

## ADAPTAÇÃO DE LIVRO EM FILME: UM ESTUDO SOBRE *ESTORVO*

Helena Bonito C. PEREIRA<sup>1</sup>

### RESUMO

A aproximação entre romances e filmes nasce da possibilidade concreta de narrar um enredo ficcional. No processo de passagem de um enredo de romance para filme, costuma-se observar a preservação da fidelidade ou a subordinação de um texto em relação ao outro. Entretanto, as especificidades de cada uma das linguagens envolvidas – a literária e a fílmica – suscitam reflexões que deslocam e ampliam essa questão. É o que se pretende demonstrar no presente artigo, sobre a adaptação do romance *Estorvo*, publicado por Chico Buarque em 1991, para o filme de mesmo nome, lançado em 2000 sob a direção de Ruy Guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Literatura contemporânea. *Estorvo*. Chico Buarque.

Adentrar o campo das relações entre literatura e cinema significa centrar o foco em um traço característico das duas linguagens: a possibilidade concreta de narrar um enredo ficcional. Vale registrar inicialmente, em que pese o risco da obviedade, que nem todo texto constitui narrativa, e nem toda narrativa configura-se como ficcional. Impõem-se algumas considerações sobre as diferenças decorrentes do suporte, situando-se o primeiro deles na linguagem escrita carregada de significados, e o outro na linguagem essencialmente apoiada na imagem e no som. Antes disso, como observa Pere Gimferrer,

*La sustancia de una novela no es su asunto o su soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual. Lo cual no significa que una novela sea sólo palabras (...), ni tampoco que una simple sucesión de imágenes (...) constituya una narración cinematográfica. Con sólo imágenes se hace una película, pero no un relato fílmico; con sólo palabras se escribe un texto, pero no una novela en el sentido corriente. Pero tanto como el hecho de relatar – y aún este hecho es muy cambiante, puede ser un mero fluir de escenas sin progresión dramática – cuentan la palabra, para la novela, la imagen, para el cine (GIMFERRER, 2000: 55).*

A organização da realidade verbal em seqüências narrativas e a organização de uma realidade visual (e sonora) instaura-se no campo estético, sobrepondo-se ao campo ideológico, que corresponde, segundo Gimferrer, ao seu assunto ou suporte social. A palavra é essencial para o romance, assim como a imagem para o cinema, porque é por meio delas que o leitor e o espectador alcançam a fruição da obra artística. Presentifica-se nas obras o contexto sócio-cultural, mas em posição secundária em relação ao trabalho de elaboração formal. O privilégio assegurado a este último aspecto, entretanto, suscita outra questão: em que medida a segunda obra mantém-se apenas como adaptação ou pode ser compreendida como uma nova criação artística?

Na tentativa de estabelecer um quadro teórico para o estudo das adaptações literárias, Noriega reconhece o risco de entrar em esquematismos que acabariam por transformar a teoria descritiva em um conjunto dogmático ou normativo. Por outro lado, aponta a vantagem de uma tipologia para a sistematização das reflexões e o apoio para interpretações solidamente fundamentadas. Assim, seu estudo agrupa as adaptações romanescas com base em quatro tópicos: a

---

<sup>1</sup> Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP.

dialética fidelidade / criatividade, o tipo de relato (clássico ou moderno), a extensão (redução ou ampliação do texto, ou ainda equivalência) e a proposta estético-cultural.

Noriega situa a fidelidade em um limite extremo, que comporta a *adaptação como ilustração*, ou *adaptação literal*, com filmes que seguem ao pé da letra os romances, constituindo-se praticamente em veículos de divulgação dos mesmos. Na posição seguinte, encontra-se a *adaptação como transposição*, a meio caminho entre a adaptação fiel e a interpretação:

*La adaptación como transposición – translación, traducción o adaptación creativa – implica la búsqueda de medios específicamente cinema-tográficos en la construcción de un texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas – o similares – cualidades estéticas, culturales o ideológicas (2000: 64).*

Na *adaptação como interpretação* o filme se distancia notoriamente do relato romanesco, com transformações relevantes, dando origem a um texto autônomo. No extremo oposto ao da fidelidade, da qual mantém o teor mínimo, situa-se a *adaptação livre*, que pode ser uma reelaboração, variação, digressão, pretexto ou transformação. Nesse caso, os filmes interpretam livremente a obra original, com a qual mantém vínculos tênues ou pouco marcados.

O quadro de Noriega tem, neste trabalho, o objetivo de subsidiar a interpretação que decorrerá do estudo comparativo de *Estorvo* em romance e em filme. O passo anterior, ou seja, a análise propriamente dita, deve contemplar elementos narrativos como diegese, personagens, tempo, espaço, focalização, tal como são propostos no texto original e recriados na adaptação.

Teorizando sobre narrativa de ficção, Gérard Genette estabeleceu três sentidos ou três aspectos da realidade narrativa:

*Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (...), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place (1972: 72).*

Em nota de rodapé, Genette reconhece a contribuição de Todorov, que havia estabelecido a distinção entre *récit comme discours* e *récit comme histoire*, acrescentando que, dadas as conotações do termo *história*, ele adotará, preferencialmente, o termo *diegese*, lançado em circulação pelos teóricos da narrativa cinematográfica. Mas ocorrem algumas diferenças conceituais, caso se trate de livro ou filme, como observam Vanoye & Goliot-Lété:

O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe, (“ou pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado. A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme (1994: 40).

Estabelece-se assim importante distinção entre as duas linguagens, visto que o romance veicula tanto a diegese quanto os demais elementos narrativos exclusivamente pelo texto escrito.

Outro componente narrativo que merece atenção na passagem do livro para o filme é o espaço. No livro, as referências espaciais chegam ao leitor de diversas maneiras, sendo mais

freqüente, na ficção moderna, diluírem-se as descrições no espaço físico ou mesmo memorialístico em que as personagens se situam. Já no filme, é necessário compor visualmente todo o espaço de permanência e de movimentação dos personagens, com mobiliário e utensílios, em espaços interiores, e com muito mais que isso para as cenas externas.

A passagem de um suporte para o outro deve substituir o texto escrito por imagens, sons e movimento, com os devidos cuidados para não perder de vista as necessárias e possíveis equivalências, no caso dos filmes que pretendem ser fiéis aos livros em que se inspiram, conforme assinala Noriega. Ainda levando em conta o referido quadro, deve-se observar a especificidade dos textos clássicos em oposição aos modernos, pois os modos de narrar são extremamente diversificados.

O romance tradicional, que se consagrou como expressão ficcional por excelência ao longo do século XIX, propiciou um enorme conjunto de adaptações cinematográficas. O romance tradicional estrutura-se em torno de um número relativamente reduzido de personagens, que se apresentam em determinados espaços e que, atuando dentro de um limite temporal, tornam-se fios condutores da ação. O conjunto de fatos narrados expõe-se ao leitor em uma seqüência quase sempre linear, estabelecida por um narrador que seleciona a ordem de apresentação, desenha os contornos da curva dramática e leva a um final fechado.

Em sentido contrário, a narrativa ficcional moderna, que se consagrou ao longo do século XX, apresenta freqüentes reflexões sobre a própria linguagem, narradores subjetivos que explicitam a autoconsciência narrativa, descontinuidade espaço-temporal, curva dramática com final aberto. A elaboração de textos ficcionais polifônicos, com diferentes vozes narrativas e intenso recurso à ironia, conduz o interesse para o modo como se narra, mais que para o conjunto de fatos narrados. Esses procedimentos intensificam-se e ganham novo rumo no romance contemporâneo – especialmente o que se publicou nas duas últimas décadas do século passado – quando a desconstrução, o descentramento, a perda de identidade causam profundo abalo no âmago da construção da narrativa. No caso das personagens, também ocorre a superação do “herói problemático” em conflito com o mundo, que hoje abre espaço para o *anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo* (PELLEGRINI, 2003: 31)

Tais características não são estranhas a *Estorvo*, lançado por Chico Buarque em 1991, embora não fosse esse, provavelmente, o resultado ficcional esperado pela legião de admiradores desse autor que é presença marcante na cultura brasileira desde os anos 60. E, por sua caracterização, a transformação em filme implicaria necessariamente soluções ousadas e inovadoras, desafio levado a cabo por Ruy Guerra em 2000.

### ***Estorvo*, o livro**

Embora Chico Buarque já tivesse escrito peças de teatro (*Ópera do malandro*, *Gota d'água*) e outros textos ficcionais, como *Fazenda modelo*, sua estréia como romancista deu-se em 1991, com o lançamento de *Estorvo*. Surpreendente em todos os sentidos, essa narrativa foi recebida com restrições por parte do público leitor, que talvez alimentasse a expectativa de encontrar uma obra mais assimilável ou de cunho menos hermético. Alguns críticos literários manifestaram uma mal disfarçada inquietação face à “invasão” do autor em nova seara, como houvesse alguma reserva de mercado contra a entrada de autores provenientes de outros campos da produção cultural. Felizmente, críticos argutos como Roberto Schwartz e Benedito Nunes reconheceram de imediato o valor e o sentido de *Estorvo*, que inseriu seu autor no diminuto contingente de autores literários propriamente ditos, aqueles capazes de recriar, por meio de intensa elaboração lingüística, os absurdos do mundo em que vivemos. A esse respeito, o comentário de Roberto Schwarz é lapidar:

*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante da lógica de uma forma. (...) A linguagem reúne aspirações difíceis de casar: trata de ser despreziosa – palavras de um homem qualquer –, mas, ainda assim aberta para o

lado menos imediato das coisas. A combinação funciona muito e produz uma poesia especial, que é um achado de Chico Buarque. A expressão simples faz parte de situações mais sutis e complexas que ela (1999: 178).

O estranhamento causado pela leitura de *Estorvo* instaura-se desde as primeiras linhas, quando o protagonista narra sua fuga motivada por um indivíduo que tocou sua campainha e o espreita pelo olho mágico do apartamento. A elaboração da linguagem transparece de modo insólito, por meio da simulação do “tempo real”, com verbos no presente e no futuro do presente:

Calculando que eu esteja enfiando uma roupa às pressas, ele dirá ao motorista para avançar o sinal e virar à direita novamente e novamente e novamente. Completará a volta do quarteirão prevendo que eu esteja no elevador, ainda de camisa aberta. Mas eu me abotoo na janela, vendo o táxi completar a volta do quarteirão.

Ele estará saltando do táxi quando bato com força e definitivamente a porta do apartamento, o motorista mandando ele à merda por causa da corrida idiota. Ficaré desapontado por não topar comigo na portaria. Perguntará ao porteiro por mim, que estou entre o quinto e o quarto andar, descendo a escada devagar porque as lâmpadas queimaram. (...) Chego ao segundo andar e ele entrará no elevador (...) No último lance dessa escada retorcida piso em falso; piso na luz e atravesso desabalado a portaria, ele no meu corredor. Já não tocará a campainha; desintegrará a fechadura, eu na calçada oposta (BUARQUE, 2000: 13).

A fuga converte-se em sucessivos deslocamentos em espaços que se repetem, formando um estranho labirinto. O protagonista vai mais de uma vez a cada local, mas não encontra sentido nas próprias ações. Esse labirinto torna-se paradoxal porque não corresponde a um emaranhado de veredas ou passagens, mas a um espaço que o protagonista percorre de modo reiterativo, e que permanece refratário a qualquer possibilidade de saída.

Uma síntese de seus deslocamentos espaciais talvez seja suficiente para demonstrar o espaço sem saída, em seu imbricamento com a ação diegética paradoxalmente sem rumo: ele se dirige à casa da irmã, em um condomínio de luxo, obtém algum dinheiro, dirige-se à rodoviária e toma um ônibus que o deixa em um sítio, antiga propriedade de sua família, agora ocupado por marginais. Expulso de lá, volta à cidade, dirige-se à boutique em que trabalha sua ex-mulher, para pegar a chave da casa dela e retirar de lá sua mala. Passa diante do prédio em que morava um amigo, e vê policiais, repórteres e povo em tumulto porque havia ocorrido um assassinato. Retorna à noite à casa da irmã, que está em festa. Entra no *closet* e se apropria das jóias dela, que levará ao sítio no dia seguinte, entregando-as aos marginais. Recebe em pagamento uma mala cheia de maconha, com a qual volta à cidade em outro dia, e se dirige ao apartamento de sua mãe, mas nem chega a tocar a campainha. Perambula pela cidade, revê o prédio onde morava seu amigo, volta à boutique onde trabalha a ex-mulher. Dirige-se depois à casa da irmã, e o cunhado informa que ela viajou, após um assalto violento, seguido de estupro porque os ladrões não encontraram as jóias. O protagonista acompanha os policiais ao sítio, participa do desbaratamento da quadrilha, sem que se esclareça, na visão dos policiais, sua participação no episódio. Exausto, sai do sítio caminhando pela estrada de barro em direção ao ponto de ônibus, onde é esfaqueado por um desconhecido em quem fora, inadvertidamente, dar um abraço. O abraço foi um gesto mecânico, totalmente espontâneo, logo que o protagonista reconheceu o desconhecido, que havia tomado o mesmo ônibus que ele em sua primeira incursão ao sítio. No momento em que sobe novamente no ônibus, o protagonista deixa entrever sua perplexidade por ter sido golpeado (talvez mortalmente), mas ele mantém, apesar disso, sua vaga intenção de procurar algum lugar onde possa alojar-se por uns tempos. Em tudo se reitera a marca da circularidade, todos os caminhos levam a lugar nenhum, todas as ações – despidas de qualquer questionamento, infensas um sentido ético, ancoradas no vazio – conduzem a um aniquilamento estranhamente inexplicado e inexplicável, sob o signo do mais absoluto nihilismo.

Tanto o longo exemplo, acima, quanto a extensa paráfrase que o sucede, tentam (talvez infrutiferamente) dar conta da elaboração textual e do domínio da técnica narrativa, evidentes nas convergências entre espaço e personagem. Os deslocamentos revelam a falta de sentido de tudo, expondo um protagonista que perdeu suas referências e a própria identidade. Como observou Nízia Villaça,

O romance de Chico Buarque trabalha o social de forma peculiar, sem adjetivos, críticas ou reclamações. Não é mais o pobre espoliado e oprimido pelos sistemas de poder, mas um bando, um resto, um lixo, abandonado, inadequado como a mala de maconha de que o personagem não consegue se desvencilhar. As tradicionais categorias de valor não são pertinentes para julgar ou compreender a sociedade contemporânea com suas peripécias políticas, estéticas ou sociais. Como bem assinala Jean Baudrillard, num momento em que tudo gira a grande velocidade, em que tudo está em órbita, e tudo prolifera, tudo é também deserto e vazio (1996: 112).

Esse protagonista à deriva semelha um Sísifo contemporâneo, condenado a carregar incômodas malas, das quais se desvencilha, mas sem gratificar-se por uma sensação de “castigo cumprido”: não há redenção final justamente por não ter havido, na origem, alguma condenação. Ao percorrer, em movimentos circulares, um espaço ficcional que varia do condomínio de luxo ao terreno ocupado ilegalmente, da burguesia abastada à miséria imbricada à marginalidade, o protagonista nos leva à comprovação de que, como afirma Villaça, *tudo é deserto e vazio*.

### ***Estorvo, o filme***

Reconhecido desde os anos 60 como um dos mais engajados cineastas radicados no Brasil, Ruy Guerra não se esquivou do direito de ousar, ao roteirizar e filmar *Estorvo*. Sua preocupação fixou-se na reprodução, por meio de imagens, sons e movimentos, do ambiente caótico, fragmentário e pleno de contrastes em que perambula o protagonista. Mais ainda que a recepção do livro, a do filme foi pontuada por descrédito e hostilidade. É possível que, surpreendidos pelas opções narrativas e estéticas promovidas por Ruy Guerra, os críticos nacionais e estrangeiros não tenham percebido o acerto do diretor, no sentido de criar uma obra fílmica umbilicalmente ligada ao espírito da obra literária que lhe deu origem. É o que se espera demonstrar neste estudo, que passa a enfocar algumas das soluções narrativas no livro e no filme.

Percebe-se que foi empreendido um grande esforço, na roteirização do romance, para levar à tela um pouco da linguagem poética e das imagens literárias. Assim, desde as cenas iniciais do filme apresentam-se algumas *plaquettes*, que lembram o cinema mudo e que nos fazem observar que a narração, no filme, passa por outras mediações, diferentes da do livro. As *plaquettes* indicam “1o dia”, “2o dia”, explicitando assim sua subordinação ao texto de origem. Curiosamente, expõem também fragmentos curtos, como o indicativo “Chego à rodoviária...” que, seguido da imagem do protagonista na rodoviária, seria totalmente dispensável, pelo menos do ponto de vista, digamos, informativo. Com base em tais componentes narrativos, pode-se pensar em uma subordinação bastante intencional de uma linguagem à outra, ou seja, na intenção de Ruy Gerra de recriar uma obra que contivesse elementos fílmicos similares, em carga dramática, aos que se encontram na narrativa literária.

No mesmo sentido se pode compreender a inclusão de fragmentos textuais narrados em voz *over*. Nesse caso, houve a seleção cuidadosa de textos particularmente poéticos, como quando o protagonista chega ao sítio e encontra a cancela aberta: “Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. (...) é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora”. Em tudo se revela a sensibilidade do roteirista e diretor, que presta um tributo ao potencial poético da linguagem escrita e que, em paralelo – mas não em substituição – consegue recriá-la visualmente.

Do ponto de vista da sucessão de eventos, ou da diegese cinematográfica propriamente dita, a fuga vivenciada pelo protagonista desde que desperta, no primeiro dia, reproduz-se na tela com o emprego de diversos recursos. A realidade psicológica do narrador, que, no texto escrito, chega ao leitor por meio de incertezas e vacilações, encontra seu correspondente, na linguagem fílmica, por meio da câmera instável e pela focalização intencionalmente distorcida. A falta de foco quando ele vê pelo olho mágico, de dentro do apartamento, alguém que o espia do outro lado desse mesmo olho mágico, e a distorção com que ele imagina que seu perseguidor o esteja vendo, são visualizadas em imagens trêmulas, fugidias, que transmitem desde as primeiras cenas a instabilidade e o mal-estar do personagem. Distorção e deformidade concorrem para configurar a crise do personagem, e seus comportamentos, ao longo das jornadas, só intensificarão essa percepção.

Embora a seqüência de movimentos não estabeleça uma correspondência exata em relação à narrativa literária (nem seria necessário), a câmera focaliza alternadamente o protagonista e seu perseguidor em um espaço fragmentário, em corredores e escadarias do edifício, com um deles correndo no alto da escada, no sexto andar, e o outro atravessando a galeria no térreo. A movimentação vertiginosa de ambos instaura a instabilidade e, quando o protagonista alcança o túnel, onde finalmente despista seu perseguidor, já está criada a ambientação instável e paranóica, que permanecerá no filme todo, embora em ritmo lento daí em diante.

Se, como se comentou acima, as *plaquettes* contribuem para manter a linguagem poética do texto escrito, nem sempre ocorre o mesmo, no caso da linguagem irônica, que percorre sutilmente toda a narrativa. Assim, a chegada ao condomínio onde reside a irmã do protagonista revela sua inadequação, não nas atitudes dele, mas nas reações que ele desperta nos empregados, pouco habituados à presença de visitantes a pé, ou com aparência de pobres. No filme, um deles murmura, depreciativamente, assim que o personagem passa: “- Pé-rapado”. Na narrativa literária, a indecisão do empregado transfere-se, ironicamente, para objetos, em um índice da reificação que permeia todas as relações pessoais nesse contexto:

O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita. Pára, torce a flanela para escoar a dúvida, e decide-se pela porta da garagem, que não é nem aqui nem lá. Obedecendo a sinais convulsos da flanela, contorno os automóveis... (Buarque, 1991: 16).

No filme, as cenas da perseguição, da fuga e da chegada ao condomínio prescindem de qualquer diálogo. Os pensamentos do protagonista são enunciados em voz *over*, com estranho sotaque estrangeiro. A opção por um elenco internacional, com o cubano Jorge Perugorria no papel principal, trouxe inúmeros questionamentos por parte da crítica, visto que nada disso faz parte do texto de partida. Tal recurso, estranho ao livro, pode ser compreendido como uma liberdade assumida pelo diretor para significar que o mal estar presente na obra não se restringe a um brasileiro residente no Rio de Janeiro, mas pode estender-se a qualquer habitante de metrópole contemporânea. Não deixa de causar estranheza, até porque o protagonista fala com forte sotaque e sua irmã fala um português com nitidamente brasileiro, e dissonâncias como essa estão presentes em inúmeras falas de diversos personagens.

O primeiro diálogo em cena ocorre entre o protagonista e sua irmã, que lhe fala insistentemente sobre a mãe, repete a própria fala, depois lhe passa um cheque. Nesse momento, pelo toque das mãos, já se insinua a atração incestuosa, pelo menos por parte dele, atração que se confirma mais adiante. Ele ouve o que a irmã diz, recebe o cheque, mas suas primeiras palavras serão proferidas depois que a irmã, em uma seqüência de ações estudadamente espontâneas, se retira. Os movimentos da irmã também são alvo de uma descrição poética, que é retomada em forma de monólogo pelo protagonista do filme, pois, à medida que ela se afasta, ouve-se em voz *over*:

Minha irmã andando realiza um movimento claro e completo. Parece que o corpo não realiza nada, o corpo deixa de existir, e por baixo do peignoir de seda há apenas movimento. Um movimento que realiza as

formas de um corpo, por baixo do peignoir de seda. E eu me pergunto, quando ela sobe a escada, se não é um corpo assim dissimulado que as mãos têm maior desejo de tocar, não para encontrar a carne, mas sonhando apalpar o próprio movimento (id.: 19).

Assim que ela se retira, o protagonista pega o telefone para falar com a mãe, que, como de hábito, não responde. Ainda assim, ele simula uma breve conversa, pois a presença de um empregado o deixa pouco à vontade. Expõe-se desse modo sua intransponível dificuldade de comunicação, seja ao vivo, com a irmã, seja por telefone, com a mãe, dificuldade que permeia todo o mundo ficcional de *Estorvo*.

#### *Caracterizações grotescas*

O filme acentua visualmente aspectos grotescos do livro, com efeitos que podem ser considerados repulsivos e que certamente contribuíram para sua recepção equivocada. Desde as cenas iniciais, na rodoviária, a câmera cria estranhamento na focalização de indivíduos pobres e feios e, como no livro, alguns desses personagens reaparecem adiante, sempre anônimos, com a mesma feiúra grotescamente acentuada.

Caracterizações grotescas, em especial de personagens secundárias, permeiam todo o filme. Na chegada do protagonista ao sítio, alguns índices fazem a transição para o registro do grotesco, em contraste com a já comentada recriação poética do espaço da entrada:

Atravesso a ponte, e da outra margem ouve-se apenas o riacho, a água absorvendo as músicas. Há uma luzinha intermitente na casa principal do sítio, mas não preciso dela para chegar ao olho do vale, onde eu pensava que nascia a noite (id.: 25).

Alertado pelos ruídos e depois acuado por cães ferozes, o protagonista invade a casa e depara-se com o antigo caseiro, cuja descrição é um exemplo acabado de grotesco:

O velho sentado no tamborete faz um grande esforço para erguer a cabeça, e é o tempo que eu necessito para reconhecer nosso antigo caseiro. Deixou crescer os cabelos que, à parte as raízes brancas, parecem ter mergulhado num balde de asfalto. A pele do seu rosto resultou mais pálida e murcha do que já era (...). Sem aviso o velho dá um pulo de sapo e vai parar no centro da cozinha, apontando para mim. Usa o calção amarrado com barbante abaixo da cintura, e suas pernas cinzentas ainda são musculosas, as canelas finas; é como se ele fosse de uma raça mista que não envelhece por igual (id.: 26).

No filme, a caracterização do caseiro como um indivíduo envelhecido, quase negro, com cabelo desganhado e pele macilenta, em roupas grosseiramente mal compostas, tem seus aspectos grotescos acentuados metonimicamente, em um sorriso de dentes podres que, embora não se encontre no livro, nele seria perfeitamente cabível. Seu modo de falar e de se movimentar, seu estado de embriaguez, tudo acentua o grotesco que constitui, em nosso entender, outra face visível desse mundo inexplicável.

Pelo grotesco chega ao leitor / espectador o anti-espetáculo da degradação física e moral que, concentrada no caseiro, não deixa de respingar em todos, personagens e espaços. Nesse sentido destacam-se, como episódios, as peripécias do protagonista na casa da ex-mulher, a breve interação dele com a personagem referida como “a magrinha amiga da minha irmã”, as ações agressivas dos bandidos, em especial os gêmeos e seu líder, no sítio, e ainda as poucas reações – sem diálogos – da sobrinha, com indícios de pouca ou nenhuma sanidade mental.

Os episódios envolvendo a “magrinha amiga” da irmã revestem-se de grotesco não só na caracterização física dessa personagem, como em suas atitudes. Ela representa o pólo abastado de um mesmo problema, o da falta de sentido, o da vida que se leva sem sentido, apenas como usufruto

de situações. Essa personagem entra em cena quando o protagonista está novamente na portaria do condomínio onde vive sua irmã:

É uma amiga magrinha da minha irmã, que conheço de olá há muitos anos, e está com um binóculo na boca. Pergunta se gosto de caubói, e oferece-me um gole do binóculo. Depois apanha uma garrafa de uísque atrás do encosto e diz que meu cunhado, não dá para confiar nem na bebida dele. Tenta baldear o uísque da garrafa para o gargalinho do binóculo, mas o carro bordeja na ladeira, ela sacode-se de rir, e o uísque ensopa a saia curta de seu tailleur. Fala ‘ih, caceta’. Há um congestionamento no final da ladeira, e ela resolve saltar ali mesmo. Saracoteia de salto agulha nos paralelepípedos. Entra na festa com os sapatos na mão e o binóculo pendurado no pescoço (id.: 54).

A mesma personagem está no quarto da irmã, quando o protagonista rouba as jóias:

Ao passar do closet para o quarto, sou paralisado por um ‘olá’ de mulher. Desta vez há mesmo alguém na cama. Ela vem se chegando descalça, e é a magrinha amiga da minha irmã com um batom na mão. Penso que vai pintar a boca, mas é à narina que ela leva o batom e aspira fundo. Fala ‘ih, caceta’ e atira longe o batom. Atraca o corpo no meu e diz ‘melou’. Abraça-me, comprime suas coxas contra as minhas, e deve sentir a saliência das jóias nos meus bolsos. Desembaraço-me, procuro a saída, mas ela grita ‘olha!’. Abre dois botões do tailleur, vai descobrindo o seio esquerdo e diz: ‘você não me conhece’. No corredor, ainda escuto ‘eu sou carinhosa!’ e ‘eu sou hiperdoida!’ (id.: 55).

A roteirização manteve praticamente todas as características da personagem, acentuando seus componentes grotescos de diversas maneiras. A magreza descrita no romance ganha um rosto agudo, com olheiras fundas e escuras. A movimentação da personagem é nervosa, desconexa, compatível com suas ações de embriagada e drogada.

Não há diferença de classe social, situação econômica, grau de instrução: nos extremos, o que se encontra é o grotesco...

Em todos esses episódios, a adaptação para o cinema manteve-se fiel ao espírito de degradação pontuado pelo romance, mantendo também a falta ou a superfluidade de qualquer explicação. Tudo parece grotesco, mas ao mesmo tempo tudo parece natural, de modo que todo possível questionamento se dilui em uma falsa harmonia.

### **Cultura de massa, cultura pós-moderna**

Um episódio secundário que se constitui em um dos melhores momentos do filme ocorre quando o protagonista, ao passar diante do prédio em que morava seu amigo, presencia um tumulto decorrente de um assassinato. No livro, quando o zelador faz declarações à “Tevê Promontório”,

A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando “diga que conhece meu filho, miserável!”. O policial levanta a índia baixinha e deposita-a fora do cordão de isolamento. Ela passa outra vez sob o cordão e agora se dirige ao público. Diz: “Não tem televisão aí?” e diz “ninguém vai me entrevistar?”. Um rapaz que se apresenta como repórter do *Diário vigilante* pergunta o que fazia o suspeito no local do crime. Ela diz “que suspeito o quê” e “que local do crime o quê” (...). Outro repórter de tevê indaga do zelador se a vítima era homossexual. O zelador resmunga “isso aí eu não sei porque nunca vi”. A índia

responde à Rádio Primazia que prenderam o filho porque ele estava sem documento. Diz “meu filho estava voltando da praia, não é crime ir à praia, ninguém vai na praia com carteira de trabalho metida no calção”. Um sujeito atrás de mim diz que também é de jornal e pergunta “afinal a bichona era artista ou o quê?”. Ela responde “a bichona sei lá, parece que era professor de ginástica”. Aproxima-se o repórter da Tevê Promontório dizendo “ouvimos também a mãe do principal suspeito”. Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar “ele não é criminoso! meu filho é um moço decente!”, mas o cameraman, que está trepado no capô da camionete, grita “não valeu, não gravou nada, troca a bateria!”. A índia pára de chorar (...). Volta o repórter da Tevê Promontório e pede-lhe para repetir a fala anterior, que ele achou bem forte. Eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta, ela já está chorando mais que antes e berrando... (pp. 44-45).

A narração, com tintas satíricas, de um episódio televisivo do tipo “mundo cão”, focalizando um espetáculo habitualmente consumido por espectadores de todas as camadas sociais, mantém-se, no filme, com tonalidades satíricas equivalentes às do livro. O choro da mãe do suspeito, a um tempo indignado e desafiador, desmascara-se em sua falta de sinceridade e cessa de súbito, assim que ela se dá conta da falha na gravação. Recursos de posição da câmera, como a aproximação em direção à boca da personagem, até atingir um close do detalhe, acentuam, metonimicamente, a gritaria, o espalhafato, a falta de seriedade que caracterizam esta personagem que, por sua vez, representa uma camada social que, por viver nos limites da exclusão, nem por isso se distingue de personagens dos demais extratos sociais. A luta de classes perdeu para a sociedade do espetáculo, e tudo se nivela no exibicionismo vazio.

Eis aí o simulacro pós-moderno: mais que o fato, o que vale é a sua versão “televisiva”. Assim, o primeiro depoimento torna-se uma espécie de ensaio para o segundo, numa caricatura grotesca que acentua sua falta de autenticidade. Em seguida, tanto no romance como no filme, surge o suspeito:

Justo naquele instante o rapaz apareceu na portaria, e a câmera o pegou descendo na calçada com uma sunga de borracha, imitando pele de onça. É um negro do tamanho de quatro mães, na verdade mais balofo que forte. Vem empurrado pelos guardas, os pulsos algemados e o corpo curvado para a frente, mas vem com a cara para o alto e ri. Ri para a câmera no capô, ri para as janelas dos vizinhos, ri para ninguém, ele ri para o sol, e eu creio que aquilo na boca dele não é bem um sorriso. A mãe tenta segurá-lo, uma garota grita “tesão!”, outro grita “maconheiro!”, e o rapaz é jogado no fundo do camburão (id.: 45).

Para complementar a falsa indignação da mãe, devidamente desmascarada, apresenta-se o filho, não menos desmascarado. Em contraste com o choro *espetacular* da mãe, expõe-se o riso do filho: “ri para a câmera no capô, ri para as janelas dos vizinhos, ri para ninguém, ele ri para o sol...”, a ponto de incomodar o narrador, da mesma forma que a reencenação do choro da mãe o havia incomodado. Ao contrário do que seria o senso comum, de choro e riso fazerem parte de sentimentos opostos entre si, neste caso o choro convulsivo da mãe está em consonância com o riso imotivado do filho, convergindo ambos para a falsidade de tudo.

A adaptação fílmica desses dois fragmentos, assumidos com tons de hiper-realismo temperados pela ironia do narrador, concretiza-se visualmente pelos movimentos da câmera, criando metonímias – agora do sorriso – e também pela alternância de gestos, gritos e trejeitos desses personagens. Em tudo se comprova que a opção narrativa do filme nada teve de ocasional; ao contrário, intencionalmente manteve a denúncia – que paradoxalmente se expõe em referência ao conteúdo denunciado – da inversão ou abolição de valores no mundo caótico da sociedade regida pela comunicação de massas em seus piores efeitos. A sátira à mídia jornalística e televisiva

denuncia enfaticamente a maneira como, nos centros urbanos contemporâneos, a degradação se impõe sem que as pessoas que se degradam sequer percebam o processo. Em um dos raros momentos em que o protagonista se posiciona, contra a apatia decorrente de sua instabilidade e falta de lucidez, ele consegue revelar, *malgré lui*, um certo mal estar relacionado a essa situação: “eu fiquei com vontade que ela não repetisse aquilo, mas agora não adianta..., ou eu creio que aquilo na boca dele não é bem um sorriso”.

A respeito do mal estar do protagonista nesse episódio, em seu ensaio sobre o livro, Roberto Schwarz consegue inseri-lo no contexto político:

O episódio, que o narrador preferia que não tivesse acontecido, explica muita coisa, talvez marque um horizonte de época. O desejo de tomar o partido dos pobres e de vê-los defender na rua os seus direitos sobe de supetão, para apagar-se em seguida. É como um reflexo antigo, antediluviano, hoje uma reação no vazio, já que a alegria do povo é aparecer na televisão. O desejo de uma sociedade diferente e melhor parece ter ficado sem ponto de apoio. Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase atonia com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes, seja a perplexidade de um veterano de 68? (1999, 180).

Ao comentar o filme, Luiz Zanin Oricchio ressalta a inquietação do espectador, resultante de uma série de componentes, como a câmera na mão, o trabalho com cores na fotografia, a trilha sonora, e conclui:

Esse universo estranho de *Estorvo* – a alienação levada ao paroxismo, a violência e o crime como dados naturais, a ordem e o inverso da ordem coexistindo, sua miscelânea de idiomas, seu visual inquietante e sua geografia urbana indetectável – é, a meu ver, o ponto máximo a que o cinema brasileiro chegou em termos da representação da época em que vivemos. E nem mesmo o velho truque de nos definirmos a partir do Outro funciona mais. Não há centro nem periferia (2003, 78).

O estranhamento provocado por *Estorvo* só pode ser compreendido e devidamente apreciado, como opção estética, à luz do pós-modernismo. A representação do mundo a partir de metonímias que conferem às cenas um caráter hiper-real, bem como o fragmentarismo, menos textual e mais de conteúdo, que instaura uma representação do universo multifragmentado da realidade contemporânea, autorizam a inclusão de *Estorvo* na corrente pós-moderna da literatura brasileira. Foi o que Ruy Guerra intuiu, para realizar esse filme que, ainda no dizer de Oricchio, “constrói, até onde sei, pela primeira vez no cinema brasileiro, a noção do “não-lugar” típico da representação simbólica contemporânea” (2003: 75).

## REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- NORIEGA, José Luis Sánchez. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PELLEGRINI, Tania. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. In: \_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Col. Ofício de arte e forma. Campinas: Papyrus, 1994.
- VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.