



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANO SIQUEIRA RAMALHO PORTELA

**SANTA JOANA CAROLINA: um retábulo de interfaces literárias e cinematográficas
em Osman Lins**

Recife

2023

ADRIANO SIQUEIRA RAMALHO PORTELA

**SANTA JOANA CAROLINA: um retábulo de interfaces literárias e cinematográficas
em Osman Lins**

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Doutor em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

P843s Portela, Adriano Siqueira Ramalho
Santa Joana Carolina: um retábulo de interfaces literárias e
cinematográficas em Osman Lins / Adriano Siqueira Ramalho Portela. –
Recife, 2023.
193f.: il.

Sob orientação de Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Osman Lins. 2. Escrita Criativa. 3. Retábulo de Santa Joana
Carolina. 4. *Nouvelle Vague*. 5. Jean-Luc Godard. I. Ferreira, Ermelinda
Maria Araújo (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-178)

ADRIANO SIQUEIRA RAMALHO PORTELA

**SANTA JOANA CAROLINA: um retábulo de interfaces literárias e cinematográficas
em Osman Lins**

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à
obtenção do Título de Doutor em Letras. Área
de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 30/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Filipe Tavares Falcão Maciel (Examinador Externo)
Universidade Católica de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Gonçalves Tenório (Examinadora Externa)
Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco

Prof^ª. Julia Barbosa Dantas (Examinadora Externa)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Bernardo Jose de Moraes Bueno (Examinador Externo)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dedico a minha amada esposa, que esteve presente e me ajudando em todos os momentos da construção desta tese; a minha filha Mellina, que nasceu em meio à escrita, enchendo minha vida de amor; e a minha filha Paçoca (felina), sempre ao meu lado na hora da produção.

RESUMO

Escritor. Dramaturgo. Crítico. Professor. Osman Lins sempre foi um intelectual engajado e um entusiasmado amante das letras. Na coletânea de artigos publicados na imprensa e reunidos no livro *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, ele aborda com franqueza aspectos da vida cultural da época (1965-1976), que, passados quase sessenta anos, ainda ressurgem com força, atestando a atualidade de muitas de suas preocupações. Alguns desses artigos, portanto, contêm os germens da proposição de uma pesquisa literária muito próxima daquela que hoje povoa os cursos universitários voltados para a Escrita Criativa. Enquanto escritor, professor, dramaturgo e cineasta, interessei-me desde sempre pela obra osmaniana; a qual recorro como inspiração para as minhas próprias produções, desde as acadêmicas até as artísticas. Assim, envolvido num ambicioso projeto de adaptação para o cinema da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, do livro *Nove, Novena* (1966), do escritor pernambucano, ao mesmo tempo em que me debruçava sobre o processo de escritura de uma tese de doutorado sobre esse autor, vi as duas atividades se entrelaçarem inevitavelmente, resultando neste trabalho híbrido que apresento ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. O texto trata inicialmente do particularíssimo modo experimental de concepção da narrativa ficcional do Retábulo, revelando o quanto Osman Lins fazia frente à ortodoxia também no campo da criação. Daí o seu interesse por experiências radicais levadas a cabo pelos franceses, como o *Nouveau Roman* na literatura e a *Nouvelle Vague* no cinema, com as quais estabeleceu um contato próximo durante uma bolsa de estudos que o levou a Europa nos anos 1960. Isso me inspirou a tecer aproximações com as técnicas cinematográficas de Jean-Luc Godard que, bem provável, teriam influenciado na concepção renovadora da escrita ficcional osmaniana, com seus cortes, sobreposições, focos múltiplos e apelo à visualidade em muitas camadas. O estudo desse paralelo da literatura com o cinema moderno também me orientou no meu próprio processo adaptativo da obra em questão, que resultou na escrita do roteiro de um filme. Foi possível, neste meu processo conjunto, chegar a uma intimidade com muitos aspectos da criação literária que a simples teorização não permitiria. Citando Osman Lins: “Obteve-se, além disso, algo que o professor e o aluno raramente conhecem nas salas de aula: a alegria de fazer” (1977, p. 78).

Palavras-chave: Osman Lins; Escrita Criativa; Retábulo de Santa Joana Carolina; *Nouvelle Vague*; Jean-Luc Godard.

ABSTRACT

Writer. Playwright. Critical. Teacher. Osman Lins has always been a committed intellectual and an enthusiastic lover of literature. In the collection of articles published in the press and gathered in the book *Do ideal e da Glória: problema inculturais Brasileiros*, He frankly addresses aspects of cultural life at the time (1965-1976), which, after almost sixty years, still resurface with force, at testing to the relevance of many of his concerns. Some of the articles, therefore, contain the germs of the proposition of a literary research very close to that which today populate university courses focus edon Creative Writing. As a writer, teacher, playwright and filmmaker, I have always been interested in Osmanian work; which I use as inspiration for my own productions, from academic to artistic ones. Thus, involved in an ambitious film adaptation Project of the narrative “Retábulo de Santa Joana Carolina”, from the book *Nove, Novena* (1966), by the writer from Pernambuco, whil eat the same time that I wasporing over the process of writing a doctoral the sison this author, I saw the two activities inevitably intertwine, resulting in this hybrid workt hat I present to the Graduate Program in Letter sat UFPE. The text initiallydeals with the very particular experimental way of conceiving the fictional narrative of the Retábulo, revealing how much Osman Lins stood up to orthodoxy also in the Field of creation. Hence his interest in radical experience scarried out by the French, such as the Nouveau Roman in literature and the Nouvelle Vague in cinema, with which He established close contact during a scholar ship that to ok him to Europe in the 1960s. The study of this parallel bet ween literature and modern cinema also guided me in my own process of adapting the work in question, which resulted in the writing of a film script. It was possible, in this joint process of mine, to reachan intimacy with many aspects of literary creation that simple the orization would not allow. Quoting Osman Lins: “We also obtained something that the teacher and the student rarely know in theclassroom: the joy of doing.” (1977, p. 78).

Keywords: Osman Lins; Creative Writing; Retábulo de Santa Joana Carolina; *Nouvelle Vague*; Jean-Luc Godard.

RÉSUMÉ

Écrivain. Dramaturge. Critique. Professeur. Osman Lins a toujours été un intellectuel engagé et un passionné de littérature. Dans le recueil d'articles publiés dans la presse et réunis dans le livre *Do ideal e da Glória: problema inculturais Brasileiros*, il aborde avec franchise des aspects de la vie culturelle de l'époque (1965-1976) qui, après presque soixante ans, resurgissent encore avec force, attestant de la pertinence de nombre de ses préoccupations. Certains de ces articles contiennent donc en germe la proposition d'une recherche littéraire très proche de celle qui peuple aujourd'hui les cursus universitaires axés sur l'écriture créative. En tant qu'écrivain, enseignant, dramaturge et cinéaste, j'ai toujours été intéressé par le travail osmanien ; dont je m'inspire pour mes propres productions, qu'elles soient académiques ou artistiques. Ainsi, engagé dans un ambitieux projet d'adaptation cinématographique du récit « Retábulo de Santa Joana Carolina », du livre *Nove, Novena* (1966), de l'écrivain de Pernambuco, alors qu'en même temps que je me penchais sur le processus d'écriture d'une thèse de doctorat sur cet auteur, j'ai vu les deux activités s'entremêler inévitablement, aboutissant à ce travail hybride que je présente au Programme d'études supérieures en lettres de l'UFPE. Le texte traite d'abord de la manière expérimentale très particulière de concevoir le récit fictionnel du Retable, révélant combien Osman Lins a résisté à l'orthodoxie également dans le domaine de la création. D'où son intérêt pour les expériences radicales portées par les Français, comme le Nouveau Roman en littérature et la Nouvelle Vague au cinéma, avec lesquelles il noue des contacts étroits lors d'une bourse qui l'emmène en Europe dans les années 1960. L'étude de ce parallèle entre littérature et cinéma moderne m'a également guidé dans mon propre processus d'adaptation de l'œuvre en question, qui a abouti à l'écriture d'un scénario de film. Il m'a été possible, dans ce processus commun, d'atteindre une intimité avec de nombreux aspects de la création littéraire que la simple théorisation ne permettrait pas. Citant Osman Lins : « Nous avons également obtenu quelque chose que l'enseignant et l'élève connaissent rarement en classe : la joie de faire. (1977, p. 78).

Mots clés: Osman Lins; Écriture créative; Retable de Santa Joana Carolina; *Nouvelle Vague*; Jean-Luc Godard.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro <i>A inspiração do Poeta</i> , de Nicolas Poussin.....	16
Figura 2 - Tônia Carrero, Paulo Autran e Osman Lins.....	24
Figura 3 - Trecho do filme <i>O Ano Passado em Marienbad</i> (1961) com alusão às formas Geométricas.....	44
Figura 4 - Capa da edição francesa de <i>Nove, novena</i>	45
Figura 5 - Trecho do filme <i>Nas Garras do vício</i> (1958), elenco na locação.....	52
Figura 6 - Trecho do filme <i>Acossado</i> (1960), famosa cena na Champs-Élysées.....	58
Figura 7 - Trecho do filme <i>Os Incompreendidos</i> (1959).....	60
Figura 8 - Trecho do filme <i>Viver a Vida</i> (196), Nana interpretada por Anna Karina.....	61
Figura 9 - Osman Lins no seu quarto em Paris.....	67
Figura 10 - Osman Lins passeando no <i>Jardin des Tuileries</i>	69
Figura 11 - Pesquisador Adriano Portela no <i>Cafe de Flore</i> (2022).....	72
Figura 12 - Brigitte Bardo em <i>E Deus criou a mulher</i> (1956).....	73
Figura 13 - Joana Carolina, avó paterna de Osman Lins.....	80
Figura 14 - Trecho de <i>Viver a Vida</i> (1962), com participação especial do filósofo Brice Parain.....	85
Figura 15 - Jean-Luc Godard nas ruas de Paris.....	87
Figura 16 - Capa do filme <i>Vivre Sa Vie</i>	88
Figura 17 - Monograma da Encarnação e A virgem e o menino, páginas do Livro de Kells.....	90
Figura 18 - Cruz de Gero.....	91
Figura 19 - Relicário de Teodorico.....	92
Figura 20 - Curta-metragem <i>Os confundidos</i>	95
Figura 21 - Cena de <i>Back to the future</i>	98
Figura 22 - Diretor Adriano Portela com elenco e equipe técnica na locação de <i>Recife Assombrado</i>	100
Figura 23 - <i>Baile Perfumado</i> em exibição no Festival de cinema de Brasília.....	101
Figura 24 - Cena de abertura do filme <i>Bastardos Inglórios</i>	104
Figura 25 - Cena do filme <i>A história da eternidade</i>	105
Figura 26 - Capa do Jornal <i>O Sopro</i>	184

SUMÁRIO

1	[MAKING OF] INTRODUÇÃO.....	10
2	[PREÂMBULO] ESCRITA CRIATIVA E OSMAN LINS.....	15
2.1	ESCRITA CRIATIVA: DA INSPIRAÇÃO A COMPOSIÇÃO.....	15
2.2	OSMAN LINS.....	21
2.3	ENSINA-SE A ESCREVER?.....	29
2.4	OSMAN LINS: PROVOCADOR E EXPERIMENTALISTA.....	34
2.5	RESPOSTAS?.....	36
3	[PRIMEIRO ATO] OSMAN LINS: UM EXPERIMENTALISTA CRIATIVO PELO MUNDO.....	40
3.1	PARIS: O CENTRO INTELECTUAL DO MUNDO.....	40
3.2	PARIS, RECIFE. FRANÇA, BRASIL.....	46
3.3	CINEMA EM UMA NOVA ONDA.....	49
3.4	JEAN-LUC GODARD.....	56
4	[SEGUNDO ATO] UM PESQUISADOR NO RASTRO DO MESTRE.....	65
4.1	PARIS NA MIRA.....	65
4.2	PARIS QUE INSPIRA.....	68
4.3	RETÁBULO (<i>PLOT</i>).....	79
4.4	E SE O RETÁBULO VIRASSE FILME?.....	93
5	[TERCEIRO ATO] CONSTRUÇÃO DE UM ROTEIRO.....	98
5.1	O TEMPO DO CINEMA EM PERNAMBUCO.....	98
5.2	<i>RETÁBULO</i> : UMA ESTRUTURA DE ROTEIRO.....	103
6	[EPÍLOGO] ROTEIRO NA ÍNTEGRA.....	121
7	[PÓS-CRÉDITOS] CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
	REFERÊNCIAS.....	188

1 [MAKING OF¹] INTRODUÇÃO

*Sonhava com fontes e bicas, e toda sua ambição nestes
últimos dias reduziu-se a poder tomar um jarro d'água,
sorvendo cada gole.*
Osman Lins

“Ser escritor é sempre uma danação. Uma danação que, bem entendido, eu não trocaria por nada” (LINS, 1979, p. 258). Essa afirmativa de Osman Lins em entrevista a Patrícia Bins, do *Jornal da Mulher*, no Pará, cujo título da reportagem, publicada em 1978, é “Queiram ou não queiram, deixarei minha marca”, me estimula a mais uma pesquisa em torno da obra desse autor pulsante no universo das artes. Na última incursão, no campo do mestrado², consegui investigar, de forma inédita, o trabalho de Lins enquanto desafiador da Indústria Cultural, sendo ele o primeiro ficcionista a escrever diretamente para mídia televisiva. Na década de 1970, Osman Lins estreava na Rede Globo de Televisão³ com três telefilmes (*A Ilha no Espaço*, *Quem era Shirley Temple* e *Marcha Fúnebre*) no programa *Caso Especial*⁴. Os textos foram reunidos e publicados por Raul Wasserman, diretor da editora Summus, em 1978.

Muito antes das minhas curiosidades acadêmicas sobre este escritor de Vitória de Santo Antão, Pernambuco, autor de *Avalovara*⁵ (1973) — romance considerado sua obra prima — outras inúmeras pesquisas foram desenvolvidas, algumas de primordial importância para os

¹Expressão, usada em cinema e televisão, que retrata os bastidores de uma produção audiovisual.

²A dissertação que produzi é intitulada *Escritas em Movimento: os Casos Especiais de Osman Lins para a Televisão*. É possível acessá-la no site do repositório de teses e dissertações da UFPE: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/24972/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Adriano%20Siqueira%20Ramalho%20Portela.pdf>.

³ Antes da produção das narrativas adaptadas para TV (*Casos Especiais*), a TV Cultura produziu e exibiu uma telenovela baseada no premiado romance *O fiel e a pedra* (1961), de sua autoria, levada ao ar de agosto a setembro de 1981, às 21h, com adaptação de Jorge Andrade e direção de Edison Braga. Deste trabalho só restaram, arquivados no centro de documentação da emissora, alguns capítulos esparsos dentre os 30 originais. Mais recentemente, porém, assistimos à bem-sucedida investida do diretor Guel Arraes, que transformou uma peça teatral de Osman Lins, a comédia *Lisbela e o prisioneiro* (1964), numa minissérie exibida pela Rede Globo em 1994. Posteriormente, em 2003, o texto é adaptado pelo mesmo diretor para o cinema, transformando-se num filme de grande bilheteria, com atores conhecidos do grande público, o que incentivou à reedição da peça pela Planeta Editora, bem como o recrudescimento do interesse dos leitores pela obra do pernambucano (Portela, 2017). Infelizmente, essa publicidade parece ser esporádica e momentânea, retornando a obra ao reduto fechado dos estudos acadêmicos eruditos, e da admiração dos críticos e leitores mais especializados.

⁴ Foram produzidos, ao todo, 172 episódios, com cerca de uma hora de duração cada, entre 10 de setembro de 1971 e 5 de dezembro de 1995, com periodicidade variada. Os “casos especiais” eram modernizações do antigo formato do teleteatro, com cenas em estúdio, apresentando uma história completa por episódio. Os textos podiam ser inéditos, mas em geral consistiam em adaptações literárias em segunda mão de contos, romances e peças teatrais de autores consagrados, como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, inexistindo, à época, a profissão do roteirista de TV no país.

⁵ O livro intercala oito narrativas que permeiam tempos e espaços distintos, tendo como ponto de partida o modelo gráfico de uma espiral e um quadrado, e é um exemplo acabado do impulso artístico experimentalista deste autor.

estudos subsequentes. Em 1986, por exemplo, Ana Luiza Andrade nos apresenta *Osman Lins, crítica e criação*, resultado da sua tese de doutorado. O estudo é pioneiro e nos mostra um panorama sobre a obra completa do autor; entre os capítulos, um dedicado a *Nove, novena*, abordando as inovações técnicas desenvolvidas nas nove narrativas contidas no livro. Em um curto espaço de tempo (1987), Sandra Nitrini publica *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, comparando a técnica osmaniana com a dos novos romancistas franceses.

Tudo isso ainda é muito pouco para se esgotar os estudos em torno da escrita de Lins, se é que em algum dia poderemos chegar a esse esgotamento. Portanto, trago aqui mais uma propositura, novamente inédita (até agora), envolvendo o escritor, dessa vez tendo como norte o cinema experimental francês do final da década de 1950 e início da de 1960, com olhar mais atento ao cineasta Jean-Luc Godard. A ideia inicial partiu das minhas inúmeras leituras de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, uma das narrativas de *Nove, novena*. A cada incursão nesse retábulo, uma descoberta, um encantamento por esta história tão bem contada, cheia de signos, símbolos, idas e vindas no tempo. Joana, sertaneja heroína, vizinha da fome, da miséria, acolhedora de um povo sofrido; mulher que, ao se confessar, prestes da hora da morte, inventa pecados para não se parecer soberba na presença do padre; ela que arrasta uma multidão de “anônimos” que leva nomes de santos. “*Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam*” (LINS, 1975, p. 133). O povo que andava em trevas via uma grande luz (tradução nossa).

Lins iniciou a escrita de *Nove, novena* durante sua estadia em Paris. Em 1961 ele estava lá como bolsista da Aliança Francesa, em meio a uma efervescência cultural que acontecia na cidade. Era época de um movimento cinematográfico chamado *Nouvelle Vague*, que tinha na figura do diretor franco-suíço Jean-Luc Godard um dos seus grandes nomes. O cineasta já estava famoso pelo sucesso do seu filme *Acosado*, lançado um ano antes da chegada do pernambucano em terras francesas. Lins respirou esses ares, visitou cinemas, museus, teatros, escreveu para jornais do Brasil e, como artista, se afortunou de conteúdos para criar. O curioso é que alguns anos após sua volta ao país de origem, ele lança *Nove, novena* (1966). A crítica especializada baliza essa obra como uma revolução literária, o autor teria chegado a sua fase de plenitude. Mais curioso ainda, ao menos para este pesquisador, são as similaridades das narrativas com as técnicas cinematográficas francesas. Teria Osman Lins se inspirado na *Nouvelle Vague* ou especificamente no trabalho desenvolvido por Godard?

Para tentar responder à pergunta supracitada, preciso afunilar para aprofundar. Dentre os nove episódios de *Nove, novena*, está à escolha por “Retábulo de Santa Joana Carolina”, e na esfera estética godardiana, a opção preterida é o filme *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962). Até

onde o cinema experimental francês foi importante para o olhar apurado do escritor pernambucano? Quais as similaridades encontradas no texto do autor que remetem às películas e ao pensamento da *Nouvelle Vague*? Teria Lins escrito pensando em uma possível transmutação para a mídia cinema? Os retábulos propostos dentro na narrativa poderiam ser *takes* (tomadas ou quadros) cinematográficos? Além da pesquisa acadêmica, como cineasta, senti a necessidade de escrever uma adaptação do “Retábulo de Santa Joana Carolina” para o cinema, até para ir testando e avaliando se minhas teorias estavam fazendo sentido ou não.

Divido esta tese em *Making of* (esta Introdução); Preâmbulo; Primeiro, Segundo e Terceiro atos⁶; Epílogo e Pós-créditos. A estrutura foi pensada para que o leitor possa se imaginar de fato na construção de uma escrita de roteiro de cinema. No Preâmbulo trago um apurado sobre a Escrita Criativa no Brasil e no mundo, o surgimento das oficinas e cursos acadêmicos sobre a temática e o mercado contemporâneo com seus autores e afins. Também apresento oficialmente Osman Lins, suas obras, a relação dele com a Escrita Criativa, com o ensino acadêmico e com outras formas de arte, incluindo o teatro e o cinema. Autores como Luiz Antonio de Assis Brasil, Autran Dourado, Patricia Tenório, Silviano Santiago, Haruki Murakami, Paul Dawson, entre outros fortalecem as reflexões em torno do assunto.

No Primeiro Ato ofereço um panorama sobre Osman Lins; início por sua chegada em Paris e traço um paralelo com o Brasil, especificamente com a recepção de suas obras (livros e peças). Abro um tópico para ambientar o leitor sobre o que acontecia na cultura e na política na referida época (década de 1960), nas duas cidades: Recife e Paris. Em seguida introduzo explicações sobre o movimento *Nouvelle Vague* e dedico atenção a um cineasta em especial e sua obra: Jean-Luc Godard e *Viver a Vida*. A fundamentação teórica desse capítulo explora as naturezas das narrativas literárias e cinematográficas a partir de considerações de críticos como: Ana Luiza Andrade (*Crítica e criação*), Lourival Holanda (*Realidade Inonimada*), Sandra Nitri (i) (*Poéticas em Confronto*), Michel Marie (*A Nouvelle Vague e Godard*), François Truffaut (*Hitchcock-Truffaut*), Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico*) e outros.

No Segundo Ato estão as impressões sobre Paris. Este que vos escreve viajou para a capital francesa com objetivo de captar um pouco do que Osman Lins sentiu quando lá esteve anos atrás. Nesse capítulo traço um paralelo com outros intelectuais que miraram em Paris e acertaram em suas criações artísticas, a exemplo de Ernest Hemingway e seu livro póstumo

⁶Atos são divisões de um roteiro de cinema. Geralmente o roteiro é dividido em três atos ou partes; o primeiro ato traz a apresentação dos personagens; no segundo há o desenvolvimento desses personagens na história, seguido da apresentação de seus conflitos; e o terceiro ato é a resolução desses conflitos e onde se encontra o clímax da narrativa.

Paris é uma festa; e de Woody Allen com o longa-metragem *Meia-Noite em Paris*. Mostro outros olhares sobre a capital francesa, como o do consagrado jornalista norte-americano Gay Talese, e tento entender o que vivia o Osman Lins da época, que no futuro iria se tornar — também — um roteirista de TV. Ao final do capítulo abro um tópico inquietante: “E se o Retábulo virasse filme?”.

No Terceiro Ato verso sobre o Cinema Pernambucano, os realizadores e suas principais obras; a relevância do estado e de seu protagonismo na retomada do cinema nacional. Um filme como *Baile Perfumado* (1996), dos cineastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas, não poderia ficar de fora dessa discussão envolvendo a sétima arte e a literatura. Também neste ato abordo o “Retábulo de Santa Joana Carolina” e os seus mistérios, nuances e universalidade. Pondero as relações entre as linguagens da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” e do filme *Viver a Vida*. Episódios, cenas, mistérios, planos de câmera, construção de personagens que se misturam em um jogo envolvendo forma e imagem. Ao mesmo tempo, detalho a estrutura de roteiro *Retábulo* de minha autoria. Trechos do *script* são expostos a fim de corroborar minhas conjecturas. Autores como Christopher Vloger (*A jornada do escritor*), Syd Field (*Manual do Roteiro*), Robert McKee (*Story*) e Doc Comparato (*Da Criação ao Roteiro*) fortalecem a reflexão no que concerne à migração para linguagem cinematográfica, trabalho também amparado pelas teorias de Linda Hutcheon (*Uma teoria da adaptação*).

Por último: o Epílogo. Nesse ponto está a forma prática do que foi discutido nas teorias sobre Escrita Criativa. O capítulo traz, na íntegra, o roteiro da adaptação cinematográfica da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”: o filme *Retábulo*. Foram quatro anos de total engajamento e dedicação a esse projeto. Como ressalta o professor Assis Brasil (2019), escrever ficção é “[...] ter envolvimento epidérmico, psíquico, pessoal e emocional com a história. [...] Se o poeta necessita de muita sensibilidade, muita leitura, muita franqueza, o ficcionista precisa disso e mais: muita vivência” (p. 14-15). Aproveito para anunciar que no decorrer da feitura deste trabalho, o roteiro foi inscrito no edital de Sistema de Incentivo à Cultura⁷ (2023), da Prefeitura do Recife, e foi aprovado por sua banca examinadora, estando apto a receber um fomento no valor de R\$ 500 mil reais para a realização da obra.

Agora cabe ao leitor curioso embarcar nesta viagem literária-cinematográfica, e aos pesquisadores osmanianos — quiçá os godardianos —, acharem ferramentas para outros

⁷O resultado dos projetos aprovados pode ser conferido em portal vinculado à Prefeitura do Recife, com os editais relacionados ao fomento de cultura, através do link: https://www.culturarecife.com.br/public/documentos/Edital_SIC_2021_2022/RESULTADO%20FINAL%20SIC%202021-2022.pdf.

trabalhos. Com toda liberdade poética possível, termino essa introdução com a saudosa frase do cantor pernambucano Reginaldo Rossi: “Você sabe onde fica Paris? Do lado de Recife”.

2 [PREÂMBULO] ESCRITA CRIATIVA E OSMAN LINS

Existe profissão mais fascinante do que essa?
Haruki Murakami

2.1 ESCRITA CRIATIVA: DA INSPIRAÇÃO A COMPOSIÇÃO

Em 70 a.C, em Mântua, na Itália, nascia Publius Virgilius Maro, conhecido universalmente como Virgílio, poeta autor das *Bucólicas*, *Geórgicas* e do clássico poema épico: *Eneida*. Diz à lenda que, sua mãe, ainda grávida, sonhou que concebia um loureiro. Confusa e inquieta, ela foi consultar um profeta, este, por sua vez, teve uma visão sobre o futuro da criança. Seu presságio avisava que o filho esperado poderia se tornar um grande poeta, a depender de uma única condição: na hora certa, deveria ser enviado para Roma. “Vá e aprenda a escrever com os poetas”, anunciou o adivinho. Embora a nomenclatura “lenda” sempre nos deixe no campo da suposição, a frase do profeta traz, em sua essência, a primeira orientação sobre o processo da Escrita Criativa:

É possível que esta seja a mais antiga referência à necessidade de um aprendizado que servisse de base para uma carreira artística, e que deixa de lado a ideia de que o poeta era um ser que encontrava inspiração apenas no divino, como a pictografia, mesmo posterior, iria convalidar. Este “aprender” é a chave para a dessacralização do fazer poético, repousando-o no ensinamento de um poeta mais experiente, que passaria seu conhecimento ao aprendiz, tal como aconteceu desde sempre, e sem contestação, no atelier do artista plástico. (Brasil, 2015, p. 107).

Virgílio, que influenciou Dante, Dante que guiou outros tantos escritores — isso acontece até hoje — e ainda teve o poder criar, unificar e fortalecer o idioma italiano. O aprendizado, durante toda história da humanidade, vem caminhando com a inspiração. Mesmo que o artista alcance, em determinado ponto de sua trajetória, o “domínio total” de suas próprias técnicas, ela sempre circundará o criador.

O pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665), além de ter passado um grande período de aprendizado em Paris, também esteve em Roma, onde ficou encantado pelo trabalho de alguns renascentistas, entre eles Rafael Sanzio e Ticiano, pintores que os inspiravam. Em seu quadro *A Inspiração do Poeta* — segundo os críticos esse é um dos principais trabalhos de Poussin —, podemos observar um momento de construção artística, com vários elementos interagindo para iluminar a escrita do poema pelo poeta.

Figura 1 — Quadro *A inspiração do Poeta*, de Nicolas Poussin



Fonte: imagem retirada do site ArtsDot.com⁸

A cena acontece ao ar livre, debaixo de árvores, com personagens importantes da mitologia, sendo um deles o deus Apolo, que está situado mais ou menos no centro da tela e carrega uma lira sem cordas, instrumento que simboliza a música e a poesia. Não à toa, no canto esquerdo da tela, aparece Calíope, musa grega da retórica e, de acordo com os estudiosos, uma divindade que inspira a poesia épica e a representa como alegoria. Entre Apolo e Calíope está um querubim, com uma coroa de louros na mão e um livro na outra. Assim, o poeta, no canto direito da pintura, está munido de componentes para a sua escrita, a qual, observe, ainda está por ser iniciada.

O universo de inspiração para escrita veio antes mesmo do próprio ato em si de escrever, ele está arraigado à oralidade. Um exemplo é a *Epopeia de Gilgamesh*, considerada por muitos como o primeiro “livro” da história, um poema épico produzido pelos sumérios aproximadamente há dois mil anos antes de Cristo. Na obra são narrados os feitos de Gilgamesh, rei de Uruk, na busca por se tornar um imortal. Para se ter um parâmetro de comparação, os textos de Homero vieram ao público por volta de 1500 anos depois da *Epopeia de Gilgamesh*.

⁸O POET’S inspiração. **ArtsDot**, [s.d.]. Disponível em: <https://pt.artsdot.com/@/8XYMEG-Nicolas-Poussin-o-Poet%27s-Inspira%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15 nov. 2022.

E quando o assunto é oralidade, é impossível não citar *As Mil e Uma Noites*. Esta compilação de histórias, lendas e fábulas do povo árabe é o que mantém viva até hoje a nossa intelectual Sherazade e seus milhões de leitores em todo planeta. No clímax de cada narrativa, o dia insistia em amanhecer. “— Mas já estou vendo o dia – disse Sherazade, interrompendo-se. O que resta é a parte mais linda da história. O sultão, resolvido a ouvir o fim, deixou-a ainda viver” (Galland, 2015, p. 56). Para o escritor argentino Jorge Luis Borges, esse é um dos mais belos títulos da literatura mundial.

Nesse título há uma beleza particular, talvez porque a palavra “mil” seja para nós quase sinônimo de “infinito”. Falar em mil noites é falar em infinitas noites – muitas e inumeráveis noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma além do infinito. A ideia de infinito é consubstancial com *As mil e uma noites*. (Borges, 2011, p. 75).

Em outra ação ainda mais popular da oralidade para o papel e que está presente em quase todas as casas do planeta é a *Bíblia*. Em sua primeira frase, evidencia-se o poder criador da palavra: “No princípio era o verbo”; e os verbos — a ação — vão ditando a ordem da criação: “Disse Deus: Exista a luz. E a luz existiu” (Bíblia, Gênesis, 1). A *Bíblia* é um compilado de inúmeras obras, de diversos autores e de gêneros diferentes. O próprio nome em sua origem significa “conjunto de livros”, do grego *biblion*. Hoje, também autores de gêneros e lugares diferentes tomam esse livro dito sagrado como fonte para criação de suas obras. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), José Saramago desenvolve, a partir de textos com pouquíssimas informações dentro da própria Bíblia, personagens como José, o pai de Jesus. O “São José” da igreja Católica, na mão do escritor, é um homem simples em seu cotidiano:

Encaminhou-se para um alpendre baixo, que era a barraca do jumento, e aí se aliviou, escutando, com uma satisfação meio consciente, o ruído forte do jato de urina sobre a palha que cobria o chão [...] José aproximou-se da talha das abluções, inclinou-a, fez correr a água sobre as mãos, e depois, enquanto enxugava a própria túnica, louvou a Deus por, em sua sabedoria infinita, ter formado e criado no homem os orifícios e vasos que lhe são necessários à vida, que se um deles se fechasse ou abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte. (Saramago, 1991, p. 24).

Dar movimento, em todos os sentidos, a um personagem tão conhecido e respeitado em termos verossímeis e aproximá-lo do leitor, é digno dos grandes autores. O que parecia estar pronto (personagem), ainda, efetivamente, tinha muito para ser trabalhado, investigado,

desenvolvido. Esse raciocínio me faz lembrar um pensamento⁹ do professor Luiz Antonio de Assis Brasil quando afirma que “o ponto final não existe, é, na verdade, aí que se começa”. O intelectual complementa dizendo que a literatura é um retrato do humano e que este nem sempre é belo, além de que belo é uma resposta genérica.

A essência da Escrita Criativa está também em um dos personagens literários mais conhecidos da humanidade, o nosso Dom Quixote. O professor e escritor Roger Chartier, em suas reflexões sobre mobilidade e materialidade em Cervantes, nos explica que a produção de um livro ou de textos é um processo que, além de envolver o prazer e o gosto pela escrita, sucede em díspares momentos, demandando divergentes técnicas e intervenções. Chartier destaca um diálogo encontrado no terceiro capítulo da segunda parte do romance de Cervantes, publicado em 1615:

Desa manera, ¿verdad es que hay historia mia que fue moro y sábio el que La compuso? O bacharel Sanso Carrasco, vindo de Salamanca, responde: “Es tan verdad, señor, que tengo para mi que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de La tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se hanimpreso, y aun hay fama que se está imprimiendo em Amberes (Chartier *apud* Rocha, 2013, p. 179-180).

O pesquisador nos aponta que, apesar de alguns erros na contagem em relação a Barcelona, a cifra de doze mil exemplares postos à venda entre 1605 e 1615 é verdadeira. “Seriam, portanto, 13.500 os exemplares de *Dom Quixote* que circularam em castelhano nos dez anos que se seguiram à edição *princeps*” (Chartier *apud* Rocha, 2013, p. 180-181). Hoje, de acordo com o *Guinness World Records*¹⁰, a obra de Cervantes é uma das mais vendidas no mundo, com aproximadamente 500 milhões de cópias comercializadas, perdendo apenas para *Bíblia*, com cinco bilhões. Esse número de vendas acaba provocando leitores e curiosos a participarem de um debate mais acirrado sobre livros e obras de arte em geral, e, quando essa discussão chega até os escritores, o poder da enunciação se fortifica.

O escritor, jornalista e advogado Autran Dourado, em seu livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000), nos conta que, por muitos anos, os romancistas aceitavam uma tese que lhes fora imposta: “deviam ficar quietinhos, sempre calados, teorizar nunca, discutir jamais o seu fazer literário” (p. 19). O ofício da argumentação estaria a cargo dos críticos e teóricos. Alguns grandes autores brasileiros nunca se submeteram a isso. Carlos

⁹Refiro-me a fala do professor Assis Brasil em conferência de abertura da terceira turma de especialização em Escrita Criativa (Unicap | PUC-RS), curso em que estou no papel de coordenador (2023).

¹⁰Os vários recordes listados por essa edição anual podem ser vistos na sua plataforma digital: <https://www.guinnessworldrecords.com.br/>.

Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Machado de Assis, Osman Lins, todos eles sempre dialogaram sobre o uso e conhecimento de suas técnicas literárias. É justamente sobre esse ponto — a técnica como instrumento de ensino e aprendizagem — que pode ser compreendido o termo “Escrita Criativa”.

A Escrita Criativa, há alguns anos (ainda podemos classificar como recente), passou a fazer parte do meio acadêmico. Este trabalho que o leitor tem em mãos, por exemplo, é a primeira tese do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco publicada sobre a temática. Isso prova o quanto o campo ainda está em fase de exploração na academia, lembrando que o processo técnico — como esclarecemos no início do capítulo —, tem mais de dois mil anos.

O professor Paul Dawson, autor de *Creative writing and the news humanities* (2005), nos conta em sua obra que, se, por um lado, a Escrita Criativa chega a ser acusada de dar falsas esperanças para aspirantes a escritores, por outro, ela é responsável por produzir ou lançar muitos autores, na medida em que os graduados em programas de redação influem sobre a cultura literária dominante e aprendem a ler melhor. Dawson reitera que o que está em jogo são questões de valor, o trabalho está sendo produzido e publicado com êxito, mas tem a carência de qualidade literária. Ainda segundo o professor, a Escrita Criativa é o retorno das Humanidades à vida acadêmica.

O desafio aqui é examinar as maneiras pelas quais a Escrita Criativa pode contribuir para trabalho intelectual nas humanidades contemporâneas. Isso é o que permeia a influência das duas metáforas que encapsulam a compreensão popular da localização de escritores e acadêmicos: o sótão e a torre de marfim. Um sótão é o retiro do escritor clichê. Ele evoca imagens de um autor solitário levando uma existência boêmia para ganhar a distância necessária para comentar sobre o seu entorno ou simplesmente para satisfazer um impulso criativo. A metáfora do sótão assume que a escrita ocorre fora da sociedade antes de ser liberada na esfera pública para escrutínio crítico, através das maquinacões de a indústria editorial (Dawson, 2005, p. 14-15).

Esse retorno pregado pelo educador nos leva ao entendimento de troca, de o autor sair da sua metáfora de solidão e passar a se entender enquanto grupo. O escritor precisa andar, se comunicar, conhecer o mundo e as pessoas que nele habitam. Deve debater suas leituras, entender outros pontos de vista, isso vai possibilitara ele ler melhor e, conseqüentemente, escrever melhor. O retorno das Humanidades aos espaços universitários significava estar no entorno de pessoas em uma sala, com objetivos parecidos, a conversar sobre literatura; é, portanto, ter acesso à expressão humana em suas várias formas. Um curso acadêmico de escrita criativa, em minha opinião, promove ao aluno um lugar na sociedade.

O primeiro Programa de Pós-graduação em Escrita Criativa, segundo informações do professor e autor Mark McGurl à *Folha de São Paulo*¹¹, se iniciou em 1936, na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. O programa foi criado pelo romancista John Gardner — ele é muito conhecido por seu romance *Grendel* (1971), onde faz uma releitura do mito de Beowulf (Redação, 2009). Já a multiplicação dos cursos de graduação e pós-graduação também na área da escrita começou no período pós-guerra, especificamente na década de 1960 e até hoje está em ascensão. Alguns autores brasileiros, como Raimundo Carrero (pioneiro com as oficinas de criação literária em Pernambuco), Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant'Anna, tiveram essa experiência de estudos nesse campo em Iowa.

No Brasil, os primeiros trabalhos acadêmicos em torno do tema são dos seguintes autores: Judith Grossmann (1966 | UFBA), Autran Dourado (1972 | PUC-RJ) e Afrânio Coutinho (1979 | OLAC-RJ). O primeiro doutoramento é do escritor Esdras do Nascimento (1977 | UFRJ); ele validou o romance *Variante Gotemburgo* como tese. Pela primeira vez no Brasil, uma universidade aceitou uma obra de ficção como tese para obtenção do grau acadêmico de doutor. Dez anos depois, em 1987, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Luiz Antonio de Assis Brasil defende o romance *Cães da Província* e torna-se o segundo doutor em Letras com um romance como tese no país. Em terceiro lugar, pela USP, está Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, com o trabalho intitulado *Anatomia do romance: a teoria e a experiência na construção do romance satírico Rum para Rondônia*.

Em 1985, o professor Assis Brasil inicia na PUC-RS, a sua famosa oficina¹² de Criação Literária, que até hoje está ininterrupta, tornando-se, assim, a mais antiga em atividade do país. Dela já saíram nomes como Cíntia Moscovich, Daniel Galera e Michel Laub. Galera destaca, em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* (2009), não acreditar que uma oficina literária possa fabricar um talento, mas sim aprimorar a relação do autor com a literatura.

[...] esse é um exemplo de como ela pode, sim, aprofundar e instrumentalizar a relação de um possível autor com as narrativas que lê e escreve. Uma lição da oficina me levou a uma releitura definitiva (para mim, é claro) de um dos contos que haviam marcado minha adolescência. Encontrei palavras e conceitos adequados para explicar aspectos da ficção que minha experiência como leitor me levava a intuir, e isso foi um ponto de partida para pensar a

¹¹Entrevista disponibilizada no site da *Folha de São Paulo* através do link: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200907.htm>.

¹²A diferença entre a oficina e um curso de graduação ou pós-graduação em Escrita Criativa, é que a oficina é uma ferramenta que possibilita ao estudante uma melhora na leitura das obras e, conseqüentemente, na escrita, podendo ser um grande incentivo para publicação, inclusive de forma mais rápida. Os cursos acadêmicos, por sua vez, acabam oferecendo as vantagens de uma oficina só que com o acréscimo de uma ampliação no campo teórico, uma visão mais profunda e gradual em relação à criação literária e a possibilidade de um investimento na área do ensino, o que envolve a publicação também de textos científicos relacionados ao tema principal.

literatura com um pouco mais de ambição. Nunca escrevi tanto quanto naquele ano (Galera, 2009).¹³

A oficina do Assis — como é popularmente conhecida — deu origem aos cursos de graduação, pós-graduação da PUC-RS¹⁴. Hoje, a Escrita Criativa na academia começa a se expandir por outros estados, a exemplo do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Minas Gerais (UFMG e Unit), São Paulo (UNIESP) e Ceará (UNIFOR). Em Pernambuco, especificamente, a especialização *Lato senso* nesse campo teve início em 2021, na Universidade Católica (em parceria com a PUC-RS, tendo Assis Brasil como mentor e professor), e atualmente¹⁵ está em sua terceira turma, cujo este que vos escreve é um dos coordenadores.

A Escrita Criativa na academia é, acima de tudo, uma paixão desenfreada pela leitura e pelos livros. João Alexandre Barbosa (1999) defende que o objeto livro — hoje entendido tanto em seu formato físico como no digital — é responsável por traduzir e estimular sentidos, sensações; “[...] o livro emite sinais culturais que são decodificados pelos sentidos e que o instituem como obra de arte [...] por isso, é possível falar numa paixão pelo livro que inclui tanto o leitor comum quanto o bibliófilo, tanto o editor quanto o pesquisador obstinado” (p. 27-28). E da leitura atenta deste objeto livro nasce o impulso para criação. Barbosa, no complemento do seu raciocínio, comenta como, em meio às leituras e à vontade de contar uma história, o caminho para escrita criativa é estreitado: “a melhor maneira de sair da desorientação e reencontrar a tranquilidade é nomeá-la, escrevendo” (p. 40).

2.2 OSMAN LINS

Em junho de 1970, Osman Lins estava de mudança temporária para o interior de São Paulo, onde iria dividir o tempo entre o ensino universitário e a composição do seu romance *Avalovara*. No dia 27 desse mesmo mês e ano, ele enviava uma carta¹⁶ ao amigo escritor e

¹³Texto disponibilizada no site da *Folha de São Paulo* através do link: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200908.htm>

¹⁴ Só para citar algumas dissertações e teses defendidas: *Breve como tudo* (2018), de Gisela Rodriguez — dissertação; *Onze estreias para Gabriella Argento: uma história da palhaça Du'Porto* (2019), de Frederico Dollo Linardi — dissertação; *Doze horas: o mito individual em uma autobioficção* (2018), de Patricia Tenório — tese; *Acidente: romance e investigação teórica* (2021), de Julia Dantas Barbosa — tese. Neste site está um apurado acadêmico no Brasil: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/33020> E aqui um apurado somente na PUCRS: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/29789>

¹⁵Ano letivo referente ao ano 2023.

¹⁶“Este não é somente um livro de correspondência, é também uma obra em que os seus protagonistas — Hermilo Borba Filho e Osman Lins —, por meio de cartas e bilhetes, narram para nós, seus leitores, as ações e os sentimentos que vão alimentando a história de uma amizade. Uma amizade, no caso, entre dois dos maiores escritores que a literatura de língua portuguesa produziu ao longo do século XX. Ambos pernambucanos, ambos

dramaturgo Hermilo Borba Filho. No documento podemos notar a surpresa e o envolvimento de Lins com a Escrita Criativa, à época, claro, ainda sem essa nomenclatura bem definida.

Vou ter tempo integral em Marília (não pretendo morar lá). Para isto, o professor tem que apresentar um plano de pesquisa. Você não imagina que plano apresentei: o meu romance. Você pode imaginar algo mais abstruso do que o erário público me pagando para escrever um romance? Mas os sete catedráticos que me ouviram (há uma entrevista) acharam a ideia ótima etc. É a primeira vez que acontece isto no país. A carta com que encaminhei a proposta era assinada por Antonio Candido (Vieira, 2019, p. 151).

Não se tratava de um doutoramento, mas de uma troca intelectual, onde ele daria aulas e teria tempo para escrita. Três anos depois, *Avalovara* é lançado no Brasil. No final deste mesmo 1973, ele obtém o grau de doutor em Letras, publicando em 1975 a sua tese: *Lima Barreto e o espaço romanesco*, onde Lins estuda o autor e esboça uma teoria em torno dos espaços no romance. Diante disso, podemos afirmar, e categoricamente, que Osman Lins é pura Escrita Criativa.

Esse despertar de Lins para a arte de escrever, provavelmente, vem da sua intensa carga de leitura. No caso desse escritor de Vitória de Santo Antão, assim como na mitologia universal, o despertar começou na oralidade, em sua infância. Foi, por exemplo, do tio (Antonio Figueiredo) que ele assimilou o gosto pela narração. Ao voltar do trabalho, o parente sempre contava, com bastante entusiasmo, as histórias em que se envolvia no interior de Pernambuco. Outra figura importante foi o seu professor primário, o senhor José de Aragão Bezerra Cavalcanti, que deu a Osman o senso de disciplina e sensatez na organização imaginativa. “A bondade do primeiro, um dos atributos do tio anotado pelo sobrinho, ficou para sempre marcada na personagem Bernardo de *O fiel e a pedra*, enquanto a organização do segundo ficará integrada na personalidade do próprio Osman” (Igel, 1988, p. 21-22).

Freud, em seu ensaio “O Escritor e a Fantasia”, publicado em 1908, dizia que “toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado” (2019, p. 327). Ele acrescenta que a criança leva a brincadeira muito à sério, investindo nela montantes de afeto. Além disso, o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas sim a realidade.

nascidos no interior do seu estado, ambos profundamente envolvidos em perseguir, cada um ao seu modo, uma arte que oxigenasse a dramaturgia, a literatura e as reflexões teóricas e críticas do seu tempo. Uma história de amizade que nasceu em 1959, quando Osman fora aluno de Hermilo Borba Filho no Curso de Arte Dramática, com habilitação em Dramaturgia, da então Universidade do Recife (hoje, Universidade Federal de Pernambuco)” Essa é a sinopse do livro *Osman e Hermilo: correspondências*, obra que reúne essa troca de correspondências entre os dois escritores amigos, organizada pelo pesquisador e professora da UFPE Anco Márcio Tenório Vieira e publicada em 2019.

Se pararmos para analisar e relacionar profundamente o pensamento de Freud com a vida de Osman Lins, tudo acaba fazendo sentido. Desde criança o pequeno Osman é cercado de uma intensidade literária. Os críticos sempre alegam que a literatura é uma busca, pois essa busca perseguiu o autor de Vitória até a sua morte. Dezesesseis dias depois de nascido, a mãe de Lins, a senhora Maria da Paz de Mello Lins, morre de complicações do parto. O pai do garoto, o alfaiate Teófanês da Costa Lins, queima todas as fotografias e cartas de Maria de Paz. A avó paterna, Joana Carolina, junto com Laura, irmã de Teófanês, cuidam do pequeno Lins, que morreu sem nunca sequer ter visto uma imagem da sua mãe. A escrita de Osman tornou-se essa eterna procura sem resposta. Em diversas entrevistas para imprensa, ele deixou claro que o traço fundamental da sua literatura é a construção de um rosto que ele nunca viu.

Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio. Não creio que seja uma fórmula vã, malgrado sua generalidade, para orientar aqueles que se interessam pela elucidação dos problemas da arte, e penso dispor de meios para ilustrá-lo de maneira múltipla e muito sensível (Lacan, 1988, p.162).

O professor Lourival Holanda, na obra *Realidade inonimada* (2019) endossa esse raciocínio de Lacan quando diz que “o escritor é, portanto, alguém movido pela linguagem” (p. 29). Outro pensamento, esse anterior à questão da linguagem psicanalítica na literatura, é o de Freud, em seu ensaio sobre *A Gradiva*, de Jensen, quando nos confessa: “os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem inúmeras coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia” (2019, p. 16). E ao olhar deste que vos escreve, Lins se encaixa nesta citação freudiana. A criação artística do autor se diferencia por determinar, significar e efetuar a ficção em sua articulação com o mundo real. Em “Achados e perdidos”, uma das nove narrativas de *Nove, novena* (1966), Lins traça diversas buscas, deixando o leitor angustiado e sufocado com as demandas. Andrea Collaço (2017), uma das pesquisadoras da obra do autor, bem nos descreve essa sensação da narrativa:

[...] vemos o homem que mergulha no lodo do Capibaribe para dele sair sem família, sem amor e sem identidade; vemos a mulher cuja memória do pai se perde em meio à busca do irmão pela única fotografia dele que se tem notícia, também perdida; vemos um homem acompanhando o seu amigo perder a esperança; vemos esse amigo perder o filho, vemos o povo do Recife encontrar um morto (p. 224).

Lins, para chegar ao nível de elucidação dos seus textos, não está apenas preso aos traumas, mas sim a uma vida toda dedicada ao aprimoramento da técnica da escrita. “Achados

e perdidos” é apenas um em meio aos inúmeros textos talhados por ele. “Só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar em mim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas” (Lins, 1974, p. 21). Este raciocínio, presente em seu valoroso livro de ensaios chamado *Guerra sem testemunhas*, traduz o sentimento do autor em relação ao ofício da escrita. Ernest Hemingway já dizia que tudo o que precisamos fazer é escrever uma frase verdadeira. Osman Lins era essa verdade transposta para o livro, e uma verdade que foi sendo estruturada, estudada, trabalhada até chegar à sua maturidade.

O processo de Escrita Criativa de Lins se faz presente em um dos seus textos mais conhecidos pela massa, a dramaturgia *Lisbela e o Prisioneiro*. Osman foi aluno dos escritores Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho no curso de dramaturgia que ocorreu no final da década de 1950, na Escola de Belas Artes do Recife. A peça foi resultado de um trabalho de conclusão desse curso. Lins, segundo informação da sua filha mais nova, Ângela Lins, transpôs para o papel, em apenas um final de semana, os causos e contos que apreciava no interior de Pernambuco, foi então que nasceu *Lisbela e o Prisioneiro*. Em 1961 a companhia de teatro Tônia-Celi-Autran levou o texto para os palcos do Rio de Janeiro. Osman Lins não presenciou o evento, pois estava em Paris, viagem que será detalhada mais à frente neste trabalho.

Figura 2 — Tônia Carrero, Paulo Autran e Osman Lins



Fonte: imagem retirada do acervo Paulo Autran/ IMS¹⁷.

¹⁷BRAZIL, Lyza. Lisbela na companhia de Autran. **Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, 6 set. 2016. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/lisbela-na-companhia-de-autran/>. Acesso em: 2 jun. 2022.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) — último livro publicado por Lins, produz o que os críticos consideram a fase de plenitude do autor —, o vitoriense nos apresenta uma ferramenta de crucial importância para os trabalhos em Escrita Criativa: a metalinguagem. O livro mostra o cotidiano de um professor de biologia que, incansavelmente, tenta desvendar os mistérios que perpassam o romance escrito por seu falecido amor, Julia Marquezim Enone. O romance de Julia se chama “A Rainha dos Cárceres da Grécia”, e a protagonista é Maria de França.

Contrariando deliberadamente o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, o que condena o enredo, estrutura *A Rainha dos Cárceres da Grécia* mediante uma cadeia ininterrupta de fatos, centrados em Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício. Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, ocorre o inverso. Isto porque a narradora empenha-se em dissimular os seus achados (Lins, 1976, p. 9).

Lins envolve o leitor nesse emaranhado de histórias e o faz ir percebendo, com o decorrer da leitura, o crescimento dos personagens e do livro não publicado, e nem por isso inexistente. No ensaio “O Escritor e a Obra”, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins alerta que “Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar, como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel ou no espírito, um plano para a obra a ser realizada” (1974, p. 49). Nessa investigação conseguimos visualizar na personagem do professor, em *Rainha dos Cárceres da Grécia*, o trabalho de construção do romance. Sobre o estudo das personagens, Antonio Candido (2014, p. 55) categoriza que o romance se baseia, antes de tudo, numa relação entre os seres reais e fictícios, relação esta manifestada e concretizada por meio da personagem.

Certo dia, estava eu indo fazer uma palestra sobre minha atual produção cinematográfica, em Paulista, cidade vizinha ao Recife, e no caminho fui ouvindo um *podcast* da série “Escritores-Leitores”¹⁸, do Itaú Cultural, especificamente o episódio com a jornalista Eliane Brum. A própria conta que o personagem marcante da sua vida veio da história oral, chama-se Pedro Malsartes (figura presente nos contos populares da Península Ibérica). Ela era uma criança quando ouvia a sua avó narrando as histórias e presepadas do astucioso personagem. Para Brum, o que a impressionava era menos a característica do Pedro e mais o

¹⁸Podcast produzido pelo Itaú Cultural que entrevista uma série de escritores brasileiros interrogando-os sobre temas dos estudos literários e também do universo da criação ficcional. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/25tSOSHDAS7O2HoMABofef>. Acesso em: 23 mar. 2023.

fato de ele fazer sua avó gargalhar. Isso era, de fato, o que tornava o personagem grandioso para ela. A avó da jornalista era uma senhora triste, pacata, que ia perdendo os movimentos das pernas e estava sempre sentada à mesa de uma cozinha grande e vazia. Uma avó que havia se apaixonado pelas cartas de amor de um italiano bonito e elegante. No dia seguinte ao seu casamento com ele, ela descobriu que o marido era analfabeto. Na verdade, ela tinha se apaixonado pela tia Hipólita, parente desse rapaz, autora das cartas. Eliane Brum fecha a sua história destacando que Pedro Malsartes era, na realidade, o único homem que a fazia feliz (Escritores-leitores, 2015). É quando percebemos a potência individual que têm os personagens, seja na oralidade ou na palavra escrita. Umberto Eco (2015) ressalta que “se a personagem não for concretamente individual em cada uma das suas ações, não será uma personagem artisticamente realizada” (p. 213).

O professor Assis Brasil, em seu livro *Escrever Ficção* (2019), nos diz que, se, no decorrer da vida, abandonamos algum romance após, aproximadamente, suas 20 primeiras páginas, não fazemos isso porque estamos duvidando do livro, mas sim porque o seu personagem não nos convence. O personagem é o todo poderoso da história.

Se você leu um ótimo romance há dez anos, logo recordará, com força e vivacidade, do personagem central e do conflito, mas irá amaldiçoar a própria memória, pois não consegue se lembrar da sequência dos eventos. Deixe a memória em paz e agradeça-lhe, porque ela gravou o que de fato interessa (Brasil, 2019, p. 33).

E, de fato, o personagem, na visão deste que vos escreve, é uma marca importantíssima no trabalho desenvolvido por Osman Lins ao longo de toda uma vida. Ele que se julgava um escritor consciente, conhecedor do seu ofício e atento às artimanhas do espírito humano, nos entregou personagens que, de uma primeira leitura, vão ficar para sempre na mente do leitor, a exemplo, cito somente os nomes femininos: Joana (“Retábulo de Santa Joana Carolina”), Cecília (*Avalovara*), Maria de França (*A Rainha dos Cárceres da Grécia*), entre outras. Esse poder criativo me faz lembrar um questionamento de James Wood em *Como funciona a ficção* (2008, p. 105): “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?”. Umberto Eco, em *Confissões de um jovem romancista* (2018), noticia um fato curioso que envolve ficção e realidade:

Após a publicação de *O nome da rosa*, muitos leitores me escreveram dizendo que tinham descoberto e visitado a abadia onde se passava a história. Muitos outros me pediam mais informações sobre o manuscrito que menciono na introdução do livro. Na mesma introdução, digo que encontrei um livro sem título de Athanasius Kircher numa livraria de livros antigos em Buenos Aires.

Recentemente – vale dizer, quase trinta anos depois da publicação do meu romance –, um alemão escreveu-me dizendo que acabara de encontrar em Buenos Aires uma livraria de livros antigos com um volume de Kircher, e se perguntava se por acaso seria a mesma livraria e o mesmo livro por mim mencionados no romance (Eco, 2018, p. 50).

Mais uma vez nos deparamos com a potência da escrita e atestamos o quanto ela pode mexer com os seus leitores. Tudo que está no enredo de *O nome da rosa* (1980), abadia, manuscrito, livros foi inventado por Eco — claro, alguns pontos reais chegaram a inspirar o autor. A explicação mais lógica para o fenômeno, segundo o próprio escritor, é que “muitos leitores, independente da sua condição cultural, são ou se tornam incapazes de distinguir entre ficção e realidade. Levam a sério personagens fictícios como se fossem seres humanos de verdade” (Eco, 2018, p. 50). E muitas vezes, nós leitores, mesmo cientes da ficção, nos sentimos dentro da história, como um “voyeur”. Recordo-me de duas situações — para não me alongar demais — em que me senti mal durante a leitura de um texto; uma delas com o conto “Um Fratricídio”, do livro *Um médico rural* (cuja primeira publicação foi em 1918), de Franz Kafka. É a história — talvez uma das mais violentas do autor — de um brutal assassinato já anunciado no primeiro parágrafo. O narrador nos informa que Schmar, por volta das 21h, matou o senhor Wese, que acabara de sair do escritório e estava indo ao encontro da sua esposa. O que mais incomoda — literariamente, e esse incômodo é positivo — é que existe um personagem chamado Pallas, que observa tudo de sua janela do segundo andar e não faz absolutamente nada, sua ação mais intensa é se levantar da cadeira para ver com mais clareza a morte de Wese. “Pallas, sufocando todo o veneno que tem no corpo, está em pé na porta da sua casa, as duas folhas escancaradas” (Kafka, 2011, p. 139). Eu, como leitor, me senti na pele de Pallas, a diferença é que quis impedir o crime, mas fiquei sufocado, porque sabia que a minha voz não seria escutada. Enquanto isso, Pallas estava imerso em um atento olhar observador do seu superego.

Foi um personagem de Kafka que me levou ao universo da leitura. Eu tinha 15 anos quando apareceu, embaixo da minha cama, em uma casa de poucos leitores — somente a minha mãe tinha a prática, mas sempre livros voltados para religiosidade —, *A Metamorfose* (1997). O livro estava com a capa virada para o chão. Achei estranho. Teria alguma visita o esquecido? Mas meus pais não tinham amigos leitores, o assunto literatura nunca surgia no ambiente. Minha mãe teria jogado ali para chamar a minha atenção? Ela não sabe até hoje quem é Franz Kafka. Então peguei o livro, me sentei no chão, abri e li a primeira frase: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 1997, p. 7). Parei ali e pensei: meu Deus! Como isso era possível?

Comecei a me ver no quarto, como de fato um observador, e passei a enxergar todos os detalhes, desde Samsa como inseto até o mobiliário da casa, ouvi as batidas na porta tal qual o personagem tinha ouvido. Foi uma experiência fantástica. E, desde esse dia, passei a ser um leitor voraz de tudo que pudesse consumir. Mas não foi Kafka propriamente quem me chamou a atenção naquele momento — eu nem estava preocupado em saber quem tinha escrito a história —, foi Gregor Samsa, um caixeiro viajante que tinha acabado de acordar transformado em um ser asqueroso.

A outra situação que gostaria de relatar está na obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez. A cada leitura de *Crônica de uma morte anunciada* (2009), a inquietação me toma já na ação de abertura do romance: “No dia em que o matariam, Santiago Nasar levantou-se às 5h30m da manhã para esperar o navio em que chegava o bispo” (Márquez, 2009, p. 9). Até virar a página, eu e todos os leitores, já sabíamos que às 7h05 da manhã de uma segunda-feira, Santiago Nasar fora “retalhado como um porco” (p. 10). E, mesmo sabendo de todas essas informações, a angústia permanece até a última página.

Tentando analisar essas duas situações, ou melhor, provocações, o leitor acaba se inserindo em uma espécie de jogo, ou, como define Roland Barthes (2013), uma dialética do desejo. “Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor)” (p. 9). Neste “jogo”, o escritor assimila o que é do mundo e faz a transposição criativa para o papel; o leitor capta, se entrega e devolve para o mundo, local onde estão juntos escritor e leitor; “[...] o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio” (Barthes, 2011, p. 33).

Esta ponderação de Barthes vai além do personagem de ficção. Clarice Lispector, quando escrevia para o *Jornal do Brasil* — o livro *A descoberta do Mundo* reúne as contribuições da autora para esse veículo de comunicação entre os anos de 1967 e 1973 —, tinha sempre um questionamento (ele o acompanhava desde a adolescência), o qual ela revelou em uma crônica no sábado 27 de abril de 1968: “Como é o mundo?”. Ela foi buscar a resposta em uma personagem. Clarice entrevistou uma prostituta dona de uma “casa de família” e intitulou a crônica escrita a partir dessa experiência de “Escândalo Inútil”. “Está dito. Assegurovos, porém, que não deveis temer: meus motivos eram e são límpidos. Sou inocente. Não posso contar como consegui o número do telefone e o nome daquela que passarei a chamar de ‘dona Y’ (Lispector, 2020, p. 118). Depois de muitos desencontros, Clarice conseguiu sentar-se com a sua personagem. “O engraçado é que ela gostou de mim” (p. 120), pontua a autora em seu texto. Mas, ao que parece, ela não conseguiu a resposta que tanto desejava, o mundo a devolveu novamente. “Que afinal esperava eu? A pergunta da adolescente morrerá? O mundo é sem

graça? Ou eu sou sem graça? Ou dona Y é sem graça? Tudo provavelmente. Senti que eu estava com aquele dia estragado” (p. 120).

2.3 ENSINA-SE A ESCREVER?

*Nos anos em que vivi aprendendo com Flaubert não
escrevi nada, mas foram os mais importantes para a
construção da minha carreira*
Maupassant

Osman Lins sempre destacou a importância da leitura como ferramenta primeira para o processo da escrita. Em 1977, ele já tecia críticas sobre o ensino envolvendo a literatura. Para Lins, a metodologia aplicada nas salas de aula em vez de aproximar, acabava afastando os alunos da leitura e, conseqüentemente, dos autores e da escrita, provocando uma ausência literária. Quando ele assumiu a cátedra de Literatura Brasileira, no curso de Letras da Faculdade de Marília (São Paulo), criou a seguinte estratégia:

Inicialmente, dividia as turmas em grupos autônomos, geralmente em quatro. Os alunos elegiam em votação secreta os seus líderes. Estes, uma vez eleitos, escolhiam os seus companheiros, mediante um sistema previamente estabelecido, para que não surgisse acentuada hegemonia de um grupo sobre os demais. Havia sempre resistência nessa fase. Os alunos tendem a formar, dentro de suas respectivas classes, pequenas equipes autônomas e insociáveis. Desmontá-las e redistribuir os elementos na classe, através de novas combinações, parece-me saudável.

A seguir, com prazos inadiáveis e estabelecidos para o ano todo, eram distribuídas as tarefas, que, em suma, consistiam no seguinte: estudar determinado autor ou determinada obra, apresentando-os, depois, de um modo que fosse, ao mesmo tempo, imaginoso e didático. As soluções, não sendo infinitas, são, entretanto, variadas (Lins, 1977, p. 70).

A ideia de Lins era estimular e aproximar o aluno da leitura, do autor e do professor, este último ali estava pronto para ajudar na junção das ideias dispersas, fragmentárias. Osman diz que “pouco a pouco, o que parecia inviável ia apaixonando os estudantes. Autor e texto tornavam-se vivos, adquiriam relevo insuspeitado” (p. 70). O entusiasmo se fazia presente, e, logo em seguida, esses leitores estavam produzindo textos críticos. Segundo Ray Bradbury, em seu livro *Zen na arte da escrita* (2020), essa é “a primeira coisa que um escritor deveria ser: alguém com entusiasmo” (p. 16). Outro contemporâneo, o tradutor japonês e premiado escritor Haruki Murakami, na sua obra *Haruki Murakami: romancista como vocação* (2017), destaca que a alegria antes, durante e depois da produção de um romance é fundamental para o processo como um todo. Ele conta que escrever precisa ser um ato natural e agradável. “Não consigo

entender a ideia de que escrever romances seja um sofrimento. Acho que romances devem ser escritos com facilidade, como se brotassem naturalmente” (p. 32).

Ter essa facilidade com a escrita é resultado de um trabalho de fomento em cima da leitura. O Japão, país do Murakami, por exemplo, é um país de leitores. Os japoneses respeitam e zelam pelo livro. Alguns atribuem isso a uma lenda que diz que cada obra guarda o espírito do homem que a escreveu. Eu prefiro acreditar no resultado de um investimento político-social em Educação. Desde a década de 1950, o Ministério da Educação, Ciências e Tecnologia do país realiza pesquisa sobre o hábito de leitura dos seus habitantes. Lá uma criança lê em média 36 livros por mês. No Brasil, segundo ranking da quinta edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil¹⁹ (2020), a média de leitura é de cinco livros no ano.

Esse respeito ao livro e a leitura era tema constante nas aulas de Osman Lins em Marília (SP). “Como professor, eu estava sempre sugerindo aos alunos a aquisição de livros, a organização de uma biblioteca, mesmo modesta — sugestão quase sempre acolhida com indiferença” (1977, p. 96). Ele era contra um objeto chamado “apostila”, material este que muitos professores (seus colegas de profissão) da sua época faziam uso e que hoje ainda é bastante presente nas universidades. Para Lins, a apostila não tinha aspecto legal; os trechos de livros apresentados não eram autorizados por seus respectivos autores, eles não recebiam dividendos. Além disso, o aluno tinha seu poder de escolha interferido, deixando de adquirir a obra completa para ter acesso somente a fragmentos do texto literário.

Elas são a expressão natural de um povo escassamente afeito à leitura, e que por isso não se afeiçoou ao livro nem o respeita. [...] O que se deve, então, a meu ver, ao invés de pretender medidas repressivas²⁰ (incoerentes, afinal de contas, desde que o sistema, por vias indiretas, beneficia-se do regime da apostila), é clamar, sempre que possível, contra esse engodo, fazendo ver aos estudantes que eles estão pagando – não importa se, materialmente, elas custem muito ou nada –, estão pagando as apostilas com um preço muito alto: estão pagando-as com estreitamento de sua vida mental – e, portanto, com a redução da sua estatura humana (Lins, 1977, p. 97-98).

Com esse discurso, Lins fortificava o seu papel de professor, o qual, segundo ele mesmo, independentemente do nível da turma, não é dever simplesmente ensinar uma disciplina, nem ser um trivial transmissor de conhecimento, mas um “inseminador da cultura, um civilizador”

¹⁹ “O levantamento ainda aponta que entre 2015 e 2019, a porcentagem de leitores brasileiros caiu de 56% para 52%, e 48% da população (cerca de 93 milhões de pessoas) é formada por não leitores. A pandemia de covid-19 também intensificou a mudança de atenção das páginas para as telas e outras plataformas de acesso ao mundo digital na busca por conexões sociais” (Dino, 2022). Trecho da reportagem do portal Comunique-se, disponível em: <https://portal.comunique-se.com.br/280984-tecnologia-ajuda-a-aproximar-leitores-e-nao-leitores-da-literatura/>.

²⁰ Osman Lins, nessa época, além de professor, era membro do Conselho Superior da Universidade de Marília (SP). Nesse cargo, moveu uma circular contra a prática do uso das apostilas.

(p. 97). Preciso salientar que, em 1976, Lins — assim como o personagem Bartleby de Melville, que disse “eu prefiro não” — desistiu de dar aulas. As razões foram inúmeras, uma delas é que ele não via o interesse dos alunos e nem dos professores do curso de Letras em literatura. Com esse ponto voltamos para as ideias discutidas anteriormente: o Brasil é um país sem formação de leitor. Outro motivo de sua desistência é que ele já havia passado dos 50 anos e queria se dedicar exclusivamente à escrita. “O artista é sempre um provocador de áreas de atrito, é um inovador” (Lins, 1979, p. 209).

Foi partindo basicamente dessas premissas (inseminação e inovação), que as bases para o estudo — prefiro essa palavra ao invés de ensino — da Escrita Criativa foram estabelecidas na especialização a qual hoje coordeno no Recife. A escritora Patricia Tenório, idealizadora e fundadora do projeto acadêmico em questão, é uma entusiasta dessa inseminação da cultura. Ela foi buscar o conhecimento fora — como é digno dos grandes escritores e escritoras viajarem para se enriquecerem de conteúdo e explorá-lo de alguma forma — e trouxe rico material para a capital pernambucana, unindo dois extremos do Brasil.

Sonhei em trazer para Recife um pouco do tanto que apreendia sobre a arte do bem escrever ficção, poesia, ensaios teóricos com os colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, a PUCRS. [...]Porque, como já dizia Glauber Rocha, e que, desde 2004, recito tal qual um mantra: “O sonho é o único direito que não se pode proibir” (Tenório, 2019).²¹

Tenório construiu sua tese nos moldes da Escrita Criativa. Aproveitou suas horas de viagem para o Sul do Brasil, e em meio às aulas, teorias e práticas, construiu a novela ensaística chamada *Doze horas* (2019). Nela embarcamos com Arabella Fantini, que viaja de Porto Alegre para Lisboa a convite de um importante curador de arte, e durante as doze horas de voo ela escreve um diário imaginário em seu laptop. A novela muito me lembra *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Lins, pois os dois autores brincam entre a ficção e a realidade. Patricia Tenório reatualiza o mito individual do escritor: “A autoficção encontra-se no interstício entre a autobiografia e a autoficção. Ela traz resquícios da realidade, sem ser totalmente realidade; metáforas ficcionais, sem ser totalmente ficção” (2019, p. 106).

Quando Tenório ou Lins, ou qualquer outro escritor, estão criando suas obras, principalmente com essa temática da autoficção — que acredito estar presente em todos os romances, nem que seja um pouco —, eles já estão investidos do processo de Escrita Criativa. Há um momento catártico entre o autor e a sua obra, por mais que Aristóteles tenha estabelecido

²¹Texto produzido por Patricia Tenório para o jornal *Diário de Pernambuco*, em 23 de junho de 2019.

a catarse como constituinte de uma plateia, a *kátharsis* (do grego) primeiro purifica o criador. “[...] Eu vou escrever um livro. Nesse momento é realizado o salto de fé, a capacidade de sairmos da nossa realidade e sonharmos com outros mundos, outras possibilidades” (Czekster, 2021, p. 135). O escritor Gustavo Melo Czekster confessa não saber o motivo por qual ele cria, mas acredita bastante no discurso de Anthony Storr, também escritor, “para quem o ato de criação consiste em colocar equilíbrio e harmonia no mundo caótico de pensamentos em que todas as pessoas estão mergulhadas” (p. 165).

Por isso que no processo da Escrita Criativa temos a necessidade não só de escrever, mas também de estudar os autores, a lógica que cada um implementa; estudar a ficção e também a não ficção; ler e tentar entender como aquele romance, conto, poema, novela ou crônica foi planejado e se foi planejado; se não, como foi toda a gestação da obra. Osman Lins, além de professor e de escritor, também foi ensaísta e, como artista criativo, esmiuçou obras de outros autores, indo mais a fundo nas análises de obras de alguns deles, como é o caso de Lima Barreto. Em 1975 ele publica sua tese de doutorado sobre esse escritor e sua obra intitulada de *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

A verdadeira razão da minha escolha, entretanto, seja acentuado, deve bem pouco a dessemelhanças ou coincidências. Movem-me, acima de tudo, o apreço pelo romancista e o desejo de contribuir, dentro de minhas possibilidades, para a interpretação, a compreensão e a valorização da obra romanesca. (Apresentei, bem entendido, no momento oportuno, outras alternativas ao Professor Alfredo Bosi, de cuja reação dependeria a opção final. Grande a minha alegria quando esse erudito e mestre, a quem agradeço as sugestões e a atenção concedida ao presente ensaio, inclinou-se a favor de Lima Barreto, a quem tanto admira (Lins, 1976, p. 13).

Ao mesmo tempo que Lins nos revela o porquê da sua escolha e a perspectiva de elaborar um estudo acadêmico sobre o gênero romance, ele se preocupa com o que pensaria o autor em questão se vivo estivesse para comentar sobre essa pesquisa. “[...] ocorreu-me indagar muitas vezes se não seria um contra-senso preparar tese universitária (precisamente uma tese de doutorado!) sobre o escritor que mais detestou em vida os doutores e políticos” (p. 13).

É a partir de indagações como essa de Lins que nascem os estudos em torno da arte da escrita. Pensando a respeito da pergunta de Osman, talvez, se de fato Lima Barreto, caso estivesse vivo, não tivesse gostado da tese apresentada, infelizmente esse pressuposto não teria tanta força, porque o que está em jogo agora é o leitor, e possível futuro escritor, o qual vai ter acesso a uma composição maior que é a constituição da obra de arte. Roland Barthes, em uma das suas aulas sobre a preparação do romance, responde à pergunta de sempre — consciente ou

inconsciente — de todo autor: Por que escrevo? “Escrevo para conter um desejo” (2005, p. 11). Esse desejo tem o seu ponto de partida: o prazer; o seu ponto de encontro: a esperança; e envolve um movimento de troca:

- a) Prazer plenamente satisfeito da leitura, enquanto ele não é trabalhado pelo desejo de fazer algo igual: *Volupia*.
- b) Prazer da leitura atormentada por uma falta: desejo de escrever: *Pothos*
- c) Prazer de escrever: comporta, certamente, a preocupação (dificuldade de Fazer, não uma preocupação de Ser → uma preocupação, não a preocupação. Não *Volupia*, mas do lado da *Volupia* (Barthes, 2005, p. 11).

Alexandre Lopes da Cunha, em seu ensaio publicado na coleção *Sobre a Escrita vol. II* (2018), traz um título que me chama bastante a atenção: “A escrita: um modo de encontrar os nossos eus”. Faz deveras sentido pensar nessa afirmativa quando paramos para analisar a evolução da nossa escrita, e, como primeiros leitores de nós mesmos, percebemos o passo a passo que está sendo construído. Começamos a ver qualquer simples objeto e nos lembrar de Anton Tchekhov. Parece que conseguimos o ouvir falando baixinho em nosso ouvido: se colocou essa corda aí, dê uma função para ela, nem que seja para enforçar o narrador.

Lins, em entrevista ao *Jornal da Cidade*²², ao responder se existe um certo rigor na sua criação, principalmente na do romance, nos conta que tudo na vida é um balanço entre o caos e o cosmos, mas que há uma ordenação. Em *Avalovara* o autor explica que determinou uma linha bastante rigorosa e dentro desse estabelecimento soltou as rédeas. “A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. Eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo. Nada no meu romance é gratuito” (Lins, 1979, p. 207). Sob esse panorama, Osman Lins chega à conclusão de que um texto literário nunca se esgota; este se torna um ribombar de compreensões, sensações, visões, percepções. “Ele é inesgotável, por isso aspira a ser uma obra de arte” (p. 217).

Saber que o texto literário é inesgotável e, por isso, buscar inúmeras formas para explorar ao máximo o ofício da escrita talvez sejam as grandes motivações de Osman Lins em sua criação artística. E esse impulso, todos nós que escrevemos, sabemos que é o ponto de acesso a todo enredo. Stephen King, em *Sobre a escrita: a arte em memórias* (2015, p. 32), correlaciona as histórias a relíquias: “As histórias não são camisetas de souvenir nem jogos eletrônicos. São relíquias; pertencem a um mundo preexistente, não descoberto”. Aliando motivação e histórias à técnica, temos então um grande passo para a criação de algo a se tornar

²²A entrevista foi em 1976 e está transcrita no livro *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979).

uma obra de arte. O escritor pernambucano Raimundo Carrero ainda comenta sobre um outro ponto importante antes de se chegar de fato a técnica: a intuição. Ele acredita que em todo artista há algo de espiritual.

É mesmo a partir da intuição que o escritor encontra suas técnicas. Até as chamadas técnicas intuitivas, que vão surgir ao longo do romance. Sobretudo por um detalhe fundamental: as técnicas não são regras. Não existem regras para a criação. As técnicas ajudam. E como ajudam (Carrero, 2009, p. 14).

Osman Lins partilhava desse mesmo entendimento. Por isso, ser escritor para ele era sempre uma danação, uma danação que bem ou mal ele não trocava por nada. Aliás, os grandes autores têm a consciência dessa “danação” como um acontecimento, sendo uma atividade que exige dedicação e empenho. O francês Maurice Blanchot já tratava o processo da escrita dessa forma: “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer. [...] sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa” (2005, p.8).

2.4 OSMAN LINS: PROVOCADOR E EXPERIMENTALISTA

Osman Lins é digno das descrições apresentadas no final do tópico anterior. O autor, ao mesmo tempo que era muito leal ao seu objeto de estudo e trabalho — o livro —, não deixou de explorar outras áreas de seu interesse. O objetivo, no entanto, era sempre o mesmo: a escrita de ficção. Lins investigou outros territórios, explorou outras formas de contar histórias. Há conexões do autor com as artes plásticas, a música, o teatro e também com a geometria e com os astros.

Outra versão dele é o Lins roteirista de TV. Este, inclusive, foi tema de minha dissertação de mestrado. Consegui investigar, de forma inédita, o seu trabalho enquanto primeiro ficcionista a escrever diretamente para mídia televisiva. Na década de 1970, Lins estreava na Rede Globo de Televisão com três telefilmes (*A Ilha no Espaço*, *Quem era Shirley Temple* e *Marcha Fúnebre*) no programa *Caso Especial*. Os textos foram reunidos e publicados por Raul Wasserman, diretor da editora Summus, em 1978. Em 2019 a CEPE (Companhia Editora de Pernambuco) reeditou os roteiros de Lins, publicando-os junto a um ensaio e notas de fim de capítulo escritos por este pesquisador que vos escreve.

Osman, por mais críticas que tivesse feito a Indústria Cultural, enxergava pontos positivos que deveriam ser levados em consideração: “até as novelas, apesar dos defeitos,

passaram a desempenhar um papel que considero importante, colocando o povo em contato com o nosso modo de ser” (Lins, 1979, p. 208). Um repórter do *Jornal da Cidade* questionou o autor sobre esse raciocínio:

JC. – Isso deve-se à colaboração de bons autores, como Jorge Andrade e Dias Gomes, que passaram a escrever para televisão?

OL. – Jorge Andrade e Dias Gomes foram para a televisão por causa da nossa má estrutura cultural. Dias Gomes, por ter problemas de censura, e Jorge Andrade, porque há dez anos não tem uma peça encenada. Já escrevi para a televisão. E escrevo. Mas não como obrigação. Há pouco escrevi *Quem era Shirley Temple?* Para TV Globo. É a história de uma moça excessivamente alta. Mostro o confronto de um mundo ingênuo com a violência e intolerância de nossa época. É basicamente uma história sobre a intolerância. Mas, fora esses trabalhos esporádicos, não me interessa por televisão. O que tenho trabalhado a vida inteira é a palavra. E não é na televisão que posso fazer uma incursão mais profunda, abrir uma brecha até onde outras pessoas, penso, não foram (Lins, 1979, p. 208).

Em relação ao teatro, anteriormente à famosa obra *Lisbela e o Prisioneiro*, Lins havia escrito três peças: *O Vale sem sol*, *Os animais enjaulados* e *O Cão do segundo livro*. A primeira ganhou uma leitura dramática no pomposo Teatro de Santa Isabel, no Recife, em 1958. “*O Vale sem sol* tem algo daquela beleza glacial que ostentam os melhores sonetos parnasianos”, escreveu o crítico José Laurêncio de Melo, depois de ter assistido a essa peça. O artigo foi publicado no dia 28 de novembro do mesmo ano, no caderno de Cultura do *Diário de Pernambuco*. Melo complementa seu texto provocando o autor: “[...] há que assinalar a importância da conquista feita pelo teatro brasileiro ao cativar um escritor como Osman Lins, de quem temos o direito de aguardar uma contribuição à altura daquele que já deu ao nosso romance” (Melo, 1958).

O problema é que Lins, depois de peças premiadas como *Guerra do ‘cansa-cavalo’* (1965), *Mistérios das figuras de barro* (1974) e a trilogia *Santa, automóvel e soldado* (1975), não voltou mais a escrever para o teatro, pois criticava a estrutura e o modo de fazer essa arte naquele momento. Isso, no entanto, não o impedia de enfatizar o brilhante trabalho do seu amigo e dramaturgo Hermilo Borba Filho, até mesmo o apelidou de herói da cultura brasileira. Em entrevista para imprensa, Lins detalha seu desgosto pela produção cênica:

Esse é dos últimos gêneros que escrevo, porque a estrutura teatral do Brasil é detestável. Há uma separação quase absoluta entre o texto, o dramaturgo e os encenadores, incluindo-se empresários, diretores e atores. O que se tem visto no Rio e São Paulo são espetáculos péssimos, que não significam nenhuma pesquisa de linguagem. Vejam o caso de Jorge Amado, preterido há dez anos e que, por isso, precisa se valer da televisão. Aqui mesmo, Hermilo Borba

Filho foi preterido, com a peça *A Donzela Joana*, em favor de Calderón de La Barca. E Hermilo é um dos mais representativos dramaturgos do Brasil, sua peça trata de temas ligados à nossa história, à nossa cultura (Lins, 1979, p. 208-209).

É por meio de pensamentos críticos como este que Lins vai solidificando seu *status* de provocador, principalmente provocador de uma escrita nacional. Ele era, de fato, livre das denominações que encaixotam escritores em escolas e lá os deixam e adepto de uma literatura brasileira com um olhar universal. Um autor que tem ciência de que nossos textos, em língua portuguesa, não têm a mesma rotatividade na Europa do que, por exemplo, os textos escritos no idioma espanhol. Osman não somente desaprova e criticava, ele também sugestionava ações a respeito do que comentava:

Urgente, a meu ver, é preparar tradutores de português, no maior número possível de países. Não um tradutor apenas, mas vários. E não alguém que saiba tão-só traduzir, mas que venha a ter uma certa intimidade com a nossa literatura e com os nossos costumes. Esta é uma providência preliminar e indispensável. Os tradutores passarão a ser como que sementes para reprodução de textos brasileiros. A tarefa, naturalmente, competirá às nossas representações diplomáticas. Seriam distribuídos, nas universidades, junto aos departamentos de línguas e literaturas românticas, editais convocando interessados. [...] Os melhores viriam para o Brasil, como bolsistas. (Lins, 1977, p. 122).

Osman Lins tinha essa visão global talvez pelo fato de ter viajado muito, conhecido outras culturas. Não só ele circulou pelo mundo, como suas obras também. Somente *Avalovara*, entre os anos de 1974 e 1975, vendeu aproximadamente 20 mil exemplares. “Críticos estrangeiros comparam-no a James Joyce, depois que saiu a tradução do livro na França e Espanha. [...] Menos popular na França do que Jorge Amado, ele é visto lá, no entanto, como ‘*um grand romancier brésilien*’, o mais admirado de todos” (Lins, 1979, p. 201-202).

O que os críticos estrangeiros talvez não soubessem, é que esse autor brasileiro em destaque era um observador além-oceano. Em uma de suas notas, encontramos: “Volta de Notre-Dame. Lentamente. Barcos no Sena. O casal sentado num café, lendo jornais. Rua Bonaparte, quadros, antiquários *Rue du Dragon*. *Rue Du Cherchemidi*. Os antiquários, com os invariáveis gatos dormindo nas vitrinas” (Lins, 1980, p. 40-41). Simples anotações como essa, de uma manhã de domingo, podem dar vida a uma excelente futura história de ficção.

2.5 RESPOSTAS?

No segundo capítulo desta tese, logo mais adiante, eu vou esmiuçar o Osman Lins andante e experimentador. Por agora, comento apenas que o autor, na década de 1960, fez uma viagem para Paris. Esse evento resultou em uma mudança extremamente positiva no seu modo de fazer literário e ampliou a sua visão em relação à arte como um todo. Dessa incursão nasceu *Nove, novena* (1966), e dentro do livro está a intempestiva narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”. É aí que entra em questão a minha vida particular ou o que ela se torna após inúmeras leituras da narrativa, e também depois da minha ida à Paris.

Eu comecei a ter contato com o texto de Osman Lins muito antes de pensar em entrar para a vida acadêmica. Na realidade eu ainda era um simples estudante do ensino médio quando uma das narrativas de *Nove, Novena* me foi apresentada pelo diretor de teatro da instituição, o então professor de literatura Robson Teles — hoje meu amigo e especialista em Osman Lins no campo da intergenericidade poética. O texto chama-se “Os Confundidos”. Assisti à adaptação de Teles, seus alunos atores interpretavam o casal da história; então Lins me surgiu primeiro imgeticamente com o teatro e, logo em seguida — inquieto e surpreso com o que eu tinha visto —, no papel; sim, comecei a lê-lo também por “Os Confundidos”. A segunda leitura foi “Retábulo de Santa Joana Carolina”. A partir daí veio o encantamento pela obra do autor. Uma lista de leituras e releituras osmanianas vêm me acompanhando até hoje. *Nove, novena; Avalovara; A Rainha dos Cárceres da Grécia; O Fiel e a Pedra; Domingo de Páscoa; Os Gestos, Casos Especiais* etc. Essa vem sendo uma sequência de idas e vindas em papéis amarelados da ficção.

Paralelo a investida osmaniana (vida e academia), eu sempre estive desenvolvendo um trabalho no campo artístico, envolvendo literatura, teatro e cinema. O cinema, por seu poder comercial e massivo, acabou destacando mais o meu nome em relação às outras artes que também trago como ofício. Em 2019 eu estreei como diretor, lançando meu primeiro longa-metragem e primeiro longa de terror de Pernambuco: *Recife Assombrado*. O filme, uma grande homenagem ao sociólogo e escritor Gilberto Freyre, ficou em cartaz por cinco meses, em 12 salas dos cinemas do estado, tornando-se a segunda maior bilheteria do cinema pernambucano (quase 10 mil espectadores), perdendo apenas para *Bacurau* (2019), do cineasta Kleber Mendonça Filho. *Recife Assombrado* também foi exibido em TV aberta (Rede Globo Nordeste), TV fechada (Canal Brasil) e atualmente está na plataforma de streaming *Globoplay*. Ainda neste ano de 2023 tenho uma previsão para gravação do filme 2 e uma série abordando o universo das lendas e assombrações da cidade do Recife.

Esse trabalho cinematográfico de fôlego me deu estímulo para levar Osman Lins para telona e mostrar ao grande público que o autor é muito maior do que já vimos no cinema até agora com *Lisbela e o Prisioneiro*. Não desmerecendo o brilhante trabalho de adaptação de Guel Arraes (ele adaptou e dirigiu o filme e a minissérie), que, por sinal, eu adoro e até já adaptei também, só que para o teatro, mas acredito que o potencial criativo de Lins deve ser mostrado massivamente. O texto que escolhi para esse desafio foi o segundo que li do autor e o primeiro a me fascinar de verdade: “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Imagético e inquietante já do primeiro olhar, ou melhor, da primeira leitura:

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números (Lins, 1975, p. 87).

Eu fiquei mexido naquela primeira leitura do texto e estou preso nele até hoje. Somente para poder adaptar esse trabalho literário para um roteiro de cinema, eu precisei reler — isso já após outras tantas releituras — dez vezes para entender como eu montaria aquela narrativa. Eu gostaria de manter a essência do autor e queria, ao mesmo tempo, manter a minha personalidade no roteiro. Depois da décima leitura foi que comecei enxergar no texto osmaniano em questão os filmes franceses que havia assistido por anos e anos; também só aí vim concatenar as ideias para começar a construir a adaptação para as telas de cinema. Lins teria ido à Paris bem na época em que se desenrolava um movimento do cinema francês chamado *Nouvelle Vague* (vou explicar sobre ele no próximo capítulo), e, fissurado por arte como ele era, provavelmente teria assistido, bem no nascer dessa nova onda, os filmes da época, talvez conversado com os realizadores, tomado um café com Jean-Luc Godard. Em conversa informal com uma das filhas de Osman, Ângela Lins, ela me disse que o pai adorava Godard e os franceses. Bingo. Eu tinha agora uma rota traçada.

Meus objetivos, após leituras, reflexões, questionamentos e conexões com outras obras, ficaram claros. Desejo levar “Retábulo de Santa Joana Carolina” para os cinemas de todo Brasil, e quiçá fora dele, pelos seguintes nove motivos:

1. explorar uma forte personagem feminina e revelá-la no campo da heroína no palco de um sertão nordestino;

2. criar uma cosmogonia no sertão pernambucano, saindo do estereótipo da terra rachada e seca;
3. estreitar o caminho estético entre os cinemas brasileiro e francês;
4. “ordenar” os mistérios propostos por Lins, sem tirar seu jogo de idas e vindas no tempo;
5. imortalizar Joana Carolina como memória cinematográfica, a exemplo de Dora (Fernanda Montenegro), de *Central do Brasil* (1998);
6. propor uma história de amor em meio ao drama de Joana, com os personagens Miguel e Cristina;
7. unir o fantástico ao real, com as aparições, vertigens e situações sobrenaturais;
8. quebrar o estereótipo de santificação cristã, já que Joana está mais para uma bruxa, feiticeira aclamada pelo popular, do que propriamente para uma santa;
9. Por último, e talvez o mais importante, mostrar o potencial de Osman Lins em sua fase de plenitude para um público massivo.

Com isso, desejo e espero cravar Osman Lins na memória do cinema Pernambucano — cinema este tão premiado e tão reconhecido mundialmente. Desde a retomada do cinema nacional, em 1995, depois um período de estagnação na produção, o audiovisual, principalmente em Pernambuco, não para de se destacar. O filme *Baile Perfumado* (1996), dos cineastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas, é um marco dessa retomada e abriu as portas para as obras posteriores, chegando em sucessos atuais como *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), ambos de Kleber Mendonça Filho. No quarto capítulo desta tese vou abordar em detalhes a produção do cinema em Pernambuco.

É com esse entusiasmo que finalizei o roteiro do *Retábulo*, e é nesta tese pioneira em Escrita Criativa na UFPE que vou compartilhar como leitor como foi feita a adaptação, da ideia inicial ao produto final, sendo este esmiuçado em detalhes! Nos próximos capítulos iremos à Paris; também a minha sala de criação cinematográfica em Recife e, conseqüentemente, ao sertão pernambucano de Joana Carolina. Aos leitores, uma boa viagem!

Bon voyage et à bientôt!

3 [PRIMEIRO ATO] OSMAN LINS: UM EXPERIMENTALISTA CRIATIVO PELO MUNDO

Sua vontade, seu desejo, é o que move a história adiante.

Christopher Vogler

3.1 PARIS: O CENTRO INTELECTUAL DO MUNDO

O ano era 1961, o sábado era de carnaval e o dia estava cinzento e frio quando Osman Lins, depois de duas semanas em um navio, desembarcou em Bordeaux, cidade da França. Instalou-se no hotel *Terminus* e a partir daí tudo iria mudar na vida desse escritor, nascido 37 anos atrás, em Vitória de Santo Antão, Zona da Mata de Pernambuco.

Nessa ocasião, Osman Lins fazia a sua primeira viagem à Europa, como bolsista da *Alliance Française* e como correspondente do *Jornal do Commercio* (Recife). Já era um autor reconhecido no Brasil; em 1954, seu primeiro romance, *O Visitante*, ganha o prêmio Fábio Prado (SP); dois anos depois ele passa a colaborar para o jornal *O Estado de São Paulo* e em 1957 recebe o prêmio Monteiro Lobato com o seu primeiro livro de contos, intitulado *Os Gestos*. A partir daí surgem outros prêmios, e a finalização do curso de dramaturgia na Escola de Belas Artes, no Recife. Essa formação resultou no seu texto teatral, hoje famoso nacionalmente devido à adaptação para a TV e o cinema, *Lisbela e o Prisioneiro* (1961). E no período em que estava na França, *Lisbela* estreava no Rio de Janeiro, e seu romance *O Fiel e a Pedra* (1961) era premiado pela União Brasileira dos Escritores, no Recife.

Lins, como quase todos os intelectuais de sua época e de épocas anteriores necessitava transitar em Paris²³. Em carta enviada para Hermilo Borba Filho, no dia 15 de setembro de 1971, Osman Lins (2019, p. 211) se diz surpreso ao saber que o seu amigo-autor iria à Paris com a esposa Leda Alves e alimenta os discursos a respeito dessa cidade tão grande e célebre: “Aquilo é grande, hein? Não vá se meter a andar no metrô. As estações têm escadas demais”.

Grande mesmo era a proposta que iria surgir, de forma não tão planejada, durante os seis meses que Lins passaria na Europa. Como diz a biógrafa do autor, a pesquisadora Regina Igel (1988, p. 72), essa foi “uma viagem que parece ter grandemente influenciado na metamorfose que se operou no ânimo do escritor após seu retorno ao Brasil”. Osman estava prestes a

²³O estadunidense Ernest Hemingway é um exemplo disso, três anos depois da volta de Osman ao Brasil, é lançada de forma póstuma *Paris é uma festa* (1964), contando as aventuras, os encontros e desencontros do autor na cidade

reformular o seu estilo literário, a voz narrativa, a condução do tempo, a espacialidade. Mas o que houve nessa estadia que tanto mexeu com o imaginário do escritor?

Antes de tentar responder essa pergunta é preciso entender uma divisão estética sugerida pela crítica especializada a respeito da produção osmaniana. Apesar de alguns estudiosos divergirem um pouco a respeito dessa proposta, optamos por adotar a teoria de Sandra Nitrini (1987), em seu livro *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*²⁴, onde ela separa a produção narrativa de Lins em dois momentos: um que representa a uma forma ficcional, tradicional e realista, envolvendo as obras *O Visitante* (1955), *Os Gestos* (1957) e *O Fiel e a Pedra* (1962); e outro, que mexe com temáticas de cunho social e intimista — intitulado por alguns pesquisadores como a fase da plenitude — com os livros *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*²⁵ (1976).

Estes livros caracterizam-se pela quebra da ilusão referencial com a rarefação e a dispersão do enredo, por novos processos de composição da personagem e por uma alta dose de reflexão sobre o romance. *Nove, novena* – livro composto de nove narrativas – representa o marco da ruptura de Osman Lins com o fazer literário ancorado em estruturas tradicionais (Nitrini, 1987, p. 17).

Essa divisão pode nos guiar e nos provar o quão sério era o trabalho de Osman Lins em torno da Literatura. O que nos interessa para essa tese é a chamada “fase da plenitude” ou fase “pós Paris”, em especial por conta de *Nove, novena* (1966), com foco para uma das suas narrativas, “O Retábulo de Santa Joana Carolina”. É essa obra literária que me conduz a alguns questionamentos enquanto pesquisador: O que levou Lins a reestruturar sua forma narrativa? O que houve nesses seis meses na Europa que pode ter mexido com o escritor? Com quem ele se encontrou? O que ele leu por lá? O que ele assistiu? Com quem e o que ele debateu? Perguntas fáceis de serem elaboradas, e difíceis de serem respondidas.

Bom, sabemos que viajar pode fazer bem para o ser humano em diversos sentidos. Uma pesquisa realizada pelo portal *cwt*²⁶ revela que 6 a cada 10 viajantes se sentem mais criativos e

²⁴Nitrini documenta as influências do experimentalismo francês do *Nouveau Roman* com a obra de Osman Lins. Ela começa partindo do pressuposto de que *Nove, novena* representa uma marco na literatura do autor, momento que ele rompe com a narrativa tradicional e parte para uma nova visão da sua construção literária, o que no cinema chamamos de ponto de virada do roteiro. A pesquisadora deixa claro que foi Leyla Perrone-Moisés a primeira a refletir sobre essa similaridade, fato que ela trouxe no prefácio da edição francesa de *Nove, novena* enfatizando o paralelismo entre o romancista brasileiro e os *nouveaux romanciers*. O termo Novo Romance diz respeito a um grupo de romancistas franceses que surgiu na década de 50, o estilo opõe-se ao romance tradicional e passa a funcionar como um anti-romance, alcunha criada por Sartre e que está no prefácio do livro *Portrai d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute (Nitrini, 2019).

²⁵A obra é uma espécie de jogo de encaixes abissais onde uma personagem é descrita como “locutora de rádio”.

²⁶Pesquisa intitulada “Viagens a trabalho estimulam a criatividade e a produtividade”, disponível em: https://www.mycwt.com/br/pt/Viagens_a_trabalho_estimulam_a_criatividade/#:~:text=e%20a%20produtividade

produtivos quando estão pelo mundo à negócios. No universo da escrita parece ocorrer o mesmo para diversos autores, alguns até em situação bastante curiosa, como é o caso do catalão Enrique Vila-Matas — importante escritor premiado da literatura espanhola contemporânea. Ele assina a obra *Paris não tem fim* (2007), cujo tema principal é a ironia. Vila-Matas, fã declarado de Hemingway, tenta fazer o percurso que o estadunidense fez nos anos 1920. O título da obra é uma referência direta à obra *Paris é uma festa* (2022) de Hemingway, sendo a primeira frase do último parágrafo desse livro: “[...] neste livro quis retratar a Paris dos meus primeiros tempos, quando éramos muito pobres e muito felizes” (p. 205). E o catalão traz: “Fui a Paris em meados dos anos setenta e lá fui muito pobre e muito infeliz” (2007, p.10). Temos então aqui um episódio de inspiração e criatividade literária que talvez não tivesse tido o mesmo efeito se os dois autores não tivessem se deslocado de suas terras natais e vivido essa experiência *in loco*.

Voltamos, então, ao caso de Osman Lins. Ao lermos as obras da primeira fase dele e lermos *Nove, novena*, fica perceptível a mudança na sua forma literária. As nove narrativas que formam o livro deixam de seguir um estratagema ficcional fincado na busca — a exemplo de *Fiel e a Pedra*, com seu herói Bernardo vivendo um confronto arquetípico entre o bem e o mal — para se estruturarem em um plano calculado, fazendo uso de uma linguagem que tem a potência de, em situações diversas, capturar elementos primordiais da existência humana. Segundo o crítico João Alexandre Barbosa (1975), no prefácio da segunda edição de *Nove, novena*, os elementos tradicionais da técnica narrativa passaram sob o crivo da experiência do autor — a viagem à Europa faz parte deste repertório —, o qual procurou reconsiderá-los, não escapando das suas premissas:

E o autor não fugiu a tais exigências, mas, buscou, ousadamente, resolvê-las, como aconteceu com o emprego de uma técnica de simultaneidade que, na verdade, corresponde a uma perspectiva antes espacial do que temporal da narrativa, alicerce da cinematografia, e baseada numa moderna noção do tempo (Barbosa *apud* Lins, 1975, p. 1).

Esse jogo com o espaço-tempo é uma das inovações de Osman Lins dentro de suas narrativas. O autor passa a fazer uso de sinais geométricos e inventados para ordenação da sua estrutura narrativa. Quadrados, retângulos, círculos e outras formas agora não só compõem como fazem parte fundamental do texto e da compreensão do leitor. Por exemplo, na narrativa “Os Confundidos” as personagens são identificadas por sinais gráficos variados; já em

&text=Pesquisa%20da%20CWT%20revelou%20que,superior%20%C3%A0%20m%C3%A9dia%20dos%20continentes. No site é possível ver um fluxograma que aponta essa correlação entre viajar e criar (cwt, 2019).

“Pentágono de Hahn”, outra história do livro, há uma exploração dos pronomes pessoais. Ana Luiza Andrade (2014) explica que os sinais, além de contribuírem para o efeito estético e até mesmo musical do texto, obrigam o leitor a discernir entre as personagens que se apresentam na imediatez de suas vozes narrativas e os diálogos. Um jogo refinado e fino, nas palavras de João Alexandre Barbosa (1975).

No manifesto “Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta”, escrito ainda em 1948, pelo diretor e crítico de cinema Alexandre Astruc, e publicado no dia 30 de março deste mesmo ano na revista *L'Écran Français*, encontramos o gérmen do que seria, mais à frente, desenvolvido por Godard, Truffaut e depois por Pier Paolo Pasolini. Astruc compreendia que o cinema estava se tornando um novo meio artístico de comunicação, como o romance a as artes plásticas, e cria a definição de “filme teorema”. Godard retoma essa teoria quando escreve sobre o filme de Astruc, *Uma Vida* (1958) (*Une Vie*):

Une Vie é um filme prodigiosamente construído. Empreguemos, portanto, para ilustrar nosso propósito, imagens tomadas emprestadas da geometria clássica. Um filme pode ser comparado com um lugar geométrico, ou seja, com um conjunto de pontos que goza da mesma propriedade em relação a um elemento fixo. Tal conjunto de pontos, se quiserem, é a encenação; e essa mesma propriedade comum a cada instante da encenação, será, portanto, o roteiro ou, se preferirem, o argumento dramático. Resta, então, o elemento fixo, ou até mesmo móvel, eventualmente, e que não é senão o tema (Godard, 1958, p. 43).

A diferença entre a estética implantada por Astruc em seu filme e a de Osman Lins em seus textos, é que o escritor se preocupa com conteúdo e forma, e o cineasta, ao menos nesta película, está supervalorizando o espacial e menos preocupado com a argumentação. As teses de Alexandre Astruc desencadearam polêmicas que foram ficando cada vez mais fortes até o encerramento da *L'Écran Français*, em 1951.

Em Paris, antes do lançamento de *Nove, novena*, o escritor Robbe-Grillet, um dos autores do Novo Romance, chega a esboçar — sem tanta maestria no cálculo de criação prosaica — alguns elementos geográficos. O seu livro é adaptado para o cinema pelo diretor Alain Resnais, produzindo o filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961). Este traz uma linguagem que os novos romancistas estavam implantando nos livros, uma narrativa que não se compromete com a linearidade e abre campo para reações e interpretações distintas. Na película as personagens ganham nomes enigmáticos: o homem (amante) se chama “X”; a mulher é intitulada de “A”; e o marido de “M”.

Figura 3 — Trecho do filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961) com alusão às formas geométricas



Fonte: imagem retirada do site Cinema em Cena²⁷

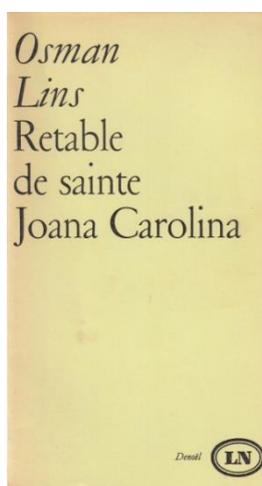
Mas não é somente a linguagem gráfica que proporciona uma experiência estética diferente nesse filme; muito pelo contrário, esse artefato acaba virando detalhe quando temos acesso à profundidade da narrativa audiovisual. Diversos pesquisadores já se debruçaram em temas encontrados nos nove contos da obra aqui discutida: transposição da linguagem pictórica para o texto, os espaços literários, o medievalismo, a música, os signos, a política, entre tantos outros. O próprio Lins, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, no dia 9 de outubro de 1966, afirma que *Nove, novena* é um livro realmente novo, não apenas em relação a sua obra anterior, mas em relação à própria literatura brasileira: “Com ele suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal. Quero dizer, métodos de concepção e de execução que devem relativamente pouco a obras literárias” (Lins, 1979, p.223).

O ápice do estilo inovador e estético presente nessa obra, na opinião deste que vos escreve, se encontra em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. A geometria aqui está exemplificada na saga e construção de vida da personagem Joana. Lins justapõe em seu texto a imagética do retábulo medieval ao sertão, unindo pontos, a um só tempo, tão distantes e tão próximos nesse trabalho artesanal da escrita, como os episódios religiosos da Idade Média, os chamados mistérios e a realidade da mulher nordestina brasileira no seu entorno de miséria.

²⁷ALEXANDER, Leonardo. O ano passado em Marienbad. Cinema em cena, [s.d.]. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/494/o-ano-passado-em-marienbad> Acesso em: 10 mar2023..

Joana, a protagonista, conserva-se viva em um retábulo devido à força que emana até hoje. Vale ressaltar que essa personagem leva o nome da avó do autor, a quem é dedicado o livro. É interessante pontuar também que na tradução de *Nove, novena* para o francês, a obra recebe o título *Rétable de Sainte Joana Carolina*. A professora Leny da Silva Gomes (2014, p. 125) define bem a força dessa história ao dizer que o Retábulo se abre para o mundo: “É uma narrativa em contínua provocação ao pensamento, à emoção, em contínua iluminação de fatos e suas relações, em profunda atenção à língua e seu uso, em permanente adensamento da linguagem e suas formas”.

Figura 4 — Capa da edição francesa de *Nove, novena*



Fonte: imagem retirado do site Instituto Cultural Osman Lins²⁸

“Retábulo de Santa Joana Carolina” é uma narrativa dividida em 12 quadros ou mistérios — cada um deles com uma conexão com os símbolos do zodíaco —, que contam a história de Joana, uma humilde e forte mulher do sertão pernambucano, professora pobre que vive uma odisséia para criar os seus filhos. Assim como nos retábulos das igrejas renascentistas, o leitor acompanha a vida dessa heroína, uma mulher que aos poucos vai ganhando o título de santa pelo apelo popular. Osman Lins reforça que a narrativa é um protesto contra o modo com que os mais pobres são tratados no Brasil.

Se vocês lerem o Retábulo vão ver que a luta da figura central, Joana Carolina, já não é contra um determinado indivíduo, é contra o mundo. É contra a terra onde ela vive, é contra o seu país. [...] Esta narrativa que parece característica de preocupações estéticas, na realidade talvez, de tudo que escrevi até aquele momento, é a que tem mais preocupações políticas (Lins, 1979, p. 220).

²⁸INSTITUTO cultural Osman Lins. Acervo cultural Osman Lins. Recife, [s.d.]. Disponível em: <https://osmanlins.org/> Acesso em: 10 mar. 2023.

“Retábulo de Santa Joana Carolina” é de uma atualidade gritante. A metáfora osmaniana nos faz enxergar a proximidade não só com a temática política e religiosa, mas também com outras artes, nesse caso em específico, com a sétima arte e seus quadros estético-imagéticos, isso a partir da construção, ascensão e curva das personagens envolvidas. São peças que, parecendo espalhadas, fora de ordem, como em alguns mistérios, acabam se unindo em um todo. Conforme diz o professor Lourival Holanda (2019, p. 146), em artigo dedicado a Osman Lins presente na obra *Realidade Inonimada*: “Escrever para tentar opor, ao caos, alguma ordem possível. A começar pela ordem da frase, que vai da dissidência com a linguagem rotineira à integração com o mundo”.

3.2 PARIS, RECIFE. FRANÇA, BRASIL

Eu vi o mundo... ele começava no Recife
Cícero Dias

Em meados dos anos de 1960, a França e toda Europa viviam o período do Pós-Segunda Guerra Mundial, e Paris, especificamente, estava tomada por estudantes e artistas. Para se ter uma ideia, em 1968, segundo dados publicados na revista *Piauí*²⁹, o contingente estudantil chegava a 8 milhões de pessoas, o equivalente a 16% da população da época. Essa geração enxergava um mundo mais atrativo, vivia as novidades da moda, se entusiasmava com os solos de guitarra de Chuck Berry, dos Beatles e com o *rock and roll* dos The Rolling Stones, vivia a plena revolução sexual e desejava enterrar de vez a sociedade devastada pela guerra, cheia de medos e falsos pudores. O cinema, a música e os programas de TV estavam direcionados a esses jovens pulsantes, bem como o comércio e a indústria (Judt, 2017).

As universidades tornaram-se o epicentro das discussões políticas. Os entusiastas da esquerda faziam árduas leituras e debates da obra de Marx. Ser marxista ia além da moda, estava se tornando um novo estilo de vida; era o momento de se preocupar com o coletivo, se livrar da alienação, transformar a humanidade e corrigir os erros da antiga-esquerda (comunismo stalinista). A grande ideologia da esquerda europeia no geral era o proletariado e apenas um partido poderia dar conta dele, o comunista. A luta por direitos iguais fervia tanto que estudantes proporcionaram diversas manifestações pela Europa, uma delas na universidade da comuna francesa Nanterre — um protesto contra a divisão dos dormitórios entre homens e mulheres.

²⁹Reportagem assinada por Tony Judt e publicada em 2017.

Já no Recife, alguns jovens intelectuais estavam destinando forças para um movimento chamado MCP (Movimento de Cultura Popular), que ocorreu de 1960 a 1964. Nomes como o educador Paulo Freire, o pensador e político Germano Coelho e o artista plástico e professor Abelardo da Hora transformaram o MCP em uma organização civil de grande expressividade na cidade, e, com as bandeiras da educação e cultura, conseguiram forte adesão da população. Outro movimento de fôlego envolvendo cultura e política foi o TPN (Teatro Popular do Nordeste), fundado pelos escritores e dramaturgos Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, artistas que anteriormente somaram histórias no TEP (Teatro de Estudante de Pernambuco). Entre as bandeiras do TPN, estavam: a valorização da cultura popular; o acesso a arte para todas as classes, inclusive os trabalhadores da cana-de-açúcar da região da Zona da Mata; e a consolidação da cena teatral moderna. Segundo o professor Luis Reis, autor de *TPN Teatro Popular do Nordeste: O placó e o mundo de Hermilo Borba Filho* (2018), o Teatro Popular do Nordeste foi um dos acontecimentos mais expressivos do período de amadurecimento da modernidade teatral no Brasil. Em carta a Osman Lins, no dia 29 de agosto de 1967, o próprio Hermilo destaca a importância de resistir e fazer arte de qualidade no Nordeste:

O Nordeste é uma região que se transforma e o teatro tem de transformar-se com ela, deixando de ser puramente anedótico para ser contundente, agressivo, revolucionário, do HOMEM. E ainda mais: do HOMEM NOVO. Creio que isto significa lutar por um sentido exato de nacionalidade, em vez de colocarmos numa posição enquadrada (ou quadrada?), de brasileiros por brasileiros, quando o que conta são as dores do mundo: dos vietnamitas, dos negros americanos, da opressão capitalista e das ditaduras marxistas (Hermilo, 1967 *apud* Tenório, 2019, p. 70).

O debate sobre a produção artística na região —, não só sobre teatro, mas também sobre literatura — entre Osman e Hermilo se estendeu por meio de cartas trocadas nas décadas de 1960 e 1970, somando 199 correspondências. Entre os escritos estavam curiosidades sobre *Nove, novena*, e, conseqüentemente, sobre o “Retábulo de Santa Joana Carolina”. No dia 21 de novembro de 1967, Osman (2019, p. 74) escreve para Hermilo contando que a história de Joana seria levada ao teatro: “adaptação que se mantém fiel ao texto. Portanto: teatro épico, como deseja”. Mas o projeto não saiu do papel, pelo menos naquela época.

Em 23 de abril de 1961, Lins envia, de Paris, uma reportagem sobre teatro para o *Jornal do Commercio*, no Recife. O autor reporta sobre a inauguração do Teatro das Nações, no dia 8 de abril do mesmo ano, com aproximadamente dois mil atores, bailarinos, músicos e diretores que chegavam do mundo inteiro à França. Ao mesmo tempo ele se questionava “Por que não participa o Brasil deste encontro?” Para o escritor o Brasil tinha talento e potência suficientes

para estar presente, o que impedia era a falta de empenho político para tal feito; Lins (*apud* Andrade, 2019, p. 90), assim como seus contemporâneos no Brasil, se indignava ao assistir a ausência do seu país. “Sobretudo quando vemos o esforço de países que, não possuindo propriamente um teatro, no sentido corrente do termo, comparecem com grupos folclóricos, através dos quais vêm mostrar sua maneira nacional de ver e exprimir o mundo”.

Uma década antes de Osman Lins chegar a Paris, um movimento literário estava se estabelecendo e ganharia força justo no período que o vitorriense por lá estivesse. O *Nouveau Roman* ou Novo Romance, como foi chamado, tinha o objetivo de quebrar os padrões literários convencionais isso porque alguns escritores franceses estavam em busca da renovação, se opondo ao romance tradicional. São alguns nomes do movimento: Michel Butor, Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, entre outros. Sandra Nitrini (1986) explica que as histórias e as personagens do novo romance se mostram suscetíveis a diversas interpretações e escapam ao conceito tradicional da palavra. “O objeto da enunciação corresponderia à espera, à reconstituição ou a evocação de uma história que escapa tanto ao leitor como ao narrador”, complementa Nitrini (1986, p 13).

Ainda segundo a pesquisadora, Osman Lins passou a ser questionado e confrontado — em sua estadia na França e nas suas conversas com autores como Michel Butor —, tanto pela crítica estrangeira quanto pela nacional, sobre ele ter se influenciado pelo Novo Romance e aplicado a metodologia em suas obras, especificamente em *Nove, novena*. O próprio, em entrevista ao jornalista Esdra do Nascimento, nega a influência.

[...] se conhecemos Joyce, Virgínia Woolf, William Faulkner, não temos por que nos surpreender: a atual revolução do romance não começou com o *Nouveau Roman*. Não só isto. O *Nouveau Roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim (Lins, 1979, p. 179).

Lins complementa dizendo que o seu romance não é indiferente à inquietação do que está fluindo artisticamente no momento, mas que isso não significa ilustrar qualquer teoria e que os seus textos expressam a aventura pessoal de um autor em face do mundo e do ato de narrar.

No Recife nomes importantes estavam marcando a história cultural de uma época, como o sociólogo Gilberto Freyre — este, somente no ano em que Osman Lins estava em Paris, recebeu diversos prêmios, um deles o Prêmio de Excelência Literária, da Academia Paulista de Letras —; e o crítico Álvaro Lins, reconhecido pelos intelectuais da época, inclusive pelo

próprio Freyre, como um dos mais importantes críticos do Brasil, somando-se a Antônio Candido, Joel Pontes e Afrânio Coutinho, que também pensavam sobre as artes e a literatura no Brasil. Candido, por exemplo, defendia que o escritor não era apenas um indivíduo, “mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores” (2023, p. 94). Álvaro Lins teve uma carreira repleta de técnica e polêmicas relacionadas a escrita. Ele chegou ao ponto de reconhecer a genialidade de Guimarães Rosa, mas de se precipitar equivocando-se nos casos de Clarice Lispector e Graciliano Ramos. E, é válido acrescentar, também havia os escritores iniciantes, ainda sem muito espaço, que estavam fincando raízes no circuito literário, um deles, Gilvan Lemos, autor de São Bento do Una –PE, recebeu o apoio de Osman Lins. Lins (*apud* Lemos, 2016, p.11), no prefácio ao livro *Noturno sem música*, anuncia: “Estreou há poucos meses um romancista pernambucano que certamente irá longe. Nome: Gilvan Lemos”. E para desencanto de Álvaro Lins, Osman destaca que Lemos segue a linha do mestre Graciliano Ramos.

3.3 CINEMA EM UMA NOVA ONDA

Há um movimento cinematográfico em questão importantíssimo para esta tese: a *Nouvelle Vague*. Na realidade ele é considerado por estudiosos do cinema do mundo todo como um dos movimentos mais célebres da história da sétima arte. Aconteceu em Paris, e Osman Lins estava na cidade bem na época que o nome do cineasta Jean-Luc Godard era aclamado mundialmente pelo lançamento, um ano antes, do filme *Acosado* (1960) — *A bout de souffle* — (1960), uma das obras símbolos desta nova onda cinematográfica.

Uma curiosidade é que o termo *Nouvelle Vague* não está diretamente associado ao cinema em si, mas sim a pesquisa jornalística sobre o cotidiano em Paris. Em 1957, a jornalista francesa Françoise Giroud publica uma série de artigos na revista *L'Express*. Os textos, resultados de pesquisas com a população, comenta sobre os jovens e o que eles estavam proporcionando de novo na França dos anos 1950. Então, entre as publicações do dia 3 de outubro a 12 de dezembro, nascia o slogan “A *Nouvelle Vague* está chegando!”.

Eles serão republicados em um volume, novamente apresentados por Françoise Giroud e publicados pela Gallimard, em 1958, com o título *La Nouvelle Vague: Portraits de La jeunesse*. Nesses retratos, os pesquisadores abordam todos os assuntos: vestuário, hábitos morais, valores, modo de vida e práticas culturais, entre as quais, de modo bem secundário, o cinema (Marie, 2011, p. 13 -14).

Os filmes que nascem desse movimento representavam os valores propostos pela juventude, na contramão de tudo que já se tinha feito na arte cinematográfica francesa até então. Isso deu a sétima arte à devida importância já defendida por Walter Benjamin (*apud* Coutinho, 2008), o qual, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, compreende o cinema um espaço artístico, um lugar de convergência e de passagem para reproduzir por meio da câmera aquilo que exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Assim, conforme afirma a pesquisadora Madan (2010), os cineastas franceses buscavam nesse novo movimento encontrar a criatividade, a constante quebra dos padrões do cinema clássico e uma nova forma de construir a realidade, tornando essas características como base para o movimento que era fundado.

Um princípio fundacional da Nouvelle Vague foi a crença no intrínseco realismo do cinema, algo exposto por Bazin. Contudo, de acordo com Godard, o modelo de cinema de Bazin era novelístico, uma descrição realista de relações existentes em outro lugar. Neste modelo, o diretor constrói seu filme, o diálogo e a *mise-en-scène* a todo o momento: a realidade é formada enquanto a câmera a enquadra (Madan, 2010, p. 1).

A película *E Deus criou a mulher* (1956), de Roger Vadim, é considerada pelos estudiosos como o primeiro longa-metragem a trazer a mensagem dos novos cineastas; este, em especial, mostra a jovem francesa Juliette, emancipada e livre das amarras da sociedade.

Em 1959 o termo *Nouvelle Vague*, outra vez publicado no *L'Express*, começa a ganhar dimensão cinematográfica, principalmente com relação às obras exibidas no Festival de Cannes do mesmo ano. As reportagens atrelavam o movimento a um outro momento importante vivido na França dos anos 1930, o chamado “Realismo Poético”, gênero que valorizava muito o trabalho do roteirista, em muitos casos mais do que a performance do próprio diretor. Essa conexão culminou por despertar a curiosidade de críticos e realizadores do mundo inteiro, que voltaram os olhos para o que estava sendo produzido pelos jovens cineastas franceses.

Essa nova geração de realizadores veio, em grande parte, também do jornalismo. Destacamos o time de críticos de uma das revistas de cinema mais importantes de todos os tempos até hoje, a *Cahiers Du Cinéma*, na época liderada pelo editor André Bazin. Em seu corpo de redatores, Bazin contava com nomes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette e outros, profissionais que faziam duras críticas a maneira como os filmes eram feitos na França, por outro lado eles avaliavam positivamente os filmes americanos, principalmente os produzidos a partir de uma certa altura das décadas de 1940 e 1950, obras que até então não eram estimadas pela crítica em geral. Os redatores da

Cahiers revisitaram e valorizaram filmografias dos cineastas Anthony Mann, Billy Wilder e do britânico Alfred Hitchcock. Este último, antes rechaçado, talvez por fazer terror, teve sua genialidade revelada depois de um árduo trabalho de apuração e publicação feito por François Truffaut, que comenta esse fato no prefácio da sua obra *Hitchcock Truffaut: entrevistas*: “A obra de Alfred Hitchcock é hoje admirada no mundo todo e os jovens que atualmente descobrem, graças às reprises, [...] provavelmente pensam que sempre foi assim. Não foi, nem de longe” (Truffaut, 2004). Diante de tantas críticas negativas e positivas que os redatores da *Cahiers* faziam aos cineastas franceses e americanos, o editor André Bazin lançou um desafio: “vão e façam os seus próprios filmes”. Então Claude Chabrol estreou, em 1958, *Nas garras do vício*, filme hoje considerado o precursor do movimento da nova onda no cinema. No ano seguinte, outras obras, na mesma proposta, tiveram sua *premiere* na cidade.

Nas garras do vício (*Le beau Serge*, 1958) e *Os primos* (*Les cousins*, 1959), de Claude Chabrol, lançam o movimento. Mas a consagração midiática é alcançada pelas repercussões da recepção pública e crítica de *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*), primeiro longa-metragem de François Truffaut com o jovem Jean-Pierre L aud. Esses tr es filmes marcam uma etapa essencial. Entretanto, eles são eclipsados no ano seguinte pelo filme de Godard, distribuído em março de 1960 (Marie, 2011, p. 121).

A película em questão comentada acima   *Acossado* (1960). O filme foi um sucesso de crítica e teve um número alto de espectadores ainda na sua primeira semana de exibic o. Também foi o maior sucesso comercial de Jean-Luc Godard. Essas tr es obras, *Acossado*, *Nas Garras do vício* e *Os incompreendidos* consolidam tudo aquilo que depois passou a ser associado ao movimento da *Nouvelle Vague*.

Figura 5 — Trecho do filme *Nas Garras do vício* (1958), elenco na locação



Fonte: imagem retirada do site Plano Crítico³⁰

Mas o que esses filmes têm de diferente das demais produções da época? Os cineastas promoveram uma ruptura completa com a estrutura narrativa linear que o público estava acostumado até então — Godard, por exemplo, dizia que a história deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem. Eles provocaram mudanças “bruscas” na questão do enquadramento, do movimento e do eixo de câmera, sem falar na montagem, que passou a ganhar um significado completamente diferente no modo de contar histórias. O cinema foi para rua, mostrando o pulsar da vida fora de um estúdio, tratando de questões bem próximas do cotidiano das pessoas.

Osman Lins, na sua literatura, principalmente na produção em terras parisienses nesta justa época, busca, assim como Godard, Truffaut e Chabrol, promover o desconforto do público com a realidade infamante da vida que lhe é imposta. O autor, que respirava esse ar cinematográfico francês, passa a surpreender o seu leitor com a quebra da narrativa linear (*Nove, novena*), e o uso da metalinguagem (*A rainha dos cárceres da Grécia*) na desconstrução do ilusionismo mimético. A *Nouvelle Vague*, que não era considerada uma “escola” por seus idealizadores, fazia a construção cinematográfica tendo consciência do cinema enquanto aparato, por mais que ela tivesse diversos pontos para ser considerada uma “escola artística”, como enumera Michel Marie (2011, p. 45):

³⁰SANTIAGO, Luiz. Crítica — Nas garras do destino. *Plano Crítico*, 03 mar.2020. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-nas-garras-do-vicio/> Acesso em: 10 mar. 2023.

1. O *corpus doutrinário* crítico da *Nouvelle Vague* é construído pela política dos autores, tal como a define o grupo dos “Hitchcock-hawksianos”;
2. O programa estético criativo decorrente dessa política é o do mesmo grupo: fazer filmes pessoais escritos e concebidos por seu autor;
3. A estratégia é a do baixo orçamento e da auto produção;
4. O manifesto é o texto de Truffaut: ‘Uma certa tendência do cinema francês’;
5. O conjunto das obras que respondem a esses critérios são os primeiros filmes de Chabrol, Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, Godard, Rivette e Rohmer: *Nas Garras do vício*, *Os incompreendidos*, *Acosado*, *Paris nos pertence*, *Amores Fracassados*, *Amor livre e O signo do leão*;
6. O grupo de artistas é o que acabamos de enumerar. Ele levanta, no entanto, um problema de delimitação, sobre o qual voltaremos a falar;
7. O suporte editorial é, claro, os *Cahiers Du Cinéma*;
8. A estratégia promocional é concebida e colocada em prática, essencialmente, por François Truffaut nas colunas da revista semanal *Arts*. Isso faz dele, incontestavelmente, um líder do grupo;
9. O teórico é André Bazin, cujos artigos são publicados, após sua morte em 1958, em quatro pequenos volumes, com título bem programático *Qu’est-ce que le cinema*.

Mesmo diante de todos esses pontos, os cineastas não queriam esse enquadramento de escola, pois isso os colocaria novamente fechados em um formato rígido. A grande preocupação deles era com a linguagem ou com a sátira sobre a própria linguagem do cinema. As cenas focam o psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais. O sujeito sobrepõe a lógica dos próprios episódios. Jean-Claude Carrière (2015, p. 138), em *A Linguagem secreta do cinema*, conta que a *Nouvelle Vague* subverteu violentamente a monotonia e o formalismo, firmou a figura do diretor como único autor e provocou o surgimento de estilos, gêneros e técnicas de filmagem no mundo inteiro. “[...] tudo isso numa época em que a televisão³¹, o novo monstro, desafiava insidiosamente a supremacia dos cinemas”, complementa Carrière.

³¹No Brasil, o avanço da televisão ocorreu durante os chamados “Anos de Chumbo”, numa atmosfera de rigorosa censura dos produtos culturais. No dia 31 de março de 1964, um golpe pôs fim à frágil democracia brasileira, dando início a uma ditadura militar. Temendo um golpe de esquerda do então presidente João Goulart, os militares tomaram o poder, com apoio de boa parte da população influenciada pela mídia. O início da censura no Brasil ocorreu durante o chamado “milagre econômico”, fase em que o país teve um crescimento significativo. A censura foi um dos acontecimentos mais marcantes e mostrou a rigidez do regime autoritário. O controle governamental era intenso, com a proibição explícita da divulgação de notícias contra a ditadura militar, assim como eram violentas as formas de perseguição.

A partir da promulgação do Ato Institucional Número 5 (AI-5) em 1968 inaugurou-se a pior fase da repressão militar. O AI-5 foi decretado pelo presidente Costa e Silva e cancelava todos os dispositivos da Constituição de 1967 que pudessem ser usados pela oposição. O Conselho Superior de Censura foi criado para julgar os órgãos de comunicação que não cumprissem as leis, podendo ser fechados imediatamente. Após o AI-5, todos os veículos de comunicação deveriam ter suas pautas aprovadas pelos militares, antes de serem publicadas. As agências de notícias eram sujeitas a inspeção local por pessoas autorizadas. O regime militar usou de critérios políticos para censurar o jornalismo. Muitos materiais foram censurados. Algumas reportagens de publicações impressas eram vetadas e, nos trechos deixados em branco, eram publicadas receitas culinárias ou poemas. O órgão responsável pela censura dos meios de comunicação era o CONTEL, comandado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e pelo Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS).

A programação da TV isola os espectadores em alvéolos, esse era o pensamento de Osman Lins em relação a nova mídia. O autor, que durante a vida quase toda teceu críticas à Indústria Cultural, tem lembranças nostálgicas do funcionamento do cinema — antes da invasão da televisão — em sua cidade natal Vitória de Santo Antão. No artigo “Qual é o filme de hoje?”, de seu livro *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979), ele conta que a exibição de filmes era um acontecimento, e a sala de projeção era um local que ativava a vida social do entorno. Um processo que ia desde a entrega porta a porta dos folhetos com informações sobre os filmes — como se fosse um convite pessoal, alguns aludindo às inovações da época, como os primeiros filmes sonoros — até as animadas conversas à saída da sala de projeção. Isso dialoga muito com o pensamento de Walter Benjamin (1985, p. 178): o cinema como espaço, lugar de convergência e de passagem.

O cinema era, portanto, um ponto de encontro. Não se comparecia apenas para ver o filme, como nos dias de hoje; mas para partilhar uma experiência, para namorar e conviver. Curiosamente, esses momentos aconteciam graças à baixa qualidade da máquina de projeção, cuja bobina precisava ser trocada a cada três horas, daí a necessidade do intervalo no meio da exibição. Proporcionava-se, assim, ao público cinematográfico, as mesmas oportunidades de encontro existentes nos antigos intervalos das peças de teatro e dos espetáculos de circo. Este dito “progresso” que veio juntamente à televisão, para Lins, provocaram um retrocesso nesses aspectos apontados.

A televisão, certamente, que substituiu o cinema sob vários aspectos, leva a muitas imaginações aquela provisão de sonho e aventura que íamos buscar nas velhas salas de projeção do interior. E é possível que as crianças encontrem no que o vídeo lhe oferece a mesma qualidade mágica que eu ia buscar em *Beau Geste*, em *Jardim de Allah*, em *Uma noite no Cairo*, em *Dama das Camélias*, em *Luzes da Cidade*, em *Aconteceu naquela noite*. Desconfio, porém, que a própria abundância de imagens acaba por trazer uma sensação de fartura (Lins, 1979, p. 104).

Talvez Lins tenha visto uma fagulha de esperança na produção cinematográfica com o movimento que ele acompanhava de muito perto, a *Nouvelle Vague*. E essa fagulha parecia mexer não só com o autor pernambucano, mas com o mundo de uma maneira geral e com o Brasil, especificamente. Ao longo dos anos 1960, há indicações de Jean-Luc Godard e da *Nouvelle Vague*, na imprensa brasileira. Dentro de uma revisão literária, podemos encontrar os estudos filmográficos de Raquel Gerber (1982), que estudou o novo cinema entre os anos de

1950 a 1978 e buscou enumerar as publicações de artigos cujo assunto era esse novo movimento do cinema, localizando trabalhos que foram levados ao conhecimento do público através do jornal *O Metropolitano* (do órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro) entre 1960 e 1961. Nesse mesmo intervalo, na revista *Senhor*, foi lançado um texto do cineasta Alex Viány com o título “Nouvelle Vague e Jean-Luc Godard”, o qual configurava um inventário que permitia confirmar a importância de Godard não apenas para o novo movimento que surgia através de estéticas, políticas e ideológicas, mas também para os impactos de sua obra e dessa forma de fazer audiovisual no cinema e na literatura brasileira.

Esta última se configurava na década de 1960 como um objeto de debates encabeçados pelos artistas e intelectuais cepecistas que buscaram politizar a sociedade por meio da arte. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda (1981), foi a partir dessa década que a literatura mobilizava de forma revolucionária a produção de arte, a vanguarda experimental e o Cinema Novo (que vamos detalhar mais à frente). A escrita era o meio pelo qual a população refletia sobre conquistas, fracassos e crises no campo artístico e político de forma engajada. Ao mesmo tempo, a cultura era manifestada através da literatura, que reiterava a importância de um compromisso com a relação artista/público. Nesse sentido, as narrativas ficcionais, de acordo com Hollanda (1981), eram tomadas como principal meio de inspiração, o que: “(...) atravessa toda a primeira fase do Cinema Novo, quer no grande número de adaptações literárias, quer pela opção por uma dicção poética na maior parte de seus filmes” (Hollanda, 1981, p. 36). Cabe ressaltar que esse foco no literário — para que houvesse um engajamento dos artistas — não anulava a sede de experimentação e liberdade incentivada pelos produtores.

Foi nesse cenário, no qual a literatura obteve certa configuração, principalmente com a aproximação dos cinema novistas de Godard, cabendo indagar qual foi o peso que este contato dos produtores com a literatura teve ao intermediar o acesso aos filmes do diretor francês, marcados por uma estreita relação com a literatura, filosofia e as artes (Coutinho, 2010).

Também foi nessa década de 1960 que um grupo de cineastas, entre eles Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos etc., se juntaram para criar um cinema revolucionário e genuinamente nacional. Os artigos publicados por eles no jornal *O Metropolitano* se transformaram em manifestos, surgia, assim, o Cinema Novo. O movimento cinematográfico teve influência do neorrealismo italiano³² e da *Nouvelle Vague* francesa. Na realidade, um

³²O Neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico que teve seu nascimento e auge nos anos 1940, mostrando as histórias sofridas dos trabalhadores italianos e do momento Pós-Segunda Guerra. Com estúdios destruídos e com pouco recurso, os cineastas foram forçados a fazer o cinema na rua, numa espécie de guerrilha. Desespero, opressão e desigualdade eram as temáticas das películas.

pouco antes do movimento francês ganhar forma, o jovem Nelson Pereira dos Santos, havia levado sua câmera para os morros cariocas com o objetivo de filmar *Rio 40 Graus* (1955), dando início, efetivamente, ao Cinema Novo e fazendo jus ao lema criado por Glauber Rocha: “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Glauber, por sua vez, em julho de 1964, estreou o longa-metragem *Deus e o diabo na terra do sol*, fazendo contraponto a um país que três meses antes sofrera um golpe de estado. A obra representou o Brasil no Festival de Cannes. Nelson Pereira esteve no festival um ano antes, com a adaptação de *Vidas Secas* (1963), de Graciliano Ramos.

3.4 JEAN-LUC GODARD

O cinema não é arte, nem uma técnica, mas um mistério.
Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard deixou o mundo no dia 13 de setembro de 2022, aos 91 anos de idade, por meio de um suicídio assistido. Foi crítico, roteirista e diretor franco-suíço, com mais de 40 longas-metragens, diversos curtas, documentários, ensaios, vídeos de música, tendo permanecido por muito tempo pelos *sets* de filmagem. Seu último filme foi lançado em 2018 e chama-se *Imagem e a Palavra (La Livre d'Image)*. A obra é um misto de imagens destinadas à reflexão do mundo por meio do cinema; são cenas de filmes, vídeos caseiros, animações e reportagens, que abordam o tempo e o espaço.

O crítico de cinema Marcel Martins (2005, p. 299), em sua obra *A linguagem cinematográfica*, acredita que Godard está incluído no grupo de cineastas que “têm tendência para reconstruir o mundo em função de sua visão pessoal e, portanto, preocupa-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceitualizar os seus universos fílmicos”, fazendo com que o espectador embarque na *misé en scène*. Esta expressão francesa, segundo Luiz Carlos Oliveira (2013), é o passaporte para o mundo da película, o “meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa de movimento”.

Ao analisarmos a obra *Viver a Vida* (1962), notamos que a percepção do cineasta franco-suíço ultrapassa a preocupação com a imagem, mas leva o espectador a refletir sobre as questões predominantes na época, como a crise da linguagem e a cultura materialista, por exemplo. A ideia de transpor questões da imagem foram ilustradas por Dubois (2004), que faz referência a uma citação do diretor, a qual foi veiculada na *Cahiers du Cinéma*, em que Godard reafirma seu interesse em transcender a imagem:

Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco (Dubois, 2004, p. 259).

Esse olhar intertextual de Godard se dá na própria construção das personagens por um ponto de vista benjaminiano, quando pensa nas representações do si mesmo e do outro, e decide não filmar personagens, mas atores que interpretam personagens. Essas personagens, por sua vez, se tornam pontos de partidas para os seus intérpretes e ponto de partida para construção do seu cinema, como uma superposição de um texto literário a outro, no caso de Godard de romances-ensaios e ensaios-romances. Essa construção intertextual foi defendida por Coutinho quando afirma que o diretor “é um dos exemplos mais contundentes do conceito de intertextualidade, tal qual teorizado na década de 60” (2007, p. 142). Visão partilhada por Deleuze, ao dizer que “o uso do E [conjunção] em Godard é o essencial” (Coutinho *apud* Deleuze, p. 64).

No início da década de 1950, Godard frequentou com muita assiduidade o Cineclubes do *Quartier Latan* e a Cinemateca Francesa, na Avenida *Messine*. Foram nesses espaços que ele conheceu Éric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut. E no exato ano de 1950, ele viveu diversas situações envolvendo o campo da sétima arte:

No verão, escreveria um roteiro, *La trêve d'ironie*, Claire, baseado no romance de George Meredith, *The Fiancée*. Produziria, ainda, o segundo curta-metragem de Jacques Rivette, *Quadrille*, no qual foi, também, ator: segundo o próprio Godard, o dinheiro que usou para financiar o filme do amigo, ele conseguiu roubando um tio (Coutinho, 2007, p.60).

Nessa mesma década Jean-Luc também passou a publicar artigos em revistas, uma delas a *Gazette Du Cinéma*, coordenada por Rohmer. Os textos eram ferrenhas críticas à produção cinematográfica da época. Em 1951 é criada a revista *Cahier Du Cinéma*, com André Bazin à frente, como já informado. Dois anos depois Godard publica seu primeiro texto, uma crítica ao filme americano *Destino Amargo* (*No sad songs for me*), de Rudolph Maté, na *Cahier du Cinéma*. A faceta de crítico desse artista que estava se formando³³ era o prenúncio do realizador que estava por vir ou que ali já estava.

³³Enquanto Godard se especializava na crítica, em Hollywood, os estúdios de cinema vivenciavam uma terrível crise e estavam lutando contra a concorrência da televisão e contra um modo de produção contratual mais rígido.

Se nessa função ele, a exemplo de outros cineastas amadurecidos pelo exercício da análise nas páginas de *Cahier du Cinéma*, considerava que ‘escrever, era fazer cinema’, no processo de realização dos filmes se acentuam ainda mais as práticas da crítica e da escrita. ‘Faço críticas como faço filmes’, dizia o jovem diretor. E mais que isso, quando se avalia todo o conjunto de imagens e textos, passados mais de 50 anos: pode-se dizer que a experiência godardiana está mais próxima da invenção de um espaço audiovisual no qual a crítica e a escrita se presentificam como realidades indissociáveis do ato de filmar (Vasconcelos, 2015, p. 21).

Godard sai da crítica para as locações e das telas para virar um marco mundial na história do cinema, carregando com ele a *Nouvelle Vague*. A película godardiana referência até hoje do movimento da nova onda é *Acossado* (1960) (seu primeiro longa; ele já tinha dirigido três curtas). O filme, gravado no outono de 1959, com argumento proposto pelo amigo François Truffaut, conta a história de Michel Poiccard, que, após roubar um carro em Marselha, viaja para Paris e encontra sua amiga americana Patricia Franchini, tornando-se seu amante. Os protagonistas são acompanhados pelas câmeras em frequente movimento, caminhando pelas ruas parisienses.

Figura 6 — Trecho do filme *Acossado* (1960), famosa cena na Champs-Élysées



Fonte: imagem retirada do site Varilux Cine Frances³⁴

³⁴VARILUX cine francês. **Acossado**. Disponível em: <http://variluxcinefrances.com/2020/filmes/acossado/>
Acesso em: 23 mar. 2023.

Cheio de menções fílmicas e literárias, a obra traz a essência dos artigos publicados na *Cahier* e surge repleto de inovações técnicas (câmera na mão, o “não uso” de *travellings*³⁵—este trocado por uma simples cadeira de roda—, luz natural e o não uso de iluminação adicional, falso *raccord*³⁶, *jump cut*³⁷ entre outras). “*Acossado* era o tipo de filme em que tudo era permitido, era essa sua natureza”, disse o próprio Godard em entrevista a *Cahier du Cinéma*, de número 138, em uma publicação especial sobre a *Nouvelle Vague*, em 1962. Uma das curiosidades de bastidores é que o diretor foi às ruas de Paris com uma câmera escondida, conseguindo, assim, cenas tão naturais à luz do dia na mais importante avenida do país, a *Champs Elysee*. Essa vontade godardiana de mostrar algo por meio da imagem em movimento nos remete ao pensamento do professor Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico* (1977, p. 15), a “lente da câmera como uma espécie de olho, de um observador astuto”. É dotado desse olho astuto que o cineasta provoca o espectador, mostrando que há um mundo além do enquadramento estático, espaços que não precisam ser necessariamente revelados, mas que devem ser percebidos.

E o trinômio cinema de rua/mise-en-scène improvisado/representação da existência cotidiana não ideológica, o aqui e agora entendido literalmente, constituem base também de um certo realismo “existencial” que muitos críticos vão celebrar como grande modelo dos anos. A ideia de que na tela se projeta uma ‘fatia da vida’ ou a verdade do momento, a noção de encontro (as personagens como figuras da dialética do eu e do outro) e a primazia da comunicação (como tema) e da ambigüidade (como hipótese e método) transformam-se nos elementos chave do vocabulário da crítica e de alguns cineastas (Xavier, 1977, p. 62).

Esse era o pensamento de grande parte dos críticos da época, a exemplo de Luc Moullet — também realizador —, que defendia o realismo em *Acossado* ou a proposta realista de montagem, especificamente para o filme em questão. Mesmo com os críticos e intelectuais explorando com bastante vontade as temáticas levadas à grande tela, o movimento *Nouvelle Vague* passou a ganhar de fato notoriedade depois dos prêmios recebidos no aclamado Festival de Cannes, a exemplo de François Truffaut, que obteve honraria principal na edição de 1959, com *Os Incompreendidos*.

³⁵Movimento de câmera montado em carrinho.

³⁶ Passagem de um plano para outro com uma contradição diegética.

³⁷ Salto na imagem, um corte na edição que remove trecho, gerando dois planos e uma transição brusca entre eles.

Figura 7 — Trecho do filme *Os Incompreendidos* (1959)



Fonte: Plano Crítico³⁸

Dois anos depois de *Acosado*, já com a *Nouvelle Vague* debatida em todos os cafés de Paris, Godard mostra ao mundo o filme *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962), película que vai nos servir de base comparativa para análise do “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Entendemos que ambas as obras retratam questões de interesse contemporâneo, reflexões filosóficas e sofisticadas construções narrativas que merecem ser revisitadas e conferenciadas. Segundo David Bordwell, cada artista tem algo muito de pessoal e intenso nas suas escolhas estéticas.

A aparência dos filmes tem uma história; essa história pede análise e explicação, e o estudo desse domínio – a história do estilo cinematográfico – apresenta desafios incontornáveis para qualquer um que deseje entender o cinema (Bordwell, 2013, p. 17).

Viver a Vida traz em seu enredo uma universalidade e questões de interesse contemporâneo, principalmente pelos múltiplos diálogos com a natureza humana. A obra conta a história de Nana, uma parisiense pobre que vive um casamento fracassado e um emprego sem graça, mas que nutre esperança de um dia se consagrar como uma atriz famosa. A vida acaba levando a jovem a inúmeras decepções, a desistência do sonho e a entrega à prostituição. E

³⁸SANTIAGO, Luiz. Crítica — os incompreendidos. *Plano Crítico*, 04 nov. 2014. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-os-incompreendidos/> Acesso em: 25 mar. 2023.

quando Nana finalmente conhece um homem que aparenta se importar de verdade com ela, um cafetão passa a tomar as rédeas da situação e lhe dá a cartada final.

Figura 8 — Trecho do filme *Viver a Vida* (196), Nana interpretada por Anna Karina



Fonte: Plano Crítico³⁹

O filme foi produzido depois de *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme et une femme*, 1961) e antes de *O Desprezo* (*Le mépris*, 1963), ambos de Godard. De acordo com a professora e historiadora Nayhd Barros, em um artigo para revista *Plano Crítico*, um dos principais temas de *Viver a Vida* é a discussão em torno da própria condição humana.

Esse interesse temático pode ser compreendido à luz do próprio universo de Godard. O cineasta procurou dar materialidade, por meio de seus filmes, a suas principais ideias e referências culturais, e para tal, precisou revolucionar também a linguagem cinematográfica, construindo um cinema eminentemente filosófico em plena década de 1960, fato plenamente perceptível em seus primeiros longa-metragens (Lima, 2021, p. 06).

A condição humana também é temática gritante em “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Nesse sentido, as duas mulheres aqui aproximadas, Joana e Nana, estão em busca de um objetivo claro, a felicidade, ou melhor, a paz de espírito. Porém, para além disso, estão confrontando as problemáticas que a existência vai apresentando, um caminho resultante na morte. Assim como no filme godardiano, Lins divide sua narrativa em 12 partes — Godard em 12 episódios, Osman em 12 mistérios. Cada protagonista trilhando a sua própria via crucis,

³⁹LIMA, Laisa. Crítica — Viver a vida. Plano crítico, 02 de mar. de 2021. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-viver-a-vida-1962/> Acesso em: 12 de maio de 2023, às 16h.

como diz Susan Sontag (2001), se referindo ao percurso feito por Nana, e que bem se encaixa com o de Joana Carolina.

Quando *Viver a Vida* foi lançado, Osman Lins já estava de volta ao Brasil e neste justo ano, 1962, ele se mudava com toda a família para São Paulo, deixando Recife e Vitória de Santo Antão nas memórias literárias. Esse também é o ano em que a sua peça teatral *Lisbela e o Prisioneiro* estreia no Teatro Municipal de São Paulo. Só que o autor ainda não havia lançado *Nove, novena*, isso só iria acontecer quatro anos depois.

Há, além de o “Retábulo” e de “Os Confundidos”, outra narrativa de *Nove, novena* que também aparenta ter forte influência da *Nouvelle Vague*, chama-se “Conto Barroco ou unidade tripartita”. A presença irônica da palavra “conto” chama a atenção, quando se considera o alerta de Osman Lins sobre a natureza exótica dos textos, exemplarmente definidos por João Alexandre Barbosa em seu prefácio à obra:

Quer fazendo transparecer estruturas pictóricas, quer desenvolvendo linhas de um verdadeiro atonalismo musical, as narrativas não são *dadas* ao leitor, mas, permitido o trocadilho, *dados*, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor se sente escoar durante a leitura, como que fígado numa teia de construções superpostas. Novelas de significados (Barbosa *apud* Lins, 1987, p. 4).

Nessa história⁴⁰, o crime ainda está por acontecer, ao contrário do que se observa no conto policial clássico, que trata da investigação retrospectiva de um evento passado, pela análise das “provas” e “pistas”. Não há, ainda, um cadáver — o que contraria ainda mais profundamente a regra policialesca: “Não há crime sem cadáver”. Viva, a vítima se desdobra e se multiplica ao longo da narrativa: há os duplos José Gervásio e José Pascásio, primos de grande semelhança. Há o velho pai de José Gervásio, que se oferece para morrer em seu lugar. Há as testemunhas de acusação, como a negra amante de José Gervásio e mãe do seu filho, morto recentemente, a quem ele negou reconhecimento e assistência, gerando grande ressentimento na mulher. E há o assassino, que não se oculta, antes se impõe abertamente, designando-se como “matador profissional”, contratado a soldo de alguém, hábil na sua função e destituído de quaisquer pruridos íntimos morais ou de consciência. Extremamente jovem, o assassino não tem nome, mas deita-se com a negra a quem encomenda a traição da vítima, valendo-se de sua dor. Deita-se na mesma cama onde morreu o filho enjeitado de José Gervásio,

⁴⁰ Este pesquisador e sua orientadora Ermelinda Ferreira detalharam sobre o conto barroco neste artigo da revista acadêmica *Desenredo* (revista do programa de pós-graduação em Letras da universidade de Passo Fundo: <file:///D:/UNIVERSIDADES/UFPE/DOCTORADO/Tese/592-11-PB.pdf>)

que motiva a vingança doída da negra desprezada e humilhada, descrita com grande beleza plástica e exuberância de cores.

O assassino guarda semelhanças com a vítima: também tem um filho morto a quem abandonou. A vítima ora é descrita como um ser implacável, homem desprezível que deseja desfazer-se da amante para casar-se com outra; ora como um ser explorado por pais desprezíveis, que lhe impunham como ganha-pão a tarefa de representar o imolado pelo interior da Bahia, repetidamente, ludibriando os incautos. As causas do assassinato são desconhecidas, assim como os mandantes do crime. O cenário principal é a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entretanto, há verdadeiras *ekphrasis* das obras do Aleijadinho dispostas no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas⁴¹, sugerindo que a temática cristã impera no bojo desta história “policialesca” transplantada para a realidade moral, ética e estética do Brasil profundo, ignorante das leis e princípios urbanos, laicos e estrangeiros de outros territórios dominados pela ideologia maquinica do desenvolvimento industrial. Na realidade encenada, os aspectos psicológicos, afetivos, filosóficos e humanos é que estão em jogo, muito mais do que as considerações rasteiras e as intenções pedagogizantes do gênero policial, que versa sobre a natureza das regras de conduta social estabelecidas pelos homens, a investigação sobre os efeitos de sua eventual ruptura e a exemplaridade da condenação dos elementos desviantes. Com sua riqueza ornamental e conteudística, o ilusionismo barroco confronta, nesta soberba narrativa erudita e popular, a indigência do ilusionismo produzido pela standardização das técnicas de produção da cultura de massa.

Se Osman Lins, de alguma forma assistiu a *Viver a Vida* ou a outros filmes de Godard enquanto produzia *Nove, novena*, não temos como afirmar, mas, o que podemos constatar por meio de suas declarações e de sua obra, é que Paris nunca mais saiu da sua mente e sua produção literária não foi mais a mesma. É o autor construindo sua odisseia homérica para a imortalidade.

Para ficar completamente imbuído dessa “atmosfera parisiense criativa”, senti a necessidade de visitar a capital da França, percorrer a rota feita por Lins, visitar museus e

⁴¹Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, foi um importante escultor do Brasil colonial. Toda sua obra, entre talha, projetos arquitetônicos, relevos e estatuária, foi realizada em Minas Gerais, especialmente nas cidades de Ouro Preto, São João Del-Rei e Congonhas. Os principais monumentos que contêm suas obras são a Igreja de São Francisco de Assis e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (*Via Sacra* e *Profetas*). Com um estilo relacionado ao Barroco e ao Rococó, suas obras traduzem o espírito da universalidade católica e imperial em termos de movimento, ausência de limites e espírito teatral, bem como a ideia de que todas as artes, arquitetura, escultura, talha, douramento, pintura e até mesmo espetáculos efêmeros deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório. Também é assinalada a influência da arte popular em sua obra, que persiste visível como uma graça artesanal no seu processo de se apropriar dos modelos cultos. Todas as cenas da *Via Sacra* são intensamente dramáticas. Também lhe são atribuídas inclinações políticas libertárias. Assim, cada profeta retratado no adro da igreja é o símbolo de um personagem da Inconfidência Mineira, sendo documentada sua ligação com o poeta Cláudio Manoel da Costa.

diversas obras de arte espalhadas pela cidade, ler e escrever no local. Detalhes sobre essa perambulação o leitor vai encontrar no próximo capítulo, assim como uma breve análise comparativa de umas das obras osmanianas com um dos filmes do movimento da *Nouvelle Vague*.

4 [SEGUNDO ATO] UM PESQUISADOR NO RASTRO DO MESTRE

4.1 PARIS NA MIRA

Quando escrevemos um livro, temos nossos alvos.
Osman Lins

Dia 28 de outubro de 2022, outono parisiense. Há 61 anos quem desembarcava na cidade luz era Osman Lins; agora, eu, um mero mortal pesquisador de sua obra, me instalo em um pequeno apartamento (na verdade um *studio* nos telhados de *Marais*, com menos de 20 metros quadrados) na rua *Des Archives*, 3º *arrondissement*⁴² de Paris, França. Todo esse esforço (tempo x financeiro) é para poder me aproximar ao máximo de um local tão importante para o autor que estudo, conhecer o lugar e a atmosfera que proporcionaram um *plot twist*⁴³ na sua criação literária.

Paris é uma cidade que sempre atraiu artistas de todas as épocas e de diversos locais do mundo. Um dos nomes, a todo o momento ressaltado por escritores e pesquisadores, que lembra essa conexão “artista-estrangeiro” é o do norte-americano Ernest Miller Hemingway, um dos autores mais importantes da intitulada “geração perdida⁴⁴”. Em 1964, exatos três anos depois de sua morte, é lançado no mercado editorial a obra *Paris é uma festa* (2022). O livro é resultado dos manuscritos reunidos e editados por sua viúva, a senhora Mary Hemingway. Ela conta que o marido havia começado a escrevê-lo em Cuba, no outono de 1957, depois trabalhou nele nos EUA, Espanha e finalizou os escritos — entre intervalos para cuidar de outras obras — na revolucionária Cuba. O autor trabalhava na revisão dos manuscritos quando se matou. *Paris é uma festa* é um relato sobre a Paris da década de 1920, especificamente 1921 a 1926, quando lá esteve com Mary.

Outro literato norte-americano, o consagrado jornalista Gay Talese — um dos pais do estilo *new journalism*⁴⁵ —, conta que Paris atrai os artistas desde a época de ouro. Em seu livro *Fama e Anonimato* (2004), ele dedica um capítulo inteiro a Hemingway, chama-se “Procurando Hemingway”, onde reporta as primeiras impressões que a poetisa Gertrude Stein teve sobre o escritor estadunidense: “um homem de ótima aparência, de 23 anos, e não muito depois disso

⁴² Bairro em francês.

⁴³ Termo geralmente utilizado no cinema para designar uma mudança radical na narrativa.

⁴⁴ Geração de um grupo de escritores e artistas americanos que viveram em Paris após o final da Primeira Guerra Mundial e início da Grande Depressão.

⁴⁵ Um estilo de escrita jornalística com técnicas literárias. O Novo Jornalismo foi desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970. Gay Talese, Tom Wolfe e Truman Capote são alguns dos expoentes.

todo mundo tinha 26” e sobre o *boom* — especificamente dos artistas norte-americanos — na década de 1950.

No começo da década de 1950, outra geração de americanos expatriados em Paris chegava aos 26 anos, mas não eram Jovens Melancólicos, nem eram uma geração perdida; eles eram os espirituosos e irreverentes filhos de uma nação conquistadora e, embora a maioria viesse de famílias abastadas e tivesse estudado em Harvard ou Yale, pareciam comprazer-se em se fazer de pobres e esquivar-se dos cobradores, certamente porque isso constituía um desafio e porque os distinguia dos turistas americanos, a quem desprezavam, sendo também uma forma de gozar os franceses, que os desprezavam. Não obstante eles viveram felizes na *Rive Gauche*, por dois ou três anos, entre as prostitutas, músicos de jazz e poetas pederastas, envolvendo-se com pessoas trágicas e loucas, inclusive um ardente pintor espanhol que certo dia cortou uma veia da perna e terminou seu último retrato com o próprio sangue (Talese, 2004, p. 412-413).

Este espírito de artista aventureiro descrito por Gertrude Stein é justamente o contrário do objetivo de Osman Lins ao chegar à cidade dez anos depois. O autor sempre levou o ofício de escritor com muita seriedade e exigia dos que dele se aproximavam o devido respeito à profissão do artista. Como autor dedicado, Lins tinha um planejamento cartesiano a seguir. Para começar ele estava na cidade como bolsista da Aliança Francesa, e enxergava na Europa — que há muito tempo estava em seus planos — um espaço para enriquecer seus conteúdos de leitura e escrita. Foram seis meses de puro aproveitamento intelectual. As visitas aos castelos, catedrais góticas, retábulos, ruas, museus, parques e exposições o fortaleceram e proporcionaram uma visão ainda mais apurada para sua criação. Outra ferramenta importante dessa experiência no exterior foi a solidão. Lins comenta sobre isso em entrevista para Esdras do Nascimento, no jornal fluminense *Tribuna da Imprensa*⁴⁶ do dia 26 de agosto de 1963:

[...] Não conhecia ninguém. Levava, é certo, algumas cartas de apresentação. Preferi, porém, só entregá-las quando estivesse um pouco mais familiarizado com a cidade, para não aparecer com ares de desamparado, de alguém que não sabe *s'en d'embrasser*. Conheci, assim, de maneira total, a experiência da solidão em terra estrangeira. Este, parece-me, é um dos aspectos mais importantes deste livro⁴⁷. Analiso aquela experiência, acredito que sem sentimentos, sem ostentar a minha solidão (Lins, 1980, p. 147).

Era na solidão que Osman Lins dizia preparar as suas pontes e exercitar a sua comunicação. Essa ponte se estendeu do Brasil à França, e o poder e fascínio da cidade de luz foram e são tão poderosos que o autor “se rendeu”, de modo que a mudança no seu modo de

⁴⁶ A entrevista também está publicada na segunda edição do livro *Marinheiro de primeira viagem* (1980).

⁴⁷ O livro em questão é o *Marinheiro de primeira viagem*.

produção foi quase imediata. Inicialmente, ainda em curso, ele escreveu o que viria se chamar *Marinheiro de primeira viagem* (1963), uma espécie de roteiro pessoal de sua estadia na Europa; em seguida ele começou a produzir as narrativas de *Nove, novena* (1966), a primeira a ser escrita foi “Pastoral”. E entre uma narrativa e outra o autor concluía a peça *A idade dos Homens*, que teve estréia em 1963, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Estavam em um único escritor, ideias de todo um território distante, tendo Paris como uma capital dessa efervescência artística. “Fiz de Paris essas muitas-cidades, meu QG. Viajava, conhecia outras terras, voltava a Paris. É curioso como pode, uma cidade estranha, tornar-se, em pouco tempo, tão familiar” (Lins, 1980, p. 147).

Figura 9 — Osman Lins no seu quarto em Paris



Fonte: imagem retirada do site Instituto Cultural Osman Lins⁴⁸

Tanto para Osman Lins como para diversos outros intelectuais produtivos, estar em Paris é parte de um sonho indispensável, e se fazer presente justo no recorte de tempo de execução de dois fortes momentos culturais, o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague*, torna a ação uma apoteose e ponte para futuras criações, além de provocar recordações e momentos catárticos para leitores e espectadores.

Paris não tem fim, e as recordações das pessoas que lá tenham vivido são próprias, distintas umas das outras. Mais cedo ou mais tarde, não importa

⁴⁸INSTITUTO cultural Osman Lins. **Acervo cultural Osman Lins**. Recife, [s.d.]. Disponível em: <https://osmanlins.org/> Acesso em: 10 mar. 2023.

quem sejamos, não importa como o façamos, não importa que mudanças se tenham operado em nós ou na cidade, a ela acabamos regressando (Hemingway, 2022, p. 250).

Complementando o pensamento de Hemingway: também não importa a época. Nesse exato momento, por exemplo, este pesquisador que vos escreve, tem Paris em sua memória. Em outubro de 2022 embarquei rumo à capital francesa para poder reviver o passado (décadas de 1950 | 1960) osmaniano, entender qual fascínio levou o pernambucano à sua virada literária e compreender também a potência desta pesquisa.

Em 2011, o cineasta e diretor americano Woody Allen talvez tenha feito algo parecido e ampliado para a possibilidade de se auto-entender, quando lançou nos cinemas o filme *Meia-Noite em Paris*. Na obra o ator Owen Wilson dá vida ao roteirista de Hollywood chamado carinhosamente de Gil. Ele, a noiva e a família dela estão de férias em Paris. Gil, em suas caminhadas noturnas pela cidade, “reencontra-se” com a arte e, de forma mágica, acaba vivendo o sonho de morar nos anos 1920, na Paris por onde estavam perambulando por ruas, bares e cafés gente como F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e Pablo Picasso.

Allen adere ao realismo fantástico para discutir uma imagem de Paris que, amargamente, os americanos engoliram ao longo do século 20: é a cidade que prestigia os mestres, um lugar onde artistas sem crédito nos EUA podem se refugiar para ter seu valor reconhecido. Uma cidade-museu. Não deixa de ser irônico: o cineasta que não conseguia financiamento para rodar em Nova York e partiu para uma bem-sucedida turnê de filmes europeus, ao chegar em Paris, debate essa própria acolhida (Hessel, 2014).⁴⁹

O cineasta inicia seu filme com imagens de uma Paris em movimento, quebrando ou transformando o cartão-postal de películas tradicionais e da quase sempre visão dos turistas, é o anti-museu segundo definição do crítico Hessel. Mas, esse é um olhar de um único artista. E ter a certeza que cada criador volta de lá com um olhar diferente, motivou este pesquisador a fazer o percurso osmaniano, inclusive para ter maior propriedade a escrita desta tese.

⁴⁹Crítica feita por Marcelo Hessel para o portal *Omelete* a respeito do filme *Meia-Noite em Paris*, de Woody Allen.

4.2 PARIS QUE INSPIRA

*Paris vale sempre a pena e retribui tudo aquilo que
você lhe dê.*
Ernest Hemingway

Osman Lins diz em seu *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979) que “ao ficcionista é necessário vez ou outra, para corrigir certos hábitos da imaginação, um contato assim com o que pretende relatar” (p. 132). Eu concordo, e levo a hipótese para o campo da pesquisa. Por que não visitar Paris, sessenta e um anos depois da primeira visita de Osman Lins?

A experiência do autor de Vitória de Santo Antão em Paris — e na Europa como um todo — está detalhada tanto no livro *Marinheiro de Primeira Viagem* (1963) como em *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (1987), portanto, aqui, neste tópico de capítulo, quero trazer um pouco das minhas experiências na cidade estrangeira, e como elas podem somar na fortuna crítica osmaniana e godardiana.

Figura 10 — Osman Lins passeando no *Jardin desTuileries*



Fonte: Instituto Cultural Osman Lins⁵⁰

Osman e Godard respiravam a Paris de uma mesma época, em que o cinema e a literatura estavam em uma ascensão revolucionária. Entretanto — diferente do escritor e do cineasta — o período da minha estadia não foi marcado pelos filmes ou livros, mas sim em meio às máscaras de proteção contra o coronavírus — mesmo esta sendo uma fase menos intensa da

⁵⁰INSTITUTO cultural Osman Lins. **Acervo cultural Osman Lins**. Recife, [s.d.]. Disponível em: <https://osmanlins.org/> Acesso em: 10 mar. 2023.

pandemia⁵¹ — e às cinzas metafóricas de três anos atrás, quando pegou fogo a catedral de *Notre-Dame*⁵².

Andar pelas ruas da metrópole é mesmo parecer estar numa grande locação de cinema; caminhar, por exemplo, pela *Champs-Élysées*, é fazer uma volta imediata no tempo, pois era nesta avenida — a mais famosa do país — que funcionava o escritório da revista *Cahiers du Cinéma*, e que filmes importantes da *Nouvelle Vague* foram gravados, como por exemplo: *Acosado* (1961). Sobre o filme, ao menos três cenas foram rodadas na avenida, e em uma delas, inclusive, o protagonista, Michel, se encontra com Patrícia enquanto ela está vendendo um jornal, e ambos seguem passeando pelo bairro; na segunda cena, Michel vai até o *Cinéma Normandie*; e na terceira, Patrícia para em frente a uma vitrine de uma loja de luxo e fica admirando as peças de roupa.

De acordo com a prefeitura de Paris, mais de dez filmagens ocorrem diariamente na capital francesa. A medição é feita pela *Mission Cinéma*⁵³, órgão específico da prefeitura que organiza e autoriza as gravações na cidade. Então, para quem trabalha com arte, trafegar em um local, que além de belo, é sede de tantas memórias cinematográficas, é ficar em êxtase, seja por admirar, como também para criar. Assim, o município é como fio condutor, uma corrente elétrica que vai perpassando e estimulando quem nele está em contato.

Ainda sobre a *Champs-Élysées*, há uma história curiosa envolvendo cinema, Osman Lins e a avenida. Lins conta, em *Marinheiro de primeira viagem* (1980) um fato extremamente imagético sobre as comemorações em torno do Dia da Vitória⁵⁴. Dois dias antes do evento, o escritor havia ido ao cinema, e lá assistiu a ascensão de Hitler, seus atos horrendos e a ocupação de Paris. No exato dia da cerimônia, ele encontrou uma alemã na rua, a qual trazia no peito, sem saber, uma flâmula com as cores da França. Osman Lins a questionou:

- O que é isso?
- Não sei. Estão vendendo pelas ruas.
- Sabia que hoje vão comemorar, aqui, o dia da Vitória?
- Não.
- Foi por isso que lhe venderam essa bandeira.
- Ah, sim? Não tem importância. As cores são tão bonitinhas, casam tão bem com o meu vestido! (Lins, 1980, p. 71).

⁵¹Se você está lendo esta tese no futuro, saiba que vivemos uma pandemia e milhares de pessoas morreram no mundo todo. Mais informações: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>

⁵²Atualizações sobre o incêndio: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/25/os-segredos-de-notre-dame-revelados-apos-incendio-que-destruiu-a-catedral.ghtml>.

⁵³LA MISSION cinéma. **Ville de Paris**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.paris.fr/pages/les-actions-de-paris-pour-le-cinema-2313>. Acesso em: 12 dez. 2022.

⁵⁴Comemoração dos Países Aliados sobre a Alemanha nazista e o fim da Segunda Guerra Mundial.

O olhar atento do literato, a sua curiosidade, e o ímpeto de questionar a senhora alemã, resultou nessa conversa que muito poderia ser um diálogo de personagens de um filme, quiçá da própria *Nouvelle Vague*. Será que algum cineasta estaria filmando algo naquele momento, naquele evento? Algum realizador pode ter passado por Osman Lins e ambos não se perceberam? Será? Não se pode asseverar a resposta, mas se algum cineasta não ousou encontrar Lins, perdeu um bom argumento — ou até mesmo uma sinopse estendida para um possível filme sobre o Dia da Vitória. Observe:

A cerimônia, hoje realizada, em comemoração ao Dia da Vitória, foi extremamente discreta e teve como objetivo homenagear os mortos sacrificados na última guerra. Nos Campos Elísios, tinham feitos cordões de isolamento e o trânsito fora impedido. Automóveis de várias embaixadas estacionavam na Praça da Estrela, em torno do famoso Arco do Triunfo, no qual tremulava, presa a um cabo de aço, a gigantesca bandeira francesa que ali é desfraldada nas grandes cerimônias. O povo acumulava-se nas imediações, sob o sol escaldante. Uma mulher, ajudada pelos filhos pequenos, vendia periscópios de cartão. Precedido por um garboso esquadrão da Guarda Republicana, chegou o General De Gaulle, sob entusiásticos aplausos. Ereto e marcial, de pé no automóvel, acenava discretamente para o povo. Sempre com qualquer coisa de triste no porte e na expressão do rosto, desceu da viatura, encaminhou-se para o túmulo do Soldado Desconhecido e aí depositou uma coroa de flores. Foi executado a *Marselhesa* e, em seguida, trocaram-se cumprimentos. Ato contínuo, o General subiu no carro oficial, deu a volta ao Arco do Triunfo e retomou a direção do Palácio do Governo. A cerimônia reduziu-se a isto (Lins, 1980, p. 72).

O texto de Lins, rico em detalhes e muito bem escrito, nos faz visualizar toda a cena, toda a cerimônia. Em pouco espaço de tempo o autor nos apresenta uma personagem com margem grande para desenvolvê-la — a alemã desinformada —, e um fato único (Dia da Vitória) para conectar: personagem, filme com o Hitler e o próprio autor com sua visão sob os acontecimentos ocorridos em uma das cidades mais importantes do mundo.

Outra experiência que deixa o artista cheio de entusiasmo, acredito que não só o artista, mas qualquer ser humano, são as práticas do comer e beber bem, e em Paris é difícil escapar delas. Eu mesmo vivenciei momentos inesquecíveis nos cafés, bares e restaurantes. Em um deles me senti portador de um passeio pelo intelectualismo literário, e fiz questão de ir almoçar no *Cafe de Flore*, na *St. Germain des Pres*. O estabelecimento é um dos tradicionais cafés-*brasserie* da cidade, e já foi frequentado por grandes nomes como Pablo Picasso, Hemingway, Alberto Giacometti, entre outros. Comi, tomei meu café, e refleti sobre quantas mentes pensantes por ali passaram, quantas ideias surgiram a cada gole de um líquido qualquer.

Figura 11 — Pesquisador Adriano Portela no *Café de Flore* (2022)



Fonte: arquivo pessoal de Adriano Portela, 2022.

Lins também se debruçou no ambiente gastronômico, mas o nome do escritor por si só é o peso necessário para um resultado posterior, e esse remate veio em forma de narrativa: “Uma estrela em Paris” (Lins, 1980), em que ele conta sobre seu almoço com Tônia Carrero — intérprete da primeira Lisbela, da peça *Lisbela e o Prisioneiro* (1961). A atriz vestia preto e usava bolsa, jóias e sapatos finos; ela parecia viver um dia de luxo, se debruçando em vinhos e sorrisos, se sentindo uma dama fina em um almoço com um amigo intelectual na capital mais charmosa que existe. Uma mulher no restaurante lança um olhar enviesado, parecendo menosprezar a atriz, talvez não levando a sério aquele requinte. “Vou pagar o almoço. Assim ela terá o que contar, mais tarde, aos conhecidos”, vocifera Carrero. Após o almoço Lins e Tônia saem às compras e parecem mesmo estar vivendo uma cena de filme.

Tônia compra ouro, porcelanas de Limoges, máscaras de *kabuki*, floretes, seus *travellers-checks* voam no *Marché aux Puces*. Metem os floretes na cintura e saem em busca de uma carruagem. Grita um *clochard*: — Vive Brigitte Bardot! Lembrem-se então de que só no cinema existem ainda carruagens como as que desejam (Lins, 1980, p. 111-112).

Brigitte Bardot naquele momento, deveria estar em alguma locação gravando algum filme com os cineastas da *Nouvelle Vague*. E isso era bem possível, visto que Bardot estava no auge da sua carreira — dois anos antes (1957) de Osman Lins chegar à França, ela havia se tornado conhecida mundialmente, após protagonizar o filme polêmico *E Deus criou a mulher* (1956), produzido e dirigido pelo seu marido na época, o cineasta Roger Vadim. A película

chegou a ser proibida nos Estados Unidos da América pela “Liga da decência Católica”. A cena em que Bardot dança descalça em cima de uma mesa é tida como umas das cenas mais eróticas da história do cinema internacional. Além disso, ela também é a atriz que acaba popularizando o uso do biquíni.

Figura 12 — Brigitte Bardo em *E Deus criou a mulher* (1956)



Fonte: foto de Edward Quinn

Essa era uma época de chocar o mundo com as artes. De um modo geral, era o momento de, ao menos, incomodar, ou de se fazer ser visto, e cada artista fazia isso à sua maneira. Na *Nouvelle Vague*, o filme, diferentemente da indústria hollywoodiana, era considerado uma produção individual — como um livro ou uma música, por exemplo —, além do baixo custo de produção e o rompimento com a linearidade narrativa. Esses realizadores faziam questão de falar sobre cinema, contar os processos de produção, e muitos já executavam isso quando escreviam para revista *Cahiers du Cinéma*. Deleuze (2018) ressalta que a teoria do cinema não tem por premissa o cinema em si, mas os conceitos desta arte, que não são menos efetivos, existentes ou práticos que o próprio cinema.

Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos, até mesmo Hawks que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema são

dados do cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema (Deleuze, 2018, p. 404).

Chega-se a um ponto que não adianta mais questionar o que é o cinema e sim, direcionar a pergunta para filosofia, ou melhor, usar declaradamente a filosofia — como Godard fez em *Viver a vida* (1962), quando Nana conversa com Bruce Parain. Isto acaba mostrando, e provando, que a sétima arte é essa prática de signos e imagens, em que a filosofia é ferramenta prática de conceitos.

Mas não é de hoje que esse debate sobre os bastidores de uma produção artística acontece. O escritor Edgar Allan Poe, sempre achou interessante ler e saber sobre o passo a passo que os autores fizeram para chegar ao produto final, e ele nos dá de presente esse *making of* com o ensaio *A filosofia da composição*, em que detalha sobre a criação do seu poema mais famoso: *The Raven*.

Tais escritores iriam estremecer diante da ideia de permitir que o público visse o que ocorre nos bastidores, que acompanhasse as elaboradas e vacilantes cruezas do pensamento — os objetivos verdadeiros alcançados somente no último minuto, os incontáveis vislumbres de uma ideia insipiente que demora a revelar-se por inteiro, as fantasias plenamente maduras descartadas em desespero como inviáveis, as cuidadosas seleções e rejeições, os dolorosos descartes e interpolações — em suma, as rodas e as engrenagens, o equipamento para mudança de cenário, as escadas, as armadilhas, as penas de galo, a maquiagem e o figurino que, em 99 casos de cem, constituem o universo do histrião literário (Poe, 2017, p. 342-343).

E de tanto que falamos, discutimos, e abrimos a mente para entender o método de criação é que outros processos nascem. Foi por este caminho que nasceu, podemos dizer, o conceito flutuante do “Novo Romance”, um rótulo (o qual não poderia ser classificado como Escola, já que não houve nenhum líder ou manifesto) para aquele grupo de escritores que estava se fazendo ver ao quebrar padrões. Assim, Nitrini (1987) propõe em seu livro uma reflexão sobre a influência deste Novo Romance na obra osmaniana produzida pós Paris, e por mais que o pernambucano negue essa influência, o próprio concorda com Sartre, quando o filósofo diz que o escritor é aquele que se opõe e que a literatura será sempre uma negatividade. “Na medida em que o escritor é verdadeiramente honesto consigo próprio, ele irá até os subterrâneos de si mesmo, buscar, incansavelmente, a sua verdade” (Lins, 1979, p. 162). Então o estar em Paris, em meio a essa literatura e autores que davam vida a um “novo rótulo artístico”; e em meio a cineastas revolucionários que com a câmera escreviam uma nova história para todo o planeta, pode ter provocado uma mutação artística na cabeça do escritor vitorienense. Ele mesmo já

afirmou uma vez “Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses” (Lins, 1979, p. 167).

A arte de narrar, seja na literatura ou no cinema, ambas em ebulição e com um estilo que quebrava esses padrões da estrutura clássica, proporcionaram a Lins — autor com um privilégio enorme em poder estar ali e vivenciar as criações e produções —, um manancial de ideias para serem talhadas em seu país de origem. O autor achava que deveria trabalhar sua literatura no Brasil, como forma de contribuir com sua nação. “Não me sentiria bem lá fora, mesmo em Paris, longe de um país que precisa de todos” (Lins, 1979, p. 163).

Osman Lins acreditava que seu romance só seria de vanguarda, na medida em que todo livro autêntico fosse de vanguarda, e na medida em que a obra respondesse às necessidades profundas do autor, e não às receitas. Esse era um caminho similar que tanto a *Nouvelle Vague* como o Novo Romance tinham como objetivo, pois os dois movimentos procuravam rotas diferentes para ficção, e a própria obra de arte era a portadora desta querela. Assim, não interessaria ser o comercialmente vendável, mas concernia-se em ter liberdade para esquadrihar e experimentar o produto, seja ele livro ou filme. “Escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio” (Lins, 1979, p. 153).

Saindo do modelo “vivência-viagem” e entrando no universo “vivência-trauma”, por exemplo, Osman Lins, em diversas entrevistas para imprensa, deixou claro que o traço fundamental da sua literatura é a construção de um rosto que ele nunca viu. Dezesesseis dias depois de nascido, perdeu a mãe e sequer teve acesso a uma fotografia. Textos sobre essa busca estão em *Nove, novena*, e talvez publicados com mais intensidade, e maestria, justamente — quando paramos para pensar — por terem sido escritos pós as vivências: trauma e viagem.

O escritor vive em Paris — na Europa em geral — um processo que iria resultar em um produto diferente de tudo que ele já havia feito, e contrário de tudo que fora publicado na literatura brasileira até momento: *Nove, novena*. Talvez o que mais se aproxime deste livro, em termos criativos e de personalidade estética, seja *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Ao analisarmos as nove narrativas da obra osmaniana, não só com o olhar de crítico literário — pois, talvez, o olhar psicanalítico seja até mais útil, podendo ampliar a nossa visão para o escritor e sua vida — começamos a entender que a distância entre o processo e o produto final envolve uma simbiose imensa de elementos que se dissolvem para serem reconstruídos em obra de arte.

Acredito que na França, Lins tenha desenvolvido seu olhar de investigador, típico dos espíões dos grandes romances. Fernando Martínez Laínez (2005) diz que “sem a análise do que

nos cerca, sem observação e reflexão, não há literatura digna deste nome” (p. 14). O olhar de Lins foi tamanho que ele parece ter ultrapassado os limites da literatura e ido buscar ferramentas também no cinema então produzido — e aqui, me refiro, claro, às obras da *Nouvelle Vague*. Esse cruzamento entre as artes muito me fascina e me provoca. Me provoca enquanto pesquisador osmaniano, e também roteirista de cinema, a aproximar cada vez mais esses dois elementos — e isso me é permitido devido, principalmente, ao mergulho que venho fazendo tanto na obra do autor como na Escrita Criativa, além de, claro, ser feito no cinema francês da década de 1950.

Lins foi para Europa em busca de ampliar o seu horizonte intelectual e lá chegou justamente numa época em que a televisão invadia os lares das famílias do mundo inteiro, o que provocou o fim da era de ouro do cinema em Hollywood e motivou, especificamente na França, jovens escritores da *Cahiers du Cinema* a pensar em um novo cinema. Com pouco tempo, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, e Claude Chabrol estavam nas ruas gravando seus filmes. A *Nouvelle Vague* não era só reverberação e rebeldia, visto que ela também expandiu horizontes e foi se inspirar no cinema neorrealista italiano. Os franceses eram apaixonados por Rossellini, pelo seu modo de contar histórias e os seus procedimentos narrativos. “Roberto (Rossellini) me ensinou que o tema de um filme vem, em primeiro lugar, da originalidade da equipe, que um bom roteiro não deve ultrapassar doze páginas, [...] que a câmera não tem mais importância que um garfo [...]” (Truffaut, 2005, p. 133).

Era uma época de se pensar à frente. Osman Lins já tinha esse espírito mesmo antes de sair da sua terra natal e ir para o Recife — e, posteriormente, São Paulo. Este detectava autores que estavam começando e que tinham potencial para carreira, pois sabia que ainda não havia chegado na sua fase de plenitude literária e que as viagens faziam parte dessa era da busca. Enxergar além do oceano era uma qualidade dele e de alguns cineastas franceses — como François Truffaut, para citar um. Truffaut, por exemplo,— que inclusive tem um filme chamado *A Noite Americana* (1973); obra que mostra os bastidores do cinema— foi um dos críticos que vislumbrou o talento de Alfred Hitchcock.

Meu passado de crítico ainda era muito recente, ainda não me livraria desse desejo de convencer, que era o ponto comum a todos os jovens da *Cahiers Du Cinéma*. Então me veio a ideia de que, nos Estados Unidos, Hitchcock, cujo gênio publicitário só se compara com o de Salvador Dalí, tinha afinal sido vítima, entre os intelectuais, de suas muitas entrevistas galhofeiras e deliberadamente voltadas para o ridículo. Para quem assistia a seus filmes era evidente que esse homem tinha refletido sobre todos os meios de sua arte, mais

que qualquer de seus colegas, e se aceitasse, pela primeira vez, responder a um questionário sistemático, daí poderia resultar um livro capaz de modificar a opinião dos críticos americanos (Truffaut, 2004, p. 21).

De fato, o livro *Hitchcock: Truffaut* atingiu o objetivo pleiteado por seu autor. A crítica passou a ter um olhar mais apurado em relação a Alfred Hitchcock, e começou a perceber a maestria que ele tinha na execução do gênero terror. O professor Ismail Xavier, no prefácio da obra, explica que os pontos levantados por Truffaut iam além do embate “cinema de arte” *versus* “cinema comercial”. A defesa do autor-artista — com sua liberdade sobre a criação e concepção da obra como um todo — causou ressonância do outro lado do Atlântico. “Tem razão, por tanto, o cineasta francês quando reclama do preconceito dos intelectuais norte-americanos contra o realizador de *Janela Indiscreta*, pois a recepção dos filmes de Hitchcock nos EUA tendia a ser mesquinha” (Xavier, 2004, p. 17). A mudança veio após publicação do livro e de artigos na revista *Cahiers*.

Esse assunto sobre a expansão do olhar crítico em cima do cineasta Alfred Hitchcock me veio à tona, especificamente, no sábado 29 de outubro de 2022, quando eu estava no *Cafe des 2 Moulins* em Paris, conversando com Rosivan Morais, jornalista e fotógrafo brasileiro que residia na capital francesa há cinco anos. O próprio levantou um raciocínio interessante: “*Se Truffaut fez Hitchcock ser reconhecido pela crítica por meio de um livro, você pode fazer Osman Lins — que já é reconhecido pela crítica — ser reconhecido pela massa, por meio de um filme*”. O pensamento é interessante mas, em parte, isso já aconteceu quando Guel Arraes levou *Lisbela e Prisioneiro* para a TV e para o cinema — por mais que o título da obra tenha mais efeito de lembrança para a massa do que o nome do autor. O processo criativo que busco, na realidade, é desfrutar do que Lins se imbuíu com atmosfera do cinema francês — e que supostamente colocou na sua literatura —, usar essas ferramentas a favor da minha adaptação para a sétima arte, com o roteiro do *Retábulo de Santa Joana Carolina*, e com o roteiro e filme prontos, continuar nesse caminho da Escrita Criativa, explanando sobre a técnica. O mestre do suspense, por exemplo, faz uso do artefato quando nos conta os detalhes do seu processo e nos ensina fazer. Truffaut o questiona sobre os mal-entendidos em torno da palavra “suspense”:

Truffaut: Várias vezes você explicou em entrevistas que não se deve confundir surpresa com suspense, e voltaremos a isso, mas muita gente acha que há suspense quando há um efeito de medo...

Hitchcock: Claro que não. Voltemos à telefonista do filme *Easy virtue*. Ela escuta o rapaz e a mulher, que nós nunca mostramos e que falam de casamento. Essa telefonista era um poço de suspense, estava repleta de suspense: será que a mulher que está na ponta da linha vai aceitar se casar com o homem que lhe telefona? A telefonista sentiu um grande alívio quando a

mulher disse “sim”, e seu próprio suspense terminou. Aí temos, portanto, um exemplo de suspense que não é ligado ao medo.

Truffaut: Contudo, a telefonista temeu que a mulher se recusasse a casar com rapaz, mas, pensando bem, não era angústia. O suspense é a dilatação de uma espera?

Hitchcock: Na forma originária do suspense, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes. Do contrário, não há suspense (Truffaut, 2004, p. 75, grifo nosso).

Nesta longa entrevista ao cineasta francês, o britânico relata minúcias de quase todos os seus filmes, e também menciona a relação do cinema com outras artes, como no caso da película *Assassinato* (1930), sua primeira obra bilíngue (inglês e alemão). O teatro se faz presente na composição fílmica.

Truffaut: [...] era uma história de homossexualismo, ligeiramente adaptada, o que era bastante audacioso para época... O assassino, que nos é apresentado disfarçado de mulher na cena final, no circo, confessa que matou a moça porque ela estava prestes a fazer revelações à sua namorada a respeito dele, a respeito de seus costumes...

Hitchcock: É, desse ponto de vista era audacioso. Havia também muitas referências a *Hamlet*, porque a própria peça estava dentro da peça. Convidava-se o suposto assassino a ler o manuscrito de uma peça e esse manuscrito era um subterfúgio descrevendo o assassinato; observava-se o homem enquanto ele lia em voz alta, para se saber se ia confessar sua culpa, exatamente como o rei em *Hamlet*. Todo o filme era intimamente ligado ao teatro (Truffaut, 2004, p. 79, grifo nosso).

Então volto ao café em Paris na companhia do fotógrafo Rosivan, e tento, na conversa, esclarecer que desejo colocar em minha adaptação para o cinema a aura desse autor à frente do seu tempo, desse escritor interessado nas diversas modalidades artísticas: adaptar Osman Lins. Eu, como pesquisador e curioso, vejo que posso encontrar todos esses fatores na narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*. No terceiro capítulo desta tese trago uma leitura aprofundada do texto em questão e os caminhos que me levaram à adaptação. Adianto que o trabalho de levar Lins para o cinema seguiu alguns conceitos de Linda Hutcheon (2013): em um deles, o entendimento da adaptação dividida entre produto e processo; e o seguinte que “a adaptação, tal como a tradução, é uma forma de transcodificação de um sistema para outro”. (p. 09). Desse pressuposto é possível começar a tecer uma lógica em torno do tema, facilitando a identificação das diferenças e semelhanças entre a prosa, o texto para teatro, e o roteiro de cinema.

4.3 RETÁBULO (*PLOT*⁵⁵)

Para mim, escrever se resume em fazer perguntas e esperar repostas. Na maior parte dos casos, as repostas estarão em baixo do nosso nariz e irão se revelar das formas mais inesperadas. Isso faz parte da magia de escrever.

Syd Field

“Retábulo de Santa Joana Carolina” é uma narrativa que traz luz às incertezas literárias do leitor em sua primeira viagem por este texto provocador, que inquieta o pensamento e mexe com as nossas emoções. Em seu intenso aprofundamento de linguagem, o autor nos leva a uma reflexão sobre a vida e a morte. Joana é o epicentro desta história. Osman Lins presta uma homenagem a sua avó, Joana Carolina, e acaba universalizando o seu nome, sacralizando e eternizando a matriarca ao patamar de santa.

Assim, o que poderia ser uma biografia convencional, ou no máximo uma biografia ficcionalizada em homenagem à sua avó, Joana Carolina, converte-se nas 11 mãos de Osman Lins em uma Hagiografia, na qual os doze meses do ano enfatizados pelas constantes alusões aos doze signos do Zodíaco penetram nos quadros do retábulo pelas “margens”, ornamentando o discurso “oficial” sobre a vida da personagem. Sabe-se que a Hagiografia é um tipo de biografia, dentro do Hagiológico, que se utiliza da descrição da vida de algum santo, beato e servo de Deus proclamado por algumas igrejas cristãs, sobretudo pela Igreja Católica, pela sua vida e pela prática de virtudes heróicas (Varjal de Melo, 2012, p. 10-11).

Envolver a personagem, fazê-la transitar por epifanias e milagres num rito de processo de canonização literária, é uma potência alcançada somente por grandes ficcionistas. Lins constrói uma grande tela com retábulos arquitetando a vida da protagonista Joana e nos enreda em palavras que configuram o sagrado, que totaliza o percurso da santidade da sertaneja.

⁵⁵ Espinha dorsal de uma história. Termo geralmente usado no audiovisual que diz respeito à parte criativa que sustenta todo o enredo.

Figura 13 — Joana Carolina, avó paterna de Osman Lins



Fonte: imagem do livro *Osman Lins: uma biografia literária* (1988P), de Regina Igel.

Ler o “Retábulo de Santa Joana Carolina” é estar imerso a uma estrutura que vai muito além da literatura. O leitor passa a vislumbrar ideia, conflito, tempo dramático, unidade dramática, ou seja, elementos encontrados, por exemplo, na formatação de um roteiro para cinema. Doc Comparato (2009) diz que uma estrutura assim só se pode ser construída com base resultante composta pela exigência do drama, e talvez, aqui, pela exigência do próprio autor na dedicação e empenho para feitura desta narrativa. Esse texto quebra as paredes limites de um retábulo e expande para uma diversidade de elementos: artes plásticas; cinema; sagrado; profano; cosmos; ensaio; e filosofia. “Que faz o homem, em sua necessidade? Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar” (Lins, 1975, p. 101).

Como está compreensível nesta tese, *Nove, novena*, está atrelada ao momento nirvana de Osman Lins. Ele próprio diz isso: “O *Nove, novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez plenitude em minha vida de escritor [...] suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram e conquistado uma expressão pessoal” (1979, p. 141). Esse ciclo — investigando as suas raízes — percorre um caminho e nos revela um fato que: tanto parece uma ficção, de tão rico em detalhes; quanto mostra-se como um forte ponto de virada cinematográfico.

Se a história deste escritor fosse um filme, a passagem do primeiro para o segundo ato seria justamente um episódio que envolve a sua avó Joana Carolina. Para que o garoto pudesse ter os seus estudos assegurados (fato crucial para a construção de uma carreira intelectual), a boa senhora vendeu uma estimada corrente de ouro — um objeto de imenso valor sentimental (herança) — para que o neto pudesse pagar as despesas iniciais da entrada dele no ginásio.

Estudar fora, fazer o movimento de busca, sair da sua terra natal e ir desenvolver os planos sonhados— ações que às vezes parecem impossíveis, principalmente quando não se tem raízes em uma metrópole —, não são oportunidades que, por exemplo, todos os adolescentes em situação parecidas conseguiriam ter. E quando uma coisa parece ser impossível o que acontece? Geralmente, apela-se para algo maior — talvez para os santos, tão presentes nas histórias do interior de Pernambuco. Na cabeça de Lins, ainda jovem, mas com um senso crítico apurado — não à toa seu primeiro poema escrito aos oito anos de idade leva o título de *Beduíno regenerado pela lua* — Joana “ultrapassava” o patamar de santa. A definição de Regina Igel decerto se aproxima mais da concepção osmaniana, visto que, para ela, Joana era o “símbolo da mãe-coragem, com todas as implicações políticas e morais que tal representação possa ter” (1988, p. 28). Essa afirmativa, portanto, faz jus ao questionamento do mestre Antonio Candido: “Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” (2023, p. 32).

“Escrevo para captar o vivido e o por viver; escrevo ficção porque este é o caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve” (Lins, 1979, p. 153). Esse é o pensamento de alguém que tem a literatura como algo pulsante, vivo. É o raciocínio de um artista que muito tem a mostrar em sua obra. Em “Retábulo de Santa Joana Carolina” ele consegue fazer com que o leitor atento pare para refletir sobre a vida ainda no início do seu texto, quando uma pergunta é direcionada a parteira narradora: “É gente ou é homem?”. (Lins, 1975, p. 87). E deste questionamento se traça toda a história de uma mulher.

“Retábulo” conta a saga da heroína sertaneja Joana Carolina, educadora pobre que enfrenta inúmeros empecilhos para poder criar os filhos e que ganha um contorno de “santa” quando o assunto passa a ser pauta entre os moradores de um sertão místico e sofrido; matéria que vai se transformando em memória, e memória que vai sendo concretizada na fala dos personagens-narradores:

Para enlutar os filhos, Joana Carolina, já viúva, comprará fazenda negra a crédito. Será difícil pagar essa conta. O lojista, como se de posse da balança que pesa as nossas virtudes e pecados, lhe escreverá uma carta, lembrando que

a hora da morte é ignorada e que portanto devemos saldar depressa nossas dívidas, para não sofrer as danças do inferno (Lins, 1975, p. 88).

E como na história dos santos populares, a memória do povo vai recuperando as lembranças, os fragmentos marcantes vividos em um período, como se a pessoa fosse se deslocando do momento presente para ir se reposicionando no passado. Como diz Henri Bergson em *Matéria e Memória* (1999), esse mecanismo se assemelha à busca do foco de uma máquina de fotografia.

Para entender melhor cada artefato que o texto osmaniano oferece, a proposta agora é, novamente, juntar Brasil e França, pois há muito mais similaridades entre as produções desses dois lugares do que podemos imaginar. Então direcionemos nosso olhar para os autores e suas referidas obras. “Retábulo de Santa Joana Carolina” (como nosso ponto de partida) *versus Viver a Vida* (nosso ponto de reconhecimento). Osman Lins e Jean-Luc Godard; escritor e cineasta, respectivamente; ambos revolucionários no modo de pensar a arte, ambos produtores em uma mesma época de entusiasmo cultural.

Então, que a viagem seja iniciada por Paris.

Le voyage commence!

Para abertura de *Viver a Vida* (fotografia em preto e branco dirigida por Raoul Coutard), Jean-Luc Godard apresenta um pensamento do filósofo francês Michel de Montaigne: “É necessário se emprestar aos outros e dar-se a si mesmo” (*Il faut se prêterauxautres et se donner a soi-même*). Quando lemos a obra de Montaigne percebemos que a sua filosofia se trata de um relato autobiográfico, mostrando o homem na busca por sua identidade, o ser humano vivenciando sua máxima capacidade de estar no mundo. Em seguida o cineasta nos apresenta uma obra dividida em 12 tópicos, em que o primeiro deles consiste em: “1. O café. Nana quer abandonar – Paul – O Caça-níqueis”. E nós, espectadores, temos acesso a um longo e inusitado primeiro diálogo, com dois personagens de costas para a câmera, algo bem ousado para época — e até para os dias de hoje. Uma conversa repleta de perguntas repetidas, de uma clara procura por um entendimento individual. Seguimos a observar a trajetória de Nana.

Osman Lins também fraciona a sua narrativa em doze momentos, e as batiza de *mistérios*. Sua protagonista também é uma mulher, Joana Carolina. O autor não inicia sua história com uma citação filosófica sobre o ser humano, mas nos apresenta o universo que em que habitamos, ou melhor, nos deixa apequenado com tamanha grandeza ao nos lembrar que vivemos em meio a coisas que não enxergamos — como, por exemplo, os cometas que atravessam o espaço, e as nebulosas e ordenadas aglomerações no céu.

Lins nos apresenta toda uma cosmogonia para só então recortar a história de Joana Carolina. Recorrendo ao *Dicionário de Símbolos* (2022), de Chevalier e Gheerbrant, a cosmogonia é um relato da criação do mundo e toda cultura, toda religião, têm suas teorias e mitos sobre a origem do universo. E, assim como a linha de raciocínio de Montaigne, o escritor vai nos contar a trajetória de uma sertaneja pobre que, de tanta entrega, recebeu a alcunha de santa popular e, bem como na película francesa, a morte também é tema presente na narrativa.

A divisão em episódios de *Viver a Vida* dá um ritmo entrecortado ao filme. Os títulos de cada um resumem os fatos que vão ocorrer na vida de Nana, juntamente com os desencontros com as demais personagens, e o encontro dela com ela mesma. Essa estratégia proporciona uma maior liberdade criativa para o diretor; ele inicia a obra de uma forma completamente diferente do “lógico” do cinema clássico, e nos apresentando personagens em posições contrárias à câmera, ressaltando que o ser humano tem problemas muito parecidos e que a única coisa a qual distingue as adversidades um do outro, é a face. Vasconcelos (2015, p. 54) nos diz que *Viver a Vida* é “filme que corre em torno da face humana – imagens e quadros conduzem a um recorte de base/suporte, a uma moldura, tendo uma mulher em ação”.

Na obra osmaniana os títulos dos mistérios não apresentam resumos, pelo contrário, deixam o leitor atento ainda mais curioso, tentando decifrar os enigmas. Lins traz, antes de cada mistério — exceto no último —, um ornamento textual, e conecta todos eles ao cosmos, relacionando os trechos da vida de Joana a um signo do zodíaco. O primeiro deles é o de libra, que tem como símbolo uma balança⁵⁶, o peso que envolve a vida é retratado e relatado pela negra parteira de Totônia (mãe de Joana) que, já no início da história, nos conta o que está fazendo e ouvindo. “Lá estou eu, negra e moça, sopesando-a (tão leve), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’” (Lins, 1975, p. 87). O questionamento da personagem é a face que Godard não exhibe no início do seu filme, e a resposta de Nana para Paul “Que importa? Que importa? Que importa?” (Viver, 1962) pode ser a resposta para vida de sofrimento tanto de Nana quanto de Joana, que nasceram gente, mas sofrem pelas atrocidades dos homens.

Cineasta e escritor vão tecendo inovações técnicas em torno de suas obras. Vale salientar que os dois estão respaldados e fortalecidos na temática e no empenho construtivo de cada trabalho. Osman Lins resgata os causos que ele mesmo vivenciou no interior de Pernambuco, principalmente na infância, década de 1930, onde a zona da mata, agreste e sertão sofrem com a seca e com os ecos do coronelismo.

⁵⁶Símbolo da justiça, da medida, da prudência, do equilíbrio (Chevalier; Gheerbrant, 2022).

Godard, antes de produzir a história de Nana, havia feito estudos sociológicos, empíricos e documentais sobre a prostituição. Elementos que ele usa não só para construir a narrativa escrita — melhor enquadrar assim, já que os roteiros dele não seguem um padrão americanizado, e sim são dotados de um estilo próprio —, mas também para a escrita imagética, em que planos de câmera, por exemplo, acabam por erotizar o corpo da mulher — a exemplo, um “contra *plongée*”, mostrando Nana de baixo para cima; ou um super *close-up*, enfatizando a boca da personagem.

Pensar sobre a construção da mulher na obra de Godard é compreender a representação feminina dentro do próprio movimento *Nouvelle Vague*. Sobre essa perspectiva Antoine Baecque afirma que:

[...] a mulher que aparece aqui é intangível: imprime modernidade aos filmes, por sua estranheza, elipses, sentidos ambíguos, flashes de memória, fragmentação das narrativas, olhares, câmera, dispersão dos olhares; essas figuras de estilo prendem-se a essa mulher que se emancipou da psicologia e dos esboços tipificados onde o cinema patriarcal a acuava, para se tornar uma espécie de espelho caleidoscópico que reflete as experiências formais dos jovens cineastas (Baecque *apud* Carvalho, 2013, p. 9).

Se mulheres estavam em destaque nas películas dos realizadores franceses, a exemplo da própria Anna Karina (Nana), Brigitte Bardot, Marie Dubois etc., com personagens ganhando uma dimensão, até então, não vista em outros filmes — filmes em que a mulher, na maioria das vezes, ficava em um papel inferior ao dos homens —, a obra osmaniana conserva esse protagonismo, porém com uma exploração menos erotizada dos corpos femininos e mais minuciosa na construção artística. Podemos enxergar isso não somente em Joana Carolina, em cujo próprio título a enquadra em uma obra de arte medieval, o retábulo, como em personagens de outras obras, a exemplo de Anneliese Roos, de *Avalovara* (1973), uma persona literalmente feita de metrópole:

Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos — olhos ou dimensões — e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto (LINS, 1973, p. 33).

Outras personagens deste mesmo romance tomam grandezas diferentes. Temos Cecília, um ser andrógono; e a Inonimada, figura duas vezes nascida, construída de palavras. A professora Ermelinda Ferreira explica que esse processo de construção das personagens de Lins se equipara ao trabalho do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo:

O efeito visual alcançado através deste processo [estabelecido em *Avalovara*] encontra um curioso paralelo técnico no chamado *Efeito Arcimboldo*, identificado nos quadros do pintor maneirista do século XVI, que enfrentava um desafio semelhante: construir, com recursos da pintura, alegorias: imagens de efeito lingüístico. Como soluções encontradas por ambos frequentemente coincidem em termos estruturais e conceituais, parece-nos interessante estabelecer aqui esse paralelo (Ferreira, 2005, p. 97).

O paralelo que a professora traz entre Osman e Giuseppe pode ser encontrado aqui entre Lins e Godard. No “Retábulo” e em *Viver a Vida*, as duas obras giram em torno da universalidade; as duas têm uma mulher como heroína; as duas enfrentam os desafios propostos pela vida; as duas sofrem as consequências dos seus próprios atos e dos atos alheios; e as duas traçam um percurso em que a morte é o ponto de chegada — uma morre de velhice e reconhecida como santa popular; e a outra, assassinada ainda jovem, morre carregando o “título” de prostituta, sem reconhecimento algum e com o corpo jogado nas ruas de Paris. Joana e Nana nos fazem refletir sobre a vida, sobre o viver a vida. Ponderação que Godard manifesta claramente na *diegese*, com a participação do filósofo Brice Parain em cena.

Figura 14 — Trecho de *Viver a Vida* (1962), com participação especial do filósofo Brice Parain



Fonte: frame do acervo do autor extraído do filme *Viver a vida* (1962)

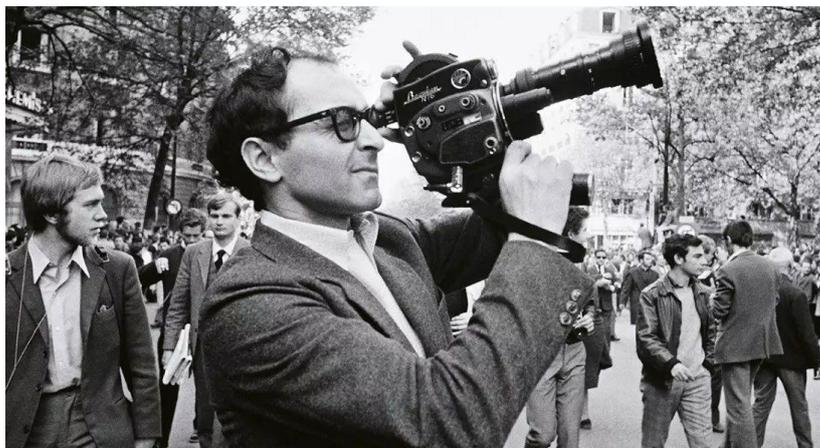
No diálogo, Nana conta que não sabe o que dizer, e o filósofo pergunta se ela já leu *Os três mosqueteiros*. A jovem nega, diz que só assistiu ao filme e o questiona. Parain explica que Porthos, um dos mosqueteiros, certa vez precisa implantar uma bomba em uma adega, ele coloca, acende o pavio e sai correndo, em minutos ele se arrepende, volta, a adega explode, e ele, forte, segura parte dela com os ombros mas, um dia depois do ocorrido, Porthos não aguenta mais e cede. Ou seja, na primeira vez que ele pensou, morreu. Nana fica sem entender o motivo de ele ter contado tal história, e o filósofo responde: “sem razão, só por falar” (Viver, 1962).

Neste debate cinematográfico encontramos o existencialismo da forma, uma ciência moderna muito marcada por Jean-Paul Sartre e sua máxima: “a existência do ser humano precede a essência”. Nós somos jogados no mundo e temos a tarefa de escolher o próprio destino. No movimento *Nouvelle Vague*, como um todo, há uma libertação da forma. Godard une as linguagens (cinema, literatura e filosofia) e explora a teoria sartreana quando escreve esta reflexão, dita por Nana:

Eu acho que somos sempre responsáveis pelo que fazemos, somos livres. Eu subo com minha mão, sou responsável. Viro a cabeça para direita, sou responsável. Estou triste, sou responsável. Fumo, eu sou responsável. Fecho meus olhos, eu sou responsável. Eu esqueço que sou responsável, mas sou. Não, é o que eu dizia, querer fugir é uma piada. Tudo é belo. Você se interessa por algo, e ele se torna belo. Sim, as coisas são assim, nada mais. Uma mensagem é uma mensagem. Pratos são pratos. Homens são homens. E a vida, é a vida. (Viver, 1962).

No final do texto, quando a personagem olha para a câmera, a película passa a representar um papel político e filosófico, quebrando aquela velha forma de narrativa cinematográfica tradicional muito embasada somente em enredo, linearidade, continuidade, em que cada plano dura apenas o necessário — como é a forma mais conveniente para se contar uma história do ponto de vista da imersão. Aqui Godard faz o contrário, pois temos a quebra da quarta parede, em que a câmera chama a atenção para si própria. O cineasta provoca o público, e os realizadores mais antigos, quando ele, por exemplo, não grava determinadas cenas (um diálogo no bar) com plano e contra-plano, e sim andando com a câmera. Em outros momentos o cineasta apresenta trechos (cena do tiroteio) completamente sem som, fazendo o espectador sair da imersão e refletir sobre a obra. Deleuze, em *Imagem-Tempo* (2007), abordando o cinema moderno, ressalta como a tomada da consciência do esgotamento dos clichês fez com que esses novos cineastas reinventassem a forma. Do ponto de vista de conteúdo, Godard, Truffaut, Chabrol e outros artistas da *Nouvelle Vague*, não tinham nenhum compromisso em manter a linearidade. Em *Viver a Vida*, a conversa de Nana com o filósofo pode ser encaixada em diversos momentos da narrativa, e o estranhamento ocorre, pois era incomum, na época, se conversar sobre filosofia em cafés, principalmente para uma mulher.

Figura 15 — Jean-Luc Godard nas ruas de Paris



Fonte: imagem retirada do site do Jornal Istoé⁵⁷

Osman Lins segue o raciocínio semelhante ao do movimento cinematográfico francês, principalmente em relação à forma. Quando o escritor, por exemplo, batiza as histórias de *Nove*, *Novena* como narrativas, o termo já o desenquadra de qualquer nomenclatura literária — como conto, poesia ou novela. O “Retábulo” também traz situações muito similares às ferramentas usadas no cinema moderno, me refiro às quebras na linha do tempo do enredo, como por exemplo: *flashback*, cena no passado; e *flashforward*, cena no futuro. Osman Lins mexe com a forma, com a temporalidade e anuncia fatos para o seu leitor. A exemplo do Segundo Mistério: “No chão, grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia” (1975, p. 90). O autor traz símbolos— alguns até ocupam o lugar dos narradores —, e tudo é matematicamente pensado, desde o título do livro, *Nove, novena*, até a ordem em que as narrativas são organizadas, como explica Graciela Cariello:

Nove, novena se refere, em primeiro lugar, ao número. A presença do número nove, todos os críticos destacam e muitos analisam. O mais evidente, quanto ao número, é que se trata de nove narrativas. Mas, por que nove? Pensando em Dante, e na evidente relação com os nove círculos do Inferno, passo naturalmente à *Vita Nuova* dantesca – e volto com isto por um momento ao conceito do *novo*. Pensamos, ou pelo menos pensei eu, na coincidência com os nove capítulos de *Guerra Sem Testemunhas* (tirante o primeiro sobre ‘O ato de escrever’, mais geral e genérico) em que o sujeito enunciado é sempre o escritor (Cariello *apud* Hazin, 2017, p. 32).

Osman Lins escreve ficção e escreve sobre a ficção; Godard escreve filmes e escreve sobre os filmes. Ler ou assistir alguma obra de um dos dois é ter uma experiência ímpar. É

⁵⁷SZABATURA, Thais. **O decidido adeus de Jean-Luc Godard**. Istoé, 13 set. 2022. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-decidido-adeus-de-jean-luc-godard/> Acesso em: 7abr. 2023, às 23h.

vivenciar as artes (literária e cinematográfica) de uma forma vibrante, em que qualquer olhar limitado pode deteriorar a apreciação e afastar esse leitor/espectador. Igualmente no modelo proposto por Bertold Brecht em sua teoria sobre o Teatro Épico, nos filmes de Godard e nos livros ficcionais de Lins, o ser humano está na mira das observações, susceptível a metamorfoses. Essas mudanças estão conectadas com a sensibilidade artística de cada autor; os dois têm um extremo respeito às artes, e demonstram isso quando concebem homenagens, em formato metalingüístico, dentro de suas obras. Osman Lins utiliza o recurso em diversos livros, um deles *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976), publicação que segue as inovações técnicas de *Nove, novena*. O livro conta a história de um professor de biologia que tenta, diariamente, interpretar o romance escrito por sua falecida amante Julia Marquês Enone, chamado *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Godard faz uso da metalinguagem no próprio *Viver a Vida*, quando Nana entra numa sala de cinema e vai assistir *A Paixão de Joana D’Arc* (1928) de Carl Dreyer. O diretor nos faz sentar ao lado de sua protagonista para recebermos a notícia de que Joana será queimada na fogueira. A montagem é intercalada com: a película sobre a lendária personagem, e o rosto de Nana em lágrimas. O martírio de Joana D’Arc configura como sua libertação e provoca em Nana o questionamento sobre os rumos de sua vida. Em francês a expressão “Viver a Vida” é uma gíria para descrever a prostituição.

Figura 16 — Capa do filme *Vivre Sa Vie*



Fonte: imagem retirada do site Plano Crítico⁵⁸

⁵⁸LIMA, Laisa. **Crítica — Viver a vida**. Plano Crítico, 2 mar. 2021. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-viver-a-vida-1962/> Acesso em: 1 jun. 2023.

O cineasta, ao mesmo tempo em que rompe com a estrutura clássica, nos tira da condição de espectador passivo e nos impulsiona à auto-análise e a reações adversas. É quase impossível isso não acontecer, por exemplo, quando uma voz em *off* — voz do próprio Jean-Luc Godard — recita um trecho do conto de terror *O Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe. O texto narra o relato de um pintor que concebia um retrato da sua companheira, de modo que, esse artista fica tão imerso na construção da obra que só depois de finalizá-la, é que descobre que a esposa está morta atrás dele. Dessa forma, a narrativa nos faz — no mínimo — refletir se isso é verdade ou ilusão, ou se pode de fato acontecer com alguém. É o cinema nos levando a reconsiderar as nossas “certezas”.

Quando, no longa-metragem, terminamos de “ouvir” a história do pintor do conto de Poe, o quadro passa a ter em nossa mente uma função totalmente espacial, pois somos levados a imaginar a arte “enquadrada” e envolvida em uma história maior. No “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, se lemos com a devida atenção, vamos perceber esses enquadramentos simplesmente por meio das indicações sutis das personagens-narradoras. À primeira leitura, esse artefato pode passar despercebido, mas, a partir de uma segunda — ou de uma leitura guiada como esta —, fica clara a arte talhada, como em um retábulo renascentista. Volto à narradora do Primeiro Mistério, a negra parteira:

Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas (Lins, 1975, p. 72).

O leitor vai montando ou pintando as peças do quadro. Carmem Sevilla (*apud* Ferreira, 2004, p. 215), em seu ensaio “Retábulo de Santa Joana Carolina: uma tessitura sagrada”, define que nesta cena, as personagens possuem uma função mais decorativa que ativa na história: “ajudam a compor o espaço, emprestando-lhe um caráter mais pictórico. Esta cena com matizes de pintura sacra parece cristalizar o ritual de morte ali vivido”. A arrumação das palavras feita pelo autor e contada pela narradora, anuncia a tonalidade da linguagem e determina o sentido do enunciado, colocando o leitor na atmosfera do enredo.

A composição imagética no texto osmaniano, além desse olhar interessado no cinema experimental francês, também é um reflexo dos seus longos anos de leitura e apreciação de obras de artes (medievais e renascentistas), principalmente nos quesitos formas geométricas, retábulos, relicários e vitrais. Na obra celta chamada *O Livro de Kells* (800 d.C), podemos encontrar elementos que compõe uma estrutura narrativa definida por Lins. *O Livro de Kells* é um manuscrito ilustrado (iluminura irlandesa), uma preciosidade da arte religiosa medieval, que contém os quatro evangelhos do Novo Testamento. As formas geométricas com espirais complexas estão por todo o manuscrito, além de textos com formas de animais, losangos e uma vasta quantidade de nós infinitos, dando ideia de eternidade. “Há evidências de que os povos celtas da Europa foram os primeiros a criar peças em metal com distintos padrões geométricos e entrelaçados há mais de 2.500 anos” (Bugler, 2019, p. 64). O tema central da obra é a religiosidade — outro ponto fortemente presente no trabalho de Lins, em especial, no Retábulo — com destaque para imagem da Virgem e o menino, considerada pelos estudiosos da arte como uma das primeiras representações da mãe de Jesus Cristo na arte ocidental.

Figura 17 – Monograma da Encarnação e A virgem e o menino, páginas do Livro de Kells



Fonte: O Livro da Arte (Globo Livros)

Outro artefato da Idade Média que Lins usa em seus escritos está na mensagem que a obra transmite. O nome da narrativa é “Retábulo de Santa Joana Carolina”, mas quando lemos, fica claro que o autor e os seus narradores não estão se referindo ao sentido “puro”, religioso e canônico, e sim à humanização dessa santidade. Assim, o conceito aplicado na obra *Cruz de*

Gero (970 a.C.), do século X, mostra um Jesus realista e mortal, um símbolo de um Cristo humano realmente morto na cruz. Esculpida em madeira, ela tem 1,87 metro de altura e uma extensão de braço de 1,65 metro. “É a mais antiga escultura independente em tamanho natural de Cristo na cruz que sobreviveu [...] a Cruz de Gero fica em sua própria capela, na Catedral de Colônia, Alemanha” (Bugler, 2019, p. 67).

Figura 18 — Cruz de Gero



Fonte: O Livro da Arte (Globo Livros)

A humanização da santidade também está nos objetos de cena. No Segundo Mistério existe a Caixa das Almas, local que Joana criança se sente segura. Lá, ela, escondida da mãe, se põe na companhia dos escorpiões que ela havia acabado de colocar, com as próprias mãos, dentro de uma lata.

[...] vai ao cemitério e deixa-se ficar junto à Caixa das Almas, até que o cheiro de pão e de café mescla-se à luz do ocaso. [...] Grita o presidente da irmandade que ninguém pode pegar num escorpião. Joana Carolina: ‘Eu pego’. Fecha-os na palma da mão, suavemente. Solta-os. ‘Se a menina faz isso, com os poderes de Deus eu também faço (Lins, 1975, p. 91).

Se Joana criança, por algum motivo, mesmo sem ainda condições de entendimento, tivesse a oportunidade ou a “autorização divina” de pegar os escorpiões com a mão sem se machucar, só poderia querer se manter segura em um local que transmitisse essa exata

segurança para ela, e por isso foi até a Caixa das Almas: “pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmola dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas acendem velas, rezam para os seus mortos” (1975, p. 90).

Na Idade Média, um objeto dito sagrado deveria estar em um espaço seguro, por isso o uso dos relicários, para se guardar as relíquias. Joana parece ter feito da lata um relicário para os escorpiões, e da Caixa das Almas um santuário em que depositaria o objeto e ficaria a contemplá-lo. Na história das artes temos diversas ações como esta, pois o homem está sempre em busca de proteger o sagrado da ganância e não compreensão do próprio homem, como é o caso do relicário de Teodorico. Este, foi confeccionado no sul da Alemanha no século VII, a mando do sacerdote Teodorico, para servir de salvaguarda para as relíquias de São Maurício⁵⁹. O precioso objeto está abrigado na abadia de São Maurício, em Agauno, na Suíça.

Figura 19 — Relicário de Teodorico



Fonte: O Livro da Arte (Globo Livros)

Essa coleção de elementos e formas medievais regradas por um pensamento religioso daquela época está claramente inserida no propósito de Lins, em que o autor, segundo Ana Luiza Andrade, explora e valoriza o conceito de limitação de um retábulo. Para ela, a forma do retábulo transmite o aspecto espiritual que acaba por ser visualizado na palavra de Lins, revertendo o sensível ao espiritual na conversão das cenas em palavras. “O retábulo de Osman

⁵⁹Santo legionário do século III que comandou a Legião Tebana do exército romano, composta por soldados cristãos. Segundo a lenda, a legião, incluindo Maurício, foi massacrada por ordens do imperador Maximiano após se recusar a atacar outros cristãos. Maurício, mais tarde, tornou-se santo padroeiro dos sacros imperadores romanos. A Abadia de São Maurício foi construída no local do suposto martírio da legião, em Agauno, na Suíça, e data 380 d.C. (Bugler, 2019, p. 62-63).

Lins é, antes de tudo, um retábulo de palavras restaurando o outro, retábulo das catedrais medievais” (2014, p. 136).

Osman Lins e Jean-Luc Godard são artistas de uma respeitada memória cultural, que acumulavam conhecimento e sabiam resgatar suas referências de uma forma primorosa. Se Lins buscou na arte da idade média, Godard foi por caminhos mais recentes. Alcino Leite Neto (2005), na coluna Ilustrada⁶⁰ da *Folha de São Paulo*, estima que em *Viver a Vida*, “certos planos de Karina⁶¹ foram inspirados em Manet e em Picasso. Outros se referem aos filmes de Griffith, Dreyer, Bergman, três dos principais retratistas do cinema”. Assim, passamos a enxergar tanto na obra godardiana quanto na osmaniana um tecido “meta-artístico” sendo costurado para nossa apreciação catártica. Como um labirinto que só a arte pode nos proporcionar, e que depois de ingressá-lo, fica quase impossível achar a saída.

4.4 E SE O *RETÁBULO* VIRASSE FILME?

Foi na década de 1990 que conheci a obra de Osman Lins. Comecei minhas leituras por *Nove, novena*, o que pode ter acontecido por mera coincidência, ou devido ao destino que, de forma geométrica, estava armando para que eu desenvolvesse algo no futuro. A primeira narrativa que li foi “Os Confundidos”; e “Retábulo de Santa Joana Carolina” foi a segunda. Nesta mesma época eu estava descobrindo Jean-Luc Godard e ficando curioso com os experimentos do cinema francês desenvolvidos no final da década de 1950. Ao assistir os filmes, ver e ler entrevistas com os cineastas — todos muito contundentes abordando a quebra de padrões, criando tomadas, excluindo recursos de estúdio e indo para as ruas, inovando na linguagem e nas temáticas —, eu seguia nas leituras osmanianas, invadindo as metrópoles de *Avalovara* (1973) e me deparando com ideias que o autor trazia em entrevistas reunidas em *Evangelho na Taba* (1979). Comecei, naturalmente, a comparar aqueles trabalhos; Godard e companhia provocavam uma revolução estética no cinema mundial, e Osman Lins estava fazendo isso em sua literatura. Surgia algo inovador em que, depois de *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, quase ninguém apostava mais que aparecesse.

Minha conexão ficou mais forte quando descobri que Osman Lins estava a quadras de Jean-Luc Godard e bem na efervescência do movimento cinematográfico. Quem sabe os dois tomaram um café no bairro *Saint-Germain*, por onde passaram Pablo Picasso, Ernest

⁶⁰O texto é assinado por Alcino Leite Neto, intitulando-se *Em “Viver a Vida”, Godard inventa o mito Anna Karina*.

⁶¹Hanne Karin Bayer é o verdadeiro nome da atriz Anna Karina, na época, a esposa de Jean-Luc Godard. A mudança do nome foi sugerida pela estilista Coco Chanel.

Hemingway, Simone de Beauvoir etc. e conversaram sobre assuntos incomuns: literatura e cinema! Com essa lógica em mente — não a do café, mas das inovações artísticas — parti para outras inúmeras releituras da obra osmaniana e assisti novamente às películas da *Nouvelle Vague*, mas, agora, com o foco todo voltado para a estética godardiana.

Foram nove releituras somente do “Retábulo de Santa Joana Carolina” até eu sentir que, de fato, começava a entender os códigos, os símbolos, a geometria, as entrelinhas, o sagrado e o profano, o dito e o não dito do autor. O texto tem uma força imagética impressionante! É como se estivéssemos assistindo uma história por diversos planos, uma única cena por várias perspectivas, ou como se estivéssemos juntando as peças embaralhadas de um quebra cabeça que, com paciência, no final, acaba ficando uníssono. Ana Luiza Andrade (2014, p. 135-136) destaca que “a geometria do ‘Retábulo’ representa, desde logo, a luta de Lins contra a desagregação, a desordem do universo através da estrutura rígida medieval. Só essa transferência estrutural lhe conferia grande valor criativo”. É o artista como artesão, tecendo e unindo os fios dispersos, seja esse artista escritor, cineasta, pintor, ator etc.

Então, foi partindo de leituras e estudos sobre Lins e Godard que me estimei a propor esta pesquisa e, partindo dela, é que lancei um desafio para mim mesmo: adaptar para o cinema — roteiro como forma de experimento — o “Retábulo de Santa Joana Carolina” à luz do que foi produzido na época da *Nouvelle Vague*— em especial por Jean-Luc Godard. De Lins eu já havia adaptado para curta-metragem a narrativa “Os Confundidos”⁶², de *Nove, novena*, em que já havia me espelhado no cinema experimental francês, trabalhando eixos diferentes de câmera, contradição diegética (joguei a realidade no onírico e o onírico na realidade), salto na imagem, e quebra da quarta parede — aproveitando Brecht, que foi referência para o cineasta franco-suíço. Do pernambucano, eu levei a sua intenção geométrica, fiz um desenho triangular, inseri mais uma personagem feminina — que talvez só exista na cabeça do homem —, troquei as terminações de gênero e dei um tom *chiaroscuro* da pintura renascentista.

⁶²PARLATÓRIO TV. Os Confundidos. Youtube, 1 mar. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vRY-Z_jQfSE. Acesso em: 4 out 2022.

Figura 20 — Curta-metragem *Os confundidos*



Fonte: frame do acervo do autor extraído do vídeo *Os confundidos* (2017)

O filme em si retrata a relação entre três personagens (um homem e “duas mulheres”), que, como sugere o título, confundem-se entre si. O trio representa um relacionamento de oito anos beirando o desgaste emocional. Ciclicamente o enredo percorre o espiral osmaniano e resulta na confusão imagética entre ator e espectador, em que ele fica sem saber se a obra é um filme, uma peça de teatro ou uma poesia. *Os Confundidos* (2016) foi exibido no congresso Internacional de Literatura Comparada (Abralic), no Rio de Janeiro; em Buenos Aires, por meio da pesquisadora osmaniana Graciela Cariello; na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); na Escola Superior de Marketing; e na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Todas as projeções ocorreram em 2016.

Também realizei projetos no teatro⁶³ envolvendo o nome do autor. O trabalho com essas duas linguagens me deu um pouco mais de segurança para transpor a narrativa “Retábulo de

⁶³Adapte a comédia *Lisbela e o Prisioneiro*. Minha proposta foi supervalorizar as personagens femininas do autor. Se na *Nouvelle Vague* o corpo da mulher era hiper erotizado em algumas obras, aqui, no teatro, eu não abordei o corpo e sim o poder feminino de retórica, contemplando o romance e a política. Na nossa montagem (sim, teatro é essa arte coletiva) quem manda na delegacia da cidade do interior não é o pai de Lisbela, como no original, e sim a mãe, a Tenente Gleide Ângelo (interpretada pela atriz Polyana Luna), e toda força armada é feminina, inclusive a corneteira (Beatriz Azevedo) que vai assistir filmes no cinematógrafo. No texto de Lins um homem exerce esse papel. Inaura (Rafaela Quintino), que é somente citada no original, ganha corpo e o exhibe; e Lisbela (ElleMoon), que, mesmo protagonista, tinha poucas aparições, passa a conduzir toda a história. E por trás das grades também tem mulher: as presas são Testa Seca (Madu Melo) e Paraíba (Lorena Cabral). Os homens não foram excluídos na história; Léleu (namorado de Lisbela); Dr. Noêmio (noivo de Lisbela); e o vilão Frederico Evandro (matador de aluguel) têm espaços importantes no enredo. O espetáculo foi apresentado no Recife, em 2018, 2022 e 2023 — sendo a última apresentação no Teatro de Santa Isabel, dentro da programação do Janeiro de Grandes Espetáculos, um dos maiores festivais do país — pela Escola Social Cobogó das Artes (projeto social na periferia do Recife).

Santa Joana Carolina” para roteiro de cinema. O trabalho com essas duas linguagens me deu um pouco mais de segurança para transpor a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” para roteiro de cinema. Na hora de adaptar, de fato, nada saiu e eu precisei ler outras inúmeras vezes a história de Joana; necessitei juntar amigos pesquisadores, e não pesquisadores, para uma leitura coletiva; conversar com Ângela Lins e Letícia Lins, filhas do escritor; com Ermelinda Ferreira, minha orientadora; e comigo mesmo em noites de releituras. Acredito que eu estava compreendendo e passando pelo método adaptativo que Linda Hutcheon (2011) divide em produto e processo, sendo a adaptação uma forma de intertextualidade, uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária.

Nós recontamos as histórias – e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas – muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada recepção, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe – se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. A precedência temporal significa somente prioridade temporal. Em alguns casos, somos capazes de aceitar esse fato, como quando é Shakespeare que adapta a versificação de Arthur Brooke da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos fadados à infelicidade. Essa longa e confusa linhagem indica não apenas a instabilidade da identidade narrativa, mas também o simples, porém importante fato de que há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção. (Hutcheon, 2011, p. 235).

Munido desse pensamento, eu tinha duas certezas: uma de que, sim, eu poderia explorar artefatos do cinema experimental francês para o meu roteiro; e a outra, ainda mais forte, que eu precisaria recontar a história de Joana ao meu modo, e não à maneira osmanina — pois, se assim eu fosse, poderia me perder no labirinto e não teria forças para de lá sair. Então, tomei o pensamento de Syd Field (2016, p. 36) de que “o roteiro é uma história contada por meio de imagens, diálogos e descrições, sempre localizada no âmbito de uma estrutura dramática” e segui minhas intuições artísticas. E se Truffaut havia dito que uma adaptação literária para a sétima arte deveria ser feita somente por homens de cinema, ali estava eu com mais um ponto para me apegar— apesar de discordar do diretor. Então, vamos ao cinema, ou melhor, a um

Para mais informações, consultar: <https://www.folhape.com.br/cultura/escola-social-cobogo-das-artes-promove-um-contato-intimo-com-a-arte/80922/>

Em 2010 a companhia paraibana Piollin, consagrada no teatro nacional desde a década de 1990, decidiu levar aos palcos a história de Joana Carolina. A peça leva o título apenas de *Retábulo*. A direção foi do ator e palhaço Luiz Carlos Vasconcelos, um apaixonado pela obra osmaniana. Apegado ao texto ele propôs um desafio para o elenco. A encenação acontecia numa espécie de jogo geométrico, aludindo às formas trabalhas por Osman Lins. Cenário e elenco ganhavam em cena o contorno de um retábulo.

capítulo de cinema. Hora de entender sobre a construção do meu próximo longa-metragem:
Retábulo.

5 [TERCEIRO ATO] CONSTRUÇÃO DE UM ROTEIRO

5.1 O TEMPO DO CINEMA EM PERNAMBUCO

A primeira regra do Clube da Luta é: você não fala sobre o Clube da Luta
Filme *Fight Club* (1999)

Quando, ainda adolescente em uma das tardes dos anos 1990, assisti pela primeira vez *Back to the future* (1985), filme ficção científica com excelentes doses de humor dirigido por Robert Zemeckis, vi que “tudo” podia ser transposto para uma tela grande, até mesmo as idas e vindas no tempo. Isso me lembrou a sensação que tive, parecida, quando encontrei o livro *A Metamorfose*, de Franz Kafka, embaixo da minha cama e o li vorazmente. Duas obras que aguçaram a mente curiosa daquela criança recém-chegada em uma das fases mais delicadas da escala humana, a adolescência. Hoje, posso dizer que a trilogia *Back to the future* é a minha preferida, e que a história de Gregor Samsa é a que mais me impacta positivamente sempre que vou escrever, seja ficção ou não. Então, posso afirmar que a adaptação cinematográfica que fiz do texto osmaniano, na verdade, começou nesses famigerados anos 1990 e com a recepção dessas duas obras de arte.

Figura 21 — Cena de *Back to the future*



Fonte: imagem retirada do site Sobre Sagas⁶⁴

⁶⁴PERES, Eduardo. **Onde assistir De Volta para o Futuro?** A Franquia está em algum serviço de Streaming? Como ver de forma legal. Sobresagas, 9 abr. 2022. Disponível em: <https://sobresagas.com.br/de-volta-para-o-futuro-onde-assistir/> Acesso em: 10 jul. 2023.

Desde então o interesse pelas duas áreas vem crescendo em disparada. Na juventude eu passei a ficar sempre em dois movimentos: lendo algum romance e/ou assistindo algum filme — tentando já buscar as devidas conexões entre esses dois universos. A leitura intensa me levou a querer escrever; e os filmes em demasia, a querer produzir minhas próprias histórias. Para mim esse sempre pareceu ser um caminho óbvio, mas já tive oportunidade de verbalizar isso para algumas pessoas, e a maioria delas confessou não achar nada notório. Bom, não dava mais para esperar. E, portanto, mesmo sem o conhecimento técnico, parti para o exercício da escrita cinematográfica.

Hoje também me dou conta que o “tempo” é uma temática que está costurando todo o meu processo artístico. Por exemplo, o livro que, de imediato, me impulsionou para um trabalho de adaptação, foi uma obra de 1974, *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre. O autor, cultivando a tradição oral, aproxima o leitor das histórias fantásticas e sobrenaturais da cidade do Recife. Escolhi um dos contos e fiz a transposição para o cinema. Em pouco tempo tinha em mãos o roteiro do que seria o meu primeiro curta-metragem *O Sobrado de São José* (2005). Não escrevi no tradicional formato *Master Scene*, porque não sabia nem que essa configuração existia; então, coloquei no papel algo parecido com um texto para teatro. E o filme saiu mesmo assim. Teve até estreia no glamoroso cinema de rua: São Luiz⁶⁵, e participou de festivais até no Rio Grande do Sul.

Quatorze anos depois, no mesmo cinema São Luiz, e com temática similar, realizo a pré-estreia do meu primeiro longa-metragem: *Recife Assombrado* (2019). A obra ganhou os cinemas da cidade e foi parar em um festival nos Estados Unidos. O filme é uma homenagem a Gilberto Freyre e os causos fantasmagóricos da capital mais assombrada do Brasil. Desta vez, redigi munido de leituras técnicas, e com a experiência somada de doze curtas escritos e realizados por mim antes da concretização do longa-metragem. E é dessa forma que o tempo vai permeando e mostrando situações que, em um primeiro momento, parecem isoladas, mas que com o passar dos anos vão se encaixando.

⁶⁵“Inaugurado no dia 6 de setembro de 1952 e situado às margens do Rio Capibaribe e na cabeceira da mais moderna ponte da cidade à época, a Ponte Duarte Coelho, o São Luiz tornou-se um dos mais emblemáticos cinemas do Recife, prezando por essa arte em sua concepção clássica, com exibição em cine-teatro. Hoje o Cinema São Luiz é o de mais rica concepção artística e arquitetônica do Recife e um dos últimos cinemas de rua do país” ([Figueiroa](#), [s.d.]).

Figura 22 — Diretor Adriano Portela com elenco e equipe técnica na locação de *Recife Assombrado*



Fonte: foto de Diego Herculano⁶⁶, extraída do arquivo pessoal do autor, 2019.

Dois parágrafos atrás (olha o tempo correndo novamente) mencionei aqui o curta que foi para o Rio Grande do Sul. Pois bem, na época esse lugar, para mim, era um dos mais distantes da minha exata — e calorenta — localização (Recife), e um extremo ao qual achava que nunca chegaria — e no presente momento, este local é quase um vizinho meu no campo da escrita. A especialização em Escrita Criativa que coordeno é vindoura de lá, e tem supervisão intelectual do professor gaúcho Assis Brasil. A minha disciplina nessa pós-graduação é “Literatura e outras Artes”, e nela tenho oportunidade de falar, por exemplo, do processo inventivo do meu primeiro romance: *A última volta do ponteiro* (2012). Livro em que a temática está estampada na capa e que ganhou adaptação para o teatro em dois saltos na sua linha do tempo — nos anos de 2014 e 2023 — e que já está, em passos lentos, mas progressivos, sendo adaptada para a sétima arte, com planejamento para ser gravada em 2025 (dois anos à frente após a publicação desta tese).

E quando o assunto é cinema em Pernambuco, o tempo é o responsável por mostrar como os operários desta arte têm evoluído em suas construções, e como elas são reconhecidas e respeitadas no país e fora dele. Pernambuco vem marcando presença desde a retomada⁶⁷ do

⁶⁶Portal do fotógrafo Diego Herculano: <https://www.fotos.photos/> Acesso em: 10 jul. 2023.

⁶⁷Em 1990, o então presidente da república, Fernando Collor de Mello, fecha a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A., uma estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos — uma espécie de Ancine (Agência Nacional do Cinema) daquela época), e não há mais recursos para se produzir cinema no país. Com a queda do governo Collor e com a criação de leis de incentivo durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a produção cinematográfica voltou a ter fôlego. Então aconteceu o cinema de retomada. No eixo Rio—SP filmes como *Carlota Joaquina*, *Princesa do Brazil* de Carla Camurati (1995), estrelado por Marco Nanini e

cinema nacional, com o filme *Baile Perfumado* (1996), dos cineastas Lício Ferreira e Paulo Caldas. Em 2015 ele entrou para lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, a Abraccine. Já com uma homenagem ao próprio modo de fazer cinema, *Baile Perfumado* conta a história do mascate libanês Benjamin Abrahão, amigo muito próximo de Padre Cícero, que deseja filmar o cotidiano de Lampião e os seus cangaceiros. E numa clara crítica política, o sonho do libanês é prejudicado pela ditadura do Estado Novo. A trilha sonora feita por Chico Science — ainda não existia a Nação Zumbi, era a banda chamada Loustal — atualizava a nova era de produção artística. Segundo Lício Ferreira, Chico estava atuante em uma proposta de fomentar a cultura popular, querendo modernizar o passado e entender o contemporâneo. O ideal estava totalmente conectado com o filme. “Essas é uma das formas de fazer entender que a época do *Baile Perfumado* é de 1995, 1996, 1997 e não 1936. A época é aquela em que o filme foi feito. O *Baile* traz uma proposta de atualização histórica que vem sobretudo do Manguebeat⁶⁸.” (Cunha, 2016, p. 27).

Figura 23 – *Baile Perfumado* em exibição no Festival de cinema de Brasília



Fonte: imagem retirada do site Portal de Cultura de Pernambuco⁶⁹

Marieta Severo; *O que é isso, Companheiro?* (1997) de Bruno Barreto — obra sobre uma memória crítica da ditadura militar instaurada anos antes no Brasil; e *Baile Perfumado* (1996), dos cineastas Lício Ferreira e Paulo Caldas, marcam esse retorno da sétima arte no país.

⁶⁸Foi um movimento artístico surgido em 1991, no Recife. A finalidade era proporcionar uma renovação, ou “revolução”, no cenário artístico da cidade e do estado de Pernambuco. A criação do termo mangue como manifestação cultural partiu dos músicos Chico Science (Nação Zumbi), Fred Zero Quatro (Mundo Livre S.A.) e do jornalista Renato L. Na música, o movimento promoveu a junção de ritmos e batidas tradicionais da cultura nordestina com ritmos oriundos da cultura pop. Maracatu e o coco foram incorporados ao hip-hop e rock. Neste link segue uma reportagem especial da Revista Continente sobre a junção do Mangue com o cinema: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/230/o-cinema-intermediatico> Acesso em: 12 jun.2023.

⁶⁹LIVRO celebra os 20 anos do filme ‘Baile perfumado’. Cultura.pe — O portal da cultura pernambucana, Recife, 26 de out. de 2016. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/canal/literatura/livro-celebra-os-20-anos-do-filme-baile-perfumado/> Acesso em: 10 jul.2023.

Baile Perfumado renovou a esperança dos que desejavam trabalhar com cinema no estado. Os realizadores vinham de uma época de estagnação, de obras engavetadas, sem incentivo algum. O cinema nesta época era feito apenas em intensos debates dentro das universidades, com cineclubes e cursos esporádicos. Assistir ao filme era quase sinônimo da expressão “sim, é possível fazer aqui e agora”. Tudo partindo de um projeto que foi iniciado sem nenhuma perspectiva de sucesso.

[...] tudo apontava para a impossibilidade do filme acontecer. Começamos a escrever o roteiro, chamamos Hilton Lacerda, que ele tinha sido meu aluno em um curso de roteiro do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado de Pernambuco). Eu já tinha um roteiro de longa com Hilton e com Joaquim Dantas, que é um procurador, que nunca foi filmado, chamado *O Testamento*. O roteiro de *Baile Perfumado* foi, portanto, o segundo que escrevi com Hilton Lacerda. Dessa vez com Lírio Ferreira. No momento em que estávamos escrevendo, surgiu o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Então nós viramos noites, noites e noites... [...] Nos últimos quinze dias que antecederam o prazo de inscrição, a gente ficava lá dia e noite. Nem admitíamos a possibilidade de perder o prêmio – e isso mesmo que soubéssemos que se tratava de um concurso nacional e que, no contexto da época, seria quase impossível para um filme pernambucano ser escolhido. ‘Vamos entrar e não vamos brincar não’ (Cunha, 2016, p. 26).

E de fato, Pernambuco levou, e leva, a sério o fazer cinema. Diversas outras obras vieram após essa retomada: *Auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes; *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis; *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *A história da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante (aliás um dos meus realizadores preferidos); entre outras também premiadas. E quando se é usado o termo retomada, é porque algo de tão bom nível veio antes, e neste caso em específico, foi um movimento iniciado nos anos 1920 chamado Ciclo do Recife, em que nomes como os cineastas Ary Severo e Edson Chagas faziam parte. Já nos anos 1970 foi a vez de outro movimento, este intitulado de Super-8, protagonizado por Fernando Spencer.

Nos dias atuais o cinema pernambucano anda a passear pela França e a ganhar destaque de forma global. Kleber Mendonça Filho, em 2016 e em 2019, teve seus filmes *Aquarius* e *Bacurau* (respectivamente) selecionados e exibidos no Festival de Cannes, um dos mais importantes da indústria do entretenimento. *Bacurau* recebeu o Prêmio do Júri. Kleber divide a direção do longa com, o também pernambucano, Juliano Dornelles. O trabalho de quase todos os cineastas citados neste texto se encontra espalhados pelas plataformas de *streaming*,

inclusive o meu *Recife Assombrado* (primeiro longa-metragem de terror do estado), que está na *globoplay*.

5.2 RETÁBULO: UMA ESTRUTURA DE ROTEIRO⁷⁰

*A segunda regra do Clube da Luta é: você não fala
sobre o Clube da Luta
Filme Figh Club (1999)*

Um exercício que faço sempre, e que recomendo aos meus alunos e amigos, é a leitura dos roteiros de cinema. Sim, claro, é preciso, antes de tudo (não que essa ordem seja uma obrigação, vide meu exemplo) ler os manuais; os livros recomendados por professores, também, para poder entender um pouco da teoria do cinema e saber como funciona cada parte prática e cada setor dentro dos três grandes processos criativos (pré-produção; produção; e pós-produção). Ter em mãos, citando como caso análogo, o filme *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino e o roteiro homônimo, é se propor a uma oportunidade de aprender, na prática visual, como aquela história deixa o papel para se transformar em produto final. Com esse exercício começamos a pensar o filme no âmbito bem maior do que somente a escrita. Visual; atmosfera; cor; som; trilha sonora, tudo começa a se interligar. “Realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar para o papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria” (Carriere, 2015, p. 119).

⁷⁰ O Capítulo 5 traz o roteiro do *Retábulo* na íntegra. A fonte usada é *Courier New*, porque faz parte da formatação padrão dos roteiros de cinema. Não chega a ser uma norma, mas é a mais utilizada atualmente.

Figura 24 — Cena de abertura do filme *Bastardos Inglórios*



Fonte: imagem retirada do site Papo de Cinema⁷¹

No meu trabalho de adaptação de “Retábulo de Santa Joana Carolina” para *Retábulo*⁷², os elementos estéticos começaram a ser acoplados já nas leituras da narrativa. Na nona volta ao texto osmaniano eu consegui captar, e pré-definir, por exemplo, que a atmosfera a ser trabalhada no longa-metragem será a da resignação. Assim, detalhes como os cacos das patas do cavalo, aludem a situação do viajante; e o repouso confortador que esse viajante busca, só pode ser encontrado no próprio lar. O deitar em uma rede, pedir um chá, e estar perto dos cinco filhos, são ações que evocam uma atmosfera de total fragilidade. O fato de a água estar fervendo e de Joana levar a bebida quente a ponto de queimar a boca do enfermo sugere um aumento na tensão da ação de quem estará assistindo. Tensão essa que chega ao seu ápice com a morte de Jerônimo. Deste modo, a rede, o chá, a xícara não concluída, constituem elementos justificados pela atmosfera que os evocam.

O filme tem como referência principal, tanto para questão estética como para paleta de cores, o longa-metragem pernambucano *A História da Eternidade*, de Camilo Cavalcante. Nele serão trabalhados o claro e o escuro — bem ao estilo Caravaggio — tendo como cores principais: o marrom, para lembrar a aspereza da terra seca do sertão; e o azul, para fazer o contraste. Segundo o pintor Israel Pedrosa, o azul é a própria cor do infinito e dos mistérios da alma e, portanto, o azul do céu funcionará como esperança de renovação para as personagens sofridas do *Retábulo*. Será um sertão que habita dentro das personagens, pulsando vida. Logo, a beleza singular, a poesia que permeia o sertão-alma poderá ser vista e sentida à flor da pele.

⁷¹MILANI, Robledo. Crítica. *Papo de cinema*, [s.d.]. Disponível em:

<https://www.papodecinema.com.br/filmes/bastardos-inglorios/> Acesso em 10 de julho de 2023, às 21h.

⁷²Título escolhido para o meu filme.

Figura 25 — Cena do filme *A história da eternidade*



Fonte: imagem retirada do site Revista Continente⁷³.

A direção de Arte deverá fazer um minucioso trabalho em cada detalhe dos cenários, tendo a delicadeza em unir as cores do filme aos objetos característicos do sertão, como a jarra de barro, o ferro a carvão, as panelas, a textura das paredes da casa, os terços, os véus das viúvas, as velas, entre tantos outros. Para trilha sonora, até agora, a pedida é a música armorial⁷⁴, com suas flautas, violinos, rabecas, viola de arco e percussão. O armorial traz como inspiração às tradições nordestinas do Brasil. A música armorial está nas composições de Guerra-Peixe, Capiba, Clóvis Pereira, Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Maestro Cussy de Almeida, entre outros. Os sons estão nos discos da Orquestra Armorial, dirigido por Antônio Madureira, grupo formado por violas, violões, marimbas, flauta, pífano, rabeca e violino; do Quinteto Paraíba e da Orquestra Cordas Dedilhadas de Pernambuco, fundada pelo maestro Cussy de Almeida.

A linguagem a ser assumida neste produto audiovisual será avassaladora, visto que há a utilização dos mais diversos recursos para narrar, o que, em termos de textos, aparece em discurso simples e direto. O contraste está entre as imagens (que não só ilustram, mas constroem

⁷³MINDELO, Olívia. [Em casa] A história da eternidade. *Revista Continente*, Pernambuco, 15 de abr. de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/indicacoes/-em-casa--a-historia-da-eternidade-1> Acesso em: 10 jul.2023.

⁷⁴O grande nome do movimento é o escritor, poeta e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014). Fundado em 18 de outubro de 1970, com premissa de juntar o erudito ao popular, o movimento fomentou obras com conceitos e técnicas do romancista popular do Nordeste, envolvendo literatura, poesia, música, dança, teatro, arquitetura, artes plásticas e cinema (Jucá; Oliveira, 2020).

sentidos), a trilha sonora, e os personagens gritando para serem ouvidos— como uma crítica escancarada em quadro gigante. A câmera será a grande narradora, mostrando em cada retábulo uma visão diferente, um método em que todos vão se concatenar, incluindo o público.

Finalizei a adaptação (o primeiro tratamento⁷⁵) de Lins em abril de 2022. Tão só o processo da escrita durou pouco mais de um ano. De segunda à sexta-feira, durante as manhãs, sentava-me à mesa e produzia duas, três cenas; em alguns períodos, uma única cena se expandia por toda manhã; às vezes, eram os diálogos que logravam mais tempo do que o previsto. No período da tarde, fazia minhas leituras e releituras técnicas dos manuais e livros sobre roteiro, e outras vezes assistia vídeos em relação ao assunto. Tudo se encaminhava para a produção e fechamento do primeiro tratamento.

Então, o que eu fiz? Para começar eu não dividi o roteiro em mistérios, como Lins faz em sua prosa, mas prezei por manter a essência dramática deles em todo texto. Os signos do zodíaco também aparecem de forma sutil, deixando satisfeito o leitor osmaniano e provocando o espectador de uma forma geral. Já na abertura da obra, o primeiro signo surge na tela duas vezes, talvez até de forma bem clara nos dois momentos. A sugestão para este início é a feitura de um plano sequência do céu à casa de Totônia. Em *Viver a Vida*, de Godard, no segundo episódio, há um trabalho de câmera caprichoso, um plano sequência mostrando Nana percorrendo a loja de discos.

EXT. CÉU — NOITE [ABERTURA]

Luar. Muitas estrelas. Típico do céu do interior. Trajeto de um cometa em voo visível. Terminal luminoso. Explosão/estruído. Os detritos celestes se espalham e formam uma BALANÇA. Ao mesmo tempo que essa balança é formada, ocorre um movimento de cima para baixo, um passeio do CÉU a TERRA.

EXT. SERTÃO — FEIRA — DIA

BALANÇA DE FEIRA com carne sendo pesada. Um HOMEM, que não vemos ainda, passa por feirantes e barracas.

TOTÔNIA (24)
(O.S)
[Gritos da hora do parto]

Ele atravessa a ponte sobre um pequeno riacho e avista uma CASA pequena e pobre (Portela, 2022⁷⁶)

⁷⁵Primeira versão do roteiro cinematográfico. Antes da gravação outras versões irão surgir. O primeiro tratamento é fundamental, por exemplo, para inscrição em editais de Cultura.

⁷⁶Aqui, trago em primeira mão, recortes do roteiro que ainda não foi publicado, mas que são peças essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Outro signo que ganha referência mais clara é o de Escorpião. O próprio artrópode aparece com Joana e com os demais personagens. Neste espaço de tempo, eu aproveito para transpor para o roteiro o que Lins fez no texto, quebrando a narrativa, indo e vindo no tempo. Joana, criança, acompanha o cortejo fúnebre, quando, de repente, tem uma visão do futuro (uso aqui uma ferramenta cinematográfica chamada *flash forward*):

FLASHFORWARD: EXT. ENGENHO — CEMITÉRIO — CORREDOR — QUASE NOITE

JOANA MAIS VELHA, no mesmo corredor, com as mãos dadas a duas crianças, dois meninos. Os três caminham em direção a saída do cemitério. Eles saem.

FLASHFORWARD CONT': EXT. ENGENHO — PRACINHA — NOITE

Sentam em um banco para descansar um pouco, JOANA mexe na bolsa e uma das crianças está fascinada com os fogos-fátuos no céu, especificamente numa nebulosidade azul em cima dos túmulos.

Fim do FLASHFORWARD. (Portela, 2022).

Em relação aos personagens, nem todos que estão na narrativa original fazem parte do roteiro. No livro, os irmãos de Joana (Suzana, João, Filomena e Lucina) compõem o enredo, na adaptação, por outro lado, eles nem chegam a ser mencionados; já Totônia, mãe de todos eles, é figura importante para essa construção audiovisual. Outra redução está no núcleo familiar de Joana, pois dos cinco filhos apenas dois têm arco de crescimento, Nô e Álvaro, e um terceiro, serve apenas para fortalecer o drama, como é o caso de Maria do Carmo — criança que já aparece morta em cena.

INT. CASA DE JOANA - SALA - DIA

Jerônimo José se depara com Joana sentada, de costas para a entrada principal, chorando e olhando para baixo. Ao se aproximar ele vê a filha MARIA DO CARMO (11) deitada em uma cama improvisada e coberta por um lençol fino.

JERÔNIMO JOSÉ

Que que tá acontecendo aqui?
Joana não fala, só chora, um choro baixo, mas intenso, cheio de lágrimas e angústia.

JERÔNIMO JOSÉ
(se abaixando)

Fala, Joana. O que tem a Maria?
Jerônimo José sente um odor nauseante pela casa e ele começa a entender a situação.

JERÔNIMO JOSÉ
(com olhos marejados)
Foi a epidemia?
Joana, buscando forças para responder.

JOANA
Sede.

JERÔNIMO JOSÉ
Sede?

JOANA
Faz dois dias que estamos sem água. Você esteve fora e não sabe de nada.
(Portela, 2022).

Os cortes não foram aleatórios, e nem porque eu não queria desenvolver um número amplo de *personas* — afinal, não foi algo fácil de fazer. Para o tempo de tela em que penso ter o *Retábulo*, necessito contar uma história que gire totalmente em torno da minha protagonista, que mostre a saga de uma sertaneja guerreira e sua ligação com o povo, então optei por seguir a orientação de Robert Mckee (2017, p. 352), ao dizer que um personagem surge para a vida no momento em que temos um entendimento do seu desejo e essa clareza pode vir em forma de questionamentos: “o que esse personagem quer? Agora? Em breve? No geral? Conscientemente? Inconscientemente? Com respostas claras e verdadeiras vem o seu comando sobre eles. [...] Atrás do desejo está a motivação”. Após as respostas e a decisão de investir nas escolhas, me recordei do professor Luiz Antonio de Assis Brasil (2019, p. 33), quando este responde aos seus alunos que abandonaram as leituras dos romances alegando não fazer sentido. O professor diz “Alto lá! Não é do romance que você duvida, é o personagem que não convence”.

A cena da procissão de São Sebastião, onde Joana está com 16 anos, vestida de branco, com os cabelos louros ao vento, levando a imagem do santo (a imagem está coberta com uma toalha de crochê, com figuras de centauro, numa alusão ao signo sagitário) revela uma proposta para direção bem ao estilo Jean-Luc Godard. Jerônimo José — futuro marido de Joana —, também jovem, fica encantado com a garota e passa a enfrentar a multidão perseguindo-a. Aqui leia-se uma câmera solta na mão bem ao modo *Nouvelle Vague* (*Acossado* e *Viver a Vida*). A cena termina também com um artefato muito explorado nos filmes experimentais franceses, o *super-close* de olhos, já unindo com outro momento.

EXT. CIDADE DE VITÓRIA — ENTORNO DA PRAÇA — NOITE
[...]

Jerônimo José lentamente vai se afastando da tia, se mistura no meio do povo e segue em direção a Joana. Ele a perde de vista por diversas vezes. Continua a andar, desvia dos fiéis, vê uma adolescente de costas...

JERÔNIMO JOSÉ
Ei?

A garota se vira. Não é Joana. Ele continua a procura, agora mais apressado e ansioso. Até que, finalmente...

JERÔNIMO JOSÉ
Joana?

Joana olha para trás. ZOOM-IN em seus olhos azuis. Termina em super-close em um dos olhos.

Match cut⁷⁷:

EXT. RIACHO - DIA

OLHO DE PEIXE. ZOOM-OUT do olho. Um PEIXE nadando, desviando em meio as pedras e seguindo um curso sempre em frente, como se soubesse para onde está indo. (Portela, 2022).

Essa conexão entre as cenas só foi possível depois que esquematizei, ou melhor, reorganizei os mistérios osmanianos ao modo como eu queria destrinchar o enredo. Trabalhei com números, cada um deles representado respectivamente um mistério da narrativa, e dei meus próprios títulos— nada literário, apenas para me orientar na hora da escrita. “O nascimento de Joana” ficou como número 1; “O caso dos escorpiões”, número 2; em seguida um pulo para o número 7, “Fogos Fátuos”, em que trago justamente o *flashforward*; e, posteriormente, volto para o 3 “São Sebastião / Jerônimo José”. Por fim a equação fechou com esta sequência: 1-2-7-3-5-4-5-6-7-8-5-9-10-11-12. A última numeração diz respeito a “Morte de Joana”. No original, o desmembramento está assim:

Primeiro Mistério: nascimento de Joana.

Segundo Mistério: cena do cemitério quando Joana tinha onze anos (Joana põe a mão na Caixa das Almas sem ser mordida por eles).

Terceiro Mistério: procissão e encontro com Jerônimo José, o futuro marido de Joana.

Quarto Mistério: Joana Carolina cuida dos seus filhos doentes.

Quinto Mistério: velório de Jerônimo José.

⁷⁷É um corte na edição que faz a transição entre dois planos, assim deixando o espectador fazer a conexão óbvia entre as duas cenas.

Sexto Mistério: Joana Carolina enfrenta o assédio do patrão e cuida dos filhos doentes.

Sétimo Mistério: Joana cuida dos filhos.

Oitavo Mistério: velório de Totônia, mãe de Joana.

Nono Mistério: Joana ajuda Miguel e Cristina.

Décimo Mistério: Joana serra as pernas do banco e salva o menino doente.

Décimo Primeiro Mistério: o padre dá a extrema-unção à Joana Carolina.

Mistério Final: enterro de Joana Carolina (Sevilla *apud* Ferreira, 2004, p. 223).

Com os tópicos definidos, parti para o “método dos cartões”, de Syd Field. Separei três blocos de cartões, cada um com uma cor diferente, para simbolizar os atos, e fui desenvolvendo ponto por ponto.

Pegue os cartões 12 X 8 cm. Escreva algumas palavras ou frases descritivas em cada cartão. Se é uma seqüência no escritório, escreva ‘Escritório’ e o que acontece lá: ‘desfalque de 250 mil dólares descoberto’. Em outro cartão: ‘reunião de emergência dos executivos da diretoria’. No próximo cartão: “introduzir Joe como personagem principal”. Próximo cartão: ‘os meios de comunicação descubrem o fato’. [...] Organize-os. Estude-os. Trame a progressão de sua história. Veja como está funcionando-. Não tenha medo de mudar qualquer coisa. Um montador de cinema que entrevistei certa vez falou-me sobre um princípio criativo importante; ele disse que, dentro do contexto da história, ‘as seqüências que não funcionam são as que lhe mostram quais são as que funcionam’ (Field, 2001, p. 141 e 142).

Como manda a metodologia de Field, passei semanas lendo os cartões, me familiarizando com a história que vai para tela, com a progressão e com os personagens, até que me senti apropriado, confortável para a escrita. Operando dessa forma, eu me aproximo de Osman Lins, no quesito do planejamento milimétrico para construção artística, e me afasto de Godard que, apesar de ter promovido uma direção primorosa, inúmeras vezes foi para o set sem um roteiro acabado, somente com uma ideia rabiscada em um papel qualquer. Pode parecer contraditório, mas, a minha necessidade com este filme é unir, justamente, essas duas qualidades, a escrita de Lins à sagacidade imagética do diretor franco-suíço. Tendo domínio do meu roteiro, posso propor à direção — quiçá eu mesmo venha a exercer esta função — planos e tomadas godardianas, montando um *Retábulo* com interfaces literárias e cinematográficas. Tudo isso faz muito sentido quando rememoro a resposta de Jean-Michel Frodon (2013, p. 155), quando Mário Alves Coutinho pergunta se a *Nouvelle Vague* teve uma relação especial com a literatura: “As pessoas que vão fazer a *Nouvelle Vague* são amorosos loucos da literatura”.

Amor é tema presente nas películas de Jean-Luc Godard. Os personagens Michel Poiccard e Patrícia Franchini, de *Acossado*, são apenas uma introdução para o que viria surgir nos demais filmes. O “Retábulo de Santa Joana Carolina”, mesmo com todo sofrimento, não

deixa de ser uma “história com e de amor”, sentimento visível no Nono Mistério, signo de gêmeos. “Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo” (Lins, 1975, p. 117). A história de Miguel e Cristina, a primeira leitura, parece uma fuga da saga de Joana, mas, após alguns eventos, percebemos a intervenção, quase que divina, da protagonista. Lins representa o signo na união espiritual do casal, que também é retratada por símbolo: o triângulo (Cristina) dentro do círculo (Miguel). No roteiro, tentei mostrar esse laço entre eles por meio de uma cena de sexo, enquanto o casal se refugiava em uma igreja abandonada de São Cosme e Damião. Também quebro a narrativa, dando voltas com o tempo.

EXT. IGREJA ABANDONADA — FRENTE — NOITE

Chove bastante. Miguel e Cristina encontram uma igreja em ruínas. Eles se aproximam. Miguel desce para abrir o portal de madeira, quando ele força um pouco, o portal cede. Eles e os cavalos se assustam.

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

Miguel volta a montar. O casal ENTRA, as ferraduras dos cavalos tinem no mosaico. Eles descem, passam por alguns bancos quebrados. A Igreja está praticamente sem teto, há somente uma parte cobrindo a entrada. Os dois seguem em direção ao altar, nele há uma arca de pinho. Eles observam as imagens de SÃO COSME E DAMIÃO; o casal se ajoelha e passa a admirar os santos.

INT. FAZENDA — CASARÃO — SALA — NOITE

Coronel Antônio Dias está reunido com seis capangas armados.

ANTÔNIO DIAS

Toquem fogo no sítio e me selem seis cavalos. ZÉ DE JORGE (44).

ZÉ DE JORGE

Pois não, sinhô.

ANTÔNIO DIAS

Comande os cabras, quero que farejem o rastro dele, achem até pegada no vento.

ZÉ DE JORGE

Pois tá certo, Sinhô. Vamo seguir o bicho pela inhaca.

ANTÔNIO DIAS

Vou aguardar as notícias. Não fica bem a um pai ir assim pelo mundo atrás da filha. Ela é que tem que vir. Quanto ao traste, vocês sabem o que fazer.

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

Miguel e Cristina estão um de frente para o outro, as quatro mãos entrelaçadas.

MIGUEL

Tomo esta mulher, que se chama Ana Cristina Conceição Dias, sem nenhuma de suas posses terrenas, para minha esposa, por todos os sempre da vida.

EXT. ESTRADA ÍNGREME — NOITE

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

Cristina segue o rito.

CRISTINA

Tomo este homem por meu marido, perante vós e Deus, não para um pedaço do sempre, mas para todo o sempre. Ele se chama Miguel Araújo Calado.

EXT. ESTRADA ÍNGREME — NOITE

CONT'

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

Os dois se beijam, olham para os santos, para a igreja, para o céu chuvoso, e, encharcados, se beijam novamente, um beijo frenético. TRILHA. Eles tiram suas roupas molhadas e se amam em cima da arca de pinho.

EXT. ESTRADA ÍNGREME — NOITE

CONT'

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

A chuva dá uma trégua.

Miguel e Cristina deitados sobre uma arca de pinho, nus, molhados, corpos entrelaçados. Da arca para o chão, cobrindo parte do corpo dela, cai um vestido branco. Perto do casal estão os dois cavalos. SOM de tiro.

Eles se olham assustados. (Portela, 2022).

É justo nesse último trecho da citação (o casal será alcançado pelos capangas do coronel), que inicio toda história do Miguel e Cristina. Eles ainda vão conversar e planejar a fuga, só que o tiro, no caso, é efeito de transição para os fogos da festa de Santo Antônio. Segue para ficar mais claro:

INT. IGREJA ABANDONADA — NOITE

CONT' TRILHA

Plano zenital. Imagem esfumaçada e distante.

Dois jovens deitados sobre uma arca de pinho, nus, molhados, corpos entrelaçados. Da arca para o chão, cobrindo parte do corpo dela, cai um vestido branco. Perto do casal estão dois cavalos.

SOM de tiro.

Eles se olham assustados.

EXT. FAZENDA — FRENTE DO CASARÃO — NOITE

SOM de tiro.

Um bacamarteiro dispara para o chão. Uma roda com outros NOVE bacamarteiros, cada um atira uma vez. SEVERINO (30), se aproxima da roda e chama a atenção de todos.

SEVERINO

Meus amigos, está aberta a festa do nosso padroeiro. Viva Santo Antônio!

Povo

Vivaaaa!!! (Portela, 2022).

Para chegar nessa concepção de arquitetura narrativa segui as indicações de Doc Comparato (2009, p. 221). Usei as três fases de análise: a primeira avaliando ritmo, personagens, *plot*⁷⁸, estrutura e diálogo; a segunda, uma leitura tentando constatar se o escrito responde ao planejamento inicial; e por fim, a reelaboração dos diálogos em busca de possíveis equívocos e maneiras para resolver o problema. Fiz a mesma coisa para poder usar a liberdade poética com a temática da morte. No Quinto Mistério do livro, a narradora Totônia conta como Jerônimo José veio a óbito; o gênero — que havia passado um tempo fora, arrumado confusão com famílias de sobrenomes importantes, que tinha sido processado como incendiário pela *Great-Western*, e se negado a entrar em um bate-boca por causa de terra — volta para morrer em casa. Ele tem a certeza quando sente uma dor durante a cavalgada. “Quando passou a perna no cavalo, sentiu a dor no peito e achou que ia morrer [...] Joana, vim para morrer em casa. Os cascos do cavalo caíram como cacos.” (Lins, 1975, p. 100). Totônia relata os últimos momentos, e na leitura podemos perceber um outro retábulo se formando:

Jerônimo deitou-se na rede, pediu um chá, juntou os cinco filhos. A água estava fervendo, Joana trouxe a bebida, quente a ponto de queimar os beijos do dente. Ele nem bebeu toda a xícara. Não é, da parte de Joana, para desesperar? Em vez disso, corta o pão da merenda para os cinco filhos, dois à sua esquerda, os outros à direita. Pela janela, mascarados contemplam o morto no caixão, uma das máscaras com o banjo sobre o peito; o cavalo repousa, é todo veias, tem olhos roxos, patas sangrentas; dois visitantes de cada lado, dois anjos, dois castiçais, estou com um braço pendido, outro estendido, a mão pousada na frente de Jerônimo; sobrevoamos um dos pássaros que ele domesticou e que, havendo fugido, voltará pela janela ao entardecer e pousará em silêncio sobre as chinelas de Joana (Lins, 1975, p. 100).

No roteiro, a morte de Jerônimo José ganha mais ação do que dramaticidade. Aproveitei artefatos que o texto original oferece — como o processo que ele levou da empresa de trem — e conectei três momentos importantes vividos pelo personagem: a descoberta da morte da filha; o crime; e sua própria morte. Optei por uma montagem paralela sendo costurada pela ladainha

⁷⁸Enredo principal.

do padre durante o velório de Maria do Carmo. Antes disso, a sequência de cenas se inicia assim que ele deixa a casa, revoltado com a perda da filha:

EXT. HOTEL DA ESTAÇÃO DE TREM — DIA

Jerônimo José tira as chaves do bolso e abre a porta de entrada do hotel. Antes de entrar ele escuta um barulho de carro e um grito. São dois ingleses dentro do veículo, os dois estão usando máscaras. Um deles, com o sotaque americano.

GRINGO 1

Ei, não pode abrir o hotel.

JERÔNIMO JOSÉ

Que? Eu vou abrir sim. Tenho trabalho a fazer.

GRINGO 1

Está proibido pelo patrão. São ordens.

GRINGO 2

Ou fecha ou denunciemos você.

GRINGO 1

E se denunciarmos, você estará demitido.

Jerônimo José, irritado, tranca o cadeado, sai com pressa, sem falar mais com os gringos. Ele caminha nervoso pela estrada de barro rumo a uma mercearia.

INT. MERCEARIA — FIM DE TARDE

O dono do estabelecimento estranha a cara de raiva de Jerônimo José.

DONO

Vai querer o que, meu amigo?

JERÔNIMO JOSÉ

Duas latas de querosene e fósforo.

O proprietário, desconfiado, entrega o material. (Portela, 2022).

A partir deste momento se inicia a montagem paralela:

INT. CASA DE JOANA — sala — NOITE

Início de montagem paralela.

Joana, os dois filhos, Totônia e o padre estão todos de máscara velando Maria do Carmo.

PADRE

Disse-lhe Jesus, no evangelho de João: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que morra, viverá; e quem vive e crê em mim, não morrerá eternamente.”

EXT. ESTAÇÃO DE TREM — NOITE

Jerônimo José abrindo as duas latas de querosene.

PADRE
(O.S)⁷⁹

Meus irmãos, não queremos que vocês sejam ignorantes quanto aos que dormem, para que não se entristeçam como os outros que não têm esperança. Se cremos que Jesus morreu e ressurgiu, cremos também que Deus trará, mediante Jesus e com ele, aqueles que nele dormiram.

INT. CASA DE JOANA — sala — NOITE
Todos estão emocionados com as palavras proferidas pelo padre.

PADRE
Mesmo quando eu andar por um vale de trevas e morte, não temerei perigo algum, pois tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me protegem.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM — NOITE
Jerônimo José derrama querosene nos dois vagões que estão estacionados.

PADRE
(O.S)
[...] O povo que caminhava em trevas viu uma grande luz; sobre os que viviam na terra da sombra da morte raiou uma luz.

Jerônimo José toca fogo nos vagões.

INT. CASA DE JOANA — sala — NOITE
Joana percebe o clarão do lado de fora. Totônia e os meninos correm para a janela. O padre, com os olhos fechados, continua sua pregação.

PADRE
E assim como está no apocalipse, Deus enxugará dos seus olhos toda lágrima. Não haverá mais morte, nem tristeza, nem choro, nem dor, pois a antiga ordem já passou.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM — NOITE
O fogo se alastra queimando os vagões, provocando pequenas explosões.

PADRE
(O.S)
E mostrarei prodígios no céu e na terra, sangue e fogo, e colunas de fumaça. Assim está escrito nas profecias... A voz do padre vai desaparecendo e passamos a ouvir somente o fogo queimando.

Jerônimo José, mais afastado, suado, com calor e rosto vermelho, vê o fogo se espalhar. De repente ele escuta um grito ao longe, é o gringo.

GRINGO 1
Jerônimo. Apareça seu covarde.

Jerônimo sai ligeiro, começa a correr, acaba tropeçando e cai numa poça de lama. Os gritos parecem se aproximar dele.

⁷⁹“É a abreviatura de *Off Screen* (fora do ecrã). Aplica-se quando ouvimos a voz de um personagem, mas não o estamos a ver, apesar dele estar fisicamente presente na cena.” (Nunes, [s.d.]).

GRINGO 2

Sabemos que foi você, não adianta fugir.

Ele apressa os passos, a estação é perto de casa, tudo na cidade é perto, Jerônimo cai novamente, mas levanta rápido. Ele olha para trás e avista os dois gringos em seus cavalos se aproximando muito rapidamente. Um deles se equilibra no galope, levanta uma das mãos e dispara um tiro. Jerônimo se abaixa, a bala não pega, ele está bem perto de casa. O gringo engatilha o revólver novamente, aponta com mais firmeza e atira. A bala pega bem nas costas de Jerônimo José e ele cai pela terceira vez. Joana Carolina abre a porta e vê o marido ferido a três metros de casa, ela corre até ele e se abaixa. Os gringos se aproximam. Joana se levanta com um olhar de ira e os encara profundamente. Os dois assassinos parecem temer aqueles dois olhos azuis e seus cavalos param de repente, parecem querer fazer o caminho de volta. Os dois vão embora. Joana se abaixa.

JERÔNIMO JOSÉ

Joana... vim para morrer em casa.

Joana, chorando, tira um pano que estava amarrado em seu vestido e limpa a face de Jerônimo José, colocando a cabeça dele no seu colo. As crianças se abaixam ao lado do pai.

INT. CASA DE JOANA — NOITE

O padre não tem coragem de sair da casa e deixar o corpo de Maria do Carmo. Ele assiste tudo pela janela. O olhar do padre se torna o enquadramento da câmera com as laterais de madeira da janela, formando um quadro, um retábulo. (Portela, 2022).

Esse foi o episódio que mais modifiquei do original, mesmo assim tentei manter a essência do tema morte e prezei pelo retábulo imagético se formando: com a junção de encenação, objeto de cena (a janela) e a câmera como artesã. Também propus uma liberdade para execução de planos godardianos com bastante câmera na mão e, quem sabe, na hora dos tiros, o ritmo possa ocorrer parecido com o que se sucede na cena do bar, em *Viver a Vida*, com a câmera se movimentando de acordo com o som das balas.

A parte mais difícil para minha adaptação é o caminho para redenção da protagonista, principalmente se tratando de um desfecho escrito por Osman Lins. Cristhopher Vogler (2015, p. 263) já anunciava “[...] uma das passagens mais complicadas e desafiadoras para o herói e para o escritor”. No Décimo Primeiro Mistério o padre narra os momentos finais de Joana. “Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se, à mão direita um punhado de penas e à esquerda um galho seco de árvore, confessa-me seus pecados. Dois anjos velam, um sério, outro sorrindo” (Lins, 1975, p.130). Ela se redime, entra em devaneios e tenta, aos 86 anos, confessar pecados inventados naquela mesma hora. O padre entendia seu esforço: “Queria

descobrir, dentre os que esboçara ou houvera consumado em sua longa vida, uma nódoa, um engano essencial, para confessar-me e assim não parecer soberba” (Lins, 1975, p.131).

O Mistério Final — único texto que não tem ornamento, a voz do povo já faz esse papel —, fortalece o humano e o sagrado em Joana. Pessoas humildes, trabalhadoras, sofredoras e vizinhas do sol forte do sertão ecoam um clamor coletivo, rememorando o coro das tragédias gregas. Elas carregam nomes de santos e de personalidades ligadas à igreja, são “Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós”. (Lins, 1975, p.134). Todos se sentem próximos de alguma forma a Joana Carolina.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS — DIA

Quase toda a população do engenho está na frente da casa de Joana, todos se apertam e olham fixamente para a porta de entrada, esta que também está coberta de pessoas. As rezas e o choro ecoam de dentro da casa.

Neste momento há uma movimentação mais intensa, as pessoas saem como formigas de dentro da casa e, da PORTA, se vê o caixão com Joana Carolina. Seis homens a carregam para o cortejo. Joana está com seu melhor vestido, com madressilvas brancas e folhagem sobre o fundo cinza, sapatos antigos, meias frouxas nas pernas e o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiam. O padre toma a frente do caixão, algumas beatas também e dão início ao cortejo para o cemitério.

O casario, as vacas, cavalos e árvores vão ficando para trás. Uma multidão segue o caixão, muitos rezam, outros cantam, outros só acompanham. Mulheres à janela, velhos nas calçadas, moças de braços dados, rapazes nas esquinas, crianças correndo veem o enterro passar entre as casas de frontões azuis, verdes e vermelhos.

O céu está dividido, nuvens brancas de um lado e nimbos do outro, na terra, estrada de barro e um rio azul e manso entre as margens.

BEATA 1

Tô com uma sensação de vazio tão grande, parece que a terra ficou seca.

BEATA 2

Nunca tivemos a impressão tão viva e tão perturbadora de que esta é a arca do Próximo Dilúvio, que as novas águas vingativas tombarão sobre nós quarenta dias e quarenta noites, afogando até as cobras e as traíras e que somente Joana sobreviverá.

BEATA 1

Quantas vezes o mundo, pra ela, foi estéril e cegante, uma cidade de sal, com casas de sal, ruas de sal?...

Um lenço branco voa da mão da beata. (Portela, 2022).

Para o devaneio de Joana, antes da hora de sua morte, trago no roteiro uma imagem esfumaçada, formando um retábulo de memórias. Neste sonho fantasioso, ela volta à infância e, é neste passado quimérico, que ela se encontra pronta para o momento atual, e disposta a enfrentar o que lhe aguarda no “futuro”. Vloger (2015, p. 282), no décimo segundo estágio da sua jornada do herói (será coincidência com o Décimo Segundo Mistério de Lins?) diz que o herói, depois de ter sobrevivido a todas as provações, volta ao ponto de partida ou continua a jornada. “Porém, sempre prosseguem com a sensação de que estão começando uma vida nova, que será diferente para sempre por causa do caminho que acabaram de percorrer”.

EXT. DESCAMPADO — DIA
Imagem esfumaçada.

Joana pequena, de mãos dadas a Totônia. As duas caminham pelo verde.

JOANA
Em que mês estamos, mamãe?

TOTÔNIA
Em setembro, minha filha.

JOANA
Então não está longe.

MENINA 1
(O.S)
Vem, Joana!

MENINA 2
(O.S)
Joana, vem!

Joana procura pelas vozes, não acha. Totônia não tinha escutado. Joana solta a mão da mãe e se afasta, continua a procurar.

MENINA 1
Aqui, Joana!

Joana se vira novamente e encontra duas meninas com a roupa branca igual a dela. A menina 1 a entrega um grande ramo de oliveira, e a menina 2 coloca nos ombros de Joana um manto de arminho.

MENINA 2
Agora somos três.

As três se põem a brincar, correr, como se levitando estivessem. Joana observa a mãe, Totônia está parada, parecendo uma estátua, ou alguém em uma meditação profunda.

JOANA

Mãe?

JOANA
(gritando asombrada)
MÃEEEE?

Totônia não escuta. Joana se volta angustiada para as duas meninas. E vozes começam a entoar na cabeça de Joana.

vozes
Álvaro? Nô? Jerônimo? Totônia? Miguel? Cristina?...
Totônia e Joana estão caminhando pelo verde.

JOANA
Estamos em setembro, mamãe?

TOTÔNIA
Sim, minha filha.

JOANA
A hora está próxima. Sinto um cheiro de cal, de cimento, de musgo.
Setembro, você disse?

TOTÔNIA
Sim. (Portela, 2002).

A cena, agora com Joana pronta para a passagem, faz fusão com o último momento do filme, quando o nome da protagonista é imortalizado na história, na literatura, e agora na escrita cinematográfica. Ana Luiza Andrade (2014, p. 143) sintetiza muito bem ao dizer que “Joana é a palavra e o nome que fica, penetrada do silêncio da eterna condição de transgressão da morte, fadada a viver sempre na memória dos homens que, participando de seus mistérios, ressuscitam por suas palavras.”

EXT. CEMITÉRIO — FIM DE TARDE

Os homens descem o caixão de Joana à terra. Muito choro na despedida. As flores são jogadas na cova. O padre benze o local. Os coveiros jogam areia sobre as flores e o caixão. Tudo muito lento. Um sertanejo fixa uma placa de cimento no topo da cova. Nela está escrito: "O povo que andava em trevas viu uma grande luz. Aqui jaz Joana Carolina".

Uma chuva forte começa a cair, a multidão se espalha, o povo vai embora, o padre também sai apressado. Chuva torrencial. A placa afunda um pouco na areia da cova. Uma fresta de luz sai da terra no momento que a placa afunda.

Imagem de longe da cova, do cemitério vazio e da chuva.

Trilha final.

Créditos finais. (Portela, 2022).

A morte de Joana torna-se um enigmático mistério do Desconhecido, legitimando as narrativas, literária e fílmica, pois as duas linguagens — a obra de arte, no geral —, têm a necessidade de provocar indagações sobre o ser humano e sobre a realidade. Lins consegue tecer um enredo que nos abastece de um poder espiritual extremamente potente. Portanto, finalizo esta tese com uma frase que deve servir de exemplo para escritores, roteiristas e qualquer outro que deseje manusear a palavra: “Tenho uma atitude de respeito à palavra, à minha língua e ao meu povo” (Lins, 1979, p. 208).

6 [EPÍLOGO] ROTEIRO NA ÍNTEGRA

RETÁBULO

EXT. CÉU - NOITE

[ABERTURA]

Luar. Muitas estrelas. Típico do céu do interior. Trajeto de um cometa em voo visível. Terminal luminoso. Explosão/estruído. Os detritos celestes se espalham e formam uma BALANÇA. Ao mesmo tempo que essa balança é formada, ocorre um movimento de cima para baixo, um passeio do CÉU a TERRA.

EXT. SERTÃO - FEIRA - DIA

BALANÇA DE FEIRA com carne sendo pesada. Um HOMEM, que não vemos ainda, passa por feirantes e barracas.

TOTÔNIA (24)

(O.S)

[Gritos da hora do parto]

Ele atravessa a ponte sobre um pequeno riacho e avista uma CASA pequena e pobre.

INT. CASA DE TOTÔNIA - DIA

A MÃO do homem empurra a porta. Ele passa pela sala, observa rapidamente um QUADRO (uma mulher com cinco filhos) pendurado na parede. Abre a cortina velha e surrada e encontra uma mulher negra fazendo o PARTO de TOTÔNIA. Olhar penetrante do homem. Ele, agora mais rápido e nervoso, faz o caminho de volta. Passa pela porta de entrada e SAI da casa. Agora vemos o seu rosto.

EXT. RUA DA CASA DE TOTÔNIA - DIA

O homem segue apressado, atravessa a ponte e VAI EMBORA.

TOTÔNIA

(O.S)

[grito]

EULÁLIA (28)

(O.S)

Nasceu, dona Totônia.

TOTÔNIA

(O.S)

É gente ou é homem?

EULÁLIA

(O.S)

Menina

A imagem vai se distanciando cada vez mais. O SERTÃO vai ficando em evidência.

TRILHA ENTRA gradativamente

LETTERING COM CRÉDITOS INICIAIS DO FILME:

RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA

baseado na obra de Osman Lins

EXT. CEMITÉRIO - CORREDOR PRINCIPAL - FIM DE TARDE

Movimento contínuo do CÉU ao CEMITÉRIO. Cortejo fúnebre. Caixão branco, muitas pessoas, entre elas três beatas, o padre e um sacristão.

PESSOAS DO CORTEJO (VOZES)

Segura na mão de Deus, segura na
mão de Deus, pois ela, ela te
sustentará. Não temas, segue
adiante e não olhes para trás,
segura na mão de Deus e vai...

EXT. CEMITÉRIO - FIM DO CORREDOR - FIM DE TARDE

Duas crianças, uma delas é JOANA CAROLINA (11 anos), estão abrindo uma caixa cheia de ESCORPIÕES. Ao lado das meninas está a CAIXA DAS ALMAS. JOANA aproxima a mão do escorpião.

EXT. CEMITÉRIO - CORREDOR PRINCIPAL - FIM DE TARDE

O padre vai à frente do cortejo, cantando e observando os arredores do cemitério. Uma mulher chora muito e é consolada por um jovem. TOTÔNIA acompanha os amigos. Todos estão bem próximos a Caixa das Almas.

EXT. CEMITÉRIO - FIM DO CORREDOR - FIM DE TARDE

JOANA está com o escorpião na mão. A outra menina fica impressionada.

JOANA

Segura a caixa que eu vou colocar.

MENINA

(um pouco nervosa)

Espera...

O sacristão vê as crianças tentando colocar algo na Caixa das Almas e vai na direção delas. Totônia observa a movimentação, vê que JOANA era o motivo da saída do sacristão e vai atrás dele.

SACRISTÃO

Ei, parem!! Não se pega num bicho desses, ele vai te envenenar, menina.

JOANA

(encara o sacristão por alguns segundos)

Eu pego.

Joana vai fechando lentamente o escorpião na palma da mão.

TOTÔNIA (O.S)

Nãooo

Joana se assusta e solta o escorpião no chão.

JOANA

Mamãe?!

JOANA

Você ficou doida?!

O sacristão fica espantado e admirado ao mesmo tempo.

SACRISTÃO

(Para Totônia)

Se ela faz isso com os poderes de Deus, eu também o faço.

O sacristão afasta a túnica, arregança a manga, se abaixa e estica a mão na terra. O escorpião se arma e lentamente sobe pelo braço do sacristão. Olhares atentos de Joana, de Totônia e da menina.

SACRISTÃO
 (Risada irônica)
 Eu num disse!

O ESCORPIÃO ATACA o braço do sacristão. Ele grita de dor, o escorpião cai no chão. Com raiva, o sacristão chuta a caixa com os demais bichos. TOTÔNIA, nervosa, esmaga os escorpiões com os pés, agarra as meninas pelo braço e vai embora. A essa altura o cortejo já está longe.

SACRISTÃO
 (irritado)
 Isso só pode ser coisa do demônio.

TOTÔNIA
 (com raiva)
 Vocês poderiam ter morrido, que doidice, Joana. O que você fez para que ele não lhe metesse o ferrão?

JOANA
 Eles não mordem, mamãe.

JOANA segue calada a observar o trajeto, quando, de repente, tem uma visão.

FLASHFORWARD: EXT. ENGENHO - CEMITÉRIO - CORREDOR - QUASE NOITE

JOANA MAIS VELHA, no mesmo corredor, com as mãos dadas a duas crianças, dois meninos. Os três caminham em direção a saída do cemitério. Eles saem.

FLASHFORWARD CONT': EXT. ENGENHO - PRACINHA - NOITE

Sentam em um banco para descansar um pouco, JOANA mexe na bolsa e uma das crianças está fascinada com os fogos-fátuos no céu, especificamente numa nebulosidade azul em cima dos túmulos.

Fim do FLASHFORWARD

EXT. CIDADE DE VITÓRIA - ENTORNO DA PRAÇA - NOITE

LETTERING:

Vitória de Santo Antão, 1949.

JOANA, agora uma adolescente de 16 anos, vestida de branco, cabelos louros esvoaçando, acompanha uma

procissão. Ela leva no peito a imagem de São Sebastião. O santo está coberto com uma toalha de crochê, com figuras de centauros. As setas grossas no tronco do santo estão encostadas no corpo de Joana.

Vários homens e mulheres, com velas e terços, estão cantando, rezando e carregando imagens de São Sebastião.

Sentado em um dos bancos da praça, a observar a procissão, está JERÔNIMO JOSÉ (21). Ele faz companhia a sua tia, que não aguenta fazer o trajeto religioso. De longe Jerônimo José enxerga os olhos azuis de Joana.

JERÔNIMO JOSÉ

Tia?

TIA

(interrompendo a oração)

Oi, meu filho?

JERÔNIMO JOSÉ

Aquela num é aleijada?

TIA

É a filha de Totônia. Tava cega e sem andar. Um milagre de Deus, meu filho, com interseção do Nosso Santo.

JERÔNIMO JOSÉ

(encantado)

Ela parece que tá acesa, tia.

TIA

Iluminada, meu filho. Iluminada.

Jerônimo José lentamente vai se afastando da tia, se mistura no meio do povo e segue em direção a Joana. Ele a perde de vista por diversas vezes. Continua a andar, desvia dos fiéis, vê uma adolescente de costas...

JERÔNIMO JOSÉ

Ei?

A garota se vira. Não é Joana. Ele continua à procura, agora mais apressado e ansioso. Até que, finalmente...

JERÔNIMO JOSÉ

Joana?

Joana olha para trás. ZOOM-IN em seus olhos azuis. Termina em super-close em um dos olhos.

MATCH CUT:

EXT. RIACHO - DIA

OLHO DE PEIXE. ZOOM-OUT do olho. Um PEIXE nadando, desviando em meio as pedras e seguindo um curso sempre em frente, como se soubesse para onde está indo.

Um PÉ pisa perto da margem do riacho, o peixe muda o rumo e segue. O homem caminha pela beira do riacho, até que avista uma casa humilde, somente porta, janela e um pequeno terraço na frente. Ele se aproxima.

JERÔNIMO JOSÉ

Dona Totônia?! Ô dona Totônia.

TOTÔNIA (O.S)

Já vou, já vou.

Totônia abre a porta e fica surpresa ao ver o jovem.

TOTÔNIA

Pois não?

JERÔNIMO JOSÉ

Dona Totônia, eu sou sobrinho de Conceição. Vim aqui ter uma prosa séria com a senhora. Eu posso entrar?

TOTÔNIA

Eu estou fazendo o almoço, se não for demorar demais... Mas vamos, entre.

JERÔNIMO JOSÉ

Vou ser rápido, prometo.

INT. CASA DE TOTÔNIA - DIA

Jerônimo José ENTRA observando as coisas; Totônia percebe, ajeita a almofada do sofá e se acomoda na poltrona. Ele também se senta.

TOTÔNIA

Então, qual a sua graça?

JERÔNIMO JOSÉ

Jerônimo José.

TOTÔNIA

E o que o traz aqui até minha casa?

JERÔNIMO JOSÉ

Desculpe, dona Totônia, mas desde que vi sua filha na procissão... desde aquela hora que não paro de pensar nela. Já a imagino até como minha esposa.

TOTÔNIA

(assustada)

Nós somos gente sem posse, de poucas letras.

JERÔNIMO JOSÉ

(interrompendo)

Quero muito protegê-la.

TOTÔNIA

(V.O)

O senhor se engana, ela é quem pode protegê-lo.

JERÔNIMO JOSÉ

Eu trabalho, sou ferroviário, terei promoções.

TOTÔNIA

Senhor Jerônimo, desculpe que lhe diga, tenho visto poucos homens tão franzinos - não digo no corpo, é por dentro - feito para trabalhar de ourives, ficando sentado fazendo santos. O senhor gosta de leitura?

JERÔNIMO JOSÉ

Leio muito. Eu tive que aprender com eles, com os livros. A senhora deve saber, não tenho pai, nem mãe.

Jerônimo José se emociona, aperta os dedos, chora.

TOTÔNIA

(incisiva)

Escute aqui. Eu sempre fui mulher dura. Tenho duas torres na cabeça, sou a esposa, a igreja, a terrena, a que se polui, a que pare os filhos, a que transforma em leite o próprio sangue, a frágil.

(mudando o tom)

Não é assim que diz a liturgia? Pois se sou fraca, tenho de ser de pedra. Joana até pode casar com você, meu filho, se ela quiser. Não tenha acanhamento de suas qualidades de menino. Sua fraqueza, a ignorância das coisas. As iluminações que os outros, quase todos, tacham de louco. Isso também são valores.

Jerônimo José, de um impulso só, se levanta, ainda chorando e abraça Totônia.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM - DIA

Fumaça no céu. SOM de apito. Um trem Maria Fumaça se aproxima. Duas crianças correm alegres tentando acompanhar a locomotiva. Uma MÃO puxa o freio. Rodas travando no trilho. JERÔNIMO JOSÉ (mais velho) desce da cabine. Ele leva nas mãos uma mala surrada de viagem.

EXT. CASA DE JOANA - JARDIM - DIA

ÁLVARO (15) e NÔ (13) estão brincando. O mais velho está com feridas na pele, o mais novo com uma tosse constante. Eles tentam colocar um galo-de-campina no dorso de uma cabra. Enquanto Álvaro coloca o pássaro, Nô usa um apito, dando silvos breves, como que tentando ajudar no equilíbrio do pássaro. Sem sucesso, a cabra acaba saindo ligeira.

ÁLVARO

(para a cabra)

Poxa, Gedáblia.

NÔ

Ela só fica com o papai, não tem jeito.

ÁLVARO

Eu não vou desistir.

Jerônimo José se aproxima das crianças sem que elas percebam.

JERÔNIMO JOSÉ
(alegre)
Filho meu não desiste, persiste.

ÁLVARO
Pai!!!

As crianças correm de encontro ao pai e o abraçam.

JERÔNIMO JOSÉ
Ficaram com saudade?

Nô
Sim.

ÁLVARO
Muita.

JERÔNIMO JOSÉ
Vou ver a mãe de vocês.

Álvaro, agora com semblante triste, interrompe o pai.

ÁLVARO
Pai?

JERÔNIMO JOSÉ
Que cara é essa?

ÁLVARO
É a Maria.

NÔ
Tá bem doente, pai.

Jerônimo José deixa as crianças e ENTRA.

INT. CASA DE JOANA - SALA - DIA

Jerônimo José se depara com Joana sentada, de costas para a entrada principal, chorando e olhando para baixo. Ao se aproximar ele vê a filha MARIA DO CARMO (11) deitada em uma cama improvisada e coberta por um lençol fino.

JERÔNIMO JOSÉ
Que que tá acontecendo aqui?

Joana não fala, só chora, um choro baixo, mas intenso, cheio de lágrimas e angústia.

JERÔNIMO JOSÉ
(se abaixando)
Fala, Joana. O que tem a Maria?

Jerônimo José sente um odor nauseante pela casa e ele começa a entender a situação.

JERÔNIMO JOSÉ
(com olhos marejados)
Foi a epidemia?

Joana, buscando forças para responder.

JOANA
Sede.

JERÔNIMO JOSÉ
Sede?

JOANA
Faz dois dias que estamos sem água.
Você esteve fora e não sabe de nada.

JERÔNIMO JOSÉ
(irritado)
Morrer de sede? Por que você não mandou os meninos buscarem água no rio ou no hotel dos funcionários?

JOANA
(incisiva)
Há uma epidemia lá fora, a bexiga tá matando, ninguém sai de casa. Você queria chegar aqui e ver todos os seus filhos mortos?

JERÔNIMO JOSÉ
Mas Maria morreu e você não fez nada. Deixou ela morrer?

JOANA
Por pouco eu não morri. Diferente de você, eu fui buscar água pra ela em um lugar seguro, mesmo assim ela não resistiu. E você anda por aí como se nada tivesse acontecendo.

JERÔNIMO JOSÉ

Você foi ao hotel?

JOANA

(dura)

NÃO há ninguém no hotel. Quem quer sair para comer com essa peste solta por aí? Mesmo que tivesse freguês eu não ia abrir, sabe por quê? Faz uma semana que não durmo, dia e noite tentando salvar Maria e sem ter onde pedir socorro. Quase todas as portas da cidade estão aferrolhadas, mal ouvimos passos, pregões ou riso algum. Você não se apercebeu disso?

JERÔNIMO JOSÉ

(reflexivo)

E no engenho? Você...

JOANA

Não fui dar aula. Fiquei com Maria. Ou você acha que eu ia andar três léguas pra ir e três pra voltar com nossos filhos doentes, só pra não ter o dinheiro descontado?

JERÔNIMO JOSÉ

Joana

JOANA

(interrompendo)

Você não notou nada de diferente no braço de Nô? Tá entortando e acabou o sebo de carneiro.

JERÔNIMO JOSÉ

Mas agora eu tô aqui, Joana.

JOANA

(incisiva)

SAI dessa sala antes que eu perca a paciência de vez, Jerônimo.

Jerônimo José olha para a filha, faz o sinal da cruz e sai da sala.

TOTÔNIA surge da cozinha e vai até Joana.

TOTÔNIA

Você foi rude demais com ele.

Joana permanece em silêncio.

TOTÔNIA

Se você tivesse aceitado o convite dele, tivesse ido para o Pará, era bem provável que Maria ainda estivesse viva.

JOANA

Nem sempre a casa é onde está o marido, a casa é onde está a paz de consciência, minha mãe.

TOTÔNIA

Joana?

JOANA

Mamãe, sai daqui também. Deixa eu velar minha filha em paz.

TOTÔNIA

O problema é esse, Joana. Você só enxerga o que quer. Quantas idas e vindas esse homem deu para montar essa casa, até no Recife foi para comprar um candeeiro...

JOANA

Antes tivesse ficado ao meu lado, criado os meninos comigo, e não sempre fora, aparecendo como visita. Afeto, mamãe, afeto, nunca houve.

TOTÔNIA

Eu sempre duvidei se você sentia mesmo prazer, prazer de mulher ao deitar-se com ele...

JOANA

CHEGA.

Joana carrega o corpo da sua filha, sai ligeira para o QUARTO e se tranca.

EXT. HOTEL DA ESTAÇÃO DE TREM - DIA

Jerônimo José tira as chaves do bolso e abre a porta de entrada do hotel. Antes de entrar ele escuta um barulho de carro e um grito. São dois ingleses dentro do veículo, os dois estão usando máscaras. Um deles, com o sotaque americano.

GRINGO 1

Ei, não pode abrir o hotel.

JERÔNIMO JOSÉ

Que? Eu vou abrir sim. Tenho trabalho a fazer.

GRINGO 1

Está proibido pelo patrão. São ordens.

GRINGO 2

Ou fecha ou denunciaremos você.

GRINGO 1

E se denunciarmos, você estará demitido.

Jerônimo José, irritado, tranca o cadeado, sai com pressa, sem falar mais com os gringos. Ele caminha nervoso pela estrada de barro rumo a uma mercearia.

INT. MERCEARIA - FIM DE TARDE

O dono do estabelecimento estranha a cara de raiva de Jerônimo José.

DONO

Vai querer o que, meu amigo?

JERÔNIMO JOSÉ

Duas latas de querosene e fósforo.

O proprietário, desconfiado, entrega o material.

INT. CASA DE JOANA - SALA - NOITE

Início de montagem paralela.

Joana, os dois filhos, Totônia e o padre estão todos de máscara velando Maria do Carmo.

PADRE

Disse-lhe Jesus, no evangelho de João: "Eu sou a ressurreição e a

vida. Aquele que crê em mim, ainda que morra, viverá; e quem vive e crê em mim, não morrerá eternamente”.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM - NOITE

Jerônimo José abrindo as duas latas de querosene.

PADRE

(O.S)

Meus irmãos, não queremos que vocês sejam ignorantes quanto aos que dormem, para que não se entristeçam como os outros que não têm esperança. Se cremos que Jesus morreu e ressurgiu, cremos também que Deus trará, mediante Jesus e com ele, aqueles que nele dormiram.

INT. CASA DE JOANA - SALA - NOITE

Todos estão emocionados com as palavras proferidas pelo padre.

PADRE

Mesmo quando eu andar por um vale de trevas e morte, não temerei perigo algum, pois tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me protegem.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM - NOITE

Jerônimo José derrama querosene nos dois vagões que estão estacionados.

PADRE

(O.S)

[...] O povo que caminhava em trevas viu uma grande luz; sobre os que viviam na terra da sombra da morte raiou uma luz.

Jerônimo José toca fogo nos vagões.

INT. CASA DE JOANA - SALA - NOITE

Joana percebe o clarão do lado de fora. Totônia e os meninos correm para a janela. O padre, com os olhos fechados, continua sua pregação.

PADRE

E, assim como está no apocalipse,
Deus enxugará dos seus olhos toda
lágrima. Não haverá mais morte, nem
tristeza, nem choro, nem dor, pois
a antiga ordem já passou.

EXT. ESTAÇÃO DE TREM - NOITE

O fogo se alastra queimando os vagões, provocando
pequenas explosões.

PADRE

(O.S)

E mostrarei prodígios no céu e na
terra, sangue e fogo, e colunas de
fumaça. Assim está escrito nas
profecias...

A voz do padre vai desaparecendo e passamos a ouvir
somente o fogo queimando.

Jerônimo José, mais afastado, suado, com calor e rosto
vermelho, vê o fogo se espalhar. De repente ele escuta
um grito ao longe, é o gringo.

GRINGO 1

Jerônimo. Apareça, seu covarde!

Jerônimo sai ligeiro, começa a correr, acaba
tropeçando e cai numa poça de lama. Os gritos parecem
se aproximar dele.

GRINGO 2

Sabemos que foi você, não adianta
fugir.

Ele apressa os passos, a estação é perto de casa, tudo
na cidade é perto, Jerônimo cai novamente, mas levanta
rápido.

Ele olha para trás e avista os dois gringos em seus
cavalos se aproximando muito rapidamente. Um deles se
equilibra no galope, levanta uma das mãos e dispara um
tiro. Jerônimo se abaixa, a bala não pega, ele está
bem perto de casa. O gringo engatilha o revólver
novamente, aponta com mais firmeza e atira. A bala
pega bem nas costas de Jerônimo José e ele cai pela
terceira vez.

Joana Carolina abre a porta e vê o marido ferido a
três metros de casa, ela corre até ele e se abaixa. Os

gringos se aproximam. Joana se levanta com um olhar de ira e os encara profundamente. Os dois assassinos parecem temer aqueles dois olhos azuis e seus cavalos param de repente, parecem querer fazer o caminho de volta. Os dois vão embora. Joana se abaixa.

JERÔNIMO JOSÉ

Joana, vim para morrer em casa.

Joana, chorando, tira um pano que estava amarrado em seu vestido e limpa a face de Jerônimo José, colocando a cabeça dele no seu colo. As crianças se abaixam ao lado do pai.

INT. CASA DE JOANA - NOITE

O padre não tem coragem de sair da casa e deixar o corpo de Maria do Carmo. Ele assiste tudo pela janela.

O olhar do padre se torna o enquadramento da câmera com as laterais de madeira da janela, formando um quadro, um retábulo.

EXT. RIACHO - DIA AMANHECENDO

PEIXE se debatendo na grama, ele ainda está preso no anzol.

ANDRÉ (37), homem barbudo, com pouco cabelo, mal-humorado, usando um chapéu com abas para cima, tenta tirar o anzol da boca do peixe. Ele tem dificuldade com a ação.

OFF: Que faz o homem em sua necessidade? Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.

Não tem compaixão? Não. Tem majestade. Com necessidade? É sua condição. Por qual maior algoz? A MORTE. Ela que devora, com seu frio dente, pesca e pescadores, caça e caçadores.

André perde a paciência, puxa sua faca e, como se tivesse assassinando um inimigo, ergue a arma e arranca a cabeça do peixe. Ao fazer isso ele se sente imponente, depois respira aliviado, e em seguida joga a cabeça do peixe na água.

Recolhe seus pertences que estavam no chão, SE LEVANTA num ímpeto e sai apressado por dentro do mato.

EXT. CASA DE TAIPA - DIA

André avista duas crianças brincando. Quando os meninos percebem a chegada dele, se assustam e, com medo, correm para os matos. Ele se aproxima da porta, solta o pano amarrado com o peixe no chão, larga a vara de pescar e ENTRA sem pedir permissão.

INT. COZINHA - CASA DE TAIPA - DIA

A casa é muito pequena, em segundos ele atravessa a sala, um quarto minúsculo de casal e chega na cozinha. Uma mulher jovem, bonita, mas abatida e toda vestida de preto, aparentando estar de luto, está fazendo o almoço. Ela se assusta com a chegada dele, a panela com água quente cai do fogão de lenha. Ela grita e se afasta, o homem a puxa e a agarra. Começa a subir a mão pela perna dela, por baixo da saia.

VIÚVA

(assustada)

Não. Por favor. Pelo amor de Deus.

André a ataca como um animal feroz no cio, sedento para ser saciado. Ela tenta escapar, mas não tem forças. Ele mete as mãos por baixo da saia e arranca sua roupa de baixo. A mulher grita.

EXT. JARDIM - CASA DE TAIPA - DIA

Os dois meninos estão escondidos atrás dos matos. Apavorados, escutam os gritos da mãe e grunhido do homem.

INT. COZINHA - CASA DE TAIPA - DIA

André violenta a mulher em cima da mesa da cozinha. Ela permanece com a saia preta, a blusa está rasgada e os seios estão de fora. Ela não tem mais reação. Seu olhar vago encontra o retrato dela e do marido em cima de uma mesinha de canto da cozinha. Ele executa um barulho estranho, anunciando a finalização do ato.

EXT. JARDIM - CASA DE TAIPA - DIA

As crianças, ao mesmo tempo que estranham o silêncio, parecem estar aliviadas, como se já soubessem que o pior havia passado. Pouco mais elas avistam o homem abrindo a porta, pegando o pano com o peixe, a vara de pescar e indo embora sem olhar pra trás, deixando a porta da casa aberta.

INT. ENGENHO - CASA GRANDE - COZINHA - DIA

Lettering: Engenho Serra Grande

EUDÓXIA (54) está tratando peixe no balcão. Ela está toda suja, suada e de costas para a entrada principal.

André ENTRA e joga o pano com o peixe no balcão. Eudóxia se assusta.

ANDRÉ
Sê mole, mulher.

EUDÓXIA
Misericórdia. Qualquer dia o senhor me mata.

ANDRÉ
Mais um aí pra sua peixeira.

André se senta à mesa, puxa um copo de vidro, abre a garrafa de café e toma um gole.

EUDÓXIA
Como foi lá fora?

ANDRÉ
A mesma coisa de sempre, nada do que eu quero ainda.

EUDÓXIA
Hoje cedo veio aquele rapazote de novo, querendo falar com o sinhô.

ANDRÉ
De novo!? Esse é insistente. Dos vinte filhos que registrei com meu nome, de dezoito mulheres diferentes, nenhum, depois de grande, me reconheceu como pai. Esse aí vai ter o mesmo destino. Quando se entender por gente vai me ver igual os outros, com barbas de bode, cascos e cheiro de enxofre.

EUDÓXIA
(se benzendo)
Credo, seu André. Isso é coisa que se diga.

ANDRÉ

Eudóxia deixa de conversa mole e me diga, Joana... veio trabalhar?

EUDÓXIA

Veio não, sinhô. Mas dona Ermelinda levou as crianças e deu aula pra elas.

ANDRÉ

Eu tinha era botado elas pra trabalhar.

(tomando o resto do café)

Bobagem de meu pai, coisa de velho, botar professora em nossas terras pra ensinar esses desgraçados.

EUDÓXIA

Mas todo mundo gosta de dona Joana por aqui. Corre a boca miúda que a filha dela morreu na semana passada.

ANDRÉ

Quanta gente miserável nesse mundo.

EUDÓXIA

Acho que dona Joana deve chegar por esses dias. O sinhô soube da tragédia?

ANDRÉ

Tragédia? Que tragédia? Outra?

EUDÓXIA

Sim. Mataram o marido de dona Joana, a bala. Foi abatido igual a um boi.

André fica espantado e, ao mesmo tempo, sem deixar Eudóxia perceber, com um leve sorriso.

EXT. RUAS ARENOSAS - DIA

Joana Carolina, com expressão sisuda, de sofrimento, leva Álvaro e Nô pelas mãos. Totônia, com ar de cansada, também segue com a família. As crianças estão com chapéu de palha.

O sol está muito forte, sobe do chão - da areia, das pedrinhas - um bafo ardente insuportável.

Joana tira uma laranja da bolsa, divide em duas partes e dá para as crianças. Totônia observa, fica com olhar de quem também desejava um bago daquela fruta, mas compreende. A família se aproxima de uma ponte velha, cheia de lama seca, ela era a passagem mais próxima para o destino. Uma verdadeira odisseia para se chegar ao Engenho Serra Grande.

Em um determinado momento Joana desconfia que eles estão sendo seguidos. Ela percebe, olha no entorno e ao longe observa um homem estranho que vinha na mesma direção que eles. Sem titubear, Joana aperta as mãos dos filhos, Álvaro segura a mão da avó e todos apressam o passo. O homem vai ficando para trás.

EXT. ENGENHO - ESCOLA - DIA

Joana e as crianças enfim se aproximam da escola. Não há ninguém no local e um silêncio incômodo paira no ar. Totônia, de mãos dadas a Nô, segue pela calçada da escola e toma outro rumo.

INT. ENGENHO - ESCOLA - SALA DE AULA - DIA

Joana fecha a porta, respira profundamente, afasta Álvaro e segue para o seu birô. Ao olhar para o quadro negro ela se depara com a seguinte frase escrita a giz: "A professora é uma cachorra".

Super close-up em seus olhos azuis.

Joana escuta a porta se abrir.

ANDRÉ

Joana?

Joana puxa Álvaro para perto dela.

JOANA

Bom dia, seu André.

ANDRÉ

(tirando o chapéu)

Dia. Fiquei sabendo do ocorrido.
Meus pêsames.

JOANA

Alvinho, vá brincar lá fora.

Joana vai para trás do seu birô. Nele têm alguns elementos como porta giz, apagador, lápis, papéis e uma régua grande de madeira.

ANDRÉ

Eu vim pra dizer que você pode se instalar na casa que ficava dona Julieta, é maior que a outra...

JOANA

Não carece não, seu André. A que eu tô tá muito boa.

ANDRÉ

Eu faço questão. Você tem passado por maus bocados, melhor ficar mais perto da gente, de mim, da Eudóxia.

JOANA

Eu estou bem.

ANDRÉ

(se aproximando dela)

Eu quero. É uma ordem.

Joana na mesma hora levanta a régua de madeira, promovendo a distância entre eles. Ela silencia por alguns segundos e o encara.

JOANA

Eu vou. Se é uma ordem, eu vou.

André se desestabiliza com a ação da régua, com a resposta e com aqueles olhos o fitando.

ANDRÉ

Então tá certo.

SOM do toque da escola, as crianças, inclusive Álvaro, entram velozes e brincando umas com as outras.

ANDRÉ

Inté mais ver.

Joana silencia, o leva até a porta e vai receber as crianças. Elas começam a se acomodar nas cadeiras. Joana se apressa em pegar o apagador e apagar os dizeres do quadro.

INT. ENGENHO - BAR - DIA

André, irritado, se aproxima do balcão. EZEQUIEL (36), responsável pelo estabelecimento, já abre a garrafa de pinga e coloca no copo. André puxa, toma de vez e entrega o copo para outra dose.

EZEQUIEL

Ave, home. Que aflição é essa?

ANDRÉ

Mulher, mulher é um bicho danado.

EZEQUIEL

Oxe, mulher é o que não te falta, home. Tu tem quem tu quer.

ANDRÉ

Nem todas.

(vira outro copo)

Falta uma, uma só.

EZEQUIEL

Eita. Tá falando da professora?

ANDRÉ

A própria.

EZEQUIEL

Aquela ali acho que não é pra essas coisas não.

ANDRÉ

Que história é essa? Ela teve três filhos.

Ezequiel se curva um pouco, coloca os cotovelos no balcão e muda sua expressão.

EZEQUIEL

Parece que vem de dentro dela uma serenidade. É como se a gente tivesse olhando pra imagem dum santo, num sabe!?

ANDRÉ

Oxe...

EZEQUIEL

Ela tem um som de eternidade.

ANDRÉ

(interrompendo)

Conversa besta é essa, Ezequiel?

EZEQUIEL

Todo mundo por aqui acha isso.

ANDRÉ

Pois hoje ela não me escapa.

EZEQUIEL

Vixe Maria, seu André.

ANDRÉ

Mudei ela de casa, vai ficar perto da Casa Grande, de frente pra minha janela. Agora eu vou ver ela de noite, na cama. Antes eu só avistava ela da horta de cacau, dando aula, e ela me via que eu sei. De tarde a bicha desaparecia e de noite fechava tudo, da fresta da janela eu ainda conseguia espiar ela fazendo crochê.

EZEQUIEL

Faça isso com a pobre não, seu André. Essa mulher é amada por aqui.

ANDRÉ

Eu preciso saber se ela é gente mesmo ou não, Ezequiel. A desgraçada tá aqui esse tempo todo e nunca me pediu um grão de milho, uma folha de capim. Como é que pode viver? Multiplica pão e peixe por acaso?

(respira fundo)

Nesse ano me nasceram mais dois filhos, mas eu quero um de Joana.

EZEQUIEL

Ache uma parecida com ela.

ANDRÉ

Pior que já tentei, mas nunca achei. Você me conhece há anos, sabe quando tô falando sério. Em cada mulher, cada viúva, eu tento ver Joana.

EZEQUIEL

(bebendo também)
Ela aceitou a casa?

ANDRÉ

Não, mas eu a obriguei. Tremi feito vara verde pra falar com ela. Enfim, eu vou cuidar da vida. Se a escora dela afrouxar na casa nova, amanhã você vai saber. Pra quê porra de padre se tenho Ezequiel Barnabé pra me confessar.
(risos)

Ezequiel sorri meio desconfiado. Fica pensativo observando André ir embora.

EXT. ENGENHO - FACHADA CASA GRANDE - ANOITECENDO

Transição fim de tarde para noite. Ao lado da casa grande está uma casa menor.

INT. ENGENHO - CASA MENOR / QUARTO - NOITE

Joana está abaixada, molha um pano branco em uma vasilha de alumínio, o torce e coloca na testa de Totônia. A velha está deitada, pálpebras descidas, mãos sobre o lençol. Ao pé da cama, formando uma cruz florenciada, estão Joana, Álvaro e Nô. Na parede, na parte superior em direção a cama, há uma cabeça de touro.

BARULHO. Alguém bate na porta pelo lado de fora. Álvaro corre para abrir.

ANDRÉ

Olá, criança. Cadê sua mãe?

ÁLVARO

Mãe. Seu André tá na porta.

André vai entrando, Álvaro fecha um pouco a porta impedindo.

ÁLVARO

Mãe. Deixo ele entrar?

Joana, enxugando as mãos na saia, aparece na SALA. Ela faz sinal para o filho abrir a porta e para André entrar.

André está bem arrumado e perfumado.

ANDRÉ

Joana, eu tenho uma coisa séria para falar com você.

JOANA

Precisa mesmo ser agora?

ANDRÉ

Sim. Não posso mais esperar. E é particular.

Joana faz sinal para ele se sentar, ela também se senta.

JOANA

Filho, vá para o quarto. Fique lá com Nô.

ANDRÉ

Joana, é o seguinte. A casa que você ficou por anos, vou mandar derrubar, vou derrubar a antiga senzala também. Vou pôr abaixo, vai ser ponto para fazer um barracão e aumentar minhas rendas. Tenho errado muito, vou acertar minha vida, quero constituir família.

JOANA

Mas o senhor já tem tantas, mais uma não fará diferença.

ANDRÉ

Assim a senhora me ofende. Vou ser direto com você.

JOANA

Pois seja.

ANDRÉ

Levei três anos e meio rondando aquela antiga casa, pra só agora perder a paciência, entrar nesta aqui e vir lhe prometer mundos e fundos e saber se você quer se amigar comigo.

Joana o fita com seu olhar severo, com seus olhos azuis perfurantes e nada responde.

ANDRÉ

(nervoso)

Responde ou não? Fala, mulher. Você é de que? De madeira? De pedra?

Joana continua a encará-lo. André decide agarrá-la de uma vez. Se levanta e vai pra cima dela.

EXT. CANAVIAL - NOITE

André surge, de repente, no meio de um canavial. Como se tivesse sido arrebatado para aquele lugar. Ele está andando apressado, nervoso, está perdido.

ANDRÉ

Joanaaaaaaaaaaaaaaaaa

INT. ENGENHO - IGREJA - DIA

André está ajoelhado no confessionário. Está chovendo lá fora.

ANDRÉ

Eu queria humilhá-la, destruir o orgulho dela...

PADRE

Você deve ter se arrependido e passado mal, meu filho.

ANDRÉ

Não, padre. Não passei mal não, eu não sei explicar direito. Essa mulher é uma bruxa.

PADRE

Bruxas não existem mais, meu filho.

ANDRÉ

Então deve ser santa mesmo, porque desde que isso aconteceu que eu tô com outro sentimento aqui dentro.

PADRE

Qual?

ANDRÉ

Eu emprenhava as mulheres e detestava os filhos que nasciam porque nenhum era de Joana e agora isso tá passando, essa raiva tá passando.

PADRE

Quem sabe Joana não é a sua
transcendência, meu filho!

ANDRÉ

Minha o quê?

PADRE

Seu ponto de partida para você
aceitar a vida cristã. Quem sabe
mais à frente você venha até
batizar os seus filhos. A água
sagrada...

EXT. RUAS ARENOSAS - DIA

Chove muito. Álvaro e Nô estão ilhados em cima de uma
árvore.

PADRE

(O.S)

...água que tudo leva, leva os
pecados, purifica e santifica a
alma cristã. Águas do Rio Jordão
onde o Cristo, todo poderoso, foi
batizado.

ÁLVARO

Nô, melhor a gente voltar. Não
vamos conseguir. A correnteza tá
muito forte.

NÔ

Não. Temos que ir. Mamãe falou que
esse remédio...

A chuva se intensifica cada vez mais e a correnteza
acaba derrubando Nô da árvore.

ÁLVARO

Nôôôôô

Nô levanta a cabeça e tenta nadar. Álvaro pula na água
e vai até ele.

ÁLVARO

(puxando Nô)

Cuidado.

Álvaro consegue salvar Nô de uma chifrada de uma cabeça de BOI que vinha com toda velocidade pela água. Os dois conseguem se segurar em outra árvore e tentam se restabelecer do susto.

EXT. MATA - FIM DE TARDE

SONHO de Totônia.

Joana, com a enxada empunhada, está terminando de cavar um buraco. Álvaro e Nô estão sentados, segurando as pernas com as mãos. Totônia pega o corpo de Maria do Carmo nos braços, retira das folhas de bananeiras e, no pequeno trajeto para entregar a Joana, ela cai e derruba o corpo. As crianças se apavoram, Joana fica estática e os BODES que ali estavam começam a balir.

Subjetiva de Totônia vendo - olhar turvo - o corpo no chão, emborcado, e os bodes balindo constantemente. Sua visão vai esmaecendo até ela acordar.

INT. ENGENHO - CASA MENOR - DIA

Totônia desperta do sonho. Está suada, sem cor. Ao lado dela está Joana e Eulália (agora bem mais velha), a que ajudou Totônia a dar à luz a Joana.

JOANA

Mãe? Tá tudo bem, mãe.

EULÁLIA

Dona Totônia, a senhora vai ficar boa, minha fia.

Totônia, com muita dificuldade para falar, pega na mão de Joana e a leva para sua testa. Joana, com lágrimas em seus olhos azuis, parece emitir alguma coisa por pensamento para Totônia. A mãe de Joana olha para Eulália, volta sua atenção para a filha, tenta falar algo, mas não resiste.

Joana chora. Eulália também. Joana fecha os olhos da mãe.

Do lado de fora um barulho. É o padre que chegou com mais três homens, duas beatas e um carro de boi para levar o corpo. O padre entra, faz o sinal da cruz.

EULÁLIA

(baixinho para Joana)

Eu tinha ido pedir o carro de boi

ao padre. Ele mandou eu sair, disse que não queria negros na igreja.

JOANA

(baixinho para Eulália)

Mas pelo visto você conseguiu o carro, espie ali pela porta.

O padre entra com as duas beatas, cumprimenta Joana e inicia a ladainha.

EULÁLIA

(baixinho para Joana)

O carro pra mim é uma carruagem...

EXT. ENGENHO - CEMITÉRIO - DIA

O carro de boi segue com a morta.

EULÁLIA

(V.O)

... o ranger dessas rodas de madeira, me dá a impressão que ela tá a caminho de Deus, numa carruagem puxada por dois bois com grandes asas, e que, no mundo, vida e gente, e talvez até Deus são boisanjos, e que, de tudo temos que comer, com os mesmos dentes fracos, a parte de chifre, a parte de asa.

O dia é de chuva. Joana, Eulália, o padre e quase todas as pessoas que moram no engenho Serra Grande e no seu entorno estão a acompanhar o trajeto.

INT. ENGENHO - CEMITÉRIO - DIA

A CAM vai se afastando/subindo e se distanciando. De cima vemos o padre proferir as palavras com a bíblia na mão.

A trilha se mistura à voz distante do padre e ao balido dos bodes. O movimento de cam termina no mato, com os bodes passando e emitindo o som característico.

EXT. ENGENHO - FIM DE TARDE

Transição temporal. Anoitece e time lapse amanhecendo.

INT. ENGENHO - CASA MENOR - AMANHECENDO

Joana está coando o café quando nota que a porta da sala foi aberta. Álvaro e Nô ENTRAM. Os dois estão sujos de lama. Eles correm até a mãe e vice-versa. Joana abraça forte os dois filhos.

JOANA

Meu Deus, pensei que tinha perdido vocês.

ÁLVARO

Quase que a gente desistia, mas, Nô insistiu e eu aceitei.

JOANA

A avó de vocês.

ÁLVARO

A gente já sabe.

NÔ

Contaram a gente no caminho.

ÁLVARO

Não conseguimos o remédio, mas trouxemos essa carta.

JOANA

(espantada)

De quem é?

ÁLVARO

Foi a filha da senhora do Engenho Queimadas.

Joana pega o envelope, abre com certa pressa. Começa a ler e seus olhos vão se enchendo d'água.

NÔ

O que foi, mãe? Morreu mais alguém?

JOANA

(emocionada)

Não, meu filho. Pelo contrário, é coisa boa.

ÁLVARO

Então conta logo, mãe.

JOANA

Ela vai abrir uma escola no Engenho Queimadas e quer que eu vá ser a

professora. Depois de tanto tempo
ela se lembrou de mim.

ÁLVARO

Será que é mais longe de casa?

JOANA

Pelo que ela falou aqui, vamos
poder ficar lá.

Eulália ENTRA na sala.

JOANA

Eulália, quero que você vá com a
gente.

EULÁLIA

Pra donde, ué?

JOANA

Engenho Queimadas. Ir de vez pra
lá. Sem precisar eu ter que
percorrer essa estrada 180 vezes.

EULÁLIA

E vamos como? Quando? Eu vou. Tenho
mais ninguém mesmo na vida, a não
ser os filhos que ajudei a tirar
das entranhas dos outros.

Joana olha a carta novamente.

JOANA

Pelo que diz aqui, um empregado
dela vem nos buscar amanhã cedo. Se
eu aceitar, ele nos leva, se não,
ele volta sozinho.

Álvaro e Nô correm para o quarto para fazerem as
trouxas de roupa. Eulália vai até Joana e a abraça.

EXT. ENGENHO - CEMITÉRIO - CORREDOR - QUASE NOITE

Anoitecendo.

Joana, com as mãos dadas aos dois filhos. Os três
caminham em direção a saída do cemitério. Eles saem.

EXT. ENGENHO - PRACINHA - NOITE

Sentam-se em um banco para descansar um pouco, Joana mexe na bolsa e uma das crianças está fascinada com os fogos-fátuos no céu, especificamente numa nebulosidade azul em cima dos túmulos.

JOANA

Aqui a gente deixa a avó de vocês e amanhã vamos começar uma nova vida.

Os três continuam a apreciar os fogos-fátuos. Desfoque na nebulosidade azul.

EXT. RUA ARENOSAS - DIA

A carroça segue com Joana, Eulália e os dois meninos. O funcionário do Engenho Queimadas está na frente conduzindo o alazão.

No trajeto, canaviais, bodes, galinhas, cavalos, bueiros, tudo ia ficando para trás. Ao chegar nos limites do Engenho Serra Grande, Joana levantou a cabeça e olhou para trás.

JOANA

(V.O)

Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro.

Carroça se distanciando.

TRILHA

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

CONT' TRILHA

Plano zenital. Imagem esfumaçada e distante.

Dois jovens deitados sobre uma arca de pinho, nus, molhados, corpos entrelaçados. Da arca para o chão, cobrindo parte do corpo dela, cai um vestido branco. Perto do casal estão dois cavalos.

SOM de tiro.

Eles se olham assustados.

EXT. FAZENDA - FRENTE DO CASARÃO - NOITE

SOM de tiro.

Um bacamarteiro dispara para o chão. Uma roda com outros NOVE bacamarteiros, cada um atira uma vez. SEVERINO (30), se aproxima da roda e chama a atenção de todos.

SEVERINO

Meus amigos, está aberta a festa do nosso padroeiro. Viva Santo Antônio!

POVO

Vivaaaa!!!

SEVERINO

E viva também o aniversariante do dia, sem ele, nada disso taria acontecendo aqui com nosso povo. Um viva para o coronel ANTÔNIO DIAS (44)!

POVO

(aplausos e gritos)

Vivaaaa!!!

Antônio Dias, com um copo de cachaça em mãos, passa pelo meio do povo e chega perto de Severino.

ANTÔNIO DIAS

Hoje é um dia de festa. Dia do meu padrinho e padroeiro da nossa comunidade. Pra ele toda atenção do mundo. Meu aniversário é só um detalhe. Eu quero uma festa alegre, com paz e... muita cachaça.

(risos)

Aproveitem, bebam e comam que hoje é por conta da casa.

O povo vibra muito. O trio pé de serra inicia o forró. O terreno está todo decorado com bandeiras para Santo Antônio.

Há mesas com tachos de canjica, pamonhas, milho cozinhado, pés-de-moleque e outros bolos.

O coronel Antônio Dias segue com Severino e mais outros dois homens para perto das lenhas. Severino segura um pano velho, o outro homem derrama óleo no tecido e depois risca o fósforo. Coronel Antônio Dias pega a

tocha e acende a fogueira. A maioria para até de dançar para aplaudir e apreciar o fogo.

EXT. FAZENDA - ESTÁBULO - NOITE

MIGUEL(19) puxa CRISTINA(17) para perto dos cavalos. De onde eles estão dá para ver o clarão da fogueira.

CRISTINA

Então, vai ter coragem?

MIGUEL

(agarrando ela)

De te beijar?

CRISTINA

(rindo)

Não, de beijar eu sei que você tem.

(eles se beijam)

Coragem pra fugir com a filha do coronel. A única filha do poderoso Antônio Dias!

MIGUEL

(irônico)

O Coronel que é dono de três engenhos e que nunca mais se casou, pra deixar tudo pra filhinha dele?

CRISTINA

Esse mesmo.

(risos)

Mas nem foi por isso que ele não casou. O povo fala demais, na verdade mamãe era mulher de calibre, difícil de encontrar numa segunda esposa suas qualidades.

Miguel escuta passos.

MIGUEL

Tá vindo alguém.

Ele se abaixa com Cristina. Duas jovens passam perto deles e não percebem a presença do casal. Uma está levando a outra para fazer xixi. Enquanto uma urina perto do estábulo, a outra fica na frente.

MIGUEL

(sussurrando)

Não tem banheiro naquela sua casa

enorme?

CRISTINA

Isso é cachaça. Daqui que ela fosse pra lá pra achar um banheiro, ia se mijar na frente de todo mundo.

(risos)

A duas se ajeitam, sobem o vestido e voltam para festa.

SEVERINO

(O.S)

Quero a atenção de todos. Nosso querido coronel, como todos os anos, nos presenteia com o sorteio de um BOI...

MIGUEL

Cristina, a hora é essa. Você tá disposta mesmo?

CRISTINA

Mas é claro, Miguel. Tô esperando esse momento faz tempo.

(ela recua um pouco)

Só tô com medo. Se der errado, Miguel, e meu pai te pegar, ele te mata.

MIGUEL

Não vai pegar, já pensamos em tudo.

CRISTINA

Miguel!?

MIGUEL

Quer desistir?

CRISTINA

Não.

MIGUEL

Então vamos, quanto mais a gente demorar, a coisa pode dar errada.

Os dois abrem lentamente a porteira, montam nos cavalos e saem em disparada.

EXT. ESTRADA ÍNGREME - NOITE

Miguel e Cristina seguem um caminho como que sem rumo. Ele esporeia o cavalo e passa à frente dela.

MIGUEL

Você sabe o que faz?

CRISTINA

Não faça mais perguntas, de agora por diante, quero que tudo seja resposta.

Os dois cavalgam cada vez com mais velocidade. Uma chuva forte começa.

EXT. FAZENDA - FRENTE DO CASARÃO - NOITE

O povo se protege da chuva. Alguns correm para o terraço do casarão. A chama da fogueira vai se apagando, o trio pé-de-serra para o forró. O coronel está impaciente.

ANTÔNIO DIAS

(gritando)

FILOMENA (24), diga a Ana Cristina que eu quero ela aqui e agora.

FILOMENA

Ela tinha me dito que ia dar uma volta, sinhô, mas já faz tempo que não a vejo.

ANTÔNIO DIAS

Dar uma volta? Que conversa é essa? Com uma festa dessa, carece dela tá dando volta.

SEVERINO

(interrompendo)

Seu Antônio, no começo da festa eu vi ela de trocadilho de olhar para o filho de seu Manuel Calado.

ANTÔNIO DIAS

(irritado)

Eu já disse que não quero ela de chamego com esse rapazola.

(para Severino)

Veja se esse rapaz tá aí no meio do povo.

(para Filomena)
Ache Ana Cristina.

EXT. IGREJA ABANDONADA - FRENTE - NOITE

Chove bastante. Miguel e Cristina encontram uma igreja em ruínas. Eles se aproximam. Miguel desce para abrir o portal de madeira, quando ele força um pouco, o portal cede. Eles e os cavalos se assustam.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Miguel volta a montar. O casal ENTRA, as ferraduras dos cavalos tinem no mosaico. Eles descem, passam por alguns bancos quebrados. A Igreja está praticamente sem teto, há somente uma parte cobrindo a entrada. Os dois seguem em direção ao altar, nele há uma arca de pinho. Eles observam as imagens de SÃO COSME E DAMIÃO; o casal se ajoelha e passa a admirar os santos.

INT. FAZENDA - CASARÃO - SALA - NOITE

Coronel Antonio Dias está reunido com seis capangas armados.

ANTÔNIO DIAS

Toquem fogo no sítio e me selem seis cavalos, ZÉ DE JORGE (44).

ZÉ DE JORGE (44)

Pois não, sinhô.

ANTÔNIO DIAS

Comande os cabras, quero que farejem o rastro dele, achem até pegada no vento.

ZÉ DE JORGE

Pois tá certo, Sinhô. Vamo seguir o bicho pela inhaca.

ANTÔNIO DIAS

Vou aguardar as notícias. Não fica bem a um pai ir assim pelo mundo atrás da filha. Ela é que tem que vir. Quanto ao traste, vocês sabem o que fazer.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Miguel e Cristina estão um de frente para o outro, as quatro mãos entrelaçadas.

MIGUEL

Tomo esta mulher, que se chama Ana
Cristina Conceição Dias, sem
nenhuma de suas posses terrenas,
para minha esposa, por todos os
sempres da vida.

EXT. ESTRADA ÍNGREME - NOITE

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Cristina segue o rito.

CRISTINA

Tomo este homem por meu marido,
perante vós e Deus, não para um
pedaço do sempre, mas para todo o
sempre. Ele se chama Miguel Araújo
Calado.

EXT. ESTRADA ÍNGREME - NOITE

CONT'

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Os dois se beijam, olham para os santos, para igreja, para o céu chuvoso, e, encharcados, se beijam novamente, um beijo frenético. TRILHA. Eles tiram suas roupas molhadas e se amam em cima da arca de pinho.

EXT. ESTRADA ÍNGREME - NOITE

CONT'

Os seis capangas montados nos cavalos percorrem a estrada rapidamente.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

A chuva dá uma trégua.

Miguel e Cristina deitados sobre uma arca de pinho, nus, molhados, corpos entrelaçados. Da arca para o chão, cobrindo parte do corpo dela, cai um vestido branco. Perto do casal estão os dois cavalos.

SOM de tiro.

Eles se olham assustados.

CRISTINA

São eles!

MIGUEL

Os capangas do seu pai.

Cristina, nervosa, coloca o vestido molhado. Miguel também se veste.

CRISTINA

E agora, Miguel? Eles vão te matar.

MIGUEL

Calma, vai dar certo. Vamos nos esconder aqui na arca.

CRISTINA

Será que ela abre? Está tão velha. E os cavalos?

Miguel coloca força e consegue abrir a arca.

MIGUEL

Vamos deixar eles aí. Vão pensar que fugimos sem eles e vão se enfiar nos matos a nossa procura. Entra.

Eles ENTRAM na arca. Dentro há ossos humanos. Miguel e Cristina se assustam, mas resistem.

EXT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Os capangas descem dos cavalos, estão abaixados, com as armas empunhadas, parece que estão caçando um bicho. Zé de Jorge, à frente dos demais, ENTRA primeiro.

INT. ARCA DE PINHO - NOITE

Miguel e Cristina, tensos, tentam respirar sem fazer barulho. Miguel leva o dedo à boca, faz sinal para ela não se desesperar.

EXT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Zé de Jorge e os homens dão logo de cara com os cavalos.

ZÉ DE JORGE

Eles devem ter se embrenhado nos matos.

CAPANGA 2

Oxe, e deixaram os cavalos pra trás?

ZÉ DE JORGE

Tão tapiando a gente. Tão pelos matos escondidos, depois vão voltar pra pegar os bichos.

ZÉ DE JORGE

Se espalhem pelo lado de fora, olhem cada moita.

Os cinco capangas saem e vão à caça. Zé de Jorge olha os detalhes do interior da Igreja, observa um quadro velho, quebrado, pendurado na parede, com a cena da ressurreição de Cristo. Vê os santos gêmeos no altar e a arca logo embaixo.

ZÉ DE JORGE

Praqui eles não voltam mais.

Zé de Jorge engatilha a arma e mira em um dos santos. Nesta hora um relâmpago no céu, o quadro velho cai da parede, os dois cavalos relinçam. As caixinhas que cada Santo do altar (São Cosme e Damião) tem nas mãos, somente elas, caem no chão, se quebram e uma espécie de fumaça é liberada. Zé de Jorge se assusta, abaixa a arma e sai correndo da igreja.

EXT. IGREJA ABANDONADA - ENTORNO - NOITE

Zé de Jorge, com medo e angustiado, reúne seus companheiros.

ZÉ DE JORGE

Vambora, vambora. Vamo procurar em
outro canto.

CAPANGA 3

Que barulho foi esse, Zé?

ZÉ DE JORGE

Esse lugar tá amaldiçoado.
(para todos)

Vamo, rápido.

Zé de Jorge e os capangas saem em disparada.

INT. IGREJA ABANDONADA - NOITE

Miguel e Cristina, quase sem fôlego, abrem a tampa da
arca de pinho. Os cavalos estão mais tranquilos. Eles
observam o quadro e as caixinhas dos santos no chão.

CRISTINA

(ofegante)

Eu pensei que ia morrer

MIGUEL

Vamos, Cristina. Precisamos
continuar fugindo. Somos os
amantes, os fugitivos, os
perseguidos...

CRISTINA

Os encontrados, os salvos.

EXT. MATA - NOITE

Sequência:

[Trilha para costurar sequência]

Miguel e Cristina galopam, passam por caminhos
tortuosos, atravessam um rio.

Eles param um pouco para descansar, se abraçam,
choram, se beijam. Retomam.

Trocam de cavalo, seguem na estrada.

Passagem de tempo (dia amanhecendo)

Avistam uma habitação.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - DIA AMANHECENDO

JOANA CAROLINA, agora mais velha, porém com expressão menos triste, está ordenhando uma vaca. Miguel e Cristina se aproximam dela.

MIGUEL

(cansado)

Bom dia, senhora. Será que a senhora pode nos arrumar um copo com água?

CRISTINA

(olhando para o leite)

Ou um copo de leite.

Joana parou de ordenhar, sorriu de um modo acolhedor.

JOANA

Bom dia. Vamos entrar e tomar café, vocês são meus convidados.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - COZINHA - DIA

Miguel e Cristina se sentam à mesa. Joana prepara a ceia, coloca água, leite, pão, manteiga e passa um café novinho.

JOANA

Que bons ventos os trazem aqui?

MIGUEL

(com a boca cheia)

Acho que um vento divino.

CRISTINA

De longe eu pensei que a senhora não ia nos receber, mas de perto eu senti que sim.

JOANA

Aqui onde come um, come dois. Se tem muito, se come muito, se tem pouco, se come pouco. O importante é repartir. Bom, meu nome é Joana, Joana Carolina.

MIGUEL

Vixe, a gente não disse nem nossos nomes, já fomos comendo. Prazer, dona Joana, eu me chamo Miguel.

CRISTINA

E eu Cristina. Dona Joana, é bom a senhora saber logo, estamos fugidos do nosso pai, o coronel Antônio Dias, então, antes que dê confusão pro seu lado, a gente come e vai embora.

JOANA

Sossegue, menina. Coma com calma. A dona aqui do Engenho Queimadas é minha amiga e gente muito boa. Ela também gosta de visita, só que à noite, pra conversar e ter quem cate seu milho e seu feijão.

(risos)

Todos acham engraçado, o casal mata um pouco a fome, mas Cristina insiste no assunto da fuga.

CRISTINA

A senhora não ficou preocupada por sermos fugitivos?

JOANA

Um dia, eu também já amei, minha filha.

Nenhum dos três percebeu que uma mulher tinha entrado na cozinha no meio da conversa. Era MARIA DE FÁTIMA (52), uma moradora da vila.

MARIA DE FÁTIMA

Joana, minha fia, eu vim pegar o leite de seu Ivo da quitanda.

JOANA

Oxente, mulher, e chega feito um fantasma é? Venha cá conhecer meus amigos, esse é Miguel e essa é Cristina.

(para o casal)

E essa é Maria de Fátima, minha vizinha.

MARIA DE FÁTIMA

(desconfiada)

Prazer, viu.

O casal interage; Maria de Fátima pega o leite e chama Joana até a porta.

MARIA DE FÁTIMA

Esses dois tão fugindo? Isso pode dar uma confusão dos diabos aqui na vila.

JOANA

Deixe disso, mulher. Tá vendo que os dois estão precisando de comida e afeto. Parece que correram um sertão todo pra chegar aqui.

MARIA DE FÁTIMA

Eu num sei não.

JOANA

Me faça um favor, em vez de tá se preocupando com besteira, peça umas roupas lá em dona Quitéria, diga que fui eu que pedi, uma roupa que dê nos meninos.

INT. FAZENDA - CASARÃO - SALA - DIA

Coronel Antônio Dias está reunido com Zé de Jorge e Severino. Ele está sentado, fumando um cachimbo, e os outros estão em pé.

ANTÔNIO DIAS

(para Zé de Jorge)

Já passou tempo demais, Zé. Quem vai à caça agora sou eu.

Neste instante ENTRA na sala um dos capangas do coronel.

CAPANGA 2

Coronel, com sua licença.

ANTÔNIO DIAS

Se for mais problema, pode voltar.

CAPANGA 2

É sobre os meninos.

ANTÔNIO DIAS

(atento)

Sobre Ana Cristina?

CAPANGA 2

É sim, sinhô. Chegou à boca miúda que ela tá com o rapaz lá no Engenho Queimadas. Tá na casa de uma mulher.

ANTÔNIO DIAS

Que mulher, home, fale logo.

CAPANGA 2

Uma tal de Joana, dizem que a mulher é meio bruxa.

ANTÔNIO DIAS

Mas só me faltava essa agora. Bruxa?

ZÉ DE JORGE

Já ouvi história dessa mulher, patrão, mas acho que é lenda. Diz até que já pegou lacrau com a mão e que ficou curada numa...

ANTÔNIO DIAS

(interrompendo)

Chega de conversa fiada. Zé, prepare os homens e vá buscar minha filha.

ZÉ DE JORGE

Sim, sinhô.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - FIM DE TARDE

Umás dez crianças estão na janela da casa querendo ver o casal fugitivo. Elas se apertam e uma ajuda a outra a colocar a cabeça perto do parapeito da abertura.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - SALA - FIM DE TARDE

Miguel e Cristina estão tomados banho, vestidos com as roupas que Joana arrumou.

CRISTINA

As crianças estão achando o máximo.
(risos)

MIGUEL

Viramos mesmos os fugitivos mais famosos do sertão.

(risos)

Joana ENTRA com uma bandeja, nela estão garrafa de café, xícara e umas torradas.

JOANA

Meninos, vamos comer alguma coisa, porque já já vou fazer uma novena para São Sebastião. Se vocês quiserem participar. Hoje já é o nono dia, o último.

CRISTINA

(se servindo)

Claro que sim, dona Joana. A senhora tem sido tão boa com a gente.

JOANA

Mas não quero moeda de troca, vocês devem participar se o coração de vocês pedirem.

MIGUEL

A senhora acredita em milagre, dona Joana?

JOANA

Por que você me pergunta isso, Miguel?

MIGUEL

Na igreja abandonada que estávamos, eu tive a impressão que os santos nos ajudaram.

JOANA

A resposta está na sua fé, naquilo que você acredita.

Miguel se cala, toma o café, fica reflexivo. Todos comem.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - ANOITECENDO

Paisagem ampla do engenho. Passagem de tempo.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - NOITE

Zé de Jorge e os capangas ENTRAM nos domínios do engenho. Um homem surge mais distante em seu cavalo.

ZÉ DE JORGE

(gritando)

Ei, rapaz.

O homem finge não escutar e dá meia volta. Zé de Jorge engatilha o revólver e o ameaça.

ZÉ DE JORGE

(gritando)

Se fugir eu lhe meto uma bala no meio das costas. Venha cá, seu cabra.

Com medo, o homem manobra o cavalo e se aproxima de Zé de Jorge.

HOMEM

Eu sou um trabalhador, sinhô.

ZÉ DE JORGE

E eu por acaso tenho cara de vagabundo?

HOMEM

Não, sinhô.

ZÉ DE JORGE

Deixe de ser frouxo, eu só quero uma informação. Onde fica a casa de uma tal Joana Carolina?

HOMEM

(espantado)

Oxe, dona Joana. Vocês querem mal a dona Joana!?

ZÉ DE JORGE

Quem faz as perguntas aqui sou eu, donde fica a casa?

HOMEM

(tenso)

É só ir em frente, uns dez metros daqui.

ZÉ DE JORGE

Pois pronto, desapareça. Vá, home.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - SALA - NOITE

Joana, Miguel e Cristina estão, cada um com um terço na mão, fazendo a novena para São Sebastião, quando escutam o barulho dos cavalos. O casal corre para um dos quartos.

ZÉ DE JORGE

(O.S)

Dona Joana!

Joana abre a porta e dá de cara com os seis homens armados.

JOANA

Pois não?

ZÉ DE JORGE

Eu sei que a senhora tá escondendo a filha do coronel aí dentro. Nós viemos buscá-la. Ela vai por bem ou por mal.

JOANA

Eu não escondo ninguém. Desçam dos seus cavalos, entrem com cuidado e vamos conversar como gente.

Zé de Jorge faz sinal para os demais. Eles descem, amarram os animais e ENTRAM.

JOANA

Sentem aí.

ZÉ DE JORGE

Num carece não, nós fica em pé. Tamo acostumado.

JOANA

Faço questão, aqui na minha casa somos todos iguais.

Zé de Jorge e os demais estão impressionados com a valentia e a postura de Joana. Eles se sentam.

ZÉ DE JORGE

Dotor Antônio quer a filha de volta.

JOANA

Essas duas crianças faz quase uma

semana que andam pela terra,
sustentados tão só pelo amor deles.
Isso vale muito. Venho trabalhando
há anos, sem ninguém por mim, para
que meus filhos vinguem. Posso ver
então essa moça obrigada a fugir,
não levando, de tudo que possui,
bens que caibam nem na concha da
mão, atrás de um fervor, só porque
o pai não quer ouvi-la? Me
responda.

ZÉ DE JORGE

(desconfiado)

Eu só estou obedecendo as ordens do
pai dela.

JOANA

Pai? Isso é lá pai?

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - QUARTO -
NOITE

Miguel e Cristina ficam boquiabertos com as indagações
de Joana.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - SALA - NOITE

Joana continua deixando os homens sem respostas e na
reflexão.

JOANA

Bem sei que o dinheiro tem valor.
Porém, maior é a misericórdia. De
que serve um homem ter gado e
plantações, se não é capaz de
tirar, do próprio coração, alguma
grandeza?

(mudando o tom)

O senhor acredita no amor?

Zé observa a reação dos companheiros, estão todos
encantados com o discurso de Joana.

ZÉ DE JORGE

Acredito, sim senhora.

JOANA

Pois bem, eu vou deixar Miguel e
Cristina seguirem com vocês e VOCÊ
vai me prometer três coisas.

ZÉ DE JORGE

Pois diga.

JOANA

Vai contar tudo que eu lhe disse,
sem tirar uma vírgula, ao seu
coronel; vai proteger os meninos
até lá e só vai entregá-los se for
permitido o casamento deles. Posso
confiar?

Zé busca apoio nos companheiros, eles sinalizam
positivo.

ZÉ DE JORGE

Pode confiar.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - NOITE

Cristina dá um abraço apertado em Joana, Miguel também
abraça as duas ao mesmo tempo. Eles montam nos cavalos
e seguem escoltados por Zé de Jorge e seus
companheiros.

Imagem se distanciando.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - DIA

Lettering: Quatro dias depois

Dois portadores batem na porta de Joana. Ela SAI e vai
atendê-los.

PORTADOR 1

Encomenda pra senhora.

JOANA

(surpresa)

Pra mim?

PORTADOR 1

Essa carta.

PORTADOR 2

É do coronel Antônio Dias.

JOANA

Obrigada.

Joana recebe e ENTRA.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - SALA - DIA

Joana se senta na poltrona. Abre a carta.

ANTÔNIO DIAS

(O.S)

Prezada Joana, o que você disse, embora mal repetido pelos meus homens, me fez pensar melhor. Enfim, acho que encontrei alguém que me faltava, alguém que me fala do alto e com justiça. Você me lembra a sabedoria e a altivez da minha finada mulher. Enfim, eu aceitei seu pedido, marquei o casamento de minha filha. Agora espero que aceite o meu. Quero tê-la como esposa.

INT. FAZENDA - TERRAÇO - DIA

Coronel Antônio Dias está sentado em sua cadeira de balanço lendo uma carta.

JOANA

(O.S)

Nem dispondo de uma vida inteira, poderia fazer o senhor ou alguém alcançar até que ponto me clareia os dias, por mais escuros que sejam, o tempo já distante do meu casamento. Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo pela vida inteira, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra sua proposta amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria da minha alma?

Antônio Dias dobra o papel, se encosta na cadeira de balanço e solta um leve sorriso.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - BODEGA - DIA

CÍCERO (43), DAMIÃO (36) E INÁCIA (40), dona da Bodega, estão a tomar café da manhã e a prosear.

DAMIÃO

...oxe, e vocês não tavam sabendo
não, é?

Inácia bota o cuscuz na mesa e se senta para comer.

INÁCIA

Eu tinha escutado por alto que ela
usou um serrote.

CÍCERO

Um serrote?

DAMIÃO

Pois foi, ela cortou as pernas do
banco. O menino tava com um
barquinho de papel no peito.

CÍCERO

Como é o nome desse menino?

INÁCIA

Parece que é Raimundo.

DAMIÃO

É Jonas, mulher. O pobre nasceu
aleijado.

CÍCERO

Quando o sujeito nasce aleijado, é
Deus que põe um embaraço na
maldade.

INÁCIA

Vôte, home. Isso é coisa que se
diga.

CÍCERO

É o povo que fala.

DAMIÃO

Cíço diz essas coisas da boca pra
fora, o que transborda na boca
sobra no coração.

CÍCERO

Brigado, compade.

INÁCIA

Sei não, viu.

DAMIÃO

Mas o menino se chama Jonas, gosta de fazer barquinho de papel e Joana vez ou outra ia lá.

CÍCERO

Pelo visto esse aleijado não podia ter nada demais para merecer que alguém tivesse uma visão e fosse lá salvá-lo. Não era um santo, nem pai de família. Era só um inútil.

INÁCIA

Vixe, Cícero.

DAMIÃO

Talvez não fosse ele que Deus fez Joana salvar, e sim o criminoso, impedindo-o de assassinar um inocente. O mal-feitor vinha matar alguém, mandado por quem não se sabe. Tinha não sei quantas mortes, um tal de Frederico Evandro.

INÁCIA

É capaz de ter sido mesmo a ele que Nosso Senhor quis salvar.

DAMIÃO

É mês de Sant'Ana e chovia bastante naquela tarde. Assim parece realmente estranho que Joana Carolina, embora não morasse longe, tenha ido à casa de Floripes. Ia visitá-la desde que soubera que a mulher tava aperreada, engenho vendido, casamento infeliz, filho defeituoso.

CÍCERO

Essa Floripes é uma peste, botar o menino pra dormir num banco. E o povo fala que ela vive na gandaia. Será que esse menino deve ser filho de algum parente de Joana?

INÁCIA

Mas ela se aquietou mais, tá velha também. A velhice é feito um caranguejo, não envelhecemos por igual. Ela vai estendendo sobre nós suas patas. Às vezes, começa pela

espinha, outras pelas pernas,
outras pela cabeça. Em mim começou
pelo sonho, dei pra sonhar todas as
noites, com pessoas do passado.

DAMIÃO

Em Joana esse caranguejo estendeu
de uma vez as suas patas.
Atacou-lhe os rins e o rosto, as
articulações, os dentes e a
memória, a digestão, a audição e o
sono. E arrancou-lhe quase todas as
poucas amizades, levou os dois
filhos. Mortos antes da mãe.

INÁCIA

Mesmo assim, ela ainda teve forças
para ir lá e serrar as pernas do
banco.

INSERT: INT. CASA DE FLORIPES - DIA

Joana (já velha) serrando as pernas do banco. O menino
deitado em um lençol no chão, esperando e brincando
com um barquinho de papel.

JOANA

(V.O)

Cortei porque tive medo. Jonas
caindo, podia ferir-se. O banco é
estreito demais para servir de cama
a um doente.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - BODEGA - DIA

Cícero, Damião e Inácia comem e conversam.

DAMIÃO

No quarto onde Floripes dormia com
o menino, tinha uma porta com
pregos, dando pra uma espécie de
salão, onde se hospedavam todo tipo
de gente. Encostado a essa porta é
que dormia o menino. E criança se
mexe muito.

CÍCERO

Só quando tem verme.

DAMIÃO

O menino batia a noite inteira na porta, com os cotovelos. E é certo que quando a avó dele morreu, Floripes descobriu que ela tinha guardado num caixote, diademas de ouro, broches de platina, pulseiras, só coisa de valor.

INÁCIA

A mãe deve ter vendido pra tratar do menino. Será? Ou não? Avareza é uma peste.

CÍCERO

Essas coisas de valor devem ter atraído o ladrão.

INSERT: EXT. CASA DE FLORIPES - DIA

O bandido se aproxima com a arma empunhada. Chove bastante.

DAMIÃO

(O.S)

Deve ter sido. O filho da mãe enfrentou a chuva, tava com uma espingarda. Foram QUATRO TIROS.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - BODEGA - DIA

Cícero, Damião e Inácia comem e conversam.

DAMIÃO

As balas passaram a um palmo do menino. Ele estaria morto hoje se não fosse a interferência de Joana.

INÁCIA

Esse desalmado que fim levou?

DAMIÃO

Ele tinha não sei quantas mortes nas costas. Depois que soube do caso do milagre, guardou as armas. Foi ser não sei o que, não me recordo onde.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - DIA

Passagem de tempo.

Paisagem em destaque. Sol quente iluminando a região de todo o engenho.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - DIA

Algumas senhoras e crianças estão na frente da casa. Uma delas está com um terço nas mãos. Cada vez mais pessoas se aproximam. O padre se aperta por meio delas e ENTRA.

INT. ENGENHO QUEIMADAS - CASA DE JOANA - SALA - DIA

Joana Carolina, agora com seus 86 anos, está deitada numa velha cama de ferro, coberta com um cobertor com ramagens e LEÕES. Ao lado da cama está um óleo, um crucifixo, um limão aberto e um prato com algodões. O padre se aproxima, senta-se e pega na mão de Joana.

PADRE

Joana, minha querida.

JOANA

(se esforçando)

Estou lembrando quando o senhor veio aqui pela última vez. Foi quase na hora da ceia. Eu estava pondo água no fogo, ia fazer o café.

PADRE

Cultivo o hábito de esquecer, minha filha. A um padre compete proteger-se da impregnação das coisas.

JOANA

E que outro bem humano existe mais insidioso que as lembranças, com seu dúplice caráter, nos trazendo ao mesmo tempo a alegria da posse e a defraudação da perda, sendo esta um reflexo daquela? Vede a advertência de São João da Cruz, para quem a memória será posta em Deus na medida em que a alma desembaraçá-la de coisas, que, importantes embora, não são Deus. Como, porém, nesse sentido, chegar à perfeição?

Joana fecha os olhos. Respira ofegante, cansada. O padre passa a mão na sua testa, como se tivesse a certeza que Joana estava vendo ou sentindo alguma coisa.

PADRE

O que você vê?

JOANA

Dois anjos. Um sério e outro sorrindo.

PADRE

E o que mais?

JOANA

Sobre o telhado galopam dois cavalos. Os ventos de agosto. Os cavalos galopam sobre as telhas.

Insert: sequência de imagens, ações de Joana mais nova: Joana dando aula; Joana atravessando estradas íngremes e perigosas com os filhos; Joana parando o coronel que queria lhe assediar; Joana pegando escorpiões; Joana enfrentando os capangas de Antônio Dias.

JOANA

Padre, tentei minha vida inteira viver na justiça. Terei conseguido?

PADRE

Sem dúvida, Joana. Você é amada pelo povo. Você sabe disso.

JOANA

Quem muito fala, muito erra. A gente pode se impedir de falar; mas não de viver. Vivi 86 anos. Devo ter cometido tantas faltas.

PADRE

Isso faz parte da nossa condição.

JOANA

Eu sei.

Um silêncio perdura por minutos. Joana parece tentar achar alguma coisa para se confessar. Ela pega na mão do padre.

JOANA

Padre... muitas vezes desejei matar. Também devo ter feito injustiças. Devo ter feito. Já não me lembro quase de nada. Nem do mal que fiz, nem do que sofri. Tudo agora é quase de uma cor. Não é assim que fica o mundo no...

Joana solta o braço do padre, faz um gesto com a mão.

PADRE

...no entardecer.

JOANA

Tenho medo, padre.

O padre levanta. Joana fecha os olhos, continua respirando com dificuldade. As senhoras, crianças e alguns homens se aproximam. O padre começa a rezar em voz alta.

PADRE

Meus amigos e amigas, vamos rezar por nossa irmã Joana, ela que sempre nos serve, nos acolhe, de guerreira que ela é. Vamos fazer a oração que nosso mestre Jesus nos ensinou quando esteve aqui na terra. Pai nosso que estás no céu, santificado seja o vosso nome...

Em determinado momento da oração, o padre olha o rosto de Joana e, através das rugas e da cabeleira desfeita, ele consegue enxergar Joana em sua juventude. Ele prossegue a reza, mas assustado. A face de Joana adquiriu uma transparência inexplicável, como se na verdade não existisse, fosse uma crosta, brilhava a face de Joana aos vinte e poucos anos, com uma flama, um arrebatamento e uma nobreza que parecia desafiar a natureza. O quarto parecia estar mais claro. Logo o padre notou que todos na sala estavam espantados e cochichavam aos montes. Um dos braços de Joana desfalece, o pescoço cai um pouco para o lado direito. O padre se abaixa e a unge com o santo óleo. A face pretérita se esvai.

PADRE

Que Deus a receba de braços abertos. Cada homem recebe em sua alma imortal a retribuição eterna a

partir do momento da morte, num Juízo Particular que coloca sua vida em relação à vida de Cristo, seja através de uma purificação, seja para entrar de imediato na felicidade do céu. Nós, o povo que andava nas trevas, vimos uma grande luz. Joana Carolina nos deixa e sobe aos céus.

EXT. ENGENHO QUEIMADAS - DIA

Quase toda a população do engenho está na frente da casa de Joana, todos se apertam e olham fixamente para a porta de entrada, esta que também está coberta de pessoas. As rezas e o choro ecoam de dentro da casa.

Neste momento há uma movimentação mais intensa, as pessoas saem como formigas de dentro da casa e, da PORTA, se vê o caixão com Joana Carolina. Seis homens a carregam para o cortejo. Joana está com seu melhor vestido, com madressilvas brancas e folhagem sobre o fundo cinza, sapatos antigos, meias frouxas nas pernas e o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram. O padre toma a frente do caixão, algumas beatas também e dão início ao cortejo para o cemitério.

O casario, as vacas, cavalos e árvores vão ficando para trás. Uma multidão segue o caixão, muitos rezam, outros cantam, outros só acompanham. Mulheres à janela, velhos nas calçadas, moças de braços dados, rapazes nas esquinas, crianças correndo veem o enterro passar entre as casas de frontões azuis, verdes e vermelhos.

O céu está dividido, nuvens brancas de um lado e nimbos do outro, na terra, estrada de barro e um rio azul e manso entre as margens.

BEATA 1

Tô com uma sensação de vazio tão grande, parece que a terra ficou seca.

BEATA 2

Nunca tivemos a impressão tão viva e tão perturbadora de que esta é a arca do Próximo Dilúvio, que as novas águas vingativas tombarão sobre nós quarenta dias e quarenta

noites, afogando até as cobras e as traíras e que somente Joana sobreviverá.

BEATA 1

Quantas vezes o mundo, pra ela, foi estéril e cegante, uma cidade de sal, com casas de sal, ruas de sal?...

Um lenço branco voa da mão da beata.

EXT. DESCAMPADO - DIA

Imagem esfumaçada.

Joana pequena, de mãos dadas a Totônia. As duas caminham pelo verde.

JOANA

Em que mês estamos, mamãe?

TOTÔNIA

Em setembro, minha filha.

JOANA

Então não está longe.

MENINA 1

(O.S)

Vem, Joana!

MENINA 2

(O.S)

Joana, vem!

Joana procura pelas vozes, não acha. Totônia não tinha escutado. Joana solta a mão da mãe e se afasta, continua a procurar.

MENINA 1

Aqui, Joana!

Joana se vira novamente e encontra duas meninas com a roupa branca igual a dela. A menina 1 a entrega um grande ramo de oliveira, e a menina 2 coloca nos ombros de Joana um manto de arminho.

MENINA 2

Agora somos três.

As três se põem a brincar, correr, como se levitando estivessem. Joana observa a mãe, Totônia está parada, parecendo uma estátua, ou alguém em uma meditação profunda.

JOANA

Mãe?

JOANA

(gritando assombrada)

MÃEEEE?

Totônia não escuta. Joana se volta angustiada para as duas meninas. E vozes começam a entoar na cabeça de Joana.

VOZES

Álvaro? Nô? Jerônimo? Totônia?
Miguel? Cristina?...

Totônia e Joana estão caminhando pelo verde.

JOANA

Estamos em setembro, mamãe?

TOTÔNIA

Sim, minha filha.

JOANA

A hora está próxima. Sinto um
cheiro de cal, de cimento, de musgo.
Setembro, você disse?

TOTÔNIA

Sim.

EXT. CEMITÉRIO - FIM DE TARDE

Os homens descem o caixão de Joana à terra. Muito choro na despedida. As flores são jogadas na cova. O padre benze o local. Os coveiros jogam areia sobre as flores e o caixão. Tudo muito lento.

Um sertanejo fixa uma placa de cimento no topo da cova. Nela está escrito: "O povo que andava em trevas viu uma grande luz. Aqui jaz Joana Carolina".

Uma chuva forte começa a cair, a multidão se espalha, o povo vai embora, o padre também sai apressado. Chuva torrencial.

A placa afunda um pouco na areia da cova. Uma fresta de luz sai da terra no momento que a placa afunda.

Imagem de longe da cova, do cemitério vazio e da chuva.

Trilha final.

Créditos finais.

7 [PÓS-CRÉDITOS] CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas para que, em última instância, a vida se transforme em espetáculo, para que, nesse puro espelho, seja finalmente vista como poesia. Tal como em si mesma, enfim, o cinema a transforma.
André Bazin

Eram 16h de um final de tarde de outubro de 2019, três anos antes de eu viajar para Paris, quando Ângela Pedrosa da Costa Lins, filha de Osman Lins, me disse “meu pai adorava o franceses, achava eles educados, elegantes. Ele assistia muito aos filmes de Godard, aqui quase ninguém conhecia o cineasta”. Eu estava no terraço da casa dela, ainda no bairro da Madalena (Recife-PE), e tentei explorar mais a sua memória, porém, não tive muito êxito. Ainda a questioneei: “Quem ele preferia: Godard ou Glauber Rocha?”. Ela foi taxativa: “Ah. Godard. Com certeza”. Detalhe, dias depois, em visita ao arquivo público de Pernambuco, achei um artigo de um jornal antigo (*O Pasquim*, ano VIII, n. 398. Rio de Janeiro, 1977. Originalmente o texto de Glauber foi publicado no periódico *O Pasquim* e depois no jornal *O Sopro*) onde o cineasta brasileiro tecia críticas a Lins. Um destaque do texto era: “Se você não leu Avalovara não vai entender nada, se leu, também...”.

Figura 26 — Capa do Jornal *O Sopro*



Fonte: capa do número 82 da revista *O Sopro*⁸⁰. Charge do artista Mariano, texto de Glauber Rocha (1977).

Naquela mesma tarde, Ângela me mostrou um altar de madeira que pertenceu a Joana Carolina. Uma estrutura de quase dois metros, com um brilho natural dos móveis antigos, aparentando uma resistência ao tempo. Olhei e de imediato imaginei aquele objeto no filme, o qual eu não tinha escrito uma linha sequer. Pronto. Algo de concreto para o *Retábulo* no audiovisual já existia, era um santuário pertencente à própria homenageada, a Joana que Lins universalizou e sacralizou. Sim, a herdeira autorizou a presença do objeto para uso de nossa equipe de direção de arte.

Esses dois eventos (a revelação da feição de Lins por Godard e o altar prometido) foram pontos cruciais para o início de uma proposta de pesquisa. Concatenei as ideias, juntei as minhas inúmeras leituras da narrativa e as diversas horas em frente a telas e telões do cinema experimental francês, mapeei tudo e parti para jornada. Fiz jus as teorias desenvolvidas por

⁸⁰“Porém, logo em seguida, Lins ressalva, em aparente contradição ao imediatamente antes propalado, ter considerado ‘muito bom que o Glauber tenha escrito isso’, uma vez que o baiano, ali, afirmava coisas que deveriam ‘chatear muitos críticos’ como, por exemplo, e, finalmente, o fato de Avalovara não dever nada, ‘(ou praticamente nada)’ – repete e atenua Osman Lins em tom de ato falho – “ao ‘nouveau roman’ ou aos cobras da ficção latinoamericana. Embora não seja uma ‘crítica’, acho que pode pesar bastante”, conclui Lins ironicamente”. Arquivo completo desse número da revista *O Sopro* disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/sopro93s.pdf>.

Christopher Vloger (2015): “o herói é apresentado a um problema, desafio ou aventura a empreender. Uma vez apresentado ao chamado à aventura, ele não pode mais permanecer para sempre no conforto do mundo comum” (p. 48).

Anteriormente a escrita desta tese, eu pensava que quando a terminasse estaria fechando um ciclo de estudos em Osman Lins e agora tenho uma concepção totalmente oposta. Os métodos pulsantes e sem regras fixas da Escrita Criativa proporcionaram a criação de outro processo artístico: o roteiro e, conseqüentemente, o estímulo para a realização do longa-metragem. Sim, concordo com o cineasta e escritor Jean-Claude Carrière quando nos diz que o roteiro somente não é sinônimo de obra arte, a obra mesmo é o filme. “O roteirista deve ter em mente o tempo todo, e com uma insistência quase obsessiva, que o que ele está escrevendo está fadado a desaparecer, que uma metamorfose indispensável o espera” (2015, p. 120).

Certo dia estava sozinho em um café no Recife e fiquei a refletir como este projeto acadêmico tomou tamanha proporção artística. A própria viagem para Paris foi um movimento de busca, um encadeamento de sensações e um procedimento imaginativo fantástico. Ir até o local que mudou a mente do meu objeto de pesquisa, tentar entender esses motivos, vivenciar a cidade e suas obras de arte, presumir situações e escrever sobre elas neste “não-lugar”, tudo isso foi essencial tanto para me entender como pesquisador como artista. O reflexo está nesta tese entrelaçada (academia e arte) e na confecção da adaptação.

A espiral osmaniana foi se alongando e me trazendo respostas a inquietações do tipo: Por que um roteiro pode virar tese e vice-versa? A chave é simples, basta ler com atenção a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” que conseguimos perceber o universo de temas e curiosidades a serem explorados. Na realidade, a obra toda de Lins entrega ferramentas que podem ser transcodificadas para outras linguagens artísticas. O autor, em seus ensaios, nos ensina a escrever, nos convida a reflexão e tenta colocar na mente do seu leitor uma visão crítica da arte e de mundo. No quesito educação superior, nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, ele critica a forma arcaica do modelo de ensino, é ferrenho com o uso de apostila e da fórmula dos obrigatórios seminários para obtenção de notas. Para fazer frente ao abismo que separa o leitor contemporâneo da tradição da história literária escrita em seu idioma materno, ele propõe uma série de atividades voltadas para a familiarização dos jovens com os clássicos.

Objetar-se-á que tais experiências não constituem verdadeiros estudos. [...] que os recursos são pouco solenes, pouco austeros, talvez festivos demais. Mas se o próprio Anchieta não hesitava em divertir-se para ensinar coisas celestes, por que seria eu mais ortodoxo no ensino de coisas humanas? (LINS, 1977, p. 74).

A cada capítulo fui percebendo que tese e roteiro cada vez mais se entrecruzavam. Trabalhar no *script* do Retábulo me levava de volta às teorias. Lia o próprio autor e todos que, assim como eu, reproduziam hipóteses sobre ele. Comecei inclusive a entender o porquê do cineasta Quentin Tarantino escrever tantas “teses” antes da redação do roteiro. São centenas de páginas que antecedem a organização em cenas, rubricas e diálogos. Acredito hoje que esse é o caminho, e qualquer outra película que eu venha a realizar, pretendo fazer trajeto similar a esta experiência.

Aqui também, nestas últimas linhas, o questionamento que tinha anteriormente sobre se Lins teria se inspirado na *Nouvelle Vague* especificamente no trabalho desenvolvido por Godard, ganha outra dimensão. Troco a palavra inspiração pela frase “necessidade de estabelecer uma vivência”. O caro leitor lembra do pensamento do professor Assis Brasil (2019) que eu trouxe lá na introdução? “Se o poeta necessita de muita sensibilidade, muita leitura, muita franqueza, o ficcionista precisa disso e mais: muita vivência” (p. 14). Lins, devido a sua carga de intelectualidade e sua intensa produção, carecia estar em Paris naquele momento de ebulição cultural. Eu, enquanto mortal pesquisador da sua obra, me senti obrigado (no sentido positivo da palavra) a ir para o mesmo lugar que Lins havia ido. E, também pelo fato de eu ser um realizador de cinema, explorar o lugar de origem da sétima arte e sentir a atmosfera de onde foi concretizado teorias e práticas do cinema experimental francês. Gênero tão rico e que ainda influencia cineastas do mundo todo.

Fico feliz em ter detectado as similaridades deste cinema na obra osmaniana, elementos esses mencionados e analisados durante o trabalho. Acredito sim que Osman Lins, como um homem à frente do seu tempo, já estava “rascunhando”, ou melhor, ensaiando sua escrita com vistas a uma possível transmutação para mídia cinema. Tanto que, no final da década de 1970, ele incursionou na produção textual para TV, com os Casos Especiais (assunto que abarco com muito entusiasmo em minha dissertação de mestrado). Defendo também que os retábulos propostos na narrativa de *Nove, novena* podem, em uma visão imagética sinestésica, ser considerados tomadas ou quadros cinematográficos.

Por fim, as linhas das formas geométricas de Osman Lins, a cada pesquisa acadêmica, se mostram cada vez mais infinitas. Espero que este trabalho possa estimular novos olhares investigativos, despertar o interesse tanto pelo autor em questão — que a meu ver tem muito conteúdo para ganhar as massas, sem precisar se estabelecer no grande público somente com *Lisbela e o Prisioneiro* — como para os cineastas experimentais franceses. E que permita também a manutenção do ascendente fluxo da Escrita Criativa, com o surgimento de textos,

contos, poemas, romances, peças de teatro e roteiro de cinema. Por fim, que eu possa encontrar os leitores desta tese, brevemente, nas salas de cinema para juntos assistirmos *Retábulo!*

O cinema não escapa da passagem do tempo. O cinema é a passagem do tempo

Jean-Luc Godard

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: crítica e criação**. Curitiba: Appris, 2014.
- BARBOSA, João Alexandre. **Entrelivros**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA, A. T. Genesis. *In*: BÍBLIA. **Bíblia do peregrino**. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2017.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLUGER, Carolina *et al.* **O livro da arte**. Trad. Flávia Souto Maior. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- BORGES, Luis. **Borges oral & sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever Ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.
- CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.
- CHABROL, Claude; GODARD, Jean-Luc; TRUFFAUT, François. Entrevista com Claude Chabrol, Jean-Luc Godard e François Truffaut. *In*: CAHIER DU CINÉMA. **Dicionário “Cent soixante-deux cinéastes français”**. Barcelona: Paidós S.A, n. 138. dezembro de 1962.
- CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- COUTINHO, Mário. A. **Escrever com a câmera cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. 06 set. 2007. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-76SPF7/escrever_com_a_camera_completo1.pdf?sequence=1. Acesso em: 5 jun. 2022.

COUTINHO, Mário. **Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. 2007. Tese (doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COUTINHO, Mário. **Walter Benjamin, o cinema, a civilização das imagens e Jean-Luc Godard**. Revista Alpha, Minas Gerais,(9):269-277, nov. 2008. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/22328/walter.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2022.

CUNHA, Paulo; Mansur, Amanda (Orgs). **A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois**. Recife: CEPE, 2016.

CZEKSTER, Gustavo. **A nota amarela: seguida de sobre a escrita: um ensaio à moda de Montaigne**. Porto Alegre: Zoku, 2021.

CWT. **Viagens a trabalho estimulam a criatividade e a produtividade**. cwt, [S. l.], Artigos e Pesquisas, nov. 2019. Disponível em: https://www.mycwt.com/br/pt/Viagens_a_trabalho_estimulam_a_criatividade/#:~:text=e%20a%20produtividade&text=Pesquisa%20da%20CWT%20revelou%20que,superior%20%C3%A0%20m%C3%A9dia%20dos%20continentes. Acesso em: 11 jun. 2023.

DAWSON, Paul. **Creative Writing and the News Humanities**. New York: Routledge, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. Cinema 2.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DINO. **Tecnologia ajuda a aproximar leitores e não leitores da literatura**. Comunique-se, DINO Agência de Notícias Corporativas, 25 out. 2022. Disponível em: <https://portal.comunique-se.com.br/280984-tecnologia-ajuda-a-aproximar-leitores-e-nao-leitores-da-literatura/>. Acesso em: 20 out. 2022.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Rio de Janeiro, Record, 2018.

ESCRITORES-LEITORES. Episódio Eliana Brum. Entrevistada: Eliana Brum. Entrevistador: Claudinei Ferreira. [S. l.]: Itáu Cultural, 15 abr. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/25tSOShDAS7O2HoMABofef> Acesso em: 23 mar. 2023.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins**. São Paulo: Edusp, 2005.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIROA, Beto. Cinema São Luiz. Cultura. PE, Espaços culturais, Recife, [s. d.]. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/cinema-sao-luiz/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia (1908). In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas: o delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALLAND, Antonie. **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2015.

GALERA, Daniel. **Relato de um escritor aprendiz**. Folha de São Paulo, São Paulo, Seção +mais!, domingo, 16 ago. 2009!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200908.htm>. Acesso em: 20 set. 2022.

GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Dac, 1982.

HAZIN, Elizabeth. **Nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins**. Brasília: Editora UNB, 2013.

HAZIN, Elizabeth *et al*(org). **Nove, Novena: Números e nomes**. Brasília: Siglaviva, 2017.

HAZIN, Elizabeth; RAMIREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (Orgs). **Imagens da ausência**. In: HAZIN, Elizabeth; RAMIREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (Orgs). **Números e Nomes: o júbilo de escrever**. Brasília: Siglaviva, 2017.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

HESSEL, Marcelo. **Meia-Noite em Paris | Crítica**. Omelete, [S. l.], Filmes-Crítica, 21 set. 2014. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/meia-noite-em-paris-critica>. Acesso em: 22 dez. 2022.

HOLANDA, Lourival. **Realidade Inonimada: ensaios e aproximações**. Recife: Cepe, 2019.

IGEL, Regina. **Osman Lins: uma biografia literária**. São Paulo: T.A Queiroz Editor, 1988.

ANDRADE, Ana (org.). **Imprevistos de Arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses, vol. 01..** Santa Catarina: Navegantes, 2019.

JUDT, Tony. **O espectro da revolução**. Piauí, São Paulo, anais da história europeia, ed. 8, maio 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-espectro-da-revolucao/>. Acesso em: 25 maio 2021.

JUCÁ, Beatriz; OLIVEIRA, Joana. **Movimento Armorial, 50 anos do convite para que o Brasil mire as suas estranhas**. Elpaís, [S. l.], 18 out. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-18/movimento-armorial-50-anos-do-convite-a-que-o-brasil-mire-suas-entranhas.html>. Acesso em: 13 jun. 2023

LACAN, J. **Seminário livro VII: A ética da psicanálise (1959-60/1997)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LAÍNEZ, Fernando Martínez. **Escritores e espíões**: a vida secreta dos grandes nomes da literatura mundial. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

LEMOS, Gilvan. **Noturno sem música**. Recife: Cepe, 2016.

LIMA, Laisa. **Viver a Vida**. Plano Crítico, 2020. Disponível em: <
<https://www.planocritico.com/critica-viver-a-vida-1962/>>. Acesso em: 05 de jun.2022.

LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LINS, Osman. **Casos especiais de Osman Lins**. São Paulo: Summus, 1978.

LINS, Osman. **Do ideal e da glória**: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. **Evangelho na taba**. São Paulos: Summus, 1979.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.

LINS, Osman. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Planeta, 2011.

LINS, Osman. **Marinheiro de primeira viagem**. São Paulo: summos editorial, 1980.

LINS, Osman. **Nove, novena**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LINS, Osman. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

LINS, Osman. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MADAN, Anuja. **The Language of Emotion in Godard's Films**. Disponível em:
<http://www.cineaction.ca/wp-content/uploads/2014/04/issue80sample.pdf> . Acesso em: 6 jun. 2022

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Papirus, 2011.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (Org.). **Godard Inteiro ou o Mundo em Pedacos**. São Paulo: Heco Produções, 2015.

MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite**: Filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

NETO, Alcino Leite. Em “Viver a Vida”, Godard inventa o mito Anna Karina. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 jul. 2005. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2407200512.htm>. Acesso em: 25 jun. 2022.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**. Nove, novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec, 1987.

NUNES, João. **Perguntas e Respostas: (O.S.), (V.O.) e (OFF)**. João Nunes Site, [S. l.], Perguntas e respostas, [s. d.]. Disponível em:

<https://www.joaonunes.com/2008/guionismo/perguntas-respostas-os-vo-e-off/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise em scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório (org.). **Osman Lins & Hermilo: correspondência: (1965 a 1976)**. Recife: Cepe, 2019.

POE, Edgar Allan. **Medo clássico: Edgar Allan Poe**. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

PORTELA, Adriano. **Escritas em movimento: os casos especiais de Osman Lins para a televisão**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Disponível

em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24972>. Acesso: 26 abr. 2022.

REDAÇÃO. **O modelo americano**. Entrevistado: Mark Mcgurl. Folha de São Paulo, São Paulo, Seção +mais!, 16 ago. 2009. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200907.htm>. Acesso em: 29 out. 2022.

REIS, Luís. **TPN Teatro Popular do Nordeste: O placó e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Roger Chartier: a força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2013.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

SONTAG, Susan. **Godard's Vivre Sa Vie**. Against Interpretation. Ed. Picador. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2001.

TENÓRIO, Patricia. **Sonho de uma escrita criativa**. Diário de Pernambuco, Recife, Opiniões, 23 jun. 2019. Disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/opiniaio/2019/06/24/3482286/sonho-de-uma-escrita-criativa.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2023.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock-Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VARJAL DE MELO, Priscila Medeiros. **Retábulo de Santa Joana Carolina, de Osman Lins**: um discurso de sagração do humano. Dissertação (mestrado em Teoria da Literatura), Programa de pós-graduação em Letras, UFPE. Recife, 2012.

VASCONCELOS, Mauricio. **Jean-Luc Godard**: história (s) da literatura. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2015.

VIVRE SA VIE. Direção de Jean-Luc Godard. Les Films de La Pléiade. França. 1962.

VLOGGER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

VLOGGER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.