

JUNERLEI DIAS MORAES

**PLATA QUEMADA – DINHEIRO QUEIMADO:
INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.
ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRAFICA DO
ROMANCE DINHEIRO QUEIMADO .**

NITERÓI SÃO LUIS 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MINTER

LINHA DE PESQUISA: ANÁLISE DA IMAGEM E DO SOM

JUNERLEI DIAS MORAES

**PLATA QUEMADA – DINHEIRO QUEIMADO:
INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA. ANÁLISE
DA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE
DINHEIRO QUEIMADO .**

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO MORAIS DA COSTA

NITEROI / SÃO LUIS 2011

Moraes, Junerlei Dias

Plata Quemada – Dinheiro Queimado: Intertextualidade e Tradução Intersemiótica. Análise da transposição Cinematográfica do Romance Dinheiro Queimado / Junerlei Luis Dias Moraes Saletti. – Niterói, 2011.

96 f.

Impresso por computador (fotocópia).

Orientador (a): Fernando Moraes da Costa

Dissertação (Mestrado) – UFF, Mestrado em Comunicação, 2011.

1. Cinema - Semiótica 2. Tradução e Semiótica. I. Título.

CDU:

JUNERLEI DIAS MORAES

**PLATA QUEMADA – DINHEIRO QUEIMADO:
INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA. ANÁLISE DA
TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRAFICA DO
ROMANCE DINHEIRO QUEIMADO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pelo programa de Pós Graduação Minter: Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Maranhão

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

**Professor Doutor Fernando Morais da Costa
Orientador Universidade Federal Fluminense**

**Professor Doutor Esnel Fagundes
Universidade Federal do Maranhão**

**Professor Doutor Kleber Mendonça
Universidade Federal Fluminense**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Wilne (de papel e película)

ao Noan e ao Lucas pelo amor

À minha mãe Maria por tudo

aos meus irmãos Lílian, Vicente e Neldinho

ao Fernando Morais (responsável pela conclusão)

ao Kléber Mendonça

ao Esnel Fagundes

ao Fernando Resende

ao Ferreira Júnior

à Neth Louseiro (para além da preocupação conosco, nos deu apoio total e irrestrito)

ao Marcos Figueiredo (força na hora da agonia)

à Ana Leila e ao Euclides (companheiros de viagem)

Dedicatória

Este trabalho está dedicado aos meus filhos Noan Castro Freire Moraes e Lucas Castro Freire Moraes

À minha mulher Wilne Castro Freire Moraes

À minha mãe Maria Salette Saletti Moraes Cesare

Aos meus irmãos Lilian, Vicente e Neldinho

Ao meu orientador Fernando Morais pela compreensão, paciência e tudo mais

ao professor Fernando Resende

ao professor Esnel Fagundes

ao professor Kleber Mendonça por afinidades eletivas

à Francinete Louseiro pelo apoio e cuidado conosco

à professora Mariana Baltar

ao professor Ferreira Júnior

ao Marcos Figueiredo (em quem descobri um amigo); ao Euclides Moreira (amigo e colega de tudo); à Ana Leila (pelo conforto e carinho); à Zefinha Bentivi ; ao José Arnold ; Nilma Lima meus colegas de percurso,

ao Flávio Reis, Luciano Nascimento, Reuben Cunha, Jane Maciel, Bruno Soares Barata

Carolina Libério Guerra

ao meu pai Vicente Luis Moraes Cesare in memoriam

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ANTECEDENTES E CONTEXTO SÓCIO CULTURAL NA FORMAÇÃO DE UM CENÁRIO CONTURBADO	5
1.1. O CONTEXTO HISTÓRICO E SÓCIO POLÍTICO	5
1.2 O CONTEXTO CULTURAL	15
1.3 CASO SIMILAR NO MÉXICO	23
2. A NARRATIVA COMO TELHADO DE MUITAS ÁGUAS: Excesso e Concisão no cinema	24
2.1 O ADVENTO DA FALA E O MUTISMO ELETIVO	27
2.2 A NARRATIVA COMO UM TELHADO DE MUITAS ÁGUAS	32
2.2.1 AS MUITAS ÁGUAS DA FICÇÃO	34
2. 2. 2 A REALIDADE ENTRE A INTERMEDIALIDADE E A LINGUAGEM: Um dueto ou um duelo entre o Cinema e a Literatura	36
2. 2.3 HISTÓRIA, REALIDADE e LINGUAGEM: As muitas águas do pré-Cinema	39
2. 4. INTERMEDIALIDADE EM PLATA QUEMADA	44
3. DIÁLOGOS CINEMA E LITERATURA: Aproximações e Afastamentos	51
4. CONCLUSÃO	84
BIBLIOGRAFIA	89

RESUMO

A tradução intersemiótica do livro *Dinheiro Queimado*, de Ricardo Piglia, para o filme *Plata Quemada*, de Marcelo Piñeyro, mostra que a transmutação de um sistema de signos verbais para outro sistema semiótico não-verbal intensifica a carga estética e expressiva de ambos. Para além disso, a tradução de Marcelo Piñeyro produz um efeito ora de aproximação, ora de afastamento do texto literário original, criando uma obra nova. Os nove capítulos e o Epílogo do livro, foram transpostos para a tela como se fossem capítulos, aqui chamados “*O Fato*”; “*As Vozes*” e “*Dinheiro Queimado*”, Marcelo Piñeyro conservou essa estrutura para a sua tradução intersemiótica, embasado, nomeadamente nos estudos teóricos de Stam, Plaza, Metz, Todorov e Xavier, os capítulos e as sequências foram analisados sob a luz de uma relação hipertextual e verificou-se que a Literatura permaneceu como parâmetro na tradução de Piñeyro. O resultado desta pesquisa mostrou a importância de um modelo de leitura das traduções da literatura para o cinema, baseado nas contribuições da linguística, da semiótica, de elementos da teoria literária e da teoria do cinema. Além disso, este estudo concluiu que Piñeyro consegue construir uma obra autônoma sem para isso precisar apagar por completo o espírito de seu hipotexto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura argentina; cinema argentino Ricardo Piglia; Marcelo Piñeyro; Cinema; Tradução intersemiótica.

RÉSUMÉ

La traduction intersémiotique du livre *Dinheiro Queimado*, de Ricardo Piglia, pour le film *Plata Quemada*, de Marcelo Piñeyro, montre que la transmutation d'un système de signes verbaux à un autre système sémiotique non-verbale intensifie le fardeau de la fois esthétique et expressive. En plus, la traduction de Marcelo Piñeyro produit un effet, par fois, d'approche ; par fois d'éloignement du texte littéraire original, au même temps que promeut la création d'une nouvelle œuvre. Les neuf chapitres et un épilogue du livre ont été traduits, au cinéma, comme si ils étaient aussi des chapitres, appelés ici «O Fato», «As Vozes» et «Dinheiro Queimado», Marcelo Piñeyro a conservé cette structure pour votre traduction intersémiotique, en utilisant comme support, en particulier, les études théoriques de Stam, Plaza, Metz, Todorov et Xavier, les chapitres et les séquences ont été analysées à la lumière d'une relation hypertextuelle et a constaté que la littérature est resté comme un paramètre dans la traduction de Piñeyro. Le résultat de cette recherche a montré l'importance d'un modèle de lecture des traductions de la littérature au cinéma, basé sur les contributions de la linguistique, la sémiotique, la théorie littéraire et la théorie des éléments du cinéma. En outre, cette étude a conclu que Piñeyro a réussi à faire une œuvre autonome, sans nécessité, pour ça, de supprimer complètement l'esprit de son hipotexte.

MOTS-CLES: la littérature argentine, cinéma argentin Ricardo Piglia, Marcelo Piñeyro, cinéma, traduction intersémiotique.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise da transposição cinematográfica do romance “*Dinheiro Queimado*” de Ricardo Piglia (no original *Plata Quemada*) lançado em 1997, e que embasou o filme homônimo, para tanto levarei em consideração os aspectos históricos e estéticos do livro e do filme para mostrar as semelhanças e diferenças tanto na narrativa, quanto na linguagem dos dois meios.

A trama do livro e do filme narra um assalto a um carro forte, a relação homoerótica entre dois assaltantes, a fuga, a morte dos assaltantes e sobretudo o ato da queima de todo o dinheiro do assalto, os fatos ocorreram entre San Fernando e Buenos Aires na Argentina, e Montevideú no Uruguai. Para além de ser um caso contado em todos os jornais, o livro foi lançado vinte e dois anos após os acontecimentos, e por isso Ricardo Piglia se sentiu autorizado a usar os verdadeiros nomes das personagens envolvidas neste episódio. Mas o autor não se limitou a narrar o fato real e apresenta uma série de particularidades estéticas, narrativas e históricas, que aproximam sua obra do “*novo jornalismo*” formulado por Rodolfo Walsh e por Truman Capote. Da mesma forma, mesmo se embasando no livro o cineasta Marcelo Piñeyro não quis realizar um transplante de imagens para a tela que simplesmente ilustrassem o texto do livro. Essa relação de liberdade intertextual que o filme tem com o livro seu hipotexto torna a transposição cinematográfica um interessante objeto de estudo e análise.

O trabalho será dividido em três capítulos, sendo que o primeiro está dividido em três sub-capítulos ou tópicos e uma nota estendida em forma de apontamento, e o segundo capítulo também está dividido em seis tópicos ou sub-capítulos. No primeiro capítulo eu irei fazer um panorama histórico e sócio-político da Argentina, analisando diversos aspectos deste país onde se originou a trama da história, contando para isso com o embasamento de historiadores e teóricos como Osvaldo Bayer, Jesus Eladio Sanmartin di Scaldaferrri, Daniel Balmaceda, Hugo Gambini, José Luis Beired, Richard Gillespie, entre outros.

Assim sendo, o primeiro capítulo será dividido nos tópicos *Antecedentes e Contexto Sócio Cultural na Formação de um Cenário Conturbado; O Contexto Histórico e*

Sócio Político; O Contexto Cultural e a nota estendida *Caso Similar no México*. No primeiro e segundo tópicos, temos um resumo dos acontecimentos que serviram de embasamento para o romance de Ricardo Piglia e a contextualização dos fatos na história e da situação sócio política da Argentina. A partir da análise de alguns pontos da história, mesmo que postos de forma introdutória, é possível compreender como a sucessão de golpes políticos geraram um clima de insegurança e como o personalismo do General Juan Domingo Perón contagiou até os presidiários e fez a aproximação entre os presos políticos de ladrões ordinários, como é o caso da personagem de Hernando Huguilein/ Fernando Aguilera um ex-preso político que por amizade com Malito/Fontana se envolveu com o bando que fez o assalto.

No terceiro tópico denominado *O Contexto Cultural*, observaremos a Argentina, tanto em um momento anterior, como também, e, principalmente, na altura dos acontecimentos e depois avança um pouco para os anos posteriores. A cena cultural da época apontava para movimentos artísticos que começavam a enfrentar os regimes ditatoriais, sobretudo nas artes plásticas, porém tiveram a fortuna de passar por um hiato de liberdade política (apontada no segundo tópico) no Governo de Arturo Illia. Todavia, “*tristeza não tem fim, felicidade sim*”, então logo voltaram os anos de repressão e os artistas se viram obrigados a voltar para a zona de combate e ao enfrentamento, é quando aparece o cinema engajado de Fernando “Pino Solanas e Octavio Getino. Estes três tópicos são fundamentais para se entender o panorama histórico, político, social e cultural da época em se desenrolaram os fatos que o livro e o filme abordam.

O quarto tópico *Caso Similar no México*, é, na verdade, uma nota ampliada pois apesar de uma aparente importância menor, mostra que além das semelhanças entre assaltantes homossexuais que ao enfrentar a polícia, fazem um juramento de queimar o dinheiro, também se tornou um livro que foi adaptado para as telas de cinema, mantendo portanto uma relação de semelhança com *Plata Quemada* de um fato real similar que foi transposto para a literatura e posteriormente adaptado para o cinema.

O segundo capítulo *A Narrativa Como um Telhado de Muitas Águas*, está dividido em seis tópicos. Levando em conta que o filme (apesar de ser visto como uma obra enquadrada em uma moldura comercial) viola algumas regras do cinema convencional, tanto que foi lançado sob uma censura que o taxou com o visto de proibido para menores de 18 anos, além da violência, o filme também quebra algumas barreiras hereticonormativas da

sociedade, assim que acrescentar esses temas em uma narrativa pode significar sair da linha aprovada pelo sistema comercial, daí a importância do capítulo para saber até que ponto um filme que atingiu uma grande público violou estas regras. E veremos a relação do filme com o livro no que respeita os fatos reais que embasaram o livro.

No primeiro tópico *Excesso e Concisão no Cinema* e também no **segundo O Advento da Fala e o Mutismo Eletivo**, buscarei analisar o que podem significar os termos excesso e concisão, estabelecendo um quadro comparativo e dissociativo entre eles como representantes da fala e do silêncio no cinema e relacionando-os, tanto com o Mutismo Eletivo, como também com o uso funcional da suspensão, para tanto utilizo o apoio de textos de Fernando Moraes Costa, Luis Nazário, Décio Pignatari e outros.

No terceiro tópico *A Narrativa como um Telhado de Muitas Águas*, traz como sub-tópico *As Muitas Águas da Ficção*, aqui irei focar as narrativas que são pautadas pelo excesso e fazem desse excesso seu *leitmotiv*, como é o caso de qualquer movimento *barroco* ou *maneirista* utilizando esses dois termos com os mesmos sentidos estabelecidos por Heinrich Wölfflin e Arnold Hauser e relacionando-os com os conceitos de vanguarda e a sua contraposição de beletrismo e ortodoxia narrativa. Ismail Xavier, Mariana Baltar, Sebastião Uchoa Leite são os teóricos que embasam o tópico.

Nos tópicos *A Realidade entre a Intermedialidade e a Linguagem; História, Realidade e Linguagem e Intermedialidade em Plata Quemada*, quinto, sexto e sétimo tópicos respectivamente, veremos qual o espaço consentido pela realidade para que uma obra de ficção possa caminhar com liberdade narrativa, e até que ponto a realidade não age como um controlador de vôo para o ficcionista, quer seja em um meio literário, quer seja em um meio audiovisual, veremos ainda em qual medida os fatos reais não podem, por si mesmos, serem considerados como um hipotexto, assim sendo com dois prévios hipotextos como ler o hipertexto, no caso o cinema, como um independente sistema de significação “que produz em si mesmo as condições contextuais de sua leitura.” (BETRAND, 2003, p 23) . No tópico *Intermedialidade em Plata Quemada*, também faço a análise de uma sequência que expõe as características das duas personagens principais através de um jogo de contrastes e semelhanças, a sequência está montada de uma maneira que cada ato é a imagem especular do outro.

No terceiro capítulo *Diálogos Cinema e Literatura: Aproximações e Afastamentos*, irei apontar semelhanças e diferenças entre o livro “*Dinheiro Queimado*” e o

filme “*Plata Quemada*”, além de apontar e analisar as principais sequências do romance e do filme (a exemplo do assalto, da fuga, da prisão, do tiroteio e nomeadamente a cena da queima do dinheiro), realçando em quais pontos e porque o cineasta se aproximou do livro, e, acima de tudo, quais os pontos em que ele se autorizou o livre arbítrio pois é de se esperar que: a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas como seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro... (XAVIER, 2003, p.62). Sendo assim, foi exatamente quando se afastou do seu hipotexto (literário) que o filme conseguiu adquirir uma individuação que em muitas medidas enobreceu a obra, o que pode ser visto nas cenas em que Marcelo Piñeyro optou pelos desvios e desvios, gerando afastamentos, e até mesmo inventou/criou por perceber qual seria o melhor caminho para dinamizar a narrativa cinematográfica, sem se importar com os fatos reais apurados por Ricardo Piglia e escritos no livro. Nesse momento o realizador estava levando em conta que uma adaptação cinematográfica advinda de uma obra literária sempre vai produzir novos signos que traduzem outros signos. E em contrapartida dos afastamentos, também veremos pontos em que o filme tomou o texto do livro como argumento e o seguiu, não por ser servil, e sim por saber que essa transposição não tornaria o filme uma obra mimética, ou um conjunto de imagens coadjuvantes para o texto literário.

Nesse capítulo irei focar ainda, a relação quase conjugal entre a literatura e o cinema, em que parece que este está subjugado àquela em um casamento que o cônjuge é apenas o cinema e o jugo, a canga está posta só sobre o seu pescoço, como se essa relação fosse um casamento medieval em que o marido/ macho fosse a literatura e entrasse com e como o *patrimônio* (provedor de bens e com o dote) restando ao cinema - esposa/fêmea - o papel de *matrimônio* carregado de deveres e obediência e fidelidade, como nos mostra Georges Duby “o amor do marido por sua mulher se chama *estima*, o da mulher por seu marido se chama *reverência*” (DUBY, 1990, p. 58). Para quebrar essa reverência ao hipotexto, ou o cinema conquista a sua liberdade como hipertexto ou precisa pedir o divórcio. Afinal como escreve Julio Plaza: numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, **tendem a se desvincular do original** (grifo meu)”. (PLAZA, 2001, p30).

1. ANTECEDENTES E CONTEXTO SÓCIO CULTURAL NA FORMAÇÃO DE UM CENÁRIO CONTURBADO

1.1. O CONTEXTO HISTÓRICO E SÓCIO POLÍTICO

Entre os dias 27 de setembro e 6 de novembro de 1965 um caso policial agitou Buenos Aires e San Fernando na Argentina além de Montevideu no Uruguai. O livro “Dinheiro Queimado” (*Plata Quemada* - 1997) de Ricardo Piglia conta esse fato com uma narrativa ágil com cortes e multimedialidades que aproximam a linguagem do livro de uma linguagem quase cinematográfica, para além disso somos informados na contracapa que o autor teve acesso ao material secreto das investigações. Passados apenas três anos do lançamento do livro e o realizador Marcelo Piñeyro elaborou em conjunto com Marcelo Figueras um roteiro aprovado pelo próprio Ricardo Piglia e que resultou em um filme homônimo. Os fatos narrados no filme poderiam ter acontecido em qualquer lugar, todavia, parte aconteceu em um país que vivia em um contexto sócio cultural muito conturbado.

Em tudo e por tudo, a história política e social da Argentina não pode e nem deve ser analisada ou contada de forma linear. As discontinuidades sempre marcaram o país, essa singularidade pode ser percebida desde as duas fundações da capital Buenos Aires (e conseqüentemente da nação). Em 1536 Dom Pedro de Mendoza fundou o *Puerto de Nuestra Señora Santa Maria Del Buen Aire*, nome que depois foi abreviado para *Puerto de Buenos Aires*. Em 1541, depois de um longo cerco dos índios Querandi (Guarani) uma fome insuportável grassou a população e a cidade foi abandonada. Mas a localização da cidade sempre teve grande importância estratégica e isso não pode ser desconsiderado, então em 1580, por ordem da coroa espanhola, o conquistador Juan de Garay funda a capital pela segunda vez.

Em 1816 foi declarada a independência e criada a República Argentina, que então finalmente conseguiu se livrar do jugo da Espanha. Desde esse momento o país foi intermitentemente governado por militares, malgrado esse fato (recorrente em todos os países da América Latina), o caudilhismo não apareceu tanto quanto nos outros países, sobretudo, de língua espanhola. Mas, infelizmente isso não significou que as diferenças de direitos de cidadania e sobretudo, as distâncias econômicas entre as classes sociais desaparecessem, como nos mostra San Martin di Scalfaferrri:

...por eso mismo nuestra patria, **aunque no haya sufrido el caudillismo personalista** (grifo meu) - esto es decir un solo gusano autonombado gobernador por muchos y muchos años - de terratenientes que con largas manos se apoderan desde los más lejanos rincones hacia La Capital Federal, todavía, **lastimablemente, no logró sacar adelante del inmenso subdesarrollo sobretodo en lo que toca a disminuir los abismos sociales...** (grifo meu), (SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, 1986. p 9)

Se no campo sócio-político podemos perceber essas descontinuidades, o mesmo também acontece tanto no aspecto econômico, quanto no plano cultural. Desde os últimos anos do século XIX uma grande leva de imigrantes europeus chegou à Argentina. Na virada do século, e sobretudo nas duas primeiras décadas, devido a Primeira Guerra Mundial o fluxo de imigrantes cresceu, e isso representou um salto estético quantitativo e qualitativo que impulsionou literatura, artes plásticas, fotografia, música, teatro e cinema na Argentina, e foi justamente um filho de imigrante italiano a realizar um dos primeiros filmes de longa-metragem animado da história do cinema mundial, Quirino Cristiani (1896 – 1984) juntamente com Federico Valle co-dirigiu *O Apóstolo* (*El Apóstol*, Argentina - 1917), um sátira ao Presidente Hipólito Irigoyen (cuja política privilegiava empresários e latifundiários e perseguia os desfavorecidos, dentre eles, os imigrantes). Em 1918 Cristiani realizou *Sem Pistas* (*Sin Dejar Rastros*, Argentina -1918) outro longa metragem de animação que logo foi censurado e recolhido pelo governo de Hipolito Irigoyen. Quatro anos depois do advento do cinema sonoro realizou *Peludópolis* (*Peludópolis*, Argentina - 1931) o primeiro longa metragem sonoro em desenho animado, ...hay que recordar siempre que a causa de la descontinuidad, nosotros no podemos ni tener el orgullo y la satisfacción de haber producido el primer film sonoro de largo metrage animado en la historia... (ORDOÑEZ Y GONZALEZ, 1987, p 17), acerca disso também podemos ver os livros *El cine cuenta nuestra historia* de Raul Horacio Campodónico e sobretudo os dois tomos de Cine Sonoro Argentino, o primeiro assinado por Abel Posadas, Monica Landro e Marta Speroni e no segundo volume os tres autores tiveram a colaboração de Raul Horacio Campodónico.

Entretanto, para além de muitos artistas a guerra também trouxe imigrantes que pensavam em uma forma de conscientização muito mais imediata. Se desde o começo do Século XX os socialistas e os anarquistas já haviam dotado o país de conhecimentos políticos e ideológicos, com a ascensão do Facismo na Itália mais uma leva de italianos imigra para a América, e logo o enfrentamento ao sistema, mesmo continuando no campo artístico, ultrapassaria também a ordem do simbólico.

Depois da glória financeira das duas primeiras décadas, a economia da Argentina parecia resitir ao fenômeno do Crack da Bolsa de Valores ocorrido em outubro de 1929,

todavia houve uma reviravolta no preço dos grãos que gerou aumento de preços e a fome trouxe revoltas. Era a segunda vez que Juan Hipólito de Jesús Irigoyen governava o país, durante o seu primeiro mandato (1916 -1922) já havia ocorrido uma revolta dos trabalhadores anarco-sindicalistas na província de Santa Cruz, e o Exército e o governo Irigoyen responderam com um massacre em 1921, o episódio foi narrado no livro *Patagônia Rebelde* de Osvaldo Bayer que embasou um filme homônimo de Héctor Olivera (*Patagônia Rebelde-Argentina*, 1974).

Hipólito Irigoyen, ironizado por Cristiani no filme *El Apostol*, foi deposto por José Francisco Uriburu em um golpe militar que implantou um regime de terror. Dentre os novos imigrantes chega o anarquista italiano Severino Di Giovanni que rapidamente se uniu aos sobreviventes que não aceitaram pacificamente o massacre da Patagônia. Lutou para ter seu próprio jornal e conseguiu ao assaltar um caminhão pagador. Di Giovanni viveu um curioso episódio com detalhes bastante parecidos aos narrados por Ricardo Piglia em *Plata Quemada*. Para além de ser professor, jornalista e tipógrafo Severino Di Giovanni era um anarquista extremamente arrivista e participou de varios roubos a bancos, no mais importante e lucrativo deles, assaltou o caminhão pagador (em *Plata Quemada* os ladrões assaltam um pequeno caminhão), e exatamente como o Nene Brignone e o Gaucho Dorda, Severino Di Giovanni também matou um policial, por isso passou a ser mais perseguido. A verdade é que Di Giovanni incomodava o governo não apenas com atos, mas sobretudo com os discursos considerados subsersivos e que para além de inflamar, também continuamente instavam o povo para a luta. “...esta intimación tiene que ser acatada, de lo contrario sepan Uriburu y su horda fusiladora que nuestras balas les buscarán el cuerpo. Y sepan la banca, el comercio, la industria, los terratenientes, los hacendados, las empresas...”, (BAYER, 1998). Preso pela polícia de Uriburu no dia 31 de janeiro de 1931, foi condenado à morte e sua sentença foi marcada para 1º de fevereiro (justamente o dia seguinte), teve atitude de herói durante o fuzilamento, que foi assistido e depois narrado por Roberto Arlt (maior ídolo literario e figura quase onipresente no universo ficcional de Ricardo Piglia), no ensaio *El fusilamiento de Severino Di Giovanni*.

Las balas han escrito la última palabra en el cuerpo del reo. El rostro permanece sereno. Pálido. Los ojos entreabiertos. Un herrero martillea a los pies del cadáver. Quita los remaches del grillete y de la barra de hierro. Un médico lo observa. Certifica que el condenado ha muerto... (ARLT, R. 1991. p 37)

Na década de 1940 surgiu na Argentina um movimento semelhante ao Tenentismo ocorrido no Brasil nos anos de 1922 e 1924, mas a pequena distinção e a singularidade que os separa é que o GOU (Grupo de Oficiales Unidos) também carrega características similares ao

Integralismo, outro movimento sucedido no Brasil. Em 1943, portanto oito anos depois do surgimento do Integralismo no Brasil, o GOU apareceu com as mesmas aspirações e ideais tradicionalistas, ultra-conservadores e anti-comunistas, também inspirados na Doutrina Social da Igreja Católica que, na realidade tinha como maior preocupação o estancamento do avanço e ascensão do comunismo na América Latina. E é exatamente neste período que começa a ascensão militar e política do então Coronel Juan Domingo Peron que, a exemplo de Getúlio Vargas (antes das missões estado-unidenses atuarem no Brasil e da visita de Franklin Roosevelt), também professou simpatia pelos países do Eixo, sobretudo pela Alemanha., tal comparação pode ser melhor notada se lermos o que diz Hugo Gambini:

Perón se afirmaba cada vez más em sus ideas autoritarias y, según él, “contra esas internacionales se alzaron el nacional socialismo y el fascismo, y fueron destruidos con las calumnias con que se apostrofan siempre los movimientos nacionales o zonas de liberación. También evocaba “su admiración por Mussolini y su propósito de repararlo” y dijo que “desde sus primeros pasos en la política junto al general Uriburu, se ejecuto esa línea operativa” (GAMBINI, H. 2008. p150)

É interessante e válido ressaltar que, na década de 1940, malgrado o fato do Governo ter uma estreita aproximação com a ala mais radical da Igreja Católica, foi a primeira vez que o Estado oficialmente permitiu, mesmo que por poucos meses, o culto da Difuntita Correa (Maria Antonia Deolinda Correa), talvez em razão do centenário da “milagreira”, de todo modo, ao lado do Gauchito Antonio Gil e de Evita Peron, a Difuntita Correa representa uma das maiores manifestações de religiosidade popular na Argentina. b É curioso notar ainda, que é exatamente nessa época que Marcos Roberto Dorda – el Gaucho Rubio (uma das personagens envolvidas no assalto ao carro pagador, que inspirou Ricardo Piglia no livro *Plata Quemada*), quando ainda era criança foi levado pela mãe em uma peregrinação ao Santuário de Vallecito, local onde à margem da religião oficial, a população mais pobre, desde os fins do século XIX professa devoção à Deolinda Correa (chamada Defunta Correa). Homem de sua época, o Gaucho Dorda apresenta como característica mais marcante uma mescla de catolicismo com religiosidade popular povoada por anjos, demônios, contrição, desejo e, principalmente, a culpa católica.

Muito religioso, o Dorda, sempre quis estar nas graças de Deus (grifo meu) e inclusive sua mãe (declarou) que ele queria ser sacerdote em Del Valle (povoado próximo, a cinco quilômetros da casa da família), onde vivem os irmãos do Sagrado Coração, **mas, quando foi lá, enrabou um vagabundo** (grifo meu) no caminho e aí começaram todas as suas desgraças. (PIGLIA, R. 1988, pg 60)

É fácil perceber pelos destaques em negrito que no corpo e na mente do Gaucho Dorda habitavam a ideologia da punição e um desejo sexual quase que irreprimível, (no terceiro capítulo mostraremos a caracteropatía do Gaucho, bem como o contorno do problema de um ator sem o *physique du rôle* exigido) . E se as contradições que acompanham a fé do Gaucho Dorda parecem incongruentes e impossíveis de conciliar, elas são um pequeno escorço do que sempre se passou na Argentina, e, de certa forma pode-se dizer o mesmo da Aliança que Peron conseguiu reunir em volta de si para se eleger, e estranho também o apoio e a aceitação das organizações sindicais que foram quase unânimes em torno do nome de Peron que era louvado até mesmo em jornais operários de tradicionalmente arrivistas e combatentes aos governos. Os sindicalistas que não o apoiaram sofreram perseguições e alguns perderam emprego. Entretanto, com a Europa tentando se recuperar dos danos causados pela Segunda Guerra, a Argentina pode aumentar as exportações de carne e grão e se consolidar na posição de:

...**granero del mundo entero** (grifo meu), para más allá de hacer prestamos de dinero (muchas veces con bajas ganancias) para algunos de los países de Europa (incluso la Inglaterra), y tñ solo algunas pocas décadas después, la cosa se remontó contra nosotros, y ahora, al revés, son ellos que entre muy gruesas comillas “**nos prestan**” (grifo do autor) y siempre con altas ganancias... (SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, Idem, pg 37)

Todavía, a tradição golpista não fora completamente esquecida, e apesar do verdadeiro fanatismo devotado à Primeira Dama Eva Peron, aumentado ainda mais depois de sua morte em 1952, no segundo governo o peronismo começa a cair em desgraça, e à exemplo do que já havia ocorrido com Hipolito Yrigoyen, o mesmo acontece com o agora General Peron, e como havia feito Urriburu , o também militar Eduardo Lonardi derruba Peron em um golpe conhecido como Revolução Libertadora. E, como se fosse uma semente do mal ou *O Ovo da Serpente* que no filme de Ingmar Bergman mostra a inflação alemã cavalgando durante a Republica de Weimar para servir de trigo e principalmente fermento para a ascensão de Adolf Hitler e do nazismo, apesar de aqui se passar justamente o contrário, posto que o crescimento e solidificação dos índices econômicos eram fáceis de perceber, depois do golpe da Revolução Libertadora, houve uma sucessão de outros golpes militares, e sempre mais à direita, como se o regime instalado no momento estivesse:

...a los ojos de los gobiernos militares, todos sus antecesores llevaban el país de forma muy relajada, y más y más cayendo en los mismos vicios antiguos de viejos gobiernos flojos, además de enfermo terminal casi al borde de la muerte, y siempre

con ganas de recibir más hierro y piedras de carbon en el horno. (SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, 1986, p 29).

Essa linha de raciocínio é exatamente a mesma que seguiram tanto o General Sylvio Frota no caso do atentado do RioCentro em 30 de Abril de 1981, quanto os articuladores de todos os Atos Institucionais, sobretudo o A.I 5 em 13 de Dezembro 1968, golpes ainda mais à direita arquitetados e consumados pelos militares linha dura do Exército Brasileiro.

Não nos parece ilegítimo, nem tampouco forçoso apontarmos uma aproximação entre os líderes políticos Juan Domingo Peron e Getúlio Vargas que vai além do caudilhismo, se o ditador brasileiro foi chamado de Pai dos Pobres, na Argentina esse papel hipoteticamente coube à Evita - mulher de Peron - que com populismo, carisma e facilidade de se comunicar com os mais pobres (*los descamisados*), recebeu de Peron, capitalizou, e depois devolveu em dobro ao marido, uma aura de mito. Hipólito Irigoyen é outro governante que apresenta pontos em comum com Getulio Vargas, sobretudo por ser reconhecido como o Presidente que legou os direitos trabalhistas ao povo argentino.

O General Peron e os outros governantes que o sucederam eram todos militares, entretanto quando se pensa em Ditadura Militar sempre anunciamos o espaço de tempo decorrido entre 1976 e 1983, porém é quase possível contar com os dedos de uma só mão os presidentes civís que governaram a Argentina depois de Juan Domingo Peron, e todos governaram por muito pouco tempo. Na música *La Argentinidad al Palo* do grupo portenho Bersuit Vergarabat os jornalheiros gritam manchetes

Diarieros:

Más desnutridos en el "Granero del mundo"...

...

..."El que apuesta al dólar pierde", dijo el Ministro.

También Menem y su primer inundo

Cavallo y sus lágrimas de cocodrillo.

Cinco presidentes en una semana...

sabemos que estão falando sobre os presidentes Fernando De la Rúa, Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Caamaño y Eduardo Duhalde que passaram na verdade 12 dias (de 20 de Dezembro de 2001 à 1º de janeiro de 2002), mas a letra de certa forma também pode descrever o que passou entre 1958 e 1966. Quando Arturo Frondizi foi deposto e puseram Jose Maria Guido que embora fosse civil claramente era uma marionete dos militares e

governou por apenas 18 meses, seu sucessor foi Arturo Umberto Illia Francesconi que juntamente com Frondizi e Hector Campora formam uma trilogia de mandatários civis não servís aos militares. Durante o governo de Arturo Illia aconteceram os fatos narrados por Ricardo Piglia.

Illia revogou a proibição ao Partido Comunista, publicou a lei do salário mínimo e a Lei do Abastecimento que controlava os preços da cesta básica, aumentou o Produto Interno Bruto além de ser o verdadeiro responsável por um dos maiores orgulhos da Argentina, a menor taxa de Analfabetismo do Continente Americano, duas vezes menor que o Canadá e os Estados Unidos. Entretanto para um Presidente elevar o nível educacional das classes economicamente desfavorecidas, soava e para era quase como trair as classes mais abastadas, e no que tange à “traição da classe social”, podemos traçar um paralelo entre a ação social do Presidente Arturo Illia e a ação criminosa de Nene Brignone, senão vejamos:

O que executou...é Franco Brignone, aliás, o Nene, aliás, Cara de Anjo, filho primogênito de um abastado empresário da construção...estreou no mundo do crime em 1961 aos dezessete anos(.....) o impacto sobre seu pai foi tão terrível que ele morreu de um ataque cardíaco ao receber a notícia. O juiz lhe disse que embora a pena fosse de simples cumplicidade, ele merecia ser condenado por parricídio. (PIGLIA, idem, 1999. p 68)

Essa declaração nos leva a pensar que, na visão do juiz, o maior crime cometido por Nene Brignone não parece ser o de assaltar e matar, e sim trair a sua privilegiada classe de origem. O mesmo se dá com o Governo de Arturo Illia e as disputas entre as diferentes classes sociais se agravaram, assim Illia só governou o país por 32 meses, de 1963 até o golpe militar de 28 de Junho de 1966 que permitiu a ascensão do General Juan Carlos Onganía que assumiu o poder suspendendo o direito de greve, quebrando “...la Autonomia Universitária, conquistada em 1918, y que, sin ninguna duda, era de un gran valor simbólico para Arturo Illia, que cuando era estudiante había peleado bravamente por eso derecho” (SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, Idem, p 65), e comandando *A Noite dos Grandes Cassetetes*. Depois de Peron foi o primeiro a cumprir o mandato pelo tempo que regulamenta a Constituição Argentina, e só não dobrou o mandato porque foi deposto em outro golpe arquitetado pelo General Agustín Lanusse que entregou o cargo em mãos do também General Roberto Marcelo Levingston.

O assalto ocorrido em San Fernando não precipitou, nem sequer contribuiu para a queda de Arturo Illia, entretanto, nos primeiros meses de mandato do General Onganía houve um aumento de policiais nas ruas (natural em Regimes de Exceção e Estados policialescos), e,

conseqüentemente, uma real redução da onda de “crimes comuns” que grassou no Governo Illia,

Acabou-se a delinqüência comum, dizia Silva. “Os criminosos agora são ideológicos. É a ressaca que deixou o peronismo. Ora, qualquer ladrãozinho que você encontra roubando grita Viva Peron! Ou grita Evita Vive ! quando você vai encaná-lo. São delinqüentes sociais, são terroristas... , ...botam uma bomba e fazem um trem ir pelos ares... , ... estão m guerra contra toda a sociedade. Por isso (segundo o Silva) era preciso coordenar a ação policial com a Inteligência do Estado... (PIGLIA, R. 1999, p49)

nas páginas 19; 20; 46; 47 e 48 Ricardo Piglia narra outras conexões e relacionamentos intrincados entre os criminosos comuns e os presos políticos

“Um grupo de indivíduos audaciosos pode fazer muito neste país”, dizia sempre Nando. “Os ladrões são muito porra-loucas (... , ...) Achava que o melhor era conseguir o pessoal entre os caras da bandidagem e não ter que ficar formando gente. Nando tinha esperanças de fazê-los entrar para a Organização. Por bombas, roubar bancos, cortar linhas elétricas, provocar incêndios, distúrbios. As coisas haviam saído pelo avesso e os caras da bandidagem terminaram levando o Nando como organizador. (PIGLIA, R. 1999, p 48)

o Governo de Onganía se vangloriava de ter posto a Argentina nos eixos. Apesar do seqüestro e posteriormente da morte de Pedro Eugenio Aramburu no dia 1º de Junho de 1970 freqüentemente aparecer como a primeira ação do grupo dos Montoneros, na verdade foi em 30 de Junho de 1969 que a organização realizou sua primeira ação ao matar o sindicalista Augusto Timóteo Vandor, todavia a verdadeira preocupação do Governo Onganía era o combate e o extermínio dos comunistas e terroristas, então, logo voltaram os assaltos.

O nome Montoneros é uma homenagem aos antigos exércitos formados principalmente por civis e aos caudilhos do século XIX. Malgrado o fato da franca oposição ao Regime Militar, acompanhando Richard Gillespie, é preciso que não esqueçamos que na formação dos quadros Montoneros havia algumas facções de católicos que nunca tiveram boas relações com os comunistas e sindicalistas apesar de estes também formarem a base do peronismo,

Basta una mirada inicial a los antecedentes políticos de los montoneros de más relieve para que el observador se quede perplejo: muchos de los hombres y mujeres jóvenes que tomaron las armas en los últimos años sesenta y principios de los setenta movidos por ideales populares nacionalistas y socialistas, habían recibido su bautismo político en ramas de la tradicional y conservadora Acción Católica (AC); algunos incluso habían partido del Tacuara, inspirado em la Falange española; muy pocos procedían de la izquierda y casi ninguno había comenzado su vida política como peronista (GILLESPIE, R. 2008; p, 98).

e, que, para além disso os Montoneros, principalmente e acima de tudo, eram o maior grupo de apoio ao General Juan Domingo Peron que estava exilado na Espanha, até mesmo porque eles acreditavam que Pérón era:

una vía nacional hacia el socialismo, considerándola un sistema de socialización económica y poder popular respetuoso con las condiciones y tradiciones nacionales” (GAMBINI, H. 2008. p 116)

Mas nem todos os Montoneros conheciam a história de Peron frente ao GOU. Novo paralelo pode ser estabelecido entre Vargas e Peron, e assim como Getúlio se aproveitou do Integralismo que o apoiou e serviu de escudo contra o golpe de Estado planejado por Luis Carlos Prestes e a Intentona Comunista de 1935, da mesma forma procedeu Peron, que depois de usufruir até mesmo do radicalismo anti comunista dos Montoneros, descartou-os assim que se sentiu firme no poder em seu terceiro mandato. Como nos mostra Hugo Gambini

Ninguno de ellos, por edad, había conocido la violencia peronista que empezó en el 45 y concluyó en el 55. Nadie había sido torturado en los sótanos de la sección especial, ni baleado en las refriegas policiales de los actos opositores, ni impedido de hablar en una asamblea sindical, ni obligado a cantar una marcha, ni a llevar luto, ni a afiliarse AL Partido Peronista para conservar un empleo público” (GAMBINI, H. 2008. p226).

Logo depois da solidificação do Estado Novo em 1937, Getúlio Vargas cortou relações com Plínio Salgado e os demais integralistas.

Na Argentina dos primeiros anos da década de 1970 a dança das cadeiras continuou até o golpe militar, e a dança atingia inclusive presidentes militares como Roberto Marcelo Levingston Laborda que governou de 18 de junho de 1970 à 21 de março de 1971 até ser deposto por Alejandro Agustín Lanusse que depois de dois anos no poder convocou eleições vencidas por Héctor José Cámpora. Essas eleições tinham como cláusula especial a proibição da candidatura de Juan Domingo Peron; A volta de um civil à presidência trouxe o cumprimento de uma promessa de campanha, e Câmpora anistiou os presos políticos e reatou os laços diplomáticos com Cuba. Esses eram atos muito ousados para um país que vivia sobre a sombra dos cuturnos e fuzis. Em menos de dois meses de seu governo, sem contrariar as cláusulas, mas violando as regras acordadas antes das eleições, Campora negocia a volta de

Peron e no dia 20 de Junho, logo na chegada do General ocorreu o *Massacre de Ezeiza*¹.

Peron traiu Campora que, sem saída, convocou novas eleições e logo teve que renunciar. Foi substituído por outro civil - Raúl Alberto Lastiri - que esteve à frente do país

entre 13 de julho de 1973 a 12 de outubro de 1973. Raul Lastiri organizou novas eleições e Peron, por fim pode voltar ao poder. Com seu falecimento em Julho de 1974 sua terceira esposa Maria Estela Martinez, aliás Isabel Perón, assume o governo, contudo a Alianza Anticomunista Argentina já havia sido gestada e preparou o terreno para o que reconhecemos como golpe militar.

Quando o Comando Juan José Valle (uma facção mais violenta dos Montoneros) seqüestrou e matou Aramburu os militares encontraram um bilhete que dizia que o fuzilador Aramburu, para além de seus próprios crimes pagava pelo outro fuzilador (José Uriburu), assim eram vingados Severino Di Giovanni e obviamente Juan José Valle fuzilado em 1956 por Aramburu e inspirador do grupo. É interessante notar que quando esteve preso, o Nene travou contato com jovens que integravam ou viriam integrar as colunas do grupo Montoneros. Podemos questionar que se o gaúcho Dorda fosse dotado do mesmo nível de inteligência que possuía Franco “El Nene” Brignone, não teria esse encontro o levado a integrar o grupo, que era, afinal, em sua grande maioria formado por católicos fervorosos.

Ao falarmos de ditadura ou regime militar, na Argentina sempre nos referimos ao período de 24 de Março de 1976 à 29 de Outubro de 1983, e esquecemos dos governos de Onganía, Uriburu, Aramburu e todos os outros militares que governaram a Argentina, aponto de verdadeiramente podermos falar que os governos civís constituem um feliz hiato. No caso do Brasil, pensamos no golpe de 1º de Abril de 1964 vigente até 31 de Dezembro de 1984, assim, não pensamos nos governos de Eurico Gaspar Dutra ou de Floriano Peixoto e Deodoro da Fonseca, ou por durarem menor espaço de tempo, pela distância temporal, ou até mesmo por uma menor atrocidade, ainda que Floriano tenha instalado um regime de terror. ...Un muerto siempre representa una tragédia, dos muertos representan una epopeya trágica, és tan solo preguntar a los seres queridos, así és lo mismo asesinar a dos, o, matar a miles... (SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, Idem, 1986, pg 101)

-
1. O Massacre de Ezeiza ocorreu no dia 20 de junho de 1973, durante o enfrentamento entre a central sindical CGT e os Montoneros que disputavam o controle na organização de recepção à Peron, deixando um saldo de 13 mortos e 365 feridos.

1.2 O CONTEXTO CULTURAL

Não existe arte revolucionária sem forma revolucionária (Vladimir Maiakovski)

Na Argentina os primeiros anos da década de 1950 transcorreram como em quase todos os países do mundo ocidental, e os cidadãos do país assistiram o crescente domínio político-econômico dos Estados Unidos da América consolidado desde os fins da Segunda Guerra Mundial, na Europa com o Plano Marshall, e na América Latina até mesmo com intervenções militares. Esses acontecimentos e o poderio econômico jogaram sementes que vingaram e findaram com a invasão cultural estadunidense. Não por acaso essa época coincide não apenas com uma decadência, mas principalmente também com um afastamento e rejeição dos ritmos tradicionais argentinos como o Tango e a Milonga. Tradição só existe se também for modernidade, não é uma linha tênue que as separa, posto que não existe separação, se alguma manifestação é **tradicional** ela é necessariamente **moderna**, afinal a definição de moderno diz de algo que pertence ao tempo presente e está de acordo com o gosto atual, enquanto o tradicional diz do hábito, uso, frequência. Assim, para que não deixasse de ser tradicional a resistência que estava restrita às milongas (bares onde se baila) e aos bolichos (bares tradicionais), avançou e fez despertar nos argentinos um orgulho patriótico por um ritmo genuinamente platense (Argentino e Uruguaio). O mesmo fenômeno pode ser observado no Brasil, sobretudo em fins da década de 1950, com o advento da Bossa Nova, e assim como os jovens argentinos da classe média e classe alta tinham vergonha e desprestigiavam o Tango e a Milonga e privilegiavam o Rock n' Roll, os brasileiros das classes correspondentes se envergonhavam do Samba, a não ser que fosse mesclado com o Jazz.

A ressurreição do Tango coincidiu com a recuperação da economia argentina no final da década de 1950, mesmo com o grande poder de influência da Televisão, poucas pessoas possuíam aparelhos de televisão em suas casas e assistiam em casas comerciais e bares. E, se por um lado os Meios de Comunicação de Massa, principalmente a televisão, retratavam muito mais a as classes média e alta e as idéias do país oficial, por seu turno o Tango e os *milongueros* que sempre contaram e cantaram a história dos marginalizados, boêmios, prostitutas e outros excluídos (mesmo que idealizados), viam os reais despossuídos se afastarem cada vez mais do cinema e da música que verdadeiramente representavam o país real.

A chegada do cinematógrafo na Argentina coincide com a chegada no Brasil, ambas datam de 1896. E a data da primeira produção genuinamente nacional também é contestada, acontece um ano após as primeiras exibições quando Eugene Py, exatamente o mesmo fotógrafo que trouxe o cinematógrafo e exibia filmes em Buenos Aires, resolveu fazer umas tomadas despretenciosas da Bandeira Nacional,

...nada ni nadie puede garantizar que hubo intención directa de hacer cualquier COSA (sic) con el más pequeño rasgo de arte, sino solo un experimento, como lo hizo el Dr Alejandro Posadas con los documentales quirurgicos hoy olvidados, asi, si no hubiera pasado con el intocable Eugene Py, y sobre todo, si no estuviera la Bandera Nacional, esa película no solo tendría que haber sido olvidada, mismo porque “*La Bandera Argentina*” no solo constituye la película más floja y aburrida ... (ORDOÑEZ Y GONZALEZ. sin fecha, pg 27)

e da mesma forma que sucedeu com *Uma Vista da baía da Guanabara*, se não realizado, pelo menos atribuído ao pioneiro Afonso Segreto, o filme de Eugene Py também não resistiu ao tempo.

Na segunda década do Século XX houve uma explosão de documentários e filmes patrióticos, porém advindo dessa leva e já em 1908 o imigrante italiano Mario Gallo realizou *El Fusilamiento de Dorrego* (O Fusilamento de Dorrego) primeiro filme argentino de ficção e que narra a execução do político e militar Manuel Dorrego, e apesar das limitações naturais da época, o filme não abusa das legendas para substituir a fala e por isso conseguiu alçar vôos estéticos que assustaram o público, senão vejamos .

...seguro que “*La Revolución de Mayo*” está cargada de los pecadillos de teatro filmado, fallo no raro en la gran mayoría de las películas de los inicios del siglo, mismo asi és, indudablemente, un importante señal en la historia de nuestro cine, y Mario Gallo en su anterior película (“*El Fusilamiento de Dorrego*”) para más allá de grandes vuelos para su pequeña envergadura, apartado del campo estético, aún demuestra nuestra larga tradición de fusilamientos... (ORDOÑEZ Y GONZALEZ . sin fecha, pag 28)

Mario Gallo seguiu realizando filmes de caráter histórico mesmo durante a crise que se abateu sobre o cinema argentino, sobretudo depois do início da Primeira Guerra Mundial, malgrado o fato dessa decadência em 1914 Enrique García Velloso realizou “*Amália*” o primeiro filme argentino de longa-metragem, baseado em uma novela de José Marmol e contando com a fotografia do pioneiro Eugene Py, no ano seguinte, usando a mesma tática do realizador de “*Amalia*”, Humberto Cairo, Eduardo Martinez de la Pera e Ernesto Gunche se não adaptaram “*Martin Fierro*”, pelo menos usaram os poemas de José Hernández e co-dirigiram “*Nobleza Gaucha*” (“*Nobreza Gaúcha*”) que conseguiu um relativo êxito de público em uma época que, ao contrário da primeira década, as pessoas iam

muito pouco ao cinema, talvez a razão do apelo que as autoridades faziam, não em prol do cinema, mas em favor das raízes argentinas e como Domingo Di Núbila nos diz é exatamente isso que o filme mostra:

Buenos Aires y la pampa, como su antecesora, Nobleza gaucha, le dan ambiente; carne y cereales, riqueza del país, están en sus fotogramas, y por último, pero no 'lo' último, están en ella conmociones espirituales y el fermento reivindicatorio de una época argentina em que el hombre de trabajo renunciaba a seguir inclinándose sumiso ante el amo omnipotente, y se lanzaba a luchar por el rescate de su dignidad y de indeclinables aspiraciones humanas (DI NÚBILA, 1959, p 21)

Vimos (na página) que em 1917 Qurino Cristiani realizou “*El Apostol*”, mas apesar do caráter pioneiro do filme, Cristiani só realizou mais um filme nessa década, *Sin Dejar Rastros* é o título é simbólico de uma filme que foi apreendido pela policia. A crise não acabou nem com o fim da Primeira Guerra, entretanto, nessa época Carlos Gardel estréia no cinema atuando no filme “*Flor de Durazno*” (“*Flor de Pêssego*”), realizado por Francisco Novoa o cantor ainda não é o grande astro que logo se tornaria, o filme não atinge grande público, nem anuncia o que viria no fim dos anos de 1920.

Na década de 1920 o público realmente se afastou do cinema, mas já em 1930 faz filas e supelota os cinemas mesmo em ssões de curta-metragem, principalmente para ver “*Encuadre de Canciones*” (*Alinhamento de Canções* -1930) de Eduardo Morera, primeiro filme falado da América do Sul, para além de ouvir sua própria voz o público ia para ver e ouvir Carlos Gardel. Essa é a década dos filmes musicais como “*Tango*” (1933) de Luis Moglia Barth que traz Libertad Lamarque no elenco , de *Munequitas Porteñas* de José Agustín Ferreyra, primeiro longa metragem sonoro da Argentina que descobriu o filão que transformou Carlos Gardel de astro da música em astro do cinema. O número de produções ser multiplicou e a Argentina além de exportar para os países vizinhos, alcançou o México, a Espanha e em filmes como “*El día que mi Quieras*” (“*O dia que você me amar/quiser*” 1935) conseguiu muito mais público que todos os filmes estadounidenses em toda a década de 1930, na Argentina, Bolívia, e Uruguai.

John B. Nathan, director de la Paramount en Buenos Aires, había informado en Estados Unidos que la popularidad de los filmes argentinos torna dificultoso para las compañías norteamericanas el mercado de exhibición sudamericano. Y como el público de América Latina de ese modo estaba librado en buena medida a la influencia del cine de su propia lengua, Washington quiso que las películas en castellano fueran producidas por un país amigo. Temió que las argentinas pudieran eventualmente ser vehículos para la filtración de propaganda enemiga en América Latina. Y prefirió no correr riesgos. (DI NÚBILA, 1959, pg 32)

Com clara intenção de protecionismo comercial (de seus filmes) e, principalmente, ideológica (de seu sistema político), logo que Juan Domingo Perón (1946 – 1952) assumiu o poder, os Estados Unidos usaram como desculpa a tardia entrada da Argentina na Segunda Guerra Mundial e assim pararam de vender filmes virgens para um grande concorrente. Esse fato, acarretou mais crise do cinema argentino além de uma intervenção estatal que obrigava os cineastas a apelarem para temáticas populares, ou não teriam o subsídio para a compra do, agora muito caro material virgem. Leopoldo Torre Nilsson foi um dos poucos que resistiu fazendo cinema de autor, mas se por um lado o Governo Perón só durou até 1955, por outro lado sua saída mostrou que os desmandos geraram e a censura escamoteava uma crise econômica que reforçaram o protecionismo e a crise que persistiram até a ascensão de Arturo Umberto Illia, infelizmente um hiato de liberdade que durou cerca de três anos, quando percebiam a agonia do governo democrático e a fermentação do golpe Octavio Getino e Fernando Solanas começaram a filmar “*La Hora de los Hornos*” (“*A hora dos Fornos*” -1966-68).

No dia 28 de Junho de 1966, depois de um golpe militar que derrubou Arturo Illia, o General Juan Carlos Onganía assumiu a Presidência da Argentina, em um lugar afastado da Casa Rosada, um grupo de cineastas liderados por Fernando Solanas, Gerardo Vallejo e Octavio Getino fundou o *Grupo de Cine Liberación* e neste mesmo ano começam as filmagens de *La Hora de los Hornos* (idem – Argentina, 1966/68) assinada por Solanas. E a presença de realizadores como Solanas, Getino, Vallejo e, principalmente Fernando Birri, representa muito mais uma exceção que a regra que era a do cinema oficial (patrocinado pelo governo), até o fim da década de 1960 eram filmes de chanchada com o música de tango sempre aparecendo de uma maneira heterodiegética e forçada, da mesma forma que faziam a Cinédia e principalmente a Atlântida quando punham os cantores da Rádio Nacional como atração e também com uma configuração heterodiegética. Desde o início da década de 1970, a exploração do mito do gaucho: como un solitario centauro de la pampa, Leonardo Favio hizo un western com el gaucho reemplazando el cowboy y La pampa sustituyendo el Monument Valley (ORDOÑEZ y GONZÁLEZ s/f p 71), além da exaltação do nacionalismo, o tango, a milonga foram substituídos pela temática erótica. Temas como emigração, repressão, exílio e mesmo a política da ditadura militar, fizeram parte de um cinema de resistência, praticado entre outros, pelos quatro autores supracitados e também eram exceção. Alguns autores que não faziam parte da chanchada também realizaram filmes com essa abordagem e o Grupo Liberación passou a chamá-los de Segundo Cine. “¿Hasta qué punto puede hoy afectar este Segundo Cine, (grifo meu) con

pretensões de chegar a capas massivas, o Orden y la Normalidad neocoloniales? (SOLANAS, F y GETINO, O. 1973 p 38,39). E isso não só perdurou por toda década de 1970, como também adentrou os três primeiros anos da década de 1980.

A redemocratização do país permitiu a revigoração do cinema argentino, tanto que logo após a ascensão de Raul Alfonsín, já em logo aparece “*El asesinato en el Senado de la Nación*” (“*Assassinato no Senado da Nação*” – 1984) de Juan Jose Jusid e principalmente “*La Historia Oficial*” (“*A Historia Oficial*” -1985) de Luis Adalberto Puenzo e “*La Noche de los Lápices*” (“*A Noite dos Lápis*” -1986) . de Héctor Olivera. A volta de Fernando Solanas pode ser lida como um símbolo dos ventos de mudança e democracia, e o título de seu primeiro filme de retorno ao país “*Tango: El Exilio de Gardel*” (“*Tango: O Exílio de Gardel*” – 1986) também é representativa do que se passava na época, para além de homenagear Moglia Barth e Carlos Gardel ainda brinca com o maior ícone da identidade argentina.

...ahora parece que la cosa empieza a cambiar y el bebé empieza a hacerse mayor, la llegada de “Pino” Solanas puede representar mucho más que una sencilla vuelta de alguien que estaba vacaciones, llega y (ORDOÑEZ y GONZÁLEZ. s/f p 88)

O que realmente representou a mudança no cinema argentino foi a criação da Nova Lei do Cinema (Nueva ley de Cine) sancionada em 1995 e que obriga as redes de televisão e os cinemas a captar recursos para o financiamento de novas produções como explica Octavio Getino:

Una cifra cercana a los 100 mil dólares en materia de subsidios y un monto total de 450 mil dólares en el rubro de créditos, explica la precariedad con que logró sobrevivir el INC y el cine nacional. Son cifras que sólo pueden ser comprendidas en su justo valor si se las compara con los más de 50 millones de dólares a los cuales ha podido acceder el presupuesto Del Instituto, siete años después, en 1997, a partir de la vigencia de una nueva ley de cine. (GETINO, O. 2005, p75)

As artes plásticas argentinas tomaram uma posição mais radical que o cinema, não baixaram a guarda quando viram que não atingiam o grande público, não para comprar sua arte (o mercado sabe para onde deve se dirigir, conhece sua segmentação), mas para apreciá-la em exposições públicas. Sabiam que para além de querer os artistas como funcionários públicos, os governos sempre premiam o servilismo e nunca o talento (intangível como o vento, mas real como pedra). Assim, enquanto o governo e a censura voltavam suas lentes e marchas pesadas sobre as outras artes e viam os artistas plásticos como inacessíveis ao grande público e por isso mesmo, menos perigosos, posto que não teriam formas de

influenciar politicamente a sociedade. O Governo adotou uma forma velada de marginalizar as artes plásticas.

Na segunda metade da década de 1950 alguns artistas se aglutinam em torno dos pintores Kenneth Kemble e Luis Alberto Wells, que influenciados pelo *Action Painting* de Jackson Pollock e pelo *Dripping* criado por Max Ernst trouxeram o *Informalismo* para a Argentina. Todavia, a partir de 1959 é em órbita de Alberto Greco que o *Informalismo* vai girar. Antes desse breve mergulho no *Informalismo* que chocou a Argentina em 1957, Greco viajou ao Brasil, esteve primeiro no Rio de Janeiro onde indubitavelmente influenciou e foi influenciado por Lígia Clark e Hélio Oiticica. Depois passou por São Paulo que o fascinou tanto a ponto de organizar em Buenos Aires a exposição Arista de São Paulo. Pensa expandir o *Movimento Informalista* por toda a América Latina, contudo, abandona o projeto por acreditar que o movimento estava se tornando vendido e disposto a decorar paredes das casas burguesas, transformando-se de informalismo em formalismo.

Quando viajou para a Europa Alberto Greco percebeu que o Informalismo Europeu também se tornou *maneirista*², então, em 1962 rompeu definitivamente com qualquer forma de arte plástica que pudesse ser comercializada

De fato, tratava-se de ultrapassar a estaticidade da pintura de ‘cavelete¹, através de um meio técnico que pudesse favorecer a dinâmica da forma plástica..... A superfície da tela parecia não mais atender , enquanto suporte, às necessidades do trabalho visual, sobretudo quando em torno muitos outros veículos se desenvolviam e se ofereciam a novas experimentações. (CANONGIA. 1981, p8)

e criou um movimento radical chamado *Vivo Dito* que vai ser a matriz dos *Parangolés* (1964) de Helio Oiticica. Expõem em Madrid, Paris, Barcelona, Roma e principalmente em Piedralaves, pequena província de Ávila na Espanha. Os *Vivo Ditos* são precursores diretos da arte efêmera como a concebemos e, sem vínculos com a Arte Sacra do Budismo. Greco,

2. Nos livros *A Arte Clássica e Conceitos Fundamentais da História da Arte* o suíço Heinrich Wölfflin afirma que a arte apresenta uma sucessão de períodos *clássicos* e *barrocos* que não representam apenas os movimento do Renascimento e o Barroco que o sucede, mas que todo movimento tem um período clássico quando está estabilizado e sua exacerbação e negação seria o barroco. Assim o *expressionismo* seria o barroco do *impressionismo*. No intervalo desses ciclos surge o *maneirismo*.

leva tudo até às últimas consequências e planejou sua morte como uma grande obra de arte, no dia 12 de Outubro de 1965, cometeu suicídio com os braços abertos em forma de cruz remetendo à arte da *Crucifixão* cara à história da Arte ocidental, mas sobretudo eram suas mãos que davam o toque de *Arte Conceitual* em cada uma delas tinta fresca revelava a palavra *fim*. Alberto Greco morreu no mesmo ano dos eventos relatado por Ricardo Piglia em *Plata Quemada*.

No livro “*Cordilheira*” Daniel Galera descreve o encontro da escritora brasileira Anita van der Goltz com o escritor argentino Holden, alias Diego Parisi, e seu grupo de amigos, também escritores que pretendem viver e morrer de acordo com o enredo de seus livros, todos se dizem inspirados em Jupiter Irrisari um obscuro escritor guatemalteco que parou de escrever para viver as histórias, todavia é Alberto Greco que transpira nas páginas de *Cordilheira*.

Pensando que a arte não tem que se popularizar, e sim o povo é quem tem se artificar, e o contrário disso seria a banalização, os artistas radicalizaram o discurso sem a preocupação de facilitar a comunicação (da mesma forma que procederam os realizadores do Cinema Novo no Brasil). A estratégia poética de grande parte dos artistas, não por divórcio da realidade e sim por opção estética, mais e mais mergulhava na Arte Não Figurativa e na Arte Conceitual, dois caminhos de difícil intelecção não apenas para a parte da população menos acostumada com exposições, como também para os freqüentadores habituais das vernissages, dos museus e das galerias, parece pouco disposta a absorver essa forma de arte. Entretanto, não há como fugir muito tempo do tempo em que se vive, e a realidade extraartística findou por aparecer na cena, assim, para estupefação de todos, um grupo inspirado no recém falecido Xul Solar (1887-1963) buscava uma identidade nacional, e pensando que a arte e a política devem ter uma única e mesma pulsação, enveredou na realização de obras, senão de enfrentamento sem mediação com o regime vigente como faziam os arrivistas que praticavam a *Art Engagé*, pelo menos com uma estética que não só chamou a atenção e até mesmo convocou a participação do público.

A vanguarda parecia falar para si mesma, e por isso passou a ser considerada falsa. Alguns artistas repensando Maiakovski anunciaram que para além de uma forma revolucionária a arte não pode estar divorciada de um conteúdo revolucionário e um tanto inspirados na *Arte Muralista* do México, e liderados pelo também músico Jorge de la Vega, o

Grupo Nueva Figuración abandonou a Arte Abstrata e o confronto iminente não tardaria a explodir.

Se o grande público não consumia essa arte, pode-se pensar que era destinada à elite que freqüentava as galerias (e geralmente comprava os quadros) . Todavia a segunda via é pensarmos com Friedrich Nietzsche que aponta para o binômio **entender – gostar** que não pode ser divorciado, senão vejamos:

Até mesmo na linguagem antiga da tragédia se apresentavam expressões inexplicáveis...em falas que não correspondiam à simplicidade natural... Eurípedes mostrava-se impaciente, por fim teve que confessar que ele, espectador, não entendia os seus grandes precursores. Mas, para ele, **o entender estava na própria raiz de todo o gozar** (grifo meu) e de todo o procriar, decidiu consultar a opinião dos outros, quis saber se alguém pensava como ele e assim confessava não ter bem entendido. A maioria, porém, só lhe responderam com um sorriso desconfiado... (NIETZSCHE. Idem, 1972, pags 94 e 95)

Ainda que Eurípedes esteja a procurar respaldo para atacar o “hermetismo” de Ésquilo e Sófocles, é perceptível como a elite (posto que era a elite quem assistia as tragédias que não apenas imitavam heróis e reis, como também eram apresentadas para a elite), não entendia os espetáculos que assistia, mas calava sobre isso. Fácil traçar um paralelo entre essa elite grega e aquela elite argentina que freqüentava as galerias de arte. Essa era a mesma cena artística que Alberto Greco deixou para trás quando saiu da Argentina, entretanto tudo mudou e mundo artístico foi fortemente abalado quando em no dia 3 de Novembro de 1968 foi inaugurada a exposição *Experiencia 68* em que Roberto Plate expõe a instalação obra “*Baños Públicos*” que também se antecipa a interatividade na arte e permite que o público interfira escrevendo na porta do banheiro, como realmente acontece nos banheiros públicos, findou por se converter em um espaço para opinar politicamente, assim o que mais se pode ler foram as ofensas e críticas não só a um funcionário em particular, mas também a todo o Governo de Juan Carlos Onganía, e uma das mensagens dizia “*Muerte à Onganía*”. A reação do Governo não tardou e a obra foi destruída. Em protesto à censura, os outros artistas retiraram as suas obras da exposição.

Nesse contexto sócio-político e cultural sucederam os fatos que embasaram a história narrada por Ricardo Piglia no livro *Plata Quemada*, todavia é muito importante prestarmos atenção na letra do Hino Nacional Argentino que diz:

Oid mortales el grito sagrado

Libertad, libertad, libertad...
 ...coronados de gloria vivamos
 o juremos con gloria morir

Ao fim e ao cabo tanto Alberto Greco quanto o Nene Brignone e o Gaucho Dorda não fizeram mais que ouvir e seguir ao pé da letra os ensinamentos de seu Hino Nacional.

1.3 CASO SIMILAR NO MÉXICO

No dia 9 de Abril de 1989, a Policia Mexicana descobriu drogas e armas em uma caminhoneta em uma fazenda num bairro afastado da cidade de Matamoros. Esse achado que podia ser corriqueiro para a polícia, findou por revelar uma quadrilha de traficantes que usava o poder místico de Adolfo Jesus Constanzo – *El Padriño* - exercia sobre a população local. Constanzo era praticante de Palo Mayombe, uma *santeria* africana muito próxima do culto *Ñañigo* descrito por Alejo Carpentier no livro *Écue – Yamba- Ó*. Alguns pontos aproximam o bando de Adolfo Jesus Constanzo e o dos assaltantes de San Fernando, Constanzo (que era homossexual), e seu namorado fizeram um pacto de morte (que não ocorreu no caso de *Plata Quemada*), só que antes de tombar e depois de resistir ao cerco e a um tiroteio, em que conseguiram matar muitos policiais, *El Padriño* queimou o dinheiro que tinha no apartamento. Misticismo, homossexualismo, assaltos e sobretudo o dinheiro queimado, indubitavelmente aproximam esses casos ocorrido no Mexico e entre Argentina e Uruguay e no final o ato de queimar o dinheiro.

O caso do cubano Constanzo instigou o cineasta espanhol Alex de La Iglesias (autor de *El dia de La Bestia*) a realizar um filme sobre o caso, todavia , os jornalistas mexicanos que cobriram o caso, também escreveram livros e compraram direitos autorais não apenas sobre o que escreveram, como também sobre o caso, para contornar esse problema, Alex de La Iglesias realizou *Perdita Durango* (*Perdita Durango. Espanha/México 1997*). Mas teve que dirigir o foco muito mais para mulher que oficialmente aparecia como noiva e posteriormente esposa de Adolfo de Jesus Costanzo.

2 . A NARRATIVA COMO TELHADO DE MUITAS ÁGUAS: Excesso e Concisão no cinema

O filme “Dinheiro Queimado” (*Plata Quemada* – 2000-1) realizado por Marcelo Piñeyro e que está baseado no romance homônimo de Ricardo Riglia na verdade guarda mais afinidades que uma relação de fidelidade com o livro. Mesmo porque o livro, apesar de mostrar uma linguagem plana quase sem metáforas e, sobretudo, abordar um caso policial, em nenhum momento se deixa prender pelos clichês das novelas policiais com “tramas detetivescas”, e por isso não desliza suave como o filme que por estar inserido em uma narrativa mais comercial aplainou todas as arestas existentes, evitando assim o que poderia significar entraves na recepção. Se por alguns aspectos o livro viola a gramática tradicional dos livros policiais, ao contrário, o filme parece fazer um esforço para ser enquadrado nas narrativa e gramática tradicionais.

Se o cinema de vanguarda sempre se caracterizou por lançar mão de recursos ainda não utilizados, não é ilegítimo esperar que também possa acontecer exatamente o contrário, e assim, para além de não usar clichês e abrir mão dos expedientes recorrentes, um filme *avant garde* também pode abdicar de algum dos recursos considerados importantes ou até mesmo fundamentais para a narrativa cinematográfica. Como exemplo disso, podemos citar o realizador holandês Jos Stelling autor do filme “*De Illusionist*” (“*O Ilusionista*” - Holanda 1984). Em um drama tragicômico é contada a vida de dois irmãos que vivem em uma região do interior da Holanda. O mais velho tem veleidades artísticas, assim, enquanto trabalha sonha com as luzes da ribalta e com a hipótese de brilhar em palcos de um mundo maior que o vilarejo em que habita. O outro, portador de deficiência mental, parece satisfeito com a tranquilidade da vila, e ainda que não carregue a ideologia da punição não tem competência cultural nem mesmo para sonhar ser além do que já é. Em *Plata Quemada* Nene Brignone e o Gaucho Dorda/Angel nem mesmo são irmãos, quanto mais gêmeos, mas são chamados *mellizos* (gêmeos por todos que os conhecem). Os conflitos entre irmãos para a realização pessoal já foram mostrados na literatura por Sófocles em *Antígona* (irmãos Etéocles e Polinices); Machado de Assis em *Esau e Jacó* (gêmeos Pedro e Paulo); que inspirou Milton Hatoun em *Dois Irmãos* (gêmeos Yaqub e Omar) e todos descendem, sobretudo da narrativa bíblica com os irmãos Caim e Abel a quem o filme se refere. Jos Stelling conta tudo isso sem diálogos, e o mundo tenso e delicado dos irmãos é atravessado

por lamúrias, grunhidos e sussuros sem gritos. É interessante ressaltar que o filme *O Homem da Linha* (De Wisselwachter, realizado na Holanda só em 1986, já estava com o roteiro pronto desde o final da década de 1970, época, portanto, anterior a *O Ilusionista*, e já esboça a tendência ao silêncio. A personagem principal vive em uma estação de trens não apenas isolada como principalmente quase não utilizada por passageiros (o trabalho do homem da linha é ativar e desativar os desvios e servir como uma espécie de faroleiro), entretanto uma mulher aporta na estação e muda a rotina da personagem título. Quando os espectadores escutariam pela primeira vez sua voz, o trem passa e se sobrepõe à fala do homem. Enquanto a moderna arte cada vez mais parece fazer muito barulho por nada, Jos Stelling optou pelo mutismo eletivo que difere do efeito de suspensão, sobretudo porque enquanto o mutismo eletivo cala por motivos psicológicos que justificam o silêncio (mesmo estético), por seu turno, na maior parte das vezes, a suspensão silencia imotivadamente, e as vezes apenas para causar maior impacto quando retornar à fala como observa COSTA reportando-se a Michel Chion.

O que o francês chama de “suspensão” trata-se de um efeito de silêncio menos sutil, com funções mais claras na narrativa cinematográfica. A suspensão ocorre sempre que **um som que correspondia de forma realista a uma imagem deixa de ser ouvido sem que haja justificativas imagéticas para que isso aconteça.** (grifo meu). (COSTA, 2010, p15).

Quando falamos dos motivos psicológicos que levam ao silêncio real e justificam o silêncio ficcional e/ou estético é tão somente por pensar que sempre será necessário uma justificativa imagética que de maneira fluida e homodiegética se incorpore à narrativa e, assim não pareça violar a diegese com a única e exclusiva finalidade de parecer vanguardista, como exemplo desse silêncio justificado podemos citar as primeiras cenas em que aparece Kaspar Hauser personagem título do filme *O Enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle*, Alemanha, 1974) de Werner Herzog. Assim, da mesma forma o silêncio da personagem Angel/Gaúcho Dorda não é imotivado, como explica a personagem do médico Bunge:

De toda maneira, no relatório Bunge explicou a caracteropatia de Dorda como a de um esquizo, **com tendência à afasia. Porque ouvia vozes falava pouco, por isso era calado. Os que não falam, os autistas, estão o tempo todo ouvindo vozes** (grifo meu), gente que fala, vivem em outra frequência, ocupados com um murmúrio, um cochicho interminável, ouvindo ordens, gritos, risos sufocados..... e ele ficava quieto, sem se mexer, para que ninguém ouvisse o que estavam lhe dizendo... (PIGLIA. 1998, p52).

A afasia é uma das principais características dos pacientes que sofrem do Mutismo Eletivo, e o Gaucho Dorda silencia propositalmente para ouvir o que na verdade não lhe traz conforto. Nas páginas 51, 54, 55, 56 e 57 aparecem mais explicações da “caracteropatia” do Gaucho Dorda/Angel, e é interessante ressaltar que mesmo sendo uma das personagens principais, podemos ver páginas seguidas com diálogos em que não aparece qualquer fala do Gaucho mesmo ele estando presente e participando da ação/cena, exemplo disso é quando assiste uma relação sexual entre o Corvo e a Vivi e mais uma vez fica em silêncio e não é o simples silêncio de quem vê ou está no lugar errado e na hora errada, mas o silêncio doente de quem vê e pensa o sexo como algo sujo apesar de prazeroso, a culpa é maior que o gozo. Esse silêncio aliado à onipresença da voz do outro “gêmeo” pode levar o leitor/espectador a imaginar que o Nene Brignone tenha verborragia, no entanto, para o observador atento é possível perceber que ele fala muito como se estivesse dublando o silêncio do amigo/namorado.

Muito inteligente, Dorda, muito fechado, com aquele problema que tinha, a afasia, o mutismo, porque de repente ficava um mês sem falar, fazia-se entender por sinais e gestos, ficava com os olhos assim ou fechava os lábios para se fazer entender. Só o Nene o sacava... (PIGLIA, idem, pg 58).

Mesmo que a suspensão e o Mutismo Eletivo guardem mais afastamentos que aproximações, em alguns casos devemos considerar o uso funcional (logo justificado) da suspensão:

Exemplo também funcional de suspensão comprovado em sala de aula está em uma das últimas seqüências de *O poderoso chefão III* (Francis Ford Copolla, 1990): Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, grita na escadaria do teatro ao ver sua filha baleada. Vemos sua face urrando em plano próximo, mas não ouvimos o grito. O plano é intercalado com outro, do corpo da filha nas escadas, e por três vezes vemos o esforço do rosto de Pacino, sem ouvi-lo. (COSTA, idem, pg 15-16).

2.1 O ADVENTO DA FALA E O MUTISMO ELETIVO 3

Acerca da importância da fala no cinema o cineasta Linduarte Noronha em entrevista ao autor deste trabalho afirmou que mesmo na época do cinema falado Charles Chaplin continuou fazendo filmes mudos o que provaria que o cinema pode prescindir da fala.

A fala no cinema apareceu em um filme de 1927 *O cantor de Jazz*, mas vai desaparecer logo porque não é essencial, é um apêndice, 'refugo'..., é uma coisa desnecessária que se pode viver muito bem sem ela e pode ser extraída numa cirurgia tão simples, tão rápida e tão fácil, que o paciente no mesmo dia volta para casa. Para mim um filme só funciona realmente quando a imagem consegue transmitir a mensagem, ainda que o som não esteja presente, e é por isso mesmo que quando vejo esses filmes novos em vídeo ou na televisão, a primeira coisa que eu faço é abaixar todo o volume para ver se sem som, o "danado" consegue me dizer alguma coisa, contar a história ou a **estória** só com a imagem. (NORONHA apud MORAES, 1989, p 36, 37)

O realizador paraibano declarou que durante as filmagens do documentário *Aruanda* (Brasil, 1960) muitas vezes ficava se auto-questionando se era correto um filme sonoro não mostrar a fala das personagens principais, mesmo correndo o risco de ser taxado de elitista, posto que privilegiava a voz do narrador (facilmente comparada com a voz do ocupante), em detrimento da voz do quilombolas (ocupados), contudo Linduarte Noronha logo concluiu que:

"...a voz de Zé Bento ou de qualquer outro habitante da Serra do Talhado não é fundamental no documentário, porque cinema sempre deve ser muito mais **áudio** que **visual** e, para o bem da narrativa, a imagem- preponderante no cinema- sempre precisa sobrepujar o som (MORAES. Idem, p37

Entretanto, a música tocada ao vivo e que, acompanhava os filmes desde 1895 até meados de 1927, denota que o cinema nunca foi totalmente mudo, apesar dos espectadores que estavam no atelier do fotógrafo Felix Nadar no Boulevard de Capucines, para assistir ao filme *A Chegada do Trem à Estação de Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, França - 1895 - Louis e Auguste Lumière)* – terem se assustado com a imagem de um trem

3 O termo Mutismo Eletivo ou Seletivo foi introduzido na psicologia pelo médico inglês M Tramer em 1934 e designa uma marcante seletividade no falar, de base emocional, o enfermo demonstra habilidade de linguagem em algumas situações, todavia fracassa em outras situações específicas. O transtorno geralmente é associado aos fortes traços de personalidade que incluem ansiedade social, retraimento, sensibilidade ou resistência. Tomo o termo de empréstimo por acreditar que é a melhor definição para uma arte que mesmo não a tendo como inata, possui o dom da fala, porém pode optar por não usá-la.

projetado em preto e branco e que não tinha som, (quem não é surdo, nem tem acromatopsia ouve sons e enxerga em cores), em que pese ser a primeira exibição pública do cinematógrafo, esse fato, atesta que indubitavelmente o cinema pode comunicar abdicando do som e usando apenas as imagens. No filme *Jezebel* (EUA - 1938) - mesmo que não intencionalmente - o realizador William Wyler faz um **Trompe-l'oeil**, não apenas com os espectadores da época do filme, mas também, e principalmente, com os hodiernos que não apenas conhecem, como também estão muito mais habituados aos filmes coloridos, tanto outrora, como agora todos saem do cinema com a nítida impressão que a transgressora personagem Julie Marsden (interpretada por Betty Davis) usa um vestido vermelho (malgrado o fato do filme ser em preto e branco). O mesmo se passa com o filme *Aurora (Sunrise :A Song of two Humans, EUA- 1927)* de Friedrich Wilhelm Murnau, em que temos uma situação análoga, para tanto é bastante pensarmos em uma sinestesia, e, se onde pensávamos cor, pensarmos som, vamos ter a impressão que estávamos realmente a ouvir o som do vento.

E mesmo os filmes mudos falavam: nós é que éramos surdos a eles. Como prisioneiros de uma garrafa, os atores do cinema mudo tentavam compensar nossa surdez com mímicas e contorções. Daí a impressão de aquário do cinema silencioso. (NAZÁRIO. 1986. p13)

Mesmo sabendo que teria mais hipóteses de naufragar no oceano da vanguarda, que navegar tranqüilo no mar de almirante da narrativa linear e convencional, ainda assim, na década de 1990, quando já havia gravação de som digital e avançados recursos de efeitos especiais, o cineasta inglês Derek Jarman resolveu remar contra a maré do que se pensa acerca de cinema e realizou *Blue, (Blue, Inglaterra, 1993)*, um filme em que temos uma paisagem sonora artificial construída com alguns ruídos, sonetos de William Shakespeare e a música de Simon Fisher Turner que nos é **mostrada** sobre um fundo azul formando um audiovisual amputado, ou um antifilme, se pensarmos que, ao contrário do teatro em que entrando no jogo diegético aceitamos que existe uma rua ou um trem em cena mesmo sem vê-los, o cinema é arte visual apolínea e seu **contrato social** sempre investiu na visualidade e segundo a linguagem da **transparência** uma “realidade era mostrada” com esforço para ocultar as costuras em sua tessitura. E é a **opacidade** ou o oposto da **transparência** que fala mais acerca da avant garde. Sobre a relação conflitante entre vanguarda e linguagem poética menos palatável Décio Pignatari no diz:

Guimarães Rosa exibiu-nos o datiloscrito de um conto inédito perguntando-nos porque a prosa literária brasileira contemporânea (1964) parecia tão frouxa, desossada em comparação com a sua, mais pedregosa...e viril. Respondemos a um primeiro

exame de amostragem representada pelo datiloscrito, que isso poderia resultar , entre outras coisas de um grupo maior de grupos consonantais...e mais tarde botamos um de seus contos no computador e lhe enviamos o resultado que confirmava: uma pequena porcentagem a mais de consoantes. (PIGNATARI, 1997 p63)

Mesmo com o cuidado de não matematizar a arte, se for estabelecida uma analogia entre cinema e literatura pode-se perceber que a ossatura e o esteio do cinema estão calcados na imagem, bem como a ossatura da literatura está nas consoantes. Entretanto, por uma disfunção narcotizante, tanto o leitor quanto o espectador moderno privilegiam as vogais e apreciam desossadas(os) e frouxas (os) literatura, cinema, arquitetura, teatro, música, dança e artes plásticas. Quanto mais livre e inventiva - logo poética - for a obra, tanto mais desprezada, quase como uma inconsciente reafirmação da sociedade unidimensional (propalada por Herbert Marcuse) sempre a esmagar a arte. Por outro lado, podemos pensar que "... *Pier Paolo Pasolini pensou maduramente nestes problemas, e para ele o atual triunfo do 'cinema de poesia' chega a comprometer tanto o espetáculo como a narração*". (METZ 1977, p174). Talvez por seguir essa linha de raciocínio, Marcelo Piñeyro não ousou repetir Jos Stelling ao avesso. Esse avesso seria "mostrar" o cruzamento entre as muitas vozes que o Gaucho Dorda/Angel (personagem interpretada pelo ator Eduardo Noriega) ouve. Então, foi o não descolamento da moldura institucional do cinema comercial que não permitiu que aparecesse no filme a polifonia ou a sinfonia de vozes que povoa a mente do Angel/Gaucho Dorda. É o oposto da opacidade que fala mais acerca da *avant garde*, uma linguagem que ousa arriscar e por mais águas/quedas em sua construção.

"Alguém disse", Alice murmurou, "que ele gira quando cada um trata do que é da sua conta."

"Ah, bem o significado é quase o mesmo", disse a Duquesa, "e amoral disto é... **'cuide dos sentidos que os sons cuidarão de si'**". (grifo meu). (CARROLL, 2010, p105)

De uma forma metalingüística Lewis Carroll parece nos avisar que apesar da tensão entre som e sentido (significado e significante), eles se complementam, ou, talvez nos avise sobre privilégio do significante em detrimento do significado como sempre fizeram os vanguardistas existem muitas possibilidades de interpretações para além do senso comum, abrindo assim, janela para a vanguarda. Entretanto, não se pode entregar ao desfrute da arte de maneira desavisada não sem avisar e adiantar que

'O social na arte é a forma, o conteúdo é por conta de cada artista.....existe uma convenção social em relação às formas da arte. Todo artista é limitado já a priori por uma língua e por um estoque de formas..... existe toda uma certa ilusão e liberdade, de expressão, mas é preciso ver no interior de quanta escravidão se dá essa

liberdade.....uma língua, uma arte é um código de escravidões... (LEMINSKI, 1987, p 287)

Se uma língua se caracteriza muito mais pelo que nos proíbe do que pelo que nos permite, podemos ampliar e dizer que o mesmo se passa com a linguagem, assim a vanguarda é o reino e moradia perfeita do *hic et nunc*, afinal nada é mais aqui e agora que vanguarda, se a linha tênue e paralela da modernidade e tradição se encontra em um ponto, pois toda e qualquer coisa só é tradicional quando perdura no tempo, e muito mais que existir precisa resistir, vindo de algum ponto/ tempo do passado e chegando à época hodierna, e aqui no encontro do velho (vindo de um tempo passado) com o novo (agora) está o ponto de cruzamento. Seguindo essa linha de raciocínio é natural a percepção de que toda tradição pode ser vista apenas como uma outra face ou uma imagem especular da modernidade, mas sim ela própria (tradição) como modernidade, posto que tradicional é o que nos parece eterno. Mas quando se trata de vanguarda (movimento autofágico em si e per si), qualquer repetição e, sobretudo, manutenção, é falsidade e negação do princípio essencial do estar à frente como afirma Paulo Leminski:

A idéia que a poesia possa se puro transbordamento de emoções conflita com esse dado de que ela vai ter que ter uma forma e as formas são sociais. Não existe transbordamento em estado puro ...**aquilo que parecia ser um momento da maior liberdade passa a ser o momento simplesmente do maior igual, o momento do diferente passa a ser o momento do idêntico.** (Grifo meu). (LEMINSKI, 1987, p 295)

Paulo Leminski alerta para a construção artificial da vanguarda (similar a produzida por Salvador Dalí depois da Segunda Guerra Mundial, que para elastecer e dar maior sobrevida ao Surrealismo pintava telas falsamente oníricas, que na verdade eram produzidas de forma mecânica e racional, justamente o oposto do inconsciente surrealismo),

É um tipo de cinema miserável, pois o diretor tenta escapar ao julgamento crítico por meio de sua vontade de embaralhar as cartas. O lema dos simuladores poderia ser a frase de Thomas l'imposteur. "Uma vez que essa desordem nos escapa, finjamos que somos seus organizadores" (TRUFFAUT. 1990, p 226).

o cineasta francês reitera Leminski e atesta que esse fenômeno não acontece apenas na literatura, mas também em todas as outras formas de expressão artísticas. Ora para comprovar isso basta lembrar que poucos anos depois da morte do poeta o realizador estadunidense Steven Spielberg dirigiu *A Lista de Schindler* (*Schindler's List* – EUA, 1993), e de todas as

formas possíveis tentou maquiagem seu filme com as vestimentas de cinema de arte, para tanto reutilizou a técnica levada a cabo por Francis Ford Coppola em *O Selvagem da Motocicleta* (*Rumble Fish* – EUA, 1983), em que malgrado se trate de um filme em preto e branco podem ver os peixes coloridos, a cena final d’ A Lista de Schindler aparecem objetos coloridos destacados na fotografia em preto e branco. Não parece ser o caso de *O Baile* (*Le Bal* – Italia/França, 1983) realizado por Ettore Scola em que a dinâmica da trama toda desenvolvida dentro de um salão de dança que atravessa algumas décadas (e determinados objetos aparecem para marcar – uma garrafa de coca-cola por exemplo - o avanço e conseqüente domínio cultural dos Estados Unidos) não tem o fluxo narrativo prejudicado pela ausência da fala que nem é notada por espectadores mais desatentos, até mesmo porque música dá conta de narrar sem os diálogos. O mesmo se passa com os filmes *As Quatro Voltas* (*Le Quattro Volte*, Itália, 2010) que também não tem diálogos, bem como com *Hukkle* (*Hukkle*, Hungria, 2002) realizado por Gyorgy Pálfi. Porém, se por um turno temos o exemplo desses filmes supracitados que abrem mão dos diálogos sem comprometer o fluxo narrativo e o fazem de forma natural, do outro lado: “Há figuras, pessoas que passam por grandes poetas, não apenas prosadores, que colocam a sua prosa e a dividem arbitrariamente e farsisticamente no papel como um verso” (LEMINSKI, 1987, p294), para sermos congruentes com o poeta no cinema temos exemplos de filmes que constroem artificialmente uma *paisagem sonora* sem diálogos mas com música e ruídos “preenchendo” a banda sonora como se o som e/ou fala fosse(m) desnecessário(s), sem perceber que algumas imagens realmente não conseguem comunicar sem o som.

“Por valor agregado me refiro ao valor expressivo e informativo através do qual um som enriquece uma determinada imagem para criar uma impressão definitiva da experiência, fazendo crer que esta informação ou impressão descende naturalmente daquilo que se vê, estando essa informação contida na própria imagem. **Valor agregado é aquilo que dá a impressão (quase sempre incorreta) de que o som é desnecessário** (grifo meu), pois se resume a duplicar um significado que na verdade é próprio som que causa, por si mesmo ou por discrepâncias entre ele e as imagens” (CHION, 1994, p. 16).

2.2 A NARRATIVA COMO UM TELHADO DE MUITAS ÁGUAS

Pior do que uma voz que cala / é um silêncio que fala. (Paula Taitelbaum)

Por vários séculos a arquitetura da Sicília, Ásia Menor, Itália Meridional e Grécia, foi dominada pelo simples e funcional estilo Dórico. A evolução tecnológica permitiu, mais tarde, o aparecimento do estilo Jônico mais rebuscado e gracioso. Povos distintos deram origem às duas ordens, entretanto, conviveram em um mesmo espaço geográfico. Se estabelecermos uma analogia entre a narrativa tanto cinematográfica, quanto literária, quer de ensaio, ficção ou documentário com as colunas gregas, podemos perceber que se a Coluna Dórica era de execução simples, funcional, portanto similar ao discurso de sobriedade e mesma à narrativa ficcional mais ortodoxa e/ou beletrista⁴, por outro lado o advento da Coluna Jônica apareceu por natural necessidade de fantasia, fuga da naturalidade e imitação da realidade, o mesmo se passa com a narrativa telhado de muitas águas. É interessante ressaltar que tanto o cérebro, quanto o gosto do ser humano, foram programados para o exagero. Se por um lado já no século X a.C a *Vênus de Willendorf* (com proporções exageradas, uma das primeiras manifestações do pós-humano) apontava para o exagero, por outro turno, grande parte da arte grega da segunda metade do século V a.C, e sobretudo o *Efebo de Crítius* negava a tendência para a exacerbação com uma estética estática e hiper-realista. Mas os gregos não estavam satisfeitos com essa espécie de parnasianismo *avant la lettre*, e assim o matemático e escultor Policleto de Argos criou uma forma de dinamizar as estátuas, para tanto dividiu o corpo em cinco linhas que possibilitavam conservar a harmonia e a estabilidade e ao mesmo tempo davam a ilusão de movimento, nascia a tensão e descanso se não desconhecido, pelo menos desprezados pela arte egípcia. O *Discóforo – O Portador do Disco* representa as descobertas de Policleto, e as duas esculturas conhecidas como *Bronzi di Riace* (encontradas por Stefano Mariotini em 1972), são os principais ícones do que o professor Vilayanur. S. Ramachandran (2000) classifica de estímulo hipernormal. Todavia, tanto o exagero, quanto a contenção são fatores cíclicos no gosto estético.

4. Beletrista é um conceito criado pelo poeta e ensaísta Ezra Pound e designa os autores que nada inventaram, mas que se especializaram em algum aspecto peculiar da escrita e que além de não poderem ser considerados inventores, mestres ou iniciadores, privilegiam o academicismo - em detrimento da heterodoxia permitida pela arte de vanguarda - como única forma válida de literatura. Uso o conceito para ancorar o caráter rígido e ortodoxo de uma forma narrativa. Encontramos as categorias propostas por Pound no *ABC da Literatura*.

Se na arte menos pode ser mais, logo a elipse, o não dito e o of-screen seriam o arrazoado de Marcelo Piñeyro para não mostrar as vozes que atordoam o Angel/Gaúcho Dorda, entretanto, se em cada fissura e até mesmo nos espaços aparentemente impenetráveis e sólidos, a diegese é cada vez mais atravessada por uma ilusão de realidade, (oximoro permitido pela pós-modernidade), só poderíamos justificar a contenção das vozes e do teor político que Piglia pôs no livro, se dissermos não apenas que Marcelo Piñeyro apostou todas as fichas na inteligência e competência cultural do público do seu filme, e, principalmente se dissermos também que todos os espectadores de filmes pornográficos, de horror e de melodrama não usam as partes pensantes do cérebro. Senão vejamos o que diz Mariana Baltar:

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental, narrativas de naturezas e premissas muito distintas mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações”. O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams definiu como “gêneros do corpo”. **São narrativas que se pautam no excesso** (grifo meu), (tendo, portanto, traços em comum, a despeito das diferenças internas) e lidam com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*; e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da modernidade. (BALTAR, 2010, p6)

O gosto popular pelo abjeto, pelo horror, pelo melodrama e sobretudo pelo pornográfico, parece reiterar uma tradicional demarcação entre arte menor e arte maior, que já foi apontada até mesmo por ARISTÓTELES:

“Pode alguém ficar em dúvida sobre qual a melhor imitação, se a épica, se a trágica. Com efeito, se a menos vulgar é a melhor e tal é a que visa a um público melhor, é por demais evidente ser vulgar a que imita tendo em vista a multidão. Por sinal, os atores cuidam que a platéia não compreende sem que eles aumentem a carga e por isso se desmancham em gesticulação; por exemplo os flauteiros ordinários, que se contorcem para sugerir o lançamento do disco e arrastam o corifeu quando tocam a Cila.”. (ARISTÓTELES, 2001 p51).

Todavia sabemos que essa cisão assinalada por Aristóteles não residia apenas entre o cidadão grego (que assistia aos espetáculos trágicos feitos para inspirar **terror** e piedade), e os escravos (que assistiam aos espetáculos cômicos, que mesmo tendo em seus quadros um autor como Aristófanes, entra em decadência e partir do século III a.C, já começa apresentar os espetáculos de comédias fálicas, cuja aproximação com o gênero **pornográfico** não nos

parece ilegítima nem tampouco forçada). É interessante ressaltar que, a partir do momento em que Roma domina a Grécia, mesmo conservando parte da cultura grega, o Estado Romano que administrava as artes e diversões oferecia uma fuga da realidade através do *Panem et Circenses*, e assim introduziu uma nova forma de espetáculo que facilmente pode ser vista em uma via paralela com dois dos “gostos” apontados por BALTAR, quais sejam, o horror e abjeto, ora a luta de gladiadores estava cada vez mais ultrapassando o horror da morte ao vivo e ganhando o contexto do abjeto quando os espectadores (a minoria era considerada cidadão), pediam que os animais devorassem os derrotados. Entretanto, antes do domínio romano sobre a Grécia, Eurípedes fez uma pesquisa e constatou que grande parte do público da tragédia (cidadãos gregos com direito civis e constituídos como tal) não entendia, ou para dizer o mínimo, não tinha total compreensão do que assistia. Em geral o espectador ia para ver um espetáculo gratuito, subsidiado pelo Estado, e percebido por grande parte desse público muitas vezes não como um acontecimento artístico, mas sempre como um evento social.

...o que parece pressupor que existia uma desproporção latente entre a arte helênica anterior e a inteligência do espectador. Se assim fosse, deveríamos até louvar como progresso sobre Sófocles a tendência radical de Eurípedes para estabelecer uma relação conveniente entre o público e a obra de arte. Mas o “público” não passa de palavra; não é, de modo nenhum, um valor sempre igual e constante. Por que haveria o artista de se julgar obrigado a submeter-se a um poder cuja força reside apenas no número? (NIETZSCHE, 1972. pg 92)

2.2.1 AS MUITAS ÁGUAS DA FICÇÃO

Ao contrário do discurso de sobriedade, que em algumas narrativas pode apresentar um único foco (o estofo histórico necessário ao ensaio e aos textos científicos não permite o uso de muitas águas), a ficção é sempre uma construção com, no mínimo, um telhado de duas águas. Colocar mais divisões (águas ou quedas) no telhado depende de como o autor quer a planta de sua casa, da mesma forma se dá com as variações sobre um tema, como nos mostra Sebatião Uchoa Leite:

“Se o tema é recorrente, ele não recorre sempre da mesma maneira, há um repertório definido de variações. A mais corrente é a situação (A) *Criminosos que são perseguidos pela lei*. Há sempre um fugitivo da justiça (força policial, agência de inteligência federal, justiceiros solitários. Quase sempre por sugestão dramática, é um fugitivo solitário, mas também a frequência de grupos, gangsters ou foras da leisejam quais forem as circunstâncias da busca/fuga, o que se processa é um jogo

de habilidades das duas partes: a de localizar, e a de ocultar e escapar. (LEITE, 1995, p 114-115)

A situação supracitada se enquadra com perfeição ao que ocorre em *Plata Quemada*, e assim já se teria um telhado de duas águas ou duas quedas, sendo a primeira água o crime, e a segunda a fuga e a perseguição: Segundo as informações de última hora, os policiais que investigam o sangrento assalto prestam atenção às sacolas abandonadas pelos malfeitores em sua fuga (PIGLIA, idem p.41). Entretanto, isso ainda nos diz pouco, posto que o paralelo entre a situação proposta por Leite e Plata Quemada não se dá só pelos impropérios e desafios do trio Nene, Angel e Corvo Meireles na seqüência em que estão acuados no apartamento:

Apareceu na janela e olhou para a rua. Havia uma estranha calma, lá embaixo. Lá em cima ele os ouvia se agitarem, os secretas, como se movessem uma folha de lata venham seus grandes filhos da puta – gritou - Ainda tenho duas caixas de balas. (PIGLIA, idem, p162)

mas também e sobretudo no diálogo (que não está no livro mas aparece no filme) entre o contratador Fontana e o aguantador Losardo, em que o uruguaio diz que o delegado Chanco Aguirre está pressionado e pressionando, assim temos:

“Situação (D): *Criminosos perseguem criminosos*. É uma situação comum em filmes de gangsters, quando alguém se vê encurralado pelos rivais por ou pelos antigos companheiros de gang por motivos diversos, da alcaguetagem à ambição.” (LEITE, Idem, p 116-117)

A classificação de Leite é destinada ao cinema, todavia não é ilegítimo resituá-la de empréstimo para a literatura, praça em que não se sentirá deslocada, ademais no caso de um livro atípico com narrativa com sugestões de cortes. É interessante notar que muitos livros, especialmente desde a derrocada do movimento *Oulipo - Ouvroir de Littérature Potentiel* (Oficina de Literatura Potencial), passaram a denotar uma forte influência da linguagem cinematográfica, isso não ocorre somente na literatura policial, (gênero considerado menor), outras linhas estilísticas parecem adotar as técnicas da narrativa fílmica, os cortes bruscos, a multi-tonalidade aproximam a literatura do roteiro cinematográfico. Pode-se perceber um dueto e um duelo na sinfonia de vozes que em algumas vezes chegam a se desmentir, disputam espaço não só na cabeça de Angel/ Gaucho Dorda, mas também nos espectadores/leitores e esse entrechoque de vozes está muito mais presente no livro de Ricardo Piglia que no filme de Marcelo Piñeyro, o que coloca o livro dentro de uma linha narrativa telhado de muitas águas.

Podemos considerar de vanguarda todo filme onde a técnica, utilizada tendo em vista uma expressão renovada da imagem e do som, rompe com a tradição estabelecida para pesquisar, no domínio estritamente visual e auditivo acordes patéticos e inéditos. O filme de vanguarda não visa o simples prazer das massas. Ele é ao mesmo tempo mais egoísta e mais altruísta. Egoísta, porque manifestação pessoal de um pensamento puro, altruísta, porque isento de qualquer preocupação que não a do progresso. (DULAC apud XAVIER. 1978, p110)

2. 2. 2 A REALIDADE ENTRE A INTERMEDIALIDADE E A LINGUAGEM: Um dueto ou um duelo entre o Cinema e a Literatura

Desde a segunda metade do século XIX, artistas plásticos, sobretudo os impressionistas, e Claude Monet em especial, já apontavam para uma visão não apenas particular de contestação ao academicismo vigente, como também de espontaneidade quase como que querendo acompanhar a evolução tecnológica, como por exemplo o advento da fotografia que flagrava “instantes da vida”; houve ainda a invenção dos tubos sintéticos de tinta e a diminuição e conseqüente mobilidade dos cavaletes que pensados e projetados como estúdios móveis ou em miniatura possibilitaram, por exemplo, que o artista saísse do espaço cerrado do estúdio/atelier, isso pode ser visto como um escorço da, ou até mesmo inspiração para a revolução que as câmeras leves e portáteis fizeram com o cinema francês na época da Nouvelle Vague. Mas para além disso, houve algumas incongruências com os passos da fotografia que desejava a máxima fidelidade com o objeto retratado, assim, os impressionistas investiram não apenas em se distanciar da aparência de realidade, como também em mostrar as entranhas da pintura (no Cinema, Ismail Xavier denominou esse revolver intestinal de discurso da opacidade e aquela forma de ocultar, chamou discurso da transparência), e o observador atento consegue perceber uma espécie de *making of avant la lettre* de artistas pintando a si mesmo ou a outros artistas (Johannes Vermeer em *Alegoria da Pintura* e Jan van Eick n’*O Casal Arnolfini* também já haviam feito making ofs, entretanto usaram espelhos e pintaram a si mesmos, enquanto que o pintor alemão Albrecht Dürer usava o espelho em auto retrato, mas sem se flagrar no ato de execução de alguma obra). Essa tendência metalingüística das artes plasticas (em especial a pintura) para além de auto-afirmação, parece apontar para uma necessidade de comentario e diálogo entre pares, pois mesmo que ao lado da música e da poesia trovadoresca (e mais influente que o teatro) as artes plásticas dominassem o imaginário artístico, estávamos longe dos séculos de imagem que bombardeariam a modernidade com o advento do cinema e posteriormente da televisão.

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual segundo Paul Willis, os sujeitos humanos já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes..., ...é tentador sugerir que no momento pós moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural. (JAMESON 1994. p120)

Essa superabundância ou exacerbação das imagens e do som na modernidade foi denominada por Mariana Baltar como sendo um *Frenesi da Máxima Visibilidade*, sem prejuízo da congruência podemos afirmar que essa classificação pode ser vista e/ou posta em oposição ao Mutismo Seletivo, sendo esse similar à arte dionisíaca (sem formas ou musical), e aquela à arte apolínea (plástica ou com formas).

É, pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e a Dionísos, que se refere a nossa constância do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins que existe no mundo grego, entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas...para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra arte, comum dos dois consegue mascarar... (NIETZSCHE, 1972. p.35)

Se pensarmos que o cinema é arte visual por excelência, portanto apolínea na classificação de Nietzsche, podemos perceber que alguns narradores optam por dotar o cinema de características dionisíacas, atendendo ao que Nietzsche chamou de narrativa ou arte ideal- a tragédia ática. Isso atesta que o caminho tomado por Marcelo Piñeyro não é certo, verdadeiro, falso ou errado, e sim o caminho do meio. "... , ...sentir o que dessas imagens se deve tomar, o que abandonar; conhecer as paixões moderadas e as extremas e representá-las sem esgares". (DIDEROT, 1998. p88-89).

As características dionisíacas parecem entortar ou falsear a realidade, o que indubitavelmente, é a forma mais corriqueira de acrescentar quedas/águas em uma narrativa. Nos filmes musicais de Hollywood, nos filmusicais argentinos protagonizados por Carlos Gardel ou nas chanchadas da Atlântida podia-se ver o uso da música de forma heterodiegética (um cantor fazia um número musical descolado o divorciado da diegese). É interessante notar que Marcelo Piñeyro, como quase todo o novo cinema argentino, quase nunca utiliza a música como elemento heterodiegético. Se o acréscimo é feito de maneira homodiegética (como exemplo podemos pensar em uma personagem ligando um aparelho de som e em seguida ouvimos a música) a narrativa flui mais fácil, todavia, não significa que flua melhor, pois a introdução de elementos exógenos à obra já aparece no teatro grego, na escultura pré-histórica

e nunca foi contestada pelos espectadores. Assim, quando Eurípedes populariza o uso do *Deus ex Machina* também está recorrendo a impostura da qual reclamavam François Truffaut e Paulo Leminski. Podemos pensar o Deus ex Machina como um elemento heterodiegético que com o tempo não apenas foi aceito (tornando-se, portanto, homodiegético), como também passou a parecer natural da mesma forma que o organismo humano aceita e se acostuma com uma prótese.

O uso de metalinguagens parece tão homodiegético como o uso da própria pele de um ser como enxerto, por seu turno a intersemiótica soa heterodiegética como o uso de células tronco e isso não torna certo ou errado, maior nem menor. Os espectadores formados pelo cinema que recorre aos efeitos especiais sentem dificuldades e estranheza com o cinema sem tais efeitos. Sendo assim podemos dizer da impostura e da estranheza que a primeira decorre do parto à fórceps de um neologismo artístico, enquanto que a estranheza do desconhecimento, senão vejamos os planos invertidos, reflexos na água usados por Mario Peixoto em *Limite* (Brasil, 1930), ou o primeiro close-up utilizado por David Wark Griffith, que hoje parecem comuns a todo e qualquer espectador, e depois de domesticado torna-se aceito. Vale dizer que as artes plásticas há muito tempo já utilizavam esses recursos. Mas nem a ópera ou mesmo o sonho de arte total de Richard Wagner nos preparou para o fluxo e amor livre entre as artes. Sempre que um recurso de uma arte migra para outra causa estranheza

O trânsito entre as linguagens artísticas, que hoje recebe o nome de intermedialidade, parece encerrar muito mais arestas que cordialidade e ao mesmo tempo que os dois séculos da imagem (século XX e século XXI) reverenciam e dão primazia para a metalinguagem, findam por comparar e olhar com óculos de axiologia ou taxonomia os tráfegos intersemióticos que ao mesmo tempo que auxiliam e dinamizam a narrativa, parecem afastá-la da “realidade”. Assim, a fruição estética e a análise crítica e estética repousam menos sobre o objeto em si, que sobre a fonte e/ou matriz do objeto obra de arte. Quanto mais livre e inventiva a obra, tanto mais desprezada, quase como uma inconsciente reafirmação da sociedade unidimensional esmagando a arte. A fruição não paira sobre o conteúdo, a forma, possíveis ressignificações, metalinguagens e empréstimos lingüísticos, mas sim sobre a veracidade, realidade ou ilusão de realidade e as fronteiras de realidade e ficção são borradas não por consciência estética, mas somente por desejo de realidade ou ilusão de realidade advindas de uma disfunção narcotizante dos espectadores modernos que, assim como Jesus Cristo expulsou os vendilhões do templo, expulsariam o cinema de poesia advogado por Pier

Paolo Pasolini. É esse espectador que exige o explícito e rende devoção aos efeitos especiais (via de mão dupla que a um só tempo é ilusão e realidade) que possibilitam a impossível visão da trajetória de uma bala ou flecha e privilegiando o apolíneo em detrimento do dionisíaco impedem que o leitor/espectador imagine e complete a cena *off-screen*/não dito.

2. 2.3. História, Realidade e Linguagem: As muitas águas do pré-Cinema

A diegese é cada vez mais atravessada por ilusão de realidade e exposição pessoal. Não por menos florescem biografias literárias, documentários em primeira pessoa e cinebiografias. O historiador precisa preencher as lacunas, se isso não passou com Carlo Ginzburg em “*O Queijo e os Vermes*” é por ter tido acesso a todo o processo da Inquisição contra o moleiro Menocchio e se hoje a concepção de história está ancorada na verdade, para os gregos as versões da verdade eram válidas, Tucídides quando fala de seus predecessores classifica-os como *logographoi* (logos-escritores). O logos aqui descende do verbo *legein* (eu falo) portanto é a minha versão, a versão de quem conta.

“Mito remonta à palavra grega *mithos*. Como qualquer outra palavra, seu significado variou através dos séculos. Nos tempos de Homero, no começo da literatura grega (c.725 a.C), um *mythos* não era necessariamente falso. Uma serva replicava diante da pergunta de Heitor sobre o paradeiro de sua esposa Andrômaca: A ele então a confiável intendente retrucava com seu *mythos*: Heitor, desde que você realmente me peça para *mythestai* a verdade” (DOWDEN, 1994. P 14)

Estabelecendo uma primeira analogia entre História que necessita de estofa histórico (*stuff history*) e Documentário Cinematográfico, e uma segunda entre Literatura de ficção e Filme de ficção, pode-se perceber que:

“...a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança, ou da necessidade. Não é em metrificar, ou não que diferem o historiador e o poeta: a obra de Heródoto podia ser metrificada, não seria menos uma história com o metro que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, 2001, p 28)

para os gregos não havia privilégios, classificações e distinções que hierarquizassem Poesia e História, logo Ficção e Realidade. Tanto o discurso dos historiadores, antigos, quanto o dos historiadores modernos é, e sempre foi considerado como discurso da sobriedade. Há que se perceber que se todo posicionamento de câmera é ideológico não há discurso inocente, logo

podem cair por terra “*alguns dos atributos necessários a uma narrativa que se pauta pela necessidade de deixar transparecer uma verdade*” (RESENDE, ibidem, p2). Aristóteles ensina que a distinção entre a ficção (criação logo Poiesis) e a história (imitação, logo Mimesis) está na possibilidade do poeta contar o que poderia ter sido, enquanto os físicos e juristas devem obrigatoriamente contar o que houve, entretanto diz também que “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis.

Ao documentarista nem sempre é dado esse privilégio de tomar posição sem ouvir que falseou a realidade. O mesmo se passa com o escritor. Apesar de ter pesquisado nos jornais e tendo acesso aos autos do processo, Ricardo Piglia lançou mão da Poiesis e ainda que tenha usado a estrutura de romance, percebe-se a busca de uma realidade.

“A ficção é o momento do real assim como o real não pode manter-se sem a intervenção do aprendiz. A ficção é capaz de desvendar, no plano da fantasia, a realidade. Hegel escrevera na **Lógica** que a captação da realidade é saber definir a realidade. Mas a realidade não é apenas aquilo que se chama realidade. Por realidade entende-se também tudo quanto poderia existir e está implícito no todo que existe.....um dilema que perpetua a ininteligibilidade entre realidade e imaginação, não soa realidade coloca-se como ficção, mas é possível antever uma fantasia imanente à realidade, uma ficção na realidade. A tarefa agora é mostrar que não existe dissociação entre realidade e ficção. É preciso fazer crítica ao esquematismo positivista: ou é realidade ou é ficção. Só assim torna-se viável pensar a ficção como real, como algo que tem profundamente a ver com a vida real das pessoas.” (RESENDE, A, 1994. P 34)

André Luis Resende relendo e ecoando Aristóteles - pela via da imagem especular ao definir a realidade como o que poderia existir, contrapõem realidade da ficção que “*reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem ou deveria ser*” (ARISTOTELES, Idem p 48) – ao fim e ao cabo também está apontando para um encontro da Poiesis com a Mimesis e diz não haver incongruência entre criar (ficção) e imitar (realidade) pois “*A ficção cria outras bases interpretativas. Entendimento que é desvio velado, fingimento assumido.*” (RESENDE Idem). Passa que se o mundo social privilegia a realidade em detrimento da ficção, o mesmo se passa analogicamente no campo da arte e o “baseado em fatos reais” ainda que tenha mais credibilidade, ainda não tem a mesma autoridade dos ensaios e relatos científicos.

Seguindo os ensinamentos do Faraó Ramsés III que ergueu decorou um mausoléu com frisos narrando suas glórias, o Imperador da Babilônia Assurbanipal mandou construir os Frisos que representam a primeira adaptação de um livro para a linguagem visual. Ainda que encerrem o mesmo propósito de propaganda dos frisos de Ramsés III, os Frisos de

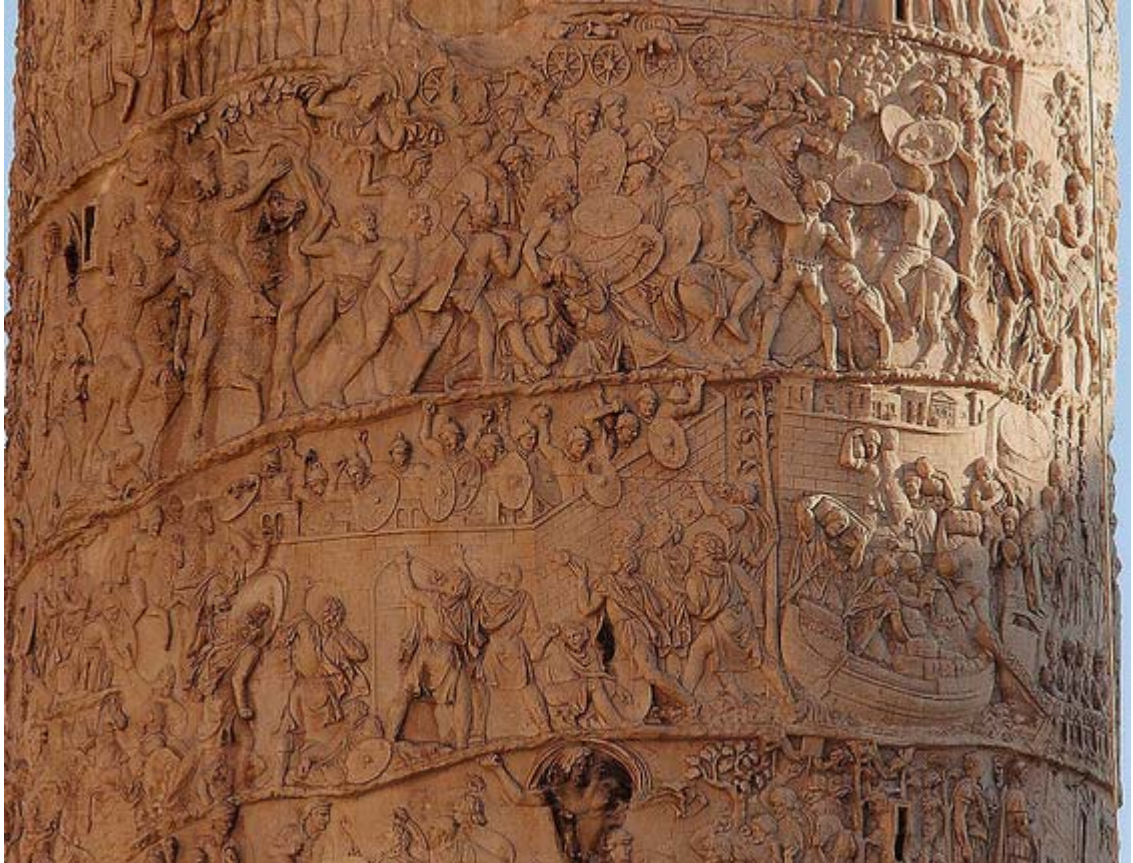
Assurbanipal na verdade são uma adaptação plástica do livro “*A Epopéia de Gilgamesh*”, para aumentar sua popularidade exigiu ser retratado como o herói civilizador dos sumérios.



Posteriormente o Imperador Romano Marco Úlpio Nerva Trajano para comemorar a vitória na campanha que derrotou os Dácios, ergueu a Coluna que apesar não ter nenhum traço intersemiótico ou de intermedialidade, pode ser vista como a primeira e maior influências das artes plásticas sobre o cinema. A narrativa visual da Coluna apresenta elementos visuais que a narrativa cinematográfica elaborou durante alguns anos. Para além de contar a história com narrativas paralelas, outros recursos como o wipe (cortina) tradicional do cinema japonês já aparece na Coluna dividindo as cenas, formando as sequências.



A formação tartaruga (criada pelo rei espartano Leonidas) só pode ser vista de cima, então os soldados de Trajano são mostrados em Plongée. Para além das inovações de técnica narrativa, em ascendente vertical os momentos essenciais da campanha e da magananimidade de Marco Úlpio Nerva Trajano são mostrados, e assim, é dado aos espectadores que se posicionarem na lateral esquerda da Coluna a visão do primeiro trailer da história da arte. Mesmo desprovido de movimento, a Coluna de Trajano e tida como cinema congelado em pedra.



As divisões das cenas permitem que o espectador estabeleça a divisão de espaços e até mesmo de tempo e perceba o *enquanto isso* que dinamiza a narrativa. Baseado em uma das canções folclóricas da *Mère l'Oye (Mãe Ganso)* que diz: *Tom, Tom, Vola un porc, se sauva au galop/ Le cochon fut mangé /Et Tom fut frappé, i / Et Tom descendit / La rue à grands cris. (Tom, Tom, filho de Piper/ Roubou um porco/ fugiu a galope/ O porco foi comido/ E Tom foi atingido / E o Tom desceu a rua gritando alto...)*, em 1905 Billy Bitzer, realizou o filme de curta metragem *Tom Tom - The Piper's Son*, onde encontramos uma cena que um porco é roubado durante uma apresentação de um espetáculo de rua, enquanto os espectadores voltam a atenção para os artistas, o bandido Tom Tom rouba o porco de uma criança, mas como não havia decupagem e hierarquização das imagens a cena muitas vezes passava despercebida pelos espectadores menos atentos.



É interessante ressaltar que o realizador do filme é o mesmo Billy Bitzer que dez anos depois seria o fotógrafo de David Wark Griffith nos filmes que redimensionariam a história do cinema. Griffith insistiu para Bitzer focalizar apenas o rosto de um ator criando no cinema o close-up que já existia nas artes plásticas, esse insight, ainda que não propositalmente, criou uma relação de intermedialidade entre pintura e cinema e não só contribuiu como também determinou a gramática dos planos cinematográficos.

2. 3. INTERMEDIALIDADE EM PLATA QUEMADA

A migração de uma linguagem para outra implica necessariamente em uma transferência que mescla tradução e recriação, posto que são códigos distintos, “*traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética*” (PLAZA, 2001, p. 40). Todavia é perceptível a influência da narrativa cinematográfica nesse texto de Ricardo Piglia que não teme ser ortodoxo em outros, até mesmo no volume de contos “*Nombre Falso*” (1975) livro elogiado por Jorge Luis Borges que o premiou em um concurso de contos policiais, e que foi adaptado para o cinema em 1990 por Alejandro Agresti com o nome de “*Luba*” um dos contos. Depois dessa experiência Ricardo Piglia passou a colaborar em roteiros de vários realizadores argentinos. Em 1995 escreveu o roteiro de “*Coração Iluminado*” (*Foolish Heart*) dirigido por Hector

Babenco; em 1998 colaborou com Fabian Belinski no roteiro de “*La Sonámbula*” (filme de Fernando Spiner), e no ano 2000 adaptou para cinema “*El Astillero*” de Juan Carlos Onetti e “*El Impostor*” de Silvia Ocampo, realizados por David Lipszic e Maria Luisa Bemberg respectivamente. Ora, esse contato com a linguagem técnica do guião cinematográfico certamente influenciou a escrita do livro “*Dinheiro Queimado*” que mesmo antes de ser filmado já era visto como uma narrativa de estilo cinematográfico.

Nesse sentido a adaptação para o cinema de um livro que guarda uma aproximação estilística com o roteiro cinematográfico é muito mais uma transcrição de formas que realmente uma tradução intersemiótica mesmo que atue em diferentes níveis de descrição, quais sejam a passagem do nível simbólico (da ordem da palavra) para o icônico (da ordem da imagem).

Os empréstimos de recursos literários que o cinema se utiliza estão presentes e dinamizam a narrativa do filme de Marcelo Piñeyro mesmo quando não aparecem no livro de Ricardo Piglia. Vemos uma mesma sequência a montagem por anadiplose (processo de repetição e de encadeamento através do qual se retoma o início de uma proposição precedente) e hipálage (atribuição de caracteres de um ser a outro, ou quando uma palavra é usada no lugar de outra), e um diálogo que é uma anti-prospolose, recordemos a cena: O Nene Brignone entra no banheiro, o contraponto é o Angel entrando na igreja, os dois se ajoelham, um em frente a uma imagem de santo outro em frente a um homem, em seguida o Nene discursa acusando o uruguaio de homossexual e temos a um só tempo uma inversão da prospolose (arrazoado em forma de confissão) e uma metábole (reversão, alteração ou deslocamento). Por fim quando o Nene realiza o sexo oral a arma na boca do homem simboliza a felação. Vale a pena ressaltar que, criação de Piñeyro e Figueras, essa cena não é narrada no livro que tem esse equivalente:

...numa transa rápida, nos banheiros cheirando a creolina, com paredes onde se descreviam atos monstruosos e se escreviam frases de amor. Haviam nomes gravados com o se fossem o nome de um deus....Sentia de repente vontade de se humilhar, era como uma doença, como uma graça, algo que não se pode impedir. A mesma força cega que arrasta quem sente a atração irresistível de entrar numa igreja e se confessar. Ele se ajoelhava diante daqueles desconhecidos, ficava imóvel na frente deles como se fossem deuses, sabendo o tempo todo que ao menor gesto em falso, à menor insinuação de um sorriso, de uma brincadeira podia matá-los...Eles, que se despiam, parados como reis em frente ao Nene, não sabiam quem ele era...” (PIGLIA, 1997, p 76-77)

Na cena literária o Gaucho Dorda não apenas nem é mencionado como também, na descrição da chegada do Nene Brignone é ressaltado que o Gaucho ficava em casa quando das saídas do companheiro.

Até que depois, um pouco desorientado, como ao sair de um sonho, voltava para o apartamento onde o aguardava Malito e onde todos esperavam que Nando os ajudasse a atravessar para o Brasil **e sempre que chegava o Gaucho estava enfurnado no seu silêncio, quieto, furioso talvez, fechado no que chamava seu “cubículo imundo”, num canto lá em cima no fim da escada.** (PIGLIA, idem)

Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras aproveitaram o misticismo do Gaucho para desmembrar essa sequência, assim puseram ainda mais águas na narrativa já caudalosa ainda que condensada proposta e executada por Ricardo Piglia.

A adaptação de Dinheiro Queimado para o cinema por Marcelo Piñeyro pode ser vista como uma transcriação em que cada arte envolvida no processo, tanto a literatura, quanto o cinema deve ser julgada, quer em forma quer em conteúdo, de acordo com seu próprio campo de domínio, sem privilegiar um detrimento do outro.

Ricardo Piglia não é um neófito na transmutação “*de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura*” (PLAZA, 2001, p.11). Entre 1994 e 1995 Ricardo Piglia contando com a colaboração do músico Gerardo Gandini, deu seus primeiros passos na criação de libretos para ópera, e em 1995, estreou no Teatro Colón de Buenos Aires, *La ciudad ausente*, que tem como fonte seu romance homônimo. Anteriormente já visitara outra campo distinto da literatura. *La Argentina en pedazos* (1993) é uma compilação de ensaios literários para iniciantes, e que originalmente foram preparados para as adaptações de textos literários da revista em quadrinhos Fierro. Passa com Ricardo Piglia o mesmo que passou com o escritor francês Pascal Quignard, a distinção é que o próprio Quignard elaborou o roteiro para a adaptação de seu livro *Todas as Manhãs do Mundo* (Tous Les Matins du Monde -1991) para o filme de Alain Corneau. Assim que a experiência com tradução intersemiótica é natural para os dois escritores. Contudo, aqui a adaptação para o cinema evidentemente enriquece a leitura e compreensão da obra, no filme *Todas as Manhãs do Mundo* podemos escutar as músicas de Marin Marais e Saint Colombe que eram citadas no livro de Pascal Quignard, e evidencia que o significante escrito (aqui símbolo/palavra) não consegue a mesma força que o significante

falado (fala ou som do cinema), logo não ascende ao nível de signo flotante segundo a concepção de João Batista B. Brito:

“Imaginemos um filme em que aparece uma boneca em um jardim. A boneca não é mais que é a natureza icônica do objeto representado. No máximo é também índice de uma criança que o filme vai nos apresentar em seguida. Nas próximas cenas, somos introduzidos no interior da casa, onde divisamos a criança prometida pelo seu índice. Acontece que a criança é seqüestrada e desaparece da vista dos pais e da nossa...e o filme se conclui sem que a criança tenha sido localizada... quando se deduz que a criança foi morta, a câmara volta para o jardim, onde se vê mais uma vez a boneca abandonada no gramado. Por causa do investimento narrativo, a imagem dessa boneca, neste plano final, já não é mais um mero ícone (de si mesma), ou índice (da menina desaparecida), mas um símbolo complexo de várias coisas: a) da condição infantil em geral; b) da fragilidade e vulnerabilidade dessa condição, perante os perigos do mundo. (BRITO, p 9.1992)

Não é a hipótese de ascensão ou queda do ícone, índice ou símbolo que vai posicionar a obra literária e/ou cinematográfica como superior ou inferior, malgrado a discordância de Pier Paolo Pasolini:

“...me foi preciso o cinema para compreender uma coisa extremamente simples, mas que nenhum literato sabe. Que a realidade se expressa por si mesma, e que a literatura nada mais é que um meio de colocar a realidade em condições de se expressar por si mesma quando não se encontra fisicamente presente. Quer dizer, a poesia não passa de uma evocação, e o que conta é a realidade evocada que fala por si mesma ao leitor, tal como falou por si mesma ao autor.” (PASOLINI apud LAHUD, 1993. p 47)

contudo, não é ilegítimo afirmar que quanto maior o tráfego dos signos muito maior é a carga de significação, e não é preconceituoso esperar da narrativa cinematográfica um discurso de mais fácil inteligência, (a literatura conta apenas com a palavra), por ser o cinema dotado de mais recursos comunicativos, imagem, som e texto advindos de todas as outras formas de arte, senão vejamos: a mise-en-scène e o roteiro nasceram com o teatro, a trilha sonora veio da música, o argumento foi emprestado da literatura, a fotografia obviamente veio da fotografia, mesmo a montagem, anteriormente vista como o único ato exclusivamente cinematográfico, e que teria influenciado o Cubismo, já foi reposicionada e hoje sabemos que podemos encontrar técnicas de montagem não só nos mosaicos, mas na arte plástica de Giuseppe Arcimboldo, e, sobretudo, na Coluna de Trajano e nos Frisos de Nabucodonosor que a grosso modo antecipam o cinema.

No filme “*Depois daquele beijo*” (*Blow-Up*. Itália/Inglaterra, 1966), o realizador Michelangelo Antonioni dizia que a cor poderia substituir o música, adaptou o conto *Las*

babas Del Diablo de Julio Cortazar, mas a relação entre as mídias não ficou apenas entre a literatura e o cinema. Em uma das cenas mais enigmáticas do filme o fotógrafo Thomas (David Hemmings) acompanha um jogo de tênis com raquetes e bola imaginárias, essa ousadia de Michelangelo Antonioni encontra paralelo no filme “*A Felicidade não se compra*” (*It's a Wonderful life*. EUA, 1946), de Frank Capra, em que a Mr Deeds (personagem interpretada por James Stewart) joga beisebol com taco e bola imaginários, e esse não mostrado, não visto, não dito é herança dionisíaca desde quando Téspis andando em Atenas vestiu uma lona que fazia as vezes de capa e gritou: “*Eu sou Dionísio*”.

“É, pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e a Dionísos, que se refere a nossa constância do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins que existe no mundo grego, entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas...a arte dionisíaca. (NIETZSCHE, 1972. p.35)

Ora, ao contrário do teatro em que entrando no jogo diegético aceitamos que existe uma rua ou um trem em cena, o cinema é arte visual apolínea e seu contrato social sempre investiu na visualidade e segundo a linguagem da transparência uma “realidade era mostrada” com esforço para ocultar as costuras em sua tessitura.

“Sugere-se, então, que a reflexão parta de um outro viés, o que corresponde à *lógica do texto*. Trata-se de uma tentativa de incursão em um universo outro que não o que exclusivamente se pauta no conhecimento que apresenta e elabora condições extrínsecas ao campo discursivo. Ou seja, quando o texto das lógicas parece impor as condições epistemológicas e, por conseguinte, os instrumentos com os quais pensar e operar o jornalismo, é interessante propor que o texto, em seu caráter estruturante e estruturador, seja o centro a partir do qual o olhar será direcionado. Mais ainda, é necessário conhecer e questionar o próprio discurso, uma vez que é a partir dele, como ato de escritura e de leitura, que se acredita ser possível (re)pensar..... Nesse aspecto, propõe-se aqui a análise sob uma perspectiva semiológica, uma vez que se reconhece a demanda do texto em ser visto/lido como sistema de significação”. (RESENDE, F 2004, p 7)

Mesmo que não se convoque Bertolt Brecht e o a oposição Teatro Épico e Teatro Dramático, pode-se perceber que o Discurso da Opacidade é análogo, senão similar ao Texto da Lógica que no caso da arte, segundo Brecht era alienado e alienante. E sem nos afastarmos do raciocínio de Fernando Resende, basta fazer uma substituição e onde se lê jornalismo, leia-se literatura e sobretudo cinema, e então pode-se perceber que o texto da lógica é quase que instado para dirimir as possibilidades de amalgama entre forma e conteúdo, naturalmente a maior parte dos espectadores não vai analisar sob perspectivas semiológicas, mas quem tem competência cultural para tanto pode apontar e sem preconceito iluminar leituras sob o prisma da Lógica do Texto, e aproximando Resende de Xavier, pode ser alinhado com o Discurso da

Transparência e as entranhas do processo artístico é mostrado, sem que a epifania ou êxtase seja(m) diluída (os) .

A intermedialidade entre as artes pode ser vista na peça “A Réplica” de 1983 escrita e encenada pelo dramaturgo polonês Jozef Szajna, que coloca em cena um pião rodando e seguida entra um ator, a iluminação mostra homem e pião, quando o ator sai de cena, a iluminação destaca o pião, luz sobre o pião até parar de rodar. E em 1991 A Verdadeira História de Jesus encenada por Waldemar José Solha que adaptou seu romance homônimo editado em 1988 o para teatro. Quando as luzes se acendem vê-se que as cortinas continuam cerradas e que já tem um ator que, entretanto está deitado no proscênio, exatamente no espaço anterior às cortinas, e quando o ator (de quem se vê sobretudo a parte de cima da cabeça) levanta o braço erguendo um cajado só então as cortinas se abrem.

Pensando a tradução poética, Octávio Paz assevera que o ideal “consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos” (PAZ, 2006, p.13). Assim, mesmo que sentado na frisa, no balcão ou até na platéia, todo espectador tem um único e fixo ponto de vista, que no máximo varia a angulação. Nos primeiros filmes Charles Chaplin e Max Linder a dimensão do plano só variava de acordo com a aproximação ou afastamento da câmera por alguma personagem durante a mise-en-scène, e as sequências (verdadeiros esquetes teatrais) eram representadas em um cenário que imitava uma caixa de teatro italiano. Nesse sentido tanto a obra do polonês Jozef Szajna, quanto a do brasileiro Waldemar José Solha apontam para um diálogo entre as linguagens do teatro e do cinema. Na peça “A Réplica” a luz desenha o plano médio e em seguida um plano detalhe do pião, isto tanto pode não parecer explícito ou superdimensionado, quanto passar despercebido por um espectador menos atento e/ou sem competência cultural ou conhecimento da linguagem cinematográfica, e até mesmo ser visto como virtuosismo da iluminação- ou um pormenor supérfluo. No caso de “A Verdadeira História de Jesus” o ator deitado com o cajado pode e deve ser lido como um empréstimo da linguagem cinematográfica, então em vez do cajado abrir as cortinas, está a abrir as águas do Mar Vermelho e quando vemos a cabeça do ator devemos pensar no Plongée, (antes do cinema apenas a Coluna de Trajano havia usado essa técnica narrativa). Aqui a competência cultural é definida pela possibilidade de domínio do código cinematográfico que situa as duas peças cronologicamente no tempo (data posterior a 1895). Ora um homem que nasceu antes do advento do cinema para além de não compreender as duas cenas tomadas de empréstimo do alfabeto cinematográfico, ainda poderia passar pelo

susto do automóvel citado por Paulo Emílio Salles Gomes em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, pelo susto de uma locomotiva no filme *L'Arrivée d'un train en Gare de La Ciotat* (realizado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895) mesmo sendo filme em preto e branco e mudo contrastando com um mundo real de cores e sons. Ou finalmente ter um pensamento similar ao da ama de Sergei M Eisenstein que imaginava que o cinema cortava os membros das pessoas, quando via uma imagem em que decupagem focalizava acima da linha de cintura. Essa imagem não existe no teatro, todavia, não há plano cinematográfico que já não tenha sido mostrado ou esboçado pelas artes plásticas. Assim podemos pensar que o passa aqui é um caso de disfunção narcotizante de realidade. A imagem em movimento parece mais “verdadeira” que a das artes plásticas que, por exemplo na “Ginevra de Benci” ou na “Gioconda”, já mostravam pessoas enquadradas acima da linha de cintura. Passa que o artista plástico precisa eleger um momento essencial e mostrá-lo, ao passo que ao cineasta é dado mostrar a cena em todo seu desenvolvimento.

Em “Dracula” filme adaptado por Francis Ford Coppola do romance homônimo de Bram Stoker a personagem Mina respondendo ao Conde Drácula, ensina a localização do cinematógrafo, mas diz que para ver arte e cultura o Conde deveria ir ao museu ou ao teatro. A história foi escrita e se desenvolve no século XIX, mas a cena não retrata um preconceito ultrapassado. “Já não posso meditar no que vejo. As imagens em movimento substituem os meus próprios pensamentos” (DUHAMEL apud BENJANIN, 1983. p 25). Aqui e em todo pensamento vinculado à Escola de Frankfurt, pode-se perceber o desprestígio do cinema enquanto arte. Walter Benjamin também não andaria no carro de François Truffaut.

Gosto tanto de cinema que mal suporto a companhia das pessoas que não gostam certo dia dei carona a um alemão falei-lhe de Fritz Lang e ele não reconheceu o nome. Max Ophuls muito menos. Então fi-lo descer do carro em Lyon, fazendo-o crer que eu ia parar nessa cidade. (TRUFFAUT, idem, p 287) .

3. DIÁLOGOS CINEMA E LITERATURA: Aproximações e Afastamentos

“uma coisa são duas — ela mesma e sua imagem.” Carlos Drummond

Não apenas uma coisa quando se desdobra na imagem dela, mas todo e qualquer desdobramento se converte em uma via de mão dupla e funciona como as pás do moinho para Cyrano de Bergerac, que tanto podem enviar para a lua, como também podem jogar na lama, portanto ou prejudicam ou potencializam, e nesse sentido a migração de um livro para o cinema deve ser pensada como algo potencializador que permite uma outra leitura e sobretudo uma leitura que pode ter alguns acréscimos, quais sejam, fotografia, música, mise-en-scene, cenografia que tem o poder de transportar o espectador de uma forma mais imediata para o clima e época do filme.

O cinema realiza desde seu início, e quase que involuntariamente, a ambição wagneriana da *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, e de modificar o próprio conceito de Estética. (MULLER, A. 2009, p.30)

Devemos atentar para o fato de que toda e qualquer adaptação de um meio de comunicação para outro, e principalmente de um livro para um filme, necessariamente implica em um processo de produção de sentido do livro pelo roteirista e cineasta, que vão transformar o seu particular olhar acerca do livro, senão em olhar geral, pelo menos em um olhar coletivo que pode (e provavelmente vai) ser novamente particularizado e ressignificado por cada espectador, apesar da discordância de Sergei Eisenstein que afirma que a imagem-conceito⁵ é veículo fiel da idéia que o autor pretende transmitir, e gera quase uma unidade de sentimento e percepção entre autor e espectador, senão vejamos:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, **evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador** (grifo meu). (EISENSTEIN, 2002, 28).

5. *Imagem conceito* é a soma das imagens-representação, e só se torna completa na morte da obra estética. Este tipo de imagem precisa, fundamentalmente, do término da apreciação para se formar completamente. Entretanto, ela se faz presente no decorrer da leitura, se modificando e se transformando na percepção do leitor.

e mais adianta Eisenstein ainda reitera:

A força do método [de montagem] reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor (.....). **Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência** (grifo meu)- a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, **cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor** (grifo meu). É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002, pág 29).

contudo, Andrei Tarkovski discorda com veemência:

Uma vez em contato com a pessoa que o vê, o filme se separa do autor, (grifo meu) começa a viver a sua própria vida, passa por mudanças de forma e significado. (.....). **Não aceito os princípios do ‘cinema de montagem’ porque eles não permitem que o filme se prolongue para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme** (grifo meu) projetado diante dele. (TARKOVSKI, 2002, p.140).

E em alguns casos acontece que o espectador também é um leitor e que geralmente espera que o livro seja não apenas fielmente, mas, sobretudo, servilmente transferido para o cinema. Entretanto, quem consegue definir em que grau a transposição de uma linguagem para outra pode gerar um prejuízo para o texto inicial? Há que se considerar que sempre vai haver modificação quando se vai colocar “...um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos...” (GENETTE apud STAM, 2003, p 231) , posto que o autor que se utiliza de um texto alheio, de alguma forma edita sons, falas, imagens ou palavras para que se adequem ao seu interesse e melhor comuniquem de acordo com a sua particular visão. Se isso já ocorre no trânsito de um mesmo meio e dentro de um mesmo sistema em forma de citação ou metalinguagem que evoca uma aproximação, naturalmente com maior força e, conseqüentemente, com maior diferença vai acontecer quando se der na passagem de um sistema para o outro em forma de intersemiótica que pode evocar um afastamento, se essa tradução for de natureza indicial como é o caso da adaptação de um livro para o cinema em que a tradução se dá por contigüidade e que se percebe, se não a presença do original, pelo menos alguns sinais dessa presença, acerca disso, assim nos fala Julio Plaza:

A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. (... , ...) do ponto de vista da semiótica da montagem, a tradução icônica opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura de qualidade.(PLAZA, 2001, p. 90-91)

Se em “*Plata Quemada*” a mensagem não é totalmente autoreferente a ponto de assumir como uma montagem sintática pura, de qualquer forma mantém com o livro muito mais uma relação de hipertextualidade pois dapta o texto literário sem se adaptar ao texto literário posto que o modifica, recria, estende como demonstra Robert Stam:

A hipertextualidade diz respeito a relação entre um texto, à que Genette denomina “hipertexto”, e a um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de *Eneida* incluem a *Odisseia* e a *Ilíada*, ao passo que os hipotextos de *Ulisses*, de Joyce incluem a *Odisséia* e *Hamlet*. (STAM, R. 2003, p. 233)

Pensando com Robert Stam não nos parece ilegítimo apontar (além da literatura do escritor argentino Roberto Arlt, sobretudo “*Trezentos Milhões*” que é baseada em fatos reais), os livros “*Operação Massacre*” (“*Operación Masacre*” -1957), do argentino Rodolfo Walsh, e “*A Sangue Frio*” (“*In Cold Blood*”-1966), do estadunidense Truman Capote, como hipotextos do livro *Dinheiro Queimado* mas também de outros livros de Ricardo Piglia, não só por serem livros com tramas policiais que envolvem assassinatos, como também, e nomeadamente, por partir de investigações jornalísticas. Vale notar que mesmo sendo precedido em nove anos por “*Operação Massacre*”, o livro de Truman Capote é considerado o precursor do “novo jornalismo”, no qual Ricardo Piglia também está inserido. Por sua vez o filme “*Plata Quemada*” mantém uma clara relação de intertextualidade com o cinema *noir*, e até mesmo com todos os filmes policiais que o antecederam, pois Robert Stam nos explica que:

A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais em que as primeiras podem ser tomados como hipertextos derivados de hipotextos existentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, R , idem p. 233).

Essa relação de hipertextualidades, influências e citações para além do demonstrado feedback causa um diálogo entre os signos: “...como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas...” (PLAZA, J. 1987, p.14), esse trânsito dos sentidos e essa transcrição de formas podem ser traduzidos como um jogo de aproximações e afastamentos com os textos iniciais. O romance “*O nome da rosa*” (*Il nome della rosa*), escrito por Umberto Eco em 1980, foi adaptado para o cinema em 1986 por Jean-Jacques Annaud (*Der name der Rose/Le Nom du Rose*). Quando coloca Jorge de Burgos envenenando

as margens das páginas do “*Livro do Riso*” (uma suposta obra de Aristóteles), Umberto Eco está fazendo uma citação (relação metalinguística) do romance “*A Rainha Margot*” (“*La Reine Margot*”), publicado em 1845 por Alexandre Dumas. Em 1994 a obra de Dumas teve sua sexta adaptação para o cinema e Patrice Chéreau realizou um filme que além do romance homônimo tem relação de hipertextualidade com alguns filmes que o precederam, (possivelmente até com o filme de Annaud), entretanto, existe uma cena em especial que chamou a atenção de espectadores que não conheciam o romance de Dumas, e que portanto, viram como uma citação do filme e do romance “*O nome da rosa*” , Catatrina de Médicis matriarca da família Valois, pede para um perfumista envenenar as margens do livro “*A Arte da Caça e da Falcoaria*” , para matar o Henrique de Navarra que casou com sua filha Margueritte de Valois e finda por envenenar seu filho Carlos IX. A relação instersemiótica dessa cena com o livro que embasou o filme, ficou quase que eclipsada para os espectadores modernos que a leram como uma citação e uma relação metalinguística com o filme de Jean-Jacques Annaud. É interessante ressaltar que, ao contrário da história de Umberto Eco, o envenenamento de Carlos IX realmente aconteceu e o romance de Alexandre Dumas é baseado em fato reais, a exemplo de “*Dinheiro Queimado*”. Resta esperar quais os livros e quais os filmes que vão tomar, tanto o filme “*Plata Quemada*”, quanto o livro “*Dinheiro Queimado*” como hipotexto.

Esse romance conta uma história real. Trata-se de um caso menor já esquecido da crônica policial que para mim adquiriu , porém, à medida que eu investigava, a luz o pathos de uma lenda. (PIGLIA. Idem, p175)

Ainda que Ricardo Piglia veja e tenha a história real como uma lenda, ele escreve: “Tentei ter presente em todo o livro o registro estilístico e o gesto metafórico (como Brecht o chamava) dos relatos sociais cujo tem é a violência ilegal.” (PIGLIA, idem, p 175), assim, se mostra brechtiano até mesmo pelo próprio ato de se inserir na cena e dizer que o livro conta uma história real, e no Epílogo do livro, mas que a presença de um **narrador**, exatamente como no teatro grego vemos em uma **parábase** que nos mostra a presença do **autor** falando em seu próprio nome aos espectadores (no caso leitores), e essa parábase funciona quase como que um *making of* literário a descrever o processo de feitura do livro. Talvez pelo fato de não trocar os nomes, parecia que Piglia era o dono da história e as personagens, a exemplo do que se pensava sobre “*A Rainha Margot*” de Dumas, nasceram de uma história de ficção criada por Piglia. Mas o tempo e o fato de usar os verdadeiros nomes das pessoas que participaram dos eventos, todavia se os fatos se tornaram populares e os jornais divulgaram os memes, todos vêm a ele

como dono dela e a ela (história) como uma ficção criada por ele. Ao contrário do livro que usa os verdadeiros nomes das personagens, apesar de manter o codinome Giselle para Margarita, o filme faz questão de afirmar que os nomes foram trocados. Por se tratar de uma história real e conhecida, da qual Ricardo Piglia não é o dono, parece claro que se quisesse, Marcelo Piñeyro, poderia realizar o filme, e portanto contar a história, sem se embasar no livro de Piglia.

Se no livro “*Dinheiro Queimado*” já encontramos uma linguagem coloquial, (jargão da rua e dos marginais), já era de se esperar que, pela própria natureza audiovisual do cinema, essa coloquialidade se intensificasse no filme, posto que na maior parte das vezes a passagem de um livro (texto escrito) para um filme (texto audiovisual) parece potencializar as possibilidades estéticas, pois ao contrário da palavra, a imagem é ícone, portanto dotada de aspectos apolíneos por isso não apenas mostra como também é vista como o objeto:

...se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que essa função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (PLAZA, 1987, p. 24).

A relação de um signo com um pensamento não está muito distante da relação ou casamento entre a trama e a imaginação, se a trama é o argumento, o livro ou o fato real precisam da imaginação para completar o ciclo, e toda tradução literal tem o poder de suprimir a imaginação, nesse sentido, o cinema se pensado como um dínamo estético só pode gerar potência e energia se não se submeter aos limites do texto inicial e não ajoelhar diante da literatura.

Além de explorar a multitonalidade de vozes, quase como que em uma ópera, é possível perceber que no livro Ricardo Piglia se vale muito mais do recurso de *flashback* que Marcelo Piñeyro no filme, isso pode levar a pensar que o livro é mais cinematográfico que o filme, sobretudo porque o filme utiliza o recurso literário dos capítulos.

Com exceção do epílogo (que também é dividido em duas partes numeradas), cada um dos capítulos do livro é nomeado com um número de um a nove, por sua vez no filme os ‘capítulos’ são chamados “*O Fato*”; “*As Vozes*” e “*Dinheiro Queimado*”.

O filme inicia os créditos com o tango “*Vida Mia*”, que vai ser tocada mais quatro vezes durante todo o filme, e a letra parece explicar o que está passando na relação entre o

Angel e Nene, todavia na abertura a música de Osvaldo e Emilio Fresedo aparece de forma instrumental executada pelo próprio Osvaldo Fresedo acompanhado no trompete pelo jazzista Dizzy Gillespie.

O prólogo do filme com a presença marcante do narrador parecia anunciar que o filme ia jogar com alguns clichês do filme *noir*, todavia, ao contrário do *noir*, aqui o texto descreve a ação no tempo presente, não em um ponto no futuro e em *flashback* (recurso usual e caro ao cinema *noir*), que vai aparecer logo em seguida e pela única vez durante o filme todos. O plano inicial mostra o Angel fazendo ginástica enquanto o Nene está deitado na cama. E o texto em *off* repete literalmente o início do livro: São chamados de gêmeos porque são inseparáveis. Mas não são irmãos, nem são parecidos (PIGLIA. *idem*, p11). O *flashback* é usado para mostrar como os dois se conheceram nos banheiros da Estação Constitución em que iam buscar parceiros sexuais, e a narração em *off* segue, não descrevendo a situação, mas introduzindo as personagens, em relação ao livro Piñeyro faz um *flashforward* apresentando o Nene e já apontando o que no livro ia ocorrer só na página 68. A cena no metrô segue com plongées e contra plongées de pouca inclinação. Em seguida apresenta o Angel: “*Angel nem sequer era aqui*” (aos 3 minutos e quarenta segundos), volta a repetir o texto do livro, e também antecipa algo que vai aparecer mais tarde no livro, mas por via indireta através de um médico, ou na declaração do Nene para Giselle, mas no filme está dito de forma direta pela personagem, o que indubitavelmente confere uma maior carga de dramaticidade, nomeadamente porque corta a voz do narrador e pela primeira vez entrega a voz para uma personagem, é o primeiro diálogo: “*Ouçó vozes*” e aponta para a cabeça “*aqui dentro*”, esse diálogo ocorre aos 4 minutos e 12 segundos, no momento que antecipa a primeira relação sexual entre os dois.

Quando Nene e Angel estão descansando na cama no *post coitum* começamos a ouvir pela segunda vez o tango “*Vida Mia*”, desta vez cantado e iniciando de maneira heterodiegética, porém, após um *fade-out*, sem cortar o som a música segue agora de forma homodiegética com a presença da cantora Adriana Varela (em participação especial) como se fosse uma *cantante* de boate, esta é a cena que vai mostrar Florián Barrios/Nocito conversando com um informante no nascimento da trama do assalto. É a música quem empresta continuidade a cena e serve de elemento de ligação, senão vejamos o que nos diz Fernando Morais da Costa:

...um determinado evento sonoro siga como a trilha também sem cortes para uma dada imagem, a idéia de deslocamento intrínseca ao som faz como que o espectador

tenha uma noção de movimento aliada à fruição de uma imagem em que pouco ou nada se mexe. (COSTA. 2010, p 131)

Um plano de conjunto (aos 13 minutos e seis segundos) inicia *O fato (El hecho)*, e um lento travelling transforma esse plano de conjunto em plano médio, e assim mostra um carro debaixo de uma chuva forte, não obstante, no capítulo 2 (Dois) do livro lemos: “O dia do assalto amanheceu **limpo e claro** (grifo meu)” (PIGLIA, idem, p. 25). Em nenhum momento Ricardo Piglia descreve que começou a chover. Entretanto, ou por estar realmente chovendo no dia das filmagens, ou por questões de dramatizar mais a cena, ou por qualquer outro motivo, como por exemplo para estabelecer um claro divórcio com o que poderia significar uma tradução literal do livro para a tela, Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras mudaram o clima e/ou a estação e assim conseguiram marcar território, quase que como se estivessem dizendo (ou mostrando) se aquele é o livro para ser lido, este é o filme, ou é um filme e destarte, é para ser visto. Quando corta do plano médio para enquadrar a frente do veículo, vemos que o Mereles/Corvo/DiPasquo (motorista do bando) está enxugando o para-brisa por dentro do carro, corta para um plano americano dentro do carro o Corvo toma um tranqüilizante. O Corvo Mereles dirigia muito concentrado. Era viciado em florinol. Tomava quase um vidro por dia e isso lhe dava uma visão tranqüila da vida. (PIGLIA, idem, p36). No banco de trás Angel estuda inglês, depois cheira cocaína e oferece ao Nene que diz: “*Na hora marcada*”. (aos 13 minutos e 44 segundos). Ao contrário, no livro encontramos: “Estamos um pouco **atrasados** (grifo meu) – disse Spector.” (PIGLIA, idem p 28). No filme além dos efeitos estéticos, a chuva também serve para afastar a presença de qualquer transeunte que eventualmente pudesse testemunhar o assalto, enquanto que no livro pode-se ler:

O mais alto (**dizem as testemunhas**) (grifo meu) usava uma meia de mulher na cabeça, mas o outro estava com o rosto à mostra. (... ..) Da praça, um dos aposentados **que tomavam sol viu** (grifo meu) como os corpos ricocheteavam nos assentos **e viu** (grifo meu) sangue no vidro das janelas. “O gordo estava vivo quando parou o tiroteio”, **declarou um dos velhos** (grifo meu)... (PIGLIA, idem, p30).

Se por um lado essas diferenças representam apenas pequenos detalhes na ação e nos diálogos, por outro servem para marcar distância e provocar um necessário afastamento entre o filme e o livro. Mesmo com a presença da voz em *off* de um narrador que até o momento antes do assalto era quase onipresente e apesar das imagens falarem por si o texto complementar mesmo sem ser redundante, as vezes traduzia quase fielmente as falas do narrador do livro, a partir daqui parece haver uma clara separação entre os dois meios de comunicação, como Marcelo Piñeyro se mostrasse esse é um filme obra de um cineasta, por

consequente tem uma natureza que é diferente da obra literária. Assim sendo, com palavras que não são as mesmas que encontramos no livro, o narrador em *off* aparece com um texto entrecortado com os diálogos “...construindo um plano em que há cortes no som enquanto não se corta a imagem...” (COSTA, 2010, p 131). É um plano sequência de pouco mais de um minuto e meio para anunciar o começo da queda das personagens secundárias, e Nocito/Florián Barrios é o primeiro a cair.

O assalto saiu quase como foi planejado, o único senão é que o Gaucho Dorda/Angel leva um tiro, que no livro não tem a mesma importância que lhe foi atribuída no filme: Dorda estava com a camisa manchada de sangue, um tiro o pegara **de leve, de raspão** (grifo meu) e estava ardendo (PIGLIA, idem, p34). E ainda mais a frente Piglia ressalta a insignificância da lesão: Dorda estava com um ferimento no pescoço, **sem gravidade** (grifo meu), o ricochete de uma bala que saía pela culatra e se desviara para o seu cangote. (PIGLIA, idem, p50). Para além de conferir uma maior importância ao ferimento, o filme consegue transformar esse pequeno ato em um *pathos* que poderia até ter causado uma fissura no bando, posto que tanto o Corvo na hora da fuga, quanto o Fontana no apartamento/esconderijo demonstram claramente desaprovação pelo resgate e presença de um ferido. Diferente do livro, no filme a bala foi disparada por um dos guardas do carro-forte. E a cena é de grande tensão tanto na violência quanto na união e amor homoerótico e agápico (ou fraterno se os dois são chamados de gêmeos), com o Nene e o Angel atirando para cima, gritando um o nome do outro até se abraçarem. No apartamento, quando interrogado por Fontana porque trouxe um ferido, Nene explica que armaram uma cilada para eles, e só escaparam pela ação do Angel.

Elevar o grau de seriedade do ferimento (que deixou um caminho de sangue no corredor do prédio), permitiu ao realizador do filme dar a personagem do Nene a possibilidade de acrescentar em sua coleção mais um desafio às regras (no caso aqui ao código dos assaltantes que reza que um ferido é um estorvo) além de adicionar uma carga de dramaticidade ao filme, pois quando vai fazer curativo e extrair a bala do corpo do namorado, Nene lhe oferece *whiskie* e cocaína, Angel aceita a bebida, mas recusa a cocaína e explica a razão de sua preferência por fazer a operação a frio com uma referência às vozes que ouve. “*Prefiro a dor pois assim as vozes não se acostumam mal, mantem as vozes distantes*”, (18 minutos e 16 segundos). Mesmo que todos saibam é quando ouvimos da vítima que as são um incômodo. Extrair a bala, fazer curativos e cuidar do parceiro, permite ao Nene uma nova

aproximação e assim ele ainda consegue roubar carinho do amante que agora rechaça suas investidas.

O capítulo *Vozes (Voces)* marca a passagem para o Uruguai. Começa com uma pequena citação do filme “*Querelle de Brest*” (‘*Querelle*’- Alemanha/França, 1982), baseado no livro “*Querelle de Brest*”, publicado em 1947 por Jean Genet. Mesmo com alguns estudiosos negando ou apontando outra origem, é possível que o termo *Queer* tenha origem no marinho homossexual criado por Jean Genet. E em mais uma criação de Marcelo Figueiras e Marcelo Piñeyro a sequência da travessia do Rio da Plata começa com um monólogo do Angel e com um plano geral do Rio em que um barco navega na noite, ouve-se a voz do Angel em *off* que mostra sua vontade de não voltar a Buenos Aires e que o Nene também não volte: “*Tomara que Nene esqueça Buenos Aires eu posso salvá-lo, no outro lado*”. Determinado a salvar o Nene diz a ele que não deveria fumar naquele local senão os espíritos o seguiriam, e mesmo diante do desdém do amante: “*as almas sabem nadar?*”. Angel não recua, pelo contrário portando-se como um apóstolo ou pregador responde que as almas: “- *flutuam*”. Esta cena quase repete a cena da primeira relação sexual, contudo se naquela a troca de cigarros se dava em contracampos enquadrados em plano americano, nesta não há troca de cigarros, que tirado da boca do Nene é amassado pelo Angel, e foi filmada com alternância de primeiros planos, *close-up* e até plano detalhe. Se amassar o cigarro já foi um indício de contr o pecado, é aqui que temos uma vaga explicação por parte do próprio Angel das razões de evitar contato e relação sexual com o Nene. Acima de tudo o Gaucho Dorda/Angel carrega a ideologia da punição e da culpa propagada pelo catolicismo que afirma que nascemos com o mal na alma para o batismo libertar. E em mais uma criação de Marcelo Figueiras e Marcelo Piñeyro a sequência da travessia do Rio da Plata começa com um monólogo do Angel mostra que ele segue estudando inglês, e como na cena do assalto vai lendo o dicionário que diz: “*wish quer dizer desejo*”, então logo lembra que deseja o Nene, mas pensa que seu desejo é algo errado, pois a toda hora seu catolicismo o faz lembrar os ensinamentos: “Não te deitarás com um homem, como se fosse mulher: isso é uma abominação”. (LEVÍTICO 18:22, p145) e por isso mesmo exacerba sua decisão já exposta antes do assalto:

6. *QUEER*. Apesar da tradução literal do termo apontar para raro, esquisito, estranho, hoje foi não apenas aceito como também incorporado pelos grupos homossexuais que resignificaram a palavra como um adjetivo de exótico e capaz de romper barreiras heteronormativas.

“Desde o começo da relação Angel e Nene dividem a mesma cama, mas nos últimos tempos Angel cortou qualquer contato sem dar explicações. Alguma coisa se rompeu entre eles”. (12 minutos e 42 segundos).

Quando chegam ao Uruguai o Angel começa a ficar ensimesmado. O isolamento do bando após o assalto, a mudança de ares e a expectativa de uma nova vida em um novo lugar, fazem com que ele renuncie de sua sexualidade de uma vez por todas. Apesar de tudo, o clima da viagem podia fazer aflorar a sensualidade, mas é sempre sublimada por Angel. Quando Nene faz um curativo na ferida do Angel ele diz que se vão mudar os nomes ele mesmo quer escolher o seu. Quando as vozes aperecerem ele vai perguntar: “Angel que Angel? Vocês se enganaram de pessoa”. (38 minutos e 56 segundos) Nesse momento o Nene Brignone aproveita para transformar o exercício do curativo em carícia, um plano detalhe mostra a mão passeado furtivamente pelo mamilo, enquanto a outra mão começa a desafivelar o cinto, e abrir os botões da calça, porém outra vez a investida é repelida, e desta feita quase com violência, posto que há uma briga de mãos.

Logo depois da briga de mãos, enquanto o Nene sai furioso, vemos o Angel se erguer na cama para depois deitar de novo, ouvimos sua voz como em pensamento: *Eu também tô a fim, também quero, mas não posso, não é pelas vozes, elas vezes dizem que sim, as vezes dizem que não, me gritam puto, bicha, santo. Querem me confundir mas eu sei o que fazer; Pelo leite, temos que guardá-lo o leite é sagrado. O Nene não entende que eu o estou salvando, se ficamos sem sêmem, ficamos sem Deus. (40 minutos e 2 segundos).* No livro o que existe de mais próximo a esse delírio religioso do Angel/Gaicho Dorda, não está relacionado à salvação do Nene e sim ao medo de sua própria loucura:

Dorda era meio místico, cismava em parar de foder e de tocar punheta, porque era muito supersticioso. Pensava que o leite ia embora, perdia a pouca luz que ainda lhe iluminava a cabeça e ficava seco e sim idéias. – Estou assim de tanto ser punheteiro. Sério, doutor – dizia ao médico, o Gaicho, como se estivesse caçoando dele -, quando a gente esta em cana vai fazer o quê? . (PIGLIA, idem, p57).

A outra indicação na verdade é uma explicação pseudo científica por parte do Angel/Gaicho Dorda:

A gente é feito de ar – dizia - Pele e ar. E aí, lá dentro é tudo úmido, entre a pele e o ar – tentava explicar cientificamente , o Gaicho Louro - ; tem uns tubinhos (...). A gente é feito de leite, de ar e de sangue - disse o Gaicho certa noite cheio de coca e falante. (PIGLIA, idem p58)

A espera é tensa, tanto nos momentos que precedem ao assalto, quanto nos dias posteriores, preenchê-los para o Nene é similar a obrigação de preencher o tempo vazio na cadeia, como ele mesmo conta:

Na cadeia aprendi o que é a vida (... , ...) você aprende a mentir a engolir a raiva. Na cadeia virei veado, viciado, ladrão, peronista, aprendia a atacar pela costas, (...,)a levar estilete escondido entre os colhões, (...), li todos os livros da biblioteca porque não sabia o que fazer, porque na cadeia você não tem porranenhuma pra fazer, então lê, olha para o ar(...,) se enche de raiva como se respirasse(...), aprendi a foder minha namorada em pé no pátio (...,) homens adultos que não conseguem foder, porque para isso te encanam, para que você não possa afogar o ganso (... , ...) um preso é por definição um sujeito que passa o dia pensando... (PIGLIA, idem, p 68, 69 e 70)..

Em uma sequência que começa aos 41 minutos e 2 segundos e dura até aos 46 minutos e 56 segundos, mesmo que entrecortado por um monólogo que as vezes em *off* do Nene 9 que as vezes repete frase textuais do livro), a câmera percorre todos os cômodos do apartamento e mostra como cada integrante do bando, (incluindo o uruguaio Tabaré/Yamandu que é o encarregado de levar os mantimentos para o esconderijo), faz para passar o tempo, Foantana faz manutenção das armas, o Corvo ora se masturba, ora assiste televisão ou lê revistas, o Angel estuda inglês, enquanto que o Nene é sempre o mais inquieto, cheira cocaína, passeia pelo apartamento. É interessante ressaltar que a sequência tem o mesmo tempo do blues “*I’ll Wind*”, a música de Harold Arlen e Ted Koehler, é interpretada por Billie Holliday e aparece no filme de forma heterodiegética. Uma frase do Nene resume esse tempo morto para a quadrilha: “*Um roubo passa a passo como em um filme, a construção de uma casa ladrilho por ladrilho*”, (45 minutos e 39 segundos). Esta sequência está pautada pela música, pelo pensamento em *off* do Nene, mas principalmente pela visão dele, quando não aparece em cena, as outras personagens aparecem sob o ponto de vista dele, algumas vezes quando mostra compartimentos vazios é uma câmera subjetiva que representa o olhar do Nene. Um *fade-out* encerra a cena com os últimos acordes da música.

E sé é repellido por Angel/Dorda, o Nene que embora esteja “enterrado” no esconderijo, não está na cadeia e portanto, não está proibido de manter relações sexuais, logo demonstra que parece não se importar de ficar sem Deus (segundo o pensamento do Angel), e acima de tudo ele exerce e vive sua sexualidade com muito mais naturalidade que o parceiro, por isso vai procurar sexo com outros pares já que o Angel/Gaicho Dorda se recusa não apenas ter relações sexuais como qualquer contato físico com outra pessoa, para tanto Nene precisa sair, e sair significa desafiar as regras impostas tanto pelo Conde Mitzky/ Losardo e

acima de tudo por Malito/Fontana, assim, Nene que logo após ao roubo ousou desrepeitar os códigos dos assaltantes ao não só executar como até mesmo resgatar um ferido, Nene que já fora classificado por um juiz como traidor de sua privilegiada classe econômica, que violou todas as regras heteronormativas de uma sociedade machista, rompe mais uma regra ao ousar sair do esconderijo. As regras foram impostas por Losardo são reforçadas com ênfase por Fontana ao saber que os jornais já noticiam que eles estão no Uruguai: “*Devemos seguir três regras essenciais, que podem marcar a diferença entre a vida e a morte Regra número um somos invisíveis, ninguém pode saber que estamos aqui não saiam, não se mostrem, regra número dois somos mudos ninguém pode nos ouvir, para todos esse apartamento continua vazio, terceira e última regra, estamos os, o mundo exterior parou de existir para a gente*”. (aos 36 minutos e 51 segundos).

Não é só um respeito pela inteligência que leva o Fontana a aceitar dialogar de igual para igual com o Nene Brignone, mas claramente ele o percebe como o macho do casal e de alguma forma, de acordo com a mitologia *Queer*, o Nene se comporta assim, tanto no livro quanto no filme, ele diz para Giselle: Eu cuido dele (PIGLIA, Idem, p 84) talvez por arriscar mais, por decidir não só por ele, mas também pelo Angel. E é exatamente esse respeito que o Fontana lhe devota que permite não apenas dialogue, mas também arrisque sair do apartamento/esconderijo. Vai esbarrar na resistência de Fontana, apesar do líder do bando saber que os três jovens, com a libido exacerbada, não agüentem mais ficar presos em casa, por isso diz ao Nando: “*Você acha que o pessoal agüenta dois dias?*”. Em contrapartida Nando avisa que o Delegado Silva/Chanco Aguirre já está no Uruguai. Fontana está irritado e com um olhar exige que o Nando tira a mão do seu braço, e o Nene bate na porta, entra tranquilo no quarto do chefe e se dirige ao armário onde o dinheiro está guardado, e em um jogo de campo e contracampo ora do nene, ora do Fontana, vimos o chefe perguntar: “*Onde você acha que vai?*”. “*Preciso de ar*” (reponde o Nene). Olhando o Nene pegar dinheiro o chefe Fontana insiste: “*Havíamos combinado*”, ao que o Nene enfiando dinheiro no bolso retruca: “*dois dias combinamos, depois foram cinco, ou sete, ou dez, ou vinte*”. Fontana persiste: “*Você não é como os outros você pensa usa a cabeça*”. Mas o Nene replica: “*Sabe o que a cabeça me diz? Que a qualquer momento entram aqui e nos matam, o que impede ao uruguaio de nos entregar*”. Fontana sempre olhando para o dinheiro que o Nene vai pondo no bolso tenta dissuadí-lo mais uma vez: “*Porque há códigos*”. E nesse momento ficam às claras a quebra dos códigos com a revelação que apenas um código vale, e que o chefe não é

intocável, quando o Nene invade o espaço de Fontana, segurando-lhe os ombros e dizendo: “*Há só um. Cada um se salve como puder, a qualquer preço. Quero ver a rua um pouco, agora que eu posso*”. Fontana recua quando o Nene toca-lhe os ombros. Se no filme Fontana prima pela segurança do bando, por outro lado no livro Malito/Fontana consente a saída sem o menor problema:

O Nene Brignone em compensação, não conseguia parar quieto, tinha pressentimentos, vontade de repiraa ar puro, e então se mandava e ia circular assim que caía a noite. Estava convencido que a polícia andava na pista deles, pouco importava que tomassem cuidado, (...,...) Malito deixava-o sair. Havia um certo fatalismo em todos eles... (PIGLIA, idem, p 72).

Outra inversão realizada no filme é que o mesmo Fontana que prima pelo respeito aos códigos, se comporta de forma contrária no livro, pois Malito, sua personagem correspondente, há muito tempo antes da conversa com o Nene, já havia pensado em ficar com todo o dinheiro, eis o que diz Piglia:

Malito sentou-se na cama e acendeu um cigarro, viam-se as armas em cima da mesa e todos os jornais espalhados pelo chão. Não queria dividir a gaita com os alcagüetes, nem com a justa. -Você está maluco, vai ser denunciado em dois tempos. - Nando, se eu der a metade da grana para esses sujeitos que não levaram uma enquanto a gente arriscava os bagos – sorriu Malito -, aí sim é que eu estaria louco. (PIGLIA, idem, p48-49)

Por seu turno o filme cria um Fontana obediente aos códigos, inclusive os de segurança, mas percebe que, mesmo que seja arriscado qualquer saída, já não pode deter os jovens do bando em casa, então a partir desse momento nada pode parar o Nene, que em sua primeira escapada leva junto o Angel, o que ,como podemos ver, não acontece no livro:

O Nene começou a bater perna pela Cidade Velha (...,...) estava cheio de esperar e então ia à luta, ao entardecer. O Gaucho o olhava ir embora sabendo para onde ia, mas sem perguntar, sem dizer nada (...,...) **O Nene o convidou para sair uma ou duas vezes mas o Gaucho não queria saber de nada. “Fico aqui no meu cubículo imundo”** (grifo meu) dizia sorrindo... (PIGLIA, idem, p 72, 73)

Sem a intervenção criativa de Marcelo Figueras e Marcelo Piñeyro que inventaram um motivo condutor para as reações do Angel, não teríamos nem sequer a cena que está analisada no tópico 2.3 desta dissertação. E como alguns diálogos tanto fazem avanços quanto recuos, na verdade o filme realiza um flashback no texto do livro e o que encontramos entre as páginas 68 e 69 é, não apenas deslocado, como também antecipado para criar um melhor efeito estético, uma maior carga dramática e dinamizar a narrativa cinematográfica. Todavia,

na maior parte das vezes quando usa textos do livro, o filme obedece a ordem cronológica, que já está posta por Piglia com muitos avanços e recuos no tempo. É exatamente aquela sequência analisada no segundo capítulo que marca a primeira saída. Nesse sentido não nos parece ilegítimo dizer que mais que uma adaptação do livro de Ricardo Piglia, os roteiristas e o realizador conseguiram a façanha de criar uma nova obra com autonomia para se desquitar do hipotexto que a pariu e caminhar seus pés, criando um sentido próprio, como atesta Julio Plaza:

...a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro (grifo meu), pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (Plaza, 1987, 72).

Caminhar com os próprios pés e construir sua particular significação foi o que fez Marcelo Piñeyro ao se autorizar um livre arbítrio para só assim poder criar a maior de suas invenções, e isso sem apagar as marcas da literatura de Ricardo Piglia, o seu maior afastamento em relação ao hipotexto que tinha em mãos foi transformar os laços amorosos quase fraternais entre o Nene e o Angel: “Sentia pena, o Nene, do Gaucho Louro, e cuidava dele, o defendia”. (PIGLIA, idem p56), em laços amorosos, que no texto original não se dão da mesma forma, e a única luz que Piglia fornece é sobre os períodos de abstinência do Gaucho Dorda/Angel, senão vejamos o livro: Quando a carne escasseava, dormiam juntos, o Nene e o Gaucho Louro, mas cada vez menos. (PIGLIA, idem, p 57). Assim, pode-se ver também que os dois sequer formavam um casal monogâmico, portanto, se seguisse servilmente a cartilha do hipotexto sem torcer, sem revirar, o filme não teria razões para o ciúme do Angel.

Na segunda vez que o Nene sai, a sequência de seu passeio está arquitetada com a mesma estrutura da primeira saída, a diferença é que desta vez acontece de maneira sintetizada, e agora o Angel já não o acompanha, é o mesmo lugar e o mesmo gênero de música, mas no lugar da “*Cumbia Bendita*”, que o Nene convidou o Angel para dançar, agora é “*Sombrero de Paja*” (cantada por Chico Novarro), mesmo que não se possa ver a fonte de som que irradia a *cúmbia* as duas músicas entram no filme de uma forma que até certo ponto se pode considerar heterodiegética, uma vez que as personagens estão em um parque, lugar que sempre toca música com som alto. No parque o Nene encontra a mesma mulher conversando com o mesmo homem que a acompanhava da primeira vez que se viram, no entanto, pelo fato da sequência estar abreviada, quase que serve somente como elemento de ligação para mostrar como o Nene travou contato com a Giselle, personagem fundamental na

trama, participando (direta e indiretamente) nas duas maiores cenas de ciúmes protagonizadas pelo Angel, e, posteriormente, após a denúncia dela, se torna responsável ativa na derrocada do bando.

No livro após o encontro e antes da primeira relação sexual, o Nene confessa a Giselle que tem um irmão que: “Tem problemas neurológicos, é muito calado e ouve vozes que falam com ele. Eu cuido dele e gosto dele mais do que da minha mulher e dos meus filhos.” (PIGLIA, idem, p 84). Ao passo que a confissão dela é: “Me chamam Giselle, mas meu nome é Margarita”. (PIGLIA, idem, p 85). Nesse sentido, mais uma vez o filme apresenta acréscimos em relação ao livro (mesmo quando se distancia deste). Na sequência análoga à supracitada do livro, o filme mostra o Nene Brignone e a Giselle/Margarita conversando e estabelece um novo paralelo em que o Angel entra em delírio, enquanto Nene fala que realmente gosta de homens e tem um irmão gêmeo, no outro apartamento/esconderijo o Angel está deitado olhando o revólver, corte para o Nene confessando a Giselle que tem o irmão gêmeo ouve vozes: “- às vezes penso que sou uma dessas vozes”. Pela segunda vez e agora de forma heterodiegética Adriana Varela canta a música “*Vida Mia*”: *Vida mia lejos más te quiero/ Vida mia, piensa en mi regreso*. (é a terceira aparição da música no filme e aqui ela dialoga de verdade com a situação que está ocorrendo, pois Angel e Nene estão distantes não apenas fisicamente, mas sobretudo psicologicamente). A partir desse momento o Angel passa a se cortar e prender a veia com um “garrote” para se injetar cocaína, tudo isso é mostrado em uma alternância de planos detalhes com planos americanos e médios que ora mostram tanto a relação sexual de Nene e Giselle quanto a “*bad trip*” do Angel, e ora se fixam no *post coitum* de Nene e Giselle. A montagem fragmentada aumenta a sensação de desamparo de Angel, os cortes são mais rápidos e geram sequências com cenas cada vez menores.

Em mais uma criação de Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras (posto que não aparece no livro), a primeira cena de ciúmes é muito leve e se dá com apenas um olhar para a conversa muito próxima entre o Nene e uma mulher, mas isso desperta em Angel o começo de um mergulho no sofrimento. Ensimesmado Angel sofre calado e depois de quase sofrer uma overdose (foi salvo pelo Nene), vai passear na praia com o Corvo e com o Nene. Vale notar que sem perceber o Corvo já está mergulhando cada vez mais na relação do Nene com o Angel. Na praia encontram um grupo de jovens dançando próximo a um quiosque. É aí que (contrastando com o que citamos do livro na página 60) pela primeira o ciúme que até então era apenas latente, é manifestado e também pela primeira vez o Angel pergunta sobre as

escapadas do namorado: “*Vais sair hoje a noite? Que tu fazes a noite quando saís? Conheceste alguém?*”. Nene desvia a conversa e pergunta se o motivo do abuso das drogas foram as vozes e o Angel contesta: “*Que é que tem? Sou o único que ouve? E tu não ouves vozes que riem de ti, que dizes que estás agindo errado, te enganas, se continuar assim vais perdê-lo, ele vai conhecer alguém melhor.*”

Contudo, se já eram um sol de alta voltagem, o ciúme e o sofrimento aumentam um pouco quando uma garota troca olhares com o Nene, mas se intensificam e explodem quando o Corvo pergunta ao Nene: “*E esse chupão?*”. Angel pede explicações de maneira quase surda, pedindo apenas que o Nene corresponda ao seu olhar, mas depois sai em direção a água em um raro e curto plano sequência em que a música “*Pretend*” cantada por Brenda Lee (presente de forma homodiegética já que vemos uma garota por o disco na vitrola) vai diminuindo à medida que o Angel se aproxima do mar e o barulho das ondas substitui a música e torna-se onipresente

...não é difícil perceber que o som costuma descrever variações e movimentos maiores que os da imagem. Tais variações podem se dar entre o espaço diegético e o extradiegético ou podem se ater a fontes sonoras localizadas dentro da diegese...(COSTA, F. 2010, p131)

e a cena se resolve com o Corvo Mereles tentando acalmar o Angel que está com um revólver na mão querendo atirar para o alto, mas se por um lado o Angel se acalma e entrega a arma, por seu turno o Nene ameaça com um outro revólver os jovens que dançam próximo ao quiosque e os assalta. “...e o Nene é mais frio do que uma víbora, não liga para porra nenhuma.” (PIGLIA, idem, p93). Logo o Corvo e o Angel acompanham o Nene. Pode-se perceber que não é apenas com beijos, conversa e carinho, mas em algumas oportunidades é de uma maneira violenta que o Nene (visto como cerebral) aplaca a ira do Angel e criando situações de conflito externo e em um assalto aos banhistas, traz para sua causa o Corvo e principalmente o Angel (que é quem lhe interessa), assim consegue resolver as situações internas.

Figueras e Piñeyro também ampliaram a cena da prisão de Hernando Heguilein/Fernando Aguilera – o Nando, e mesmo tendo descartado o discurso político proferido pelo preso no livro: “Sou um homem de princípios, um preso político. Pertença ao Movimento Nacional Justicialista e luto pela volta do General Perón”. (PIGLIA, idem, p96). Ainda assim, se percebe que o roteirista e o realizador compreendem tanto o valor desse fato na trama real, quanto o valor narrativo da cena no andamento da história. Como não são mostradas as prisões das personagens secundárias, temos a primeira prisão importante com a invasão do primeiro

esconderijo que culmina na prisão da Blanquita Galeano/Vivi, no entanto, a caçada e a conseqüente captura do Nando é a primeira prisão com uma real força dramática ampliada pela perseguição, uma sequência de ação em que o cineasta utiliza todos os recursos a seu dispor, como o travelling, cortes alternados para a visão do perseguidor e câmera subjetiva com o ponto de vista do perseguido.

A queda do Nando era fundamental para que a polícia pudesse, enfim, encontrar os assaltantes. Tanto é assim que para valorizá-la Piñeyro e Figueras criaram mais um fato que não acontece no livro. Malito/Fontana em uma rara saída do esconderijo foi encontrar o Lozardo (no livro Lozardo é o Conde Mitzky – o Polonês). A cena começa com um plano geral do ancoradouro do Rio da Prata com uma parte da cidade de Montevidéo ao fundo, o som das ondas e das garças é o background para o diálogo que começa em off ainda no plano geral, ouve-se o uruguaio Lozardo contar uma história em que: *“Na África quando os negros querem pegar um macaco, abrem um pequeno buraco em uma caixa e depositam uma banana dentro, os macacos querem a banana, metem a mão e ficam presos, a mão com a banana presa é maior que buraco, mas é fácil se soltar, basta largar a banana...”* . A pequena história é contada para alertar que se o bando quiser escapar apenas precisa largar a banana, que no caso deles é entregar a parte do dinheiro do Chanco Aguirre (o delegado Silva no livro). Adiante Lozardo diz: *“Se o Nando cair, não pense duas vezes, faça a mala e se mande daqui”*. Esta é a sequência que está montada da forma mais clássica durante o filme, começa com um plano geral, passando para um plano de conjunto, segue para um plano médio, depois um plano americano e diversos primeiros planos.

Esta cena, juntamente com o assalto, a captura do Nando, a morte de Yamandu/Tabaré e o desfecho, são as únicas que não tem uma música acompanhando, é interessante notar que as cinco cenas são de importância capital no filme, e, com exceção da sequência do assalto, constituem as sequências em que o realizador menos se posicionou de maneira inventiva, mas sem se afastar da linha já traçada no livro de Ricardo Piglia.

A sequência do último encontro amoroso entre e o Nene e a Giselle, começa com uma rara citação que o filme faz, e a brincadeira metalingüística se refere a *“O Livro de Cabeceira”* (no original *“The Pillow Book”* – França – Inglaterra, 1996) dirigido por Peter Greenaway e que também é uma adaptação cinematográfica do livro *“Apontamentos de Cabeceira”*, escrito no final do século X pela romancista japonesa Sei Shonagon. A citação

parecia óbvia posto que o Nene está deitado e aos 82 minutos e 14 segundos começa um diálogo em que Giselle diz: “*Quanta história há nesta pele! É um livro consigo te ler*”. Ao que o Nene pergunta: “*É um livro aberto?*” Giselle segue: “*Sem final*”. Então o Nene pergunta: “*Você acha?*”, e Giselle explica: “*Não consigo ler nada que esteja em branco*”, mostrando distância o Nene retruca: “*É desconfortável para escrever*”. Mas Giselle contemporiza: “*Eu posso te ajudar, eu te escrevo e depois você me escreve*”. É possível perceber pelo diálogo o envolvimento de Giselle com o Nene, as respostas que ela dá, podem ser vistas como um pedido de novos encontros, que ele nega: “*Você está me propondo um negócio? Eu não tenho nada para te dar*”. Mesmo que Giselle não seja a personagem principal, nem tampouco tenha a ambição intelectual da protagonista de “*O Livro de Cabeceira*”, e que a escrita na pele apareça apenas fortuitamente nesse encontro, também passa com Giselle o desejo de descobrir um amante ideal, mas as semelhanças não param aqui, ao se deparar com esse amante ideal, as duas mulheres se apaixonam e descobrem que, de um lado o Nene, do outro Jerome (em *O Livro de Cabeceira*), não só mantém relações homossexuais, mas estão apaixonados por outro homem. E da mesma maneira que Nagiko com o orgulho ferido, Giselle também se torna vingativa. Essas coincidências, provavelmente foram o motivo condutor para que Marcelo Piñeyro fizesse a citação do filme de Peter Greenaway.

Para além de preencher os critérios de beleza de Giselle, o Nene, se mostra compreensivo, a cena que mostra quando ela bate nele e crê que ele vai revidar nos faz recordar e apagar da mente dela que ela já o sabia apaixonado pelo Angel, pois quando ele falou para ela do irmão gêmeo que ouve vozes e que o conhecia melhor que ele mesmo, ela percebeu na declaração emocionada e disse que: *estás apaixonado*. Naquela altura ela ainda não estava tão envolvida. Agora que esta apaixonada diz: “*Você não entende nada*”, que o filme nos leva a traduzir como: *não notou que estou apaixonada?* Por algum motivo que escapa tanto ao autor do livro, como também ao cineasta, mas talvez por não querer mentir mais o Nene resolve começar a revelar uma parte da mais cara verdade tanto para ele quanto para os demais membros do bando: “*Tenho muito dinheiro*”. No entanto, essa revelação logo é borrada por uma promessa de fugir com Giselle.

Esta é a passagem do livro que mais se resolve com diálogos, e em que o narrador se faz menos presente, valendo-se de uma verborragia de um Nene que precisa falar a alguém o que não consegue falar com o Gaucho Dorda. É interessante ressaltar que Ricardo Piglia

criou apenas uma “cena” de diálogos entre o Nene e Giselle. Por mais que se possa ler nas entrelinhas que houve outros encontros entre os dois, o livro só mostra esse primeiro. E nesse encontro percebe-se um comportamento contraditório da parte do Nene, que se mostra ora relaxado, ora vigilante, por mais que ele se sentisse bem ao lado de Giselle:

Mas o Nene, em compensação (e ele disse), com aquela moça se sentia bem, protegido, não havia perigo enquanto estivesse com ela, só que ia ter que acompanhá-la e relaxar, ficar com a mulher um tempo, longe do Gaucho Louro, do irmão gêmeo, longe do Corvo, por um momento... (PIGLIA, idem, p 77 – 78)

Todavia, um pouco mais adiante inspeciona o apartamento dela como que demonstrando interesses escusos:

O Nene deu uma volta pelo apartamento, olhou as janelas que davam para um pátio interno, o corredor que desembocava na escada.
 – Em cima há o quê?
 – Outro apartamneto e um terraço. (PIGLIA, idem, p 78)

Ainda que o *affair* com Giselle não tenha sido propositadamente tramado só para achar um outro esconderijo, o Nene sabia que, caso precisasse, aquele apartamento viria bem a calhar.

Conhecendo esses dados, pode-se concluir que os roteiristas e o cineasta dividiram esse encontro, não apenas nos acontecimentos, mas acima de tudo nos diálogos, assim, mais uma vez a invenção de Marcelo Figueras e Marcelo Piñeyo trabalhou em favor de um melhor entendimento da história, posto que as mentiras: “*Meu irmão foi embora*”. (Mesmo que essa mentira tenha apenas a intenção de acalmar Giselle que chora), e em que pese ela dizer: “*Por favor não minta para mim, porque depois fico sozinha e é pior*”. Nene diz uma verdade incosequente (que não podia revelar) que tem muito dinheiro e precisa ir embora, para logo em seguida voltar às mentiras ou a promessas que sabe serem difíceis cumprir: “*Venha comigo, quero que você venha, que temos a perder?*” Nesse momento há um corte para um plano médio do Angel no quarto com um ípeso de papel que contém um líquido. E se dissemos acima que essa sequência está arquitetada com a mesma estrutura do primeiro encontro, então a partir desse ponto, como já havia acontecido, o filme passa a mostrar cenas alternadas nos dois apartamento. Mais uma vez ouve-se o tango “*Vida Mia*”, presente de forma heterodiegética é agora interpretado por Hector Pacheco e que serve de elemento de ligação entre o Nene e o Angel, pois é nele que o Nene pensa quando Giselle faz uma felação de reatamento, a explosão de raiva e ciúmes do Angel ao jogar e quebrar o peso

de vidro faz espalhar o líquido que serve como metáfora de um suposto esporro e sublimação de um orgasmo do Nene. Mas a música também pontua o sentimento que passa na cabeça dos dois amantes ladrões. Sobretudo quando diz: “*Vida mia, lejos más te quiero*” (minha vida, distante, te amo ainda mais). Mesmo sofrendo e pensando no Angel, o Nene desfruta do prazer e desfruta de um momento em que pode ficar ... por um momento como um homem normal. (PIGLIA, idem, p 78), mas essa aparente tranquilidade era apenas o silêncio e a calma que antecedem as grandes tormentas, pois Piglia escreve:.

Seja como for, o destino havia começado a montar sua trama, a tecer sua intriga, a entrelaçar num ponto (e isso escreveu o rapaz que fazia reportagem policial para o *El Mundo*) os fios soltos daquilo que os antigos gregos chamaram *mythos*. (PIGLIA, idem, p 78)

A sequência seguinte (aos 87 minutos e 18 segundos) começa com um plano médio do líder do bando que está esperando o Nene chegar (mais um sinal de respeito), corta para uma camera subjetiva e quando o Nene abre a porta, o que vemos é o mesmo ponto de vista do Fontana que avisa: “*Vou embora, pegaram o Nando. Este lugar não é mais seguro*” Quando pega uma pequena valise cheia de dinheiro, o Nene saca a arma e quase antecipa as mortes, mas antes que se tome qualquer atitude intempestiva, Fontana passa a valise para ele e diz: “*É só a minha parte*”. Agora os dois estão armados. Planos detalhes de armas, dinheiro, se alternam e o Nene pergunta: “*E os garotos?*”. Tranqüilo o Fontana responde: *Dormem, Esperava por você. Não dá pra falar com eles, são adultos sabem se cuidar*”. Nene insiste: “*Eles não conhecem ninguém aqui*”, mais uma vez Fontana tem a resposta: “*Eles tem o Tabaré, tenha certeza que ele será mais útil do que eu. O velho uruguaio, Losardo disse que entregando a grana, ainda tem jeito. Eu não sei, entre a dúvida e a grana.*”. Agora é o Nene que diz está surpreso com a atitude do Fontana, mas o líder diz que ficar seria suicídio e da mesma forma que em um diálogo anterior sobre códigos, é a vez do Fontana recitar uma nova regra: “*Cada um vai cuidar de si mesmo, é a melhor coisa*”. Antes de guardar a arma ainda pergunta: “*Vamos nos matar?*”. Esse diálogo é quase que totalmente construído com planos de campo e contacampo com Fontana sentado em uma cadeira e o Nene ora em pé, ora agachado. No momento de sair, antes de fechar a porta Fontana aconselha ao Nene: “*Não se deixe matar, não vale a pena!*”. A grande importância dessa sequência, para além de denotar o respeito de Fontana pelo Nene, também se dá por uma justificativa do desaparecimento de Fontana, o que não se passa no livro e Malito/Fontana desaparece abandonando os outros membros do grupo à própria sorte e, acima de tudo sem dar explicações.

O terceiro “capítulo” do filme é anunciado com o letreiro “*Plata Quemada*”. Na verdade, a seu modo reúne os capítulos “*Cinco*”; “*Seis*”; “*Sete*”; “*Oito*” e “*Nove*” do livro, e está dividido em quatro sequências. A primeira imagem da primeira sequência mostra o Angel agachado trocando a placa de um carro, em seguida corta para o Nene forçando a porta com uma faca e corresponde exatamente a abertura do capítulo “*Cinco*” do livro:

A senhora Lucía viu que dois homens estavam trocando a placa de um Studebaker estacionado perto da esquina e achou estranho. Um tinha uma chave de fenda ou quem sabe uma navalha, ela não conseguia distinguir direito daquela distância, e estava de cócoras afrouxando os parafusos da placa...(PIGLIA, idem, p 87)

Com exceção da Senhora Lucía que não aparece no filme, nesse momento Marcelo Piñeyro parece transplantar o texto do livro para a tela, o que não desmerece sua obra, uma vez que esses andamentos miméticos só foram usados quando o realizador percebeu que dinamizariam a narrativa cinematográfica se empregados de uma forma que não parecessem uma camisa de força, a engessar a transposição.

De qualquer modo, a não inclusão da personagem (real) de Lucía Paseros, permite que a sequência que começou como uma mimese quase que integral do texto de Piglia, ultrapasse essa condição e alce vãos próprios, para tanto Piñeyro promove pequenas modificações nas ações das personagens, e a primeira troca já provoca um clímax, no livro a operação da troca de placa, abertura da porta e conseqüente roubo do carro, também se dá de forma tranqüila, e só depois que os dois carros do bando se emparelham é que os policiais aparecem.

...percebeu-se que estacionado na calçada oposta havia um Studebaker vermelho dentro do qual dois homens fumavam tranquilamente. Segundos mais tarde emparelhou com eles um veículo (...,...) Dois policiais apareceram na esquina e se aproximaram do carro estacionado. Pelo espelhinho, o primeiro que os viu foi o Corvo Mereles. – os homens – disse.

No filme, é o Nene quem vê os policiais pelo retrovisor, em seguida engatilha a arma e tranquilamente a guarda no terno, no livro temos: “O policial gordo tocou no quepe e fez uma continência (...,...) O Gaucho odiava os tiras mais do que qualquer coisa e antes que o sujeito tivesse tempo de respirar meteu-lhe um tiro no peito... (PIGLIA, idem, p 90). Um dos policiais se aproxima pede os documentos, isso precipita uma reação no Angel que atira. O Nene pergunta: “*O que você fez?*”. Atônito Angel não responde, logo começa o tiroteio, os dois conseguem passar para o outro carro, mas um policial atinge Tabaré/Yamandu, outra vez o Angel se precipita, aponta a arma para eliminar o uruguaio, Nene o contém mas enquanto interroga o Angel, a porta se

abre e o Corvo já empurrou Tabaré para fora do carro, ato seguinte o Angel atira para matar o ajudante do bando que está caído na rua.

Para além de se aproveitar bem da cena sugerida no livro e fazer, não uma perseguição de carro, mas ainda assim uma cena de ação, com tiros e um carro em movimento, para tanto, percebemos, que na filmagem foram utilizados todos os recursos para cenas de ação, a câmara no carro, câmara na mão, steadycam, travelling e até a grua em um pequeno movimento quando o Nene acelera o carro para emparelhar com o carro que o Corvo dirige. Parece inescapável, o texto literário quando adaptado finda por ser afetado pelas técnicas cinematográficas, o que não significa que os avanços tecnológicos do cinema, vão, necessariamente, representar perdas para o livro (e a literatura) durante a trasposição cinematográfica.

Se, por um lado no livro temos:

- Me acertaram - disse o uruguaio, e baixou o rosto para olhar as mãos empapadas de sangue com as quais apertava **a barriga** (grifo meu) (.....) – não podemos continuar com você – **disse-lhe frontal e sereno, o Nene Brignone** (grifo meu) Desculpe, meu irmão, mas você tem que descer (.....) - Você está ferrado, Yamandú – disse o Gaucho. – **Tem que se virar sozinho** (grifo meu), a gente tem que continuar, não vai acontecer nada com você. (.....) Dorda levantou a Beretta e encostou o gatilho na cabeça dele. – **Agradeça que eu não te arrebente** (grifo meu), se você for pego e abrir o bico vou te catar e te corto os ovos. (.....) O corvo apenas **reduziu a velocidade do carro e Yamandú abriu a porta do automóvel. Ia ter que se jogar para que não o matassem. Atirou-se do carro** (grifo meu) e caiu no calçamento, de costas. (PIGLIA, idem, p 91- 92)

por outro lado, as inversões promovidas por Piñeyro no filme, podem ser percebidas até pelas partes grifadas em negrito no texto supracitado, e vemos que o Nene foi o primeiro a tentar se livrar do uruguaio que levou um tiro na barriga, no filme o tiro atinge o braço (assim temos uma inversão de gravidade em relação ao tiro que atingiu o Angel durante o assalto inicial), e no livro o Gaucho/Angel é quem pondera. Como na sequência anterior Fontana tinha dito ao Nene que Tabaré/Yamandú, poderia ajudá-los, além de dizer ao Tabaré: “*Agüente firme*”, o Nene tentou conter o Angel e por isso reclamou, inicialmente pelo fato deste ter inadvertidamente atirado no policial, depois por descartar a única pessoa que poderia salvá-los: “*Mas puta que pariu o imbecil sou eu. Eu sou o imbecil por confiar em você*”. E a palavra proibida: “*Retardado de merda*” a mesma que fez o Angel desferir um soco no Corvo assim que chegaram ao Uruguai.

Se logo após o assalto, quando o Angel chega ferido, tanto Fontana, quanto o Nando (assim que chega) concordam que todos sabem que não se traz um ferido, imediatamente Fontana pergunta ao Corvo: “*Por que trouxe ele? Um ferido é um perigo para*

todos, você sabe o que fazer nessa situação, o Nene sabe, até o ferido sabe” (a partir de 17 minutos e 10 segundos). Todavia no livro lemos:

Para Yamandú essa foi uma prova que os argentinos estavam baratinados pois **havia uma lei implícita, um código entre o pessoal do sumundo que todos respeitavam. Ninguém abandona um companheiro ferido sem tentar ajudá-lo e ninguém mata um comparsa** (grifo meu) que agiu lealmente como se ele fosse um dedo-duro. (PIGLIA, idem, p 92) ,

Todas essas mudanças podem ser capitalizadas em favor do filme, que a cada momento e a cada criação vai promovendo os afastamentos e conseguindo se firmar como uma obra independente do livro;

A segunda sequência do capítulo “*Plata Quemada*”, inicia com um plano de conjunto mostrando Giselle deitada, com uma mala pronta e esperando pelo Nene. Vale recordar que Giselle está embalada pela falsa promessa que o Nene fez de fugir junto com ela. Encurralados após descartar Tabaré/Yamandú o trio não sabe para onde ir. O livro mostra que o Nene sabe:

Vai falar – disse o Gaucho, furioso porque não tinha conseguido liquidá-lo – vai cagüetar nós todos... Ele conhece as casas , os esconderijos, onde é que a gente vai se meter agora? - Calma deixa eu pensar - disse o Nene. (.....) – Eu sei para onde a gente vai. (PIGLIA, idem, p 92, 93 e 94)

Quando, aflita pela espera, Giselle abre a porta, se depara não só com o Nene, mas também com o Corvo e com o Angel. Algo que não passa no livro está presente no filme, por um breve instante Giselle vive o que Angel sente o tempo todo e todo o tempo, a insegurança por amar o Nene e o silêncio, no caso dele por não compreender as vozes que gritam em seu inconsciente, no caso dela por não compreender o amor interesseiro do Nene, metáfora de uma Argentina que não pode compreender o silêncio em que se viu mergulhada durante a ditadura.. Giselle continua sem entender mesmo quando o Nene fala que aquele é um último favor, enquanto o Corvo muito senhor de si, vai tomando posse do espaço e vasculha os armários, o Angel em completa afasia observa a mala pronta. E instigado pelo Corvo, Nene pede a Giselle para fazer compras, outra vez Nene quebra regras, assume um comportamento machista que transgride os preceitos *Queer*, age como um marido retrógrado e faz com que Giselle saia, ela sai atônita e muda como uma boneca ou robô sendo conduzido pela mão .

Assim que a porta fecha, o outro vértice do triângulo entra em ação, repetindo o que fez na praia, Angel cobra do Nene, mais que uma explicação apontando a arma diz: “*Você está com o coração mole? Deixou o Tabaré ir embora, ele deve tá falando tudo. E agora*

deixa ela ir embora. È você Nene? Sou eu... Angel. Você sabe que eu fico psicótico...” Essa sequência também é construída com primeiros planos e campo e contracampo.

Todavia, quando Giselle volta as coisas pioram, ela traz um jornal que mostra a foto do trio e relata o assalto na praia, mas uma decepção, o vendedor de tecidos é na verdade um assaltante, não um qualquer, mas um integrante do bando procurado no Uruguai e na Argentina. Pouco adianta ele dizer que ia confessar.

Giselle está decepcionada e o Nene segue mentindo que vai seguir o que tinham planejado. Mas quando ele oferece dinheiro ela explode: *“Era isso que esperava ouvir, enquanto houver dinheiro a puta está satisfeita,. Por que mentiste se a única coisa que querias era um casa”*. Giselle quer amor, não dinheiro. Mas apaixonada ainda insiste: *“A policia procura quatro homens, um casal teria chance, você e eu, homem e mulher”* , mesmo que esteja falando de coisas práticas, falando no concreto, nas entrelinhas e portanto, no abstrato,, pode-se ler que Giselle persiste na tentativa de por pensamentos heterossexuais em seu pretenso amante. Nene fica espantado quando ela responde que faria isso por ele, arriscando-se a morrer por ele ou com ele. Escondido Angel ouve toda a conversa. Marcelo Piñeyro enquadra as três personagens em vários *three shots*⁷, apenas alternando os contracampos, a direção do olhar de quem fala indica a direção do eixo. E Giselle pergunta: *“Esse é Angel teu irmão gêmeo ? Eu sou Giselle ele te falou de mim, vejo que não Giselle é um segredo. Mas ele me falou de você. Vais ter que decidir”*.

Quando enfim elege com quem ficar, o Nene empurra Giselle para fora do apartamento dela, ela força abraços e beijos não retribuídos e depois se atira os pés dele, e o filme revive as cenas clássicas do melodrama tão caro à América Latina, inclusive à Argentina, então ela percebe que é com o Angel que ele quer ficar, e em mais um clichê do

7. *Three Shot*. Tomada que enquadra três personagens em um mesmo plano.

melodrama ela o xinga: *“ Bicha, viado”*.

Além das mentiras, da promessa falsa e da conseqüente perjura, o Nene ainda faz ameaças a Giselle: *“Cuidado com quem você fala. Se você me delatar vou te procurar até o fim do mundo, se você faalr eu te acho”*. No filme, tudo isso somado às decepções, ao abandono e ao orgulho ferido vão ser o real motivo da delação , no entanto, o livro não mostra esse

despeito como sendo a causa, porque nem sequer sugere um envolvimento mais forte de Giselle com o Nene, além das esporádicas relações sexuais. E aponta que os policiais chegaram até ela através de um garoto de programa, que representa mais um motivo para atestar desligamento emocional, vejamos o texto de Piglia:

As orgias foram narradas por Carlos Catania, um garoto de programa que se apresentou espontaneamente. (...) Os meliantes alugaram rapazes e mulheres r com droga abundante passaram dois dias numa suruba (...) Foi esse jovem o primeiro que contou as visitas do Nene Brignone à zona de prostituição da praça Zavala e de sua amizade com Giselle. – Quero falar a sós com a moça – disse Silva. (PIGLIA, idem, p98)

Todos os indícios do livro nos apontam também que, tanto o Angel, quanto Giselle não apenas, não se importavam com as relações externas a eles que o Nene se envolvia, como também em algumas ocasiões participavam. Ainda que contem a mesma história, livro é um suporte, cinema é outro. E voltando ao filme o Nene entra no apartamento e encontra o Angel rasgando o papel de parede, esse é o mais forte ataque de ciúmes demonstrado por Angel, que na mitologia Queer está se comportando como a pessoa que sofre, portanto uma mulher à antiga, que sofre, mas depois perdoa o marido para que o casal permaneça junto e feliz, é uma outra forma de violência que invade a narrativa, Angel não fala, a dor é inexprimível, mas grunhe muito até conseguir perguntar se ela já se foi.

Depois de beijar, abraçar, dar carinho, confortar e pedir perdão, enfim o Nene consegue aplacar a ira e acalmar o Angel que põe a mão no coração em sinal de dor e pergunta: “*Ela se foi embora? Vai voltar?*”. Nene responde negativamente a todos os questionamentos, mas resta o principal: “*Ela era importante para você?*” Essa pergunta permite ao Nene usar toda a capacidade que tem para contornar situações adversas: “*Não! Era só um lugar para a gente se esconder*”. Eles estão escondidos e Giselle se foi, então não é uma mentira absoluta, Giselle realmente não era importante, mas era a outra que o marido não quer perder. Mesmo nele, cuja orientação sexual parece bem demarcada, pode-se ver que a sexualidade humana pode flutuar entre a hetero e a homossexualidade, e tomar atitudes ora libertárias, ora retrógradas, traço de sua irreverência em relação as regras de uma sexualidade tida como normal.

Passada a tormenta, vem uma pequena calma, e instalados no apartamento de Giselle, parecem ter esquecido que a polícia os procura, no livro ainda esperam o

Malito/Fontana que ao contrário do filme, hipoteticamente não foi embora e deve vir resgatá-los e o contato teria a intermediação de Giselle:

- Ei, o Malito vem agora? – Mereles comia galinha e tomava uísque no copo de plástico do banheiro. – A gente tem que esperar por ele? A morena conhece ele ou não? – Mandei avisar a ele que a gente está aqui – disse o Nene. (PIGLIA, idem, p 105)

no texto literário o trio joga cartas, no filme Nene joga truco com o Corvo que pergunta ao Angel: “*Você sabe jogar truco cara? É o jogo nacional. Como vai entender os argentinos se não sabe jogar?*”. No filme Marcelo Piñeyro transformou o Gaucho Dorda em um espanhol chamado Angel, e se por um lado perde a oportunidade de jogar com o contraste entre o Nene culto e rico filho de um industrial, contrapondo a um gaúcho filho de camponeses “duas vezes provinciano, de uma família de imigrantes piemonteses de María Juana, na província de Santa Fé, gente muito trabalhadora, e calada como ele, mas que não ouvia vozes. (PIGLIA, idem, p 55), e que pode simbolizar um retrato das duas argentinas, uma evoluída e culta, a outra, pobre e mística. Por outro lado isso acentua a condição de fugitivo, de peregrino movediço da personagem Angel/Dorda que no livro já demonstra essas características de inadaptado, de estrangeiro mesmo que dentro de seu próprio país. O fato de não participar do jogo permite ao Angel atender primeiro a campainha, mas ao verificar pelo olho mágico percebe que não tem ninguém. Toca o telefone Angel atende e pasmado repassa aos companheiros: “*Diz que é a policia*”. Eles não acreditam, mas um plongée mostra a movimentação dos policiais na rua.

A violência, como a concebemos, com muitos tiros e muitas mortes, agora verdadeiramente vai começar. No apartamento eles se preparam para o que já sabiam que um dia poderia acontecer. Logo apagam as luzes, enchem a banheira e todos os vasilhames de água. E Piñeyro pode exercitar todo seu domínio estético, uma outra sequencia repleta de cenas de ação, plongées e contraplogées com ângulos muito picados, pouco picados, planos detalhe de armas, munição, plano geral de movimentação dos policiais, planos de conjunto de oficiais próximos às viaturas de polícia, closes dos assaltantes refugiados no apartamento, enfim todo o arsenal do alfabeto cinematográfico pode ser utilizado. O livro que como já se disse nesta dissertação, tem uma narrativa ágil e usa recursos comuns ao cinema, mas não é só isso, a mudança de tempo, mudança de espaço e sobretudo mudança de perspectiva confere ao texto de Ricardo Piglia uma semelhança com os movimentos de câmara, descrições que parecem mudar de ângulo, senão vejamos essa passagem:

Depois alguns disparos dos atiradores **postados no andar térreo ou na cobertura do edifício** (grifo meu) fazem com que os bandidos respondam com uma rajada. E **de súbito, surpreendentemente o porteiro eletrônico do edifício** (grifo meu), durante uma pausa faz ouvir a voz de um dos delinquentes... (PIGLIA, idem, p132)

Ou ainda: “- Morra, seu merda – **disse o Dorda e pulou para trás. O rosto do delegado** (grifo meu) foi destruído pela descarga...”. (PIGLIA, idem, p 134 -135)

As marcações em negrito permitem perceber que na primeira passagem/sequência além de um contreplongée a partir do andar térreo, corta para um plongée desde a cobertura, e depois segue um corte brusco para o porteiro eletrônico do edifício. Na segunda um pequeno travelling acompanha o Dorda e a câmara corta para um close do delegado ferido. Mais influências da linguagem cinematográfica poderíamos demonstrar enquanto segue o tiroteio. Para um realizador acomodado bastava seguir as “indicações” de Piglia e já se teria um argumento pré-roteirizado e pronto para ser trasladado para o cinema.

Também é uma criação dos roteiristas a confirmação da participação do delegado nos ajustes para o assalto, pois se no cinema a toda hora reiteram que o Chanco Aguirre quer sua parte e depois o dinheiro todo, no livro é apenas insinuado que alguém do alto escalão da polícia estava por trás dos assaltantes, mas afasta qualquer possibilidade de ser o delegado Silva, correspondente à personagem do Chanco Aguirre. “Mas agia legalmente, o Silva, contava com o respaldo da Coordenação...” (PIGLIA, idem , p49).

Nene olha pela janela e uma lenta panorâmica mostra que o teto do prédio em frente ao que eles se escondem, está ficando repleto de atiradores que se postam um a um com as armas voltadas para eles. Os megafones intimam que eles se rendam, e mencionam Fontana.

Mas os três além do whiskie estão motivados pela cocaína, Angel diz: “*A terceira guerra, até que enfim*”, e resistem, confiantes, como se pode deduzir por essa fala do Nene: “*E tranquilos, enquanto tivermos com o dinheiro, eles não podem nos matar*”, fala contraditória posto que vivos, podem entregar os policiais que participaram do acordo. Fazem um torniquete e aplicam mais drogas nas veias. Angel precipitado quer atirar., contido pelo Nene, bebe um trago de whiskie e grita: “*Chanco temos tua grana*”. O Corvo descarta um frasco vazio de pastilhas de tranqüilizante. Angel beija um crucifixo, pelo megafone seguem as intimações para que deponham as armas, mas o Nene emite o sinal esperado. Começa o tiroteio. Só os policiais são atingidos, e morrem todos que estavam no corredor. Por um

momento cessam as negociações. O Corvo toma pastilhas de tranquilizante. Depois que uma rajada de metralhadora quebra os vidros, bombas de gás lacrimogêneo entram pelas janelas, a banheira está enchendo de água, e além dos lenços molhados, o Nene pede que incedeiem as roupas para que o gás suba com o fogo. Agora só os policiais atiram, intervalo no tiroteio e o Corvo improvisa uma sessão de música indígena. Corta para a delegacia de polícia e vemos Giselle fumando, está com a respiração arfante, tensa. E quando passa pelo policial que está na porta, ela se vê só no corredor, está contendo o choro.

Por um único momento no livro desconfiam que foi Giselle quem entregou: - Foi a puta – disse Dorda. - Não acho (PIGLIA, idem, p114)

De volta ao apartamento vemos fogo, a câmara faz um passeio e mostra O Nene e o Angel deitados em posição de valete, Angel fala o que sempre quiz que acontecesse em sua vida: *“Não ouço nada. As vozes. Se foram. Silêncio absoluto”*. Nene pergunta: *“E por que é segredo?”*. *“Para não despertá-las”*. Responde o Angel e os dois riem. Angel se aproxima mais, os dois se acariciam, as vozes se foram e isso reacende a libido do Angel. Nene ri mais alto e diz: *“É só você se apoiar em mim que eu fico excitado. É sempre assim”*. Eles se beijam, e o Angel busca o sexo do Nene. Excitado Angel confessa: *“Eu também”*. É um momento de amor, mas como *“tristeza não tem fim, felicidade sim”*, o amor é atropelado pelo som de uma britadeira que fura o teto.

Eles se armam, mudam de compartimento e tentam ver as possibilidades de saída, o Angel e o Nene se beijam, o Nene fica no apartamento, o Corvo e o Angel abrem a porta e no corredor já estão outros policiais em substituição aos que eles mataram, na troca de tiros alguns policiais morrem mas acertam o Corvo que depois de xingar os policiais, pede para que o Angel o finalize, com a recusa do Angel, Corvo que não quer ser pego vivo atira em si mesmo. Corta para um bar em uma estação, algumas pessoas assistem a batalha pela televisão, entre elas vemos o Fontana aindo do fundo do bar, de cabelo pintado como que para se disfarçar, ele se aproxima da televisão e assiste um pouco, e é a imagem da tela de televisão quem toma conta da tela do cinema, e sai fazendo sinal de desaprovação com a cabeça. Esta foi a única vez que Marcelo Piñeyro quis mostrar a televisão, um recurso que lhe permitia fazer um jogo metalingüístico e mostrar algo que era um fenômeno na altura em que os fatos se passaram.

Uma passagem interessante no livro registra:

... e as câmaras de TV do canal Montecarlo de Montevideo iniciaram uma transmissão ao vivo que fez a cobertura direto dos acontecimentos. As câmaras de TV colocadas nos terraços permitiram acompanhar todos os incidentes. Até os bandidos (como assinalaram as reportagens) assistiam pela televisão de seu quarto aos acontecimentos que estavam vivendo. (PIGLIA, idem, p 117)

E mais adiante: as câmaras faziam seus closes sobre os feridos, pois pela primeira vez na história era possível transmitir ao vivo sem censura... (PIGLIA, idem, p 119).

O Angel e o Nene estão desolados depois da morte do Corvo, parece não haver saída e ou para espairer, ou para manter o fogo aceso, o nene joga uma cédula no fogo, gosta do efeito, pega uma garafa de whiskie e joga aos pés do Angel que enfim desperta, a partir desse momento começam a queimar o dinheiro, no livro é o Angel quem começa a queimar:

Queimar grana é feio, é pecado. É *pecatto* - dizia o Dorda, com uma nota de mil numa das mãos, no banheirinho onde preparava a anfetamina, com um isqueiro Ronson que tinha extorquido de uma bicha; atea fogo e queima, olha-se no espelho e ri. Na porta está o Nene, que o observa e não diz nada. (PIGLIA, idem, p 135).

Logo a população passou a julgá-los, não por qualquer assassinato, mas por queimar o dinheiro:

Começaram a jogar notas de mil pela janela (.....) Um murmúrio de indignação fez a multidão rugir. – Estão queimando. – Estão queimando o dinheiro. Se o dinheiro é a única coisa que justifica as mortes e se fizeram o que fizeram por dinheiro e agora o queima, isso quer dizer que eles não tem moral, nem motivações, que agem e matam gratuitamente... (PIGLIA, idem, p 136)

e queimar os reanima e quando queimam, se empolgam, riem e gritam, mas uma granada os faz despertar, mas uma nova granada é atirada, passado o susto, o Nene se levanta, mas infelizmente é atingido por um único tiro, diferentemente o livro conta: O artefato explodiu com precisão e obrigou Brignone a sair correndo para o living, onde **o atingiu uma rajada de metralhadora** (grifo meu)... (PIGLIA, idem p155). Agora em posição de Pietá, é o Angel quem conforta o Nene, tira sua medalha da virgem e põe sobre o amante e reza uma Ave Maria, no livro a oração não é para o Nene. Criação de Marcelo Piñeyro acontece nesse momento a maior confissão nessa história, ou para dar forças para o amigo seguir, ou para fechar um ciclo, pois o primeiro diálogo do filme era justamente essa frase/confissão dita pelo Angel, ou por ser uma verdade guardada, o Nene fala: “*Ouço vozes*”. Enquanto que no livro a morte do Nene é narrada assim:

O Nene lhe sorriu e o Gaucho Louro o manteve em seus braços como quem sustenta o Cristo. O Nene pôs com dificuldade a mão no bolso da camisa e pegou a medalhinha da Virgem de Luján. – Não fraqueje, Marquitos – disse o Nene. Tinha-o chamado pelo nome, pela primeira vez em muito tempo, no diminutivo, como se fosse ogaucho que precisasse de consolo. E depois se ergueu um pouco, o Nene, apoiou-se num cotovelo e **disse-lhe algo no ouvido que ninguém pôde ouvir, uma frase de amor** (grifo meu), seguramente, dita pela metade ou não dita talvez mas ouvida pelo **Gaucho que o beijou** (grifo meu) enquanto o Nene se ia. (PIGLIA, idem, p 155)

Indubitavelmente não há frase de amor maior que “*Ouçõ vozes*”, pois com essa confissão do amante, se o Angel não vai se sentir “normal”, pelo menos passa a se ver como um igual, posto que não já é o único que ouve vozes. Então ele atira e grita: “*Calem a boca*”. Depois conforta o Nene: “*Pronto já não ouve vozes. Você já não as ouve mais*”. A morte do irmão gêmeo tira todas as forças do Angel. Um travelling out (com a câmera recuando) mostra o corredor em que o corpo do Corvo está estendido, a câmera continua recuando e agora mostra a chegada dos policiais que matam o Angel sem que ele ofereça qualquer resistência, no livro não acontece o mesmo, Piglia dedica todo capítulo nove a resistência, aos delírios e as memórias do Gaucho Dorda/Angel:

Minha mãe sempre soube que eu estava fadado a não ser compreendido e ninguém jamais me compreendeu mas as vezes consegui que alguns gostassem de mim. Ah, pai, disse como num eco distante, o cavalo tobiano vai me tirar daqui. Ia então se juntar ao Nene Brignone, no campo aberto, no trigal, na noite tranqüila. A sirene da ambulância se afastou e se perdeu ao dobrar a esquina da Herrera e a rua finalmente ficou vazia. (PIGLIA, idem , p 173 e 174)

E esta passagem termina o livro, assim como com aquela cena termina o filme. Em seguida um letreiro que antecede os créditos anuncia: “ *Esta historia é real aconteceu em Buenos Aires e Montevidéo, entre 28 de setembro e 4 de novembro de 1965, só alguns nomes e acontecimentos foram modificados*”. Apesar de afirmar que os fatos narrados realmente aconteceram, o filme mostra uma diferença de datas em relação ao livro: Os fatos ocorreram em duas cidades (Buenos Aires e montevidéo), entre 27 de setembro e 6 de novembro de 1965. (PIGLIA, idem, p 175), os fatos reais não podem apresentar discrepância no que tange a cronologia. Mas parece que podemos usar o próprio Ricardo Piglia para justificar Marcelo Piñeyro: ... y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción.” (PIGLIA, 2000, p.13)..

A violência latente perpassa todo o filme, e desde o início, tanto o livro quanto o filme apresentam indícios que a iminente violência, logo vai deixar o plano abstrato e se

concretizar, mas é difícil aceitar que a violência no livro é maior, mais explícita que a do filme que é de outra ordem, o filme por exemplo não mostra cenas de julgamento moral, nem tampouco de linchamento

A multidão o cercou e os padioleiros pararam (...,...) uma vítima sacrificial, e ao verem-no formou-se uma onda de ódio e quando o primeiro homem o espancou foi como se o mundo viesse abaixo e serompesse o dique do rancor. Lançou-se sobre o miserável uma avalanche de paixão que foi quase impossível conter. (PIGLIA, idem, p 172)

Apesar do filme violar muitas regras heteronormativas e por isso (mais que pela violência) ter sido lançado sob a censura, que o taxou com o visto de proibido para menores de 18 anos, não é difícil perceber que o sol de alta voltagem homoerótica não está tão presente no filme como sói acontecer no cinema *Queer*, além do que, a única relação sexual mostrada, acontece entre Giselle e o Nene, um homem e uma mulher.

Apesar de tudo isso, não podemos deixa de dizer que, se por um lado existem filmes com temática heterossexual que narram histórias de amor entre um homem e uma mulher, e aqui vamos tomar dois exemplos não por serem paradigmáticos, mas apenas a título de ilustração, assim “*Eu Sei Que Vou Te Amar*” (Brasil, 1986) dirigido por Arnaldo Jabor, ou “*A Um Passo da Eternidade*” (“*From Here to Eternity*” – Estados Unidos - 1953), realizado por Fred Zinnemann, podem ser representantes de filmes em que as cenas de relações sexuais entre um homem e uma mulher são apenas sugeridas, da mesma forma que as cenas entre o Angel e o Nene em “*Plata Quemada*”. Por outro lado, há filmes como “*O Império dos Sentidos*” (“*Ai no Corida/ L’empire des Sens*” – Japão/ França -1976), em que as relações sexuais entre um homem e uma mulher acontecem concretamente sem que os filmes sejam enquadrados em uma moldura de cinema pornô. Se partirmos para a categoria pornô (mais que um gênero, posto que pornô não pode ser visto nem como sub-gênero), indubitavelmente vamos encontrar muitos títulos de filmes em que as relações sexuais entre um homem e uma mulher são explícitas. E se nem todos os espectadores heterossexuais apreciam os filmes de sexo explícito, da mesma forma isso se dá com os espectadores homossexuais, há os que admiram os filmes de sexo explícito, como também há os que preferem que as cenas sejam apenas sugeridas. O cinema *Queer* não pode nem deve ser visto como um cinema que se caracteriza pelas relações homossexuais explícitas.

Nem pelo fato de mostrar relações sexuais explícitas entre dois homens, o romance “*Teleny - O Reverso da Medalha*” (*Teleny*) publicado na Inglaterra em 1893 e

atribuído a Oscar Wilde, foi classificado como um livro mais *Queer* que “*O Templo*” (“*The Temple*”), único romance do poeta Stephen Spender que foi publicado na Inglaterra em 1929, ou do romance “*Maurice*” (“*Maurice*”), de E. M. Foster que, embora escrito em 1913, só foi publicado em 1960, por decisão do autor que não assumia sua orientação sexual. É interessante ressaltar que nenhum leitor classificou o romance “*Dinheiro Queimado*”, como uma obra pertencente a literatura *Queer*.

Ao realizar o filme Marcelo Piñeyro não denota preocupações se sua adaptação vai ser considerada mais ou menos *Queer* que o livro de Ricardo Piglia. O que está bastante clara é a importância que Piñeyro atribui à trilha sonora que em algumas situações aparece como algo que pontua a história, ou dinamiza a narrativa, veja-se por exemplo a música “*Vida Mia*” dos irmãos Emilio Fresedo e Osvaldo Fresedo que aparece em cinco momentos e com três versões distintas, a primeira que também vai ser a última é tocada de forma instrumental como um *Jazz Tango*, na segunda e única vez que está incorporada de forma homodiegética, vemos a cantora Adriana Varela em participação especial como uma cantante de boate dublando a si mesma, e, para além da presença da cantora, a cena que se passa em uma “*milonga*” serve para introduzir a personagem de Fontan Reyes/Atir Omar Nocito/Florián Barrios um ex cantor de tango. Depois o tango “*Vida Mia*” é cantado por Hector Pacheco e desta vez de forma heterodiegética, mais tarde durante uma relação sexual entre Giselle e o Nene se faz presente outra vez cantada por Adriana Varela, mas de forma heterodiegética, por fim é tocado ainda uma quinta vez, de novo de forma instrumental encerrando o filme enquanto aparecem os letreiros e como no início é o próprio autor Osvaldo Fresedo quem a executa acompanhado do trompetista Dizzy Gillespie.

“*Cumbia Bendita*” é a trilha das saídas de Nene Brignone tanto quando saiu acompanhado de Angel, quanto nas vezes que saiu só e também é executada de forma heterodiegética. Por outro lado o Angel sofre e quase tem uma overdose de cocaína esperando e ouvindo Edmundo Rivero cantar “*¿Donde Estás?*” de Manuel Sucher e Carlos Bahr que também é executada de maneira heterodiegética.

“*I ll Wind*” de Harold Arlen e Ted Koehler conduz a sequência em que o Nene divaga entediado pelo apartamento antes de sua primeira escapada, quando o Nene recita um monólogo interior (similar ao texto do livro apesar de editado com avanços e recuos), é a voz de Billie Holliday, interpretando a música, que sobe ou desce no *background*.

Se um filme mostra uma música e não mostra a fonte de som, os espectadores, não contestam, nem estranham, todavia, se uma personagem falar olhando direto para a câmara, vai causar estranhamento, apesar de ser quase corrente nos filmes de documentário, o mesmo não acontece em um filme de ficção. Se um autor literário quiser falar de uma forma análoga a quem está olhando para a câmara, ou quebrando a quarta parede⁷, é bastante se dirigir aos leitores não como o narrador e sim como o próprio autor. Se Ricardo Piglia quisesse que sua aparição no livro ficasse como um elemento pós textual, teria denominado o espaço em que aparece como *Pós Scripto* e não *Epílogo*, que assim não teria caráter de intervenção do autor, mas claramente optou por fazer como Bertolt Brecht, ao contrário do que fez Marcelo Piñeyo, pois invertendo o que é de praxe aparecer no começo, só no fim do filme, no momento que antecede a aparição dos créditos é que vemos o leteiro dizendo: “*Esta história é real...*”

7. *Quarta parede* é a parede imaginária que nos faz assistir a uma peça como se ela estivesse suspensa em um espaço inalcançável e ao qual os espectadores não tem acesso, posto que acessá-lo é romper as barreiras de realidade e ficção.

CONCLUSÃO

Esta dissertação se direcionou no sentido de encontrar o ponto, ou algum ponto de bifurcação e também de união entre dois diferentes meios de expressão, para poder focar a relação quase conjugal entre literatura e cinema, em que parece que o este está subjugado àquela em um casamento que o cônjuge é apenas o cinema e o jugo, a canga está posta só sobre o seu pescoço, como se essa relação fosse um casamento medieval em que o marido/macho é a literatura que precisa entrar só com e como o *patrimônio*, enquanto que ao cinema esposa/fêmea coubesse o *matrimônio* carregado de deveres e obediência e fidelidade “o amor do marido por sua mulher se chama *estima*, o da mulher por seu marido se chama *reverência*” (DUBY, 1990, p. 58)

Foi interessante perceber em quais pontos o cineasta se aproximou e, acima de tudo, em quais os pontos em que ele se autorizou um livre arbítrio, assim, quando se afastou do hipotexto literário, gerou uma individuação que em muitas medidas enobreceu sua obra, são as cenas em que Marcelo Piñeyro desviou (gerando afastamentos) e até mesmo inventou/criou por perceber o que seria o melhor caminho para dinamizar a narrativa cinematográfica, sem se importar com os dados apurados por Ricardo Piglia e escritos no livro. E em contrapartida, veremos pontos em que tomou o texto do livro como argumento e o seguiu, não por ser servil, e sim por saber que essa transposição não tornaria o filme uma obra mimética ou um conjunto de imagens coadjuvantes para o texto literário.

...a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sóico para outro(grifo meu), pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (Plaza, 1987, 72).

Outro ponto instigante foi ver porque a quase maioria dos espectadores e dos leitores, viam Ricardo Piglia como o dono da história. Uma justificativa plausível é que além de escrever o livro, foi ele quem descobriu, pesquisou e, acima de tudo, trouxe à tona esses fatos que, indubitavelmente, seriam esquecidos se continuassem como notícia antiga nos jornais, ou como caso encerrado nos arquivos policiais. Todavia, o mais interessante é que esta interrogação levou a uma outra que foi tentar desvendar em qual medida os fatos reais não podem, por si mesmos, serem considerados como um hipotexto gerador do texto baseado

em fatos reais. A realidade passa a ser um hipotexto sobretudo se o mundo for pensado como um texto, assim necessariamente é povoado de signo como explica Julio Plaza:

A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. (... , ...) **Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos**, (grifo meu) a natureza se faz paisagem e o mundo uma floresta de símbolos (PLAZA, 2001, p. 19).

Foi interessante perceber em quais pontos o cineasta se aproximou e, acima de tudo, quais os pontos em que ele se autorizou um livre arbítrio, assim, quando se afastou do hipotexto literário, gerou uma individuação que em muitas medidas enobreceu sua obra, são as cenas em que Marcelo Piñeyro desviou (gerando afastamentos) e até mesmo inventou/criou por perceber o que seria o melhor caminho para dinamizar a narrativa cinematográfica, sem se importar com os dados apurados por Ricardo Piglia e escritos no livro. E em contrapartida, veremos pontos em que tomou o texto do livro como argumento e o seguiu, não por ser servil, e sim por saber que essa transposição não tornaria o filme uma obra mimética ou um conjunto de imagens coadjuvantes para o texto literário.

...a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sóico para outro(grifo meu), pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (Plaza, 1987, 72).

Há que se considerar, e alguns estudiosos já consideram, mas com pesar, que existe uma distância insuperável entre a imagem e a palavra, para agravar isso, ao contrário do se espera a adaptação cinematográfica de qualquer texto literário não vai ser a mágica redentora que vai servir de ponte ou elemento de ligação para unir continentes que mesmo que não se comportem como antagônicos, para além de falarem línguas diferentes, também tem uma linguagem diferente, mesmo que o cinema incorpore ou se aproprie de parte da linguagem literária, ainda assim, por ser uma arte heterogênea o cinema como dissemos na página 45 deste trabalho, soma características e recebe influências de todas outras artes, com tudo isso, o diálogo cinema literatura, como nos mostra Christian Metz, não é uma estrada plana e tão bem pavimentada :

... visto sob determinado ângulo, o cinema tem todas as aparências daquilo que ele não é. É obviamente uma espécie de linguagem; foi visto como uma língua. Ele

possibilita, exige até uma decupagem e uma montagem: acreditou-se que sua organização sintagmática só podia se originar numa paradimática prévia, embora apresentada como ainda pouco consciente de si mesma. É por demais óbvio que o filme é uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código. (METZ, 1977, p 55 e 56)

Parece que o único espaço onde cinema e literatura interagem é na adaptação cinematográfica, disputar terreno e privilegiar um segmento artístico em detrimento do outro, sob hipótese alguma vai arejar o debate, que precisa ser visto como uma janela aberta para a análise de mensagens verbais e não verbais.

Marcelo Piñeyro sempre teve em mente que na adaptação a única certeza é que os diálogos não podem parecer feitos para complementar a imagem da tela, tampouco a imagem da tela serve meramente como ilustração dos diálogos e/ou texto do narrador literário.

Porém quando o filme é baseado em um romance cuja linguagem parece extremamente influenciada pelo cinema, com cortes rápidos, multitonidades de vozes, avanços e recuos, como se fossem flashbacks e flashforwards típicos da linguagem cinematográfica, parece que a relação não se dá com tantos percalços.

O processo de tradução/transposição cinematográfica precisa ser visto como uma reescrita, senão como uma transcrição, nesse sentido podemos pensar o termo adaptação como algo que se adequa, sem imitar o comportamento, assim a tradução intersemiótica pode ser considerada uma adaptação. Fidelidade ou servilidade ao romance traz em si a possibilidade de tornar o filme uma simples mimese da literatura, o que importa ao cineasta é contar a mesma história com uma eloquência própria, pois por mais que suportes distintos como teatro, fotografia, música e no caso estudado, literatura e cinema compartilhem o mesmo conteúdo diegético, não existe possibilidade de apagar o fato que eles vão ser realizados em meios diversos. E os meios tem seus próprios sotaques, sua particular dicção, isso se passou na transposição do livro “*Dinheiro Queimado*”, para o cinema, é bastante notar que no começo do filme o narrador se fazia presente, até onipresente, mas logo foi se apagando, enquanto que no livro o narrador permanece, sem prejuízo estético, como uma espécie de maestro que rege a somatória de relatos, as vezes contraditórios. Todavia vemos com mais naturalidade a presença do narrador na literatura que no cinema, e quando o cinema *noir* usava o narrador, estava fazendo uma ponte e uma homenagem à literatura negra/policial de autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

O filme de Marcelo Piñeyro não deve ser posto em uma moldura de filme policial tradicional, é interessante ressaltar que o romance de Ricardo Piglia também não se enquadra na tradicional concepção de romance policial que segundo Tzvetan Todorov

... é o desaparecimento da narrativa ou pelo menos de sua forma simples e fundamental. Poderíamos ficar surpresos com tal afirmação uma vez que Poe passa por narrador por excelência; mas uma leitura atenta nos convencerá de que, nele, quase nunca há encadeamento de elementos sucessivos(.....) O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distante das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela procura de conhecimento; nunca assistimos ao encadeamento das causas e efeitos, apenas à sua dedução após o fato. (TODOROV, 1980, p163)

Como descobrir o que é pessoal e intransferível de uma arte, qual elemento é único e específico da literatura, e qual é único e específico do cinema, o projeto de Richard Wagner era tornar a Ópera uma síntese das demais artes, mas não logrou êxito. A arte na modernidade também tentou, mas o borramento de fronteiras promovido pela pós modernidade elevou essa tentativa a máxima potência, é certo que desde os últimos anos da década de 1960, as artes plásticas incorporam elementos de cinema, ainda que os espectadores que frequentavam as exposições tivessem a impressão que viam um filme complementar aos quadros, esculturas ou *happenings*. Todavia, já nos primeiros anos na década de 1970, o multiartista Nam June Paik lança a vídeo arte agregando a linguagem audiovisual à suas obras de uma maneira mais natural e orgânica. Esta dissertação quer, não destramar, mas sim desvendar os fios desse tecido de sons, imagens, gestos e palavras, para tentar abri-lo para novas possibilidades de análise e de articulação.

Como expressar a narrativa? A história de um bando de ladrões que assaltam um carro forte, fogem para um outro país, lutam em um tiroteio com a polícia e antes de morrer queimam o que resta do dinheiro roubado, o meio pelo qual essa história é contada, naturalmente vai influir na forma, e até no conteúdo para contar isso a literatura (e no caso aqui estudado Ricardo Piglia) conta(m) apenas com as palavras, ao passo que o cinema (e Marcelo Piñeyro) tem possibilidades mais vastas para usar e explorar, o que não faz de uma maior ou menor, apenas distintas.

Os planos cinematográficos não são similares às palavras, tampouco as cenas correspondem às frases, nem as sequências às orações, afinal o que Denis Bertrand diz para a literatura, pode ser usado para o cinema que deve ser pensado como um independente sistema de significação “que produz em si mesmo as condições contextuais de sua leitura.” (BETRAND, 2003, p 23)

Um romance, ou qualquer obra baseada em fatos reais, necessariamente também é baseado em sons, palavras, imagens, movimentos e gestos, que foram transformados em palavras, posto que os fatos não nasceram escritos. E quando escritos não seguiram exatamente como aconteceu, a não ser que o narrador seja *Funes el Memorioso* personagem da “*Rosa Amarilla*” de Jorge Luis Borges, que apesar de lembrar de tudo mas não tem a capacidade de elaborar, editar, ou trair algum fato, ou seja, não consegue ser infiel ao original:

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como uma nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo (...) de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p 62)

Mesmo que obedeça a algumas regras, a arte é pautada pela exceção, e é exatamente a exceção que representa o cimento, a argamassa que sustentam todas as vigas estruturais da ficção. Assim, sem elaboração, edição e, acima de tudo traição de algum ponto ou fato do caso em questão, o narrador finda por fazer história e não ficção.

REFERÊNCIAS

AGEL, Henry. *Estética do Cinema*. São Paulo, 1986. Cultrix,.

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo, 2001, Cultrix.

ARLT, Roberto – *Obras Completas (Tomo 1)* Buenos Aires. Planeta - 1991

BALMACEDA, Daniel. *Historias Insolitas de la Historia Argentina*. Buenos Aires, Editorial Norma . 2008

_____. *Historias Inesperadas de la Historia Argentina*. Buenos Aires Editorial: Debols!Llo. 2011

BALTAR, Mariana. *Frenesi da Máxima Visibilidade: Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol*. Artigo apresentado no XIX Encontro da Compós, 2010. (In. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1535.doc. acessado em julho de 2010)

BAYER, Osvaldo. *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* (reedición). Ensayo. Editorial Planeta, Buenos Aires 1998

BEIRED, José Luis Bendicho. *Breve História da Argentina*. São Paulo: Ática, 1996.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad Grupo CASA, Bauru, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In Os Pensadores. São Paulo, 1983. Abril Cultural

BORREGANA, António Afonso. *Gramática Universal __ Língua Portuguesa*: Lisboa, Texto Editora, 1996

BRITO, João Batista B. *Imagens Amadas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995

_____. *Um beijo é só um beijo: Minicontos para cinéfilos*. João Pessoa, Manufatura, 2001

_____. *Revista Ler*. Ano III- nº 6. João Pessoa, Abril/Setembro, 1992

_____. *Signos e Imagens em Castro Pinto*. João Pessoa. Editora Universitaria UFPB, 1995

BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia B (org). *As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS. 1997.

- BURTON, Julianne. *Cinema y cambio social em America Latina: imágenes de un Continente*. Mexico: Editorial Diana, 1991.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CALISTRO, Mariano. *Aspectos del Nuevo Mundo. Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1992
- CAMPODÓNICO, Raul Horácio. *El cine cuenta nuestra historia*. Buenos Aires. INCAA, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma Anagrama Diagrama*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- CANONGIA, Ligia. *Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro. Edições Funarte. 1981.
- CARDOSO, Sérgio (Org). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das Maravilhas*. Rio de Janeiro. Zahar, 2010.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- COSTA, Fernando Moraes. *Pode o Cinema Contemporâneo Representar o Ambiente Sonoro em que Vivemos?* Artigo apresentado no Seminário Minter PPGCom UFF 2010
- COSTA, Fernando Moraes. *Som e ritmo interno no plano-sequência*. In XI Estudo de Cinema e Audiovisual SOCINE p 131 -141 , São Paulo, 2010
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. a imagem- movimento*. São Paulo: Ed brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2. a imagem- tempo*. São Paulo: Ed brasiliense, 1990
- DIDEROT, Denis. *Ensaio Sobre a Pintura*, Campinas/São Paulo, Unicamp-Papirus, 1999
- DI NÚBILA, Domingo. “Historia del cine argentino”, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959
- DOWDEN, Ken. *Os Usos da Mitologia Grega*. Campina, SP. Papirus, 1994
- DUBY, Georges. *Idade Média; idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *Memórias Imorais*, São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo. Edirora Brasiliense, 1989.
- GALERA, Daniel; *Cordilheira*. São Paulo. Companhia das Letras. 2008
- GAMBINI, Hugo, *Historia Del Peronismo. La Violencia (1956-1983)*. Buenos Aires: Vergara Editor 2008.
- GARABANO, Sandra. Homenaje a Roberto Arlt. *Crimen, falsificación y violencia em Plata quemada*. Revista Hispamérica, n. 96, año 32, p. 85-90, 2003.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. INCAA / Ediciones Ciccus, Buenos Aires, 2005.
- GILLESPIE, Richard. *Los Soldados de Perón Historia Crítica sobre Los Montoneros*. Editorial Sudamericana SA. Buenos Aires 2008
- GONZÁLEZ, Horacio y RINESI, Eduardo. *Decorados: Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires. Manuel Suárez Editor, 1993
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- HERODOTO. *História*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1983
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teorias do pós Moderno*. Rio de janeiro. Editora UFRJ 1994
- LAHUD, Michel. *A Vida Clara*. Campinas/ São Paulo. Editora da Unicamp- Companhia das Letras, 1993
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ/Editora 3. 1995
- MAHIEU, José Agustín: *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA, Buenos Aires. 1966
- MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. *História e cinema: cinemanovismo e violência na América Latina (década de sessenta e setenta)*. 2 vols. Tese (Livre Docência) - ECA, Universidade de São Paulo, 1995.
- METZ, Christian, MORIN, Violette, BREMOND, Claude. *Cinema, Estudos de Semiótica. Petrópolis*. Ed Vozes, 1973
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo. Perspectiva. 1977
- _____. *Linguagem e Cinema*. São Paulo. Perspectiva. 1980

_____. *Lingüística, Poética e Cinema*. São Paulo. Perspectiva. 1970

MORAES, Junerlei. *A Importância de Aruanda na Cinematografia Nacional*. Monografia de Graduação em Comunicação Social UFPb, 1989.

MULLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*. 2009.

NAZÁRIO, Luis. *A Margem do Cinema*. Nova Stella Editorial. São Paulo, 1986

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972

ORDOÑEZ Y GONZALEZ, José Nahuel. *Por una Otra Mirada Por Una Otra Arte Por Una Otra Vida Por un sólo Pueblo*. sin sítio, sin editorial. sin fecha.

ORLANDI, Eni.Pulcinelli. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas. Editora Unicamp, 2007

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini*. São Paulo. Nova Stella, 1986.

PAZ, Octávio. *Tradução, literatura e literariedade*. Tradução. Doralice Alves d Queiroz. Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo. Cultrix, 1997

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiósica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLOTKIN, Mariano Ben. *El día que se inventó el peronismo. La construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2008

PIGLIA, Ricardo. *Dinheiro Queimado*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998

_____. *Plata Quemada*. Buenos Aires. Editorial Planeta, 1998

_____. *Plata Quemada*. Buenos Aires. Editorial Planeta, 1997.

_____. *A Invasão*. São Paulo. Iluminuras, 1997

_____. *Nombre Falso*. Barcelona. Ed Anagrama. 2002

_____. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994

_____. *Respiração Artificial*.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires; Siglo Veinte, 1990.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

POSADAS, Abel, LANDRO, Monica, SPERONI, Marta *Cine Sonoro Argentino 1933-1943. Tomo I*. Buenos Aires, El Calafate Editores, 2005.

POSADAS, Abel, LANDRO, Monica, *Cine Sonoro Argentino 1933-1943 Tomo II*. Buenos Aires, El Calafate Editores, 2006.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970

RAMACHANDRAN, Vilayanur S. *Fantasma no Cérebro - uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro: Editora Record. 2000

REIMÃO, S. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RESENDE, Andre Luis. *Entrelinhas de uma tal Crítica*. In ZAIDAN, Michel Filho Org. *Walter Benjamin: Teatro, Literatura, Cinema. História, Filosofia*. Recife. Editora Universitária UFPE, 1994

RESENDE, Fernando. *O Olhar às avessas – a lógica do texto jornalístico*. São Paulo: ECA/USP, 2002/ tese de doutoramento.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação. As Minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1993

ROMERO, José. Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996,

- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de La Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina, 2001.
- _____. *História Contemporânea da Argentina*. Edição 1. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2006
- SAN MARTIN DI SCALDAFERRI, Jesus Eladio. Argentina: *La Historia aún no contada*. sin editorial. Buenos Aires, 1986
- _____. *Las 7 M: Maradona, Mano, Malvinas, Margareth, Militares, Mecanica y la Muerte*. Edición del autor. Buenos Aires, 1986.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 2008
- SANTAELLA, Lucia. *Palavra, Imagem e Enigma*. In Revista da USP 16 vol 2, nº 1. São Paulo, Educ jan/jun 1989.
- SANTORO, Fernando. *Poesia e Verdade*. Sette Letras. Rio de Janeiro, 1994.
- SHEARMAN, Jonh. *Maneirismo*. São Paulo: Cultrix,1978.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* - UFMG, 2008.
- _____. *Introdução à teoria do Cinema*. São Paulo, Papirus, 2003
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo. Cultrix, 2000
- SCHUMNN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Cine Libre/Lalgasa, 1987
- SOLANAS, Fernando. *Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina*, (Entrevista com Amir Labaki e Mario J Cereghino), São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1993.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio Getino. *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- TELLO, Antonio. *Breve Historia de Argentina*. Madrid, Silex Ediciones. 2006
- TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa*. In: Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Editora Vozes,1971.

- _____. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970
- _____. *Os Limites de Edgar Alan Poe*. In: *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980. P 155 - 165
- VAREA, Fernando G. *El Cine Argentino Durante La Dictadura Militar*. Rosario. Edit Municipal de Rosario, 2006.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- _____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Editora Paz e Terra. São Paulo, 1977
- XAVIER, Ismail et all. *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac Editora, Sao Paulo: 2003.
- Revista Mente e Cérebro fev 2008 Edição Especial nº 16 . *A Neurologia da Estética*. Vilayanur Ramachandran.