis
pressões das
multinacionais
do cigarro,
particularment
e da Sousa
Cruz, (pequena
pausa) que
conforme todos
sabemos, não
pertence ao
Souza, nem ao
Cruz!

SÉRGIO
(off)

formação dele,
comunista.

CENA 17

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

Sérgio continua o relato.

SÉRGIO

Mas foi parar
de fumar, e as
coisas
degringolaram
na minha vida,
e só não
desisti
daquela
empreitada pra
não desapontar
o doutor
Fernando, que
adotou uma
felicidade
irradiante, me
expondo pra
deus-e-o-mundo
como prova
inconteste do
seu método
revolucionário

.

CENA 18

EXT. NOITE. RUA "DAS MULHERES",
CATAGUASES

Travelling lateral. Sérgio caminha pelo meio da avenida. Cruza com várias mulheres suas conhecidas. À primeira, Ana Clara, ele oferece uma das suas flores de papel que guarda no bolso. Depois ele se aproxima de uma esplanada onde encontra uma outra antiga namorada sentada com outras pessoas. Sérgio beija-lhe o pescoço. Depois descobrimos que a esplanada faz parte de um Quiosque de cachorro-quente e Sérgio se aproxima da Garçonete e quase sem parar beija-lhe a mão. Depois, numa mesa mais à frente ele cumprimenta de longe Zilma, acompanhada por seu marido, mas sempre sem se demorar muito, quase sem parar.

SÉRGIO

(OFF)

Até ali eu
apenas namorei
amadoristicame
nte. Assim de
uma lista que
me lembro
agora, constam
apenas aquelas
com quem
mantive uma
relação
afetiva por,
no mínimo, um
mês: Ana
Clara, colega
da Pagadoria,

desquitada;
Josélia,
operária
industrial, e
Selene, da
manufatura;
Kátia
Garçonete do
Chachorão do
Lucio,
Silvana, Kênia
e Lídice,
estudantes,
(tomei
antipatia por
pedagogia),
Mariana e
Janaina...
teve também a
Zilma, casada,
(fato por mim
deplorado)...

CENA 19

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

Sérgio muda finalmente a sua linha de pensamento, o semblante fica mais carregado, abandonando o registro do "macho divertido com as suas façanhas".

Sérgio sorri, um meio sorriso, lembrando algo cuja memória não é de todo feliz.

SÉRGIO

Quando
finalmente
consegui
trocar a Biz
por uma 150
retirada
novinha em
folha da
concessionária
, ficou
provado que no
Brasil vence o
mais bem
motorizado.

CENA 20

INT./EXT. DIA./DIA LANCHONETE NA PRAÇA
RUI BARBOSA, CATAGUASES

A

NOEMI, ROBERTA (a Garçonete da cena 10),
ROBERTINHA e JULIANA estão conversando animadas
na Lanchonete.

IMPROVISO:

Cansada de trabalhar no bar.

Cansada de trabalhar na fábrica.

Noemi nunca vai trabalhar na fábrica, essa
vida...

Vamos combinar ir lá na Usina Maurício?

Noemi, sim vamos lá na cachoeira?!!!!

Outras: Não vai tomar banho pelada de novo, vai?
Olha se aparece alguém... ah não.

Não vou, não..

Sérgio chega altivo na sua nova 125 e estaciona
em frente da mesa **delas** que dá para a rua. A
moto brilha sob o olhar de Noemi que olha para
ele seduzida. Cruzam os olhares e Sérgio afasta-
se. **As amigas percebem o interesse de Noemi e
logo começam a falar sobre isso. Vemos Sérgio
afastar-se pela rua a pé perdendo-se na
multidão.**

Improviso continua:

Que você tá olhando? - Roberta.

Nada.

Olha você não tava saindo com o Artur?

Noemi: Isso foi na semana passada.

Roberta: Olha que eu conheço esse cara, ele anda atrás de todas!!!!

CENA 20B01

EXT. DIA. LANCHONETE SOL E NEVE,
CATAGUASES

Planos vários da rua. Passagem de tempo.

CENA 20B02

EXT. DIA. LANCHONETE SOL E NEVE,
CATAGUASES

Planos vários da rua. Passagem de tempo.

CENA 20B03

EXT. DIA. LANCHONETE SOL E NEVE,
CATAGUASES

Planos vários da rua. Passagem de tempo.

CENA 20B

EXT. DIA. LANCHONETE SOL E NEVE,
CATAGUASES

Fim do dia. O mesmo plano em que Sérgio se afastou, ele agora volta, sorridente, olha para Noemi que está agora sozinha. Ele vai ao seu encontro. Trocam um cumprimento, aperto de mão. Trocam breves palavras e ele oferece-lhe a sua flor de papel. Conversam.

CENA 20B04

**EXT. NOITE. PRAÇA RUI BARBOSA,
CATAGUASES**

Um rapaz toca violão na praça à noite. Algumas pessoas ao redor escutam. Passagem de tempo.

CENA 21 (21B)

EXT. DIA. ESTRADA NO CAMPO EM
CATAGUASES, CATAGUASES

Uma estrada no campo rodeada de cercas, campos e montes verdes. Lá ao fundo vem a moto de Sérgio com Noemi atrás. De cima picado. Param numa encruzilhada de quatro caminhos. De longe percebemos que Sérgio pretende fazer um desvio. Em vez de seguir em frente viram à direita e

sobem uma ladeira.

CENA 21A

EXT. DIA. TRANSIÇÃO ASFALTO ESTRADA DE
CHÃO, CATAGUASES

Transição do asfalto para estrada de chão.

CENA 22

EXT. DIA. MONTE COM ÁRVORE, CATAGUASES

Geral, tele. No topo de um monte há uma grande árvore debaixo da qual caminham Sérgio e Noemi. Sérgio aponta com o braço mostrando a vista a Noemi. Eles sentam-se no chão e ele passa o braço pelos ombros dela e beija-a. Depois deitam-se os dois para trás entre beijos e abraços.

CENA 23

EXT. DIA. ENCOSTA DO MONTE COM ÁRVORE,
CATAGUASES

A copa da árvore vista em contra-picado (contra-plongée). Noemi entra no quadro correndo **nua** pela encosta abaixo. Sérgio atrás dela, meio vestido, apenas de calças com a camisa na mão.

SÉRGIO

Noemi! Vem cá,
Noemi! Noemi!

Ele corre atrás dela. Quando finalmente chega perto dela, ela se abraça a ele apaixonadamente, meio fora de si. Sérgio sorri apaixonado. Abraço e beijo apaixonado.

CENA 24

EXT. DIA. RUAS DE CATAGUASES, CATAGUASES

Vemos agora o rosto de Sérgio conduzindo a moto. A câmera descobre apenas o rosto de Noemi atrás abraçada a ele, cara apertada nas costas dele, exageradamente feliz, e depois, abrindo o plano descobrimos que ela está vestida de noiva.

CENA 25

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Naquele dia
 Noemi
 engravidou,
 mas eu
 paixonei com
 ela e nem
 pensei duas
 vezes. **Vizinha
 nossa,
 malfalada no
 bairro,** filha
 do seu Ponte
 Carvalho,
 caboclo das-
 antigas,
**bronco e
 sistemático,
 que adentrou a
 sala, munido
 de um trabuco,
 zurrando e
 assustando
 minha mãe,
 que, ciosa de
 decoros e
 honradezas
 (Irmã de
 Maria), mandou
 o homem beber
 um copo de
 Maracugina e
 submeteu à**

palavra dela a
 combinação de
 data, "Filho
 meu não falta
 com família de
 ninguém!".

CENA 26

EXT. NOITE. RUAS "DAS MULHERES",
 CATAGUASES

Travelling lateral. Vemos Sérgio fazendo o mesmo passeio noturno por Cataguases da cena em que se cruzava com várias mulheres, mas agora sozinho. **As mesmas mulheres que se cruzaram com ele estão lá, elas o olham, mas ele parece que não dá pela presença delas.**

SÉRGIO
 (OFF)

Nascido o
 menino,
 Pierre, a
 Noemi teve um
 troço, que de-
 começo pensei
 ser frescura,
 brigamos feio,
 o tempo fechou
 na casinha que
 alugamos na
 Avenida Guido
 Marlière
 pertinho do
 Cachorão do
 Lúcio, ora

prostrada na
 cama o dia
 inteiro, sem
 força nem para
 trocar fralda
 da criança,
 ora virando
 noite sem
 pregar olho,
 uma falação
 sem-fim, e a
 coisa piorou a
 tal ponto que,
 se num período
 morta-viva não
 conversava com
 ninguém,
 noutra galgava
 as calçadas,
 eu percorrendo
 barzinhos,
 botequins,
 boates,
 danceterias,
 arrasta-pés,
 muquifos,
 noites adentro
 à caça da
 Noemi. Os
 Ponté
 Carvalho,
entretanto,
 demoraram uns
 bons meses
 para admitir
 que ela tinha
 a ideia fraca.

Tarcisio vem ter com ele apressado e conta-lhe

alguma coisa.

Sérgio corre para uma pequena e modesta casa onde um bebê de colo chora sozinho no berço. A câmera continua do lado de fora, vemos tudo através da janela aberta. Na parede interior da sala uma fotografia da família com Sérgio, Noemi e Pierre acabado de nascer. Sérgio pega no bebê. Tenta acalmá-lo. A mãe de Sérgio surge à porta, Sérgio deixa a criança nos seus braços e corre para o quintal onde monta na sua moto e arranca em velocidade.

CENA 26B

EXT. NOITE. IGREJA DE CATAGUASES,
CATAGUASES

A fonte da igreja com luzes coloridas. A câmera descobre Noemi que, nua, toma banho na fonte. Sérgio chega na Praça da Igreja e com ele descobrimos Noemi rodeada de uma pequena multidão. Sérvio vê o vestido de Noemi caído ali por perto, pega nele, aproxima-se e tenta chamá-la sem entrar na fonte. Ouvem-se sirenes de polícia. Ao ver Sérgio ela vai para os seus braços e abraça-o apaixonadamente. Sérgio, embaraçado, tenta cobri-la com carinho, mas rapidamente dois policiaes a levam embrulhada num cobertor. Ela se debate chamando por Sérgio. Metem-na no carro de polícia que arranca.

Desalentado Sérgio afasta-se. Deambula pelas ruas.

SÉRGIO
(OFF)

**Internaram ela
numa clínica
de repouso em
Leopoldina,
apossaram do
Pierre pra
criar (mudaram
pra Granjaria,
poupando da
bisbilhotice
dos vizinhos)
e demandaram
contra mim um
processo por**

maus-tratos,
negligência e
abandono de
incapaz -
sendo incapaz
a Noemi -,
mais as
pensões de
praxe. Eu
vivia tão
desacorçoado
que não rendia
mais na
fábrica.

CENA 27

INT. DIA. REPARTIÇÃO DA FÁBRICA
INDUSTRIAL DE CATAGUASES

No lugar onde Sérgio trabalha tudo está em desarrumo. Sérgio não está lá. O CHEFE de Sérgio procura-o. Não o encontra. Pergunta aos seus colegas. Ninguém parece saber dele.

CENA 28

INT. DIA. SALA DOS TEARES MECÂNICOS DA
FÁBRICA INDUSTRIAL DE CATAGUASES

Travelling lateral acompanhando um funcionário leva o Chefe através de uma enorme sala cheia de teares mecânicos. O barulho é ensurdecedor. São filas e filas de teares que trabalham ao mesmo tempo. Seguimos os dois homens até a câmara descobrir no final de um corredor de teares Sérgio sentado no chão, **uma flor de papel nas mãos que roda entre os seus dedos**. O Chefe faz sinal a Sérgio de que está despedido. Aponta-lhe a porta. Sérgio tenta explicar. Não ouvimos o diálogo, pois o som dos teares é mais alto.

CENA 29

EXT. DIA. FÁBRICA INDUSTRIAL DE
CATAGUASES

Sérgio sai da fábrica. Sozinho. Olha em redor. Cabisbaixo abandona o local na sua moto.

CENA 30

EXT/INT. DIA. CASA DE SÉRGIO, CATAGUASES

Sérgio chega a casa e encosta a moto, entra cabisbaixo. A Mãe, na porta estendendo roupa, **se surpreende por Sérgio estar ali naquela hora. Olha o relógio. Sérgio passa por ela sem a cumprimentar,** entra. Vemos Sérgio vir à janela visivelmente chateado. **A mãe aparece mais atrás. Benze-se.**

SÉRGIO

(off)

Aos muitos que
por esta época
apostavam na
minha
desistência,
aborreci, pois
que misturado
carrego sangue
coropó,
lusitano e
escravo, do
qual me
orgulho e me
guia, **como**
certa cigana
arranchada na
Rodoviária
constatou nas
cartas, e a
Mãe Célia, que
baixava na
progenitora da
Irineia, uma
das minhas

**namoradas,
avalizou nos
búzios.**

CENA 31

EXT. FIM DE DIA. BAR, CATAGUASES

O Bar meio cheio. Domingo de tarde. Na mesa os habituais companheiros de Sérgio: Eric, Tarcisio, Leandro, e ...

SÉRGIO
(OFF)

Assim, um
domingo,
sapeando a
conversa-fiada
dos pinguços
no Bar do Seu
Oliveira,
mencionei,
meio
impensado,
quando me
perguntaram:

E

R

I

C

O quê que você
vai fazer da
vida agora, ò
Serginho?

SÉRGIO

Vou embora,
pro
estrangeiro.

Seu OLIVEIRA, pano-de-prato no ombro, destampou outra cerveja.

OLIVEIRA

O caminho é
Portugal! Se
eu fosse mais
novo, até eu
mesmo voltava.
O momento é de
reconstrução.
Dinheiro não é
problema,
falta de mão
de obra, e os
portugueses
andam
assoberbados,
escolhendo o
serviço, e
sobram
oportunidades
pros
brasileiros.

(Documental) Todos passam a falar de Portugal. Da idéia que têm de Portugal, daquilo que sabem de Lisboa, ou pensam que sabem. Conversa generalizada entre os personagens do bar e Sérgio.

Há um personagem real, o "PORTUGUÊS", que já esteve em Portugal.

OLIVEIRA

Ali o
 "Português"
 veio de lá faz
 pouco tempo!
 Vem cá
 Geraldo!

O Geraldo aproxima-se e senta-se na mesa.

OLIVEIRA

Conta pra ele
 como é lá em
 Portugal?

Sérgio e Geraldo improvisam uma conversa sobre Portugal. Depois todos entram na conversa.

SÉRGIO

E que
 profissões os
 nossos
 patrícios
 desempenham em
 Portugal?

OLIVEIRA

Pedreiro,
 bombeiro,
 eletricitista,
 ladrilheiro.

AMIGO

Pintor-de-
 parede,
 motorista,
 garçom.

OLIVEIRA

Você recebe o
seu salário em
EURO! Portugal
é o lugar
certo pra quem
não tem
alergia a
trabalho!

De repente Sérgio anuncia (já entusiasmado pela
cerveja):

SÉRGIO

Eu vou para
Portugal!

Chovem rodadas e brindes de apoio.

AMIGO 1

Cara, cê traz
pra mim uma
camisa da
seleção
portuguesa!

AMIGO 2

Do Benfica,
pra mim do
Benfica!

AMIGO 3

Minha mulher
ia adorar um
galo de
Barcelos!

AMIGO 4

Traz uma
garrafa de

vinho do Porto
 pra gente
 tomar aqui
 comemorando
 sua volta!

OLIVEIRA
 (Segredando, sério)

Vou te passar
 um contato lá,
 viu!?

Já fechando o Bar, Sérgio, visivelmente bêbado,
 afasta-se amparado por dois camaradas do bar.

CENA 32A

EXT. NOITE. PONTE VELHA, CATAGUASES

Sérgio e os amigos caminham bêbados por
 Cataguases. Atravessam a velha ponte sobre o Rio
 Pomba.

CENA 32C

EXT. NOITE. AV. ASTOLFO DUTRA,
 CATAGUASES

Sérgio caminha com os amigos por Cataguases.
 Passam em frente a um velho vagão de trem
 transformado em bar. **Bêbados, cantam, Sérgio**
repete vezes sem conta que vai para Lisboa.
 Caminham pelo trilho do trem. Ouvimos a buzina
 do trem que atravessa a cidade. Sérgio é
 afastado da linha pelos amigos. Bêbado Sérgio

solta-se e sobe no trem.

SÉRGIO

Eu vou para
Portugal!

Mais á frente acaba por cair. Os amigos correm em seu socorro.

CENA 33

EXT. DIA. AGÊNCIA DE VIAGENS, CATAGUASES

Sérgio caminha pelas ruas com o capacete de moto na mão. Uma agência de viagens anuncia preços para Portugal. Sérgio olha a vitrine. Está nervoso. Caminha.

CENA 33B

EXT. DIA. AV. ASTOLFO DUTRA/CASA DR. FERNANDO, CATAGUASES

Sérgio caminha de frente para um homem que espera para cruzar a rua a fumar. Ele olha para ele com vontade de fumar. Cruza com ele e Sérgio vira a cabeça, pára um instante... mas o homem atravessa a rua. Sérgio segue.

Ele está agora no portão da casa do Dr. Fernando. Abre o portão, dirige-se à porta e toca. Do outro lado uma voz de mulher.

VOZ DE MULHER

Quem é?

SÉRGIO

Sérgio de
Souza Sampaio,
para falar com
Dr. Fernando.

VOZ DE MULHER

Um momento.

Uma empregada doméstica abre a porta.

CENA 33C

INT. DIA. CASA DR. FERNANDO, CATAGUASES

Sérgio e o Doutor Fernando caminham por um longo corredor que desce para uma sala enorme.

DOUTOR FERNANDO

Eu entendo
seus medos,
Serginho.
Enfim não
precisa ficar
com o cu-na-
mão. Você
conhece outras
cidades?

SÉRGIO

Claro doutor,
cidade-grande
eu conheço o
Rio de Janeiro
- já fui cinco

vezes, pra
 molhar os pés
 no mar em
 Copacabana,
 subir no
 bondinho do
 Pão de Açúcar,
 ver jogo do
 Flamengo no
 Maracanã. São
 Paulo eu
 também já fui
 e Juiz de fora
 também.

DOUTOR FERNANDO

Juiz de Fora é
 meio quintal
 de Cataguases,
 né?!

Você já tinha
 estado aqui em
 casa? Essa
 casa é uma das
 casas
 modernistas
 aqui de
 Cataguases-
 (improvisado
 sobre o
 modernismo em
 Cataguases)

O Dr. Fernando manda Sérgio sentar num sofá grande e se afasta.

SÉRGIO

E Portugal,
Dr. Fernando,
o Sr. conhece
bem?

DR. FERNANDO

Eu nasci em
Portugal!
(Improviso
sobre a
história do
Dr. Fernando)

Enquanto ele caminha pela sala, vai numa cômoda do outro lado da sala e tira um baseado da gaveta que acende e volta fumando. Chega perto de Sérgio

DR. FERNANDO

Quer? Isso
aqui não é
cigarro. Isso
aqui só faz
bem. Lá não
tem disso.
Eles misturam
com tabaco,
numa mortalha.
**Você sabe o
que é uma
mortalha?**

SÉRGIO

Não. Mas o Dr.
acha que eu
devo ir? Lá
pra Portugal?

DR. FERNANDO

Portugal é lá
 longe,
 Serginho. A
 Europa é
 difícil, tem
 mais trabalho
 sim, mas eles
 criam muitas
 dificuldades
 pros
 emigrantes, é
 difícil
 conseguir os
 papéis, é
 muito
 diferente
 daqui, e
 Portugal...
 Bom Portugal
 tem uma longa
 história...
 (Improviso do
 Dr. Fernando
 sobre História
 de Portugal e
 o Brasil, o
 brasileiro é o
 português que
 deu certo,
 etc...)

SÉRGIO

E o Senhor
 acha que eu
 vou arrumar
 trabalho?

DR. FERNANDO

Não sei.
(Improviso
sobre neo-
liberalismo, o
consumismo
excessivo, o
endividamento
das famílias
no crédito...
a nova classe
média, que vai
acabar mal - a
descrição do
Portugal de
2005 é muito
semelhante ao
que se passa
no Brasil
2013).

Não sei não,
Serginho...

CENA 34

INT. DIA. BAR, CATAGUASES

SÉRGIO

(OFF sobre um plano
fechado do Seu
Oliveira)

Mais tarde
ainda
confrontei o
Seu Oliveira
com as
afirmações do
Dr. Fernando,
ao que ele me
perguntou...

SEU OLIVEIRA

Cê confia mais
num homem
muito sábio
nas coisas da
medicina ou em
mim que também
tenho lá
família e sou
quase
português!?!
Com a sua
cultura,
Serginho, a
sua
desenvoltura,
a sua saúde,
vá Sérgio,
empenhe-se,
economize,

pra,
 investindo em
 imóveis em
 Cataguases,
 garantir uma
 velhice
 tranquila, de
 papo-pro-ar!
 Tivesse eu tua
 idade, tua
 disposição!
 Vou te dar um
 contato, um
 primo meu,
 gente fina.
 Seguramente
 ele te arruma
 uma boa
 colocação.

Seu Oliveira vai atrás do balcão, procura uma
 velha agenda e escreve um papel que dá a Sérgio.
 No papel está escrito:

"Cosme Damião, Rua do Vilar, N. 34, 1º Esquerdo.
 (Perto do caís no porto)."

CENA 35

EXT. DIA. RUAS DE CATAGUASES, CATAGUASES

Sérgio caminha pelas ruas.

Um HOMEM bem vestido.

HOMEM

E aí Serginho,
indo pra
Portugal?!

SÉRGIO

É.

Sérgio continua o seu caminho. Na praça Rui
Barbosa, uma SENHORA IDOSA cumprimenta
efusivamente Sérgio.

SENHORA IDOSA

Oh, Serginho,
eu sempre
soube que você
ia longe, meu
filho! Pena o
compadre não
estar aqui
para ver sua
vitória.

Sérgio afasta-se. Um pouco mais à frente uma
outra pessoa vem falar com ele. Não ouvimos, mas
percebemos um cumprimento efusivo e uma palmada
nas costas.

CENA 36

INT. DIA. ESTÚDIO DE RÁDIO, CATAGUASES

O mesmo estúdio de rádio. O repórter faz uma introdução de Sérgio sobre a sua partida para Portugal.

REPORTER

E aí Sérgio,
quer dizer que
você tá indo
lá pra
Portugal?

SÉRGIO

É... eu tou
indo sim,
ehh... lá pra
Portugal.

O repórter continua falando sobre Sérgio e a sua viagem. Essa fala estende-se em off na(s) cena(s) seguinte(s). (Investigação, situação política em Portugal, eleições em Fevereiro de 2005 Sócrates, (Saber mais) o peso financeiro do euro 2004, "que Portugal foi Vice perdendo para a Grécia, e o que Sérgio acha desse garoto, craque da seleção portuguesa, Cristiano Ronaldo?"

SÉRGIO

É o garoto é
bom de bola, e
tem nome de
craque, né?

REPORTER

Ele tá jogando
lá na
Inglaterra no
grannnnnde
Machester
United,
treinado pelo
Sir Alex
Ferguson
(etc)...

CENA 37A

EXT./INT. DIA. CASA SÉRGIO, CATAGUASES

Mãe de Sérgio ouvindo entrevista dele no rádio.

CENA 37B

EXT./INT. DIA. CONSULTÓRIO, CATAGUASES

Dr. Fernando ouvindo entrevista de Sérgio no rádio.

CENA 37C

EXT./INT. DIA. BAR, CATAGUASES

Seu Oliveira e Roberta ouvindo entrevista de Sérgio no rádio.

CENA 37D

EXT./INT. DIA. PAGADORIA, CATAGUASES

Colegas de Sérgio ouvindo entrevista dele no rádio.

CENA 37E

EXT./INT. DIA. PRAÇA RUI BARBOSA,

CATAGUASES

Duas pessoas paradas ao lado do carro ouvindo rádio na praça. Ouve-se a entrevista de Sérgio no rádio.

CENA 38

EXT. DIA. RUAS DE CATAGUASES

No dia seguinte Sérgio passeia de moto desde sua casa até ao centro da cidade na Praça Rui Barbosa e muita gente cumprimenta-o com entusiasmo e admiração. Sérgio vai acenando, feliz e orgulhoso.

CENA 39

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Nessa toada, a
 minha iminente
 ida pra
 Portugal
 transbordou a
 ponto de minha
 cunhada me
 procurar pra
 esclarecimento
 s, que, se
 quisesse mesmo
 tentar a sorte
 no
 estrangeiro,
 devia
 renunciar, em
 juízo, às
 minha posses,
 conta-
 poupança, e
 moto pra
 garantimento
 de minhas
 obrigações
 paternais e
 maritais, "Se
 não ..."
 intimidava com
 sabedoria
 advocatícia
 "Ou retoma a
 busca no

mercado de
trabalho, ou
vai de vez pra
Portugal."

CENA 40

EXT. DIA. CLINICA PSIQUIÁTRICA,
CATAGUASES

Sérgio estaciona a moto e caminha em direção ao portão de uma clinica psiquiátrica. Ele olha para todos os lados com medo de ser visto. Depois passa o portão, e pergunta algo que não ouvimos. É acompanhado por um segurança. Cruza um homem velho, de cabeça baixa sentado num banco, fumando perdido no tempo. Uma mulher muito jovem canta uma música popular para uma platéia invisível. Essa é a trilha sonora da cena. Levam Sérgio para uma varanda onde o mandam sentar e aguardar. **Numa mesa debaixo de umas arcadas um grupo de 3 pessoas fumam em silêncio.** Sérgio olha em redor. Depois vem um enfermeiro com Noemi numa cadeira de rodas. Sérgio levanta-se sorridente e avança para ela. Agarra-lhe nas mãos. Ela olha para ele apática, **esboça um pequeno sorriso,** e desvia o olhar, dopada. Sérgio olha o enfermeiro e este faz-lhe um sinal negativo com a cara. Sérgio olha Noemi. Triste, beija-a na testa e vai embora cabisbaixo.

O Enfermeiro leva Noemi. Vemos os dois afastando-se de costas. Noemi vira a cabeça na direção por onde Sérgio se afasta. Em voz muito baixa:

NOEMI

Sérgio...

Sérgio, já longe, não ouve. Os dois se afastam um do outro.

CENA 41

INT. DIA. CASA DE SÉRGIO/QUARTO,
CATAGUASES

Sérgio faz a sua mala. Na cômoda das suas roupas a fotografia da família com Sérgio, Noemi e Pierre acabado de nascer. Sérgio pega na fotografia e olha para ela. Cuidadosamente guarda-a na mala, entre as roupas. Nesse momento a Mãe aparece na porta do quarto e olha para Sérgio.

SÉRGIO
(off)

Desentoquei e
principiei a
tomar
providências,
levantei minha
caderneta-de-
poupança na
Caixa
Econômica,
gastei sola de
sapato em Juiz
de Fora pra
tirar o
passaporte, e
de repente
tudo se
precipitou.
Orientado pelo
seu Oliveira,
marquei o
bilhete,

troquei
dinheiro (com
ele mesmo, de-
favor, a um
preço
camarada,
ainda assim
caro para
chuchu), e os
dias
desencaminhara
m, uma friagem
na barriga,
sem tempo para
pensar,
remediava uma
coisa na
outra, uma
muda de roupa,
um par de
sapatos,
peregrinei em
despedidas, e
mesmo que
sobre pairasse
uma ânsia, -
Será, meu
Deus, que é
esse mesmo o
meu destino?,
tarde de mais
para
pestanejar.

CENA 42

EXT. DIA. RODOVIÁRIA, CATAGUASES

Sérgio despede-se dos amigos, da Mãe. Todos os personagens importantes estão presentes. Os amigos: Eric, Tarcisio, Leandro, e ..., Seu Oliveira, Dr. Fernando e a colega Rosália. A Mãe, lacrimejante, dirige-se ao motorista:

MÃE

Leva meu filho
direitinho,
hein, que ele
está indo
láááá pra
Portugal!

CENA 43A

INT. DIA. RODOVIARIA / ÔNIBUS,
CATAGUASES

Do ponto de vista de Sérgio ele diz adeus às pessoas que ficam em Cataguases.

CENA 43B

INT. DIA. ÔNIBUS, CATAGUASES

Imagens da janela do ônibus. A longa viagem Cataguases-Rio. Sérgio olha pela janela. O rio que acompanha a estrada.

LISBOA

CENA 44

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE
LISBOA

SÉRGIO

Quando pus os
pés em Lisboa,
o rapaz olhou
o retrato do
passaporte,
falei bom dia,
nem resposta,
bateu carimbo
e mandou
seguir, e já
desgostando
deste sistema,
pensei comigo
que ele não
deveria estar
bem dos bofes,
mas toquei pra
frente.

CENA 45

INT. NOITE. PENSÃO - JANELA, LISBOA

Através do vidro de uma janela onde escorre água de humidade vemos o exterior. Inverno. As ruas. Frio. Algumas pessoas passam vestidas com roupas de inverno.

SÉRGIO
(Off)

Peguei um táxi
no aeroporto e
logo perguntei
sem demoras,
"O Sr. Sabe de
uma
pensãozinha
barata, coisa
simples para
resguardar os
primeiros
tempos?" O
motorista, que
devia ter
passado a
noite inteira
no serviço, o
coitado,
respondeu com
a cara
fechada, "Uma
pensão
barata..?" E
me levou numa
pensão "muito
em conta" de
um amigo lá-
dele.

O rosto de Sérgio olhando a rua. Depois olha em
redor e vê o quarto austero, uma cama de
solteiro, um guarda-roupas, e pouco mais.
Percebemos que está vestido. Olha a janela. Abre
a mala, tira uma blusa e veste. Depois procura a
fotografia da família, tira da mala e coloca-a
em cima da cómoda. A cama está desfeita. Ele
senta-se, calça umas meias por cima de outras

que já tem vestidas.

Olha o relógio. São oito e meia da noite e Sérgio ouve o ranger de uma cama, barulho do soalho velho, claramente o som de, um casal nos seus momentos íntimos. Sérgio levanta-se, cheio de frio.

CENA 46

Cortada.

CENA 47

INT. NOITE. PENSÃO - CORREDOR, WC,
LISBOA

Sérgio sai do quarto e percebe que o barulho vem do quarto ao lado. Sorri. Encaminha-se para o WC. No corredor Sérgio vê uma porta onde numa pequena mesquita um homem, o Sr. Habib, reza. Ele segue o seu caminho e vai ao WC.

O som de Sérgio urinando ecoa no corredor.

CENA 48

INT. NOITE. PENSÃO, QUARTO DE SÉRGIO,
LISBOA

Sérgio no quarto volta a deitar-se cheio de frio. Apaga a luz do pequeno candeeiro da mesa de cabeceira. O barulho acabou. Sérgio ouve agora alguém que sai do quarto ao lado e fecha a porta. Sérgio fecha os olhos.

Ponto de vista da janela. Geral da rua. Tarde na noite.

CENA 49**Cortada.**

CENA 50

INT. DIA. PENSÃO, CORREDOR, QUARTO BAPTISTA,
LISBOA

SÉRGIO
(off)

Passei
dormindo meu
primeiro dia
em Portugal.
Dia seguinte,
levantei cedo,
agasalhei bem,
disposto a
procurar o
contato que o
Seu Oliveira
tinha passado.

Sérgio sai do quarto passa pela porta aberta do quarto ao lado e vê Batista Bernardo que se prepara para sair. Sérgio vê uma grande cama de casal e num canto uma pequena cama de criança. Roupas espalhadas, coisas africanas. A mulher de Batista tenta acabar de vestir a criança. Sérgio desce.

CENA 51

INT. DIA. PENSÃO, RECEPÇÃO, LISBOA

Não encontra ninguém no balcão do Hotel. Baptista Bernardo surge então e senta-se perto de Sérgio.

BATISTA

O Sr. Habib está na Mesquita. Deve estar a chegar.

SÉRGIO

O Sr. também não é daqui?

BATISTA

Não, não, sou de Angola.

SÉRGIO

Angola? Não conheço nada de Angola. É bom lá?

SÉRGIO

(Off sobre um plano fechado de Sérgio)

(E contou, que era de Angola, **tinha perdido uma perna uns vinte anos atrás, quando**

menino, pisou
 uma mina
 escondida no
 meio da
 lavoura
 durante a
 guerra entre
 Portugal e os
 independentist
 as, e que,
 pernetta, não
 pode nem
 sequer estudar
 mais, porque a
 escola era
 longe da
 aldeia, e,
 quando casou,
 pensando no
 futuro dos
 filhos,
 debandaram pra
 Lisboa, sem
 dinheiro e sem
 emprego.)

(Improviso : Batista Bernardo fala da situação de Angola hoje (2005), dos diamantes, dos muito ricos e dos muitos, que são muito pobres).

A mulher de Batista desce com a criança e a família sai. Entretanto o Sr. Habib chega e já ouvira o comentário de Batista Bernardo, fala com Sérgio.

SÉRGIO

Vida

difícil!

SR. HABIB

Coitado do rapaz, é uma
misérra, o que é que há-de se
fazer.

SÉRGIO

O Senhor
conhece a Rua
do Vilar?E
mostra-lhe o
papel.

SR. HABIB

Rua do Vilar,
perto do cais
do porto..?
Não. Deve ser
lá em baixo no
Cais do Sodré.
E o que é que
o traz por cá?

SÉRGIO

(off, sobre um plano
fechado do Sr. Habib)

Resolucionei
manter uma
conversa.
Delatei o
desemprego em
Cataguases...

SÉRGIO

...Cataguases
é onde eu
moro,

SÉRGIO

(off sobre um plano
fechado do Sr. Habib)

...e meu
pensamento de
trabalhar
firme por um
tempo, ganhar
bastante
dinheiro e
voltar pro
Brasil,
comprar uns
imóveis e
viver de
renda.

SR. HABIB

Tem cuidado,
não digas isso
muito alto.
Ainda te metem
no primeiro
avião para o
Brasil!

CENA 52

**EXT. DIA. MIRADOURO DO MUSEU DE ARTE
ANTIGA, LISBOA**

Ao longe a Ponte 25 de Abril. O comboio passa lá em baixo, junto ao cais. Ouvimos a mesma buzina do trem de Cataguases. Vemos agora Sérgio olhando o trem que passa lá em baixo e a ponte.

Sérgio desce as escadas que dão para baixo. Atravessa a rua e a linha do trem, até um pequeno bar onde pergunta pela Rua do Vilar.

SERGIO

O Senhor sabe
onde é a Rua
do Vilar?

CENA 53

EXT. DIA. BEIRA RIO, CAIS DO SODRÉ,
LISBOA

Sérgio vagueando perto do Rio Tejo. Está frio e vento. Na mão o cartão postal.

SERGIO

(off)

Especulando,
alcancei a
beira do Tejo,
uma ignorância
tanta água,
perto dele o
infeliz do
Pomba parece
corquinho,
comprei um
cartão-postal
pra exibir
praquele povo
incrêu de
Cataguases,
mas às vezes
fico pensando,
acho que não

vou mostrar
 não, pra quê
 humilhar o
 pobre do nosso
 rio?, capaz
 até de
 adoecer,
 secar, a gente
 nunca sabe a
 reação das
 pessoas, (e
nisso bati-
cabeça
indagando da
tal da rua do
Vilar).

(Documental/Improvisado) Depois, já no Cais do Sodré, Sérgio pergunta a várias pessoas pela Rua do Vilar. Alguns dizem que não conhecem, outros dão indicações vagas, outros mais precisas. Sérgio vai andando pela cidade. Sérgio, já subindo a Rua do Alecrim, olha o nome de uma rua e, sem esperança, guarda o papel no bolso.

SÉRGIO
 (off)

Desisti certo
 que seu
 Oliveira tinha
 caçoado de
 mim, também já
 devia saber, o
 que ele
 ganhava me
 ajudando?,
 nada!, e
 cresceu uma
 raiva por ter

feito papel-
de-bobo, devia
estar morrendo
de rir lá
agora,
contando o
feito pros
pinguços do
Bar, o
Tarcisio
zombando de
mim, tem
problema não,
raciocinei, já
dobrei
inúmeros
obstáculos,
não ia ser
agora a me
impedir de
atingir meu
objetivo,
pensam que sou
palhaço, pois
então paguem
para ver,
retiro é força
das minhas
desventuras.

CENA 54

INT. DIA. TASCA 1, LISBOA

Ao fim da manhã, Sérgio entra numa tasca e pede um prato do dia e um chopp. O GARÇOM é brasileiro. Entrega o menu.

GARÇOM

Olá, boa
tarde!

SÉRGIO

Boa tarde.

O Garçom entrega o menu e Sérgio lê surpreso. O Garçom volta para atender o pedido de Sérgio.

GARÇOM

Já escolheu o
seu pedido?

SÉRGIO

É... Um prato
do dia e um
chopp.

GARÇOM

Um prato do
dia... e um
chopp, aqui
não se diz
chopp, aqui se
diz imperial,
aqui em
Portugal.

SÉRGIO

Ahhh...
Imperial?!

GARÇOM

Sim.

SÉRGIO

Cê é
brasileiro?

GARÇOM

Sou, sou
brasileiro, e
você?

SÉRGIO

Sou de
Cataguases,
Minas Gerais

GARÇOM

Oh, que legal,
eu também sou
mineiro.

SÉRGIO

Ahhh, Você
também é
mineiro, de
onde?

GARÇOM

Sou de Belo
Horizonte.

SÉRGIO

Tem pão de
queijo aí?

GARÇOM

Pão de
Queijo...
ehehe... não
aqui não tem
pão de queijo,
tem uma
carcacinha
daqui, é muito
bom
acompanhando
uma sopinha,
aceita?

SÉRGIO

Quanto que é a
sopa?

GARÇOM

Não, tá tudo
incluído já no
menu. E você
pode escolher
os pratos do
dia, que tem
esses:
Bifinhos com
cogumelos ou
pescadinhas de
rabo na boca
fritas.

SÉRGIO

Pode ser os
bifinhos, com
cogumelos.

GARÇOM

Então uma de

Bifinhos, uma
sopa e uma
imperialzinha.
Já trago. Com
licença.

Tempo. Sérgio observa. O Garçon volta com o pão
e a imperial.

GARÇOM

Você tá aqui
há pouco
tempo?

SÉRGIO

Tou, acabei de
chegar. Você
tá aqui tem
muito tempo?

GARÇOM

Já moro aqui
há cinco anos!

SÉRGIO

Cinco anos?!
Cê conhece uma
rua, chamada
Rua do Vilar?

GARÇOM

(Lê o papel)

Rua do Vilar,
perto do cais
no Porto, isso
aqui é no
Porto.

SÉRGIO

Não, mas eu
tava lá,
perguntei no
cais do Sodré
e ninguém
sabia dessa
rua...

GARÇOM

Ah, não, é no
porto, mas é
uma cidade que
se chama Porto
aqui em
Portugal, fica
no norte, uns
trezentos
quilómetros
daqui. Dá para
ir de
autocarro ou
de comboio.
(Pausa) Quer
dizer de
Onibus ou de
trem.

SÉRGIO

Ah, tá bom
obrigado.

GARÇOM

Dá licença.

O Garçon afasta-se.

SÉRGIO

(off)

Recuperei seu

Oliveira para
meu roll de
pessoas
dignas, ele
que, por uma
data,
frequentou o
inferno, e
acho mesmo que
até saiu de lá
meio sapecado,
o coitado.

Sérgio observa os portugueses na Tasca. Ele repara que a maioria bebe copos de vinho tinto. Ele vê como eles comem, alguns sozinhos. **Na TV uma notícia sobre José Sócrates, primeiro-ministro. As imagens da TV emendam finalmente numa notícia do Benfica que venceu por 3x0 o Paços de Ferreira.**

CENA 55

Cortada.

CENA 56

EXT. DIA/NOITE. VÁRIOS, LISBOA

MONTAGE, música, vários dias, um mês.

As cenas seguintes começam com uma panorâmica abstracta ou descritiva que vem descobrir o sujeito da acção, sempre alternando da esquerda para a direita e da direita para a esquerda.

CENA 56 A

INT. DIA. PENSÃO, BANHEIRO, LISBOA

Sérgio à porta do banheiro do Hotel bate à porta. "Está gente", respondem. Sérgio de toalha ao ombro e havaianas, cheio de frio. Depois sai a mulher de Batista Bernardo.

CENA 56 B

INT. DIA. PENSÃO, SALA COMUM, LISBOA

Sérgio sentado na sala comum do hotel sublinha anúncios de emprego.

CENA 56 C

EXT. DIA. RUAS DE LISBOA, CHIADO, LISBOA

Sérgio caminha pelas ruas da Baixa. Numa das

ruas uma mulher toca violino e pede dinheiro com a caixa do instrumento aberta no chão.

CENA 56 D

EXT. DIA. CABINE TELEFÔNICA, LISBOA

Sérgio numa cabine de telefone, desliga o telefone e faz uma cruz num anúncio sublinhado. Há outros anúncios sublinhados com cruz. Vê outro anúncio e marca o número.

CENA 56 E

INT. NOITE. PENSÃO, QUARTO SÉRGIO, LISBOA

Sérgio dorme no Hotel. A fotografia. No quarto ao lado ouvimos os habituais sons.

CENA 56 F

EXT. DIA. ENTRADA DE UMA EMPRESA, LISBOA

Sérgio sai de um prédio de uma empresa e risca um anúncio no jornal.

CENA 56 I

INT. NOITE. BAR NO BAIRRO ALTO, LISBOA

Sérgio num bar sozinho, olha para uma mulher bonita. Vai ao seu encontro, sorridente. Diz-lhe alguma coisa. Oferece a sua flor de papel. Ela

sorri com desdém e afasta-se.

CENA 56 G

INT. NOITE. TASCA 1, LISBOA

Sérgio come na Tasca 1. Na TV, a notícia da eleição de Ângela Merkel. É cedo, há poucos clientes. Um deles chega pouco depois. Senta-se e é cumprimentado pelo Garçom, já seu conhecido, que lhe serve um jarro de tinto e põe uns pães na mesa. Sérgio bebe o vinho e observa a freguesia.

SÉRGIO

(OFF)

Frequentava a
mesma Tasca
todos os
dias... Comida
barata...
**Estava numa
situação de
desespero,
pensei até em
fazer uma
doideira,
tomar veneno
ou pular da
ponte Vinte e
Cinco de
Abril, e, mais
pra distrair a
cabeça,
chegava cedo e
comia devagar,
prestando**

**atenção na
freguesia.**

CENA 56 H

INT. NOITE. PENSÃO, QUARTO SÉRGIO, LISBOA

Sérgio conta o pouco dinheiro que ainda lhe resta, poucos Euros. Ele tira de trás do armário um envelope escondido com alguns Reais que conta e guarda na carteira.

CENA 57

INT. NOITE. PENSÃO, RECEPÇÃO, LISBOA

Os corredores vazios da pensão.

A recepção vazia e enfeitada com luzes e uma pequena árvore de natal.

CENA 58

INT. DIA. PENSÃO, PORTARIA, LISBOA

Sérgio entra todo molhado no Hotel. Fecha um guarda-chuva. Lá fora vem o barulho da chuva.

Sérgio não vê ninguém. Toca a campainha. Lá de dentro surge Sr. Habib.

SR. HABIB

Olhe lá, não
vê que está a
molhar isto
tudo! Não sabe
que o guarda-
chuva é para
deixar aqui.

Arranca-lhe o guarda-chuva e põe num vaso redondo junto com outros.

SÉRGIO

Desculpa, eu
não sabia.

SR. HABIB

O que é que o
Sr. deseja?

SÉRGIO

Nada não, só
que, como não
há ninguém no
balcão achei
perigoso,
alguém pode
entrar, roubar

qualquer
coisa...

SR. HABIB

Isto aqui não
é o Brasil!

Sr. Habib afasta-se.

RODOLFO

Liga pra ele
não. Sr. Habib
é assim, mas
no fundo ele é
boa gente.
Você é
brasileiro?!

SÉRGIO

Sou sim.

RODOLFO

(apertam as mãos)

Rodolfo
Henrique de
Lima. Mas ò,
me trata por
Rudolfo tá
bem!
Ah, tá bom.
Sérgio **de**
Souza Sampaio.
É sempre bom
encontrar
alguém que
fala a mesma
língua que a
gente.

RODOLFO

Sou do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, mas já levo aqui em Lisboa mais de cinco anos e quando eu cheguei aqui também fiquei aqui hospedado por isso eu conheço bem o Sr. Habib. Mas agora tou dividindo um apartamento com um colega, o Jerê, lá na Damaia, sabe onde é?

SÉRGIO

Não.

RODOLFO

Lá pros os lados de Benfica. Quem mora aqui é o Sr. Alexandre, um português que passou a maior parte da vida no Brasil e que de

começo me
ajudou muito.
Ele me
aconselhou, me
arrumou
trabalho na
obra... Então
volta e meia
eu venho e
trago uma ou
outra coisa
que ele teja
precisando.
Você tá pouco
tempo aqui,
né?!

SÉRGIO

É pouco tempo
ainda.

RODOLFO

Você tá
fazendo alguma
coisa aí?

SÉRGIO

Não.

Puxando Sérgio, começam a subir as escadas.

RODOLFO

Então vamos
lá, vou te
apresentar o
Sr. Alexandre,
quem sabe ele
pode te
arrumar alguma

na obra.

SÉRGIO

É... obra não
é muito meu
ramo, não...

RODOLFO

Mas ele é
gente boa,
vamo lá...

SÉRGIO
(off)

**Fiquei meio
desconfiado
lembrando os
conselhos do
Seu Geraldo lá
no bar do Seu
Oliveira, mas
o Rodolfo
parecia gente
boa e, ao
afinal das
contas eu
estava ali
sozinho e
tinha de me
virar.**

O Rodolfo
contou que o
Seu Alexandre
tinha voltado

do Brasil há
 alguns anos
 já, viúvo,
 dois filhos
 que pouco via,
 acabou morando
 no melhor
 quarto da
 pensão
 passando a
 maior parte do
 seu tempo
 sozinho.

CENA 59

INT. DIA. PENSÃO, ESCADAS, LISBOA

Sérgio e Rodolfo sobem as escadas. No primeiro lance cruzam com Batista Bernardo e o filho que descem. Sérgio cumprimenta e vira a cabeça ficando por um breve instante a vê-los afastar. Vários andares que nem Sérgio sabia que existiam, até chegarem a umas águas furtadas do Hotel.

CENA 60

INT. DIA. PENSÃO, UMAS ÁGUAS FURTADAS
 AUSTRAS

Um quarto grande com uma mesa em primeiro plano, alguns jornais desportivos em cima, mais ao fundo um sofá de uma pessoa em frente a uma

televisão, Cassetes VHS espalhadas. Uma pequena estante com livros velhos e revistas. Tudo meio desarrumado. É a casa do Sr. Alexandre. **Vemos apenas o corpo do Sr. ALEXANDRE, homem mais velho, de pijama e roupão está deitado num outro quarto que se vê no fundo. Batem à porta. Ele pousa um jornal e vai abrir a porta. Entram Rodolfo e Sérgio.** São feitas as apresentações. O Sr. Alexandre encaminha-os para a mesa. Sentam-se e começam a conversar. Ele conta a sua história para Sérgio e Rodolfo.

CENA 61

EXT. DIA. RUAS DE LISBOA, LISBOA

RODOLFO

Vamo lá tomar
uma imperial
com uns amigos
ali numa tasca
bem bacana!

SÉRGIO
(Desconfiado)

Brasileiros?

RODOLFO

Gente boa,
Sérgio!
Pessoal como
nós!

(Improvisado) Enquanto caminham pelas ruas, Rodolfo vai mostrando a Sérgio alguns lugares da cidade.

CENA 62

INT. FIM DE DIA. TASCA 2, LISBOA

No fim do dia, bebem um copo com outros amigos brasileiros de Rodolfo. (Documental) Falam das dificuldades que todos sentem em Lisboa. Das burocracias, dos papéis, do serviço de estrangeiros e fronteiras, etc.

CENA 63

EXT. NOITE. RUAS DA PENSÃO, LISBOA -
PRÁÇA DA FIGUEIRA

As ruas vazias de noite. Sérgio entra no Hotel.

CENA 64

INT. NOITE. PENSÃO, RECEPÇÃO, SALA
COMUM, LISBOA

Sérgio entra no Hotel. Não há ninguém na portaria. Sérgio ouve o barulho da TV na sala comum no fundo do corredor e dirige-se para lá. No sofá está Batista Bernardo dormitando. O filho enrolado num cobertor vê televisão. Sr. Habib sentado numa poltrona por perto, levanta e acompanha Sérgio. Batista entreabre os olhos e volta a fechá-los. Já na recepção, Sérgio pega a chave com o Sr. Habib. A criança aparece no corredor saindo da sala comum, mas Batista vem buscá-lo de volta para a sala. Seabra olha Sérgio, desaprovando, e Sérgio não entende. Sérgio sobe as escadas.

CENA 65

INT. NOITE. PENSÃO, CORREDOR, LISBOA

Ao passar no quarto de Batista e família, a porta abre-se, e Sérgio vê um homem saindo do quarto e ainda ajeitando a roupa. Pela porta entreaberta, Sérgio vê a mulher de Batista seminua sentada na cama, de costas, apertando o sutiã. O homem fecha a porta e afasta-se, sorridente.

Sérgio entra no seu quarto.

CENA 66

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Então um dia
recebi um
telefonema.
Era o Rodolfo,
"Lembra de
mim?", " Bom o
caso é que" O
Jerê tava
sabendo de uma
vaga de garçom
num
restaurante no
Bairro Alto e
que se
quisesse, o
emprego era
meu, mas devia
ir sem-falta
procurar um
tal de seu
Peixoto, o que
fiz
imediatamente.

CENA 67

INT. DIA. RESTAURANTE, LISBOA

Sérgio conversa com Miguel, o dono do Restaurante, (improvisado, encontrar personagem dono de restaurante e fazer a cena como se ele fosse mesmo contratar Sérgio) que lhe faz perguntas, aceita-o e diz-lhe as condições.

CENA 68

INT. DIA. RESTAURANTE, LISBOA

Vários planos de Sérgio a trabalhar no Restaurante. Na cozinha, a atender clientes, a comer com os outros colegas do restaurante, etc. (Documental, largar o personagem como se estivesse mesmo a aprender a trabalhar no Restaurante, vários dias).

CENA 68 A

EXT. DIA. SEF

Sérgio entra no SEF

CENA 68 B

INT. DIA. SEF

Sérgio pede informações no SEF

SÉRGIO

(off)

Fui várias
vezes no tal
de SEF,
Serviço de
Estrangeiros e
Fronteiras,
mas sempre
demorava
tanto, papel
pra lá, papel
pra cá, um
mundarel de
gente ali
esperando
comigo, e eu
tendo de
voltar pró
Restaurante
correndo pra
pegar no
Serviço,
acabava que

sempre tinha
de deixar pró
dia seguinte.

CENA 68 C

INT. DIA. SEF

(Outro dia) Sérgio sentado na sala de espéra do SEF. Impaciente. Olha o relógio. Levanta-se e vai perguntar se falta muito para a vez dele. Volta a sentar-se. Tempo. Cortes, outras pessoas sentadas à espera. Sérgio olha o relógio e resolve ir embora.

CENA 69

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Como o salário
parecia bom,
retomei os
planos de,
descontada a
pensão pra
Noemi e pro
Pierre,
economizar ao
máximo pra ir
embora logo,
comprar umas
casas em
Cataguases,
viver de
aluguel,
fazendo nada o
dia inteiro,
virar patrão,
o povo,
ensardinhado
dentro do
ônibus,
respeitoso, me
cumprimentar,
Boa tarde,
Serginho,
Serginho não,
Seu Sérgio,
Boa tarde, Seu
Sérgio, não,
não, Doutor

Sérgio, Boa tarde, Doutor Sérgio, e quem sabe, auxiliar na recuperação da Noemi e reconstituir a família.

CENA 70

INT. DIA. RESTAURANTE, LISBOA

Sérgio recebe o pagamento em notas no Restaurante. Sérgio fala com um dos seus colegas.

SÉRGIO
(off)

Mas os meses tinham passado e eu, que nessa altura andava engastalhado no movimento do Restaurante, estava de fato solteiro havia uns bons meses. **Pedi conselho a um dos colegas.**

CENA 71

EXT. NOITE. ALMIRANTE REIS

Sérgio, blusa e casaco novo, caminha pela Almirante Reis.

CENA 71B

EXT. NOITE. BAR DE ALTERNE

Sérgio caminha pela rua procurando, encontra a porta do bar, bate à porta e entra..

CENA 72

INT. NOITE. BAR DE ALTERNE, LISBOA

Na porta, Sérgio cumprimenta o PORTEIRO que está junto com um PATRÃO. O Porteiro manda-o entrar. Os dois homens ficam a olhar Sérgio comentando entre si. Um bar de alterne, meio vazio. Dia de semana. Uma das mulheres faz a dança do varão, um strip, em cima de um estrado. Sérgio senta-se numa mesa. Olha as mulheres fascinado. Pede uma cerveja. Vem a cerveja e a conta. Sérgio surpreendido com o preço. Há **cinco** mulheres sentadas em duas mesas próximas uma da outra, e dois clientes que conversam com outras duas. O espectáculo termina. Ouvem-se palmas de duas ou três pessoas, sentindo-se o ambiente vazio. Logo recomeça a música.

O Patrão dá indicação a uma das prostitutas SHEILA, 30/40 anos, escultural, mini saia, para ir ter com ele. Sérgio sorri. Convida-a a sentar-se. A música abafa o diálogo. Conversam. Ela pede para ele lhe pagar uma bebida. Sérgio chama o empregado e pergunta o que ela quer beber. Ela pede. Aproxima-se mais dele. Ele fala no ouvido dela. Ela fica surpresa. Sérgio tira do bolso o passaporte brasileiro e mostra-lhe confirmando sua origem. Ela parece ficar contente. Riem. Sérgio pede mais uma cerveja. Ela pede mais bebida. Rostos de risos, a mão dela toca no joelho de Sérgio, **a câmara roda sobre eles, fundindo várias vezes em elipse. Vêm mais bebidas e Sérgio vai pagando já sem olhar o que vai gastando. Guarda as notas no bolso do casaco.**

SÉRGIO

(off)

Nunca em toda
a minha vida
tinha estado
perto de uma
mulher assim,
tão, tão, sei
lá, lembrava
uma estrela de
cinema, uma
atriz de
televisão,
faria bonito
na casa de
qualquer rico
do Brasil, e
eu ali,
encostado
nela, já
imaginava nós

dois
desembarcando,
casados, em
Cataguases, o
povo em roda
se empurrando
pra avizinhar
da gente, o
Tarcisio
dizendo,
"Sérginho,
caralho, onde
arrumou esse
monumento?", e
eu, aborrecido
por relatar
mais uma vez a
mesma
história,
"Paixonou
comigo, largou
tudo pra me
acompanhar...
Por mim, muita
responsabilida
de... Mas
fazer o quê?"

Sérgio, entusiasmado, pergunta:

SÉRGIO

E... quanto
que é?

Ela não ouve, a música está alta.

SÉRGIO

(Gritando e fazendo um
gesto de dedos)

Quanto?

Ela sorri, esconde os dedos de Sérgio com a mão, aproxima-se do ouvido de Sérgio e diz um valor. Sérgio fica assustado. Conta discretamente as notas que tem no bolso, e murmura alguma coisa no ouvido dela. Ela fica séria. Sorri, levanta-se e vai embora.

Sérgio fica ali, sozinho.

Desiludido, acaba a sua cerveja, enquanto pega num guardanapo de papel e faz a sua flor.

Levanta-se, passa por Sheila e dá-lhe a flor. Sheila olha a flor e ri. Agradece, com algum desdém. Sérgio vai embora. Sheila olha a flor. Sorri.

CENA 73

EXT. NOITE. ENTRADA BAR DE ALTERNE,
LISBOA

Sérgio sai do Bar. O Porteiro e o Patrão estão cá fora a falar com um cliente.

PORTEIRO

**Quer que chame
um Táxi?**

Sérgio apalpa as notas no bolso da camisa e recusa.

SÉRGIO

Não, obrigado.

Sérgio sai de quadro. Sheila aparece à porta e vai sair quando o Patrão Segura-a pelo braço.

PATRÃO

Onde é que tu
vais ?

SHEILA

Me larga, não
queres o
dinheiro? Vou
com o cliente!

Solta-se do braço e vai-se embora.

CENA 74

EXT. NOITE. RUAS DO INTENDENTE/PENSÃO 2,
LISBOA

Sérgio caminha pela rua. De repente ouve passos atrás dele. É Sheila que se aproxima com a flor na mão. Ela dá-lhe o braço e caminha com ele ao longo da rua. Mete a mão no bolso da camisa dele e tira o dinheiro, olha o dinheiro contando-o, olha para ele, sorri, e faz um sinal de aceitação. Guarda o dinheiro. Os dois afastam-se.

SHEILA

Gostei.
Afinal, você é
um
conterrâneo.

Ali por perto, entram numa pensão.

CENA 75

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

E eu gostei
dela, apesar
da profissão,
até pensei em
esquecer de
vez a Noemi e
casar de novo.
Não tratei de
conter meu
contentamento
com os meus
poucos
conhecidos de
Lisboa.

CENA 76

INT. DIA. PENSÃO, ENTRADA, LISBOA

Sérgio conversa com o Sr. Habib no balcão do Hotel. O Sr. Alexandre também está ali presente.

SÉRGIO

Uma moça de
fino trato,
Sr. Habib,
fino trato.

SR. HABIB

Brasileira?

SÉRGIO

Sim,
brasileira
como eu!

SR. HABIB

Cuidado
Sérgio,
brasileira do
Intendente?
Quanto é que
ela te pediu?

SR. ALEXANDRE

Podes arranjar
melhor,
Sérgio...

SÉRGIO
(off)

Controlando o
juízo pra não
esfolar a cara
daqueles
mequetrefes
nos pés-de-
moleque que
realçam a rua,
esplanei:

SÉRGIO

Ora, também
não é assim!

E Sai chateado.

CENA 77

INT. DIA. PENSÃO, QUARTO DE SÉRGIO,
LISBOA

Sérgio olha a foto da família em cima da cómoda. Agarra nela e guarda-a numa gaveta. Depois pega num celular novo, ainda com a caixa em cima da cama, tenta decifrar o telefone com o papel do número de Sheila na outra mão. Finalmente parece conseguir a ligação e sorri.

SÉRGIO
(OFF)

Sheila me deu
o número de
telemóvel.
Liguei pra ela
e acertamos de
almoçar na
segunda-feira,
repouso
laboral no
restaurante,
desejo dela
comer, "arroz-
com-feijão".

CENA 78

EXT. DIA. RESTAURANTE BRASILEIRO, LISBOA

Sérgio e Sheila acabam o almoço num Restaurante brasileiro. Tomam café. Sérgio paga a conta. Vemos o prato com a conta em grande plano. Sérgio Põe duas notas de 20. Vemos a mão de Sheila que agarra a mão de Sérgio. Ela sorri, maliciosa. Depois arrasta a mão e agarra as duas notas. Vemos a mão de Sérgio que Põe outras duas notas de 20 no prato da conta. Sérgio sorri. **A mão de um empregado de mesa leva a conta e o dinheiro.**

CENA 78B

EXT. DIA. EXPO, LISBOA

Sérgio e Sheila caminham lado a lado.

SHEILA

Minha família
é de
Maurilândia.
Eu não sei a
história
direito porque
eu era muito
pequena, mas a
gente foi
viver pra São
Paulo, São
Rafael.
Conhece?

SÉRGIO

São Paulo eu
já fui, mas
não lembro de
São Rafael...?

SHEILA

É lá perto de
... (?)

SÉRGIO

Sei.

SHEILA

Minha mãe
dizia que era
pra ter uma
vida melhor.
Meus irmãos na
medida em que
cresciam,
começavam a
trabalhar e
paravam de
estudar. Mas
eu não. No
primeiro ano
do colegial eu
arrumei um
emprego num
armarinho.
Trabalhava de
dia e estudava
de noite,
sonhava ser
professora de
criança
pequena,
adorava
criança
pequena, mas
as coisas são
difíceis, né?
Meu Pai era
muito duro

comigo. Então,
com 15 anos eu
fugi e me
casei com o
primeiro homem
que encontrei.
Fui casada
durante nove
anos, mas
depois
descobri que
ele não era
aquela pessoa
que imaginava.
Me separei,
fiquei um
tempo sem
fazer nada,
mas o meu
marido não
aceitava a
separação e
tentou o
suicídio, mas
não conseguiu
e eu fui
crucificada
pela família
toda dele. Aí
eu vi um
anúncio no
jornal. Era
uma proposta
para um
emprego no
exterior,
hotelaria ou
restaurante...
Fiquei com

aquela
ideia... viver
uma temporada
por lá...
juntar
dinheiro...
Voltar e me
estabelecer em
São Paulo, ter
um teto pra
morar, um
plano de
saúde... Fui.
Me inscrevi,
paguei a
passagem,
paguei a
hospedagem e
um valor para
eles. Viemos
por Madrid,
porque diziam
que era mais
fácil entrar
em Portugal.

Vim

acompanhada

por um homem.

Ele só me
disse a
verdade em
Madrid, no
Onibus para
Lisboa. Eu não
sabia. Eu
estava sozinha
e ele viu ali
que podia
ganhar uma boa

grana comigo.
Acabei
aceitando
porque não
queria mais
voltar,
entendeu...? E
pronto, topei.
Ele ficou
comigo três
meses, me
batia, me
extorquia
dinheiro... Só
não pegou meu
passaporte. **A**
gente passou
por varias
casas, mas
como ele me
agredia, as
pessoas não
aguentavam.
Foi então que
eu conheci um
dos meus
primeiros
maridos aqui
em Lisboa, e
ele conseguiu
expulsa-lo, me
deu a maior
força, me
casei, sai da
noite e esse
pesadelo foi
embora. Depois
vi que não
tava bem no

casamento,
pronto foi
impulso não
é... Pensei
que tivesse me
apaixonado. Me
separei de
novo e voltei
à noite.
Gostava de
trabalhar numa
daquela lojas
de roupa
bonita no
Chiado, sabe?!
Mas parece que
está escrito
aqui na
testa...
(PUTA) onde
entro me
tratam mal...
Mas bom...

CENA 79

INT. DIA. PENSÃO 2, QUARTO, LISBOA

Por entre o guarda-roupa que ocupa grande parte do quarto colorido, vemos as pernas e os pés de Sérgio em cima de Sheila. Sérgio está de meias. Fazem amor. Vemos agora os dois. Sheila incentiva Sérgio dizendo palavras picantes no seu ouvido.

CENA 80

EXT. DIA. VÁRIOS, LISBOA

(Passagem de tempo, 1 mês)

As cenas seguintes começam com um panorâmica abstracta ou descritiva que vem descobrir o sujeito da acção, sempre alternando de esquerda para a direita e da direita da esquerda.

CENA 80A

EXT. DIA. RESTAURANTE, LISBOA

Sérgio sai do trabalho

CENA 80B

EXT. DIA. RUAS DA BAIXA, LISBOA- ROSSIO

Na Baixa tentam vender-lhe haxixe. Ele foge assustado.

CENA 80C

EXT. DIA. ESPLANDA, LANCHONETE NA BAIXA, LISBOA

Encontra Sheila e lancham na Baixa. Sérgio paga a conta e Sheila olha o dinheiro, ele dá-lhe uma nota de 50. Levantam-se e saem.

CENA 80D

INT. DIA. RESTAURANTE, LISBOA

Sérgio continua a trabalhar no Restaurante.

CENA 80E

EXT. DIA. PENSÃO 2, ENTRADA, LISBOA

Sérgio e Sheila Saem os dois da pensão e afastam-se conversando.

CENA 80F

INT. DIA. (WESTERN UNION) CASA DE ENVIO DE DINHEIRO

Sérgio vai depositar dinheiro na Western Union na Baixa, onde muitos emigrantes de diferentes proveniências fazem o mesmo. Ele conta o dinheiro, hesita, e acaba por tirar uma das notas de cinquenta que ia enviar.

CENA 81

INT. DIA. CENTRO DE SAÚDE, LISBOA

Sérgio acompanha Sheila, engripada, a uma consulta no centro de saúde. Sheila, cabeça encostada no ombro de Sérgio, espirra, assoa-se.

UMA MULHER fala sozinha, e com eles dois (Documental, encontrar MULHER com este discurso). Ela queixa-se do sistema de saúde português, de Portugal, da política e dos bandidos dos políticos, de tudo e mais alguma coisa. Sheila segreda no ouvido de Sérgio

SHEILA

Ela não sabe o
que é a
miséria!

Na televisão da sala de espera, um discurso de José Sócrates como primeiro-ministro.

CENA 82

EXT. DIA. PARQUE DAS NAÇÕES, LISBOA

Sheila e Sérgio caminham na Alameda que tem um rio artificial no meio. Sérgio pára junto a uma das pontas. Sheila mais atrás sorri. De repente um jorro de água sai de um dos cones e Sérgio fica molhado. Sheila ri divertida e ele está furioso. Ela esconde o riso, mas perante a situação Sérgio acaba também por rir.

CENA 83

EXT. DIA. CAFÉ PARQUE DAS NAÇÕES, LISBOA

Num café do Parque das Nações, Sérgio e Sheila bebem cerveja. Bebem demais. Riem. Depois, Sheila já sob o efeito das cervejas, triste com a sua vida conta-lhe: (improvisado com Sheila): Que quer voltar à sua cidade natal bem vista, porque ela teve de sair para fazer a vida, mas as de lá da sua cidade, enganam os maridos só porque querem, e ela isso nunca faria). Sérgio fica arrebatado.

SÉRGIO

Eu também
quero voltar!
Economizar ao
máximo pra ir
embora logo,
comprar umas
casas em
Cataguases,
viver de

aluguel, virar
patrão...
Sheila, e se a
gente casasse?

Sheila então olha Sérgio por um breve momento, agarra a bolsa e vai embora. Sérgio levanta-se e quase deixa cair a cadeira para trás, chamando a atenção do empregado. Vai atrás de Sheila, mas é detido pelo empregado. Tem de pagar a conta. **Entra com o empregado.** Depois Sérgio sai a correr.

Sérgio olha a rua por onde Sheila desapareceu. Ele corre e aparece numa esquina. Olha em todas as direcções mas não vê sinal de Sheila. Corre um pouco mais, olha. Nada.

Sérgio afasta-se da câmara.

CENA 84

INT. NOITE. HOTEL, QUARTO DE SÉRGIO,
LISBOA

Nessa noite, Sérgio tenta telefonar a Sheila, atende o voicemail com a voz dela.

CENA 85**Cortada.**

CENA 86

INT. DIA. TASCAS 2, LISBOA

Sérgio e Rodolfo bebem cerveja.

SÉRGIO

(off, sobre um plano
fechado de Rodolfo)

Um dia
encontrei o
Rodolfo que me
convidou para
tomar uns
copos com ele,
meu dia de
folga. Logo a
palestra
correu solta.
Fui sincero,
depois que
havia
tropeçado na
Sheila, andava
meio
perturbado,
acho que
apaixonado com
ela, relatei o
sucedido, quem
era e o que

fazia, e ele,
assustado,

RODOLFO

Ficou doido?
Tem uma
verdadeira
máfia por trás
desse negócio.

SÉRGIO

É diferente o
caso dela...

RODOLFO

É sempre a
mesma
história, mas
na profundez
impera a
violência, as
drogas, a
escravatura.
Tenho nada com
isso não, mas
sai dessa,
mesmo bacana
ela vai
consumir tua
poupança, vai
te deixar a
zero. Pode
escrever... É
da natureza da
... ocupação.
Nós tamo
lascado,
Sérginho, aqui
em Portugal

não somos
nada, nem nome
temos, somos
os
brasileiros, e
o que a gente
é no Brasil?,
nada também,
somos os
outros, os
estrangeiros,
os
portugueses.
Antes do Euro
2004, a
Eurocopa,
havia muito
dinheiro
rolando por
aí, trabalho
não faltava...
agora tá
ficando mais
difícil
Serginho,
nosso pessoal
tá até
começando a
pensar em
voltar pro
Brasil! Eta
paizinho de
merda!, terra
de ladroagem e
safadeza, pra
se dar bem, o
cabra tem de
ser político
ou bandido,

que é quase a
mesma coisa,
aliás. (Pausa)
Se ficasse lá,
Serginho,
virava
marginal,
comprava uma
carabina e
saía caçando
os ricos
todos! Ia
morrer, eu
sei, mas antes
cometia uma
insensatez!

SÉRGIO

Cê tinha
coragem?!

RODOLFO

(Desviando o olhar)

Não. Por isso
vim embora.
(volta a olhar
Sérgio) É
ilusão,
Serginho, pura
ilusão
imaginar que
uma-hora a
gente volta
pra nossa
terra... Volta
nada! A
precisão drena
os recursos. É
a mãe doente

na fila do
 hospital, é o
 pai com câncer
 de próstata
 que precisa de
 um remédio
 caro, é um
 irmão que
 estuda, uma
 irmã que casa,
 um sobrinho
 problemático..
 . Nessa
 brincadeira
 cinco anos
 escorreram já,
 e sabe quanto
 consegui
 acumular?
 Nada... Porra
 nenhuma!

SÉRGIO

Eu tô na tábua
 da beirada
 também.
 Outro dia Seu
 Alexandre,
 conhecedor da
 vida cá e lá,
 fez umas
 contas que me
 derrubaram.
 Disse que vou
 levar uns 3
 anos pra
 conseguir
 levantar um
 dinheiro pra

adquirir uma
casa, isso,
seu eu não
gastar nem um
centavo... Como
pode?

Lá pelo menos
a vida rendia,
o tempo não
passava com as
conversa fora...
tinha lazer,
bola e copos
com os amigos
no fim de
semana.

Aqui não. A
cabeça só em
levantar uma
miséria pra
cobrir as
contas no fim
do mês, sem
sobrar nada.
Nunca vi o sol
bater na minha
janela.

Ainda te olham
torto quando
abro a boca,
desconfiados -
e olha que eu
sou mineiro.

Num foi isso
que me
venderam
daqui.

E agora nem
sei mais o

rumo de
volta.
Como é que
volta?

CENA 87

INT/EXT. NOITE. BAR PERTO DA PENSÃO, LISBOA

Sérgio bebe uma cerveja à noite no pequeno bar ao lado da pensão. Ele pega num guardanapo de papel e faz a sua flor, pensativo. Paga. Depois afasta-se um pouco para a rua. Tenta telefonar outra vez a Sheila, atende o voicemail. Sérgio afasta-se decidido.

CENA 88

EXT. NOITE. ENTRADA BAR DE ALTERNE, LISBOA

Vai à porta da boate onde encontrou Sheila pela primeira vez. Cumprimenta o Porteiro. De longe vemos, mas não ouvimos, que Sérgio lhe pergunta alguma coisa. O Porteiro abana a cabeça Depois a câmara aproxima-se em corte. O Porteiro fala para dentro do bar.

PORTEIRO

Patrão sabe
alguma coisa
da Sheila?

O Patrão aparece à Porta e sorri para Sérgio.

PATRÃO

A Sheila está
no Algarve a
trabalhar
Sérgio.

CENA 89

INT. NOITE. RESTAURANTE, LISBOA

SÉRGIO

(off)

Pra piorar,
 como dizia o
 Seu Oliveira,
 o azar é que
 nem urubu, só
 ataca em
 bando, pouco
 depois, um
 domingo, fim
 de expediente,
 o Miguel me
 convocou de-
 lado...

MIGUEL

Nada contra a
 sua pessoa

SÉRGIO

(off, sob um plano
 fechado de Sérgio)

REVER CONFORME
 IMPROVISO DA
 CENA.

Sérgio afasta-se e sai cabisbaixo.

CENA 90

EXT.

NOITE.

RESTAURANTE/RUAS/CAMÕES/CHIADO, LISBOA

Sérgio sai do restaurante. Caminha pelas ruas do Bairro Alto, sábado à noite, cheio de pessoas que bebem e falam. Sérgio canta baixinho a música da clínica.

CENA 91

INT. DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

Um dia o
telemóvel
tocou cedo, eu
tinha ido
dormir tarde,
perturbado por
andar outra
vez à procura
de emprego ia
já para mais
de semana,
custei a
despertar. Mas
antevendo
desgraça,
imaginei o
pior, morte,
doença,
pedição de
dinheiro,
essas arengas
todas, de
alguém lá do
Brasil, minha
mãe conhecia o
número, pra
caso de uma
emergência,
mas ninguém
nunca ligou.

CENA 92

EXT. DIA. PENSÃO, ENTRADA, LISBOA

Vemos a janela do quarto de Sérgio do exterior. A câmara faz uma pan descendente e ouvimos o som de Sérgio descendo as escadas. A Pan termina na porta do hotel onde ele sai apressado.

SÉRGIO
(off)

Então atendi e do outro lado do telefone deparei com a voz lamentosa da Sheila implorando pra que eu encontrasse com ela, "o mais rápido possível".
"Estou aqui, esperando", e nem deu azo pra perguntar o que tinha havido.

Sérgio caminha em passo rápido afastando-se na praça da Figueira.

CENA 93

EXT. DIA. ALMIRANTE REIS, LISBOA

Sérgio caminha apressado pela rua. (Igual a 71)

CENA 94

EXT. DIA. BAR DE ALTERNE

Sérgio chega ao bar e toca a campainha. O porteiro abre. Está vestido sem o seu habitual casaco preto. (Igual a 71B)

CENA 95

INT. DIA. BAR DE ALTERNE, LISBOA

O bar está com as luzes de dia acesas. O Porteiro senta-se ao balcão. O Patrão e Sheila estão sentados num dos sofás. Em cima da mesa está o passaporte de Sheila. Vemos o passaporte de Sheila em Grande plano. A folha com o nome e fotografia. O nome não é Sheila, mas sim Marilene da Conceição Correia.

PATRÃO

Olá Sérgio.
Senta-te! Vens
em boa hora!
Não andavas à
procura da
Sheila? Agora
podes ajudá-
la.

SERGIO

O que é que se
passa aqui?

PATRÃO

Temos aqui um
problema. A
Sheila meteu-
se numa
enrascada e
deve-nos
dinheiro. Não
é pouco. E o
tempo para nos
pagar já se
esgotou!

SHEILA

Já te disse
que ele não
tem dinheiro.

O Patrão pega no passaporte de Sheila. Vemos o
passaporte em grande plano.

PATRÃO

Dinheiro
talvez não...
(para Sérgio)
Mas deves
ter...
(levanta o
passaporte)
... um
passaporte!

SÉRGIO

...um
passaporte...?
!

PATRÃO

Sim! Um

passaporte
vale dinheiro!

Pausa. Sérgio olha Sheila que desvia o olhar.

SHEILA

Serginho, eu
sei que não é
justo, mas eu
vou fazer
dinheiro, pode
deixar que eu
pago esse
dinheiro para
ele e te
devolvo o
passaporte.

SÉRGIO

Bom... Se... o
caso... é...
sério...

PATRÃO

É sério é!

Sérgio tira o passaporte do bolso de dentro do casaco.

SÉRGIO

Isto contenta
o senhor?

CENA 96

EXT. DIA. BAR DE ALTERNE

O mesmo plano da cena de entrada.

SÉRGIO

(off)

Já
arrendendo,
mas sem como
voltar pra
trás entreguei
para ele o
meu,
perguntei,
"Isto contenta
o senhor?", e
ele pegou os
dois
passaportes e
ficou
satisfeito.

Eles agora saem pela mesma porta, afastam-se um pouco e param. Sheila e Sérgio frente a frente.

SHEILA

Eu vou pagar
esse dinheiro
e te devolvo o
passaporte,
tá?! Prometo!

Sérgio abraça Sheila e tenta beijá-la. Ela desfaz o abraço, Segura-lhe as mãos.

SHEILA

Não é justo.
Eu prometo!
Semana que vem
eu te ligo!

Dá-lhe um beijo na cara e vai-se embora deixando Sérgio sozinho.

SÉRGIO

Sheila!

SHEILA

Meu nome não é
Sheila!

CENA 97

Cortada.

CENA 98

EXT. DIA. SÉ, LISBOA

Sérgio caminha pelas que dão para a Sé de Lisboa. UM LOUCO está em frente à Sé com uma placa pendurada no pescoço que tem escrita: "Compre este homem!" Roupas descompostas, prega aos transeuntes, andando de um lado para o outro.

LOUCO

É isso que
desejam de
Portugal? Que
fiquemos de
joelhos para o
resto da
Europa? Já de
nada somos
donos neste
país, em pouco
tempo só nos
restarão
dívidas! E
quem há de
pagá-las? Eu?
Tu? As
próximas
gerações?
Antecipemo-
nos! Vendamo-
nos enquanto
resta tempo.

Vê Sérgio no meio das pessoas e pega-lhe pelo braço.

LOUCO

Quanto achas
que valho?

Sérgio sorri, julgando brincadeira. Tira uma nota do bolso.

SÉRGIO

5 euros!

O Louco tira a nota da mão de Sérgio.

LOUCO

Cinco euros,
cidadãos,
cinco euros!
Até um
brasileiro faz
uma oferta por
um português!
É isto quanto
valemós?
(Dirigindo-se
para as outras
pessoas) É
isto quanto
valemós? É
isto? Acha que
está bem?
Cinco euros é
o que valho?
Quem dá mais?
Alguém dá
mais?

Sérgio, ao perceber que o Louco se afasta dele e o esquece no meio das pessoas deixa de sorrir e apercebe-se do patético da situação. Então afasta-se lentamente, olhando volta e meia para

trás.

CENA 99

INT. FIM DIA. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO
(off)

O tempo passou
e nada de
notícias da
Sheila, então,
madrugadas,
manhãs e
tardes
deflagrei a
investigar o
paradeiro
dela. O
telemóvel
desativado,
especulei nas
imediações do
Intendente,
vasculhei
casas de
alterne e
hoteizinhos
suspeitos, sem
sucesso.

CENA 100

INT. NOITE. PENSÃO, QUARTO SÉRGIO,
LISBOA

Sérgio, sentado na cama, abatido, conta o

dinheiro que tem. Uns 20 euros, em notas de cinco e moedas.

SÉRGIO

(off) (RUFFATO, 2009, p. 8

3).

Ninguém de
nada sabia.
Pés e mãos
atados,
impossibilitad
o de dar parte
na polícia do
sumiço de
Sheila e do
meu
passaporte,
difícil
conseguir um
trabalho sem
ao menos ter
comigo o
livrinho com o
carimbo
batido.

Guarda o dinheiro no bolso. Vemos agora que Sérgio tem a mala feita ao pé de si. Ele agarra nela com muito cuidado para não fazer barulho, abre a porta do quarto com medo e espreita para fora.

CENA 101

INT.

NOITE.

PENSÃO, CORREDOR, ESCADAS, ENTRADA, LISBOA

Sérgio desce silencioso no hotel escuro de luzes apagadas. Deixa a chave em cima do balcão e sai para a rua.

CENA 102

EXT. NOITE. PENSÃO, ENTRADA, LISBOA -
PRAÇA DA FIGUEIRA

Sérgio sai do hotel com as malas. Atravessa a Praça da Figueira olhando para trás, comprometido, até desaparecer pelas ruas da baixa.

CENA 103

EXT. DIA. MIRADOURO DO MUSEU DE ARTE
ANTIGA, LISBOA

O comboio passa lá em baixo. Num banco do jardim, dois homens estão sentados com a cabeça entre os braços, capuz na cabeça. Dormem. Ao fundo a ponte. Ouvimos o trem e a buzina do trem de Cataguases. A roupa está suja. São peões de obra. Vemos Rodolfo que se aproxima, também ele com roupa de obra. Rodolfo acorda os dois. Um deles levanta a cabeça e reconhecemos Sérgio, o outro um COLEGA da obra.

RODOLFO

Vamos lá, tá na hora!

Sérgio levanta-se e ele e o colega acompanham Rodolfo. Caminham. O Colega de Sérgio tira um cigarro do bolso e acende. Sérgio olha para ele.

SÉRGIO

Me dá um cigarro aí?!

O Colega dá o cigarro e acende. Entram na obra onde trabalham.

CENA 103B

INT. DIA. COMBOIO DA LINHA DE SINTRA

Sérgio sentado à janela, sério, mochila nas mãos, vai olhando sem prestar atenção a paisagem suburbana que desfila perante ele. O Comboio abranda. Sérgio levanta-se e dirige-se para a porta. O comboio para e Sérgio sai.

CENA 104

INT. NOITE. CASA SÉRGIO, SUBURBIO DE LISBOA

SÉRGIO

E foi assim
que depois
disso, entrei
numa
tabacaria,
pedi um maço
de SG, acendi
outro cigarro,
e voltei a
fumar.

Depois de
muitas
peregrinações
pelo consulado
brasileiro
acabei
conseguindo um
passaporte
novo e

continuei
trabalhando na
construção
civil durante
mais de dois
anos.
Trabalhei de
novo em
restaurantes,
bares e fiz de
tudo um pouco.
Ganhei algum
dinheiro mas
gastei tudo.
Nunca voltei a
Cataguases,
não tenho
notícias do
Pierre nem da
Noemi. Minha
saudososa mãe...
Deixei de
ligar vai pra
mais de ano.
Há uns meses
perdi meu
último
trabalho. Não
tem mais
trabalho aqui.
O Rodolfo
acabou mesmo
voltando para
o Brasil, mas
eu não quis
voltar com
ele. Para quê
voltar?

Sérgio fica um momento em silêncio. Sai do quadro. Ouvimos o acender de um isqueiro e vemos de novo a fumaça de um cigarro atravessar o quadro. A câmera recua mostrando um pequeno quarto, uma cama, roupas penduradas e espalhadas, a mala de Sérgio já muito velha, a fotografia da família, envelhecida.

Do lado oposto está agora Sérgio, encostado no parapeito de uma janela, olhando para fora e fumando (Referencia à cena de Cataguases idêntica). Do exterior vemos agora um plano mais apertado de Sérgio que olha o trem que passa. (Igual à cena 1). O plano abre mostrando o bairro de periferia de Lisboa, com Sérgio perdido numa das muitas janelas fumando.

Ouvimos a buzina do trem de Cataguases.

Créditos finais.