

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**ROMEIROS NO LABIRINTO:
ABEIRAMENTOS E HIBRIDAÇÃO ENTRE VÍDEO E LITERATURA**

FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ

CAMPINAS, 2007

FERNANDO GÓMEZ ALVAREZ

**ROMEIROS NO LABIRINTO:
ABEIRAMENTOS E HIBRIDAÇÃO ENTRE VÍDEO E LITERATURA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, para a
obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernando A. da Conceição Passos.

CAMPINAS, 2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

AL86r

Alvarez, Fernando Gómez.

Romeiros no labirinto: Abeiramentos e hibridações entre vídeo e literatura. / Fernando Gómez Alvarez. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Fernando Passos.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Recriação 2. Hibridação 3. Processo criativo. 4. Literatura
5. Vídeo. I. Passos, Fernando. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles:” Pilgrins in the labirynt: Approaches and hibridization between video and literature.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Recriation. hybridization. creative process. literature. video.

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Passos

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Prof. Dr. Rogério Câmara

Prof. Dr. Fernão V. Pessoa Ramos

Prof. Dr. Claudiney Carrasco (suplente)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda (suplente)

Data da Defesa: 09-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

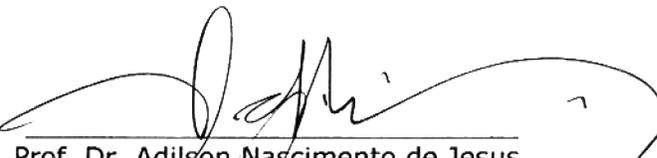
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Fernando Gómez Alvarez - RA 990134 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente/Orientador



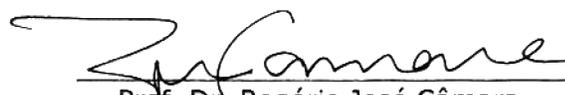
Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Membro Titular



Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus
Membro Titular



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério José Câmara
Membro Titular

À memória do senhor embaixador José Nogueira
Filho, grande homem e amigo.

À memória dos alpinistas de sonhos impossíveis,
no aconchego do lar, regando as lembranças
daqueles, já idos, que nos aquecem a alma.

AGRADECIMENTOS

À paciência infinda de todos aqueles que, de todas as formas possíveis, me ajudaram a percorrer o caminho: ao Pablo pela alegria de viver; à Bia pelo pão do dia-a-dia, as inúmeras sugestões e o seu amor infinito; e ao Tao pela sua fidelidade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Passos, pelo apoio, compreensão e pela confiança em mim depositada ao longo do percurso; ao Amauri Júnior pelas sugestões oportunas e pelo tratamento dos diálogos do roteiro; ao Gabriel pela revisão dos mesmos; ao embaixador José Nogueira Filho pela acolhida, pela correção dos textos e as sábias opiniões; ao Juan Jorge por abrir as portas das bibliotecas das instituições; ao Silfarlem por me mostrar Vitória e pelas fotos das locações; ao Lorente e, em especial, à Bel pela persistência na obtenção, no exterior, de livros raros e essenciais à pesquisa; ao Edil, pela grata surpresa ao obter os filmes que eu supunha inacessíveis e pela digitalização das imagens; ao Prof. Dr. Rogério Camara pelas pertinentes dicas; ao Coaraci pela amizade e a disponibilidade para sempre ajudar; à Cristina pela revisão dos textos; à Giovanni pela impressão da capa e as dicas de diagramação; ao Sr Pacífico pela encadernação.

Ao amigo Loren, pelas conversas e por garantir um criativo descanso na montanha; à Loly e à Cleide pelas mesmas razões e pelo carinho na nossa estância à beira-mar; e à Nilza e à Cristina por garantirem o apoio necessário em casa para poder escrever esta tese.

Ao Departamento de Artes Visuais da UFES, pela redução da carga horária que possibilitou a finalização desta pesquisa; e aos meus pais pela torcida distante.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo envolvido na transcodificação de uma obra literária para vídeo e seus desdobramentos. Obteve-se, como resultado, um projeto de vídeo de longa-metragem inspirado numa narrativa curta e um diário de bordo referente ao processo criativo no qual se descreve, na medida do possível, como aconteceu o processo criativo do próprio pesquisador. Obteve-se, também, uma pesquisa secundária sobre a vida e a obra do autor da narrativa que serviu de alicerce à pesquisa, no intuito de estabelecer elos entre elementos amplamente conhecidos, embora sem associação visível. No corpus da tese apresentam-se três versões, temporalmente distanciadas, da diegese do vídeo: o roteiro literário, a decupagem e o storyboard. Já a parte gráfica da tese se divide em duas seções: o subcapítulo que inclui o storyboard e um apêndice integrado pelas cenografias, os figurinos, os objetos de cena e as locações. Este último foi realizado de forma a complementar e comprovar a hipótese após a escrita. Por sua vez, os pós-textos compreendem os apêndices e os anexos da tese. O conjunto do apêndice I visa a quantificar e documentar as mudanças acontecidas durante o processo criativo. Já o apêndice II salienta os objetivos da direção de arte, enquanto o apêndice III apresenta uma análise, no campo das artes, da figura e da obra de Novás Calvo, desconhecida no meio acadêmico brasileiro, razão pela qual o referido apêndice resulta um desdobramento necessário da pesquisa. O anexo – complementar ao tópico anterior – apresenta uma transcrição da edição mexicana da obra que deu origem à pesquisa, no intuito de oferecer parâmetros adequados no que diz respeito aos elementos que integram o processo criativo. Contudo, tem-se ciência de que o produto final da pesquisa videográfica aqui apresentado representa apenas mais um estágio, intermediário, do processo quantitativamente infindável de objetivação da criação artística.

Palavras-chave: Recriação, Hibridização, Processo criativo, Literatura, Vídeo.

ABSTRACT

This research is about the process involved in the transcodification of a literary piece into a video film, as well as its further development. Our aim was to produce a motion picture project based on a short story written by a Cuban artist, Lino Novás Calvo. We also intended to describe the researcher own creative process on a diary. Since Novás' work was the foundation stone of this project we have done a research of his life and work in order to establish links among elements related to them that are not usually associated. On the thesis corpus there are three different versions of the video narrative: the master scene script, the shooting script, and the storyboard. The graphic part of the thesis has been divided into two sections: the subchapter that contains the storyboard and an appendix part, describing the scenery, the wardrobe, the props, and the film locations. The appendix part above mentioned intended to prove the thesis hypothesis, after the thesis's corpus had been finished. In addition, the postscripts include the thesis's appendix and attachment. The appendix intended to quantify and document the changes that occurred along the creative process. On the other hand, the appendix number two underlines specially the art direction objectives, while number three presents an analyzes Novás Calvo's life and work, that are completely unknown to the Brazilian scholars, within the arts field framework. The attachment presents the Mexican edition of the short story that originated this research with the intention to offer adequate comparative parameters in regards to the elements that integrate the creative process. Yet, there is the awareness that the videographic research final product is simply one more stage in the process of objectifying art-creation.

Key words: Recreation, creative process, hybridization, literature, video.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Ficha de construção da cena 8.
- Figura 2: Sinopse da cena 8.
- Figura 3: Estágios na construção de um personagem protagonista.
- Figura 4: Estágios na construção de um personagem protagonista.
- Figura 5: Croquis preliminares para o storyboard.
- Figura 6: Pré-storyboard e anotações de estalos criativos.
- Figura 7: Diagrama do carro de Joca, com sugestões para a colocação de luzes de neon.
- Figura 8: À esquerda: Fotografia de Kátia Rid. À direita: Fotografia de Durand-Dessert. Em Borer, A. *Joseph Beuys*. SP: Cosac & Naify, 2001, ilustrações 83 e 142, respectivamente.
- Figura 9: Diagrama da cadeira de tortura.
- Figura 10: Cenografia do escritório da polícia.
- Figura 11: Cenografia do corredor do prédio.
- Figura 12: Cenografia do quarto de Joca.
- Figura 13: Cenografia do ponto de táxi nº 1.
- Figura 14: Fotografias do boteco da seqüência 8.
- Figura 15: Cenografia da cela.
- Figura 16: Cenografia da habitação dos jovens.
- Figura 17: Cenografia do bar.
- Figura 18: Cenografia do ponto de táxi nº 2.
- Figura 19: Cenografia do ponto de táxi nº 3.
- Figura 20: Figurino do uniforme da polícia antiga.
- Figura 21: Figurino do uniforme da nova polícia.
- Figura 22: Exemplo de pintura facial para o personagem de Filinto.
- Figura 23: Outros exemplos de pintura facial inspirados na cultura Assurini.
- Figura 24: Fotografia da locação da seqüência 2.
- Figura 25: Fotografia da locação da seqüência 4.
- Figura 26: Fotografia da locação da seqüência 5.
- Figura 27: Fotografia do interior da locação da seqüência 8.
- Figura 28: Fotografia do interior e exterior da locação da seqüência 8.
- Figura 29: Fotografia da locação do início da seqüência 9.
- Figura 30: Fotografia da locação da seqüência 9.
- Figura 31: Fotografia da locação do final da seqüência 9.
- Figura 32: Fotografia da locação da seqüência 12.

Figura 33: Fotografia da locação da seqüência 18.

Figura 34: Fotografia de Rogério Maciel das locações do final da seqüência 18.

Figura 35: Fotografia de locação alternativas para o início da seqüência 21 no ponto de táxi nº 2.

Figura 36: Fotografia da locação da seqüência 21.

Figura 37: Fotografia da locação da seqüência 23.

Figura 38: Fotografia da locação da seqüência 24.

Figura 39: Fotografias das locações da seqüência 25.

Figura 40: Fotografias das panorâmicas da perseguição da seqüência 25.

Figura 41: Fotografia da locação da final da seqüência 25.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Joca e o labirinto	
2.1. Sinopse	5
2.2. Argumento	6
2.3. Personagens	13
2.4. Roteiro literário	18
2.5. Decupagem	47
2.6. Storyboard	84
3. Diário de bordo do processo criativo	111
3.1 Dimensão simbólica das imagens na narrativa videográfica	120
3.2 Algumas reflexões sobre a transformação dos personagens e seus contextos no processo de translação da narrativa	123
3.3 Digressões sobre a construção dos personagens protagonistas	125
3.4 Antecedentes e referentes literários da pesquisa	129
3.5 Antecedentes e referentes cinematográficos da pesquisa	131
4. Conclusões	137
5. Bibliografia	141
6. Apêndices	145
6.1. Apêndice I	
6.1.1 1º estágio do processo de escrita do roteiro: o roteiro literário	145
6.1.2 2º estágio do processo de escrita do roteiro literário	149
6.1.3 3º estágio do processo de escrita do roteiro: a decupagem	154
6.1.4 Exemplos de fichas utilizadas no processo da escrita e de croquis preliminares	159
6.1.5 Exemplos de croquis do storyboard	160
6.2 Apêndice II	
6.2.1 Objetos de cena	161

6.2.2	Locações em interiores: cenografia de estúdio	164
6.2.3	Figurinos	171
6.2.4	Maquiagem	173
6.2.5	Locações	174
6.3	Apêndice III	
6.3.1	Apresentação da obra de Novás Calvo na visão dos seus pesquisadores	179
6.3.2	O componente galego	186
6.3.3	O componente chinês	189
6.3.4	O componente afro-cubano	190
7.	Anexo:	
	Versão original do conto <i>La noche de Ramón Yendía</i> , de Lino Novás Calvo	195

1. INTRODUÇÃO

“*My end is my beginning*”.

A propósito do ouroboros, em Cooper, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames & Hudson, Reimpressão, 1998, p. 124.

Para alguns autores, Lino Novás Calvo foi um escritor cubano de ascendência galega; outros o consideram um escritor galego de obra cubaníssima, embora basicamente ele fosse apenas um precursor. Um precursor do típico aldeão do mundo moderno de tempo e distâncias decrescentes, de fronteiras móveis, na sua lenta e imperceptível transição da terrinha ancestral para a aldeia planetária pós-moderna. Pioneiro do realismo mágico na literatura ibero-americana e, por essa mesma razão, um escritor praticamente desconhecido em virtude da magnitude dos seus epígonos literários e, também, da política editorial das décadas de 60 e 70, Novás começou a ser redescoberto no último quarto do século XX, tanto pela crítica literária hispano-americana quanto pelos hispanistas norte-americanos, ao mesmo tempo em que a sua obra seria redescoberta por editoras europeias no limiar do novo milênio¹.

Novás Calvo resulta ser um bom expoente do que poderíamos designar como artista híbrido, no sentido que Canclini dá ao termo: aquele indivíduo aberto, atento às influências dos contextos culturais específicos nos quais se inseriu, sucessiva e temporariamente, ao longo da sua vida, e que seriam por ele espelhadas na sua obra escrita. Em outras palavras e parafraseando Said, um eterno viajante cujos sucessivos naufrágios o fazem hospedar-se temporária e respeitosamente nas terras que o acolhem.

O ponto de partida desta pesquisa foi realizar a adaptação para um vídeo, originariamente concebido como um média-metragem, inspirado no conto *La noche de Ramón Yendía*, de Novás Calvo. O vídeo, durante os processos da escrita, acabaria se tornando um longa-metragem do referido conto, o qual, por sua vez, é considerado pela crítica um ícone de translação, à literatura, das técnicas cinematográficas (embora quase inexistam diálogos no conto – apenas o fluxo de consciência do protagonista guia os desdobramentos da fábula e da intriga numa trama bem-estruturada). A força evocadora das imagens e a ausência de falas constituíram o principal incentivo para perfazer o caminho inverso: incursionar na literatura povoando a história de personagens secundários, co-protagonistas, para imaginar as falas, recriar fatos e devanear com as interações possíveis do protagonista com seu contexto, em uma abordagem fidedigna, no sentido que Aumont e M. Marie conferem ao termo.

O capítulo I, intitulado *Joca e o labirinto*, é constituído da sinopse do vídeo; do argumen-

¹ A Tusquets Editores reeditou, em 1999, sua única novela, *El negrero*, e recém-reeditou uma antologia de seus contos, *Otras maneras de contar*, em 2005.

to; dos personagens; do roteiro literário; da decupagem técnica e do *storyboard*. Tudo isso é o resultado amadurecido e transmutado de várias aproximações sucessivas, realizadas durante a transcodificação, para uma narrativa videográfica, de uma temática universal inerente a todas as mitologias: a morte arquetípica do herói – no caso, do anti-herói –, magistralmente descrita no conto de Novás. Embora todo o trabalho de transposição da escrita do roteiro do vídeo esteja alicerçado na fidelidade narrativa à estrutura literária da trama original, o resultado não se traduz numa simples cópia. No entanto, há decalque de situações comuns a uma trama de perseguição.

IncurSIONAR na literatura – no caso, em um roteiro literário – fez-se necessário como passo prévio para reescrever a trama, para transcodificá-la e poder contar a história em outro meio expressivo, mantendo intacta a estrutura arquetípica da narração. A passagem, passo a passo, a evolução deste processo de criação e translação, e os percalços decorrentes são descritos no capítulo II, intitulado *Diário de bordo do processo criativo*. Nele se baliza a passagem, no foco da pesquisa, do uso do vídeo como veículo econômico de se fazer cinema para o emprego do vídeo enquanto meio expressivo específico, que tem pontos de contato com o cinema, com destaque, no embasamento teórico, para autores como Aumont. O capítulo também trata do emprego do simbolismo das imagens, tanto nos objetos de cena e na maquiagem dos atores quanto nas cenografias, assim como do emprego da especificidade do vídeo para criar uma atmosfera atemporal, misto de existencialismo e do expressionismo, em vez de citações ao realismo mágico.

As conclusões constituem uma parada obrigatória, porém caracterizada pela impermanência. Temos ciência das nossas lacunas e de que todo resultado final é parcial e aperfeiçoável. Aquilo que aqui expomos resulta apenas um exercício criativo no nível das imagens pensadas que foram transpostas para a escrita, visando a uma organização lógica do pensamento criativo. Acreditamos que se, graças a uma probabilidade do acaso, e também da sorte, existisse a possibilidade remota de objetivar numa fita de vídeo o resultado desta pesquisa, todo o trabalho realizado não passaria de uma simples guia sobre a qual se começaria a desenvolver, novamente, a pesquisa criativa no patamar da práxis.

A bibliografia foi abrangente em função do caráter híbrido do enfoque. Alguns dos livros consultados foram difíceis de ser obtidos e percorreram longas jornadas antes de chegar às nossas mãos. Ainda assim, a bibliografia acabou apresentando algumas lacunas².

Os apêndices da pesquisa foram divididos em três blocos. No primeiro bloco foram incluídas grades correspondentes aos vários estágios do processo de escrita, tanto do roteiro

² Por exemplo, os números de Outono e Inverno da revista *Symposium* 29, de 1975, dedicados, na íntegra, à análise da obra de Novás.

literário quanto da decupagem, assim como exemplos das fichas e dos croquis utilizados, visando a mapear o percurso criativo. No segundo bloco foram incluídos os desdobramentos da vigília criativa descritos nos capítulos I e II, isto é, as informações técnicas necessárias a uma pré-produção: objetos de cena; projetos e plantas de cenografias; exemplos de pintura facial; figurinos (das forças policiais) e as fotografias das locações em exteriores. O terceiro bloco é composto por um apêndice que tem ares de capítulo: *Apresentação da obra de Lino Novás Calvo na visão dos seus pesquisadores*. O referido apêndice é um desdobramento teórico da pesquisa criativa que visa a apresentar, para o estudioso da área de humanas, a obra praticamente desconhecida em língua portuguesa de um dos mais importantes precursores, no conto hispano-americano, tanto do realismo mágico quanto da linguagem coloquial e da diversidade cultural. Porquanto se trata de uma abordagem interdisciplinar, pretende-se apenas obter um retrato parcialmente abrangente do autor, suas circunstâncias e sua obra, retrato no qual se aprofundou apenas naqueles pontos que foram preteridos por ou passaram despercebidos para os seus estudiosos.

Finalmente, foi incluído um anexo com a versão original do conto de Novás que originou a pesquisa, de forma a possibilitar o contraste da totalidade dos elementos que integraram o processo criativo.

2. JOCA E O LABIRINTO

2.1 SINOPSE

Trata-se da história de um homem simples – taxista de profissão – que, com a consciência culpada, tenta fugir dos seus feitos no passado. Este homem é forçado a delatar, sob tortura, alguns dos seus fregueses, aos quais inclusive chegara a apoiar momentaneamente. Acontece uma mudança drástica de governo e seus antigos aliados tomam o poder. Nesse momento o protagonista sente que é chegada a hora do acerto de contas por seus atos. Assustado, sem rumo, inicia um contínuo vagar pela urbe, que o leva a vivenciar aquilo de que fugia: o encontro de si mesmo por intermédio da morte, ao chamar a atenção dos outros com seu comportamento incomum. Morte essa que, por ironia do destino, acontece por engano.

No conto de Novás, o personagem descreve um enorme círculo filigranado pela malha viária da cidade na visceral busca do seu Self, círculo que se fecha no ponto do qual partiu, com sua morte. Embora ele se arrisque a sair da mandala e do labirinto representado pela cidade, sente-se como peixe fora d'água, em território desconhecido. Abre mão, pois, do seu fio de Ariadne, e retorna à cidade para cumprir seu destino.

No vídeo, narra-se a história de um indivíduo cético, ambíguo, indiferente a tudo, exceto à sobrevivência e à preservação da sua família. Um anti-herói com o qual pretendemos que o espectador simpatize porque, além de encarnar um conflito pessoal – seus atos são contraditórios, humanos –, ele também representa o eterno conflito entre o bem e mal. Trata-se de um drama psicológico de corte existencial que contrapõe a ética e os valores de um indivíduo aos dos grupos ou classes, ou da sociedade como um todo, enquanto reflete sobre o caráter efêmero dos valores humanos num contexto em transformação social.

2.2 ARGUMENTO¹

Cena 1 – Escritório da polícia (int. noite)

Personagens: médico legista, policial, oficial (nova polícia), perseguidores 1 e 2, velho Cena no presente. Um médico legista pendura a camisa de Joca, vermelha de sangue, no ar condicionado do escritório da delegacia, para acelerar a secagem. Um policial, vários jovens com braceletes e um escrivão estão sentados ao redor de uma mesa preenchendo os papéis da ocorrência enquanto o velho da limpeza faz seu trabalho no escritório. Na mesa há também alguns pertences do falecido. Entra um oficial. Há uma breve investigação sobre quem era o defunto.

Créditos iniciais sobre tela preta.

Cena 2 – Rua de Vitória (ext. madrugada e amanhecer)

Personagens: Joca, guarda, figurantes (exército)

Cena no passado próximo. A cena é introduzida com os sons ambientes da cidade de madrugada sobre a tela preta, enquanto passam os créditos. Abre imagem com um plano detalhe da lua cheia... Numa poça d'água, perto do carro de Joca. Uma panorâmica lenta mostra o lugar onde está estacionado o carro. A câmera se aproxima do carro, que parece vazio, e pouco depois entra no interior do veículo mostrando detalhes do carro e da figura do motorista que cochila sobre o volante do táxi. Ele acorda assustado ao ouvir o som de um telefone. Trata-se, na verdade, do som de um cassete arrastado pelas grades da vizinhança por um guarda. Sorri da sua falta de sorte. Oferece um cigarro ao guarda e conversa com ele. Na verdade, o guarda só veio pegar uns trocados. Feito isto, vai embora. Joca conta o dinheiro que lhe restou enquanto fala consigo mesmo. Dá partida e sai de cena passando em frente a um enorme painel apagado.

Cena 3 – Praça (ext. amanhecer), corredor de um prédio (int.), quarto pouco iluminado (int.) e praça (ext. dia)

Personagens: Joca, Tiago, Telinha, Júnior, figurantes (nova polícia)

Cena no presente. Joca estaciona numa praça, desce e confere se não está sendo seguido; atravessa uma praça vazia e entra num prédio antigo e pichado. No corredor, cumprimenta Tiago que escova os dentes no tanque comunitário, e entra num quarto sem acender a luz e sem fazer ruído. Contempla Telinha e Júnior dormindo enquanto reflete sobre a sua vida. Na

¹ A estrutura do Argumento corresponde à da Decupagem Técnica, subcapítulo 2.5.

verdade, ela está acordada, mas finge estar dormindo. Joca vai até a cozinha, abre uma janela, destampa uma panela com comida mas não come, bebe apenas um copo d'água do filtro e, depois, café frio no mesmo copo, enquanto tira dinheiro do bolso e o põe sobre a mesa sob um vaso com flores plásticas. Ao sair, no vão da porta, volta-se para olhar mais uma vez os seus. Lá fora a rua está tranqüila, não há ninguém perto do carro, apenas uma patrulha da nova polícia, sentada e irrequieta num banco da praça.

Cena 4 – Centro da cidade (ext. dia)

Personagens: Joca, Codorna, Lau, Abel, figurantes (polícia e exército)

Cena no passado. Joca pega três fregueses no Centro da cidade. São jovens empolgados e destemidos, que comentam fatos da atualidade em voz alta para dar a entender quem são. Ele os ouve em silêncio. Pagam-lhe bem.

Cena 5 – Centro da cidade (ext. dia; ext. noite)

Personagens: Joca, Codorna, figurantes

Cena no passado. Joca transporta pacotes e vultos para os jovens. É bem pago pelos seus serviços. Começam a aparecer alguns dos seus tiques nervosos.

Cena 6 – Centro (int. noite)

Personagens: Joca, Codorna, Lau

Cena no passado. Conversa dos jovens com Joca dentro do táxi. Eles procuram aliciá-lo para a sua causa oferecendo-lhe dinheiro em troca.

Cena 7 – Ponto de táxi (ext. dia)

Personagens: Joca, Zé, motoristas

Cena no passado. Zé e Joca conversam no ponto de táxi afastados dos outros motoristas. Joca tenta vender cupons do movimento ao qual pertencem os jovens para Zé, que lhe dá uma bronca.

Cena 8 – Bar (int. entardecer)

Personagens: Joca, garçom, Seu Antônio, figurantes

Cena no passado. Joca está num boteco na hora do happy hour, bebendo. Entra um policial à paisana que se acomoda na única banquetta que está livre, ao lado de Joca. O garçom o cumprimenta perguntando pelo seu trabalho na delegacia. Joca, já sob efeito do álcool, se apavora. Pede a conta. Ao pagar, se atrapalha, e acaba deixando cair no chão o dinheiro e

alguns dos cupons de arrecadação de fundos do movimento. Para seu desespero, o policial se agacha para ajudar a pegá-los, lê os cupons... e os devolve a Joca, fitando-o nos olhos, ao mesmo tempo em que lhe diz que está na hora de ir embora e continua bebendo sua cerveja. Joca, pasmo, assente com a cabeça e se retira sem agradecer, sob os olhares do garçom e do delegado.

Cena 9 – Cidade (ext. entardecer)

Personagens: Joca, homens de cinza 1 e 2

Cena no passado. No entardecer, no Centro da cidade, o táxi de Joca é alugado por dois homens. Dizem não lembrar o endereço e o guiam com indicações até a estação da polícia. Joca, surpreendido, tenta protestar. É preso.

Cena 10 – Cella (int. estúdio)

Personagens: Joca, homens de cinza 1 e 2, Filinto, engraxate

Cena no passado. Monólogo de Joca numa cela pequena. Primeira sessão de tortura, na qual é brutalmente interrogado. É liberado.

Cena 11 – Ponto de táxi (ext. dia)

Personagens: Joca, Zé, Manuel, taxistas

Cena no passado. Monólogo de Joca chegando ao ponto de táxi. Dá uma buzina leve e Zé se aproxima dele. Conversam e Joca acaba lhe explicando o acontecido. Recebe uma bronca. Monólogo de Joca, que acredita que os colegas do ponto e os fregueses o evitam.

Cena 12 – Rua do Centro (ext. tarde; int. tarde; ext. noite)

Personagens: Joca, policiais de trânsito 1 e 2, Codorna, Lau, Filinto, Chico, figurantes (polícia e exército)

Cena no passado. Joca é multado numa rua do Centro, no horário do rush. Desce do carro e tenta argüir com o policial, mas acaba desistindo. A cena é observada da varanda de um apartamento pelos jovens que acreditam estar sendo delatados. No decorrer do dia, Joca é multado novamente. Monólogo de Joca. Num sinal, uma limusine pára ao seu lado e Joca troca gestos com o motorista, que crê conhecer de vista. Ao abrir o sinal, sai na frente. Não o sabe, mas está sendo observado pelo interrogador do banco traseiro da limusine, que instrui o motorista – e também informante da polícia – sobre o que deve fazer para aliciá-lo.

Cena 13 – Shopping (ext. noite); cela (int. estúdio)

Personagens: Joca, homem de cinza 1, Filinto

Cena no passado. Joca pega um cliente perto de um shopping e dá partida tão rápido que não se percebe a identidade deste. Joca a descobre, assustado, quando o cliente lhe dirige a palavra: é um dos policiais civis. Na cela, é torturado e interrogado. Mija nas calças, de medo. É espancado.

Cena 14 – Quarto de Joca (int. estúdio)

Personagens: Joca, Telinha, Júnior (int. noite)

Cena no passado. Joca chega de madrugada em casa. Telinha, acordada, o aguarda. Começam uma discussão e Joca acaba contando o acontecido na delegacia. Acabam se reconciliando.

Cena 15 – Ponto de táxi (ext. dia)

Personagens: Joca, Zé, Manuel, motoristas 1 e 2, figurantes

Cena no passado. No dia seguinte, no ponto de táxi, Joca agradece a Zé pelo empréstimo que o tirou do sufoco com a mulher na noite anterior. Seus colegas tiram sarro dele. Manuel pede satisfação e o questiona sobre o que está acontecendo, enquanto Zé o defende. Os motoristas argumentam com Joca.

Cena 16 – Bar (int. noite)

Personagens: Joca, Chico, figurantes

Cena no passado recente. Num bar, Chico e Joca conversam. Não é a primeira conversa entre eles. Chico domina a situação com seus argumentos velados a favor da ordem estabelecida.

Cena 17 – Quarto de Joca (int. estúdio); cela (int. estúdio)

Personagens: Joca, Telinha, Filinto, homens de cinza 1 e 2, ordenança

Cenas no passado: Joca é acariciado por Telinha. Acorda na cela. É interrogado por Filinto enquanto os carrascos assistem ao interrogatório golpeando-o ocasionalmente. Entra uma ordenança com água e café para o oficial. Espera Filinto terminar, parte. Os argumentos de Filinto mexem com Joca. É solto e, ao sair de cena, Filinto coloca um cartão de apresentação na cadeira.

Cena 18 – Túneis (ext.) e Centro da cidade (ext. noite e dia)

Personagens: Joca, figurantes (nova e antiga polícia)

Cenas no presente e no passado, intercaladas. Dentro do táxi, Joca está dirigindo enquanto conversa consigo mesmo.

Cena 19 – Quarto de Joca (int. estúdio, noite)

Personagens: Joca, Telinha, Júnior, Manuel

Cena no passado recente. Joca, de uniforme, entra no quarto, que sofreu algumas mudanças. Telinha cozinha e Júnior brinca no chão. Joca tira o blazer, afrouxa a gravata e pendura o boné num prego na parede. Conversam. Na TV, que estava ligada, passa um noticiário e Joca se irrita. Batem à porta. É Manuel, que veio fazer uma visita ao casal e trazer notícias do acontecido a Zé. Joca leva Manuel para o patio e lhe pede para conseguir uma arma de fogo.

Cena 20 – Rua de hotel (ext. noite)

Personagens: Joca, figurantes (exército)

Cena no passado recente. Joca de uniforme numa limusine, no estacionamento de um hotel. Patrulhas do exército e da polícia passam pela avenida. Joca reflete sobre a situação. A trilha sonora anuncia mudanças no panorama político. Enquanto dirige, observa multidões nas ruas.

Cena 21 – Ponto de táxi (ext. noite); ruas da cidade (ext. noite)

Personagens: Joca, figurantes (nova polícia)

Cenas no presente. Joca está sentado no carro com a porta aberta, em outro ponto de táxi. A cidade está em festa: fogos de artifício, multidões nas ruas e marchas triunfais de música de fundo. Joca acredita estar sendo vigiado por um transeunte. Pouco depois, outro pedestre parece observá-lo da esquina. Sente um medo crescente. Fecha a porta. Pega a pistola. Dá partida em segunda, cantando pneu. Não há ninguém na esquina, mas não diminui a velocidade. Ao guardar a arma se distrai e bate noutro carro que vinha por uma rua transversal. Desce, vê que levou a melhor e sai disparado. A pistola fica esquecida na rua.

Cena 22 – Ruas da cidade (ext. noite)

Personagens: Joca, figurantes

Cena no presente. Joca acorda dentro do carro, estacionado em frente a uma oficina de lanternagem de uns conhecidos. Chega o pessoal da oficina e começa a trabalhar no carro.

Ouve-se uma gritaria seguida de disparos e os mecânicos se assomam à rua para ver que está acontecendo. Joca retrocede dentro da oficina. Uma multidão, alguns com armas na mão, atirando, persegue um senhor de terno correndo com uma pasta, da qual extrai cédulas de dinheiro que joga aos seus perseguidores. Estes, por sua vez, não dão a mínima para o dinheiro. O perseguido, ferido pelos disparos, tenta entrar na oficina, mas cai no chão roçando um dos mecânicos no ombro. O homem, ainda vivo, é arrastado para o meio da rua pela multidão que o xinga, cospe e golpeia. Na confusão, vemos uma mão pegar a pasta com o dinheiro. O homem é obrigado a ajoelhar-se e alguém lhe põe um pneu careca por sobre os ombros e braços. Um dos perseguidores, pistola na mão, entra na oficina pedindo gasolina. Joca pega uma mangueira e aspira para encher a lata, se engasga. Alguém acende um fósforo. A fumaça preenche a cena. Começa a cair confete.

Cena 23 – Ruas do Centro (ext. amanhecer)

Personagens: Joca, Manuel, figurantes (nova polícia)

Cena no presente. Joca roda por uma cidade festiva com chuva de confete e trilha sonora de marchas triunfais, presenciando multidões, saques e piquetes da nova polícia e de diversos grupos paramilitares. Cruza com o táxi do Manuel carregado de troféus. Trocam buzinas.

Cena 24 – Túnel (int. noite)

Personagens: Joca

Cena no presente. Sentado dentro do táxi, num túnel, Joca reflete sobre a sua vida: monólogo da pistola.

Cena 25 – Ruas do Centro e da cidade alta (ext. noite)

Personagens: Joca, perseguidores 1 e 2, figurantes

Cena no presente. Joca, sentado no carro, num ponto de táxi do Centro, percebe um homem que o observa da outra calçada. Joca o vê sacar um papel, parece conferir sua placa. Dá partida como se não tivesse visto o homem, que agora fala no celular. Antes de chegar à esquina, um carro em alta velocidade chega em sentido contrário e quase raspa seu pára-lama. Um rosto, celular na mão, aparece na janela por um instante e ele acredita reconhecer um dos jovens. Acelera fundo. O outro carro gira e sai rapidamente no seu encalço, atirando. Pouco depois, outros dois carros se somam à perseguição. Joca é ferido de raspão na cabeça. O sangue escorre pela testa. Só pensa em fugir por ruas estreitas que impeçam seus perseguidores de encostar em seu carro. Consegue perdê-los de vista e, quando acha que escapou, dá de frente com dois carros bloqueando a rua. Joca faz uma curva fechada e consegue fugir,

embora seja ferido de novo. Tem que voltar para as ruas que percorrera antes. Chega em outra saída, também bloqueada, porém há uma fresta entre um dos carros e a parede de um prédio. Arrisca, se lança com tudo por essa brecha debaixo de uma chuva de balas. O tempo todo que dura a ação, Joca conversa em voz alta com o carro. Consegue fugir. Adentra uma ruela pouco iluminada enquanto vai diminuindo a velocidade e perdendo o controle do carro. Pára o carro, apóia a cabeça no encosto. Conversa com o carro. A câmara sobe lentamente e se detém num outdoor.

FIM

Créditos finais sobre a última imagem.

2.3 OS PERSONAGENS

A construção dos personagens esteve pautada por reescritas sucessivas nos diferentes estágios de elaboração dos roteiros, tanto do roteiro literário quanto da decupagem, razão pela qual alguns figurantes podem aparecer no roteiro literário e não na decupagem. A lista de personagens apresentada neste subcapítulo refere-se apenas aos personagens atuantes na decupagem.

PERSONAGENS PROTAGONISTAS

Joca: Motorista de táxi de meia-idade que não é dono do seu carro – aluga-o do dono de uma garagem. Mora num cortiço no Centro da cidade, tem mulher e filho e trabalha dobrado para garantir o sustento da família. Não tem um posicionamento ideológico definido; sua sabedoria é popular, própria do cidadão comum, adquirida na luta pela sobrevivência no dia-a-dia. É basicamente apolítico e, se tivesse que ser definido, talvez “cético” fosse a palavra apropriada. Embora, num primeiro momento, se sinta motivado a ajudar os rapazes do movimento clandestino, posteriormente, quando posto a ferros – e sob pressão –, é movido a satisfazer seus captores, visando a sair vivo da enrascada. Depois, com a consciência culpada, acaba atraindo o único desdobramento possível das suas ações: a morte.

As mudanças dos seus pontos de vistas acontecem paulatinamente ao longo da trama do filme, embora sempre convencido da idoneidade do ponto de vista que adquire, que lhe é incutido ou que se vê obrigado a aceitar, quer pela necessidade, quer pela conveniência. Simpatiza com os integrantes do suposto movimento de oposição, mais pela coragem e pela gorjeta que lhe oferecem do que por seus argumentos. Após ser detido e torturado várias vezes, é sempre libertado; porém, sob vigilância da polícia, que dificulta o seu dia-a-dia para forçá-lo a colaborar. Sentindo-se encurralado, acaba aceitando ser informante da polícia e passa a delatar aqueles que ajudou num primeiro momento. De fato, a cena da delação inexistente no filme, sendo apenas sugerida pelo recorrente som em off de um telefone na trilha sonora em alguns trechos da história. Com a consciência culpada, Joca se retrai e isola, enquanto envelhece a olhos vistos. Quando muda a gestão do governo – fato ao qual assistimos de forma indireta, pois o ambiente exaltado e convulso da cidade serve apenas como pano de fundo para aprofundarmos o aspecto psicológico do indivíduo –, Joca tenta escapar da previsível vingança se transformando em um ser taciturno e esquivo.

A sua tragédia pessoal consiste no conflito entre a sobrevivência e a postura ética, o que o leva a pôr-se em descoberto ao projetar seus medos numa leitura superficial ou equivocada dos índices do entorno. Em resumo, trata-se da história de um indivíduo comum, indeciso, sob a pressão da influência externa de um contexto cambiante no qual a sobrevivência pode

levá-lo a desconsiderar a ética.

Filinto / Oficial da nova polícia: Dois personagens muito parecidos a serem interpretados por um mesmo ator: o personagem do oficial da nova polícia que aparece na cena inicial do vídeo, antes dos créditos; e o personagem de Filinto durante as seqüências 10, 12, 13 e 17. Em ambos os casos, trata-se de um oficial do alto escalão, de uns 30 e poucos anos, inteligente, megalomaniaco e cínico, cujas falas – com um tom de voz empolado – tentam sempre manipular seu interlocutor, o qual trata como um objeto ou coisa. Não aceita sugestões, não admite afirmações e nem tampouco critérios para mostrar quem comanda. Decide as coisas e os destinos dos prisioneiros como bem entende.

Na caracterização de Filinto, o emprego de pintura facial assimétrica cria nele uma máscara¹ com o objetivo de obstruir parcialmente o reconhecimento visual por parte do espectador quando o ator interpreta seu segundo personagem, embora o tom de voz e os gestos sejam os mesmos. A pintura facial também visa a salientar, por contraste visual, a desumanidade do agente repressor e as emoções do indivíduo que está sendo triturado pelo aparelho repressivo do Estado², para conferir maior força à cena ao criar uma atmosfera rarefeita em conjunto com a cenografia e iluminação da cela. Para o personagem de Filinto, a máscara é uma espécie de proteção para evitar ser reconhecido e, ao mesmo tempo, um elemento de transformação psicológica. Ele a utiliza na sala de torturas para potencializar o lado oculto da sua personalidade – aquela geralmente não mostrada na vida pública – e também para amedrontar o inimigo detento³. De fato, Filinto e o oficial da nova polícia representam o indivíduo cujas ações e desdobramentos camaleônicos visam a reter o poder a qualquer custo.

No vídeo, a progressão dos diálogos entre Joca e Filinto encena o velho drama dos opostos.

PERSONAGENS CO-PROTAGONISTAS

Tanto os personagens co-protagonistas quanto os figurantes serão apresentados na respectiva ordem de aparição na narrativa.

Guarda: Gordo, de camisa suada e movimentos pausados.

Tiago: Negro, babalorixá – que representa o sábio –, costuma aconselhar os vizinhos. Personagem construído a partir da memória afetiva – reúne os traços de vários amigos: Eliseo, Mauro e Chama, todos praticantes do candomblé.

Telinha: Magra, com garra, ama seu marido e nele confia. Tem um filho pequeno. Fala

1 Máscara esta que remete à cultura Assurini. Ver Apêndice II, 6.2.4 Maquiagem, p. 173.

2 Ver Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1996, em especial o capítulo A saga do herói.

3 Ver Cooper, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames & Hudson, 1998, p.104, e Autores vários. *Dicionário de símbolos*. Herderlexicon. SP: Cultrix, 1997, p. 136.

pouco. Embora Joca tente ocultar problemas ou acontecimentos, ela os intui. Contudo, aparenta não saber nada para ajudar a manter a estabilidade do lar. Tinge seus cabelos de loiro na breve passagem da família pela bonança econômica. No final, as raízes não tingidas dos cabelos falam da precariedade do seu dia-a-dia. Sua casa é pobre, porém limpa, com pequenos detalhes femininos: vaso com flores plásticas, um adorno numa prateleira etc.

Codorna: Jovem, loiro, falastrão. É o malandro típico tanto nos gestos quanto nas falas. Às vezes, em algumas cenas noturnas, aparece fumando maconha no táxi ou fora dele.

Lau: Magro, pálido, idealista, gosta de argüir e de impor seu ponto de vista.

Abel: Tipo esportivo, de caráter meio explosivo.

Zé: Motorista de táxi, colega de trabalho de Joca. Nas horas vagas, é apontador do jogo do bicho. Também aluga seu táxi. Anota de graça alguns números para os policiais de plantão na área do ponto de táxi, e também para o dono do carro quando não consegue dinheiro suficiente para lhe pagar o aluguel do auto. Na seqüência 19, é assaltado por um freguês que lhe rouba uma mixaria após golpeá-lo na cabeça com uma barra de ferro.

Homens de cinza 1 e 2: Uma dupla de homens parrudos, carecas – raspam a cabeça –, vestem terno cinza, camisa de manga comprida branca e gravata cinza escuro. Usam óculos de sol o tempo todo. Têm ares de leão-de-chácara.

Manuel: Motorista de táxi, mulato. É dono do seu carro. Mora em outro cortiço perto de Joca, de quem é compadre. É um cara esperto, forte e agressivo. Esconde várias armas brancas no carro, no banco do motorista, na porta e no painel de controle, para evitar ser assaltado. Consegue a pistola para Joca. Como muitos dos taxistas noturnos, ele é um ex-presidiário, podendo, portanto, ter tatuagens.

Chico: Informante da polícia, de papo suave, insidioso e cínico. Veste sempre uniforme bem cortado e limpo. Sabe que tudo leva tempo e, em especial, como aliciar possíveis colaboradores.

FIGURANTES

Médico legista: De uns 30 anos, veste bata branca, sério, diligente.

Policial: Homem de uns 30 anos, encorpado.

Escrivão da polícia: De uns 50 anos, usa óculos.

Perseguidor 1: Jovem de menos de 20 anos.

Perseguidor 2: Mesmo que o anterior.

Perseguidor 3: Homem de uns 30 anos.

Velho da limpeza: Idoso, magro e enrugado, de rosto fotogênico, expressivo.

Júnior: Uma criança de menos de 10 anos.

Garçom: Jovem, solícito.

Fregueses no boteco: Extras.

Antônio (policial no boteco): Uma pessoa nos seus 50 anos. É simples e honesto. Trabalha na polícia porque não arrumou outro trabalho. Seu sonho era estudar matemática para ser professor.

Policial de trânsito 1: Extra.

Policial de trânsito 2: Extra.

Motorista de táxi 1: Extra.

Motorista de táxi 2: Extra.

Membros do exército: Extras.

Engraxate: Adolescente, se possível, da profissão.

Moço que observa 1: Extra.

Moço que observa 2: Extra, pode ser o mesmo de outra cena, pois haverá pouca iluminação nessa cena.

Prostituta: Jovem, veste sobretudo escuro com apenas lingerie preta por baixo. Usa sapato de salto alto. Pode ser um travesti.

Motorista com a prostituta: Homem de meia-idade, bem vestido. Empregado de colarinho branco que saiu do trabalho tarde e decidiu fazer programa no próprio carro antes de voltar para casa.

Senhor de terno: Aparenta uns 60 anos. Usa roupa e pasta de executivo.

Homem com pistola e lata de gasolina: Usa boné, tem uns 30 anos. Age como qualquer membro radical de um partido ou seita religiosa.

Multidão exaltada: Extras.

Mecânicos da garagem: Extras.

Integrantes das diversas organizações: Extras.

Jovens 1 e 2: Entre 20 e 25 anos, com braceletes, armados, em estado de euforia constante, cientes de estarem vivenciando um momento histórico.

Membros da nova polícia: Serão interpretados, salvo exceções, pelas mesmas pessoas que interpretam os membros do exército, nas quais a maquiagem e vestuário serão empregados para criar uma sensação simultânea de incerteza e familiaridade. A idéia subjacente na trama ou, se preferirmos, a moral da história é que, embora os personagens encarnem princípios aparentemente opostos, com o tempo, a tendência ao dogma acaba se impondo, e o caráter das instituições acaba se igualando.

Moço que observa 1: Jovem de menos de 20 anos.

Senhor que observa 2: Deve aparentar uns 40 anos.

Perseguidores fechando a rua: Três ou quatro homens jovens de diversas idades e complexão física.

2.4 ROTEIRO LITERÁRIO¹: JOCA E O LABIRINTO

Roteiro: Fernando Gómez Alvarez

Tratamento de diálogos: Amauri C. Giorgi Júnior

“... O labirinto que bloqueia é ao mesmo tempo o caminho para a vida eterna”.

Campbell, J., O poder do mito. SP: Palas Athena, 14ª edição, 1990, p. 122.

ATO I

CENA 1 – ALVORECER NA CIDADE

O concerto noturno, aleatório e incidental, do som cotidiano do Centro da cidade grande ou de médio porte dos dias de hoje: Carros fazendo racha nas avenidas; freadas bruscas; explosões (rojões, disparos e também bombas), sirenes de carros policiais e de bombeiros; transformadores de energia; o barulho intermitente de um helicóptero policial sobrevoando a cidade. Um turista de ocasião veria apenas o lado folclórico da cidade e seus noctâmbulos. Joca não: taxista de profissão, ele vê nela o seu território. Ele e o táxi são um só: uma espécie de predador solícito que precisa dos outros, dos fregueses, para subsistir. A malha viária da cidade é seu terreno de caça. Poucos, hoje em dia, gostam do que fazem, e ele ama a sua profissão, embora tenha que se afastar dos seus para poder alimentá-los. É por isso que apelida o seu carro de Tetê, por Telinha, sua mulher. Ele sabe que é uma espécie em extinção.

O táxi – um Santana com alguns arranhões cujo conserto foi deixado para depois – está estacionado numa rua pouco movimentada e Joca se acotovela sobre o volante para tirar um cochilo, pois o trabalho está fraco. Adormece ao som misto das ruminantes hélices do helicóptero da polícia que patrulha a cidade com refletores e da cansativa melodia da radio-emissora noturna sintonizada no rádio do carro. Embora o estado de conservação exterior do veículo não seja o melhor, seu ótimo estado mecânico e elétrico fala muito da simbiose entre homem e máquina. Alguns dos pertences do motorista estão espalhados pelo painel e o banco do carro: um bonequinho da sorte pendurado no retrovisor; uma estampa de santa colada no painel; um porta-luvas aberto no qual podemos ver pacotes vazios e amassados de salgadinhos e, inclusive, um ainda meio cheio. No chão, uma garrafa meio vazia de água. Já suas mãos, a camisa do uniforme – limpa, porém gasta, com uma gola de material sintético fixada com cliques – e os sapatos gastos nos falam de um modo de vida estóico.

¹ Esta é a versão definitiva do roteiro literário, escrita no primeiro semestre de 2005 e apresentada no exame de qualificação nesse mesmo semestre. As sugestões e modificações apontadas pela banca foram tomadas em consideração durante o processo de escrita da Decupagem Técnica, que constitui o subcapítulo 2.5.

Joca acorda assustado com o barulho do tá-tá-tá de um cassete arrastado pelas paredes e grades da vizinhança se aproximando, acompanhado do som seco e compassado de passos lentos. Um guarda municipal com excesso de peso se faz anunciar. Joca aumenta um pouco o som do rádio e começa a pentear os cabelos com um pente sem alguns dentes que guardava no bolso da camisa, tentando disfarçar. Acende um cigarro quando o guarda – que desce da calçada e se dirige à janela do motorista – está bem próximo.

Joca – “Boa noite, doutor! Hoje o calor ‘tá embaçado, né? Quer um cigarro?”

Guarda – (Pega o cigarro e o acende sem falar nada) “E aí, ‘tá bom ou ‘tá fraco?”

Joca – (Pensando) “Já vem esse filho da puta me roubar.”

Joca – (Demora uns instantes a responder) “Que bom que nada, doutor... Quem dera! A freguesia sumiu... (é interrompido pelo som de uma explosão, após a qual ele termina a frase)... O povo tá sem grana no bolso..”

Agora ouvem-se sirenes ao longe.

Guarda – “Ouviu? É a mesma coisa todas as noites. A coisa está ficando preta. E a gente tem que tramar dobrado pra garantir a segurança do povão.” O guarda se aproxima ainda mais e encosta um cotovelo no teto do carro.

Joca – (Pensando) “Eu não disse... O bicho pegou!”

Joca – (Abrindo a carteira e recontando o dinheiro ganho nesse dia) “Sabe, seu guarda, o movimento tá fraco... Mas... Ainda dá pra ajudar àqueles que trabalham arriscando a pele que nem você, pra cuidar da gente... E das propriedades.” (Enquanto fala, separa umas notas, coloca-as, dobradas, na mão esquerda que encosta para fora na janela aberta do carro). O policial olha com dissimulo para os poucos carros que passam pela rua, e, com um movimento rápido, pega o dinheiro.

Guarda – “É isso aí parceiro!” Um caminhão de lixo chega e vários garis passam correndo. O dia já começa a clarear e o tráfego está aumentando.

Guarda – “Nós, os guardas, que passamos a vida zelando pelos outros pra sustentar nossa família, agradecemos. Bom, deixa eu continuar o serviço... até!” Sai caminhando devagar e novamente se ouve o tá-tá-tá do cassete rebotando sobre a superfície das paredes.

Joca acende a luz interna do carro, embora não precise porque está amanhecendo rápido. Tira a carteira do bolso e conta mais uma vez o dinheiro que lhe restou. Enquanto isso, conversa em voz alta com o carro.

Joca – “Pois é, Tetê, faz quatro dias que estou ralando, não durmo em casa, pego qualquer corrida pra juntar uma grana... E sempre tem um filho da puta que se diz representante da ordem que mete a mão no nosso ‘pão’. Deixa eu ir embora antes que apareça um representante do progresso e me multe por sonegação.”

Joca dá partida e sai da cena pela lateral na frente de um painel luminoso de grandes dimensões, apagado, que anuncia mais um empreendimento de uma obra faraônica por parte do governo: uma pirâmide com um refletor no topo sugerindo um olho benfeitor.

CENA 2 NO CORTIÇO

A família mora num antigo palacete que virou cortiço, numa rua em frente a uma praça, perto do Centro da cidade. Joca pára o carro do outro lado da praça, desliga o motor e observa as redondezas antes de descer. Atravessa a praça caminhando, cruza a rua e entra num prédio velho e pichado.

Joca – “Até que enfim, na minha casa... De cômodos..” (exclama, saudoso, enquanto caminha pelo corredor do prédio).

Um dos vizinhos, Tiago, o babalorixá, termina de escovar os dentes no tanque comunitário do cortiço e pega um copo de água da torneira para se enxaguar. Veste short, camiseta regata e chinelos. É possível ver os colares do seu santo dissimulados por baixo da camiseta.

Tiago – (Sem terminar de enxaguar a boca) “Bom dia! ‘tá sumido, mano..”

Joca – (Fala rápido) “É o serviço... Você sabe que a gente tem que suar a camisa noite e dia mesmo pra ir levando... Dá licença babá, que estou doido pra chegar em casa.” (Agora sua fala cansada é mais terna)

Tiago lhe dá uma palmada amigável no ombro e segue nos seus afazeres, agora fazendo a barba. Joca segue até os fundos e abre uma porta.

O cômodo está em penumbra. De fato parece uma construção megalítica prenhe de manchas de umidade, rebocos mal feitos e, pior, pintados, e desenhos de criança rabiscados com giz nas paredes. É uma habitação única de móveis rústicos: no centro, uma mesa com quatro cadeiras; num canto, em ângulo reto, uma cama e uma caminha. Ao lado, separada por uma cortina meio aberta, há um fogão quase novo e uma geladeira velha. A TV está numa mesinha no outro canto. Joca entra sem acender a luz. Puxa do bolso uma lanterna que sempre leva consigo e se detém perto da cama de Telinha.

Joca – (Pensando) “Puxa vida, Telinha, já faz oito anos que a gente casou e você ainda está gostosa. (Seu olhar percorre as curvas da mulher que dorme; vai acariciá-la, mas se contém para não acordá-la) E olha que nós passou cada sufoco. Pena que a gente se vê pouco. O serviço está fraco, caso contrário encomendaríamos mais uns moleques.. (Depois contempla o filho em silêncio). Pois é, moleque, a gente não se vê mais...”

Joca caminha até a cozinha sem fazer ruído, abre uma janela com os vidros pintados à maneira de um quebra-sol e desliga a lanterna. A luz dourada do amanhecer ilumina vagarosamente a habitação, seus cabelos brancos, a magreza do seu rosto e seu tique nervoso. Sobre

a boca do fogão há uma panela tampada com um prato de comida fria, coberto com um pano de pratos. Tira o pano, observa o alimento, mas não come nada. Vai até o filtro e bebe um copo d'água. Depois se serve de café frio de uma jarrinha que está sobre a pia no mesmo copo e vai até a mesa da sala.

Na verdade, Telinha não dormia, estava deitada, acordada, esperando Joca. Finge estar dormindo enquanto contempla os movimentos do seu marido na cozinha, ao mesmo tempo em que reflete.

Telinha – (Pensando) ”Cê ‘tá nervoso demais... Trabalha feito uma mula, não dorme mais em casa... Só pensa em trabalho e a gente não vê a cor do dinheiro...”

Em pé, ao lado da mesa, Joca tira dinheiro da carteira e o põe debaixo de um vaso com flores plásticas: Girassóis, que observa enquanto bebe o café com goles lentos, refletindo.

Joca – (Pensando) “Ou tem mau-olhado pra cacete ou tá na hora de trocar vocês porque já carregaram tudo de ruim a que tinham direito. Mas fazer o quê? O táxi é a única coisa que tenho... Só me resta é agradecer a Deus por ter ainda alguma coisa pra se virar.”

Telinha – (Pensando) “... E logo esse monte de gente armada... ‘Cê é muito fechado, não quer falar disso, mas eu sei...”

Lá fora os sons do cortiço vão aumentando. Joca se dirige ao vão da porta, se volta para olhar mais uma vez os seus dormindo e sai.

A rua está tranqüila. Já é dia e não há ninguém perto do carro. Uns jovens de uniforme laranja, armados, conversam sentados num banco da praça. Parecem nervosos. Algumas pessoas se apressam para ir trabalhar. Há consignas de ordem do partido de turno em faixas sobre os prédios. Joca caminha como se fosse passar direto pelo carro, para garantir não estar sendo seguido. Detém-se perto da porta, como se estivesse mudando de idéia ou se lembrando de algo. Abre a porta, entra e dá partida.

CENA 3 DIA-A-DIA, NOITE-A-NOITE

Joca é o primeiro da fila e conversa com Zé e Manoel, na calçada, matando tempo. O telefone do ponto toca e ele atende. Sai para pegar a corrida. Três jovens saem do saguão de um prédio e se acomodam no banco traseiro do carro, numa rua movimentada da cidade baixa. Estão bem vestidos, contam piadas e gesticulam enquanto riem. Joca os observa pelo espelho retrovisor. Confiantes ou audaciosos demais; muito cheios de si, com certeza; comentam a atualidade política e falam dos vários movimentos clandestinos rivais mencionando-os pelas siglas sem se importar com a presença do motorista. Joca os olha pouco pelo retrovisor ou pelo menos tenta disfarçar quando o faz; no entanto, acompanha a conversa.

Codorna – “Esses caras do MZZ são uns babacas que fazem uma ocupação e dizem que

fizeram dez. Por isso os FDP dos seus dirigentes estão tão gordos... Dando-se a boa vida. Deixa eles ver o que a gente vai estourar hoje.”

Abel – (Sussurrando) “Disfarça, Codorna, que você não sabe qual é a do cara...”

Codorna – “Intuição, bicho, intuição... Eu sempre saco no primeiro lance quem é quem. (Fala mais baixo) Esse aí é gente boa.”

Lau – “Ele parece ser gente boa... Só que..”

Abel – (Interrompendo) “Só que... o caralho!... Vamo’ parar com essa merda, porra!” Joca sorri.

Joca – (Pensando enquanto os jovens falam) “Monte de macacos presepeiro... Parecem com o pessoal da boca de urna dos políticos; ou de um desses movimento maoístas ... Vai e são mesmo da boca de fumo da universidade ou de uma dessas ONG da vida, sei lá... E eu com isso! Estou fora!, eu estou além do bem e do mal. O meu é tramar pra manter os meus.”

Codorna – “Ê chefe, você pode deixar a gente naquela esquina.” (Inclina-se para Joca e indica com a mão. Joca pára o carro).

Lau – “Quanto é?”

Joca – “São 15 reais e 60.”

Codorna – “Olha, aqui tem 20, fique com o troco.”

Joca – “Muito obrigado! Quem me dera que todos os fregueses fossem como vocês.”

Lau – “Pode ser... Me diga uma coisa: você só atende naquele telefone do ponto? Não tem celular?”

Joca – “Tenho sim, doutor. Pegue meu cartão. Estou a seu dispor vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. Precisando é só ligar.”

Abel – “Ótimo! É bom saber isso.”

Codorna – “Acho que acabou de ganhar uns fregueses.” Saem do carro enquanto dizem isto. Joca agradece mais uma vez. Dá seta e sai.

Joca – (Pensando em voz alta) ”Bem, já estava na hora de chegarem as vacas gordas.”

CENA 4 MOVIMENTO, MOVIMENTO

Seguem-se vários planos rápidos de Joca trasladando os rapazes pela cidade: De dia, sempre os pega em ruas muito movimentadas. À noite, sempre desce do carro para abrir o portamalas e guardar os pacotes pesados e grandes que eles costumam transportar nesses horários. Às vezes ajuda a carregá-los; em outras, vende cupons do movimento.

Codorna – “Ei, Joca, você está a fim de fazer um favor pra gente?”

Joca – “Depende.”

Lau – “A parada é simples... Vê se vende estes bônus para nós.” (Enquanto fala, mostra

a Joca os bônus).

Codorna – “Não tem mistério... Vende tudo e depois passa a grana pra gente... Sempre que vender tudo tem ventinho, tem cinquentinha...”

Abel – “É isso aí, vinténs pra todos.”

Com o tempo, os jovens passam a confiar nele e, quando apressados, costumam dar-lhe um endereço num papel para entregar ou pegar algo. Nessas ocasiões, sempre aparece aquele tique característico dele quando está tenso ou nervoso: um movimento involuntário do maxilar, acompanhado, às vezes, de um movimento de abrir e fechar os dedos da mão esquerda.

Joca – (Pensando uma noite enquanto pega e acomoda no porta-malas um pacote num dos endereços que lhe deram) “Eu não sei ao certo qual é a deles, se estar transportando armas para as FARC ou se estar traficando... Um pouco de cada, talvez... Vestem bem, mas não ostentam como o pessoal do morro... Porém, gorjeta é o que não falta... Ora, de qualquer jeito parecem boas pessoas... Pode ser, eu era igualzinho quando tinha a idade deles... Mas, nunca vi eles fazer mal a ninguém... Pelo menos, se fizeram algo ruim para alguém, não fiquei sabendo nem quero saber.”

No entanto, o entusiasmo juvenil dos rapazes é contagioso. No ponto de táxi, enquanto Joca bate papo fazendo hora com seus colegas, é possível reconhecer nele alguns dos gestos característicos dos jovens. Chega até a se expor ao querer vender para o Zé bônus de arrecadação de dinheiro para o movimento insurgente ao qual eles pertencem.

Joca – “Escuta Zé, vá e me compra estes papelzinhos pra levantar uma grana e ajudar a rapaziada.”

Zé – “Tu ‘tá louco, mano! Que lance é esse... (Olha para os outros motoristas para ver se perceberam algo) Esconde esse troço, rapaz... (Gesto com a cabeça – se referindo aos outros motoristas – ao mesmo tempo em que fala) Ou está é querendo dar o que falar às línguas peçonhentas daqui?”

Joca – “Não exagera, Zé.”

Zé – “Que foi, Joca, os anjinhos converteram você?”

Joca – “Zé, escuta só. Você ‘tá ligado que não sobra tempo pra nada, não leio um jornal, não folheio uma revista, minha vida se resume a volante, asfalto e passageiro. Nunca acreditei em nada. Vai ver que isso que me empolga vendo a molecada na luta, remando contra a maré. Certo ou errado, ‘tô no corre com os meninos... e tirando um troco também.”

Zé – “Abre os olhos, Joca, você ‘tá achando que vale a pena só porque os meninos te tratam bem e porque ‘tá rolando uma gorjetinha boa. Se a casa cair vai estourar no seu rabo, rapaz! Ninguém é santo...”

Joca – “Zé, é nessas horas que se distinguem os vencedores dos perdedores... não dá pra

ficar de braços cruzados, agora que o ‘Homem’ lá de cima olhou pra mim e tá dando uma ajudinha você quer jogar água na fogueira. Não pega nada... confia no seu velho amigo. A molecada corre de um lado, eu encho o bolso de outro e tá tudo certo.”

Zé – “Então ‘tá, sabe-tudo. Só vamos ver até onde essa corrida vai dar.”

CENA 5 HAPPY HOUR NO BOTECO

Joca bebe acotovelado no balcão de um boteco. O táxi está estacionado fora e ele o vê refletido no espelho pelas portas abertas do bar. É hora do happy hour e o lugar está concorrido. As vozes se entrelaçam com a fumaça dos cigarros ao compasso de uma melodia brega contraposta à TV que está ligada com o volume alto. Joca já tomou alguns e está tão concentrado nos seus pensamentos que não percebe a chegada de um policial de meia-idade à paisana que se acomoda ao seu lado. O garçom, vendo-o entrar, serve um chope no capricho e se aproxima rápido enquanto o saúda pelo seu nome: é um freguês habitual.

Garçom – “Boa noite, seu Antônio, veio tirar uma folga da delegacia?”

Policial – “Pois é, rapaz... estava precisando.”

Joca leva um susto quando percebe que se trata de um policial. Nervoso – a mão esquerda quase arranhando o tampo do balcão com seu abre-fecha compulsivo, ao mesmo tempo em que sua mandíbula começa a ranger – olha de forma dissimulada para fora procurando outros policiais, mas não há nenhum por perto, apenas pessoas comuns.

Joca – (Dirigindo-se ao garçom) “Já está ficando tarde... É melhor eu ir embora senão a patroa vai sentir o bafo da maldita cachaça de longe.”

Policial – (Querendo bater um papo) “Pois é, tudo mundo é filho de Deus.”

Joca – “Agora só na próxima sexta...”

Policial – “De que adianta ralar tanto sem curtir um chopinho ou uma boa cachaça? À nossa!” (E bebe de um gole o conteúdo do seu copo, acompanhado de Joca, que não quer dar bandeira do nervosismo que se apossou dele).

Joca – (Nervoso, apreensivo) “Vou embora... Garçom! A saideira e a conta, faz favor.”

Policial – “Não tenha pressa, porque hoje é sexta-feira, as patroas sabem que quem ralou duro a semana toda tem direito de encher a cara.”

Joca – (Apreensivo) “O senhor tem razão, mas amanhã é dia de trampo outra vez... Seis horas ‘tô de pé.”

Chega o garçom com mais um chope e uma dose de cachaça, entrega a nota para Joca e recolhe os copos vazios enquanto Joca refaz as contas mentalmente. Está tudo certo. Procura a carteira com o dinheiro num dos bolsos, meio atrapalhado sob o olhar do policial que acompanha seus movimentos. Não encontra nada, procura no outro bolso e pega a carteira,

que acaba caindo no chão junto com alguns bônus de arrecadação de fundos para o MXD. O medo o deixa momentaneamente imobilizado e demora a se agachar. O policial é mais rápido que ele, se agacha e o ajuda a pegar os documentos e os bônus, que lê. Joca está branco como um papel e seus dentes rangem com força.

Policial – (Devolvendo a carteira e os bônus a Joca) “Pois é, eu acho que está mesmo na hora de você ir embora para casa.” Feito isto, continua a beber sua cerveja.

Joca, pasmo e suando frio, assente com a cabeça às palavras do policial, paga o garçom e sai sem agradecer e sem esperar o troco sob o olhar de ambos (o policial acompanha seus movimentos pelo espelho do bar, chope na mão, bebendo devagar). Joca olha para todos os lados, entra no carro, dá partida e sai em segunda.

Policial – (Fica observando o garçom) “O que espera, rapaz... Essa aí (referindo-se à dose de cachaça que Joca nem provou) é para você... Saúde!” Ambos levantam os copos.

ATO II

CENA I VISITAS ÀS TREVAS

Percorrendo o Centro da cidade em busca de mais uma corrida para terminar o dia, Joca é abordado por dois supostos fregueses numa rua movimentada. Ambos usam óculos de sol e vestem roupas de cor cinza.

Joca – (Pensando) “Parecem uma dupla da Gestapo.”

Um deles se acomoda no banco do carona enquanto o outro se senta exatamente atrás de Joca.

Homem de cinza 1 – “Toca pra frente que a gente não sabe o nome da rua, mas lembra do prédio.”

Homem de cinza 2 – “É isso aí.”

No restante do trajeto, ele se limita a assentir às informações do seu parceiro emitindo monossílabos.

Joca – “Tudo bem!”

O táxi se movimenta devagar no trânsito. É hora do rush e as ruas do Centro da cidade são estreitas.

Homem de cinza 1 – “Vira à esquerda naquele prédio amarelo ali.”

Homem de cinza 2 – “Uhum!”

Joca – “Ok.”

Homem de cinza 1 – “Continua em frente até o segundo sinal.”

Joca – (Pensando) “Isso que é boa memória.”

A rua entronca numa avenida, o carro agora vai mais rápido. Aproximam-se do batalhão

da PM, e ambos os homens se olham de relance sem que Joca o perceba.

Joca – “Merda!” (Grita Joca para ele mesmo quando se dá conta da proximidade da sede do batalhão) Ultimamente não gosto muito do astral de certos lugares.”

Mal acabaram de passar em frente à entrada do prédio, o homem ao seu lado exclama:

Homem de cinza 1 – “Puxa! Passamos a oficina.”

Ambos os homens voltam a se olhar.

Homem de cinza 1 – “Você não me avisou.”

Homem de cinza 2 – “Pois é... tem razão, faz o retorno.”

Joca – “Os senhores têm certeza que sabem aonde vão?” Enquanto fala, faz o retorno. O carro está quase na frente da delegacia.

Homem de cinza 1 – “Entre aí nesse prédio, cidadão... Você está detido!” Ele fala e tira, de um dos bolsos, um distintivo que mostra e quase esfrega no rosto de Joca.

Joca – “Eu? (se engasga) Por quê?”

Homem de cinza 2 – “E porque que você acha?”

Aproxima-se do seu rosto por trás.

Homem de cinza 2 – “Desliga o motor e passa a chave.”

Enquanto isso, o outro agente desce do carro com uma mão no bolso e com a outra abre a porta de Joca.

Homem de cinza 1 – “Sai do carro e fica pianinho, sem fazer barulho...”

Joca – “Vocês não podem... É engano.... Eu não fiz nada.”

É interrompido pelo outro agente.

Homem de cinza 2 – “Cala a boca e desce, porra!”

A ordenança é um velho maltratado pela vida, de olhar resignado, que conduz Joca até uma cela escura sem janelas, cor de concreto. Joca está descalço. Também lhe tiraram o cinto e o relógio, dentre outros pertences, quando entrou. Há apenas uma cadeira no centro e uma lâmpada incandescente no alto, sobre ela. A ordenança sai sem lhe falar enquanto pensa:

Ordenança – (Pensando) “Mais um!”

A porta se fecha atrás dele. Há um silêncio absoluto, Joca está nervoso, não consegue se acalmar. A sua mão esquerda, com uma cor mais clara no lugar que ocupava o relógio, parece ter adquirido vida própria de tanto se mexer. Joca caminha em círculos segurando a calça – que sem o cinto ficou folgada – para não cair. Caminha cada vez mais depressa como se quisesse que o tempo fluísse em função do seu comportamento. No entanto, perde a noção do tempo, pois está sem relógio.

Joca – (Pensando) “Quem me denunciou? No ponto de táxi... Não, impossível... Terei me empolgado demais? Trampar não é participar de coisa nenhuma. Sem táxis a cidade para.

Inveja? Os moleques pagam bem... E eles sabem disso. Ê, pode ser... O Zé me advertiu!... Invejosos de merda! Qualquer real a mais no dia-a-dia é pimenta nos olhos do outro... Será que pegaram um dos meninos... Com certeza!... Uma coisa é dizer vou fazer isto ou aquilo, e uma outra agüentar o tranco... Pois é, eles são filhinhos de papai.... Ou filhinhos do partido... Ou do tal movimento... Ou são traficantes. Merda! Quem será que me fodeu?”

Senta no chão. Adormece. Quando acorda, está sentado, ou melhor, encostado, colado na cadeira, que mudou: Há uma grande quantidade de uma substância pegajosa parecida com sebo no respaldo e no assento, que a fazem parecer um plano inclinado. Joca fica colado nela, numa posição incômoda, como uma mosca em uma teia de aranha.

Acorda de repente, algo úmido cai sobre seu rosto: Um dos agentes que o detivera jogou um copo d'água em sua face.

Filinto – “Vamos ver se você acorda, rapaz!”

O oficial veste um uniforme azul marinho bem cortado, suas botas reluzem, não é possível ver seu rosto com clareza: uma máscara dupla – pintura facial –representando os sentimentos opostos do deus Juno² cobre seu rosto.

Filinto – “Você acha que está numa colônia de férias para passar o dia dormindo...” Enquanto fala, dá uns passos ao redor de Joca.

O homem de cinza, copo na mão, se afasta.

Filinto – “Obrigado, agente.”

Joca – (Acorda assustado e gritando) “O que é isto! O que fizeram comigo, seus filhos-da-p...!” Não termina de xingar o agente. Uma pancada na cabeça o faz se calar.

Filinto – “Mandei acordar, seu merdinha! Aqui, quem pergunta sou eu. Estamos entendidos?”

Enquanto fala, o agente continua a bater em Joca.

Homem de cinza 2 – “Quieto aí! Não se mexa!... Disse para não se mexer!”

Bate nele até Joca desmaiar.

Joca acorda com um balde d'água gelada sobre a cabeça. Acredita que a lâmpada deve ter descido, pois está quase em cima da sua cabeça. Sente um calor insuportável e há fumaça saindo do seu cabelo. Tenta levantar-se com um movimento torpe, mas está colado à cadeira.

Homem de cinza 2 – “Quieto aí, seu porra!”

Enquanto fala, dá uns tapas em Joca. Filinto, que observa a cena, olha agora para o chão e descobre que suas botas se sujaram.

Filinto – “Este cidadão sujou minhas botas. Fala pro engraxate vir lustrá-las.”

O homem de cinza assente e sai, voltando pouco depois com um engraxate e seu banqui-

² Deus romano com duas cabeças. Em geral, figuras e deuses bicéfalos costumam representar a duplicidade.

nho. Senta-se no banquinho e começa a limpar as botas do oficial. Joca permanece mudo e machucado enquanto ouve, como que amplificado, o som da escova nos sapatos. Nesse momento, Filinto começa a interrogá-lo:

Filinto – “Sabe de uma coisa? Aqui se sabe tudo. Não dá para esconder nada. Você está envolvido com algo muito perigoso... É motorista do MXD ou acaso do MZZ? Ou é um informante da guerrilha?... Temos informações de fontes altamente confiáveis de que há um anarquista disfarçado de motorista de táxi levando pacotes de lá para cá...”

Joca ouve, mas o calor o sufoca e ele tenta afastar a cabeça de perto da lâmpada. De seu cabelo continua a sair fumaça. Na hora, o homem de cinza se aproxima dele e lhe sussurra ao ouvido:

Homem de cinza – “Não se mexe, porra.” E, ao mesmo tempo, lhe dá uma coronhada.

Filinto – “Parece que o nosso convidado tem um problema auditivo.” O engraxate ri. “Não sacou que quem não obedece apanha mais?”

Joca – (Com raiva, dor e quase chorando de impotência) “Saquei sim... (O homem de cinza lhe dá uns tapas) Senhor...”

Filinto faz um sinal com a mão para o agente parar de bater. Troca de pé para que o engraxate limpe a outra bota, colocando-a sobre o joelho de Joca.

Filinto – “Nada como boas informações... se bem, às vezes, seja preciso um pouco de sangue para obtê-las... Nós precisamos da sua colaboração... Pelo que sabemos já andou colaborando com os desafetos do governo, que é uma instituição da maior importância... Talvez esteja na hora de colaborar com ela...”

Durante o monólogo de Filinto, o agente, banhado em suor de tanto “trabalhar”, tira os óculos de sol para enxugar o rosto: Não tem olhos, apenas uma bolinha como a semente de um mamão papaia ou o olho de um peixe.

Filinto – “Eles lhe pagavam pelo serviço, né? Pois nós também o faremos, e talvez até um pouco melhor.”

O engraxate termina seu trabalho e sai. Filinto contempla o brilho da sua bota e coloca o pé no chão, pisando com força os dedos do pé de Joca que, desta vez, segura firme sem se mexer.

Filinto – “Viu (dirigindo-se ao agente), já está aprendendo.”

Filinto avança até a porta da cela de onde diz para Joca, voltando-se:

Filinto – “Está livre! Pode ir.” (Dirige-se agora ao agente) “Acompanha o homem até a garagem. Saiam pela porta de serviço para não dar má impressão no saguão”.

Homem de cinza 2 – “Às ordens... Já ouviu, chefe, vamos, caminhando!”

Enquanto fala, tira um spray do bolso e borrifa um produto sobre a substância que prendia

Joca à cadeira. Joca escorrega até chão e tenta se levantar, dolorido. O agente tem de ajudá-lo. Joca tem marcas de sangue e hematomas no rosto e nos braços.

Da porta, Filinto observa a cena. Quando Joca e o agente passam por ela, Filinto coloca uma mão no ombro de Joca e dá umas palmadas quase que carinhosamente, ao mesmo tempo em que diz:

Filinto – “Você não esteve aqui... Vê se inventa uma história.”

CENA 2 NA FILA

Momentos depois, Joca entra muito devagar no carro. Sente dor em todo o corpo, e também náuseas. Olha-se no retrovisor.

Joca – (Pensando em voz alta) “Filhos-da-puta... Me quebraram todo, Tetê, não dá pra ir pra casa deste jeito. A Telinha tem um treco.”

Com movimentos lentos, procura uns óculos de sol no porta-luvas do carro, coloca-os e observa sua imagem no espelho enquanto range os dentes. Dá partida.

Estaciona do outro lado da rua, perto do ponto de táxi. Dá uma buzina leve e fica sentado. Zé o vê e, desconfiando de alguma coisa, se aproxima dele.

Zé – “Nossa, meu irmão, o que foi que aconteceu?”

Joca – “Nada, me pregaram uma peça... (Dúvida sobre contar ou não)... lá na delegacia.”

Zé – “Eu já disse pra você se cuidar! Não pode ficar dando bandeira à toa, nem aqui, nem em lugar nenhum... Ainda bem que você tem amigos. Fica esperto, Joca... Tudo é a mesma merda: os movimentos de resistência cívica, as guerrilhas, o governo, os traficantes. Não se queime por nenhum deles.”

Joca – “Ora essa, Zé, você sabe muito bem que eu não acredito em bate-papo de política... Mas também não consigo ficar em cima do muro... e, no final das contas, a rapaziada me ajudou com um dinheiro bom.”

Zé – “Cuidado pra você não parar num lugar onde dinheiro não compra nada... nem caixa.”

Dias depois, na fileira de táxis parados no ponto. As portas abertas, motoristas contando piadas, dormindo dentro dos carros. O telefone do ponto toca e Joca atende:

Joca – “Ponto de táxi, bom dia...” (Ao ouvir o freguês, faz uma expressão de chateação)

Joca – “Ê, Manoel... É pra você... (Tampa o auricular com a mão) Aquela tua fichinha loira quer que você pegue ela no Tribunal de Contas... Diz que é pra ontem.”

Manuel – (Com sorriso irônico) “Assim é a vida, Joca. Nada como ter uma freguesia legal, né?”

Manuel era o terceiro da fila. Joca olha para os seus colegas presentindo olhares suspeitos.

Joca – (Pensando em voz alta enquanto se ouve o barulho intermitente do telefone) “Pois é, tudo muda: a sorte, as coisas, a vida... E eu que achava que ia sair do sufoco... O Zé tem razão, é melhor eu me acostumar... E agora? o quê que eu vou fazer pra juntar grana? Se todo mundo foge de mim... Até os rapazes fugiram... Joca, o leproso.”

CENA 3 O ACOSSO

Dias depois, Joca dirige por uma rua movimentada do Centro com um trânsito quase parado, porque há uma carroça de catador de papelão lá na frente. São quase 5 horas da tarde e faz muito calor. Ouve um vendedor ambulante.

Vendedor – “Água! Geladinha! Saudável! Água gelada que não engorda, sem colesterol!”

Joca, que está com sede, acha graça e o chama. Enquanto compra a água, um guarda de trânsito que, até então, não era visível pelo movimento da multidão na calçada, se aproxima dele e o autua por estar atrapalhando o tráfego. Joca desce do carro e tenta argumentar com o policial, mas desiste pouco depois: não faz sentido. Dá partida mal-humorado.

Outros olhares acompanham a cena. De um apartamento dessa mesma rua, alguns dos jovens do movimento clandestino reconhecem o táxi de Joca. O Codorna está perto da varanda, tirando umas espinhas, olhando-se num espelho pendurado por um prego que há na porta, quando, ao olhar para a rua, observa Joca argumentando com o policial.

Codorna – “Lau! Vem cá, rápido,... Aquele não era o taxista da gente?”

Lau – (Larga o livro que está lendo e corre até a varanda) “É sim, mas eu já te disse que esse cara joga nos dois times. O J. Biritá me disse que outro dia o viram entrando na delegacia, numa boa, com dois caras da secreta.”

Nesse momento, enquanto discute com Joca, o policial olha para cima. Os jovens acham que estão sendo delatados e pulam para trás, num ato reflexo, no intuito de se ocultarem.

Lau – “Sabe de uma coisa, bicho, aquela tua famosa intuição é uma boa... merda.”

Nessa noite, Joca sai do banheiro de uma lanchonete e se dirige ao carro, quando vê um policial da motorizada colocando uma multa no pára-brisa do seu táxi. Passa pelo lado como se fosse um pedestre qualquer. Na esquina se volta, o policial não está mais. Joca retorna ao carro. Desta vez a multa é por estacionamento indevido.

Joca – “Porra! Esses filhos-da-puta estão é querendo me arreentar... Vou ter que ir lá no Tiago e fazer um descarrego com ervas para tirar o mau-olhado...” Dá partida. Num sinal fechado, uma limusine nova, encerada, com um motorista de uniforme, pára ao seu lado. Enquanto esperam pela luz verde, ambos os motoristas trocam gestos: Joca de admiração pelo carrão, o outro de condescendência com um concorrente pobre. Quando abre o sinal, Joca,

para não dar vexame com seu carro, passa na frente.

Joca – (Pensando em voz alta) “De onde é mesmo que eu conheço esse cara? Esse sim parece estar numa boa. Arrumado... Num puta carro... Está na hora de mudar de ponto, no que eu estou está dando azar.”

Uma vez que o carro de Joca passa na frente, do banco de trás da limusine se vê uma silhueta e se ouve a voz de Filinto, que estava oculto pelos vidros escuros, dirigindo-se ao motorista:

Filinto – “Chico, aquele é o sujeito de quem te falei. Vai devagar com ele, faz um bom trabalho.”

CENA 4 VISITA ÀS TREVAS II

Quase sem inchaços, Joca dirige procurando fregueses perto de um shopping ao anoitecer. O sinal fecha quando alguém grita “Táxi!”. É uma coisa só, ouvir o grito e encostar de forma maquinal no meio-fio, abrindo a porta e aguardando. O sujeito entra e se acomoda no banco de trás. Joca não o reconheceu, dá partida e olha para o banco de trás, agora sim. Um calafrio lhe percorre a espinha...

Homem de cinza 1 – “E aí? Achou que a gente esqueceu de você... Pois não. Vamos pra parada que você já conhece.”

É a mesma cela, só que agora mais escura, como se a lâmpada fosse de menos watts. Do porte altivo da primeira detenção não resta quase nada, exceto medo, muito medo. Quatro pessoas estão nela: Joca – já grudado na cadeira –, Filinto e os dois agentes.

Filinto – “Boa tarde, Joca, já refrescou a memória?... Então, cadê os nomes?... O que foi? Ainda insiste em não dizer?” (Filinto fala devagar) Os agentes, por sua vez, penduram seus pertences (sobretudo, pastas etc.) em uns ganchos na parede. Depois começam a arregaçar as mangas das camisas, sorrindo, se deleitando com a impotência de Joca. “Puxa vida, Joca. Rapazes, por favor...”

Antes que comecem a golpeá-lo Joca, estarrecido, mija nas calças, devagar, sem poder parar.

Filinto – “Está com medo, né?... Você não passa de um mijão! Sujando nosso local de trabalho... Ensinem este desgraçado a respeitar!”

Como num filme mudo em alta velocidade, Joca recebe, estóico, a segunda sessão de torturas. Ele é espancado enquanto Filinto, sentado e impassível, sempre com o rosto pintado, toma notas no seu caderno.

CENA 5 EM CASA

Tarde da noite Joca entra em casa, tem o rosto inchado e usa óculos escuros para dissimular. O cômodo está na penumbra. O filho dorme na cama sobre o cobertor. Telinha está acordada, esperando-o, com o olhar fixo na parede. Nem bem Joca entra, ela se levanta e chega até ele feita uma fera:

Telinha – “Ontem você não veio! Nem deu notícia... Você tem família, seu safado!... Eu quero ver qual desculpa você vai inventar desta vez... (Ela percebe algo diferente nele) ‘Pera aí...’”

Aproxima-se de Joca, tira-lhe os óculos e o pega pelos braços. Ele faz um gesto de dor.

Telinha – “Ai, nossa senhora! (tentando conter o grito para não acordar o filho) O que foi que você fez?... O que aconteceu?...”

Joca – “Não foi nada, Telinha, não me fizeram muito mal...”

Telinha – “Não... É, puxa vida Joca... (seu tom de voz muda) Você pra que aceite as coisas tem que te arrebentar, né?”

Joca – (Meio a contragosto) “Comprei briga com um estelionatário que devia várias carreiras pra mim... O problema é que ele não estava só...”

Telinha – (Com sorna) “Então foi isso?”

Joca – (Desistindo de tentar enganar Telinha) “Tá certo, mulher, fiquei empolgado nesse negócio de arrecadar grana pra a molecada do movimento...”

Telinha – “A gente já tinha conversado que a coisa tá preta... É pra você parar de brincar de revolucionário... No final das contas você não acredita nem na sua mãe!”

Joca – “Tudo bem... Mas você gostou do ventilador novo, né?... esqueceu de perguntar de onde tirei a grana... Tudo o que eu faço é por vocês.”

Telinha – “Por nós? Se nem sequer chegou perto do teu filho pra ver como está... Você nunca tá aqui... Nós sempre estamos sozinhos...” (vai começar a chorar)

Joca – “Chega, Telinha! Sempre a mesma merda!”

Telinha – (Se contendo) “Tá certo... Apanhou feito um besta... (apreensiva) mas conseguiu algo?”

Joca – (machucado, mas com ar vitorioso) “Quando não?”

Mete devagar a mão no bolso e tira uns reais que coloca em silêncio sobre a mesa.

CENA 6 GOZAÇÃO

Na manhã seguinte, muito cedo, caminhando devagar, dolorido e com os olhos quase fechados pelo inchaço e pelo sol nascente, Joca chega até Zé, que está recostado no teto do seu veículo, na fila do ponto de táxi.

Joca – “Obrigado pela grana ontem à noite, Zé!”

Zé – “Não tem que agradecer... Então esses filhos-da-puta te pegaram de novo?”

Ouve-se uma voz do grupo: “O que foi, Joca, bateu num trem? (Risos)”

Outra voz pergunta em tom de brincadeira: “Cadê o sorriso amarelinho?” (mais risos)

Zé – (Chateado) “Chega!! Olha o estado do cara, porra!! Dá um tempo!”

Joca não diz nada. Apenas assente para o Zé respondendo a sua pergunta, ignorando a chacota dos outros. Zé ajuda Joca a entrar no seu táxi. Ambos se sentam no banco dianteiro deixando a porta entreaberta. Outro motorista, Manuel, se aproxima deles.

Manuel – “Que merda de serviço você anda aprontando ultimamente, compadre?”

Joca – “Eu te conto depois...”

Manuel – “Assim não vai dar, Joca. Você já se olhou no espelho? Você é meu chapa e tudo mais... Mas ‘tá sujando a área com os fregueses... Assim fica difícil.”

Zé – “Dá um tempo, Manuel.”

Manuel – “Também estou vendo que cada dia que passa a gente tem menos trabalho... Joca, vai pescar, tire uns dias de folga até tudo se acalmar.”

Joca – (Fala com dificuldade) “Como tirar folga?... Eu, fodido ou não fodido, tenho que trabalhar.”

Enquanto falam, outros motoristas se aproximam deles.

Motorista 1 – (Se aproximando) “Agora falando sério, Joca. Você não faz corridas de graça pro pessoal da secreta nem pra os partido... E ainda por cima fica vendendo aqueles papelzinhos (referindo-se aos bônus)... Tem que apanhar, cara.” (risos dos outros taxistas)

Manuel – “Cadê teus freguês? Agora você está fodido e eles sumiram com a grana e com os papelzinhos pra pegar outro otário.”

Zé – (Chateado) “Vamos ver se alguém vai buscar gelo no posto da esquina.”

As risadas se apagam gradualmente. Os motoristas que se aproximaram começam a voltar para o ponto. Zé abaixa o banco do motorista, abre todas as janelas e pede a Joca para deitar, ajudando-o a fazê-lo. Ao mesmo tempo, Manuel lhe fala.

Manuel – “Cansei de te dizer pra não trabalhar à noite... E ainda por cima você não tem nada pra se defender...”

Zé – “Descansa um pouco, Joca, que vou comprar um analgésico pra você, sei lá.... Manuel, cuida dele e não amola... nem deixa o pessoal ficar amolando.”

Motorista 2 – (Ele é um dos últimos a voltar para o grupo) “Não dá não, Joca... cara, você ficou em evidência. Ruim pra você, ruim pra nós.”

CENA 7 A RAPOSA

Dias depois, num canto de um bar, Joca (que ainda tem alguns esparadrapos no rosto, e seus agora inseparáveis óculos de sol) conversa com Chico, o motorista da limusine, colocado no seu encaixe por Filinto.

Joca – “Eu achava que o sindicato tinha acertado o negócio da propina.”

Chico – “Não, não que eu saiba.”

Joca – “Mas o pessoal não tinha feito um acordo... Olha, quando eu...”

É interrompido por Chico que alça a voz:

Chico – “Chega de conversa fiada e pára de bancar o durão, rapaz! Vão acabar com a tua raça... Afinal, você é um deles ou não? Tem muita coisa podre acontecendo por aí: traição, corrupção, parece até sermão dominical. Mas uma coisa é saber disso e outra participar... Sair por aí atirando nos outros... Cá entre nós, os policiais têm que se defender. Eles também têm família, né?”

Joca – (pensando: “Eu não sei por que não vou com a sua cara” enquanto diz) “Chico, eu não dou a mínima pra nada a não ser os meus... Mas as coisas poderiam ser melhores.”

Chico – “Eu conheci um cara apelidado ‘o Melhor’ que já está enterrado, rapaz”. (Fala e fala, atento às reações de Joca) “Afinal... Os mais fortes acabam ganhando... Sempre... Mudando de assunto, tem uma vaga de motorista folguista no hotel onde trabalho... Se você quiser é sua... A gente dá uma força.”

Joca – “Gostei, tô precisando acertar minha vida, vou nessa...”

CENA 8 VISITA ÀS TREVAS III

Joca está em casa. Dorme, quando sente a mão da Telinha acariciando seu rosto, seu carinho é gostoso. Uma risada incongruente vinda de longe lhe faz acordar. Entreabre os olhos: não, não está em casa, estava sonhando. Está deitado de costas no respaldo da cadeira da cela na delegacia. Novamente sente a carícia e vê na sua frente a máscara colorida que Filinto sempre usa, ao mesmo tempo em que ouve as risadas dos carrascos, embora num primeiro momento não os veja. Filinto está inclinado sobre ele, ao lado da cadeira, acordando-o com a mão num gesto que mais parece uma carícia. Detrás de Filinto surgem umas sombras: são os carrascos de cinza. A luz da lâmpada está literalmente sobre seus olhos, quase o cega.

Filinto – “Joca, por que você é tão teimoso? A quem você acha que está protegendo, aos estudantes? Às suas gangues? Ao partido? Não se iluda... Na verdade esse povo apenas pensa em pegar o poder.”

Agora se senta, reclinando-se, e dá uns tapas, acariciando a pistola na cartucheira. Inclina-se novamente para frente fitando-o nos olhos.

Filinto – “Pois é. É um desperdiço morrer tão jovem... Você está naquela idade em que se conjugam, ou pelo menos deviam se conjugar, sabedoria e vivências pessoais para ocupar seu lugar na vida... isso é chamado de dialética, mas você não está nem aí para a filosofia?”
Cruza o pé.

Homem de cinza 1 – “Não suja, não!”

Joca fica em silêncio, tremendo.

Filinto – “Você é um idealista, Joca?”

Joca – (Nega com a cabeça) “Não sei o que é isso.”

Filinto – “É o mesmo que super-herói dos gibis. Você é um?”

Homem de cinza 2 – “Não vai sujar!”

Joca – (Responde devagar) “Só pra os meus... Senhor... Oficial”.

Filinto – “Vocês vêm? (dirigindo-se aos outros) A família é sagrada! Mudam os governos, troca-se de partido, mudam as crenças, mas a família permanece... Né?... Então, Joca, você diz acreditar na sua família... E até se acha seu... Super-herói... Porém, ao invés de trabalhar direito para mantê-los, fica angariando fundos para qualquer um desses movimentos que se diz revolucionário!”

Joca – “Isso não é verdade, oficial! Vocês que puseram esses putos pra me multar e deixar duro. Eu preciso da minha carteira limpa na praça pra ganhar a vida.”

Enquanto fala, batem na porta da cela e entra a velha ordenança com uma xícara de café e um copo d’água numa bandeja para Filinto. A ordenança fica na cela, bandeja na mão, muda, até Filinto terminar de beber. Este bebe a água e degusta lentamente o café enquanto fala, divertindo-se com a expressão de sede do interrogado.

Filinto – “Vamos ver isso de outro ângulo. A gente tem a frigideira pelo cabo, temos, portanto, o direito... Moral, de usá-lo para atingir nossos objetivos. No caso, manter a ordem do jeito que está. Infelizmente alguns exaltados gostam de baderna, e sempre tem uns caras ou uns grupos que se exaltam com facilidade que nem terrorista, querem é bagunçar tudo para servir a mesa do seu jeito. Veja bem, eles acreditam nos seus chefes... E você?”

Joca – “Hoje em dia não dá pra acreditar em ninguém... (Treme, em dúvida, mas acaba falando num tom de voz quase imperceptível)... Nem em você... Oficial.”

Homem de cinza 1 – (Dando um sopapo nele) “Olha como fala!... Não suja, pentelho!”

Filinto – “O problema não é acreditar ou não. No mundo o peixe grande sempre come o pequeno. Falta saber por qual dos peixes grandes você quer ser comido... Embora um peixinho sabido não se deixe comer por ninguém e sobreviva. O que você acha?”

Joca se cala como resposta. Fica pensativo tentando acompanhar a fala do oficial. Seu maxilar range uma e outra vez.

Joca – (Pensando) “Você sim que é metido a sabichão com tanta palavra esquisita.”

Filinto – “Você é um cara sério, fala pouco... Esses são pré-requisitos para qualquer colaborador da segurança do Estado; aliás, você poderia vir a ser um dos nossos muitos ouvidos...”

Joca – “Eu não sou dedo-duro!”

Filinto – “Você não tem que dedurar ninguém. Vocês taxistas vêem e ouvem muita coisa... Não precisa falar, apenas indicar um nome numa lista ou uma foto entre várias. E depois contar, como quem não quer nada, onde foi, o que falou. Ninguém precisa saber, apenas você e eu... Em troca, a polícia não vai mais te perturbar. Acabaram as multas e os espancamentos, isso foi apenas para que você caísse na real. E ainda por cima, terá teu dinheirinho todo fim de mês. Pensa nisso, não tenha pressa, mas também não vacile. Quando tiver uma posição, venha me ver... Ou me liga (sorri), caso este local te traga más lembranças. Pega o meu cartão.” De fato ele o coloca no bolso da camisa de Joca, reclinado na cadeira, antes de sair da cela.

CENA 9 ENCURREALADO

De novo na rua, Joca está dentro da sua máquina, de Tetê. Perambula sem rumo fixo pela cidade. Só parará se alguém fizer um sinal ou gritar “Táxi!!”, mas ultimamente quase ninguém anda de táxi após as 10 horas da noite: é perigoso demais. A sinfonia noturna de rajadas de armas automáticas, explosões, e sirenes é algo que aumenta a cada dia que passa.

No estacionamento do hotel, sentado dentro de uma limusine e vestindo uniforme novo, Joca pensa na vida enquanto contempla o escasso movimento das ruas adjacentes. Só ele está no estacionamento nesse momento.

Joca – (Pensando) “Agora só enche no carnaval... E até lá... Sei não.”

Fora, na entrada do hotel, um turista gesticula e se dirige a ele. Joca está tão absorto nos seus pensamentos que não o ouve.

Freguês – “Ei, você! Você mesmo! Está livre ou não? Ou vou ter que sair para procurar outro táxi porque você não quer trabalhar?”

Joca – (Voltando à realidade e abrindo a porta para o freguês) “Está livre sim, desculpe doutor, estava pensando nos meus problemas...”

Freguês – (Irritado) “E eu com isso?... eu também tenho problemas, pô...”

Joca reflete o tempo todo enquanto dirige pela cidade (Agora não usa uniforme e está no Santana de sempre). Quando há um freguês no táxi, apenas responde com monossílabos à conversa. Carros da polícia passam apressados.

Joca – “Ê Tetê, a rapaziada era corajosa, acreditam no que fazem, e também tem grana, essa era a parte boa de ajudar eles porque a gente precisa de grana pra viver... Eles, com as

suas caras de anjinhos... Matando ou ajudando a matar... Tudo bem desde que atirem as bombas contra o exército ou a polícia, e não se explodam arrebetando os inocentes que tiveram a má sorte de passar pelo lugar na hora H. É fácil dizer ‘azar do coitado’... Filhos-da-puta! O Chico bem que tentou me convencer – tenho que estar alerta com esse cara... Morro de medo só de pensar no filho-da-puta do Filinto. Tenho que me cuidar, Tetê (faz um afago no painel do carro)... A rapaziada sumiu de vez... O Zé tem razão. O mundo é muito complicado: se ficar o bicho pega, se correr o bicho come. Dá na mesma: a gente que se fode... Eu sempre fui um cara prático... sempre dei um jeito pra me virar... Telinha casou comigo por isso... Agora estou numa fria, porra!... encurralado... sem saída.”

Enquanto conversa consigo mesmo, o tique nervoso fica cada vez mais visível no seu rosto suado. No transcurso do monólogo, crê ouvir o som de um telefone – abre o porta-luvas achando que é seu celular que está tocando, mas não, enganou-se. Fecha o porta-luvas.

ATO III

CENA 1 EM FAMILIA

No cômodo a TV está ligada. O menino brinca no chão enquanto Telinha termina de aprontar a comida num fogão novo, num canto a mesa está servida. Pequenos detalhes da decoração (alguns eletrodomésticos) denotam certa melhoria na renda da família, embora a habitação continue com o mesmo ar rupestre de antes (a habitação mudou de cor, mas mesmo assim continua parecida com uma caverna). Joca, que está de uniforme novo (igual ao que usava o Chico), abre a porta e entra, pendura o boné e a gravata num prego na parede. Dá um beijo em Telinha e se senta numa das cadeiras. Ele emagreceu, está com olheiras e, inclusive, tem alguns cabelos brancos nas têmporas. É como se tivesse envelhecido de repente.

Joca – “Júnior, vem cá... Toma (Entrega umas moedas ao filho)... Para os adesivos que você queria.”

Júnior pega a grana e sai feito uma bala para o quintal do cortiço. Joca sorri.

Telinha – “Filho, vê se não some que a janta está quase pronta!” (Grita, tentando fazer-se ouvir)

Joca – (Ainda sorrindo, fala com Telinha) “Graças a Deus que ainda tem turista que gosta de dar gorjeta.”

Telinha – “Já saquei por que te apelidavam ‘sorriso amarelo’ no trabalho”. Ele muda a expressão na hora.

Joca – “Quem veio com essa fofoca? Deve ter sido o Manuel, invejoso.”

Enquanto isso, na TV, começam a passar matérias de atualidade: explosões, manifestações, ocupações, passeatas estudantis, mães com cartazes de desaparecidos. Num deles, Joca

crê reconhecer um dos jovens do MXD que ele costumava levar. A imagem do cartaz na tela demora apenas umas frações de segundo, mas é suficiente para Joca começar a ranger o maxilar. Começa a ficar irritado:

Joca – “Desliga essa porcaria, Telinha! Só passam coisa ruim na hora do jantar.”

Ouvem-se uns toques à porta. Telinha, com a frigideira na mão, pede a Joca que abra a porta. Ele o faz: é Manuel, seu vizinho e ex-colega do ponto de táxi.

Manuel – (Entrando) “Oi, compadre, souberam da última? (Diante da perplexidade do casal, ele continua) Assaltaram o Zé, quase morreu, teve fratura de crânio e tudo por uns tostões.”

Telinha – “Nossa senhora... Esta cidade está ficando impossível.”

Joca – “Onde ele está?”

Manuel – “Na Santa Casa... Tanto que eu disse pra ele... E nunca seguiu meus conselhos.”

Telinha – “Como assim?”

Manuel – “Dona, do jeito que a coisa (gesticula) está a gente tem que andar armado: facão, pistola... O que for. À noite só tem bandido e garota de programa querendo trocar serviço pela corrida. E que teu marido não fale que eu não avisei ele também... Ninguém sabe quando vai precisar usar.”

Joca – “Tá certo, mano! (Faz um sinal para Manuel, convidando-o a sair) Vamos ver se você não assusta a mulher (Pega Manuel pelo braço e o conduz em direção ao patio do cortiço, ao mesmo tempo em que fala baixo) Pois é... Falando nisso, estou começando a achar que está na hora de você me arrumar um revólver.”

Telinha – (Dirigindo-se a Manuel) “Por que não fica para jantar com a gente? É pouco, mas é de coração.”

Manuel – “Obrigado, dona, mas já comi um salgado no caminho. (E dirigindo-se a Joca) ‘Cê está falando com a pessoa certa, deixa comigo... Bom, vou embora... a gente combina pra visitar o Zé, boa noite...”

CENA 2 A SÓS

Joca está de plantão no estacionamento do hotel onde trabalha. A cidade parece deserta. Não há turistas nem pedestres. As poucas pessoas que andam pelas ruas caminham com pressa, como se quisessem chegar ao seu destino o mais cedo possível. O único som que se ouve, de tempos em tempos, é o das armas automáticas, explosões, seguidos de sirenes e do barulho dos helicópteros. Joca olha irrequieto para os lados. Enfia a mão direita embaixo do banco para sentir a pistola que ali esconde. O contato com o metal frio lhe transmite um sentimento

de segurança. Pensa em voz alta:

Joca – “Todo mundo sumiu... Até a polícia... Isto não pode durar muito tempo do jeito que está.”

Joca – “Ainda bem que já tenho seguro. (enquanto pensa, apalpa mais uma vez a pistola) ‘Tá na hora de mudar de ponto... Aqui no hotel estou exposto demais...”

Agora veste uma roupa mais simples e dirige Tetê, seu carro de sempre. Só que, por medida de segurança, ele trocou a placa. Joca está de plantão com outro taxista num ponto do Centro da cidade, ambos sentados no banco do motorista com as portas levemente entreabertas. A cidade continua deserta, mas o ar é outro. Por todos os lados ouvem-se alto-falantes lançando consignas e música partidária e o som intermitente dos fogos de artifício. Uma multidão exaltada passa ao longe. De pronto, Joca acredita estar sendo observado. Olha de forma dissimulada pelo retrovisor. Com efeito, há um jovem parado na esquina que parece observá-lo. Pouco depois o vê caminhando devagar na sua direção, atravessando a rua, passando ao seu lado e olhando-o com o rabo do olho. Mais adiante o jovem se detém embaixo de um poste de luz e olha novamente para ele. Joca crê reconhecer nele um dos jovens do movimento. Nesse momento, o telefone do ponto toca e Joca dá um pulo, assustado. O outro taxista atende a ligação, saindo pouco depois. Joca fica só. Outro desconhecido passa, se detém no poste de luz e também parece mirá-lo com insistência. Desaparece por onde sumiu o primeiro jovem. Joca, sentindo-se descoberto, fecha a porta, liga a ignição do carro, coloca o cinto de segurança enquanto acelera em ponto morto para sentir a potência do motor ao mesmo tempo em que olha para todos os lados.

Joca – (Pensando em voz alta sobre um fundo misto de silêncio quebrado pelo barulho do motor) “Que foi o que aconteceu que eles não vêm me pegar? Não vou ficar aqui parado a noite toda, bancando o trouxa pra ser chacinado por um João ninguém.”

Pega a pistola e sai com o carro. O barulho do motor o tranqüiliza.

Joca – “Devem estar preparando a tocaia, não vou dar tempo pra eles me pegarem.”

Ao se aproximar da travessa, Joca tem a arma apoiada sobre a janela e sobre o braço esquerdo (dirige apenas com uma mão) com o cano para fora, pronto para disparar. Seu rosto está tenso, aquele seu tique nervoso não pára. Ao chegar na esquina... Surpresa! Não há ninguém! Confere pelo retrovisor a ausência de pessoas nessa rua sem diminuir a velocidade.

Joca – “Porra! Eu tinha certeza que tinha alguém lá.”

Suspira aliviado. Agora só resta curtir a velocidade que o acalma. Coloca a trava de segurança da arma e guarda a pistola novamente debaixo do banco. Nessa breve distração – perto de um cruzamento – não percebe um carro que vem na sua direção muito devagar. Só se dá conta do outro veículo quando bate em cheio nele. Pelo impacto, ambos os carros ficam

atravessados na rua. O motorista do carro custa a abrir a sua porta, que ficou empenada pela batida. Desce meio devagar, com problemas de coordenação motora e nem discute com Joca, dirige-se o mais apressadamente que pode ao outro lado do seu carro dando a volta pela frente para aproximar-se de uma mulher que, no momento da batida, ocupava o banco do carona. A sua porta abriu-se pelo impacto e ela caiu de bunda no chão, no meio da calçada. Veste um sobretudo que está aberto, por baixo dele usa apenas uma lingerie preta. O motorista se aproxima dela – que ainda está meio aturdida –, olha-a e olha para o carro. Fecha a porta e nem tenta ajudar a levantar a mulher, embora pareça cogitá-lo. Enfia a mão no bolso, tira dinheiro e a paga enquanto lhe pergunta: “É suficiente?”. Ela se levanta xingando-o e ainda sob o efeito da batida pega o dinheiro e sai cambaleando. Enquanto isso, Joca, que também descera, dá uma olhada rápida no prejuízo que levou e no que ocasionou.

Joca – “Ele levou a pior.” (Disse para si)

Sem perder tempo, pula dentro do táxi, dá uma ré e sai em segunda, rindo do desenlace do seu medo enquanto pensa:

Joca – “Amassado deste jeito ninguém vai me alugar... Nem paguei a prestação da semana... Hoje não vou pra casa, não... Vai que esses fantasmas que pensei ver aparecem por lá... Melhor dormir na rua.”

Acorda com o movimento e os barulhos da rua onde estacionou, em frente a uma oficina de lanternagem de um conhecido. Adormeceu sobre o volante. Tem a barba por fazer e veste a mesma roupa do dia anterior. Espreguiça-se. Desce do carro, abre o porta-malas e pega a caixa de ferramentas. Depois abre o capô e começa a revisar se alguma coisa enguiçou com a batida, enquanto faz hora para que o pessoal abra a oficina. Concentra-se nisso. Trabalha devagar. O pessoal da oficina chega, cumprimentam-no, abrem a porta, puxam o táxi para dentro, embora a traseira do carro atrapalhe parcialmente os pedestres na calçada – a oficina é pequena e está lotada – e começam seu trabalho. Joca vê um grupo de homens correndo pela rua, armas na mão, atrás de um senhor de terno com uma pasta numa das mãos da qual extrai, quando pode, dinheiro que joga aos perseguidores. Estes não dão a mínima para o dinheiro, quem faz a festa são os transeuntes e os moradores do bairro que acompanham a ação. O homem corre para a oficina – por ser a única porta aberta, talvez a sua salvação –, soam alguns disparos e o perseguido grita “Me mataram! Me mataram!”, embora só o tivessem ferido. Ao cair tropeça com Joca, olhando-o nos olhos. Os perseguidores o arrastam para o centro da rua. O medo ou a proximidade da morte o paralisa aos poucos. É alcançado e cercado pela multidão quase histérica que o xinga, cospe e golpeia. Na confusão que se segue, uma mão pega a pasta com a grana. Os funileiros saem para a calçada para ver melhor o que está acontecendo quando ouvem os disparos; Joca está num segundo plano tentando ser o mais insignificante

possível no interior da oficina. O homem de terno é obrigado a ajoelhar-se e alguém lhe põe um pneu careca sobre os ombros e braços, imobilizando-o, enquanto a multidão o xinga. Um dos perseguidores, com uma pistola na mão, dirige-se à oficina e pede um pouco de gasolina. O pessoal da oficina se desculpa: eles não têm. O homem olha para todos os lados da oficina até descobrir uma lata vazia. Seus olhos se detêm no táxi e depois no Joca.

Homem – “E você companheiro, não tem nada no tanque?”

Joca – (Pálido de medo, apreensivo) “Não sei... Eu acho que devo ter... Alguma coisa... ainda.”

Pega um pedaço de mangueira, abre a tampa da gasolina, enfia um pedaço de mangueira e chupa por ela para encher a lata que o homem segura em suas mãos sem soltar a pistola. Joca traga um gole de gasolina e começa a tossir. O homem retorna à multidão e começa a despejar o líquido sobre a vítima entre vozes de aprovação. Alguém acende um fósforo. Joca, ainda sob o acesso de tosse, se vira de costas para a cena e, de cócoras, com fingida indiferença – o tique nervoso está mais atuante do que nunca – tenta retomar o conserto de qualquer coisa no carro para deixá-lo pouco depois – seu rosto está congestionado, como quem vai vomitar. Há muita fumaça chegando até a oficina...

CENA 3 APOTEOSE

Outro dia – com o carro já consertado – Joca é abordado por um grupo de jovens armados. Alguns usam braceletes ou bonés de diferentes organizações, nos quais o que prevalece são as siglas ou as cores berrantes, ou ambas. Nas ruas por onde passam, começam a ser vistos os uniformes da nova polícia: um uniforme laranja que ele não tinha visto antes. Eles marcham em pelotões, sempre em formação. No Centro da cidade – eles não têm um propósito aparente exceto se exibirem na apoteose do triunfo – é possível observar uma crescente predominância dessas cores em meio a uma multidão festiva que carrega o produto dos saques como troféus. Um táxi passa em sentido contrário buzinando, e Joca reconhece Manuel, seu colega, levando algumas pessoas e carregando um monte de objetos no carro.

Joca – “Fazendo a festa, Manuel!” (Pensa) Responde com outra buzinação.

Seguem dando voltas pela cidade até que, por volta do meio-dia, mandam-lhe parar num restaurante de comida por quilo, convidando-o para comer. Sentam-se todos à mesa. Joca, inapetente e sumido nos seus pensamentos, repassa os acontecimentos recentes enquanto na TV, que está ligada, passam as manchetes do jornal da tarde, dentre elas uma matéria sobre casos de tortura – mostram-se fotos feitas numa delegacia com câmara oculta nas quais vemos policiais rindo montados sobre detentos obrigados a ficar de quatro, ou subindo escadarias nessa posição com o interrogador sobre as costas. A voz do narrador nos informa que se

trata do “jabuti”. A seguir, as câmaras mostram um trecho da entrevista de um jornalista com um dos chefes da nova polícia:

Entrevistadora (vestindo um blazer laranja) – “É verdade que nas delegacias a nova polícia continua torturando os detentos?... Os métodos e os procedimentos dos interrogatórios continuam os mesmos?”

Chefe da polícia (veste também um uniforme laranja) – “Pois é, infelizmente é verdade. Mas eu dou a minha palavra do que aconteceu... Essas fotos mostradas por vocês... Foram casos excepcionais. A exceção da regra. Eu juro que isso não vai acontecer de novo. Nós podemos enforcar e fuzilar inimigos, mas não vamos torturar ninguém...”

Por sua vez, a turma de militantes desconhecidos festeja e se alimenta apressadamente, falando em voz alta e fazendo piadas sem prestar atenção no telejornal. Um deles lhe pergunta do outro lado da mesa:

Jovem 1 – “E aí, cara, não vai comer?”

Joca – “Vou não... Companheiro, estou ruim do estômago.”

Jovem 2 – (Zombando) “Pois é, dizem que há um vírus por aí.”

Jovem 1 – (Dirigindo-se a Joca) “Passa o prato se você não quer, que eu estou morrendo de fome.”

Joca lhe entrega o prato aliviado de não ter que ver alimentos na sua frente. Pouco depois o grupo se levanta e sai para a rua, deixando Joca para trás. Joca levanta-se e vai embora do restaurante também.

De novo com Tetê, Joca ganha confiança, passa por ruas mais afastadas do Centro enquanto dialoga consigo mesmo.

Joca – (Dirige com uma mão, tira a pistola do seu esconderijo com a outra e, enquanto dirige devagar pelas ruas escuras, começa a desmontar a arma...). “No final, tudo dá na mesma merda... Estar armado... Não estar armado... (Tira o pente, conta as balas...). Manuel se enganou, Tetê... Se estou armado, então posso atirar em qualquer um, é só arrumar uma desculpa: (Tira a trava de segurança e começa a apertar o gatilho quase mecanicamente nas falas seguintes). Ele é um ladrão; não gostei dele; fulano é um militar; aquele bosta paquerou minha mulher (aperta o gatilho); esse fulano tem e eu não; ele não pensa como a gente (aperta o gatilho); ele é um filho da puta; então é meu inimigo... (aperta o gatilho) Se for ele quem ‘tá armado, então ele que vai atirar em mim, igualzinho... (aperta o gatilho) Com as mesmas desculpas esfarrapadas... (aperta o gatilho) É assim... (aperta o gatilho pela última vez) Isto não tem fim, Tetê... (Joga a pistola no chão do carro) Cansei de tudo, porra! (Bate nela com o pé)... De fugir, de ficar ligado... De dormir na rua...”

ATO IV

CENA 1 UM SINAL DE GIZ NA SAÍDA DO LABIRINTO

Joca abre a porta do carro totalmente e desce para esticar as pernas. Caminha um pouco, volta e recosta o corpo contra a parede e contempla Tetê. Pensa nos seus:

Joca – “Onde poderão estar, Tetê? A tua xará não estava, a casa estava vazia... Será que eles foram lá pra me pegar?”

Olha para a calçada em frente e descobre um sujeito, em diagonal à sua posição, que parece observá-lo atentamente. Vê o sujeito sacar caneta e papel. Ele parece estar anotando o número da placa do carro. Aquele seu tique aparece na hora, embora ele aja com muita calma. Vai até o carro, abre a porta, senta-se, disfarçadamente procura a pistola debaixo do banco, mas não a encontra. O sujeito agora está falando pelo celular. Tenta de novo procurar às cegas a pistola e tampouco a acha.

Joca – (Pensando) “Sumiu! Pô! Deve tê-la roubado algum filho-da-puta que me fez de trouxa... E agora?”

Joca decide que a única coisa que resta é se mandar do ponto. Entra no carro e dá partida como se não visse aquele cara que o espionava. Nem bem começa a acelerar, um carro que vem em sentido contrário e a toda velocidade quase raspa seu pára-lama. Um rosto, celular na mão, se assoma pela janela traseira do carro debaixo do poste de luz da esquina e olha para Joca. É um lampejo, o suficiente para que Joca acredite ter visto um dos seus antigos fregueses. Automaticamente pisa fundo. Vendo isto, o motorista do outro carro faz uma curva fechada e se lança em sua perseguição.

Joca entra numa rua na contramão. O outro carro também. Pouco depois começam a atirar nele. Duas balas passam uivando perto da sua cabeça, porém ele não sente medo. Instantes depois, ouve as detonações. Atraído pelos disparos, outro carro, também sem distintivos, soma-se à perseguição. Aliás, desde que esta começou, o tique nervoso desaparece aos poucos. É como se toda a angústia existencial dos meses anteriores desaparecesse de súbito diante do perigo real, iminente e do efeito sedativo da velocidade.

Joca – “Agora o que importa é fugir.”

Embora Joca fosse um exímio motorista, ele não poderia manter a sua vantagem por muito tempo nas avenidas, exceto se pegasse as ruelas do Centro que se comunicavam com o acesso aos morros da cidade. Dito e feito. Desta forma, obrigava seus perseguidores a segui-lo em fila indiana, sem poder encostar-se nele. Tampouco poderiam atirar muito nele, exceto os ocupantes do carro da frente que, de fato, estavam atirando sem acertar, por enquanto.

Joca – “Pena que aqueles moleques roubaram a minha pistola... Poderia revidar nesses filhos-da-puta...”

Joca sorri. Ele nem percebe que foi ferido de raspão na cabeça, que começara a sangrar.

Joca – “Todos eles têm celular... Pra armar uma pra mim... Eu só tenho é que chegar nos bairros... (Embora ele não o perceba, há sangue também no seu braço) Ir pra a cidade nova... Nem pensar, naquelas avenidas vão me fritar... Não, meus cramulhões... Vou fingir que vou pra um lugar mas na verdade estou indo pra outro.”

Gira noutra rua, e volta a girar várias vezes, até que consegue perdê-los de vista. Muda de direção e segue em frente por uma rua estreita e sinuosa com um pouco mais de trânsito durante vários quarteirões.

Joca – (Risada) “Passei a perna em vocês, seus filhos-da-mãe.”

Ao sair de uma curva vê, à sua frente, dois carros bloqueando a rua. Freia em seco.

Joca – “Tetê! Me enganei”.

Sobe na calçada e faz o retorno sob uma saraivada de balas. É ferido de raspão novamente e, embora sangue muito, as feridas parecem não doer. Os perseguidores se aproximam dele, sempre atirando. Joca tem que retornar às mesmas ruelas de onde pensou ter escapado momentos antes.

Joca – “Aqui nós vamos é subir e descer morro até a gasolina acabar... Pelo menos vai ser de um em um... Agora tenho é que deixá-los pra trás pra largar o carro e me esconder.”

No fundo, Joca sabe que o morro é um labirinto, no qual se entra e do qual se sai por apenas alguns lugares. O sangue já atrapalha a visão de um olho –escorrega pela testa e pela têmpora – e Joca se lança numa carreira louca para pôr distância entre ele e seus perseguidores. Estes, vendo-o, atiram a intervalos menores. Joca consegue chegar numa das saídas do morro, onde outros dois carros foram estacionados para fechá-la. Joca olha pelo espelho retrovisor para calcular a distância dos perseguidores:

Joca – “Não vão me encurralar, seus safados.”

Com desespero, olha para frente para descobrir uma fresta por onde passar.

Joca – “Tetê, você passa entre aquele desgraçado e a parede, não tenha medo que a gente consegue...”

Dá um pequeno giro para posicionar o carro e arremete com tudo pela brecha. Os homens, que estavam posicionados fora dos carros e protegidos por eles, começam a atirar em Joca desde que entenderam suas intenções. Joca e Tetê passam raspando tanto pelo carro quanto pela parede, ao mesmo tempo em que põem para fugir todos aqueles que estavam parapeitados detrás desse carro. Joca consegue fugir. Está eufórico.

Joca – “Fodemos eles Tetê, conseguimos!”

Ri enquanto dirige a toda velocidade, tratando de pôr a maior distância entre ele e os perseguidores, que foram obrigados a parar momentaneamente para não atropelar os seus. Joca

se dirige agora para ruas afastadas e pouco iluminadas.

Joca – “Pô, Tetê, não dá pra ir se exibindo por aí agora que conseguimos, né?... A gente está toda esculhambada... Mas conseguimos...”

De fato, a sua parece uma vitória pírrica: O carro está todo amassado e esburacado pelas balas, e ele próprio também o está. Há sangue por todas as partes: no volante, no encosto do banco, no chão, na janela com os vidros quebrados...

Joca – “Desculpa, Tetê, mas foi o único jeito... Amanhã eu falo com o Zé pra te arrumar como você merece... Tá bom?”

Ninguém o persegue. Joca vai diminuindo a velocidade devagar, muito devagar. Na verdade, ele está perdendo o controle do carro aos poucos. Ora se inclina para a direita, ora para a esquerda, numa espécie de ziguezague. Contudo, ainda está consciente.

Joca – “Pára com isso, rapaz!... (Tentando segurar firme o volante) O que tem é que ir pro Pronto-Socorro... Inventar uma história pra tanto buraco de bala... Não pode, seu besta, eles vão estar lá... Me esperando... Melhor ir onde o Tiago... É isso aí... Tiago conhece as ervas...”

Joca continua a perder velocidade até parar por completo numa rua lateral, debaixo de um painel luminoso enorme, muito próximo da rua onde tudo começou.

Joca – “Ninguém merece, Tetê, ninguém merece...”

Está amanhecendo e, embora o painel esteja apagado, pode-se ver tanto o texto como a imagem. Trata-se de um novo grande empreendimento do governo atual: um monumento ao trabalho – que tem uma certa semelhança com a espiral de Tatlin, só que com um refletor no topo, à maneira de um olho ciclópico onde há uma cobra verde bebendo num vasilhame um líquido de cor vermelha.

CENA 2 EPÍLOGO

O corpo de Joca está sobre uma mesa de aço inoxidável de um centro cirúrgico do IML, as luzes fluorescentes conferem um ar azulado à habitação vazia e asséptica. Seu corpo está sem roupas, coberto por um lençol, e seu rosto foi lavado para facilitar o reconhecimento. Perto da saída do ar condicionado central, o médico legista que se encontra no local pendura a camisa de Joca para secá-la. A camisa, que fora branca, está tingida das várias tonalidades de vermelho – do vermelhão ao alizarine – que adquire o sangue ao secar por etapas. A camisa parece um estandarte que domina a cena, enquanto ondula, levemente, graças ao ar condicionado. O médico se senta numa escrivaninha para preencher uns formulários, o único som audível é o do aparelho de ar. Um grupo de pessoas entra no local, dentre as quais reconhecemos os rostos de alguns dos perseguidores. Há também um jornalista, policiais e um oficial da nova

polícia de vistosos uniformes laranjas. Ao se situarem ao redor da mesa onde está o corpo de Joca, o grupo lembra a célebre “Lição de anatomia” de Rembrandt. O médico se levanta, dirige-se à mesa onde está Joca e descobre o rosto dele, ao mesmo tempo em que pergunta:

Médico – “E agora... Algum de vocês reconhece este indivíduo?”

O oficial, de impecável uniforme laranja, usa uma boina da mesma cor enterrada quase até as sobrancelhas. Também usa óculos de sol de um modelo de tamanho excessivo. Quase imediatamente ele se encarrega de dirigir o inquérito, quase uma performance diante da mídia. Embora a sua voz tenha mudado, um observador atento descobriria que se trata de Filinto.

Oficial (Filinto) – (Dirigindo-se ao jornalista) “Pelo que sabemos até agora, este cidadão estava limpo... Não há nada contra ele... Nada, nem multas tinha... (Se dirige ao rapaz que o vira primeiro) O que foi que você viu?”

Perseguidor 1 – “Oficial, no banco de trás do táxi tinha um sujeito que se atirou no chão do táxi, se escondendo... Aí o motorista saiu fugindo... Estava na cara que ele era cúmplice.”

Perseguidor 2 – “Foi isso mesmo... E depois eles começaram a atirar na gente e... Nós tivemos que revidar.”

Oficial (Filinto) – “O problema é que não havia qualquer arma dentro do táxi... Nem cartuchos deflagrados...”

Perseguidor 1 – “Mas havia o passageiro contra-revolucionário.”

Perseguidor 3 - “Isto, um terrorista.”

Oficial (Filinto) – “Bom, se houve passageiro... Evaporou-se, porque não teve tempo de pular, vocês o teriam visto...”

Nesse momento, a porta se abre e se une ao grupo a velha ordenança do Ato II, cena I. Veste agora outro uniforme e traz consigo uma vassoura na mão, mas parece continuar na mesma função. Ele coloca a vassoura perto da porta e abre caminho por ente o grupo, aproximando-se do cadáver para olhá-lo de perto. Examina-o durante um tempo, depois se volta para o grupo ao mesmo tempo em que pergunta:

Ordenança – (Surpreso) “E por que mataram este?... Ele era dos seus... Não lembro como se chamava, mas já o vi apanhar pra cacete nos porões da ditadura... E era cabra macho porque não disse nem pio... Depois o soltaram... Deu sorte...”

FIM

2.5 DECUPAGEM TÉCNICA: JOCA E O LABIRINTO

Roteiro: Fernando Gómez Alvarez

Tratamento de diálogos: Amauri C. Giorgi Júnior

Revisão de diálogos: Gabriel Perrone

SEQUÊNCIA 1 ESCRITÓRIO DA POLÍCIA INT NOITE

Som ambiente: Som de ar condicionado.

Som off: Vozes de pessoas conversando.

1.1 **Fade in** Abre imagem em **PA** de um médico legista que retira uma camisa muito manchada de sangue – ainda úmida – de uma mesa pequena com vários objetos pessoais – alguns dos quais colocados dentro de bolsas plásticas – e a coloca num cabide. **PAN HOR** acompanhando os movimentos do médico legista que se dirige ao ar condicionado acomodando-a numa das saliências do aparelho. A camisa parece um estandarte que domina a cena, ondulando levemente graças ao ar condicionado. (Ouve-se o som de um teclado de computador). O médico legista se dirige a uma mesa maior, sobre a qual há várias fotos de Joca, que os presentes olham com atenção enquanto conversam (A câmera as apresenta aos poucos, quando falam). Ao lado, há um escrivão redigindo um laudo numa mesinha. Há um velho que faz a limpeza trabalhando no escritório.

Policial

“Então... Ninguém reconhece esse indivíduo aí?”

Médico legista

“Até agora ninguém procurou ele no IML... O problema é que a gente tem muito trabalho e não tem espaço. O melhor é enterrar ele logo como indigente e pronto!”

Perseguidor 1

“A gente o perseguiu porque ele estava fugindo. Se o cara foge é porque fez alguma coisa, né?”

Perseguidor 2

“Pois é... E o filho da mãe era bom motorista... Deu um trabalho danado... Mas quem mandou ele atirar na gente?”

Oficial

(Entra no escritório interrompendo-o) “Quem te disse que ele atirou?... Não tinha nenhuma arma dentro do carro, nem cartucho... A perícia disse que nem cheiro de pólvora tinha...”

Policial

“E tem mais, esse sujeito...”

Oficial

(Interrompendo) “Cidadão, Oliveira! Cidadão... Até quando vou ter que repetir isso!” (O velho da limpeza, que acompanha a conversa enquanto trabalha, não resiste à curiosidade e pega uma das fotos, olhando-a com atenção)

Policial

“Então, esse... Indivíduo estava limpo... Não tinha antecedentes, nem multas... Nem nada.”

Oficial

(O oficial se dirige ao velho, inquieto) “Reconhece?”

A câmera começa uma lenta **PAN VER** da cena, se detendo na camisa, coincidindo com a fala final do velho.

Velho

(Sem deixar de olhar fixamente a foto que tem na mão) “E por que mataram ele? (Agora se dirige aos perseguidores) Ele era da turma de vocês... Não lembro do nome dele mas já vi ele apanhar pra cacete na época da ditadura. (Os perseguidores se olham entre si, perplexos) Era cabra macho, durão mesmo, não deu nem um pio... Depois soltaram ele... Deu sorte.”

Fade out.

1.2 Créditos iniciais sobre tela preta

Som off: Sons e barulhos da cidade acrescentados em um crescendo, de forma cumulativa, enquanto passam os créditos, na seguinte ordem:

1. Som intermitente de transformadores de energia.
2. Carros fazendo rachas. Acelerações e freadas bruscas.
3. Explosões de rojões, disparos, e também bombas (Estes sons serão mais espaçados entre si até finalizar os créditos).
4. Sirenes de carros policiais e de ambulâncias.
5. Os sons de um helicóptero ao longe.

SEQUÊNCIA 2 RUA DE VITÓRIA EXT MADRUGADA e AMANHECER

2.1 Fade in Abre imagem de Lua cheia em **PD**. (A câmera retrocede: **Zoom out**) até **PM** mostrando que se trata de um reflexo numa poça d’água, perto de um táxi estacionado. (Um pneu de um carro passa e desmancha a imagem da lua). **Corte.**

2.2 GPG PAN HOR da rua e do táxi nela estacionado, sem cortes.

Som off: Transformador de energia.

Som ambiente: Veículo passando pelas ruas adjacentes. Barulhos da cidade num segundo plano. **Sobreposição.**

2.3 **PA** do carro. **Sobreposição**.

2.4 **PM** do interior do carro (Somente agora percebemos o motorista adormecido, com os cotovelos apoiados sobre o volante, devido à escassa iluminação da cena). **Corte**.

Som off: Melodia instrumental (baixa) na rádio do carro. O som do transformador de energia se mantém num segundo plano.

2.5 **PPP** dos detalhes no interior do carro: um cavalinho plástico de brinquedo pendurado no retrovisor; um adesivo de uma santa no painel; porta-luvas aberto com pacotes (amassados ou meio cheios) de bolachas e salgadinhos. **Fusão**.

2.6 **PD** da gola da camisa de Joca; dos seus sapatos. **Fusão**.

2.7 **PPP** de uma garrafa de água no chão do carro. **Corte**.

2.8 **PM Frontal** de Joca dormindo com os cotovelos sobre o volante.

Som off: Um telefone tocando irrompe em primeiríssimo plano sonoro. (Joca acorda sobressaltado). **Fusão**. Som de cassetete arrastado pelas grades da vizinhança.

Som ambiente: Passos (botas) de uma pessoa corpulenta pela calçada. (Joca aumenta o volume do rádio e começa a pentear os cabelos com um pente que tira do bolso da camisa). **Corte**.

2.9 **PM Câmera subjetiva** lateral desde trás

(Joca acende um cigarro quando o guarda desce da calçada e se aproxima da janela do motorista).

Som ambiente: Fósforos.

Joca

“Boa noite, doutor! Hoje o calor ‘tá embaçado, né?... Aceita um cigarro?” **Corte**.

2.10 **PM lateral** alta do guarda que pega o cigarro e acende sem falar nada.

Som ambiente: Isqueiro.

Guarda

“E aí, tá bom ou tá fraco?” **Corte**.

2.11 **PPP** do rosto de Joca.

Joca (**off**): “Já vem esse filho da puta me roubar.” **Corte**.

2.12 **PM lateral alta. Plongée** de Joca que demora uns instantes a responder.

Joca

“Tá bom nada, doutor... Quem dera! A freguesia sumiu... (É interrompido pelo som de uma explosão)... O povo tá sem grana no bolso...” **Corte**.

Som off: Explosão (Pouco depois começam-se a ouvir umas sirenes ao longe)

2.13 **PM lateral** do guarda. Pela rua detrás dele cruza um jipe militar cheio de soldados.

Guarda

“Ouviu? É a mesma coisa toda noite. A coisa ‘tá ficando preta. E a gente tem que trabalhar dobrado pra garantir a segurança das pessoas!”. (Encosta um cotovelo no teto do carro e aproxima o rosto da janela). **Corte**.

2.14 **PPP** do rosto de Joca.

Joca (off): “Eu não disse?... O bicho pegou!” **Sobreposição**.

2.15 **PM frontal** baixa do rosto de Joca.

Joca

(Tira a carteira do bolso, abre-a e reconta o dinheiro devagar)

“Sabe, seu guarda, o movimento tá fraco... Mas... Ainda dá pra ajudar àqueles que trabalham arriscando a pele que nem você, pra cuidar da gente... E das propriedades.” (Enquanto fala separa umas notas que coloca, dobradas, na mão esquerda. Saca a mão para fora da janela). **A câmera acompanha o movimento da mão. Fusão**.

2.16 **PM frontal** do guarda (Que olha dissimulado para ambos os lados da rua para garantir não estar sendo observado por algum dos poucos carros que passam e pega o dinheiro com um movimento rápido).

Guarda

“É isso aí, parceiro!”

Som ambiente: Carro de lixo e vários garis correndo. Latas de lixo sendo lançadas na calçada. Tráfego aumentando.

“A gente passa a vida zelando pelos outros pra sustentar nossa família... A gente agradece... Bom, deixa eu continuar o serviço... Até!” (Sai de cena pela lateral. A câmera o segue brevemente). **Corte**.

Som off: Som de passos e do cassetete rebotando nas paredes.

2.17 **PM frontal** de Joca (Que acende a luz do carro embora não precise, pois está amarelecendo rápido. Tira a carteira do bolso e conta novamente o que lhe restou, enquanto reflete em voz alta).

Joca

“Pois é Tetê, faz quatro dias que estou ralando, não durmo em casa, pego qualquer corrida pra juntar uma grana... E sempre tem um filho da puta que se diz representante da ordem que mete a mão no nosso bolso. Deixa eu ir embora antes que apareça um representante do progresso e me multe por vagabundagem.” **Corte**.

2.18 **PG traveling lateral** que acompanha o movimento do carro de Joca até chegar em frente a um outdoor. O auto sai de cena pela esquerda. A imagem do outdoor ocupa toda a tela durante alguns frames. **Corte**.

SEQUÊNCIA 3 PRAÇA EXT DIA (07:00 AM)

3.1 GPG PAN HOR Alta (Usar zoom em PM do ator depois que descer do carro)

Som ambiente: Cantar de pássaros, som de cidade amanhecendo.

Uma pequena praça, com poucas pessoas: alguns que foram passear com o cachorro ou foram comprar o jornal. As lojas estão fechadas. O carro de Joca entra em cena pela direita, estaciona perto da esquina. Desce e olha com dissimulo para as redondezas. (A partir deste momento a câmera o enquadra em **PM** ao mesmo tempo em que acompanha seus movimentos) Atravessa a praça e entra num prédio antigo meio derrubado. **Corte.**

Som ambiente: Na medida em que Joca entra no prédio abafam-se os sons da cidade, que são substituídos pelos sons do interior do cortiço: descarga de privada, uma torneira aberta, alguém escovando os dentes etc.

3.2 PM traveling lateral (steady cam) de Joca caminhando pelo corredor do prédio.

Ao cruzar com Tiago, este imediatamente interrompe o que está fazendo e se dirige para saudá-lo.

Tiago

“Bom dia! ‘Tá sumido, mano...” (Continua com o copo na mão)

Joca

(Fala rápido com voz cansada) “É o serviço... Pobre só se fode, ‘tô trabalhando muito!... (Agora a fala é mais tenra) Dá licença, bicho, que estou doido para chegar em casa...” (Tiago lhe dá uma palmada amigável com a mão livre e volta a seus afazeres. Joca continua caminhando) **Corte.**

3.3 QUARTO EM PENUMBRAS INT DIA (07h30AM)

PA (contraluz leve) Joca abre a porta e entra (Vemos sua entrada a partir do interior da casa, que está em penumbras. Há duas janelas com os vidros pintados que deixam passar uma luz tênue). **Corte.**

Som ambiente: Ventilador velho. (Que se manterá como pano de fundo sonoro de toda a cena, acrescido dos outros sons).

3.4 **GPG subjetiva (steady cam objetiva olho-de-peixe)** Visão completa do interior da pequena habitação. Joca entra sem acender a luz. Caminha até a mesa, fica em pé, se apóia no canto com a mão enquanto contempla com desejo a mulher que dorme.

Joca (off): “Puxa vida, Telinha, já faz oito anos que a gente casou e você ainda está gostosa. (Estende a mão para acariciar a mulher que dorme, mas recua antes de tocá-la) E olha que a gente passou cada sufoco... Pena que a gente se vê pouco. O serviço ‘tá fraco e eu tenho que rodar... Caso contrário (Olha agora o filho) encomendaríamos mais uns moleques. (Se

aproxima da cama do filho) Pois é, guri, a gente nem se vê...”

Dirige-se à cozinha e abre a janela que está em cima da pia. **Fade out.**

3.5 **PM Contraplano** do lado de fora da janela. A luz dá em cheio no rosto de Joca mostrando seu desgaste. Em primeiro plano uma panela com um prato em cima tampado com um pano de pratos. Tira o pano e observa o alimento, mas não come nada. **Sobreposição.**

3.6 **PP Câmera baixa** O corpo de Telinha, deitado, está em primeiro plano e fora de foco. Joca vai até o filtro e bebe um copo d’água. Depois se serve com café frio de uma jarrinha que está sobre a pia no mesmo copo e caminha até a mesa no centro da habitação. **Corte.**

Telinha (off): “Cê ‘tá nervoso demais... trabalha feito uma mula, não dorme mais em casa... Só pensa em trabalho e a gente não vê a cor do dinheiro.”

3.7 **PP (steady cam objetiva olho-de-peixe)** Em pé, ao lado da mesa, Joca tira dinheiro da carteira e põe debaixo de um vaso com girassóis plásticos. Observa as flores e reflete enquanto bebe o café com goles lentos. **Corte.**

Joca (off): “Ou tem mau-olhado pra cacete (olhando os girassóis) ou tá na hora de trocar elas porque já carregaram tudo de ruim a que tinham direito. Mas fazer o quê? O táxi é a única coisa que tenho... Só me resta é agradecer a Deus por ter ainda alguma coisa pra se virar.”

3.8 **PP Câmera baixa** de Telinha que finge estar dormindo enquanto observa os movimentos de Joca, que se dirige ao vão da porta (**a câmera acompanha seus movimentos em PM**). Volta-se para contemplar sua mulher e seu filho, recostando-se, deixando-se cair contra a porta. Depois gira, abre a porta e sai. **Corte.**

Telinha (off): “... E logo esse monte de gente armada... ‘Cê é muito fechado, não fala nada, mas eu sei... Eu sei.”

Som ambiente: Começa a entrar o barulho da cidade, introduzindo a mudança de cenário.

3.9 PRAÇA EXT DIA (08:00AM)

PG da praça. Em primeiríssimo plano, dois jovens com uniformes laranjas armados de pistolas-metralhadoras Uzi. Ao fundo vemos parte do carro de Joca estacionado em frente a um prédio sobre o qual há uma faixa de propaganda política (que não estava no início da cena) que também vemos parcialmente. Algumas pessoas passam em segundo plano, entrando em cena pela esquerda. Joca entra pela direita. O carro sai de cena pela esquerda. **Fade out.**

Som ambiente: Barulho da cidade aumentando (introduz a outra cena).

SEQUÊNCIA 4 CENTRO DA CIDADE EXT DIA

4.1 **Fade in: PM Frontal** do táxi, parado, numa rua do Centro da cidade. Joca está sentado ao volante. Três jovens bem vestidos entram no táxi: dois no banco de trás e um no banco do carona.

Som ambiente: Barulhos da cidade, portas abrindo e fechando, motor do carro dando partida.

Lau

(Sentado no banco do carona) ”A gente ‘tá indo pra o Office Tower.” (Joca dá partida)

Codorna

(Falando alto) “Esses caras do MZZ são uns babacas, agora que estão no poder só sabem comer e cagar. ‘Tão tudo na boa vida. Deixa eles verem o que a gente vai estourar hoje.”

Abel

(Sussurra levantando suspeita sobre Joca) “Disfarça Codorna, que você não sabe qual é a do cara...”

Codorna

“Intuição bicho, intuição... Eu sempre saco no primeiro lance quem é quem. (Fala mais baixo) Esse aí é gente boa.”

Lau

(Voltando-se para os outros) “Ele parece ser gente boa... Só que...”

Abel

(Interrompe) “Só que... O caralho!... Vamos acabar com essa merda, porra!” (Joca sorri)

Fusão.

4.2 **PPP** de Joca.

Joca (off): “Monte de macaco presepeiro... Parecem com o pessoal dessas ONGS aí da vida; sei lá... vai ver que são da boca de fumo da universidade... E eu com isso! Estou fora!”

Fusão.

4.3 **PM Frontal**

Codorna

“Ê chefe, você pode deixar a gente naquela esquina.” (Se inclina para Joca e indica com a mão) Joca pára o carro.

Lau

“Quanto é?”

Joca

“São 32 reais e 40 centavos.”

Codorna

“Olha, aqui tem 40... (Olha para seus colegas como pedindo aprovação) Fique com o troco.” **(PPP do dinheiro passando de mãos de outro ângulo).**

Joca

(Sorrindo e guardando o dinheiro na carteira) “Muito obrigado! Quem me dera que todos os fregueses fossem como vocês.”

Lau

“Pois é... me diga uma coisa, você não tem o seu cartão de contato caso um dia eu precise lhe chamar?”

Joca

“Tenho sim, doutor... (Busca no bolso da camisa e lhe entrega um cartão) Estou ao seu dispor 24 horas por dia, sete dias por semana. Precisando é só ligar.”

Abel

(Saindo do carro) “Ótimo! É bom saber disso.”

Codorna

(Descendo enquanto fala) “Acho que acabou de ganhar uns fregueses.” (Joca agradece mais uma vez, dá seta e sai). **Corte.**

4.4 **PPP** de Joca no retrovisor.

Joca

Som off: “Bem, já estava na hora de chegarem as vacas gordas.” **Fusão.**

SEQUÊNCIA 5 CENTRO DA CIDADE EXT DIA e NOITE

Várias tomadas rápidas, justapostas, de Joca trasladando os jovens; carregando ou descarregando pacotes do táxi.

5.1 **PA Câmera lenta** (Dia, sol) (O táxi com os jovens dentro entra em cena pela direita. Na calçada, vários policiais fardados de azul cobalto caminham em direção contrária) **Corte.**

5.2 **PPP** (Rosto de Joca com tiques nervosos)

5.3 **PM** (noite) (Da janela do banco traseiro: Joca abre a porta e coloca uma mala comprida) **Corte.**

5.4 **PA** (Tarde, chuva) (Vemos a traseira do táxi estacionado. Joca e um dos jovens, com guarda-chuva e camisa de turista, abre o porta-malas e começam a descarregar vultos) **Corte.**

5.5 **PPP** (Tomada das mãos pegando dinheiro). **Corte**.

6.6 **PD Câmera baixa** (Pneu de carro em movimento se afastando do meio fio, sob a chuva. Vemos as ondas que se formam na água empoçada) **Fade out**.

SEQUÊNCIA 6 CENTRO DA CIDADE INT NOITE

Joca e os jovens conversam dentro do táxi, que está estacionado numa rua perto de uma boate.

6.1 **Fade in: PM lateral Plongée leve** (Do lado do motorista)

Codorna

(Eles já conversavam quando começamos a ouvir as falas) “Então Joca, você está a fim de fazer mais um favorzinho pra gente?”

Joca

“Ué, depende...”

(A câmera faz traveling lateral mostrando o jovem que começa a falar)

Lau

“A parada é simples... Vê se vende esses cupons pra nós.” (Enquanto fala mostra a Joca os bônus)

(Leve PAN HOR para enquadrar todos os atores)

Codorna

“Não tem mistério... Vende tudo e depois passa a grana pra gente... Sempre que você vender tudo tem cinqüenta pratas caindo na sua mão.” **Fade out**.

Lau

Som off: “É isso aí, mesadinha pra todos.”

6.2 **Fade in: PM Frontal (Desde o interior do veículo)** (Abre imagem quando Joca abre o porta-malas e começa a tirar vários pacotes, alguns muito pesados. Joca tem uma expressão tensa. De repente, acredita ter ouvido alguma coisa (**Som ambiente:** telefone tocando) e olha assustado para todos os lados. Depois se apressa a terminar o trabalho) **Corte**.

Joca

Som off: “Eu não sei ao certo qual é a deles, se estão transportando armas pra as FARC ou se estão traficando... um pouco de cada, talvez.... Vestem bem, mas não ostentam como o pessoal do morro... Porém, gorjeta é o que não falta... De qualquer jeito, parecem pessoas boas... Eu era igualzinho quando tinha a idade deles... Nunca vi eles fazerem mal a ninguém... Pelo menos se fizeram, eu não fiquei sabendo e nem quero saber.”

SEQUÊNCIA 7 PONTO DE TÁXI EXT DIA

PG do ponto de táxi, Joca conversa com Zé, a quem tenta vender alguns cupons do movimento clandestino.

7.1 **PM Lateral** de Joca e Zé.

Joca

“Escuta Zé, vai comprar estes papelzinhos pra levantar uma grana e ajudar à rapaziada.”

Zé

“Tu ‘tá loco, mano! Que lance é esse (Olha pra os outros motoristas para ver se perceberam algo)... Esconde esse troço, rapaz (ao mesmo tempo em que fala faz um gesto com a cabeça se referindo aos outros motoristas) (**PG do grupo de motoristas batendo papo no posto**)... Ou você está querendo dar mole e que esse povo todo saiba a mercadoria que está vendendo?”

Joca

“Não exagera, Zé.”

Zé

(Colocando uma mão no ombro de Joca) “‘Tá maluco, Joca?! Perdeu a noção do perigo? Os anjinhos converteram você?”

7.2 **PP Plano** de Joca.

Joca

“Zé, escuta só. Você ‘tá ligado que não sobra tempo pra nada, não leio um jornal, não folheio uma revista, minha vida se resume a volante, asfalto e passageiro. Nunca acreditei em nada. Vai ver que isso me empolga vendo a molecada na luta, remando contra a maré. Certo ou errado, ‘tô no corre com os meninos... E tirando um troco também.” **Corte.**

7.3 **PPP Contraplano** de Zé.

Zé

“Abre os olhos, Joca, você ‘tá achando que vale a pena só porque os meninos te tratam bem e porque ‘tá rolando uma gorjetinha boa. Se a casa cair vai estourar no seu rabo, rapaz! Ninguém é santo...” **Corte.**

7.4 **PP Plano Contra-plongée diagonal** de Joca

Joca

“Zé, é nessas horas que se distinguem os vencedores dos perdedores... Não dá pra ficar de braços cruzados. Agora que o ‘Homem’ lá de cima olhou pra mim e tá dando uma ajudinha, você quer jogar água na fogueira? Sim, quer, mas não vai confiar no seu velho amigo. A molecada corre de um lado, eu encho o bolso de outro e tá tudo certo.” **Corte.**

7.5 **PM Lateral** dos dois (Zé ocupa a maior parte do enquadramento)

Zé

“Então tá (Zé bate no teto do carro, chateado), sabe-tudo. Só vamos ver até onde essa corrida vai dar.” **Fade out.**

SEQUÊNCIA 8 BAR INT ENTARDECER

8.1 **Fade out: PPP** de Joca. A imagem aparece distorcida num espelho – trata-se, na verdade, de uma chapa de metal brunido – de um boteco.

Som ambiente: O som de garrafas e copos antecede a imagem. O barulho das vozes se acrescenta à imagem. Ouvimos também o som de um aparelho de TV ligado num programa esportivo.

8.2 (**A câmera faz Zoom out até PM**) Joca está de costas, bebendo uma dose de cachaça. Há muitas pessoas e quase não há lugares. A sua imagem se reflete num espelho, no qual também vemos reduzido o carro, estacionado na rua. **Sobreposição.**

8.3 **PA** Um homem de meia-idade entra e se acomoda ao lado de Joca, na única banquetea livre no balcão. Joca não presta atenção. O garçom, vendo-o entrar, serve um chope no capriço e o coloca na sua frente, saudando-o. **Sobreposição.**

Garçom

“Boa noite, seu Antônio, veio tirar uma folga da delegacia?”

Seu Antônio

“Pois é, rapaz... Estava precisando.”

8.4 **PM Frontal Câmera lenta** (Joca leva um susto quando percebe que se trata de um policial. A sua mão esquerda começa a abrir e fechar de forma compulsiva. A sua mandíbula range de forma quase imperceptível. O garçom coloca um prato com petiscos. O policial começa a comer. Joca olha para o espelho à procura de outros policiais). **Sobreposição.**

8.5 **PM Frontal** de Joca que bebe de um gole o conteúdo do seu copo e se dirige ao garçom:

Joca

“Já está ficando tarde... É melhor eu ir embora se não a patroa vai sentir o bafo da maldita cachaça de longe.”

A câmera se desloca à esquerda (Mostrando o policial).

Seu Antônio

(Querendo bater um papo) “Pois é, todo mundo é filho de Deus.”

Joca

“Agora só na próxima sexta...”

Seu Antônio

(Dirigindo-se a Joca) “De que adianta ralar tanto sem curtir um chopinho ou uma boa cachaça? (Faz um gesto com a mão ao garçom para que lhe traga mais um chope e sirva outra dose de cachaça a Joca. O garçom, solícito, serve-os) À nossa!” (Olha para Joca e começa a saborear seu chope acompanhado de Joca, que não quer dar bandeira do nervosismo que se apossou dele). **Abre janela em PPP do rosto de Joca no canto superior direito.** (Joca tenta dissimular o tique nervoso)

Joca

(Nervoso, apreensivo) “Essa foi a saideira... Garçom! A conta, por favor.” **Fecha janela.**

Seu Antônio

“Não tenha pressa, porque hoje é sexta-feira e as patroas sabem que quem ralou duro a semana toda tem direito de encher a cara na sexta-feira.” **A câmera se desloca à direita.**

Joca

(Apreensivo) “O senhor tem razão, mas amanhã é dia de trampo outra vez... Seis horas ‘tô de pé.”

O garçom pega o copo vazio e entrega a nota a Joca, que refaz as contas mentalmente. Assente com a cabeça e se levanta da banquetta para pegar a carteira. **Sobreposição.**

8.6 **PA Câmera lenta** de Joca de costas se posicionando para pegar a carteira (**Mesma ação da tomada anterior desde outro ângulo**). Procura a carteira num dos bolsos e não a encontra. Está nervoso sob o olhar do policial. Procura noutra bolso e, ao pegá-la, a carteira cai no chão (**a câmera acompanha o movimento**), espalhando seu conteúdo. **Corte.**

8.7 **PD** Carteira, documentos e cupons espalhados pelo chão.

8.8 **PM Frontal** do policial (Este não mexe o corpo, apenas os olhos acompanham os movimentos de Joca). **Corte.**

8.9 **Dois imagens verticais paralelas em PA. Uma em Câmera lenta** (a de Joca), **a outra com efeito estroboscópio** (a do policial). Mostrando as mãos pegando os cupons espalhados pelo chão. **Corte.**

Som off: Ranger de dentes em aumento.

8.10 **PM** do policial, de costas, que se levanta e senta novamente na banquetta, lê os cupons e os devolve lentamente a Joca, ao mesmo tempo em que diz:

Seu Antônio

“Pois é, eu acho que está mesmo na hora de você... Se mandar...” (Após o qual continua a beber seu chope). **Corte.**

8.11 **PM** de Joca, em pé, pálido, assentindo com a cabeça às palavras do policial enquanto pega os bônus e a carteira. Paga o garçom. **Corte.**

8.12 **PM Frontal** do garçom, colado ao espelho, no qual se refletem (deformados) o rosto do policial (de um lado) e Joca, de costas, saindo da cena (do outro lado). **Fade out.**

SEQUÊNCIA 9 CIDADE EXT ENTARDECER

Som ambiente: Barulho de rua movimentada da cidade.

9.1 **Fade in PA** Uma rua cheia de transeuntes apressados do Centro da cidade, vêem-se alguns militares e policiais de azul entre eles. Dois homens de paletó cinza e óculos de sol fazem um sinal a um táxi. Entra em cena o carro conduzido por Joca. **Corte.**

9.2 **PM Lateral DIR (Steady cam em ângulo 45° com relação a Joca, do interior do táxi, ou Traveling paralelo do exterior)** Os passageiros terminam de se acomodar nos bancos: um no banco do carona, outro detrás de Joca. Fala o que está na frente.

Homem de cinza 1

“Toca pra frente que a gente não sabe o nome da rua, mas lembra do prédio.”

Homem de cinza 2

“É isso aí.” (Durante o trajeto ele se limita apenas a assentir às falas do parceiro com monossílabos ou interjeições).

Joca

“Tudo bem.” (Pondo o táxi em movimento. O trânsito flui devagar). **A câmera gira ou se desloca segundo falam os personagens.**

Homem de cinza 1

“Vira à esquerda naquele prédio ali.” (Aponta com a mão) **Corte.**

Homem de cinza 1

“Continua em frente até o segundo sinal.” (A rua entronca numa avenida. Ao se aproximarem do batalhão da PM eles se olham de relance sem que Joca perceba).

9.3 **PPP** de Joca fazendo uma careta. **Corte.**

9.4 **PM Lateral ESQ** do homem sentado atrás de Joca. Mal acabaram de passar em frente à entrada do prédio, o homem ao seu lado exclama:

Homem de cinza 1

“Porra! Já passamos a oficina. (Se volta para olhar o parceiro) Você não me avisou.”

Homem de cinza 2

(Fala agora pela primeira vez) “Pois é... Tem razão. Faz o retorno.” **Corte.**

9.5 **PP Frontal** do pára-brisa do carro. Joca gira a cabeça para perguntar aos fregueses:

Joca

(Fazendo o retorno) “Os senhores têm certeza que sabem aonde vão?” (O táxi está em frente ao batalhão: As letras das siglas se refletem azuis e enormes sobre o pára-brisa)

Homem de cinza 1

“Entra aí nesse prédio... Cidadão... Desliga o carro... (Saca do bolso um distintivo que quase esfrega no rosto do atordoado Joca)... Você está detido!”

Joca

“Eu? (Se engasga) Por quê?” (O homem sentado detrás dele aproxima seu rosto ao mesmo tempo em que o agarra pelo pescoço).

Som ambiente: Em seqüência: Carro sendo desligado, porta que se abre, passos, porta que é aberta.

Homem de cinza 2

“E por que você acha? Passa a chave, seu merda!”

9.6 **PM Câmera se desloca à DIR** (Sincronizá-la com o som dos passos). O Homem de cinza que descera abre a porta do motorista e pega Joca com uma mão e o puxa para fora enquanto segura uma pistola com a outra.

Homem de cinza 1

“Sai do carro, e fica pianinho, sem fazer barulho...”

Joca

(Atordoado, resistindo) “Vocês não podem... É engano... Eu não fiz nada.” (É interrompido pelo outro agente que o empurra para fora)

Homem de cinza 2

“Cala a boca e desce, porra!” **Corte.**

SEQUÊNCIA 10 CELA INT

10.1 **PG Plongée** de Joca em posição fetal, de cuecas, numa cela escura sem janelas, pintada de preto. Há apenas uma lâmpada incandescente no alto. Joca se mexe irrequieto.

Som ambiente: Respiração; ranger de dentes.

Som off: “Quem me denunciou?... Será que eu me empolguei demais no ponto de táxi?... Não! Impossível... Os moleques pagam bem e eles sabiam disso... O Zé me advertiu!... Invejosos de merda!... Será que pegaram um dos meninos... Com certeza!... Uma coisa é dizer eu vou fazer isto ou aquilo, outra coisa é agüentar o tranco... Filhinhos de papai... Ou do partido... Ou da bosta do movimento. Merda! Quem será que me fodeu?”. **Fusão.**

10.2 **PA Plongée (Olho-de-peixe)** de Joca, grudado numa cadeira que parece com um plano inclinado. Vemos as silhuetas de pés ao redor.

Som ambiente: Copo d’água sendo jogado.

Filinto

“Vâmo ‘vê se acorda, rapaz!... (Uma mão – copo d’água é jogado no rosto de Joca) você

acha que está numa colônia de férias para passar o dia dormindo?”

Joca

A **câmara desce PM** do rosto de Joca (Acorda assustado e gritando. Tenta se ajeitar em vão) “O que é isto! Que fizeram comigo, seus filhos-da-p...!” (Não termina o xingamento, uma pancada na cabeça o faz calar). Os dois homens de cinza começam a bater nele enquanto dizem:

Som ambiente: Socos e sopapos.

Homem de cinza 1

“Quieto aí! Não se mexa!... Disse pra não se mexer!”

Filinto

“Obrigado, agente... Aqui, quem pergunta sou eu. ‘Tá entendido?!’” **Fusão.**

10.3 **PPP** do rosto de Joca, golpeado. A lâmpada está quase sobre sua cabeça. Há fumaça saindo do seu cabelo. Tenta levantar-se mais uma vez e recebe um golpe, ao mesmo tempo em que ouvimos um dos homens de cinza:

Homem de cinza 1

“Quieto aí, seu porra!” **Corte.**

10.4 **PP Plongée** das pernas de Filinto.

Filinto

“Este cidadão sujou minhas botas. Fala pro engraxate vir aqui.”

Som ambiente: Passos e porta de metal que se abre e fecha. Passos que se distanciam. **Corte.**

10.5 **PP** de Filinto (com pintura facial), de costas interrogando Joca.

Filinto

“Sabe de uma coisa? Aqui se sabe tudo, rapaz. Nossa fontes dizem que há um tal de um anarquista disfarçado de motorista de táxi, levando pacotes de lá pra cá... Você e seus amigos estão fodidos...”

Som ambiente: Passos (de sapatos e havaianas) que se aproximam. Porta de metal que se abre e fecha. Som de caixa de madeira e de engraxate em ação. **Corte.**

10.6 **PPP** de Joca que ouve Filinto em silêncio. O calor o sufoca e ele tenta afastar a cabeça da lâmpada. Na hora, um dos homens de cinza se aproxima dele e começa a lhe dar coronhadas ao mesmo tempo em que lhe sussurra ao ouvido:

Homem de cinza 2

“Não se mexe, porra!” **Corte.**

10.7 **PPP Contra-plano** de Filinto.

Filinto

“Parece que nosso convidado tem um problema auditivo. (Ouvem-se risos) “Não sacou que quem não obedece apanha mais?” **Corte.**

10.8 **PPP Plano** de Joca, cabeça para baixo.

Joca

(Com raiva, dor e quase chorando de impotência) “Saqueei sim... (Recebe mais uns tapas de um dos homens de cinza)... Senhor.”

10.9 **PM Lateral** de Filinto que faz um sinal com a mão para o agente parar de bater. Troca de pé para que o engraxate limpe a outra bota, colocando-a sobre um dos joelhos de Joca. A câmera acompanha o movimento e vemos as mãos em movimento do engraxate. Ao fundo, o homem de cinza tira os óculos de sol e enxuga o rosto.

Filinto

“Nada como boas informações... se bem que, às vezes, tem que ter um pouco de sangue para arrumar elas...” **Corte.**

10.10 **PP** dos rostos de Filinto e Joca.

Filinto

“A gente precisa da sua colaboração... Pelo que sabemos, você já andou colaborando com os opositores do governo... E o governo é uma instituição da maior importância... Talvez, ‘tá na hora de você colaborar com o governo?!’” **Corte.**

10.11 **PPP (Olho-de-peixe)** do rosto de Filinto, cabeça para baixo.

Filinto

Som ambiente: Som de caixa de madeira, passos e porta se abrindo e fechando.

“Eles te pagam pelo serviço, né? Porque a gente também pode fazer isso, e talvez até melhor.” **Corte.**

10.12 **PM Lateral** de Filinto contemplando o brilho da bota. Coloca o pé no chão (**A câmera desce acompanhando seus movimentos**), pisando com força nos dedos do pé de Joca, que, desta vez, segura firme sem se mexer.

Filinto

(**A câmera sobe**) “Viu (dirigindo-se ao agente), já está apreendendo. (**A câmera o segue**) (Avança até a porta da cela de onde diz para Joca, voltando-se) Está livre, pode ir. (Se dirige agora ao agente) Acompanha o homem até a garagem. Sai pela porta de serviço para não dar má impressão no saguão.” **Corte.**

10.13 **PM Frontal Leve Plongée** de Joca na cadeira e dos dois agentes.

Som ambiente: Spray, corpo caindo.

Homem de cinza 2

“Às ordens... (Tira um spray do bolso e borrifa um produto sobre a substância que prendia Joca na cadeira. Este escorrega e cai no chão) Já ouviu o chefe, (os agentes têm que ajudá-lo a se recompor) caminhando.” **Fusão.**

10.14 **PM** de Joca e os agentes de costas. Estes, um de cada lado, o conduzem até a porta. Filinto observa a cena. Ao passarem por ela, Filinto coloca a mão no ombro de Joca ao mesmo tempo em que lhe diz:

Filinto

“Você não esteve aqui... Vê se inventa uma história.” **Fade out.**

SEQUÊNCIA 11 PONTO DE TÁXI EXT DIA

11.1 **PD** de Joca se olhando no retrovisor do carro.

Joca

Som off: “Filhos-da-puta... Me quebraram todo, Tetê... Não dá pra ir pra casa deste jeito. A Telinha tem um treco.” **Sobreposição.**

11.2 **PD** das mãos de Joca procurando uns óculos no porta-luvas. **Sobreposição.**

11.3 **PM Lateral** do interior do carro de Joca estacionado em frente ao ponto de táxi. Zé, desconfiando de algo, cruza a rua e se aproxima dele. **Corte.**

Som ambiente: Buzinada leve. Sons da rua.

11.4 **PP Plano** de Zé.

Zé

“Nossa, meu irmão, o quê que aconteceu?” **Corte.**

11.5 **PP Contra-plano** de Joca.

Joca

“Nada, me pregaram uma peça... (fica em dúvida sobre contar ou não)... Na delegacia.” **Corte.**

11.6 **PM Plano Contra-plongée** de Zé, apoiado na janela do motorista (do interior do mesmo).

Zé

“Eu já disse pra você tomar cuidado! Você não pode ficar dando mole aqui, nem em lugar nenhum... Fica esperto, Joca... Tudo é a mesma merda: esses movimentos de resistência civil, as guerrilhas, o governo, os traficantes. Não se queima por nenhum deles, rapaz!” **Corte.**

11.7 **PP Contra-plano** de Joca apoiado no encosto de cabeça.

Joca

“Ora essa, Zé, você sabe muito bem que eu não acredito em blá-blá-blá de política... Mas

também não vou ficar em cima do muro... E no final das contas a rapaziada me ajudou com um dinheiro bom.” **Corte.**

11.8 **PM Lateral** de ambos.

Zé

“Cuidado pra você não parar num lugar onde dinheiro não compra nada... Nem caixão.”

Sobreposição.

11.9 **PA Plongée (Zoom in em câmera lenta até PP)** de Joca sentado, só, no banco do ponto de táxi, perto do orelhão.

Joca

Som off: “Pois é, tudo muda: a sorte, as coisas, a vida... E eu que achava que ia sair do sufoco... O Zé tem razão, é melhor eu me costumar... E agora? Todo mundo foge de mim... Até os rapazes fugiram... Joca o leproso, o merda, o incapaz...” **Fade out.**

SEQUÊNCIA 12 RUA DO CENTRO EXT TARDE (17:00 horas)

Som ambiente: Começa nos últimos frames da cena anterior. Som de carros buzinando, vendedores ambulantes etc.

12.1 **Fade in GPG Diagonal (Câmera alta)** O trânsito está parado. Há uma carroça de papelão lá na frente. Na calçada, uma multidão caminha apressada matizada pelas cores dos uniformes da polícia e do exército. Joca, no táxi, acaba de comprar uma garrafa d’água de um ambulante e está pagando, quando um policial de trânsito se aproxima dele e o autua. Joca desce e tenta argüir com o policial, mas acaba desistindo. Entra no carro, dá partida e sai de cena. **Corte.**

12.2 **(Nova tomada em Plongée da cena anterior desde o interior de um quarto com varanda que dá a rua, INT Contraluz) PA** de costas de Codorna que está num apartamento com varanda para a rua. A porta está aberta, e ele está tirando umas espinhas em frente a um espelho pendurado na parede. Ao olhar para a rua, vê Joca argüindo com o policial.

Codorna

“Lau! Vem cá, rápido... (Lau entra em cena pela direita e fica em primeiro plano, de costas para a câmera com um livro na mão) Aquele não era o taxista da gente?”

Lau

“É sim, mas eu já te disse que esse cara joga nos dois times. O J. Birita me disse que outro dia o viram entrando na delegacia, numa boa, com dois caras da civil.”

Nesse momento, enquanto discute com Joca, o policial olha para cima e os jovens, acreditando estar sendo delatados, pulam fora tentando se ocultar. **(A câmera passa a PP).**

Codorna

(Nervoso) “Vamo dar o fora daqui...”

Lau

“Sabe de uma coisa, bicho, aquela tua famosa intuição é uma merda.” **Corte.**

12.3 **PA de** Joca saindo de uma lanchonete à noite. Na rua, em frente ao táxi estacionado, há um policial da motorizada terminando de multá-lo e colocando a multa no pára-brisa. Joca sai noutra direção. **Fusão.**

(**Mesma distância de câmera**) Joca, caminhando como se fosse um pedestre qualquer, passa pelo lado do carro, se detém e pega a multa. **Fusão.**

12.4 **PP Lateral ESQ** de Joca, dirigindo à noite.

Joca

(Chateado) “Porra! Esses filhos-da-puta estão é querendo me arrebentar... Vou ter que ir lá no Tiago e fazer um descarrego com ervas pra tirar o mau-olhado.” (Pega o amuleto pendurado no retrovisor, olha e larga)

Detém o carro num sinal. Uma limusine com um motorista de uniforme pára ao seu lado. No que esperam o sinal abrir, ambos os motoristas trocam gestos.

Som off: “De onde é mesmo que eu conheço esse cara? Ele sim que está numa boa: arrumado, num puta carro...”

Quando abre o sinal, Joca, para não dar vexame, sai acelerando. **Corte.**

12.5 **PP Lateral DIR** da limusine, que acelera mais devagar. O motorista dá uma olhada rápida para Joca. (**A câmera se desloca para o banco traseiro**) Distinguimos a silhueta e a voz de Filinto através do vidro escuro fechado.

Filinto

“Chico, aquele é o sujeito que eu te falei. Vai devagar com ele, faz um bom trabalho.”

Fade out.

SEQUÊNCIA 13 SHOPPING EXT NOITE

13.1 **PM Frontal (Subjetiva de Joca)** dirigindo perto de um shopping, encostando-se ao meio fio, pegando um freguês e dando partida rapidamente.

Som ambiente: Rua; grito de “táxi!”... Porta abrindo e fechando.

Freguês (homem de cinza 1)

“E aí? Achou que a gente esqueceu de você? Vamos pra a parada que você já conhece.”

A câmera olha para o retrovisor.

13.2 **PD** do rosto do agente que sorri. (**A câmera treme**). **Corte.**

CELA INT

13.3 **PA Plongée (Olho-de-peixe)** de Joca (com muito medo) de calças, na cadeira de tortura. A fonte de luz está fora do enquadramento. Um dos homens de cinza está encostado na cadeira. Vemos parte do corpo de Filinto. (**A câmera começa a girar lentamente ao redor da cadeira**).

Filinto

“Boa noite, Joca, já refrescou a memória? Então, cadê os nomes?”

Filinto

“O que foi? Ainda insiste em não dizer?” (**Abre janela PM** dos agentes pendurando os blazers em uns ganchos da parede. Depois começam a arregaçar as mangas sorrindo diante da impotência de Joca. **Fecha janela**).

Filinto

“Pôxa, Joca. Rapazes, por favor...”

Os agentes se aproximam de Joca e, antes que comecem a golpeá-lo, este, estarecido, urina nas calças, sem poder evitar.

Filinto

“Está com medo, né?... Você não passa de um mijão! Sujando nosso local de trabalho... Ensinem este desgraçado a respeitar.” **Fade out**. (Justo quando vão começar a golpeá-lo).

Som ambiente: Ouvem-se os sons dos golpes.

SEQUÊNCIA 14 QUARTO DE JOCA INT MADRUGADA

14.1 **Fade in PA Câmara baixa** Telinha em primeiro plano, sentada imóvel, no quarto em penumbra, esperando a chegada de Joca. O filho dorme na cama. A porta do quarto se abre e entra Joca cambaleando. Fecha a porta atrás de si e se apóia nela.

Som ambiente: Porta abrindo-se e fechando-se; cadeira sendo empurrada com violência (Pode cair no chão).

Telinha

(Levantando e partindo para cima dele, feito uma fera) “Isto é jeito de chegar! Ontem você não veio! Nem deu notícia... Você tem família, seu porra! Eu quero ver qual desculpa vai inventar desta vez, seu bebum... (Percebe algo diferente nele) ‘Pera aí...’”

A câmera acompanha seus movimentos. Aproxima-se ainda mais, acende a luz, tira-lhe os óculos e o pega pelos braços. Joca faz um gesto de dor. **Corte**.

14.2 **PM Steady Cam** das costas de Joca, cambaleando. Telinha vem ao seu encontro. **Mesma tomada anterior de outro ângulo. A câmera se posiciona lateralmente aos atores.**

Telinha

(Tirando-lhe os óculos) “Ai nossa senhora!... O que foi que você fez?”

Joca

“Não foi nada, Telinha, não me machucaram muito não...”

Telinha

(Apalpando-o e ajudando-o a sentar-se numa cadeira) “Não, é?... Poxa, Joca, você pra que aceite as coisas tem que te arrebentar, né?”

Joca

(Meio a contragosto) “Comprei briga com um estelionatário que devia várias corridas pra mim... o problema é que ele não tava sozinho.” **Corte.**

14.3 **PPP Plano** de Telinha.

Telinha

(Com sorna) “Então é isso?” **Corte.**

14.4 **PPP Contra-plano** de Joca.

Joca

(Desistindo de tentar enganá-la) “Tá certo, fiquei empolgado nesse negócio de arrecadar grana pro pessoal do movimento...” **Corte.**

14.5 **PPP Plano** de telinha.

Telinha

“A gente já tinha conversado que a coisa ‘tá preta... É pra você parar de brincar de revolucionário... no final, você não acredita nem na sua mãe!” (Enquanto fala, limpa Joca com um pano). **Corte.**

14.6 **PPP Contra-plano** de Joca.

Joca

“Tudo bem... mas você gostou do ventilador novo, né? Esqueceu de perguntar de onde tirei a grana... Tudo o que eu faço é por vocês.” **Corte.**

14.7 **PM Steady Cam Lateral ESQ** de ambos.

Telinha

“Pra gente? Se nem sequer chegou perto do seu filho pra ver como ele está?... Você nunca tá aqui... (Vai começar a chorar) A gente sempre tá aqui sozinho...” **(A câmera gira para Joca e focaliza brevemente na criança na cama atrás dele, no brilho dos olhos, está acordada, imóvel).**

Joca

“Chega, Telinha! Sempre a mesma merda!”

Telinha

(Se contendo) “Tá certo... Apanhou feito um besta... (apreensiva) Mas conseguiu alguma coisa?”

Joca

(Com ar vitorioso mete a mão no bolso e coloca dinheiro, batendo sobre a mesa) “Quando eu não consigo?” **Fusão.**

SEQUÊNCIA 15 PONTO DE TÁXI

EXT DIA

15.1 **Fusão PM Lateral** de Joca e Zé, parados na calçada no ponto de táxi. O carro está com o porta-malas aberto. Perto dele, seus colegas batem um papo.

Som ambiente: Rua movimentada; conversa em segundo plano.

Joca

“Obrigado pela grana ontem à noite, Zé.”

Zé

(Coloca a mão esq. no ombro de Joca) “Não tem que agradecer... Então esses filhos-da-puta te pegaram de novo?”

Taxista

Som off: (Em paralelo com o diálogo anterior) “O que foi, Joca, bateu num trem?” (Risadas)

Zé

(Virando-se irado para o grupo) “Pára com isso!!! Olha o estado do cara, porra! Dá um tempo! (Ajuda Joca a sentar-se no porta-malas. **A câmera acompanha o movimento**) Descansa um pouco.” (Ele também se senta)

Manuel

(Se aproxima deles) “Que merda de serviço você andou aprontando ultimamente, compadre?”

Joca

“Eu te conto depois...”

Manuel

(Se agacha) “Assim não vai dar, Joca. Se olha no espelho, rapaz! Você é meu chapa e tudo mais... mas tá queimando o filme com os fregueses... Assim fica difícil.”

Zé

“Dá um tempo, Manuel.”

Manuel

“Também estou vendo que cada dia que passa a gente tem menos trabalho... Joca, vai pes-

car, tira uns dias de folga até tudo se acalmar.”

Joca

(Falando com dificuldade) “Como tirar folga?... Eu, fodido ou não, tenho que trabalhar!!”

(A câmera faz Zoom out quando os outros taxistas se aproximam deles)

Motorista 1

“Agora falando sério, Joca. Você não faz corrida de graça pro pessoal da secreta nem pros partido... e ainda por cima fica vendendo aqueles papelzinhos... tem que apanhar, cara!” (Risos dos outros taxistas)

Manuel

“Cadê teus freguês? Agora você está fodido e eles sumiram com a grana e com os papelzinhos pra pegar outro otário.”

Zé

(Chateado) “Vâmo vê se alguém vai buscar gelo no posto da esquina.”

Os motoristas começam a se retirar fazendo comentários. **Zoom in.**

Manuel

(Se aproxima de Joca) “Cansei de te dizer que não adianta bancar o herói... e ainda por cima não tem nada pra se defender...”

Zé

(Se dirige a Joca) “Descansa um pouco que vou comprar um analgésico pra você, sei lá... Manuel, cuida dele e não amole nem deixa o pessoal ficar amolando.” (Olha para o motorista 2 e sai).

A câmera em PM se movimenta acompanhando o movimento do motorista.

Motorista 2

(Se retira falando baixo) “Não dá não, Joca... cara, você ficou em evidência. Fica ruim pra você e fica ruim pra nós.” **Fade out.**

SEQUÊNCIA 16 BAR INT NOITE

16.1 **Fade in PP Frontal** de Joca e Chico batendo papo num bar. Joca não tem marcas dos golpes. Chico veste seu uniforme. O boné está sobre a mesa. Há dois pequenos feixes de luz sobre os rostos: neutro sobre Joca, azulado sobre Chico.

Joca

(Já falava quando abre imagem) “... Eu achava que o sindicato tinha acertado o negócio da propina.”

Chico

“Não, não que eu saiba.”

Joca

“Mas o pessoal não tinha feito um acordo?... Olha, quando eu...” **Corte.**

16.2 **PPP** de Chico.

Chico

(Interrompe alçando a voz) “Chega de conversa fiada e pára de bancar o durão, rapaz! Vão acabar com a tua raça... Tu é um deles ou não? Tem muita coisa acontecendo por aí:...”

Corte.

16.3 **PPP** de Joca, acompanhando o raciocínio do outro.

Som off: (Continua a fala de Chico) “Traição, corrupção, parece sermão dominical. Mas uma coisa é saber disso e outra é participar... Sair por aí atirando nos outros...” **Corte.**

16.4 **PP Frontal** de ambos.

Chico

“Cá entre nós... os policiais têm que se defender. Eles também têm família, né?” **Corte.**

16.5 **Subjetiva** de Joca.

Som off: “Eu não sei por quê, não vou com a sua cara.”

Joca

“Chico, eu não dou a mínima pra nada a não ser os meus... Mas as coisas poderiam ser melhores.”

Chico

“Eu conheci um cara apelidado ‘o melhor’ que já virou adubo, rapaz. (Fala atento às reações de Joca) Os mais fortes acabam ganhando sempre... Mudando de assunto, tem uma vaga de motorista no hotel onde eu trabalho... Se quiser é sua... A gente dá uma força.” **Corte.**

16.6 **PPP** de Joca.

Joca

“Gostei... Tô precisando consertar minha vida... Eu acho que vou nessa.” **Sobreposição.**

SEQUÊNCIA 17 QUARTO DE JOCA INT NOITE

17.1 **PM** de Joca e Telinha deitados na cama. Ela o acaricia.

Som off: Risada exagerada crescendo (Passa à próxima tomada). **Corte.**

CELA INT

17.2 **PM Câmara baixa** de Joca, cabeça para baixo na cadeira de torturas. Tem a lâmpada praticamente sobre seus olhos. Filinto, sentado numa cadeira, está inclinado sobre ele acordando-o. As silhuetas dos agentes se divisam no fundo.

Filinto

“Joca, Joca, por que você é tão teimoso? A quem você acha que está protegendo? Os es-

tudantes? Às suas gangues? O partido? Não se ilude, porra! Na verdade esse povo só pensa em pegar o poder.”

(Enquanto fala, Joca começa a tremer sem parar. Um dos homens de cinza se aproxima dele e grita no ouvido de Joca).

Homem de cinza 1

“Quieto, seu porra!!”

Filinto

“Pois é. É um desperdício morrer tão jovem... Você ‘tá naquela idade em que sabedoria e vivência se conjugam para ocupar seu lugar na vida... isso é chamado de dialética, mas você não ‘tá nem aí pra filosofia.” (Cruza o pé).

Homem de cinza 2

“Não vai sujar, seu filho da puta!!”

Filinto

“Você é um idealista, Joca?”

Joca

(Negando com a cabeça sem parar de tremer) “Não sei o que é isso. (Recebe um tapa de um dos agentes) Senhor.”

Filinto

“É o mesmo que super-herói de gibi. Você é um super-herói?”

Homem de cinza 1

“Não suja, filho da puta!”

Joca

(Responde devagar) “Só pra os meus... Senhor... Oficial.” **Corte.**

17.3 **PPP** do rosto de Filinto.

Filinto

(Se dirige aos agentes) “Vocês tão vendo? A família é sagrada. Muda o governo, se troca de partido, mudam as crenças, mas a família permanece, né?... (Olha para Joca) Então, você se acha mesmo um super-herói pra família... Mas, ao invés de trabalhar direito pra manter sua família, fica angariando fundos pra qualquer organização que se diz revolucionária.” **Corte.**

17.4 **PP** do rosto de Joca.

Joca

“Vocês que armaram pra mim!” **Corte.**

Som ambiente: Batem à porta. Porta se abrindo, passos, porta se fechando.

17.5 **PG Câmara baixa (Lente para distanciar o segundo plano)** da cela.

Entra uma ordenança com uma xícara de café e um copo d’água numa bandeja. Fica na

cela, bandeja na mão, até Filinto terminar de bebê-los, o que este faz lentamente, enquanto interroga Joca.

Filinto

“Vamos ver isso de outro ângulo: a gente tem a frigideira pelo cabo. **(Câmara passa a PM)** No caso, pra manter a ordem do jeito que está. Infelizmente, Joca, alguns exaltados gostam de baderna, e sempre tem uns caras ou uns grupos que se exaltam com facilidade que nem terrorista, querem é bagunçar tudo pra servir a mesa do seu jeito. Olha só, eles acreditam nos seus chefes... e você?”

Joca

“Hoje em dia não dá pra acreditar em ninguém... Nem em você... Oficial.”

Homem de cinza 1

(Dando um sopapo nele) “Olha como fala, filho-da-puta!”. **Corte.**

17.6 **PP** de Filinto bebendo o café e interrogando Joca.

Filinto

“O problema não é acreditar ou não. No mundo, o peixe grande sempre come o pequeno. Falta saber por qual dos peixes grandes você quer ser comida... Embora um peixinho sabido não se deixe comer por ninguém e vive. O que você acha?” **Corte.**

17.7 **PPP** de Joca rangendo o maxilar, pensativo.

Joca

Som off: “Você sim que é metido a esperto com tanta palavra esquisita.” **(Abre janela em PPP de Filinto).**

Filinto

“Você é um cara sério, fala pouco... Esses são pré-requisitos para qualquer colaborador da segurança do Estado, aliás, você poderia vir a ser um dos nossos muitos ouvidos.” **(Fecha janela).**

Joca

“Eu não sou dedo-duro!!” **Corte.**

17.8 **PA** de Filinto **(Imagem invertida).**

Filinto

“Você não tem que dedurar ninguém. Vocês taxistas vêem e ouvem muita coisa... Não precisa falar, apenas indicar um nome numa lista ou uma foto entre várias... E depois, contar, como quem não quer nada, onde foi, o que falou. Ninguém precisa saber, só você e eu... Em troca, a polícia não vai mais te perturbar. Acabaram as multas e as porradas, isso foi apenas pra que você caísse na real... (Devolve a xícara para a ordenança, da qual só vemos a mão) E mais, vai ter seu dinheirinho todo fim de mês. Pensa nisso, não tenha pressa, mas também

não vacila... (Levanta-se) (**Sobreposição com o mesmo enquadramento em PA, imagem normal**) Quando tiver uma posição, venha me ver... Ou me liga (sorri) caso este lugar te traga más lembranças. Pega meu cartão.” (Colocando-o na cadeira onde ele estava sentado antes de sair da cela) (**A câmera se desloca em PM para a cadeira**). **Fade out**.

SEQUÊNCIA 18 TÚNEL (INT); CIDADE EXT (DIA e NOITE ALTERNADOS)

Seqüência de tomadas sobrepostas, ininterruptas, do presente e do passado em ritmo crescente.

18.1 **Fade in PM Frontal** diurno de Joca no presente. Joca mais magro, com tique nervoso. **Sobreposição**.

18.2 **Subjetiva** de Joca dentro de um túnel.

18.3 **PM Lateral ESQ** noturno de Joca no presente (Há policiais de uniformes laranjas nas ruas). **Sobreposição**.

18.4 **PPP Lateral DIR** diurno de Joca no passado (há policiais de uniformes azuis e patrulhas do exército nas ruas). **Sobreposição**.

18.5 **PP Frontal Contra-plongée** de Joca no passado (Veste uniforme e boné e dirige uma limusine). **Sobreposição**.

18.6 **Subjetiva** de Joca, saindo e entrando em túneis. **Sobreposição**.

18.7 **PPP Frontal** de Joca (Várias sobreposições de reflexos de prédios no pára-brisa se acumulam até fazer desaparecer o rosto de Joca). **Corte**.

Joca

Som off: (Ao longo de toda a seqüência). “Ê Tetê, a rapaziada era corajosa, acreditavam no que faziam e tinham grana, essa era a parte boa de ajudar eles porque a gente precisa de grana... Eles com suas caras de anjinhos, matando ou ajudando a matar... Não tem essa de azar do coitado que passou por lá quando não devia... Tenho que estar alerta com Chico... A rapaziada sumiu...”

Som ambiente: Telefone tocando (na imagem correspondente Joca treme).

Som off: “Só de pensar em Filinto a minha bexiga dói... O Zé tem razão, Tetê, se ficar o bicho pega, se correr o bicho come. Dá na mesma: a gente que se fode... Eu sempre dei um jeito pra me virar... Telinha casou comigo por isso. Agora eu tô fodido, porra!” **Fade out**.

SEQUÊNCIA 19 QUARTO DE JOCA INT NOITE

19.1 **Fade in PG desde a janela da cozinha** do interior do quarto de Joca: A habitação mudou de cor, há alguns eletrodomésticos e a TV está ligada. O menino brinca no chão e Telinha está cozinhando. Na mesa já foram colocados os pratos. A porta se abre e entra Joca,

cansado, de uniforme. Fecha a porta atrás de si. Pendura o boné e a gravata num prego da parede. Vai até Telinha e dá um beijo nela, se senta a olhar para a criança. Emagreceu, está com olheiras e tem mais cabelos brancos nas têmporas.

Som ambiente: TV ligada; sons de alguém cozinhando.

Joca

“Júnior, vem cá... Toma (Entrega umas moedas ao filho)... Para as figurinhas que você queria.”

(Júnior pega a grana e sai feito uma bala para o quintal do cortiço, deixando a porta entreaberta. Joca sorri. Telinha grita à criança antes que esta saia de cena).

Telinha

“Júnior, vê se não some que a janta está quase pronta!”

Joca

(Ainda sorrindo se dirige a Telinha) “Graças a Deus que ainda tem turista que gosta de dar gorjeta.” (Fica sério. Telinha leva uma panela para a mesa)

(Começa o noticiário de TV)

Voz (off): “Ontem foi mais um dia sangrento na capital do país. Ao menos 30 pessoas morreram em vários ataques a bomba no mercado municipal. Na BR416 dois ônibus foram incendiados com os passageiros dentro. O exército reforça o perímetro defensivo da cidade. Fontes extra-oficiais asseguram que a guerrilha avança...” **Corte.**

19.2 **PD** do aparelho de TV: Poucos frames de imagens diversas: Polícias e bombeiros retirando restos humanos dentre os escombros. Imagens do exército atirando. Mães com cartazes de desaparecidos. Tela preta. **Corte.**

Som ambiente: Panela no fogão, passos rápidos, interruptor de TV.

Joca

Som off: (Bate na mesa com a mão) “Desliga essa porcaria, Telinha! Só passa coisa ruim na hora da janta.”

19.3 **PM (Câmera à altura da mesa)** de Joca e Telinha comendo em silêncio. O prato de Júnio está tampado com outro prato.

Som ambiente: Batem à porta.

Telinha

’Tá aberto!’ (Manuel entra em cena)

Manuel

“Oi compadre, tudo bem, dona? Tão sabendo? (o casal nega) Assaltaram o Zé, quase morreu, teve fratura de crânio e tudo por uns tostões.”

Telinha

“Nossa senhora... essa cidade tá ficando impossível.”

Joca

“Onde ele ‘tá?”

Manuel

“Na Santa Casa... Tanto que eu disse pra ele... e nunca seguiu meus conselhos.”

Telinha

“Como assim?”

Manuel

“Dona, do jeito que a coisa (gesticula) ‘tá, a gente tem que andar armado: facão, pistola,... o que for. À noite só tem bandido e garota de programa querendo trocar serviço pela corrida. E que teu marido não fale que eu não avisei ele também... ninguém sabe quando vai precisar usar...”

Telinha

(Dirigindo-se a Manuel) “Por que não fica para jantar com a gente? É pouco, mas é de coração.”

Joca

(Faz um gesto a Manuel, se levanta da mesa e sai ao quintal acompanhado de Manuel) (**A câmera, normal, se desloca com eles**) “Tá certo, mano! Vamos ver se você não assusta a mulher.”

Manuel

(Voltando à cabeça) “Obrigado dona, mas já comi um salgadinho no caminho.”

Joca

(Já no quintal, coloca um braço no ombro de Manuel ao mesmo tempo em que lhe sussurra) “Pois é... falando nisso, eu tô começando a achar que ‘tá na hora de você me arrumar um revólver.”

Manuel

(Falando baixo) “Cê está falando com a pessoa certa, deixa comigo. (Agora fala em voz alta) Bom, vou embora... a gente combina pra visitar o Zé. Boa noite.” **Fade out.**

SEQUÊNCIA 20 RUA DE HOTEL EXT NOITE

20.1 **Fade in PP Lateral DIR (Plano seqüência em Câmera lenta)** de Joca, de uniforme, ao volante de uma limusine, em frente a um hotel de luxo. A cidade está deserta, apenas patrulhas militares passam em direção contrária.

Joca

Som off: “Todo mundo sumiu... até a polícia... isso não pode durar muito tempo do jeito que ‘tá... **(A câmera desce em PD)** Ainda bem que eu já tenho seguro. (A mão apalpa a pistola) ‘Tá na hora de mudar de ponto, aqui eu tô exposto demais.” **Sobreposição lenta.**

Som ambiente: Fogos de artifício e música partidária.

20.2 **PP Lateral DIR** de Joca dirigindo Tetê. Há multidões festivas nas ruas que caminham em direção contrária. **Fade out.**

SEQUÊNCIA 21 PONTO DE TÁXI e RUA EXT NOITE

Som ambiente: Fogos de artifício (ao longe). Passos que se aproximam.

21.1 **Fade in PA Diagonal** de Joca, sentado no táxi com a porta aberta, num ponto de táxi. **(A Câmera está focada no espelho retrovisor. Zoom in até PD)** Há alguém, parado, observando-o na esquina. Depois se aproxima. **Corte.** A figura **(Fora de foco)** passa ao seu lado, **(Vemos o rosto de Joca no espelho retrovisor)** olhando-o de relance. Desaparece na escuridão. **Corte.**

21.2 **PG Plongée acentuado** do carro de Joca no ponto de táxi. **Corte.**

21.3 **PP Posterior** de Joca no interior do carro olhando para todos os lados, nervoso, coloca o cinto de segurança. Pouco depois adverte uma silhueta de um homem na rua, debaixo da luz de um poste, que parece observá-lo. **Sobreposição.**

21.4 **PD Lateral DIR (Câmera lenta)** da mão de Joca pegando a pistola. **Corte.**

21.5 **PP Posterior** de Joca. Não há ninguém onde vira o homem. Fecha a porta, liga a ignição, acelera em ponto morto, pistola em mão.

Som ambiente: Barulho de motor. Fogos de artifício ao longe. Som de pneus cantando.

Joca

Som off: “Quê eles estão esperando que eles não vêm me pegar? Não vou ficar aqui parado a noite toda, bancando o trouxa pra ser chacinado por um João ninguém. (Dá partida e sai em segunda cantando os pneus. Dirige com uma mão, na outra, apoiada no antebraço esquerdo, leva a pistola com o cano apontado para fora). Devem estar preparando a tocaia... não vou dar tempo pra eles me pegarem.”

(Seu maxilar não para de ranger. Está suando). **Corte.**

21.6 **PG Lateral Subjetiva** de Joca. A rua está deserta. **Corte.**

21.7 **PP Lateral** de Joca, que olha para o retrovisor. **Sobreposição.**

Joca

Som off: “Porra! Tetê, eu tinha...”

21.8 **PG Frontal Subjetiva** de Joca. **(A Câmera, focada à distância, faz zoom out à**

medida que o veículo avança).

Joca

Som off: “... Certeza que...” **Corte.**

21.9 **PP Lateral** de Joca que suspira aliviado, coloca a trava na arma e se inclina para frente para colocar a pistola debaixo do banco.

Joca

Som off: “... Tinha alguém lá.” **Corte.**

21.10 **PG Frontal Subjetiva** do veículo avançando (**Aumentar velocidade das imagens**). Um carro surge de improviso de uma rua transversal. Batem. **Corte.**

Som ambiente: Freada. Batida.

21.11 **GPG Plongée (Câmera lenta ou estroboscópio)** dos dois carros atravessados na rua. A porta direita do carro atingido abriu-se com a força do impacto e uma mulher que ocupava o banco do carona foi lançada para a rua. Ela veste um sobretudo escuro que está aberto, por baixo dele usa apenas lingerie preta. Está meio aturdida, de bunda no chão e olha fixamente para o carro. O motorista que custou a abrir a sua porta (empenada pela batida) saiu cambaleando, se aproxima dela e olha para o carro, fecha a porta e nem tenta ajudar a levantar a mulher, embora pareça cogitá-lo. Enfia a mão no bolso, tira dinheiro e lhe paga. Ela consegue se aprumar; xingando, pega o dinheiro e sai de cena cambaleando com escasso equilíbrio sobre seus saltos. Joca também descera do carro e dera uma olhada rápida no prejuízo que levou e no que ocasionou. Feito isto, pula dentro do táxi, dá uma ré e sai em segunda. Na rua ficou inadvertido um objeto que brilha: a pistola. **Fade out.**

SEQUÊNCIA 22 RUA DA OFICINA DE MECÂNICA EXT DIA (AMANHECER)

22.1 **Fade in PA Abrem várias janelas com ações simultâneas: PG Lateral ESQ** de Joca dormindo dentro do táxi em frente à oficina de lanternagem. O carro tem o pára-choque torto e amarrado com arame, falta um farol. **PA** de Joca tirando a caixa de ferramentas do porta-malas. **PM Posterior** de Joca revisando o motor do carro. **PA Lateral** dos mecânicos chegando à oficina, cumprimentando Joca, (**a imagem abre até ocupar toda a tela**) dando uma olhada no estrago da batida, abrindo o portão e puxando o carro para dentro da oficina, embora a traseira do carro atrapalhe parcialmente a calçada.

Som ambiente: Gritaria e disparos.

Os mecânicos e Joca, num segundo plano, se assomam ao portão de entrada para ver que está acontecendo. (**A Câmera se desloca à DIR**) enfocando a rua e a multidão ao longe. **Sobreposição.**

22.2 **PA Frontal Câmera baixa** de um homem de uns cinquenta anos de terno e gravata,

com uma pasta, que corre diante de um grupo de homens e jovens, alguns deles armados, que atiram no fugitivo. O homem de terno extrai, quando pode, dinheiro que joga aos perseguidores. Estes não dão a mínima para o dinheiro (**Perseguido e perseguidores passam por cima da Câmera**). **Corte**.

22.3 **PA Plongée Lateral Câmera alta** Quem faz a festa são os transeuntes e moradores do bairro que saíram à rua (alguns em pijamas) para acompanhar a ação. **Corte**.

22.4 **PA em Traveling** do perseguido ferido correndo e gritando:

Perseguido

“Me mataram! Me mataram!”

Som ambiente: Algazarra da multidão, golpes, xingamentos.

(Tenta se esconder na oficina, mas cai roçando o ombro de um dos mecânicos (**Câmera passa a PM, acompanhando os movimentos**). É alcançado e arrastado para o meio da rua (**Abre janela em PP** de mão pegando a pasta com o dinheiro. **Fecha janela**). É cercado pela multidão que xinga, cospe e golpeia). **Corte**.

22.5 **PM** de Joca retrocedendo assustado e escondendo-se no interior da oficina. **Corte**.

22.6 **PG** do perseguido ajoelhado, no qual colocam à força um pneu careca sobre os ombros e braços. Vemos também os pés dos seus algozes.

22.7 (**Abre janela em PA**) de um homem com uma pistola numa mão e uma lata vazia na outra entrando na oficina. **Sobreposição**.

22.8 **Subjetiva Steady Cam** de Joca (**PM do atores a frente**) pedindo gasolina aos mecânicos que recusam de uma ou outra forma, e detendo se diante de Joca.

Homem

Som off: “E você, companheiro, não tem nada no tanque?”

Joca

(Pálido, apreensivo) “Não sei... (Olha para os mecânicos pedindo ajuda) Eu acho que devo ter... Alguma coisa... Ainda.”

(Pega um pedaço de mangueira, e com movimentos torpes abre a tampa da gasolina, enfia o pedaço de mangueira e chupa por ela para encher a lata que o homem segura sem soltar a pistola)

Som ambiente: líquido caindo numa lata.

(Vemos parte da lata e das mãos fora de foco em primeiro plano). **Sobreposição**.

22.9 **Abrem várias janelas com ações simultâneas que se sobrepõem umas às outras:** **PG Leve Contra-plongée** do homem ajoelhado chorando pela sua vida, sobre o qual despejam o combustível. Começa a cair confete sobre a cena. **PD** de uma mão acendendo um fósforo. **PA Lateral DIR** de Joca agachado, de costas para a execução, fingindo se ocupar

com algo com escassa concentração. O tique nervoso é muito visível. A fumaça, e também o confete, começam a chegar à oficina até ocupar toda a cena. **Corte.**

Som ambiente: Chamas crepitando.

Som off: Nos últimos frames da cena começa a trilha da cena seguinte: uma marcha triunfal.

SEQUÊNCIA 23 RUAS DO CENTRO EXT (ENTARDECER)

23.1 **PM Lateral DIR** de uma multidão festiva caminhando no mesmo sentido (De direita à esquerda). Alguns carregam consigo, como troféus, o produto dos saques. Há confete caindo. O táxi de Joca, lotado de jovens armados, uns com braceletes ou bonés de diferentes organizações, entra em cena pela esquerda (**A Câmera se desloca em paralelo: Traveling**). Na rua há policiais isolados que começam a aumentar em número à medida que o táxi avança. Todos vestem uniformes laranjas. Ouvem-se buzinas. (**A Câmera as procura e acompanha o movimento do táxi**) Um táxi passa em sentido contrário buzinando: É Manuel levando algumas pessoas e carregando um monte de objetos (leva o porta-malas aberto e coisas atadas tanto nele quanto no teto). Responde com outras buzinas ao cruzar-se (**Passa a PP do rosto de Joca através do pára-brisa**). A imagem do rosto se confunde com os reflexos e as luzes no pára-brisa. **Fade out.**

Som off: Marchas triunfais por alto-falantes (a diferentes distâncias, o que acaba ocasionando uma distorção do som); gritaria festiva; murmúrio, buzinas.

SEQUÊNCIA 24 TÚNEL INT NOITE

24.1 **Fade in PM Lateral DIR (Luz azulada no interior do carro)** de Joca sentado no táxi dentro do túnel enquanto dialoga e gesticula consigo mesmo, enquanto tira o pente de balas, e comprova o percussor da pistola.

Som ambiente: Som metálico de percussor de arma de fogo em ritmo crescente. Sons de arme e desarme de uma pistola. Num segundo plano sonoro: Fogos de artifício.

Joca

Som off: “No final, tudo dá na mesma merda... Estar armado (Clic!)... Não estar armado (Clic!). Manuel se enganou, Tetê... Se estou armado, posso atirar em qualquer um, é só arrumar uma desculpa: ele é um ladrão (Clic!); não gostei dele (Clic!); aquele bosta deu em cima da minha mulher (Clic!); é um militar (Clic!); não pensa como a gente (Clic!) então é meu inimigo (Clic! Clic!)... (**Sobreposição da imagem do segundo plano que passa a ser PM Lateral das paredes rachadas de um túnel. A repetição do som metálico e a velocidade das imagens aumentam até criar um efeito de vertigem na fala seguinte**) Se for o outro

quem está armado então ele vai atirar em mim, igualzinho, com as mesmas desculpas esfarrapadas. (Coloca o pente de balas e a trava de segurança) Isto não tem fim, Tetê... Cansei de tudo, porra!... De fugir, de ficar ligado... De dormir na rua.“ **Fade out.**

SEQUÊNCIA 25 RUAS DO CENTRO E DA CIDADE ALTA EXT NOITE

25.1 **Fade in GPG Diagonal** do carro de Joca estacionado num ponto de táxi numa rua afastada e pouco iluminada. Uma luz de sinalização vermelha é atirada sobre a rua, iluminando o exterior do carro. **Corte.**

25.2 **Som ambiente:** Telefone tocando.

PPP de Joca pego de surpresa, assustado e com tiques nervosos (Iluminado lateralmente pela luz de sinalização). **Corte.**

25.3 **PA** de um jovem parado na rua, detrás do carro, que parece estar conferindo a placa do táxi num papel, com um celular na mão (É iluminado desde cima pela luz de sinalização). **Corte.**

25.4 **PG Diagonal** do carro de Joca saindo e virando na primeira quadra que encontra. **Sobreposição.**

25.5 **PG Subjetiva Frontal** de Joca. Um carro vem muito rápido em sentido contrário. Joca tem que dar um corte para evitá-lo. (**A Câmera gira acompanhando o movimento quando o carro passa**) Um rosto jovem, celular na mão, se assoma uns segundos pela janela traseira do carro, sendo iluminado de leve pela luz de sinalização. (**Volta à subjetiva frontal**) Joca acelera a fundo e entra numa rua na contramão. **Corte.**

Som ambiente: Motor acelerando.

25.6 **PG Frontal** do outro carro fazendo uma curva fechada e saindo em perseguição de Joca. **Corte.**

25.7 **PPP Frontal** de Joca. Os tiques nervosos vão desaparecendo aos poucos.

Joca

Som off: “Agora o importante é sair fora!”

Som ambiente: Motores, zunido de balas e, posteriormente, som de disparos. **Corte.**

25.8 **GPG Plongée elevado (Teleobjetiva)** da perseguição. O carro de Joca mantém distância do carro perseguidor, ao qual se somam outros. Joca se dirige à cidade alta, de ruas estreitas, obrigando seus perseguidores a segui-lo em fila indiana, de forma que os únicos que podem atirar-lhe são os perseguidores do primeiro carro. **Sobreposição.**

25.9 **PM Frontal** de Joca.

Som ambiente: Sons de motores e pneus, zunido de balas.

Joca

Som off: “Pena que roubaram minha pistola. Agora poderia revidar nesses filhos-da-puta...” **Fusão.**

25.10 **PP Lateral ESQ** de Joca. Começa a escorrer sangue pela sua têmpora. Ele nem percebe que foi ferido. Desfruta a sua superioridade como motorista.

Joca

Som off: “Todos eles têm celular pra armar pra mim... ir pra Vila Velha nem pensar, vão me fritar nas avenidas ou na ponte. Não, não... Meus cramulhões... Vou fingir que estou indo pra um lugar mas na verdade estou indo pra outro.” **Corte.**

25.11 **PG** da traseira do carro de Joca virando numa rua. Há buracos de bala nele (Passar tinta luminescente ao redor deles para destacá-los). Volta a girar várias vezes (**A Câmera acompanha seus movimentos**). **Fusão.**

Som ambiente: Disparos.

25.12 **PP Posterior Diagonal** do rosto de Joca enquadrando também o retrovisor, onde não vemos sinal dos perseguidores. Muda de rumo. Está contente.

Joca

(Risos) “Passei a perna em vocês, seus filhos-da-puta!” **Fusão.**

25.13 **PG Subjetiva Frontal** de Joca. Continua dirigindo por uma rua estreita e sinuosa. Ao sair de uma curva vê na sua frente dois carros bloqueando a rua. Freia em seco.

Som ambiente: Freada brusca. Disparos.

Joca

“Teté! Me enganei!” (Sobe sobre a calçada e faz retorno sob uma saraivada de balas). **Fusão.**

25.14 **PM Frontal** de Joca. Está ferido no pulso e no ombro. Sangra bastante. O sangue já atrapalha a visão de um olho, mas a dor não parece impedi-lo de dirigir. Pelo vidro traseiro, esburacado e estilhaçado, vemos os clarões dos disparos. Vira numa passagem.

Joca

Som off: “Vamos ter que subir e descer morro até a gasolina acabar.” **Corte.**

25.15 **GPG Plongée elevado (Teleobjetiva)** da perseguição. Os carros estão se aproximando de Joca. Há outros carros estabelecendo bloqueios nas ruas que saem da cidade alta. **Fusão.**

25.16 **PAN HOR** da perseguição. Dois dos carros perseguidores estão quase encostados ao carro de Joca, e seus ocupantes atiram nele. No final da rua, à frente, outros dois carros foram estacionados de forma a fechá-la e seus ocupantes tomaram posições de tiro detrás deles.

Joca

Som off: “Não vão me pegar, seus safados!”

Contudo, a rua é ampla e há uma pequena fresta entre um dos carros e a parede de um prédio para onde se dirige Joca. **Fusão.**

25.17 **PG Subjetiva Frontal** de Joca dirigindo-se a toda velocidade para a fresta (**A Câmera, focada à distância, faz zoom out em câmara lenta à medida que o veículo avança**).

Som ambiente: Disparos, zunidos de balas, lataria sendo alvejada, vidros quebrando-se. Som de motor, batida, arranhão de metal, pneus subindo e descendo sobre obstáculos altos.

Joca

Som off: “Tetê, você passa entre aquele desgraçado e a parede, não precisa ter medo que a gente consegue...”

Ante a iminência do impacto, os homens que estavam parapeitados detrás do carro fogem. Joca consegue fugir e entra numa avenida.

Som ambiente: Batida dupla de carros ficando para trás.

Joca

Som off: (Rindo) “Fodemos eles Tetê, conseguimos!”

(Vira num sinal e entra numa avenida a beira-mar). **Sobreposição.**

25.18 **PP Frontal** de Joca através do pára-brisa. Primeiro vemos os reflexos (Prédios passando, guindastes do porto e a Lua) e depois aparecem o rosto e as mãos ensangüentadas de Joca. **Sobreposição.**

Joca

“Pó, Tetê, não dá pra ir se exibindo por aí agora que conseguimos, né?... A gente tá toda esculhambada... Mas a gente conseguiu...”

25.19 **PD** do interior do auto: Dos pés, ensangüentados, sobre os pedais, dirigindo. Do banco traseiro cheio de estilhaços de vidro. **Sobreposição.**

25.20 **PG Subjetiva Frontal** de Joca através do pára-brisa: Vira num sinal e adentra uma ruela secundária pouco iluminada ao mesmo tempo em que diminui a velocidade. O carro ora se inclina para a direita, ora para esquerda. **Corte.**

25.21 **PA Diagonal** do carro de Joca parando. (**A câmera faz aproximações sucessivas por cortes**) **PP** de Joca no mesmo ângulo, o braço apoiado na porta do carro, a cabeça inclinada sobre o encosto da cabeça.

Joca

“O que tenho é que ir pro Pronto-Socorro... Inventar uma história pra tanto buraco de bala... Não pode, seu besta! Eles vão ‘tá lá...” **Corte.**

PPP de Joca (Agora vemos a mão sobre o volante).

Joca

“Melhor é ir onde o Tiago... É isso aí... Tiago conhece as ervas.” **Corte.**

PG do carro (A câmera começa a se deslocar lentamente para cima...).

Som ambiente: Pios dos pássaros da madrugada.

Joca

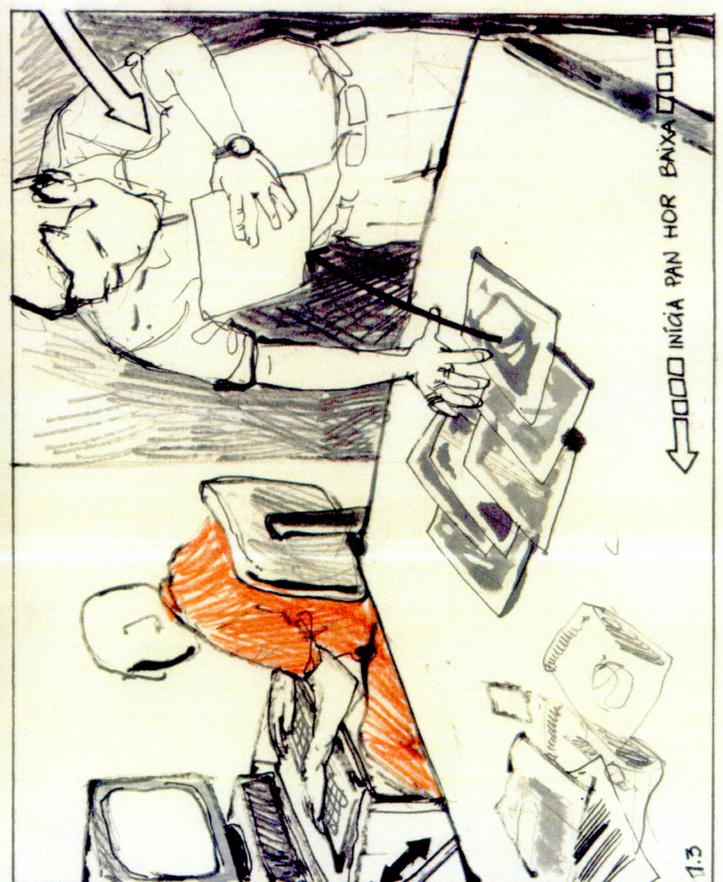
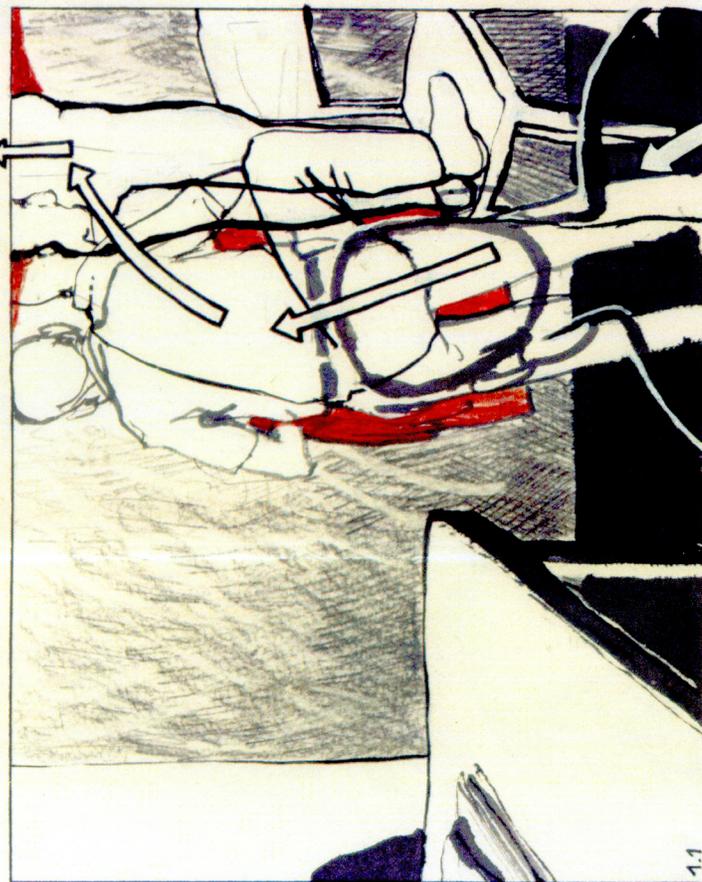
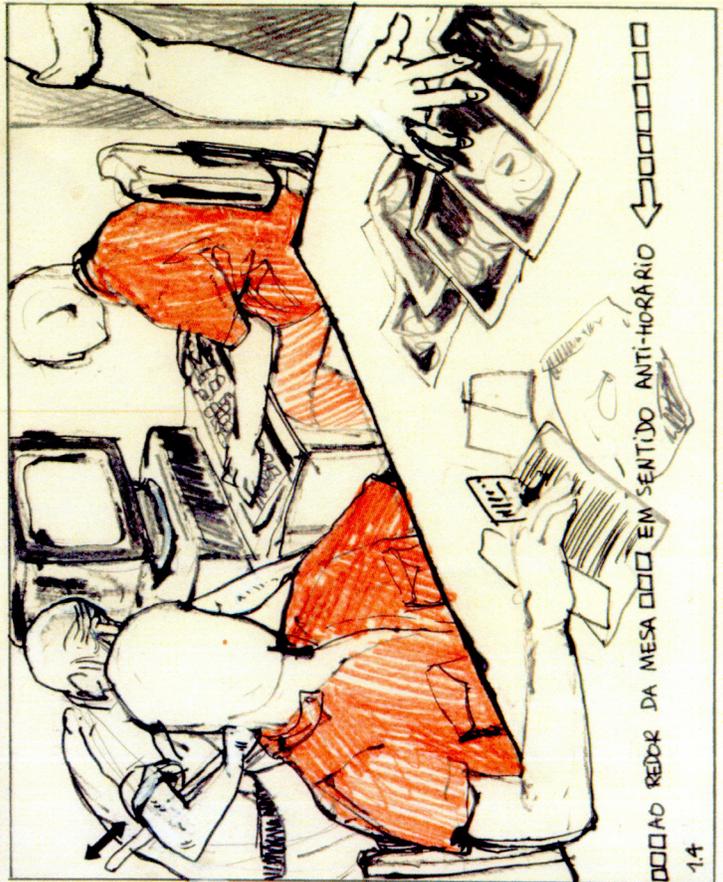
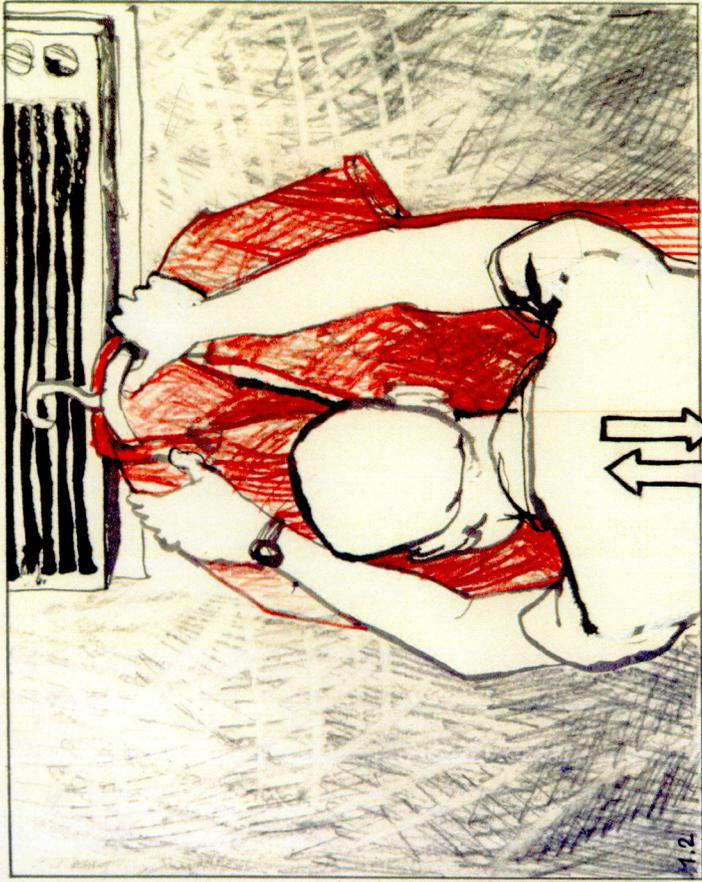
“Ninguém merece, Tetê, ninguém merece...” (... até focalizar num outdoor sobre o carro). **Fade out**

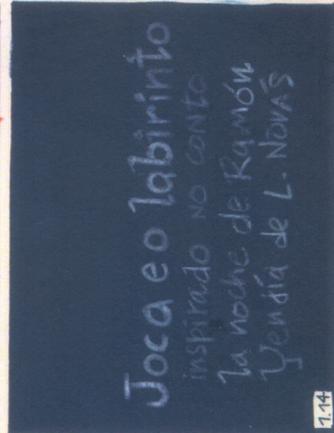
FIM

2.6 STORYBOARD: JOCA E O LABIRINTO

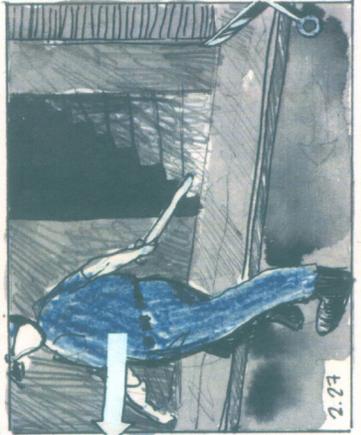
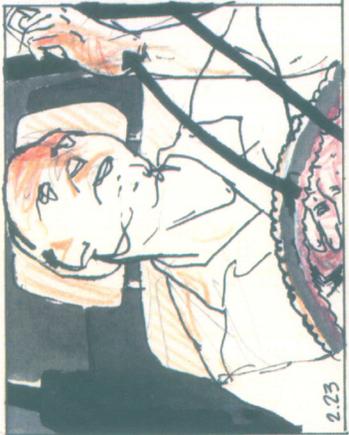
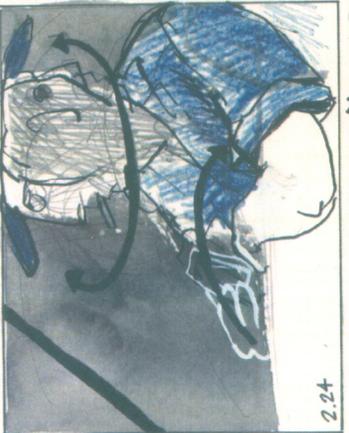
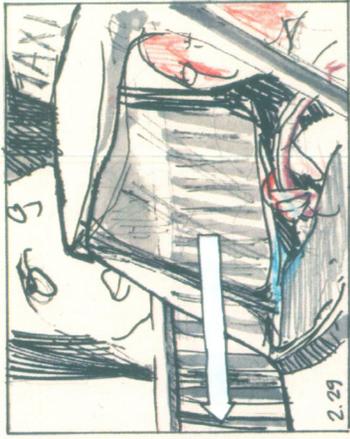
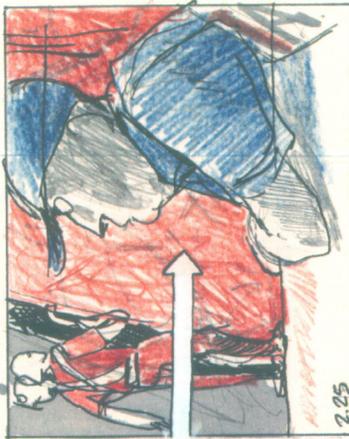
O roteiro de imagens foi realizado em duas etapas distanciadas no tempo. Num primeiro momento, na forma de croquis a lápis ou caneta desenhados de forma correlata à reescrita do roteiro literário, visando a balizar, na forma de esquemas, os movimentos de câmera, os tipos de enquadramento a serem utilizados em cada seqüência e as primeiras indicações sobre qual a montagem a ser utilizada. Ao mesmo tempo, esses croquis preliminares permitiram todo tipo de anotações à margem sobre a dinâmica do processo criativo¹: datas dos *insights*; qual o tipo de som a ser usado; soluções para problemas relacionados com cenografias; objetos de cena etc. Os referidos croquis também serviram de base para a posterior elaboração da decupagem. Num segundo momento, os croquis deixaram de ser uma espécie de *pré-storyboard* e passaram a ganhar vida própria ao servirem de alicerce, em conjunto com a versão final e revisada da decupagem, para a realização do *storyboard* definitivo. De fato, houve um movimento duplo: da imagem para a escrita e desta novamente para a imagem. Em outras palavras, houve uma translação da síntese representada pelo croqui do *pré-storyboard* para a escrita mais técnica da decupagem, após o qual, depois de um lapso necessário à decantação do processo criativo, houve uma nova translação da enunciação técnica da decupagem para uma narrativa imagética, portadora agora de uma maior e mais precisa quantidade de informação visual e técnica, ou seja, uma visão antecipada de como poderia ser o filme. Aliás, durante a realização do *storyboard*, foram analisados exaustivamente todos e cada um dos elementos visuais incluídos na seqüência, razão pela qual aconteceram mudanças em relação à versão final da decupagem do capítulo precedente, dentre as quais a variação do número de planos e das tomadas (ambos aumentaram em número) e a mudança dos ângulos e do tipo de planos nas tomadas.

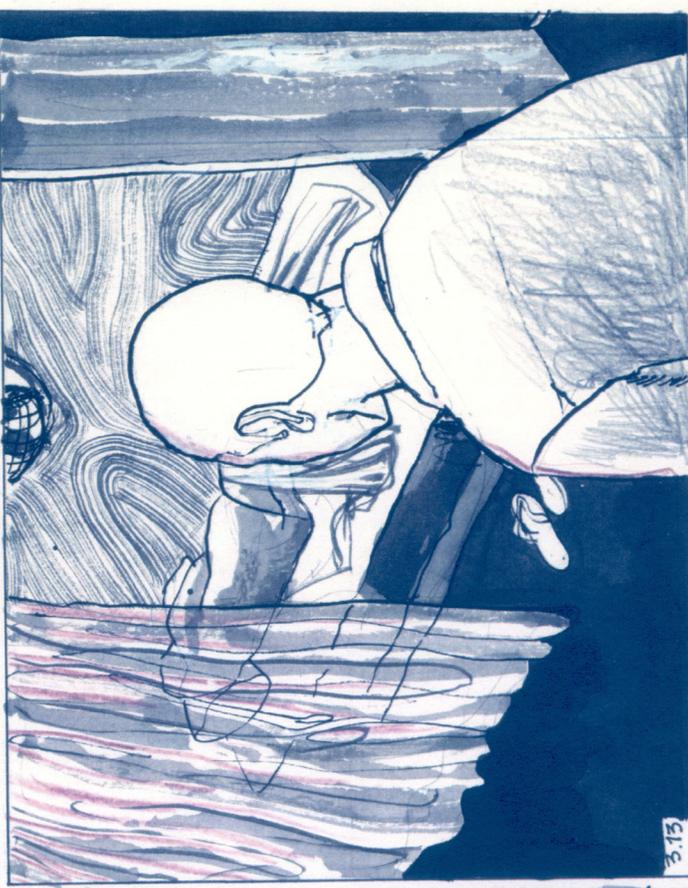
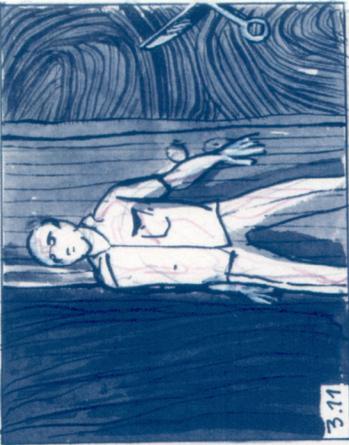
¹ Ver Apêndice I, 6.1.5, p. 160.













3.19



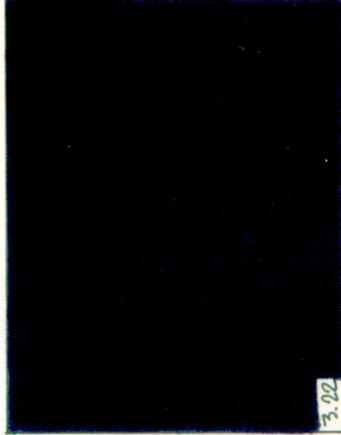
3.18



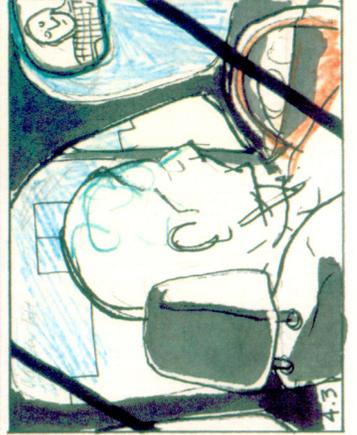
4



4.4



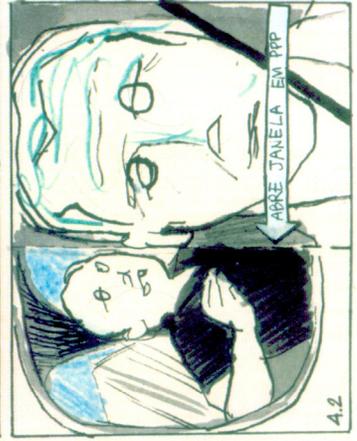
3.22



4.3



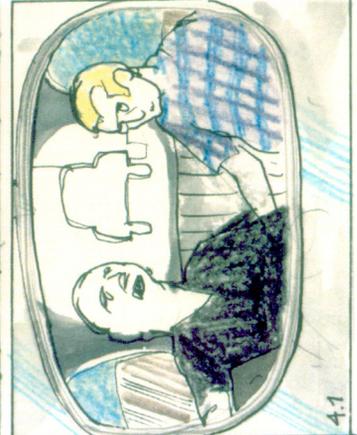
3.21



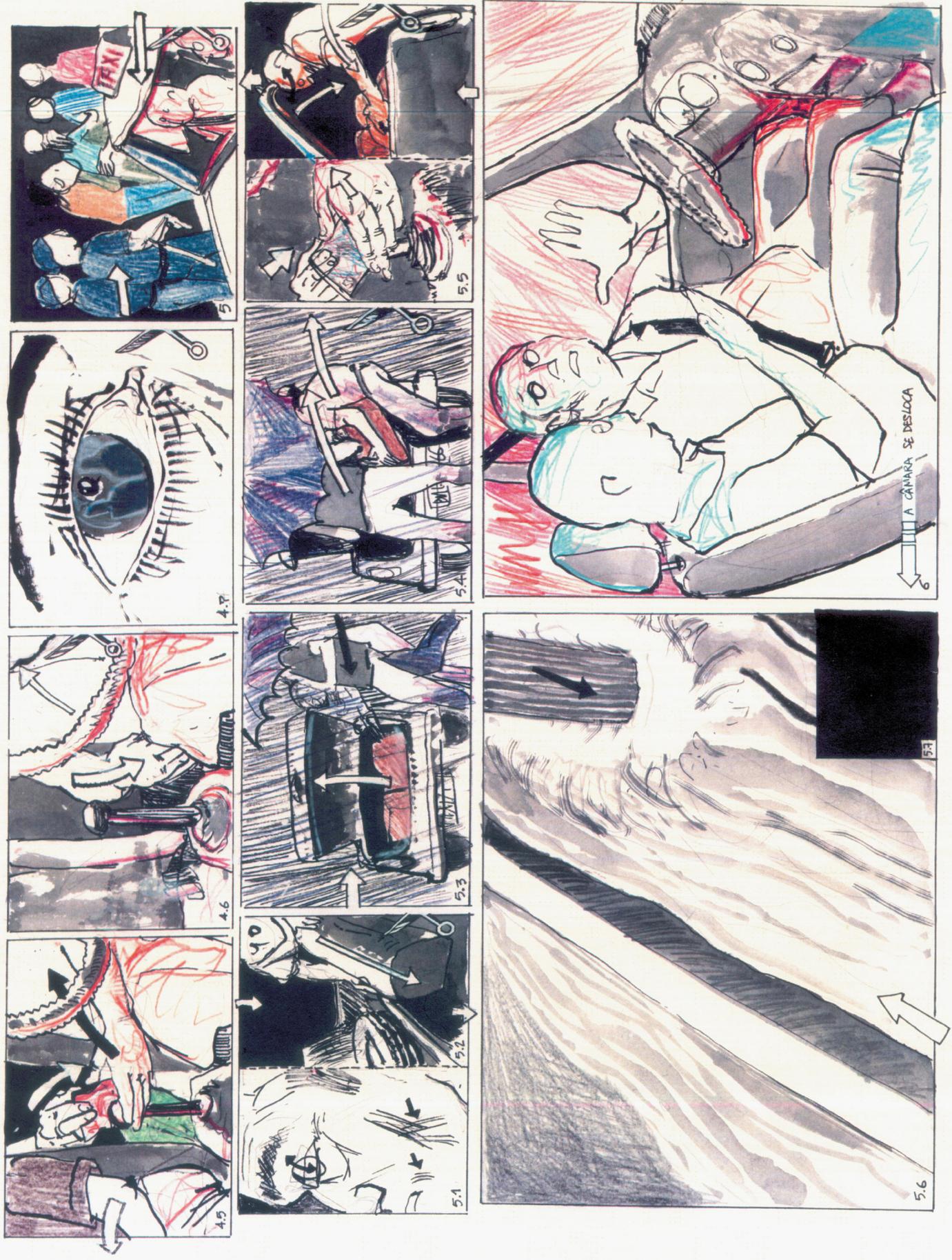
4.2

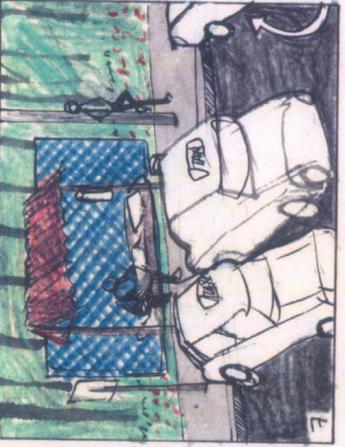
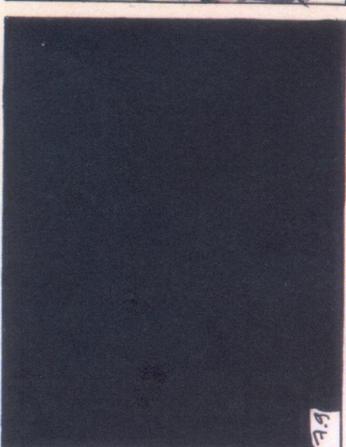
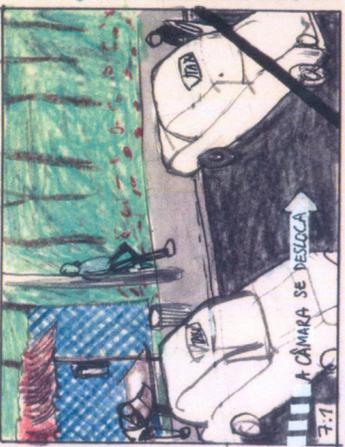
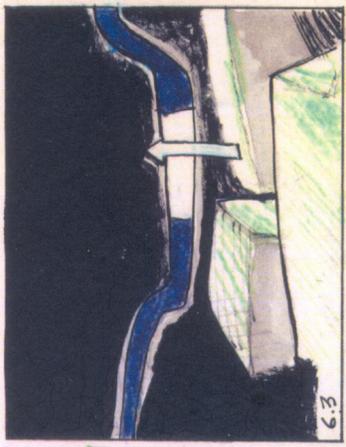
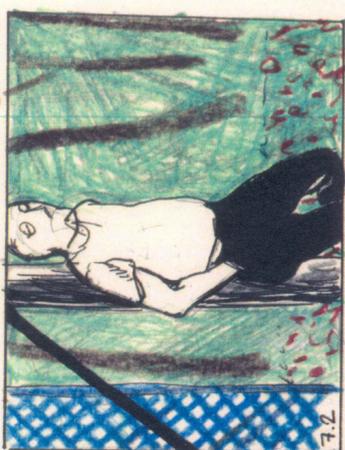


3.20

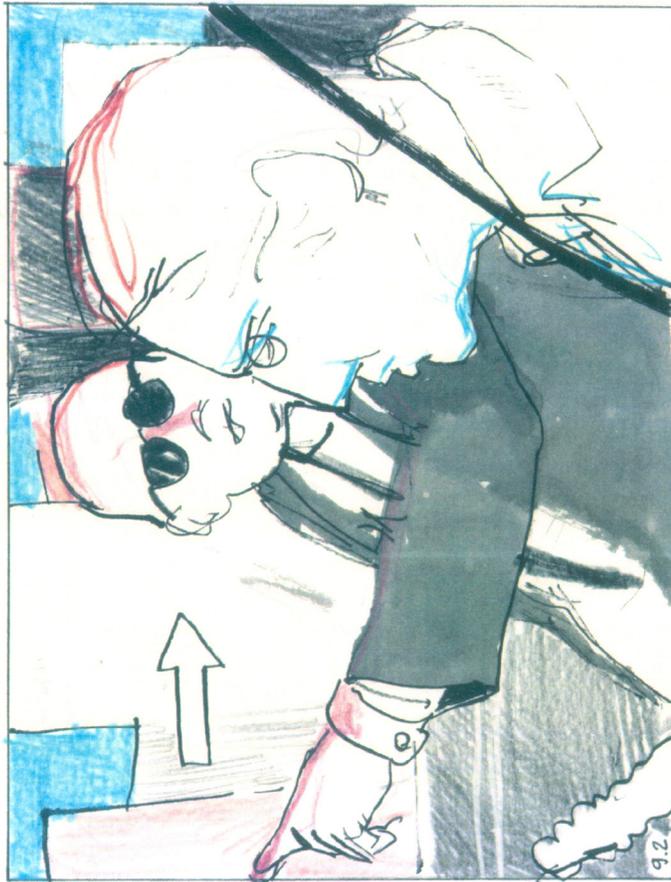


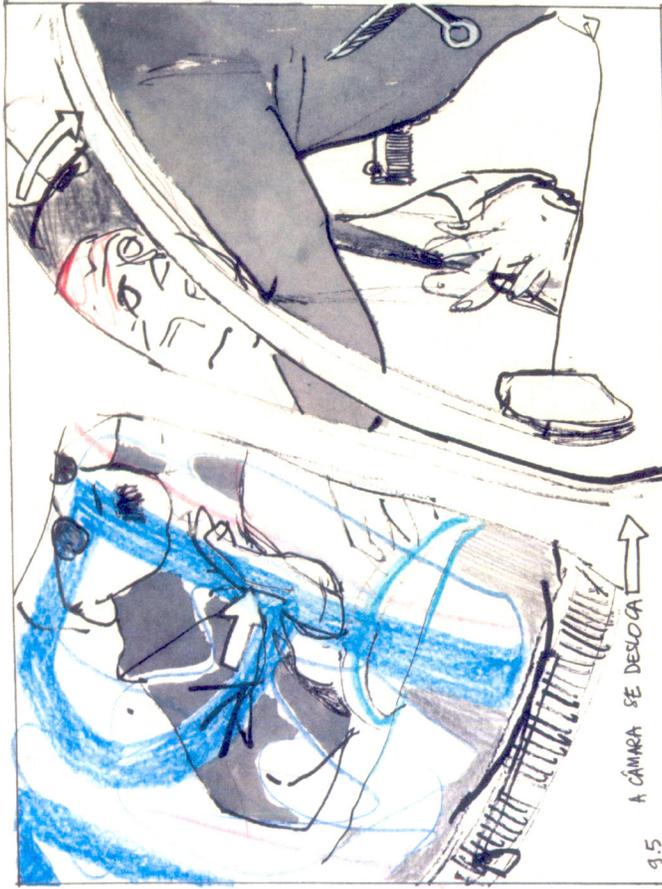
4.1

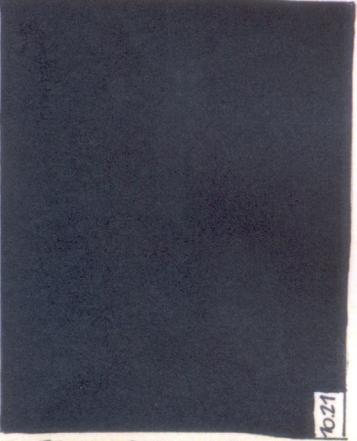
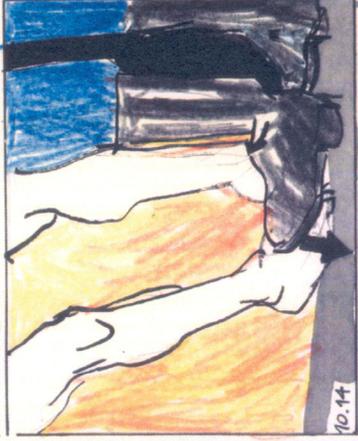
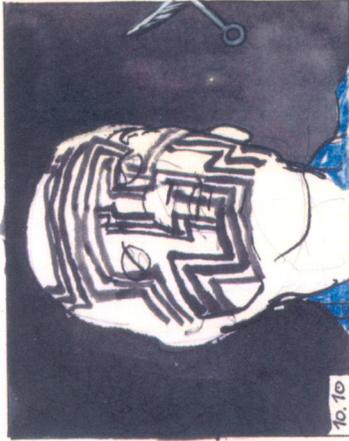


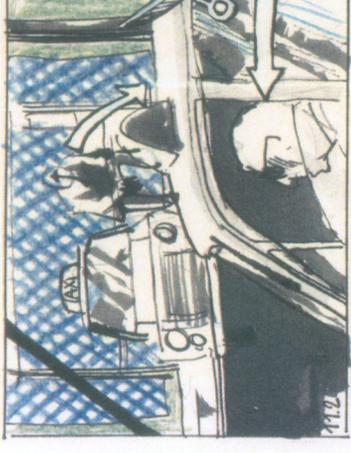
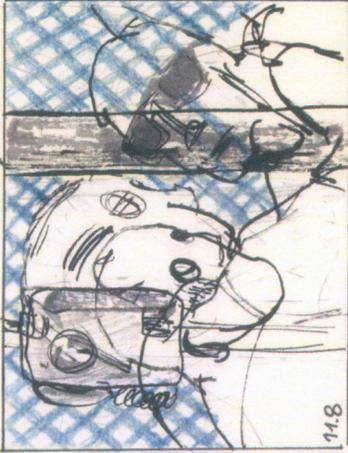


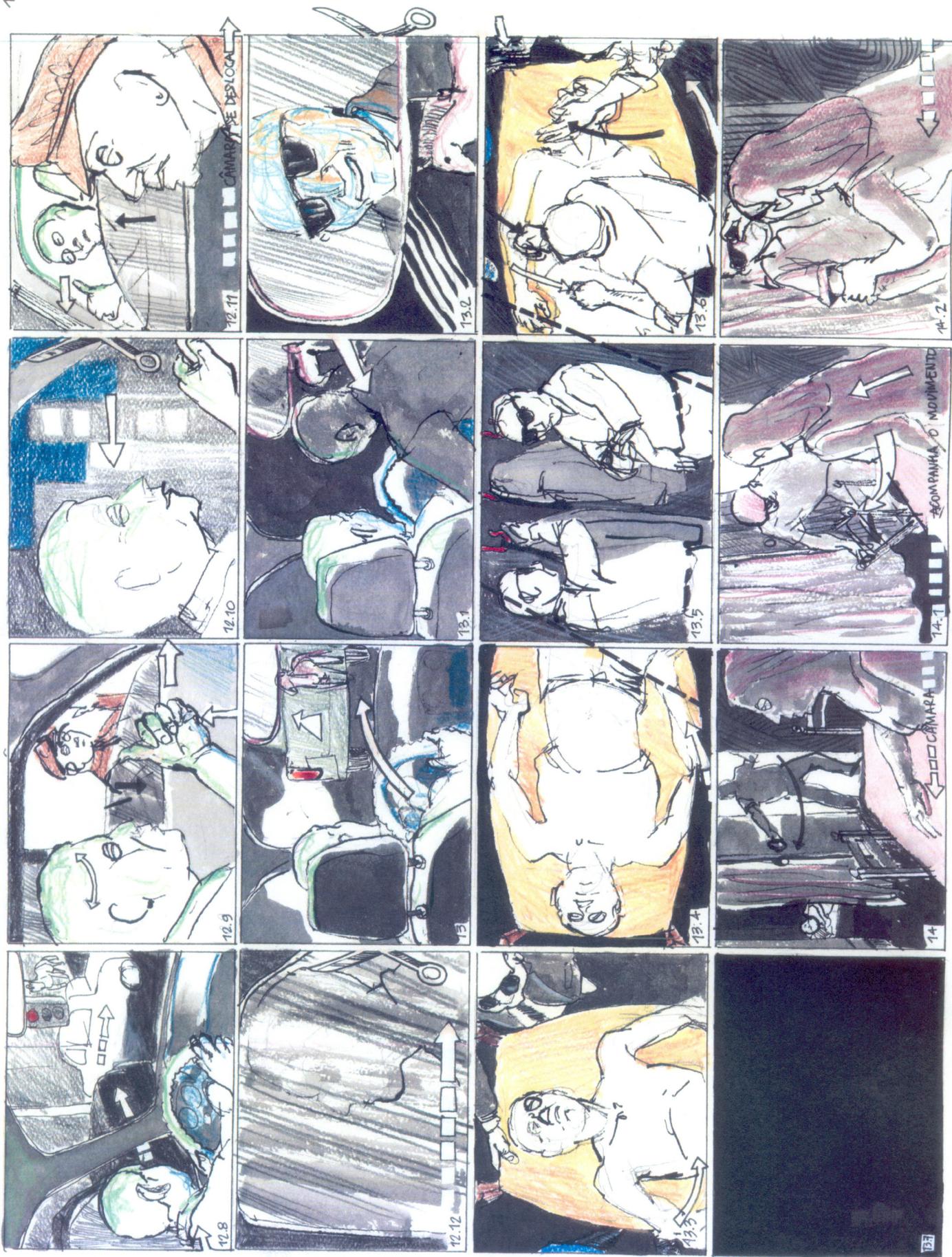


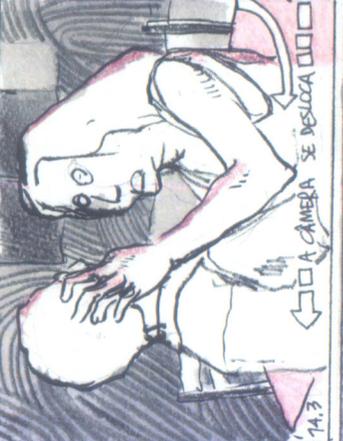
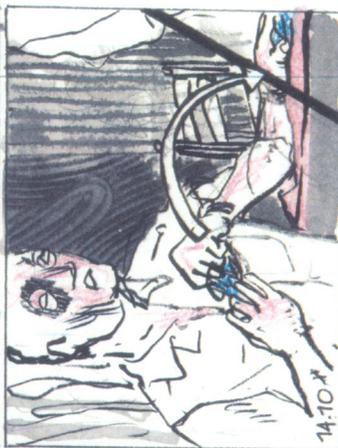


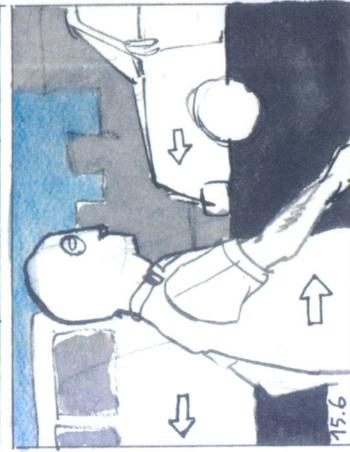
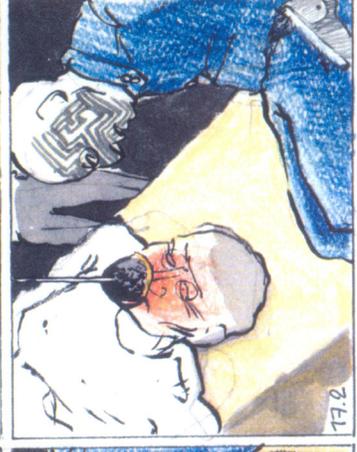


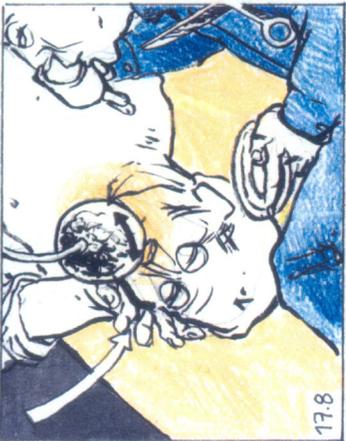
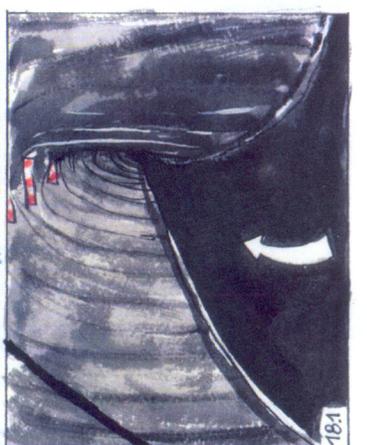
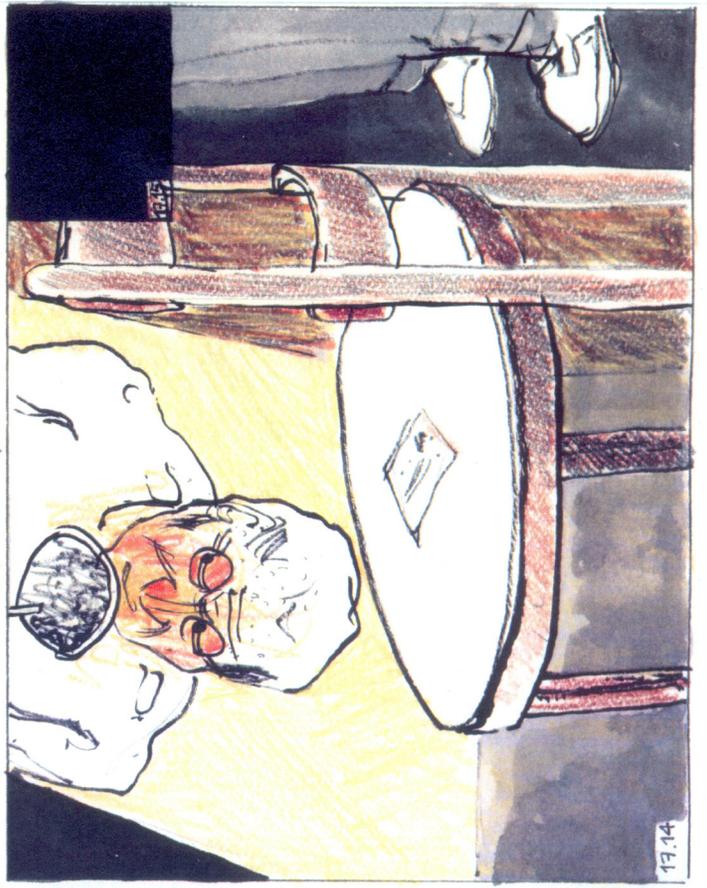
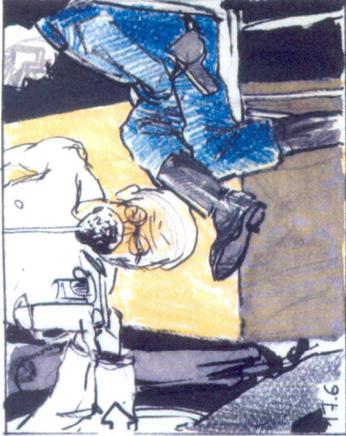


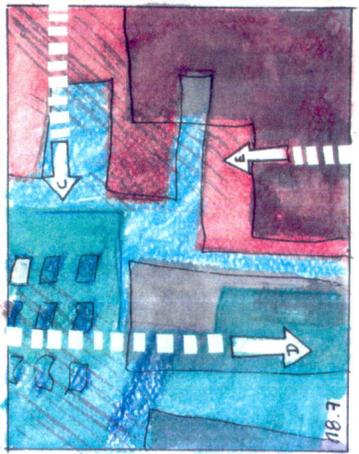
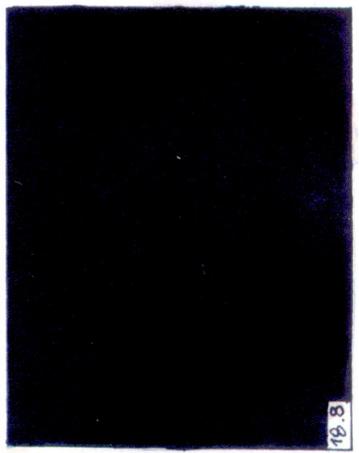
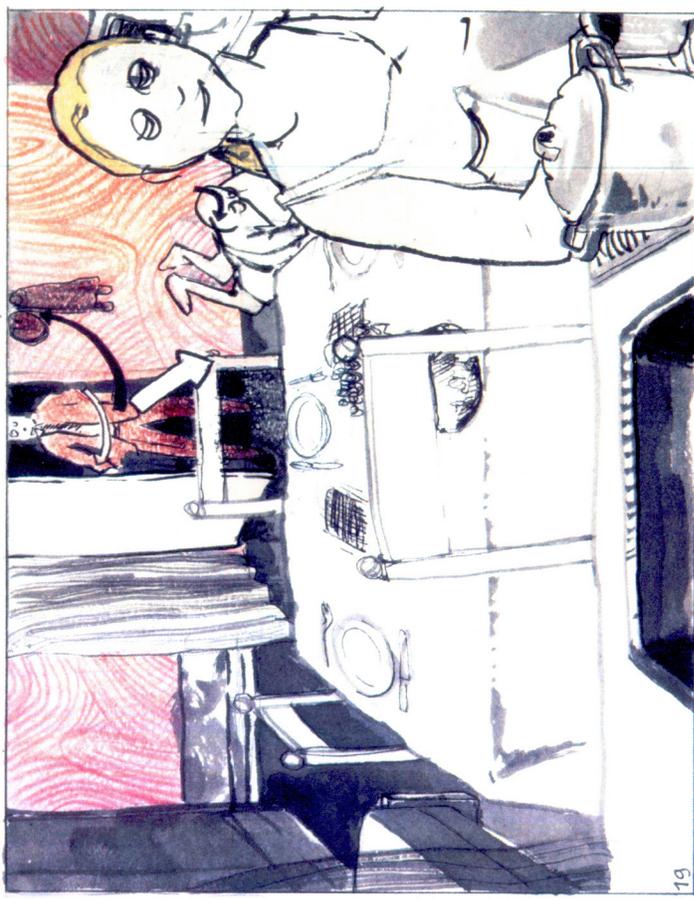
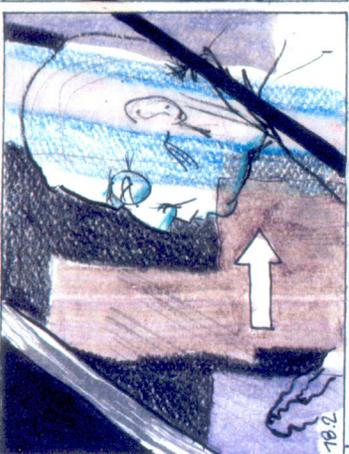


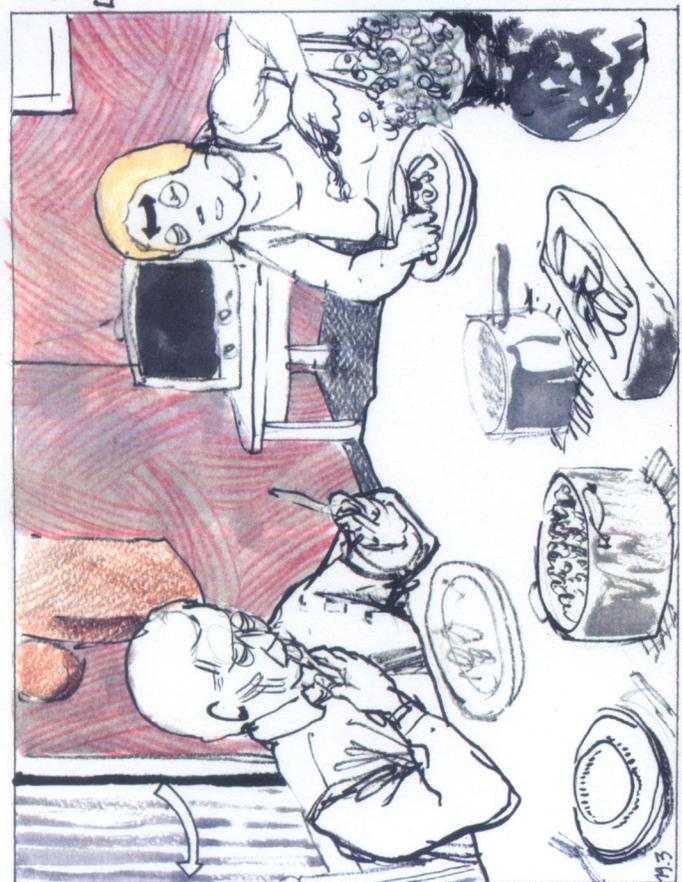
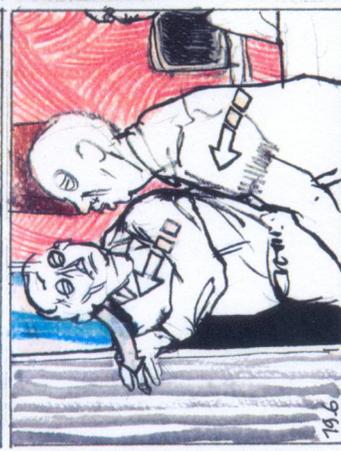
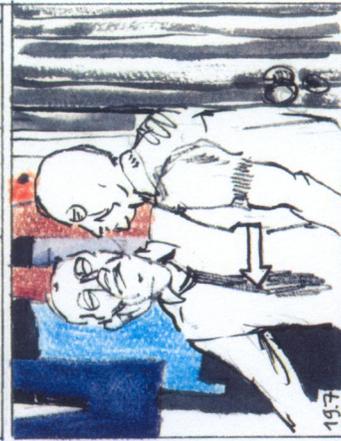


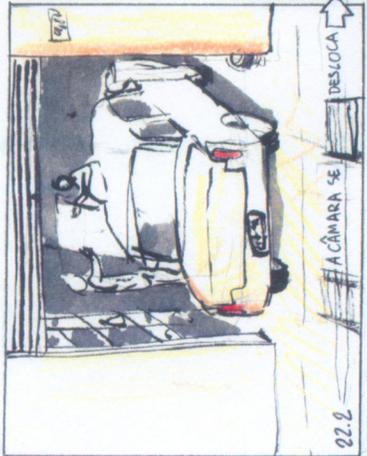


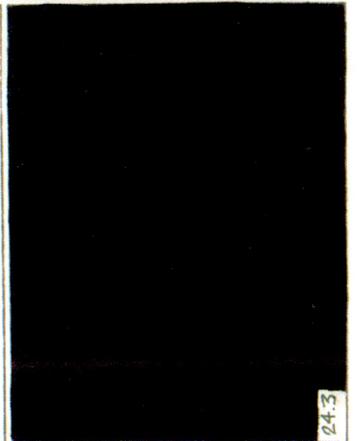
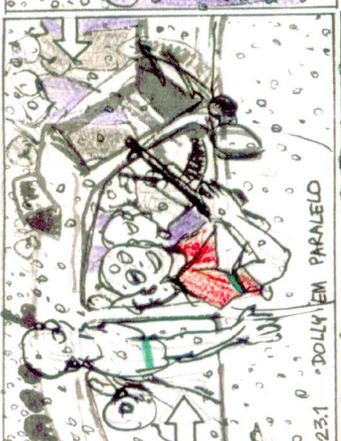
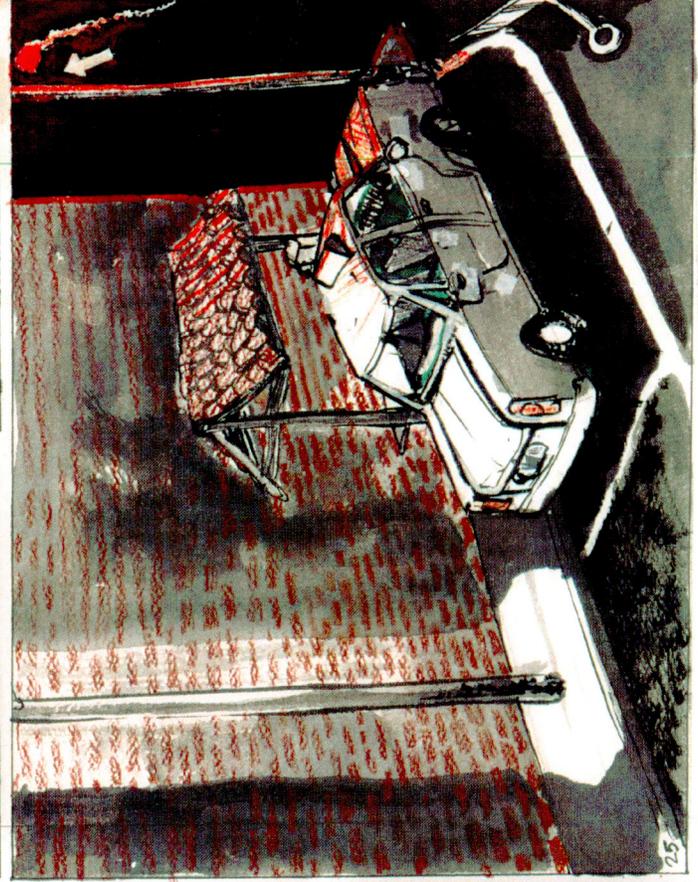
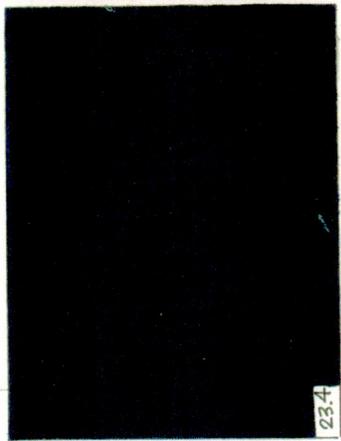
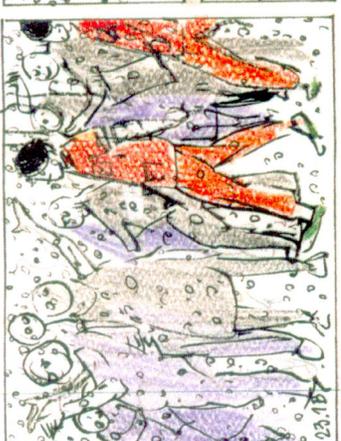
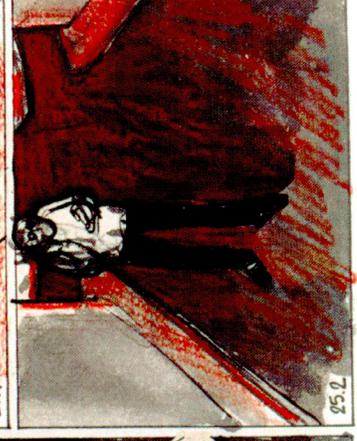


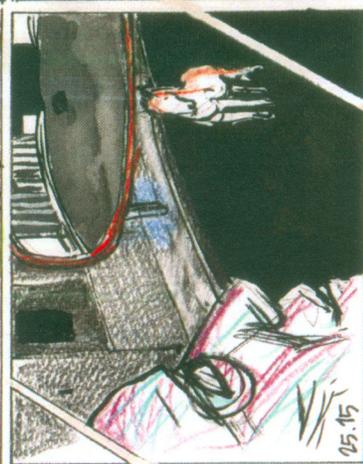
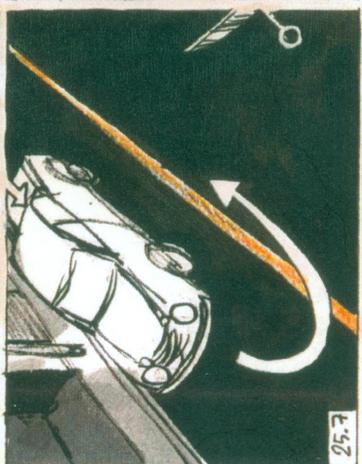
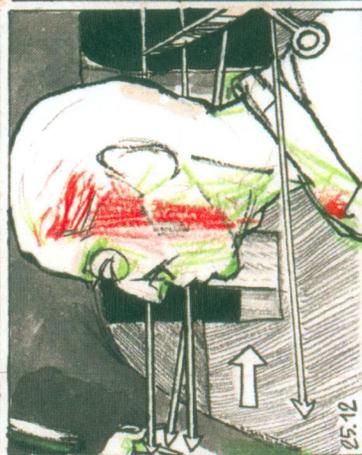
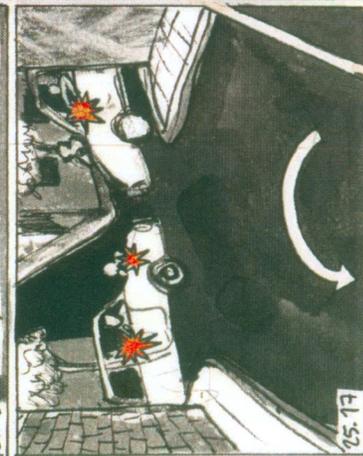
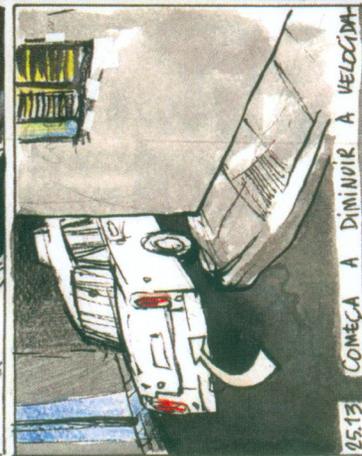
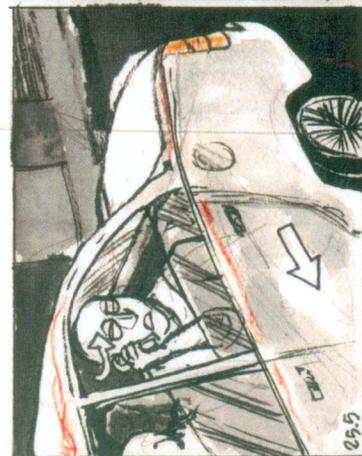
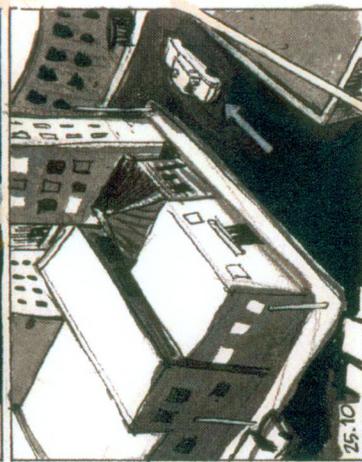
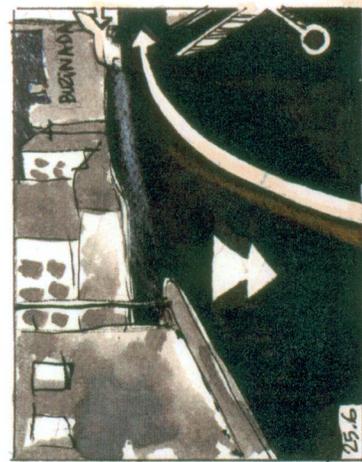


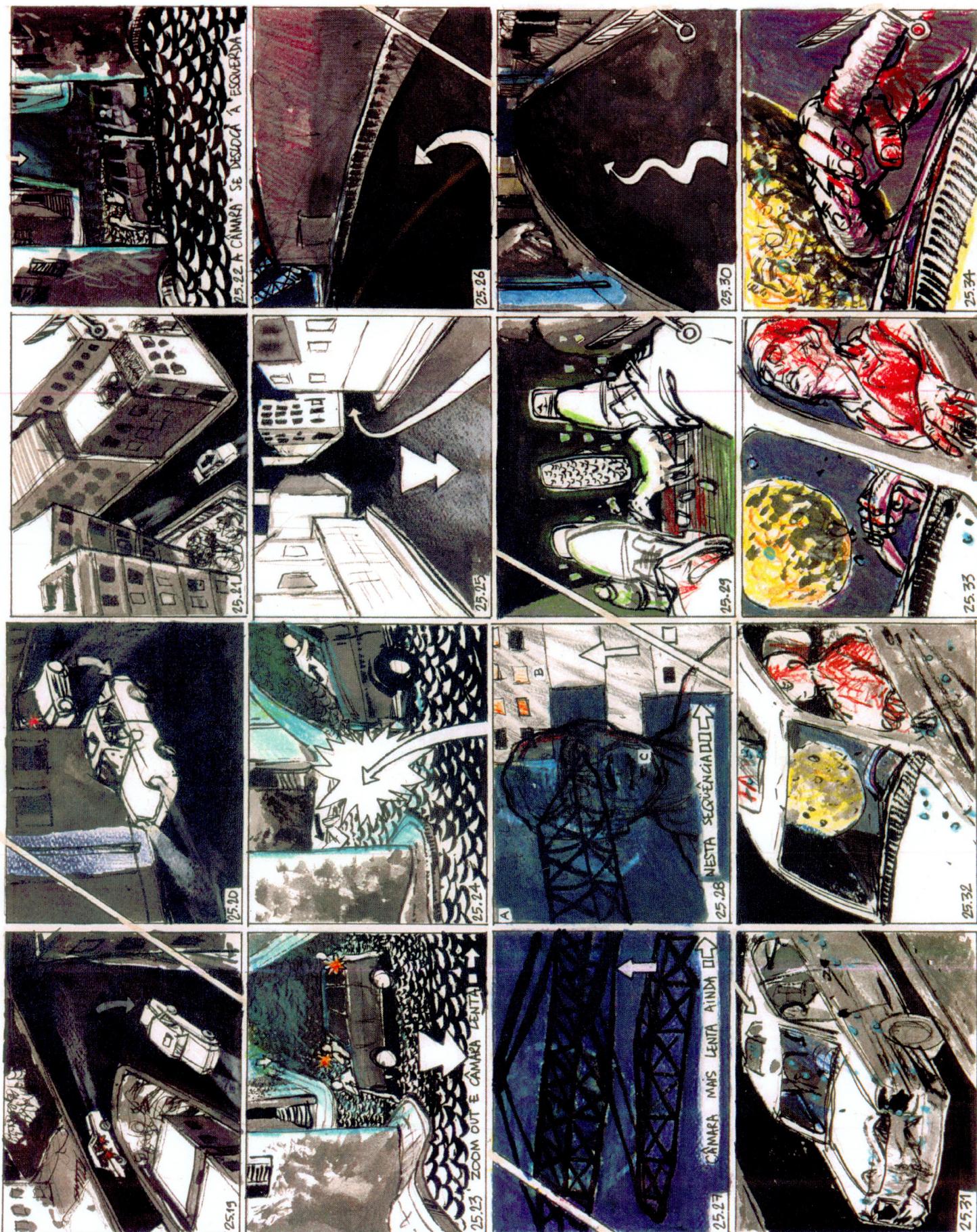


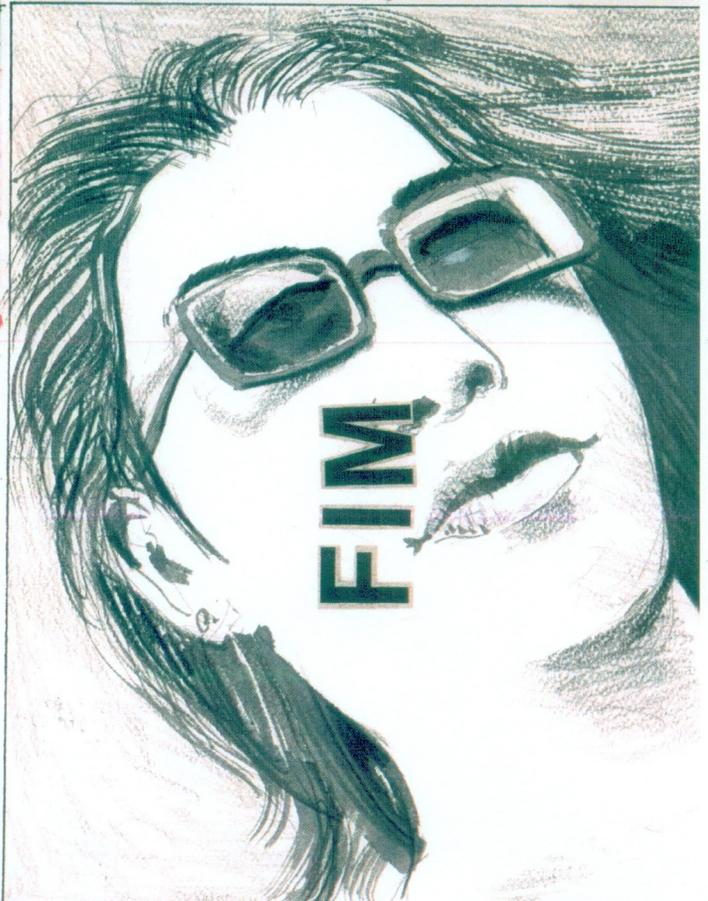
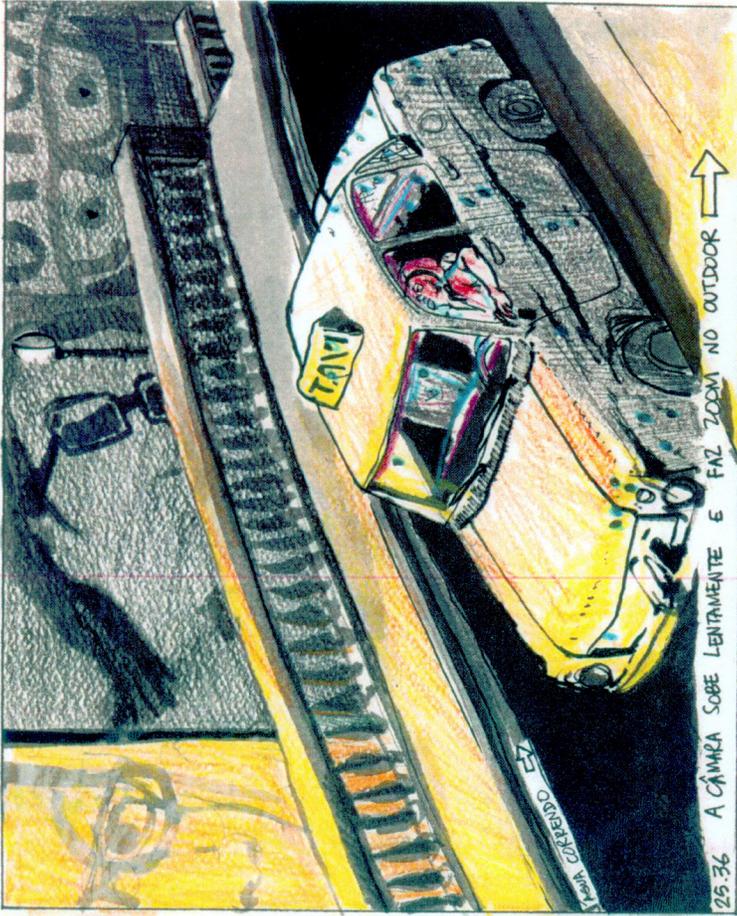












Policia! de transito 2: Extra.

Motorista de táxi 1: Extra.

Motorista de táxi 2: Extra.

Membros do exército: Extras.

Engraxate: Adolescente, se possível, da profissão.

Moço que observa 1: Extra.

Moço que observa 2: Extra, pode ser o mesmo doutra cena, pois haverá pouca iluminação nessa cena.

Prostituta: Jovem, veste sobretudo escuro com apenas lingerie preta por baixo. Usa saltos. Pode ser um travesti.

Motorista com a prostituta: Homem de meia idade, bem vestido. Empregado de colarinho branco que saiu do trabalho tarde e decidiu fazer programa no próprio carro antes de voltar para casa.

Senhor de termo: Aparência uns 60 anos. Usa

3. DIÁRIO DE BORDO DO PROCESSO CRIATIVO¹

“...: que vale minha pintura perto de um táxi... Um táxi é tão mais potente e belo e tão mais expressivo...”.

John Marin segundo Oldenburg, C. apud Steinberg, L. em *Outros critérios*. Em Ferreira, G. e Cotrim, C. (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*, SP: Jorge Zahar, 1997, p. 180.

A frase atribuída ao aquarelista Marin parece uma ilustração idônea para um projeto que propõe uma adaptação, para vídeo, de uma obra-prima da narrativa curta, *La noche de Ramón Yendía*, do escritor galego-cubano Lino Novás Calvo, cuja trama consiste no drama existencial resultante da tomada de conhecimento, por parte de um homem comum, taxista de profissão, de que sua vida está no fim, como resultado da sua interação com o meio social. História esta, aliás, magistralmente escrita por quem fora taxista na juventude, como é o caso de Novás Calvo.

Ao tentar explicitar os motivos que me levaram a selecionar essa obra como objeto de estudo específico, deparo-me com várias razões, muitas das quais inconscientes ou semi-conscientes. Talvez tenha sido, simplesmente, o apelo estético, o elevado grau de acuidade estética² da narrativa de Novás – prolixa e sintética a um só tempo, barroca pela exuberância da estrutura sintática e simplesmente coloquial na sonora forma em que se objetiva. Talvez tenha sido a presença marcante do conceito campbelliano de monstro experimentado como sublime, uma grandeza aquém da beleza³. Talvez um certo sentimento ambíguo, misto de admiração pela sua obra e de identificação, ou melhor, de projeção, com a sua pessoa, pelo fato de que o escritor passou a pintar nos últimos anos da sua vida e porque sou um pintor que passou a escrever – guardadas as devidas distâncias – desde a minha entrada na academia. Talvez, também, pelo fato de ambos sermos docentes. Há uma outra coincidência ou semelhança no fato de, tendo nascido num país, acabar se enraizando em outro. Assim, Novás foi um galego que virou cubano, enquanto eu sou um cubano que está se abasileirando. O próprio fato de sermos ambos cubanos, de certa maneira, nos faz pertencer a, participar de um determinado *ethos* cultural, possibilitando-nos vivenciar etapas distintas de um mesmo

1 Como o título deste capítulo indica, trata-se de um diário, isto é, de uma reflexão pessoal sobre anotações a respeito do processo criativo, tomadas no caderno de anotações do próprio pesquisador, o que se traduz num olhar subjetivo, insuficiente, segundo os parâmetros da escrita acadêmica, razão pela qual optou-se por adotar, neste mesmo capítulo, a primeira pessoa do singular como fio condutor do discurso, em vez da primeira pessoa do plural, conforme recomendado pelas normativas acadêmicas.

2 No qual se inter-relacionam diversos conceitos como clareza, simplicidade e adequação, adscritos à esfera da subjetividade, segundo Kuhn, por excluírem a lógica, assim como a fé e a intuição. Estes conceitos são equivalentes aos de *claritas*, *consonantia* e *integritas*, empregados por Aquino para definir os requisitos básicos inerentes à beleza.

3 Ver Campbell, J. *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1996, pp. 232-233, e também Aumont, J. e Michel Marie. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003, p. 279.

processo histórico. Em todo caso, enquanto indivíduos, adquirimos tanto a vivência quanto a experiência de que, à irradiação inicial do idealismo revolucionário decorrente de uma situação dramática e conturbada – como podem sê-lo uma guerra pela defesa de uma república ou uma revolução social para derrubar uma tirania –, se sucede, na maioria dos casos, o desencanto. Resulta daí a entronização do culto egocêntrico a um líder num movimento centrípeto e antropofágico, alicerçado na prédica do ódio e dos extremados, com suas costumeiras seqüelas. Conseqüência previsível disso é, pois, a alternativa do exílio ou o fato de ir ficando, à maneira do expatriado saidiano, o que, no final das contas, não passa de um auto-exílio voluntário à maneira de um Sarduy, para quem o verdadeiro exílio sempre esteve conosco, latente, desde a mais tenra infância⁴. Por outro lado, vai ser precisamente a tradicional fratura da distância geográfica a que permite analisar a história e os fatos com maior objetividade nos seus múltiplos desdobramentos, uma vez que, como apontado por Said, o distanciamento físico imposto pelo exílio não necessariamente se traduz numa marginalização ou assimilação total de uma outra cultura, mas na vivência constante de um estado intermediário que possibilita uma dupla perspectiva, um olhar contrapontístico⁵.

Uma outra possível razão para a pesquisa, uma razão oculta, talvez resida na minha necessidade, enquanto indivíduo migrante, de repensar lugares-comuns da macro e da microhistória recente e, ao mesmo tempo, estabelecer paralelos existenciais imaginários com outros indivíduos. O Nós (no caso, eu) e os outros de Todorov. Ora, durante anos passei despercebido, sendo mais um estrangeiro migrante na capital de um país onde todos, em maior ou menor grau, estavam de passagem. Eles (os outros) realizaram uma viagem centrípeta partindo dos quatro pontos cardeais da extensa geografia nacional aos sertões de Goiás e, em especial, para aquela cruz em forma de arco tracejada por um urbanista e um arquiteto visionários e afortunados, durante o breve sonho de país grande auspiciado por um chefe de rebanhos humanos que alicerçara seu sonho na visão mística de um Juan do século XIX. Juan... Nome que também ajudara a batizar um grande amigo meu que, como eu, até hoje permanece estrangeiro na terra que o acolheu. A cidade de sotaques múltiplos não prestou atenção ao português não-nasal de um ibero-americano insular. Outro tanto aconteceu anos depois, numa importante universidade sediada nas imediações de uma embolorada cidade interiorana com ares de metrópole. Também ali, o sotaque não baliza o cidadão estrangeiro, que passa polidamente despercebido. A minha aproximação inicial aos Brasis levou seis anos, o que me levou a acreditar que, de fato, chegara a me inserir na outredade. Assim, pois, comprovava que o

4 Ver o ensaio *Exiliado de sí mismo* em Sarduy, S. *Antologia*. México: Fondo de Cultura Económica, (1ra reimpressão) 2002, pp. 56-58.

5 Ver Said, E. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*. SP: Cia. das Letras, 2005, em especial o capítulo 3: Exílio intelectual: Expatriados e marginais.

mito do Brasil aberto e cordial, receptivo para com a migração, existia. Data dessa época o início do processo de naturalização: um intento de reinserção e afirmação em outra cultura, outro grupo. A saída das grandes áreas metropolitanas e o recomeço no contexto menor da metrópole regional trouxe à tona a diferença. Como no filme grego *O tempero da vida*, eu, que já me sentira admitido como mais um integrante do Nós, passava a ser o outro, o cubano, o estrangeiro. O sotaque, que antes passara polidamente despercebido no meio social, instaurar-se-ia como índice diferenciador. Nós não somos você, seu eu coexiste, mas resulta diferente. Criou-se a necessidade de ter que destacar o novo status de pertença ao grupo em qualquer inter-relação pessoal, tanto profissional quanto privada. Embora nascido em outra ilha do além-mar, este sujeito outro é agora, por intermédio da naturalização, mais um membro do grupo. A reiteração constante da diferença que potencializa a outredade balançou o prisma subjetivo das profundezas ctônicas⁶ da psique. Mais uma vez Todorov e Said trocando saudações para rir da petulância do indivíduo que acreditara ser parte do grupo. Neste ponto, a providência interferiu no drama qual deidade grega: Um filho, inesperado, chegou para fincar raízes e reforçar o sentimento subjetivo de pertença a alguma coisa, a algum lugar. Agora o Nós começa no quintal de casa. Novás fincou raízes em Cuba da mesma forma que meus bisavôs canários; o que o avô basco de minha mulher e eu, inclusive, fizemos no Brasil. Tudo se repete: fatos e ocorrências. É o eterno redemoinho de Guimarães Rosa. Apenas a vivência ilude nossa consciência com a idéia da suposta autenticidade desse ato único e irrepetível.

Para Jung, a metanóia, a crise da meia-idade, forma parte natural do processo de individuação do homem. As múltiplas mudanças de endereço e, conseqüentemente, de Brasis, reacenderam a sensação da outredade, de não pertencer a nada: indivíduo transsubstanciado em rocha a resistir a trombas d'água. Assim, um bom dia, caminhando pela milésima vez pela calçada que contorna a baía de Vitória, me dei conta, pela primeira vez, numa espécie de estalo súbito, de que nunca havia visto os morros do outro lado do canal de entrada da baía. Não que não tivesse observado os referidos morros em cada uma das esparsas caminhadas anteriores, mas somente agora os vira com os olhos de uma lembrança adormecida por décadas no sansara da minha memória. Houve sempre uma ilha adornada de morros de granito ou mármore, pedras duras e semipreciosas, em se tratando do porvir. Um inocente jogo de auspícios achados ao acaso num livro de García Márquez, apóstolo do realismo mágico, prenunciou, nos dias prévios à minha formatura, qual seria o meu destino: uma ilha, uma homérica Ítaca da qual partiria e à qual voltaria; que poderia, inclusive, se transmutar em outras ilhas sem perder, por isso, a sua essência insular. Isso após anos de ir e vir, após ter exorcizado o caráter ilhéu numa utópica ilha de concreto metropolitano no planalto goiano.

6 Segundo o conceito junguiano de ctônico.

Uma nova viagem, pausada, de volta a uma ilha outra com o mesmo porto, ou melhor, com mais de um porto; com o mesmo fluxo de cidadãos interioranos que há anos migram para a metrópole regional; e talvez um predominante apelo insular – herança ibero-americana – a uma estética brega, mas mesmo assim uma ilha, a ilha.

Resumindo, após os necessários devaneios bachelardianos da introdução, concluo que este trabalho tem muitos pontos em comum com o clássico conceito de trabalho de campo na antropologia. E, em especial, com a definição deste como um movimento duplo, pendular, segundo a conhecida e quiçá controversa definição de Lévi-Strauss que estipula, em primeiro lugar, um mergulho *in situ* naquele objeto de estudo selecionado. No caso, trata-se de uma imersão no mundo psíquico, espiritual, ideal e subjetivo da memória do indivíduo, no intuito de resgatar as suas vivências e lembranças e incorporá-las à trama da narrativa que está a se desenvolver. Depois, num segundo momento, estabelecer um pretense distanciamento espaço-temporal entre o eu e os outros – já de volta ao aconchego da bancada de trabalho do pesquisador e criador – no qual, por intermédio da releitura e da reescrita constante de notas e rascunhos, tenta-se estabelecer uma ordem seqüencial lógica nos distanciamentos sucessivos que a escrita possibilita. Aliás, a História tem mostrado que o referido distanciamento do objeto de estudo poderia ser tanto brechtiano como lévi-straussiano, podendo ser, inclusive, um distanciamento geográfico: em outra latitude e também em outra longitude, como no caso do francês Descartes escrevendo na Holanda, do cubano fray Felix Varela escrevendo na Flórida, do guatemalteco Monterroso escrevendo em Cidade do México, ou do anglo-indiano Salman Rushdie escrevendo em Londres sob proteção policial, dentre tantos exemplos possíveis para exemplificar os prazeres do exílio saidiano. Um distanciamento que acaba obrigando, inclusive, o pesquisador ou artista a se exprimir em outra língua, como no caso de Konrad Korzeniowski na Inglaterra, de Martí em Nova York, de Todorov e Semprún na França, e do próprio Said na América do Norte, se bem que às vezes é a língua materna que nos deixa aos poucos, como baliza Sarduy, para quem o verdadeiro salto é lingüístico⁷.

Outro tanto acontece com as imagens daqueles fatos objetivos transmutados em memória subjetiva ao serem captados e armazenados com a ajuda das máquinas e dispositivos fotográficos, videográficos etc. Aquele acúmulo de instantes gelatinizados, de varreduras eletrônicas, que me ajudaram, enquanto sujeito pesquisador, a evocar uma presentificação – nas palavras de Cardoso de Oliveira –, isto é, a relembrar emoções, sentimentos e vivências esquecidas que talvez – se for bem sucedido – possibilitar-me-ia apreendê-las na forma lógica e seqüencial inerente à escrita acadêmica. Estamos, assim, imersos numa sucessão de representações cujos pressupostos as apresentam como sendo objetivas, embora sejam um

7 Sarduy, S. Op. Cit. p. 57.

processo basicamente subjetivo, misterioso e inefável.

Este capítulo resulta, portanto, uma espécie de bloco de notas ou de diário de campo de uma pesquisa interdisciplinar, imagética e escrita, no qual, enquanto pesquisador da área de humanas, anoto incestuosamente meu próprio processo criativo, na desordem e no momento em que o mesmo acontece. Isto é, no aparente caos ou fluxo de consciência no qual as idéias e as imagens criativas surgem. A premissa básica deste trabalho de campo *sui generis* que guarda, a meu ver, mais semelhanças com a metodologia do terapeuta do que com a antropologia propriamente dita, foi anotar a idéia justo quando surge, não depois. Para esse processo, foi preciso interiorizar, formalizar uma disciplina de trabalho que abrangeu desde a presença constante, no dia-a-dia, de suportes para a escrita na forma de fichários e cadernos de notas, até o treinamento quase obsessivo para anotar, com o que tivesse à mão, as idéias e processos mentais segundo fossem surgindo. Nem sempre fui bem sucedido. Há lacunas, idéias que se extraviaram pelo caminho. Fez-se necessário, portanto, a coleta cíclica dessas anotações que documentam parcialmente o pensamento criativo. As referidas anotações foram feitas quer na forma escrita, quer na forma de diagrama, esquema heurístico ou rascunho imagético, sem privilegiar um determinado suporte de objetivação⁸.

Por outro lado, e deixando de lado as motivações anteriormente expostas, impõe-se a necessidade de argüir sobre as motivações conscientes desta tese. É de meu entendimento que as mesmas se apresentam inter-relacionadas de uma ou outra forma, em maior ou menor grau, mas sempre interligadas como elementos de uma vasta teia khuniana com um alto grau de organicidade. Contudo, com o objetivo de explicitar de forma parcial e também subjetiva meu próprio processo criativo, enunciá-las-ei sem que a ordem dos enunciados implique qualquer tipo de hierarquização, para, posteriormente, explicitá-las por extenso, de forma diacrônica. Algumas destas motivações poderão, inclusive, se constituir em subcapítulos, pelos seus desdobramentos.

As motivações do projeto foram, a saber:

1. Contar, por intermédio do vídeo enquanto meio expressivo, uma narrativa sobre aquele subconjunto resultante da sobreposição e interação da macro e da microhistória segundo refletidas desde a ótica do sujeito criador.
2. Tomar em consideração as especificidades do meio selecionado para objetivar a narrativa e, conseqüentemente, as adequações, alterações e translações necessárias para que a história fosse sustentável e crível enquanto vídeo.
3. Compreender o processo da escrita e reescrita do roteiro como um *continuum*, como

⁸ Com o propósito de documentar o processo criativo, alguns deles foram incluídos no Apêndice 6.1.4, p. 159 e, no Apêndice 6.1.5, p. 160.

uma incerteza quântica, no sentido de inexistirem situações sólidas ou estáveis. Não houve personagem ou diálogo que não sofresse mudanças em função do redirecionamento do processo da escrita, o qual esteve pautado pela obtenção da veracidade e da profundidade psicológica dos personagens e foi possível graças às sucessivas análises da obra narrativa do autor que inspirara as primeiras versões do roteiro literário.

4. Os devaneios prévios à elaboração do projeto, alicerçados de forma *naive* no pressuposto das vantagens oferecidas pela formação numa área afim – as artes plásticas – e, portanto, supostamente livre de vícios técnicos.

5. A capital importância concedida à direção de arte – luzes, cenografias, objetos de cena, figurinos etc. – na produção de uma atmosfera de forte intensidade psicológica, como decorrência do enunciado anterior.

6. O processo laborioso e gradativo de construção dos personagens e as mudanças que o aprofundamento da riqueza e complexidade psicológica dos mesmos acrescentaram à trama.

7. Os antecedentes literários da pesquisa.

8. E, finalmente, os antecedentes e referentes cinematográficos da mesma.

Em primeiro lugar, ao contrastar, no campo das artes, com uma ótica interdisciplinar e também subjetiva, a macrohistória oficial e as microhistórias personalizadas, pretende-se refletir, à distância, a recente História regional, que tivesse sido transformada em ícone pelo meio intelectual, pela mídia e pela historiografia tradicional, ao contrastá-la com a microhistória na forma de memórias individuais, vivências e relatos orais do meu círculo de amizades, de parentes e, inclusive, com as minhas próprias vivências pessoais. Estas poderiam ser tomadas em consideração ao narrar algo profunda e intensamente vivenciado enquanto indivíduo e, ao mesmo tempo, fortemente enculturado e incutido teoricamente na forma de juízos de valor pela sociedade. Caso fosse bem sucedido nesta empreitada, o conjunto resultante desse contraste conferiria uma maior verossimilhança e veracidade à narrativa ficcional. Acredito que a necessidade psicológica de justificar, a título individual, enquanto estrangeiro inserido noutra cultura, a decisão de nela se enraizar, sustente estas reflexões. Isto é, o paralelo subjetivo de identificação pessoal que poderia ser estabelecido por intermédio de projeções psicológicas, tomando como base a suposta similitude entre as vivências de Novás Calvo, autor do conto – uma pessoa que migrou várias vezes na sua vida, sendo, portanto, no dizer de Todorov, um estrangeiro que analisou seus respectivos meios adotivos à distância⁹ –, com as minhas próprias vivências de migrante que também repensa sua cultura materna à

⁹ Os contos e a biografia romanceada com os quais Novás configurou a sua original visão literária do cubano e da cubanidade, e que iniciam o período da sua maturidade como escritor, foram escritos e publicados na Espanha, onde permaneceu durante oito anos (1931-1939).

distância. Em ambos os casos, quebrando o tabu do incesto endógeno preconizado pela antropologia no que diz respeito ao pesquisador que constrói a sua imagem com base em seus próprios instrumentos de medição, conseguindo ver, a uma distância antropológicamente objetiva, os pontos fulcrais da própria cultura na qual foi inculturado, o que possibilita uma aproximação outra – por outro meio expressivo – à obra de Novás Calvo e ao caráter cíclico dos fatos nela narrados.

Em segundo lugar, a pesquisa se originou da idéia de fazer uma translação, uma transposição, ou melhor, uma transcodificação, para roteiro de vídeo, de uma obra literária, partindo do pressuposto de que o vídeo era, para nós, nessa primeira aproximação ao objeto de estudo, uma forma viável de se fazer cinema com uma MINIDV, uma *steady cam* e alguns dispositivos como um cabo de fibra de vidro e diferentes tipos de lentes para as tomadas de PP, PPP e PD no interior do carro de Joca. Excluía-se de antemão qualquer consideração teórica sobre quais as características técnicas do tipo de dispositivo empregado. O projeto inicial partia de uma literalidade espaço-temporal quase absoluta ao contexto havanês do qual se originava a obra. Apenas houve uma translação do cenário epocal, da Revolução de 1930 para a Revolução de 1958-59. Nesse primeiro estágio do trabalho, tratava-se apenas de um decalque intencional, prenhe de citas de materiais de arquivo – documentários, imagens televisivas e *frames* de jornais de época – visando a criar um curta-metragem, misto de ficção e documentário. Isto é, um trabalho de recriação em outra mídia, sendo, portanto, um processo criativo contínuo de marcado caráter derivativo¹⁰ com relação à obra de Novás, no qual houve necessidade de colaborações incrementais, como, por exemplo, no caso das falas dos personagens. Esse era o projeto inicial que, aos poucos, com o decorrer do tempo, foi amadurecendo e se transformando numa transposição equivalente, ou melhor, num híbrido de transposições, para acabar se tornando um longa-metragem ambientado no Brasil.

Em terceiro lugar, foram balizadas as cenas-chave da narrativa literária original a serem mantidas para recriar a estrutura dramática na sua adequação, translação e transcodificação para uma obra multimídia como o vídeo – na qual o tempo é concebido basicamente como seqüencial, tal qual no cinema. Assim, ao adaptar uma narrativa literária na qual a temporalidade é um tecido cubista de múltiplas camadas¹¹, criou-se um conflito, o que tornou necessá-

10 No sentido de produção que recorre a realizações criativas anteriores – a meu ver, uma homenagem por intermédio da citação que talvez ajude a redescobrir o trabalho de um desbravador da literatura cubana moderna. Ver Woodmansee, M. & Jaszi, P. *Para além da autoria. A propriedade intelectual na perspectiva global*. Em Sússekind, F. & Dias, T. (org) *A historiografia literária e as técnicas da escrita*. RJ: Edições Casa Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004, pp. 115-117.

11 Menton baliza como cubista a narrativa do autor – referindo-se à forma como Novás combina o “tempo muito fixo” com o “tempo eterno” – e de surrealista a fragmentação do passado por intermédio do fluxo de lembranças que irrompem no seu semiconsciente. A meu ver, também resultam cubistas os rasgos estilísticos de Novás por ele salientados: os diferentes pontos de vista usados nas descrições, o do personagem e o do narrador, na escrita da história; assim como o uso da pontuação. Em Menton, S. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 455-456.

rio repensar qual a força motriz da narrativa perante as especificidades temporais do veículo selecionado. Abandonou-se, por necessidades dramáticas, a descrição literária de emoções e fatos por intermédio do pensamento do personagem protagonista ou por parte de um narrador onipresente, passando-se a criar situações, fatos e diálogos que gerassem a ação da narrativa. O conto de Novás descreve o fluir da consciência de um indivíduo. Nele inexitem fronteiras entre passado e presente, há apenas um constante fluxo randômico temporal no melhor espírito da vanguarda literária cubana da época. Portanto, mapearam-se quais os fragmentos que poderiam ser unidos em cenas para criar uma estrutura básica sobre a qual construir uma narrativa videográfica lineal, simples e coerente. Para isso, o conto foi dividido em 16 protocenas, isto é, foi feita uma pré-seleção daquelas possíveis cenas da narrativa original, com as quais me identifiquei no nível emocional e dos sentimentos transmitidos, descartando, por outro lado, aqueles fragmentos que não aportavam à trama. Na verdade, a primeira divisão do conto teve como resultado um total de 23 cenas em quatro atos¹². Nas sucessivas versões do roteiro literário, cenas de conteúdo dramático semelhante foram fundidas com outras – é o caso das perseguições e dos linchamentos –, enquanto outras cenas foram excluídas – é o caso do almoço de Joca com os jovens numa lanchonete, onde assistimos à entrevista sobre torturas na TV; ou do roubo da pistola de Joca. Ainda outras cenas foram acrescentadas à trama para destacar um personagem secundário, como nos casos de Telinha, Manuel e Zé, ou, inclusive, de um co-protagonista, como Filinto. No conto de Novás, a repetição é uma constante: das palavras na fala coloquial; das perseguições; dos linchamentos; dos saques; das prisões; do recurso mimético do suposto conserto do carro empregado pelo protagonista para passar despercebido em meio ao caos; do perambular contínuo pela teia de aranha da cidade; e do recurso do *flash back*, dentre outros. Assim, fez-se necessária a ensambladura, à maneira de uns quebra-cabeças, das várias descrições de fatos espalhadas pelo tecido cubista do conto para recriar cada cena. As referidas cenas – as imagens artísticas literárias – poderiam ser portadoras de um apelo visual muito maior num vídeo ou num filme, desde que organicamente acrescentadas e trabalhadas, como já apontado por Tarkovsky¹³. Nesse sentido cheguei, inclusive, a ensamblar fragmentos de outros contos de Novás que já tinha trabalhado previamente: é o caso de *La luna nona* e *¡Trinquénme bien a esse hombre!* Sobre esse pano de fundo foram acrescentadas, posteriormente, vivências pessoais extraídas da minha memória afetiva que acabaram se cristalizando em personagens secundários, alguns dos quais, no processo da escrita do roteiro, foram descartados, enquanto outros se transformaram em co-protagonistas. Tomando como base a referida divisão do roteiro em 16 cenas ou blocos

12 Ver Apêndice I, 6.1.1: Gráfico do primeiro estágio do processo de escrita do roteiro literário, pp.145-148.

13 Ver Tarkovsky, A. *Esculpir o tempo*. SP: Martins Fontes, 1998, pp. 22-26.

narrativos, redigi uma pequena sinopse de cada cena, em fichas, para poder embaralhá-las à procura de um determinado ordenamento temporal¹⁴. De fato, a meu ver, manter uma literalidade à estruturação cubista da narração escrita mostrou-se impossível na transposição videográfica, ao contrário da obstinada pretensão de manter a fidelidade à narrativa original, como pensara num primeiro momento. O próprio processo de objetivação em outro meio expressivo acabara se transformando em outra história com personalidade própria¹⁵.

Por outro lado, ao refletir sobre meus devaneios iniciais e, em especial, sobre a excessiva importância por mim conferida ao fato de não pertencer à confraria dos vídeo-artistas – os outros – mas à dos artistas plásticos – o Nós –, descubro, a *posteriori*, que também nesse sentido sempre houve um sentimento de exclusão, de anseio pela integração num grupo, concluindo, portanto, que a esperança de tirar partido da minha suposta falta dos vícios técnicos dos outros –decorrentes da ênfase técnica nos elementos que compõem a produção videográfica¹⁶ – para obter uma aproximação mais criativa, de caráter autoral, ao referido meio expressivo resultava infundada.

Vejo-me espelhado nas premonitórias palavras de Wajda quando reflito sobre a minha formação imagética inserida no contexto do ensino tradicional das artes plásticas. O que, num primeiro momento, pareceu-me que ia facilitar o trabalho em termos de direção de fotografia, enquadramento, planos, cenografia, direção de arte etc., na realidade o dificultou perante o fato de ter subestimado –ao menos no começo – as regras básicas da dramaturgia aplicada à imagem em movimento. E também porque, ao ter sido formado numa área afim, acabaria atribuindo uma importância excessiva aos detalhes e não ao conjunto. Explico: nas artes plásticas, várias abordagens são possíveis ao objetivarmos uma idéia. Contudo, um procedimento simples evita que percamos a inter-relação dos detalhes – cuja realização nos absorve – e do todo – que precisamos manter focado. Falo da alternância constante, por parte do artista, entre etapas prolongadas de trabalho minucioso e etapas de contemplação ou análise crítica, afastados do objeto de estudo à maior distância possível dentro do espaço físico do ateliê, para podermos perceber a composição como um todo orgânico e sistêmico, no qual a interferência num único detalhe cria nuances e variações sutis que modificam a percepção do todo resultante. Resumo desse percurso pelo caminho das pedras foram minhas experiências iniciais com o vídeo, como, por exemplo, *Impermanência*, as quais criaram a necessidade de apreender os rudimentos técnicos da forma codificada de narrar inerente à produção ví-

14 Ver Apêndice 6.1.4, figuras 1, 2, 3, e 4, p. 159.

15 Ver Apêndice 6.1.2: Gráfico do segundo estágio do processo de escrita do roteiro literário pp. 149-153; e Apêndice 6.1.3: Gráfico do terceiro estágio do processo de escrita da decupagem. pp. 154-158.

16 À época, a maioria dos meus colegas provinha da Unesp ou do curso de Mídias. Outro tanto aconteceu com os responsáveis pelo tratamento dos diálogos do roteiro.

deográfica. Num segundo momento, me dediquei exclusivamente à escrita do roteiro, à sua elaboração quase artesanal até a obtenção de um roteiro parcialmente definitivo, que somente consegui objetivar após solucionar as lacunas e defeitos estruturais apontados pela banca durante a qualificação.

Em quinto lugar, a especial importância conferida à direção de arte e à fotografia na criação de uma atmosfera psicológica densa faz com que este enunciado seja quase um desdobramento do anterior, pois se trata, de fato, dos estalos criativos ou *insights* sobre como usar as câmeras; a iluminação das cenas; os enquadramentos; o movimento cênico; o uso da cor etc. – latentes de forma difusa desde as primeiras versões do roteiro literário, mas que somente começaram a surgir com clareza no estágio final da escrita. Assim, por exemplo, o estalo com a solução definitiva para a iluminação e o uso da cor em cenas gravadas dentro do carro de Joca somente veio à tona quando assistia a uma matéria sobre um taxista chileno num noticiário espanhol: usar luzes de neon ao invés de gelatinas coloridas. Assim, as luzes de neon escondidas no interior do táxi criarão um marcado contraste entre o binômio da figura do ator no táxi¹⁷ e o fundo da cidade. No que diz respeito às gravações no estúdio, quase metade das seqüências seria gravada nele visando a facilitar aspectos técnicos como som, luzes e cenografias, desconsiderando as reticências wajdianas sobre o assunto. Outro tanto aconteceu com relação ao uso da trilha sonora, como, por exemplo, o ritmo criado pelo som (*off*) do telefone que evidencia, numa paralipse, o ponto central da trama: a delação de Joca. As referidas intuições ou estalos criativos aumentaram em número e clareza ao redigir a decupagem e esboçar o *storyboard*. A meu ver, é como se eu tivesse necessidade de fazer uma imersão para poder percorrer cada etapa da jornada desse outro meio expressivo apreendendo suas peculiaridades, apenas na ordem preestabelecida pela praxe dessa área específica de conhecimento e não num pretensão raptado de criatividade interdisciplinar – como antevisto no início da pesquisa.

3.1 DIMENSÃO SIMBÓLICA DAS IMAGENS NA NARRATIVA VIDEOGRÁFICA

Gostaria de salientar a dimensão simbólica¹⁸ das imagens no filme porque os símbolos costumam ser muito mais abrangentes do que aquilo que procuram exprimir¹⁹. Empreguei os tanto por intermédio da temperatura da cor – quente ou fria – na iluminação das cenas a

17 Ver Apêndice II, 6.2.1, fig. 7, p. 162.

18 O emprego de símbolos tem sido consubstancial à minha pesquisa imagética no campo das artes plásticas ao longo dos anos.

19 Para Aumont e Marie, o cinema resulta ser um lugar ideal para se reproduzir símbolos pré-existentes cujos significantes podem variar em função das associações criadas, sem confundi-los com as figuras retóricas da metáfora e a metonímia. Ver Aumont, J. & Marie, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003, pp. 271-272 e 186-187, respectivamente. Já para Jung, um símbolo “... é (...) a imagem de um conteúdo (real) em sua maior parte transcendental ao consciente”. Em Jung, C. G. *Símbolos da transformação*. Vol. V, Petrópolis: Vozes, 1989, p. 67.

serem gravadas no estúdio, de acordo com a dinâmica da referida cena, quanto pela ênfase conferida às cenografias, aos objetos de cena e aos figurinos. Neste sentido, resultou de grande utilidade minha formação na área de artes plásticas. O táxi de Joca não passa, em última instância, da representação de uma carruagem solar²⁰, um veículo do corpo humano – no caso, o de Joca. Ora, o carro é amarelo, está pintado em vários tons de amarelo e, inclusive, cogitei a possibilidade de pintá-lo com labaredas nas laterais.

O próprio título do vídeo incorpora a simbologia do labirinto enquanto metáfora, embora o labirinto que nos interessa é aquele constituído pelos redemoinhos da alma do protagonista que, em ambas as obras, perambula infatigavelmente pela malha viária da urbe até fechar um círculo, que se apresenta assim como uma mandala, uma *imago mundi*, uma representação do microcosmo onde acontece o drama humano e a peregrinação da alma. Um objeto que serve de ajuda para a introspecção dos hipotéticos espectadores do vídeo. No original de Novás, a urbe, com seu entrançamento de ruas e construções, se apresenta como imagem feminina da cidadela, que protege o protagonista dos perigos do mundo exterior, mas que também o impede de sair, sendo, portanto, um símbolo de conteúdo equivalente ao do labirinto. Segundo Souza, Novás utiliza configurações geométricas para criar efeitos especiais na sua narrativa. Padrões geométricos que realçam a estrutura das histórias dotando a forma de significado, ao mesmo tempo em que contribuem para veicular as inter-relações de tempo, espaço e o destino humano. As referidas configurações geométricas podem ter formas muito precisas: círculos, espirais ou labirintos – que, como em *La noche de Ramón Yendía*, propiciam movimentos randômicos por parte do protagonista²¹. Por outro lado, a figura do labirinto também guarda pontos em comum com o círculo e com o ouroboros²². Tanto para Jung como para Campbell e Eliade, a tarefa de atravessar, entrar ou sair do labirinto delimitado por um círculo se erige em jornada quase épica, pois resulta a locação ideal para encenar ritos de passagem e, em especial, a morte, quando se anseia por um renascimento moral. Do ponto de vista prático, o labirinto será representado pelas imagens da cidade que vemos como plano de fundo, através das janelas do táxi, ou num primeiro plano, nos reflexos dos prédios sobre o pára-brisa dianteiro que chegam a ocultar o rosto de Joca. Em alguns trechos, conforme a progressão do ritmo do filme, o labirinto será representado pelas imagens dos túneis da rodovia Imigrantes. Paralelamente, e desde o começo do filme, um novelo de lã meio desenrolado poderá ser

20 Ver Cooper, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. (Reimpressão) London: Thames & Hudson, 1998. p. 33.

21 Em Souza, R. D. *Lino Novás Calvo*. Boston: Twayne Publishers, 1981, pp. 88-89.

22 O círculo é um símbolo universal da totalidade do mundo fenomênico; do Self, do infinito, do tempo e do espaço, assim como da abolição dos mesmos. Já o ouroboros representa o eterno ciclo de renascimento e morte; de transmutação da matéria. Ver Cooper, Idem. pp. 36-37; 92-93; e 123-124, respectivamente.

visto no porta-luvas do carro, remetendo ao fio de Ariadne do protagonista.

Por outro lado, constata-se, no filme, a presença do aspecto negativo do conceito psicológico de sombra – enquanto implicação social coletiva – nas seqüências com multidões nas ruas e, em especial, no linchamento. Utilizamos o referido conceito no sentido junguiano de partes inferiores das personalidades dos indivíduos projetadas nos outros na forma de “contágio coletivo” irracional e impulsivo de força arrasadora²³. No seu sentido simbólico, o conceito de sombra é o princípio negativo oposto ao princípio positivo representado pelo Sol²⁴. Embora eu não tenha lembranças conscientes ou guarde na memória imagens isoladas de uma revolução social – tinha apenas dois anos quando ocorreu a *mise-en-scène* do d’après da *Entrada de Cristo em Havana*, segundo Ensor²⁵ e Sarduy²⁶ –, guardo lembranças muito fortes – era estudante universitário à época – do elevado grau de intensidade das projeções e exorcização nos outros, dos medos pessoais de todo tipo, durante a celebração daqueles atos de massas convocados pela ortodoxia da inconsciência orwelliana. Acredito, portanto, ter conseguido transmitir veracidade na representação das várias cenas do roteiro que expõem o lado obscuro do ser humano.

Alguns objetos de cena recebem vários enquadramentos em PD visando a salientar seu caráter simbólico na trama, como, por exemplo, a figurinha pendurada no espelho retrovisor do carro – originalmente um menir²⁷ pré-histórico – que, apenas às vésperas de finalizar a redação deste capítulo, foi substituído pela imagem de um cavalinho plástico de brinquedo, de cor branca²⁸, que propicia uma melhor associação do carro de Joca com a carruagem solar e/ou com as forças instintivas. O mesmo acontece com o novelo de lã referido anteriormente.

Os figurinos também têm uma conotação simbólica no vídeo e, em especial, os uniformes da polícia, tanto da antiga (dois tons de azul cobalto intenso) quanto da nova (dois tons de laranja intenso). Ambas as cores são complementares em termos de temperatura e de associação simbólica. No caso da cor laranja, esta foi selecionada propositalmente, para que a imagem videográfica fique saturada, sem bordas definidas.

23 Ver Jung, C. G. *Tipos psicológicos*. Vol. IV. Petrópolis: Vozes, 1991; e *Psicologia do inconsciente*. VII/I. Petrópolis: Vozes, 1993. Ver também Whitmont, E. C. *A busca do símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*. SP: Cultrix, 1995, em especial o capítulo 10.

24 Cooper, *Ibidem*, p. 151.

25 Ensor, J. (1860-1949) Pintor belga considerado um dos antecessores do impressionismo e autor do quadro *A entrada de Cristo em Bruxelas*, 1888, com uma antológica faixa com os dizeres: “*Vive la sociale*” dominando a composição.

26 Sarduy, S. Escritor cubano radicado na França cuja paródia *La entrada de Cristo en la Habana* é uma citação da anterior e uma das quatro partes integrantes da obra *De donde son los cantantes*. México: Joaquín Mortiz, 1967.

27 Símbolo fálico equivalente ao Yang chinês.

28 O cavalo é, geralmente, o animal de tiro da carruagem. Enquanto símbolo animal, integra o instinto e resulta abrangente o suficiente para ser adscrito ao Sol ou à Lua em decorrência do deus ao qual está associado nos cultos greco-latinos. Aliás, nas referidas religiões, a maioria dos deuses era sempre conduzida por algum tipo de carruagem. Outro tanto acontece nas religiões indiana e persa. Ver Cooper, *Ibidem*, pp. 33 e 105.

3.2 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DOS PERSONAGENS E SEUS CONTEXTOS NO PROCESSO DE TRANSLAÇÃO DA NARRATIVA

A princípio, a transformação dos personagens aconteceu em duas etapas ou direções inversamente proporcionais. Numa primeira etapa, os personagens da história original teimavam em manter seus nomes próprios devido ao fascínio que o contexto do conto, magistralmente ambientado nas ruas de Havana, exerceu no imaginário deste roteirista, um havanês emigrante, com o saudosismo decorrente, a meio caminho entre a solidão e o alinhamento saidiano. Mais recentemente, o crítico Espinoza e também a tese de doutorado de Betancourt coincidem em constatar a presença da nostalgia pelo território da urbe materna – no caso, a cidade de Havana – entre os literatos cubanos perante as mudanças de entorno impostas pela migração²⁹. Ao que parece, trata-se de uma espécie de misoneísmo cultural alicerçado em uma formação nacionalista, cujos antecedentes literários remontam a Carpentier, Cabrera Infante e ao próprio Novás, em seus contos. Contudo, não tive conhecimento específico do referido modismo literário, embora sentisse uma profunda identificação emocional com o *Zeitgeist* que o materializou³⁰. Desta forma, Ramón Yendía permaneceu Ramón a seco durante alguns meses, após o qual se transformou em Moncho³¹, para, finalmente, quase um ano e meio depois, tornar-se Joca; porém, Estela, sua mulher, é chamada de Telinha desde o começo da história. No que diz respeito ao Servando, o personagem que alicia Ramón no conto de Novás, aconteceu uma rápida transformação pautada pela lógica da língua: Servando resulta incomum em português, transformando-se em Carlão e posteriormente em Chico, ao tempo que ia perdendo importância dramática³². Sua morte, presenciada por Ramón – na história de Novás – antecipa o desenlace da história e, por esta razão, acabamos eliminando-o e substituindo-o pelo oficial Filinto, personagem inexistente no conto. Filinto, do ponto de vista dramático, aumenta a sua participação até converter-se no contraponto de Joca – passando por um processo de transformação patronímica que o levou de um simples oficial anônimo a um Caim bíblico, tendo uma breve passagem como um Zoroastro persa, até se transformar num chará do ministro da polícia francesa, Fouché. Finalmente, transformou-se em Filinto, um chefe da polícia brasileira de triste recordação, porém de grande valor simbólico no imaginário coletivo. Por sua vez, os taxistas Manuel e Zé são personagens criados por mim, da mesma forma que os jovens do movimento clandestino: Codorna, Lau e

29 Para o autor, a cidade de Havana se transformou – mais uma vez, diríamos nós – na protagonista da literatura cubana dos anos 90. Ver Betancourt, J. C. *La Missachtung de la nostalgia como estrategia creativa en dos obras literarias de la diáspora cubana de los 90*. Em <http://www.cubistamag.com/utopista.betancourt.html> acessado em 14/02/06.

30 De fato, a arquitetura da cidade de Havana resulta uma presença intermitente na minha obra plástica desde meados da década de 80.

31 Moncho é um dos dois apelidos comuns de Ramón em espanhol.

32 No original, as aparições de Servando são pontuais.

Abel, todos inspirados nos meus colegas de turma na faculdade. Outro tanto aconteceu com os homens de cinza. No que diz respeito às crianças – quatro, no conto original, das quais apenas uma tinha nome –, estas se transformaram em um único figurante, Júnior, construído a partir das descrições de crianças em outros contos da sua autoria, o qual simplesmente fornece informação adicional sobre o entorno do protagonista.

Nas primeiras versões do roteiro, apenas Moncho permaneceu como estrangeirismo, enquanto o resto dos personagens ganhava nomes brasileiros, mesmo que o contexto da história continuasse a ser Havana. Na medida em que se abrigavam os nomes, abrigou-se também o contexto, se bem que num ritmo muito mais lento. Desta forma, configurou-se, desde o início da escrita do roteiro, uma história híbrida, transculturada³³, misto de sentimentos opostos e de conflitos internos não resolvidos; povoada de personagens hispano-americanos e brasileiros. Esse hibridismo contextual ou transcultural refletiu de forma orgânica os conflitos latentes do intelectual que emigra – quaisquer que sejam as causas –, que se sente desarraigado ou que visa a se enraizar noutra solo, noutra contexto. Conflitos estes que demoram a se tornar conscientes, como já apontado por Said e Todorov.

Objetivando recriar, em outro meio expressivo, uma narrativa que resulta completa em si mesma enquanto literatura, um meio expressivo mais abrangente pela sua completude e também pela sua complexidade, debruçei-me nas problemáticas que a translação, ou melhor, a transcodificação, me impôs. Acabei esquecendo as minhas próprias problemáticas pessoais enquanto indivíduo. Na verdade, após um árduo trabalho, tanto intensivo quanto extensivo, descobri quantos pontos em comum, quantos elos poderia estabelecer entre as minhas vivências, meu mundo psíquico e meus estados anímicos, com as emoções dos personagens do roteiro. Tarkovsky estava certo: somente quando as respectivas problemáticas existenciais do adaptador e dos seus personagens ecoam como ressonâncias da mesma magnitude estaremos na probabilidade real de esculpirmos, de inscrevermos uma poética e uma narrativa visual – qualquer seja seu grau de complexidade – num espaço temporal determinado.

Numa segunda etapa ou direção, quando ficou evidente – a partir do desenvolvimento da própria lógica da trama – que o contexto tinha de ser o Brasil, talvez um Brasil mais ficcional e simbólico que real ou documental, pesquisei algumas fontes historiográficas visando a ancorar elementos, personagens ou fatos, sem perder de vista o papel a ser atribuído à magia, ao mistério na *mise-en-scène*³⁴.

33 No sentido conferido por Ortíz, criador do neologismo, em 1939, que expressa as várias etapas do processo transitivo de uma cultura a outra, com ênfase na deculturação – parcial – e na neoculturação – aquisição e/ou criação de novos parâmetros culturais. Ver edição crítica de Santi, E. M. da obra de Ortíz, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 83-93.

34 As locações do primeiro estágio do roteiro eram o Centro histórico de Santos, SP e Campinas, SP, em virtude da semelhança com a cidade velha de Havana. Já na decupagem, as locações são todas em Vitória, ES, com gravações pontuais

3.3 DIGRESSÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS PROTAGONISTAS JOCA

O personagem de Joca foi construído a partir de fontes de procedência diversa que abarcam desde fontes literárias específicas – no caso, a própria obra de Novás – até a utilização da memória afetiva e, inclusive, a pesquisa de matérias publicadas na imprensa a respeito das profissões dos protagonistas. Em primeiro lugar, o taxista Joca foi recriado tomando como base vários outros personagens taxistas de marcado caráter autobiográfico extraídos da própria narrativa de Novás Calvo, a saber: o personagem de Pombo do conto *La luna de los ñañigos* – intitulado também *En las afueras*³⁵; os personagens de Mario Trinquete e o próprio narrador da história (Tomeguín) no conto *Hombre malo*³⁶; e também os personagens de Tilburí e Tomeguín no conto *Aliados y alemanes*³⁷. Roses salienta a relação que se intui, mas não se explicita, entre esses personagens: padrasto adotivo e herói por um lado, e criança ou adulto segundo o conto, por outro³⁸. À referida lista poderiam ser acrescentados alguns textos sobre os taxistas havaneses que Novás escreveu em 1931: *Quemando gasolina: Confesiones de un botero e Los choferes*³⁹. No primeiro, indefinível enquanto gênero, segundo comenta Roses⁴⁰, é o próprio Novás quem conta a história.

Todos esses personagens taxistas apresentam vários pontos em comum, o que os faz parecer como se fossem facetas de um mesmo e único personagem literário estendido no tempo. Tanto Mario Trinquete quanto Ramón Yendía atropelaram uma criança no início da carreira. Todos agem de forma parecida e moram nos arrabaldes da metrópole. Às vezes tem-se a impressão, ao ler esses contos, de se estar diante de uma obra única, continuada, que se desdobra. Personagens muito semelhantes nos quais se misturam e justapõem vivências e lembranças do autor com elementos de imaginação, e sobre os quais se omitem dados por parte de Novás – segundo Roses, visando à obtenção de uma atmosfera irreal. Por sua vez, Souza vê os personagens de Novás como intrusos perseguidos pelo desassossego de não pertencer a

na rodovia Imigrantes, SP.

35 Publicado inicialmente em Madri na *Revista de Occidente*. Vol. 35, nº. 103, Enero de 1932. E incluído em *La luna nona y otros cuentos*. Ver nota seguinte.

36 Publicado inicialmente no livro *La luna nona y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Romance, 1942.

37 Publicado em México na revista *Romance I*, nº. 17, Octubre 22, 1940, e posteriormente incluído no livro *Cayo Canas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Os contos acima mencionados (ver notas de rodapé nº. 5, 6 e 7) foram incluídos na antologia *Lino Novás Calvo. Obra narrativa*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990. Toda referência aos mesmos será feita com base na referida edição, nas págs. 113-125; 140-145; e 254-265, respectivamente.

38 Para a autora, as confusões no ordenamento temporal dos contos se devem ao fato de que Novás nunca gostou de fazer revisões ao reeditar sua obra, trabalho este que acabou sendo realizada no âmbito acadêmico. Em Roses, L. E. Op. Cit. pp. 83 e 103.

39 Ambos publicados na revista *Orbe I*, nº. 12, Mayo 29, 1931, pp. 14-15; e nº. 41, Diciembre 25, 1931, pp. 22-23.

40 Roses, L. E. Op. Cit. pp. 11 e 51.

lugar nenhum, que não entendem o que lhes está acontecendo. Talvez um eco longínquo das muitas vicissitudes e reviravoltas da vida do autor que acabaram por desenraizá-lo, transformando-o num “órfão emocional em peregrinação eterna”⁴¹. Acredito que Novás reutilizava a mesma matéria-prima⁴², as mesmas fontes: suas vivências, memória afetiva e imaginação. A meu ver, estamos na presença de desdobramentos de *alter egos* do próprio Novás, talvez alguma anedota conhecida dos seus tempos como motorista de táxi, ou inclusive algum acontecimento verídico a ser exorcizado por intermédio do ato criativo.

Outro tanto acontece com uma temática constante de grande parte da produção literária de Novás, e em especial, nas suas obras primas: O acompanhamento do fluxo do pensamento – quer do inconsciente, quer da vigília – do indivíduo isolado, submetido a situações limites, nos momentos que antecedem a morte que eles sabem certa, mas que teimam em ignorar por meio de fantasias e devaneios. Roses chama a atenção para o paralelo entre Oquendo – protagonista do conto *Cayo Canas* – e Ramón Yendía, extensível também a Andrés Tamaria – protagonista do conto *Visão de Tamaria* – alicerçando-o na crueldade e na aspereza que pautam a existência destes personagens agonizantes na obra de Novás, em decorrência da sua visão fatalista do mundo⁴³. Souza estabelece o mesmo paralelo alicerçando-o no simbolismo dos padrões geométricos que estrutura a inter-relação da ação dos personagens –desorientados emocionalmente – e o espaço-tempo, como já referido anteriormente.

A utilização da memória afetiva com vistas a enriquecer o personagem de Joca se deu através das minhas lembranças de um dos meus tios paternos, Joseito, taxista de profissão, algumas de cujas anedotas serviram também para caracterizar a personagem homônima de Zé. Outro tanto aconteceu com as minhas recordações das conversas com um amigo da família, Ramón, cujas vivências serviram para alicerçar, recriando-as, alguns dos atos do roteiro. Gostaria de retomar, aprofundando-as, algumas das considerações já mencionadas anteriormente. Assim, Ramón, que manteve o nome original do personagem de Novás, traçou um amplo derroteiro durante a escrita, passando a ser Moncho, apelido familiar de Ramón no universo hispanofalante. Na época, achava interessante mantê-lo, mesmo sendo um hispanismo, por ser menos regional que Ramón. Na verdade, teimava em homenagear Moncho, o avô basco da minha mulher, e Mongo, amigo de meu pai, enquanto representantes das minhas raízes culturais. Talvez nessa época, num nível não consciente, me recusava a abrir mão das âncoras ou dos referentes da nacionalidade, de pertencer a um grupo – clássico medo da-

41 Em Souza, Op. Cit. pp. 121-122. E também em Souza, R. D. *Major Cuban novelists. Innovation and tradition*. Columbia: University of Missouri Press, 1976, p. 17.

42 Souza menciona dois fragmentos de um romance inconcluso de Novás, publicados num jornal mexicano na década de 40, *Los Oquendo*, ambientado no mesmo cenário espaço-temporal e quase com os mesmos personagens que em *La noche de Ramón Yendía*. Souza, Idem. p. 92.

43 Em Roses, E. L. Op. Cit. pp. 89, 91-92, e 95, respectivamente.

queles que emigram. Finalmente, devido ao desenvolvimento autônomo da lógica da trama, optei por contextualizar a história na América Latina contemporânea, num Brasil hipotético e ficcional. Como resultado, o estrangeirismo acabou se transformando em Joca. No que diz respeito aos diálogos entre Joca e Filinto, as minhas assombrações se remontam às várias oportunidades em que, sendo estudante universitário, tentaram me aliciar como informante da segurança do Estado. Acredito que, desde o começo da pesquisa, existiu a probabilidade de um elo – pelo menos em termos da física quântica –, oculto durante a maior parte do tempo, entre as vivências do personagem videográfico da narrativa transcodificada e as do indivíduo que as recria a partir de um aparente e simples decalque.

De fato, a memorização daquele fato supostamente apagado – relegado às profundezas da psique – aconteceu da mesma forma que aconteceria num exercício de auto-análise de corte freudiano, junguiano ou lacaniano: aos poucos, com resistências – pois queremos sempre esconder ou esquecer aquelas vivências que nos resultam desagradáveis – e reticências durante o processo da escrita e reescrita do roteiro e, em especial, nos períodos subseqüentes de sobre-saturação da informação já acumulada, caracterizados por uma aparente estagnação da pesquisa. As lembranças, os pontos em comum que fizeram com que me identificasse com essa obra de Novás em particular, surgiram aos poucos, quase como revelações. O que eu acreditava ser, pelo menos no início, um apelo basicamente estético (a beleza da prosa de Novás, a força das imagens), revelou-se fortemente alicerçado nas minhas próprias vivências, parecidas – guardando as distâncias devidas – às vivências de Joca. Desta forma, revelava-se que, em certo sentido, partilhávamos sentimentos e emoções. Uma vez esclarecido este ponto, a ênfase foi direcionada a reviver tanto a memória emocional quanto afetiva, visando a conferir veracidade ao personagem.

Joca encarna um anti-herói que somente encontrará paz perante a sua consciência com a morte, embora lute com todas as forças por manter autocontrole emocional frente ao medo que toma conta dele como conseqüência dos seus atos, da mesma maneira que Ramón Yendía, que o inspirou. De fato, no conto, a perseguição final torna-se apenas um pretexto para expor as suas lembranças – uma panorâmica da sua vida passada antes da ação mesquinha, seu pecado original, que mudou a sua vida, e pela qual tem a consciência culpada. Novás parece estabelecer uma espécie de paralelo entre a perseguição de Ramón e o *via crucis* cristão: O personagem é ferido várias vezes, o que se apresenta como martírio; uma bala atravessa seu pulso, outra o fere na têmpora, e ele morre exangue rodeado pelos seus algozes. Considero isto como um devaneio plausível, produto das inúmeras releituras do referido conto. Por outro lado, no filme, pretende-se criar – no espectador potencial – a ilusão, a sensação de que, apesar de tudo, Joca vai conseguir escapar ao seu destino – que se mostra imutável desde a

primeira seqüência – e ter uma oportunidade de recomeçar.

FILINTO

O personagem de Filinto foi totalmente construído por mim perante a necessidade de criar um contraponto dramático em uma narrativa que é contada em primeira pessoa, tanto do ponto de vista do taxista quanto por mim – pelos enquadramentos e o movimento de câmera. Na obra de Novás que serviu de base ao roteiro, este personagem inexistia, centrada que está em representar as nuances psicológicas do protagonista imerso num *continuum* temporal que está a ziguezaguear entre passado e presente. Em *La noche de Ramón Yendía*, as únicas menções aos integrantes do aparelho repressor do Estado que encontramos são gerais: “Expertos” (policiais salafros), “dois homens”, “o tenente”, “na estação” (da polícia), “seus chefes imediatos”, “dois ou três da secreta”. Do conjunto da produção literária de Novás, os únicos personagens que poderiam se aproximar de Filinto seriam o capitão Amiana, do conto *Aquella noche salieron los muertos*⁴⁴, o capitão de um navio negreiro, Pedro Blanco⁴⁵, e, talvez, o narrador anônimo de *Um buchito de café*⁴⁶. Contudo, se esses personagens chegaram a marcar presença na construção de Filinto, fizeram-no apenas como pano de fundo conceitual, sob a forma de conhecimento latente, de um estado psicofisiológico ou subliminar. Em contrapartida, dados e anedotas contidos em obras de Franqui, Cabrera Infante, Soljenítsin e Habel me ajudaram sobremaneira a perfilar o tom das falas de Filinto.

A escolha do nome deste personagem de forte apelo simbólico foi um processo demorado. Ele encarna o mal com conhecimento de causa, e faz questão de demonstrar, com seus atos, que o fez por livre escolha. No início teve o nome bíblico de Caim, que conotava e denotava em demasia em prejuízo da narração. Depois teve um patronímico que o situava aquém do mal arquetípico acrescido de imoralidade, o do Zoroastro de persas e gnósticos. Nas sucessivas reescritas do roteiro passou a ser Fouché, inspirado no camaleônico ministro francês de polícia que sobrevivera às sucessivas transformações do Estado galo durante e após a Revolução Francesa, o qual fora retratado de forma magistral por Zweig⁴⁷ como símbolo do político imoral, de carreira. Na criação do referido personagem, inspiramos-nos também em alguns políticos latino-americanos herdeiros da habilidade e versatilidade política do referido estadista francês. Contudo, o nome afrancesado resultou anódino. Posteriormente, optou-se por abrasileirar o nome, pois de fato a história já tinha evoluído nessa direção. Selecionou-se

44 Publicado em *Revista de Occidente* 38, Nº. 114, Diciembre de 1932, e incluído no livro *Cayo Canas* de 1946.

45 Da sua única novela *Pedro Blanco, el negrero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.

46 Publicado em *Bohemia libre* 53, Nº. 65 (Diciembre 31, 1961), pp. 4-7 e 94-95; e incluído no livro *Maneras de contar*. NY: Las Américas Publishing Co. 1970.

47 Ver Zweig, S. *Joseph Fouché*. RJ: Guanabara, 1945.

um nome da História moderna do Brasil. Um nome que fosse facilmente reconhecível como símbolo do aparelho repressor do Estado pelo espectador médio, mas não tão recente que levantasse mágoas. Escolheu-se Filinto, o nome de um algoz famoso da época do Estado Novo⁴⁸. Em momento nenhum se pretendeu parodiar ou caracterizar a recente História brasileira por meio desse nome. Houve apenas uma apropriação do caráter simbólico do referido nome para exemplificar, dentro do âmbito acadêmico e do campo das artes, os mecanismos de alienação e sustentação do poder coletivo quando em pugna com o indivíduo.

TELINHA

Telinha foi a única personagem inspirada na prosa de Novás a manter seu nome, como diminutivo, na translação para vídeo. O que mudou de forma significativa foi a sua participação no enredo dramático, pois ficara evidente, desde as primeiras versões do roteiro, que era preciso aumentar a participação da única personagem feminina para lhe conferir veracidade. De uma personagem passiva, freqüentemente mencionada nas lembranças e preocupações durante o fluxo de pensamento do protagonista, Telinha passou a ser uma co-protagonista ativa, de forma pontual, embora limitada, nas seqüências 3, 14, 17 e 19.

3.4 ANTECEDENTES E REFERENTES LITERÁRIOS DA PESQUISA

Tomando como ponto de partida a importância que a fala coloquial do cidadão comum teve na obra de Novás Calvo e o fato de que, tanto no vídeo quanto no cinema, é precisamente o registro coloquial da língua na forma de diálogos o que confere força, veracidade e coerência ao roteiro, pesquisou-se tanto literatura brasileira como traduções para o português brasileiro de obras de autores estrangeiros e, em especial, escritores cubanos contemporâneos que exploram esse recurso estilístico, à procura dos termos, expressões ou frases mais adequados para uma eventual translação de uma expressão coloquial de um contexto específico para outro.

A pesquisa poderia ser dividida em duas etapas: quando se tratava de uma história híbrida contextualizada, com certa vis nostálgica, na cidade de Havana – o que corresponde às primeiras versões do roteiro – e quando já transformada numa história de ficção brasileira. No que diz respeito à primeira etapa, pesquisou-se livros como o misto de comédia de costumes e novela de espionagem *Nosso homem em Havana*, de Graham Greene⁴⁹. Embora contextu-

48 O nome de Filinto me foi sugerido pelo senhor embaixador José Nogueira Filho, primeiro revisor desta tese. Para maior informação ver Carone, E. *Revoluções do Brasil Contemporâneo*. SP: DIFEL, Sem data, p. 117; e Faria, A. A. da C. & Barros, E. L. *Getúlio Vargas e a sua época*. SP: Global Editora, 2001, p. 14.

49 Publicada em Londres em 1958. Greene, G. H. *Nosso homem em Havana*. (Tradução de Brenno Silveira) SP: Abril, 1972.

alizada na Havana de 1958 – que era precisamente o contexto do roteiro inicial –, a referida obra resultou de escasso interesse do ponto de vista lexical, por se tratar de uma tradução pobre. Contudo, forneceu vários dados sobre aquele contexto epocal e, principalmente, exemplificou uma maneira de descrever um conflito humano inserido num conflito armado apenas balizando-o como cenário da trama. Outro tanto aconteceu com a novela *Ter e não ter* de Hemingway⁵⁰, cuja ambientação do baixo mundo da Havana dos anos 30 forneceu elementos adicionais sobre a convulsa atmosfera política da época, que também servira de contexto para *La noche de Ramón Yendía*, de Novás Calvo. Já um romance do absurdo de profundo caráter premonitório sobre a década de 50 em Cuba, *A carne de René*, escrito por Virgilio Piñera⁵¹ em 1952, ficou aquém das minhas expectativas no que tange aos diálogos. Por sua vez, o clássico *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy⁵², significou uma aproximação ao barroco cubano, e em especial à hibridação entre literatura erudita e falas coloquiais alicerçada na estrutura de um roteiro teatral que narra com grande imaginação uma história havanesa da década de 50. Já o thriller policial *Passado perfeito*, de Padura Fuentes⁵³, estudado na segunda etapa, por se tratar de uma excelente tradução, proporcionou-me abundantes elementos do universo lexical do cotidiano que poderiam ser eventualmente utilizadas na decupagem. Finalizando, não poderia deixar de mencionar um autor como Rulfo, não somente pela forma como capta a fala coloquial de um determinado segmento da população, mas pela temática da solidão do indivíduo, do medo da morte e da perseguição num contexto sócio-político conturbado⁵⁴, tão cara a Novás. Inclusive Souza estabelece uma semelhança entre ambos os autores pela forma poética e hipnótica como utilizam a linguagem⁵⁵.

Da literatura brasileira moderna e contemporânea foram selecionados vários autores que privilegiam o uso do português coloquial na sua prosa, sem se exceder no emprego de regionalismos ou gírias para evitar a inacessibilidade daquilo que está sendo veiculado. Dentre as obras analisadas podemos mencionar: *A hora da estrela*⁵⁶ de Clarice Lispector, *Encontro marcado*⁵⁷ de Fernando Sabino e *Budapeste*⁵⁸ de Chico Buarque. Contudo, foi impossível fu-

50 Hemingway, E. *Ter e não ter*. Bertrand Brasil, (1ra edição) 2002. A referida obra será analisada mais extensamente nos antecedentes cinematográficos.

51 Piñera, V. *A carne de René*. SP: Editora Arx, 2003.

52 Sarduy, S. *De donde son los cantantes*, Edição de Roberto G. Echevarría, Madrid: Ediciones Cátedra, 5ta reimpressão, 2005.

53 Padura Fuentes, L. *Passado perfeito*. (Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman) SP: Cia. das Letras, 2005.

54 Rulfo, J. *El llano en llamas*. (Nona reimpressão revisada pelo autor) México: Fondo de Cultura Económica, 1987, em especial os contos *El hombre, ¡Diles que no me maten!* e *La noche en que lo dejaron solo*. pp. 35-47; 101-111; e 125-130, respectivamente.

55 Souza, R. D. *Lino Novás Calvo*. Boston: Twayne Publishers, 1981, p. 118.

56 Lispector, C. *A hora da estrela*. RJ: Rocco, 1998.

57 Sabino, F. *Encontro marcado*. (78ª edição) RJ: Record, 2005.

58 Buarque, C. *Budapeste*. SP: Cia. Das Letras, 2004.

gir de uma cita obrigatória a uma obra-prima do coloquialismo regional como *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa⁵⁹. Paralelamente, pesquisei e inseri no roteiro expressões obtidas através de matérias publicadas em jornais regionais sobre as profissões dos protagonistas, visando a aumentar o grau de veracidade das falas dos personagens⁶⁰ por meio de expressões idiomáticas (gírias) próprias dos membros da categoria. Porém, não seria até a incorporação posterior dos profissionais responsáveis pelo tratamento dos diálogos e revisores do roteiro que este objetivo seria alcançado satisfatoriamente.

Com posterioridade à pesquisa literária, autores básicos à fundamentação teórica da pesquisa foram acrescentados à bibliografia, com destaque para Philippe Dubois, Jacques Aumont e Michel Marie. Outro tanto aconteceu ao lermos as memórias de García Márquez, Fellini e Wajda, no intuito de apreender, caso seja possível, por intermédio da experiência dos mestres. Mais recentemente, descobri em Brasília um *Dicionário de gíria*⁶¹ que talvez tivesse me evitado algumas dores de cabeça durante a escrita do roteiro.

3.5 ANTECEDENTES E REFERENTES CINEMATOGRAFICOS DA PESQUISA

No começo da pesquisa, houve certo devaneio intelectual sobre o aproveitamento da suposta experiência pessoal acumulada enquanto cinéfilo ao longo dos anos e, em particular, do que talvez pudesse definir como um sentido crítico desenvolvido pelo treinamento do olhar resultante dessa experiência, desde que adequado ao novo meio e desde que não perdesse de vista as dicas de Wajda para diretores estreantes⁶². Basta dar uma olhada no elucidativo prólogo de Ítalo Calvino para um texto autobiográfico de Fellini⁶³ para descobrir que a memória me traiu. Aquilo que cheguei a considerar como treinamento do olhar não passava de um eufemismo elucubrativo de um estágio do processo de individuação psicológica na adolescência. Estou a falar, segundo Marie e Aumont, em termos de psicologia aplicada ao cinema, da relação espectador/filme – e, em especial, dos mecanismos de memorização com ênfase na memória diferida ao invés da memória imediata – e da participação – em decorrência do grau de empatia que inter-relaciona o espectador com o filme a ponto de vivenciá-lo⁶⁴. De fato, boa parte da minha cultura cinematográfica foi adquirida entre os 14 e os 19 anos, quando, graças a uma carteira de estudante de artes plásticas, tinha acesso gratuito à Cinemateca de Cuba.

59 Guimarães Rosa, J. *Grande sertão: Veredas*, (19ª edição) RJ: Nova Fronteira, 2001.

60 Como, por exemplo, a matéria sobre os taxistas publicada no jornal *A tribuna*, Vitória, ES, em 28/08/2005, *A T2*, p. 1; e a entrevista sobre a suposta existência de torturas dentro do exército publicada no mesmo jornal, em 29/11/2005, na seção *Cidades*, p. 9.

61 Serra e Gurgel, J. B. *Dicionário de gíria. Modismo lingüístico, o equipamento falado do brasileiro*. Brasília: Gráfica Valci Editora Ltda. (7ma Edição) 2005.

62 Em Wajda, A. *Um cinema chamado desejo*. Petrópolis: Campus, 1989.

63 Em Fellini, F. *Fazer um filme*. RJ: Civilização Brasileira, 2004.

64 Em Aumont, J. & Marie, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003, pp. 245-246.

Numa espécie de exercício iludente, acreditei temporariamente que a referida memória cinematográfica unida à leitura continuada – de forma intermitente – de teoria cinematográfica supriria as lacunas decorrentes da minha formação específica.

Outro tanto aconteceu com uma série de vivências que acabaram se diluindo, se ocultando, com o passar do tempo, em nome de uma otimização do funcionamento cerebral e, talvez, também, devido a um mecanismo de defesa perante as frustrações. As referidas vivências foram trazidas à tona, aos poucos, como que por acaso, devido aos ingentes esforços na utilização da minha própria memória afetiva durante a reescrita do roteiro. Estou me referindo às leituras de teatro, ao estudo da dramaturgia e ao fascínio pela cenografia⁶⁵. No entanto, toda a referida experiência anterior poderia ser englobada apenas dentro do campo do amadorismo teórico, sendo, portanto, apenas parcial e limitadamente eficaz num meio que visa à arte total, requerendo a realização de inúmeros exercícios práticos. De fato, a única tentativa séria de objetivar a mencionada bagagem conceitual foi um desastrado intento de curta, *Contos do galinheiro*, realizado e produzido, de forma extensiva, demasiado extensiva – ao contrário do que aconselham tanto os manuais de todo tipo quanto a prática e o bom-senso – por uma equipe de colegas no marco de uma disciplina do programa da Pós-graduação em Multimeios. A idéia inicial – que prometia muito – acabou se diluindo, transformando-se naquilo que deveríamos evitar. No início, acreditava na possibilidade de poder tirar partido da minha suposta falta de vícios técnicos decorrentes de uma aprendizagem com ênfase nos manuais – como constatara nas conversas com os colegas da equipe formados todos em outras universidades. Outro tanto aconteceu nas consultas com os profissionais que fizeram o tratamento dos diálogos, na primeira versão do roteiro literário. Acreditava poder realizar uma aproximação mais criativa, sacramentada, com o caráter falsamente aurático da “obra única” num meio expressivo baseado no trabalho coletivo. Na verdade, acabei cometendo, nas palavras de Wajda, uma deformação profissional exclusiva de principiantes⁶⁶: debrucei-me nos detalhes e perdi de vista o todo. Contudo, esse foi o marco divisor das águas que me possibilitou situar-me no eixo da pesquisa.

Refletir sobre os antecedentes cinematográficos é uma homenagem necessária a algumas

65 Minha primeira incursão num cenário foi como contra-regra substituto numa peça do grupo Teatro Político Bertold Brecht, no Teatro Mella, em Havana, no verão de 1978. Em 1983, enquanto realizava meu serviço social no interior do país, fiz uma breve incursão em cenografia numa escola moçambicana a pedido dos professores. Nesse mesmo ano, trabalhei num projeto de cenografia para uma peça engajada do grupo de criação coletiva Pinos Nuevos, dirigido pelo ator Pedro Rentería, que acabou não se materializando. Posteriormente, em 1991, fui convidado a fazer um estágio de cenografia cinematográfica nos EUA, mas problemas no que tange ao visto inviabilizaram o projeto. Em 1994, enquanto trabalhava em um centro nacional de capacitação para professores de artes subordinado ao Ministério de Cultura, organizei um *workshop* de cenografia a ser ministrado pelo cenógrafo norte-americano Richard Hoover, a quem conhecia desde 1979. Mais uma vez, problemas relativos ao visto inviabilizaram o *workshop*.

66 Em Wajda, A. Op. Cit. pp. 117-118.

das diversas variações individualizadas – por intermédio das pessoas dos criadores – sobre uma temática específica: a morte do protagonista da ação – por ele intuída – como consequência de um erro passado. Certamente são inúmeras as variações possíveis deste tema universal; porém, situo como antecedentes apenas aqueles filmes que mais me marcaram emocionalmente, mostrando-me o caminho a ser percorrido e quais as escolhas a evitar, assim como que elementos não perder de vista durante a objetivação do projeto.

Como no subcapítulo anterior, os antecedentes e referências utilizados neste trabalho também podem ser divididos em duas linhas de pesquisa que se sucederam no tempo: a trama híbrida que transcorria em Havana e a narrativa ficcional brasileira. No primeiro caso, mostrou-se indispensável a análise da antológica versão do cinema *noir* norte-americano *Ter e não ter*, realizada por Hawks a partir da novela de Hemingway de igual título. Como apontado por Chion⁶⁷, trata-se de uma transposição de contextos, cenários e personagens de uma ilha hispanófona para uma ilha francófona, enquanto se mantém um contexto específico – o contrabando – inserido em outro maior – de revolução social ou de movimento clandestino –, num roteiro feito a quatro mãos. De qualquer forma, concluímos que, inicialmente, conferimos uma importância excessiva ao estudo dessa obra enquanto antecedente. Foram analisados também *Topázio*, um filme B de Hitchcock⁶⁸ que lembra um folhetim da Guerra Fria com trama cubana; e o “roteiro” de um clássico do cinema, *Casablanca*, em versão original⁶⁹. Mais recentemente – quando este capítulo estava já praticamente concluído –, assisti a vários filmes que tratam do assunto do exílio de forma direta, de pontos de vista muito diferentes. Um deles, o melodrama norte-americano *Cidade perdida*, produzido e dirigido por Andy García⁷⁰ com roteiro de Cabrera Infante, encarna de forma exemplar o perigo de se utilizar lugares-comuns e a nostalgia simplista do exilado ao se narrar uma história excessivamente local, o que traz como resultado uma narração obscura, preta de citações que somente conseguem comunicar alguma coisa àquele membro dessa minoria que se encontra em similares circunstâncias – tanto físicas como psicológicas. O referido filme me fez repensar quão oportuna fora a mudança de cenários e de ambientação do roteiro que originou esta tese. De fato, mostrou-me que a primeira versão do mesmo ia por aquele mesmo e trilhado caminho por meio do qual nem mesmo um afamado e consagrado crítico cinematográfico, escritor e também roteirista (no caso, Cabrera Infante), conseguira ser bem-sucedido. Um outro filme talvez seja, por seu lirismo, um clássico sobre a temática: *Exílios*, de Tony Gatlif⁷¹; este, no

67 Chion, M. *O roteiro de cinema*. SP: Martins Fontes, 1989.

68 Hitchcock, A. *Topázio (Topaz)*, EUA, Warner, 1969.

69 De fato, trata-se de uma síntese em formato pdf de várias versões do referido roteiro, conforme indica a fonte no prólogo.

70 García, A. *Cidade perdida (Lost city)*, EUA, 2005.

71 Gatlif, T. *Exílios*, França, 2004.

entanto, não exaure a temática como demonstrado por *A grande viagem*, de Ismaël Ferroukhi⁷² e também por *Lugar nenhum na África*, de Caroline Link⁷³, dentre outros.

Um desdobramento necessário da pesquisa foi coletar informação sobre filmes cujos protagonistas são taxistas ou cuja temática se desenvolve ao redor dos táxis. Para minha surpresa – no que diz respeito ao apelo dramaturgico do assunto –, descobri⁷⁴ mais de 180 títulos sobre a referida temática, que vão desde comédias, dramas, *thrillers*, seriados de TV e documentários, até filmes pornô. A partir das informações contidas na sinopse ou nas críticas, confeccionei uma lista de onze filmes a serem analisados como antecedentes cinematográficos diretos desta pesquisa, o que resultaria de grande utilidade ao desenvolvermos a psicologia e a gestualidade da personagem de Joca; ao estudarmos os enquadramentos e os ângulos das tomadas; e o uso da cor, dentre outros itens. Esses filmes constituíram referências obrigatórias da pesquisa imagética, de forma a evitar lugares-comuns ou citas gratuitas. É interessante notar que, de toda essa lista, há apenas um filme norte-americano no espírito do cinema noir que é contemporâneo à obra de Novás. Estou me referindo a *Taxi!*, de Roy del Ruth, 1932⁷⁵. A trama do filme nos parece hoje uma colcha de retalhos de gêneros cinematográficos diversos, na qual há romance, musical e elementos do cinema *noir*. No entanto, a fotografia P/B do filme apresenta vários bons PP em leve *plongée*, enquanto a trilha sonora da seqüência inicial resulta adequada. O filme me permitiu conhecer tanto os modelos dos táxis quanto as vestes dos motoristas à época de Novás. Por outro lado, a luta entre os taxistas independentes da *Gramercy* e as gangues da companhia de taxistas consolidados que pretendem estabelecer um monopólio poderia equiparar-se ao seu conto *Aliados y alemanes*. Já o filme *Táxi*, de Carlos Saura⁷⁶, narra uma história de amor entre os filhos de dois integrantes de um esquadrão da morte formado por taxistas, cuja ideologia de falange franquista (machismo, xenofobia e homofobia) lhes leva a assassinar, de forma coordenada, qualquer passageiro que possa ser incluído entre seus objetos de medo e ódio. Pontos altos do filme em relação à pesquisa: O uso da cor (as mudanças de temperatura) e os ângulos das tomadas dos motoristas e, em especial, o uso dos reflexos nos enquadramentos. *Táxi, un encuentro*, de Gabriela David⁷⁷ foi um achado no que diz respeito à pesquisa: um roteiro circular que volta sempre ao ponto de partida até conhecermos toda a história que é contada por partes; um protagonista marginal que rouba os táxis nos quais trabalha; uma visão da Buenos Aires noturna, e em especial, dos seus

72 Ferroukhi, I. *A grande viagem (Lê grand Voyage)*, França, 2004.

73 Link, C. *Lugar nenhum na África (Nowhere in África)*, Alemanha, 2001.

74 Ver portal da *The Internet Movie Database* www.us.imdb.com.

75 Também conhecido como *Taxi, please* ou *The blind spot*, foi produzido pela Warner Brothers, com James Cagney e Loretta Young como protagonistas.

76 Saura, C. *Taxi*, Espanha-França, 1996.

77 David, G. *Táxi, un encuentro*, Argentina, 2001.

arrabalde. Ora, o filme – que parece ter sido inspirado num ou em vários contos de Novás – conta com uma trilha sonora de qualidade, uma edição primorosa e uns enquadramentos que seriam, sem dúvida, os que eu gostaria de fazer em *Joca e o labirinto*. Por sua vez assistir a *Il tassinaro*, de Alberto Sordi⁷⁸, resultou em algo demasiadamente previsível. Contudo, chamou minha atenção o uso de objetos do cotidiano como objetos de cena; as tomadas externas do pára-brisa sob a chuva; assim como o cuidado que devemos ter ao gravarmos reflexos em vidros e janelas. No que diz respeito aos filmes *Un taxi mauve*, de Yves Boisset⁷⁹ e *Taksi-blyuz*, de Pavel Lungin⁸⁰, uma vez que não tive acesso a cópias legendadas dos mesmos, a minha apreciação limitou-se à observação isolada de alguns dos seus elementos constitutivos (fotografia, edição, iluminação e trilha sonora).

Dentre os filmes acessíveis no mercado, na TV a cabo ou nas instituições culturais nacionais que, de uma forma ou de outra, tratam da temática do taxista e que também foram analisados, se destacam: o filme franco-inglês *All or nothing* (Agora ou nunca, na tradução para o português), do diretor e também roteirista Mike Leigh, 2002; o curta-metragem gaúcho *Passageiros*, de Glênio Póvoas e Carlos Gerbasse, 1987; e inclusive o thriller norte-americano *Collateral*, de Michael Mann, 2004.

Da referida lista, apenas não foi possível encontrar, por razões de inacessibilidade, os filmes *Le taxi*, de Gabriel Mamruth, e *Une journée en taxi*, de Robert Ménard⁸¹.

Ao estudarmos quais os referentes para a trama ficcional que se desenvolve no Brasil, foram analisadas adaptações cinematográficas de obras literárias que tratam a temática da morte do protagonista, previsível e conhecida pelo próprio leitor/espectador, como o longa-metragem ítalo-colombiano *Cronaca di una morte annunciata*, de Francesco Rosi, 1987, com roteiro do próprio García Márquez e Tonino Guerra. Há um outro filme cujas imagens guardo nebulosamente na memória por tê-lo visto há uns vinte e tantos anos, e que teria gostado de rever, por considerá-lo, se a memória não me trai, um provável antecedente cinematográfico da pesquisa. Estou me referindo a *En este pueblo no hay ladrones*, do mexicano Alberto Isaac, 1965, com roteiro de García Márquez, o qual, por se tratar de uma raridade de cinematografias, foi impossível obter. Assim sendo, o mencionamos apenas à guisa de informação. Por último, um dos meus primeiros ensaios em vídeo no marco de uma disciplina do programa da Pós-graduação em Multimeios, o curta *Impermanência*, que consistiu num intento – não cristalizado – de translação para o vídeo de um conto do uruguaio Horacio Quiroga sobre o tema da morte do protagonista, que resulta também uma temática constante na obra de Novás.

78 Sordi, A. *Il tassinaro*, Itália, 1983.

79 Boisset, Y. *Un taxi mauve*, França-Irlanda-Itália, 1977.

80 Lungin, P. *Taksi-blyuz*, URSS, 1990.

81 Mamruth, G. *Le taxi*, França, 2000; e Menard, R. *Une journée en taxi*, Canadá-França, 1982.

Para concluir, gostaria de destacar elementos da realização, algumas idéias ou pressupostos estéticos presentes em alguns filmes da minha preferência que poderiam se constituir numa espécie de pauta artística no hipotético caso de poder gravar o resultado desta pesquisa. Gostaria de fazer a ressalva de que, embora esteja ciente do caráter sempre limitado, incompleto de qualquer lista de possíveis antecedentes filmicos que eu consiga redigir, vou, mesmo assim, tentar enunciá-lo: Há filmes cuja poética me acompanha há um longo tempo e não me canso de assistir a eles novamente. É o caso de *Solaris*, 1972, e *Andrei Rublev*, 1966, ambos de Tarkovsky; de *Ugetsu monogatari*, 1953, de Kenji Mizoguchi; de *Seppukku*, 1962, e *Kaidan*, 1964, ambos de Masaki Kobayashi; de *Dô desu ka den*⁸², 1970, de Akira Kurosawa; e, também do documentário *Koyaanisqatsi*, 1982, de Godfrey Reggio. Mais recentemente, me fascinam o ritmo, os enquadramentos, as cenografias parcíssimas e, sobretudo, o farto emprego de símbolos nos filmes *Primavera, verão, outono, inverno... E primavera*, 2003, e *O arco*, 2005, ambos do sul-coreano Ki-duk Kim. A fotografia, o roteiro e o ritmo no filme vietnamita-norte-americano *Três estações*, de Tony Bui, 1999. E também o lirismo da edição do filme greco-franco-italiano *A eternidade e um dia*, de Theo Angelopoulos, 1998. A *mise-en-scène*, a montagem e, em especial, o uso da cor e da iluminação em filmes de Peter Greenaway como *O diário de cabeceira*, 1996; e *O cozinheiro, o ladrão, a mulher e o amante*, França-Holanda, 1989. E também o clássico *Europa*, de Lars Von Trier, 1991, pelo contraponto rítmico no uso do P/B e da cor na fotografia, assim como pelo uso do back projection, que remete ao uso desses recursos por Silberberg. O próprio autor declarou ter feito uma espécie de compêndio da História do cinema nesse filme, tal a quantidade de recursos variados empregados. Guardadas as devidas proporções, resulta o mesmo tipo de apelo estético que eu – enquanto realizador hipotético de um filme que somente existirá no meu devaneio consciente – sinto ao tentar objetivá-lo em palavras.

82 No Brasil foi traduzido como *Dodeskaden – O caminho da vida*.

4. CONCLUSÕES

Acredito que não há, de fato, aspectos conclusivos nesta pesquisa no que diz respeito ao projeto de longa-metragem em vídeo apresentado. Há, sim, um roteiro muito trabalhado, especialmente a decupagem, que poderia servir como ponto de partida para a realização de inúmeras modificações e correções num set de filmagens real. Outro aspecto a ser ressaltado diz respeito às nuances que apresenta o storyboard quando comparado à decupagem. Nesse sentido, o próprio storyboard não passa de uma espécie de guia mestra que também poderia vir a sofrer substituições nas brain storms com a equipe de realização, que costumam anteceder as gravações num estúdio. Assim, pois, Joca e o labirinto é o resultado momentaneamente finalizado da impermanência do devir criativo, numa pesquisa intensiva desenvolvida ao longo de quatro anos. Na referida pesquisa, os diferentes estágios da escrita do roteiro – o roteiro literário e a decupagem – e do desenho do roteiro imagético – o storyboard – apresentam-nos versões diferentes e complementares da mesma diegese videográfica, nas quais há aportes incrementais nas falas, por parte dos responsáveis pelo tratamento dos diálogos. O conjunto dessas sobreposições temporais, as suas nuances, na busca por uma síntese ideal entre palavra, som e imagem, talvez sejam o mais próximo de uma obra de arte total que este pesquisador possa chegar: um filme imaginado, muito sonhado, fruto do devaneio, segundo Bachelard.

No primeiro capítulo, constituído pelas sucessivas reescritas do roteiro, storyboard incluído – embora aqui pudéssemos falar com propriedade de redesenho e de esquemas heurísticos –, houve um processo de decantação de uma narrativa transculturada, como resultado das várias aproximações sucessivas no tempo, durante a transcodificação para vídeo de um dos quatro ciclos do mito do herói segundo Radin, o ciclo do Red Horn. Trata-se de um personagem ambíguo que possui os requisitos arquetípicos do herói, ou melhor, do anti-herói. O perigo à sua segurança e felicidade radica nele próprio, na ambigüidade da sua natureza humana (no caso, falamos de Joca, o protagonista). Embora o vídeo esteja alicerçado em estruturas-chave da trama literária original que subjazem na diegese, o resultado ultrapassa a simples transposição a outro meio expressivo. O projeto de vídeo resultante apresenta-se, assim, como uma adaptação inspirada numa obra literária. Uma translação que se conforma qual uma somatória de equivalentes transpostos: de lugar, de época, e de personagens. Uma adaptação a meio caminho entre literalidade e equivalências, sem aderir a uma determinada linha de pensamento com exclusão de outra. Não poderia ser de outra maneira no caso de uma pesquisa que se alicerça no pressuposto da importância de um enfoque híbrido como motor criativo para o campo das artes.

No segundo capítulo, intitulado Diário de bordo do processo criativo, descrevem-se os percalços decorrentes da evolução dos processos translativos e criativos durante a elaboração de um projeto de longa-metragem em vídeo, com destaque para o papel da direção de arte no filme, que visa a criar uma atmosfera atemporal e simbólica, misto de elementos procedentes do existencialismo e do expressionismo. Dentre os pontos a salientar, ao avaliarmos o próprio processo criativo, destacam-se: A) A dificuldade em obtermos um equilíbrio, uma alternância, entre a visão de conjunto (da totalidade do filme) e a visão periférica (dos inúmeros detalhes que o integram) num processo criativo tanto intensivo quanto extensivo; B) A necessidade de apreensão prévia das especificidades da área de conhecimento estudada para poder fazer uso, a posteriori, das ferramentas criativas adequadas. Em outras palavras, foi necessário realizar uma imersão temporária no objeto de estudo, a literatura no caso, por intermédio da escrita do roteiro literário. Durante a referida imersão, evitou-se desenvolver qualquer pesquisa paralela com referências imagéticas – como por exemplo, o subcapítulo 2.6, o storyboard, ou o apêndice II. Posteriormente, no seguinte estágio da pesquisa, as imagens literárias prévias transformaram-se em imagens visuais. C) A gradativa conscientização de que, por trás da empatia, do apelo estético inicial que me cativara aproximando-me da obra de Novás Calvo, subjaziam inúmeras raízes com base nas emoções.

No que diz respeito à abrangência e à quantidade de conteúdos complementares incluídos nos extensos pós-textos desta pesquisa, podemos concluir que os referidos desdobramentos foram o resultado de uma pesquisa dilatada no tempo, como salientado na Introdução. No Apêndice I, relativo às grades que ilustram as sucessivas transformações do roteiro num todo orgânico, as mesmas nós ajudaram a visualizar e descrever, após um lapso de tempo, a forma em que isto aconteceu. Nesse sentido, a inclusão de fichas e croquis foi de grande serventia. Já no Apêndice II, dedicado a esboçar alguns dos elementos inerentes à pré-produção, foram incluídos desde os mais importantes objetos de cena, cenografias, exemplos de pintura facial e figurinos, até um levantamento fotográfico das possíveis locações em exteriores no Centro e na Cidade Alta de Vitória. Contudo, o referido levantamento fotográfico não exclui a possibilidade de acréscimos de outras locações. Por sua vez, o Apêndice III – que, em realidade resulta um quase capítulo com pretensões de prólogo – apresenta a figura e a obra de Novás Calvo aos estudiosos brasileiros, por intermédio da análise contrastada da visão que dele têm seus escassos pesquisadores, assim como pela ênfase por nós conferida aos lugares comuns que passaram despercebidos. Como salientado anteriormente, o referido Apêndice é um desdobramento teórico da pesquisa criativa que pretendeu obter um retrato híbrido e parcialmente abrangente do autor no campo das artes, para o qual se alicerçou a pesquisa na citação do conhecido conceito de trindade cultural que explica as origens híbridas da cultu-

ra cubana, segundo Ortíz (etnólogo e criminalista), Frajinals (historiador e economista), e Sarduy (poeta e ensaísta). Trindade está que fora magistralmente refletida na obra do eterno viajante intercultural que foi Novás.

Finalmente, no anexo, foi incluída uma versão original do conto de Novás que originou a pesquisa. A versão transcrita foi a publicada pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica, em 1964, na antologia de Menton, *El cuento hispanoamericano*. Acredito que se faça necessário incluir uma versão da obra não traduzida para o português, dentro do marco acadêmico, para possibilitar que outros pesquisadores tenham acesso à totalidade dos elementos que integram o processo criativo em um estudo de caso.

5. BIBLIOGRAFIA

- Alea, T. G.** *Dialética do espectador*. SP: Summus Editorial, 1984.
- Aumont, J. & Marie, M.** *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- Aumont, J.** *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.
- _____ *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- _____ *O olho interminável [Cinema e pintura]*. SP: Cosac & Naify, 2004.
- Autores vários.** *Evaluando el castrato*. Revista Occidental, IICLA, 1991.
- Autores vários.** *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (Seminário)*. Brasília: Editora da UNB, 1986.
- Balázs, B.** *El film*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Balogh, A. M.** *Conjunções – disjunções – transmutações: Da literatura ao cinema e à TV*. SP: Annablume, 2004.
- Baroja, J. C.** *Los pueblos de España*. (2 vol.) Madrid: Istmo, 1981.
- Barthes, R.** *Mitologias*. RJ: Difel, 2003.
- Bordwell, D.** *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paídos, 1996.
- Borer, A.** *Joseph Beuys*. SP: Cosac & Naify, 2001.
- Calvo, L. N.** *Lino Novás Calvo. Obra narrativa* (Prólogo de Jesús Díaz) Habana: Letras Cubanas, 1990.
- _____ *Otras maneras de contar* (Introdução e edição de Carlos Espinosa Dominguez). Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Campbell, J.** *O herói de mil faces*. SP: Cultrix/Pensamento (9. ed.), 2004.
- _____ *O poder do mito*. SP: Palas Athena, 1996.
- Cândido, A.; Rosenfeld A.; Almeida P., e Salles G., P. E.** *A personagem de ficção*. SP: Editora Perspectiva, 11. ed., 2005.
- Cano, P. D.** *Los Celtas, la Europa del hierro y la península ibérica*. Madrid: Siléx Ediciones S.L, 2002.
- Carone, E.** *Revoluções do Brasil Contemporâneo 1922/1938*. SP: Difel, 1965.
- Carpentier, A.** *Crônicas*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Cheshire, D.** *The complete book of video*. London: Dorling Kindersley, 1990.
- Chion, M.** *O roteiro de cinema*. SP: Martins Fontes, 1989.
- Cooper, J. C.** *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. (Reimpressão) London: Thames & Hudson, 1998.
- Dubois, P.** *Cinema, vídeo, Godard*. SP: Cosac & Naify, 2004.
- Fellini, F.** *Fazer um filme*. RJ: Civilização Brasileira, 2004.

- Frajinals, M.** *Cuba. Espanha. Cuba. Uma história comum*. Bauru - SP: Edusc, 2005.
- _____ *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Habana: Ciencias Sociales, 1978.
- Franqui, C.** *Retrato de família con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Fuentes, C.** *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Gaudreault, A. & Jost, F.** *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paídos, 1995.
- García Marquéz, G.** *Oficina de roteiro de G. García Marquéz: Como contar um conto*. RJ: Casa Jorge Editorial, 2004.
- Gerbasse, C.** *Cinema: Direção de atores*. RJ: Artes e Ofícios, 2003.
- Habel, J. & Castro, F.** *Proceso al sectarismo*. Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1965.
- Hall, K. E.** *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1989.
- Infante, G. C.** *Vista do amanhecer no trópico*. SP: Cia. das Letras, 1998.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.** *Diccionario de la Literatura Cubana (2 Vol.)*. Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Jung, C. G.** *Símbolos da transformação*. Vol. V, Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____ *Tipos psicológicos*. Vol. IV, Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____ *Psicologia do inconsciente*. VII/I, Petrópolis: Vozes, 1993.
- Kuster, E.** *Marcovaldo e doze passeios em Vitória*. Vitória: Artgraf/Univix, 2003.
- Linhares, M. Y.** (Org.) *História Geral do Brasil* (9. ed. revista e atualizada; 11. tiragem). SP: Campus, 2000.
- Machado, A.** *A arte do vídeo*. SP: Editora Brasiliense, 1988.
- Marie, M. & Aumont, J.** *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- Miskulin, S. C.** *Cultura ilhada: Imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. SP: Fapesp/Xamã, 2003.
- Monterroso, A.** *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 1996.
- Nichols, B.** *La representación de la realidad*. Barcelona: Paídos, 1996.
- Oroz, S.** *Gutierrez Alea: Os filmes que não filmei*. RJ: Anima, 1985.
- Ortíz, F.** *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. (Edição crítica de Santi, E. M.) Madrid: Cátedra, 2005.
- Petric, V.** *Constructivism in film*. London: Cambridge Press, 1997.
- Piñera, V.** *A carne de René*. SP: Arx, 2003.
- Poupeye, V.** *Caribbean Art*. London: Thames & Hudson, 1998.
- Ramírez, J. A.** *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

- Reisz, K. & Millar, G.** *The technique of film editing*. UK: Focal Press, 1989.
- Revista Cinemais** *Neo-realismo na América Latina*. RJ: Aeroplano, N.º 4, Abril/Junho, 2003.
- Roel, A. E & Castelao, O. R.** *Los gallegos y América*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Roses, L. E.** *Voices of the storyteller. Cuba's Lino Novás Calvo*. Connecticut: Greenwood Press, 1986.
- Rush, M.** *New media in late 20th Century art*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Said, E.** *Reflexões sobre o exílio*. SP: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993*. SP: Cia. das Letras, 2005.
- Sánchez-Biosca, V.** *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paídos, 1996.
- Saraiva, L. & Cannito, N.** *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. SP: Conrad, 2004.
- Sarduy, S.** *Antologia*. (1a reimpressão) México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. *De donde son los cantantes*. (Edição de Echevarría, R. G., 4. ed.) Madrid: Cátedra, 2005.
- Serra e Gurgel, J. B.** *Dicionário de gíria. Modismo lingüístico, o equipamento falado do brasileiro*. Brasília: Gráfica Valci Editora Ltda. (7. ed.) 2005.
- Seymour, M.** *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Solana, A. G.** *Maneras de narrar: Contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá*. NY: Torres Library of Literary Studies, 1972.
- Soljenítsin, A.** *Arquipélago Gulag*. SP: Difel, 1973.
- Souza, Raymond D.** *Major cuban novelists. Innovation and tradition*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1976.
- _____. *Lino Novás Calvo*. Boston: Twayne Publishers, 1981.
- Süssekind, F. & Dias, T.** *A história literária e as técnicas da escrita*. RJ: Edições Casa Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004.
- Tarkovsky, A.** *Esculpir o tempo*. SP: Martins Fontes, 1998.
- Truffaut, F.** *HITCHCOCKTRUFFAUT: Entrevistas. Edição definitiva*. SP: Cia. das Letras, 2004.
- Unamuno, M.** *Andanzas y visiones españolas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- _____. *Por tierras de Portugal y de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- _____. *El caballero de la triste figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- _____. *Viejos y jóvenes*. Buenos Aires: Espas-Calpe, 1946.
- _____. *La dignidad humana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.

- Vanoye, F.** *Guiones modelo y modelos de gui3n*. Barcelona: Paídos, 1996.
- Wajda, A.** *Um cinema chamado desejo*. Petr3polis: Campus, 1989.
- Whitmont, E. C.** *A busca do s3mbolo. Conceitos b3sicos de psicologia anal3tica*. SP: Cultrix, 1995.
- Williams, R.** *Trag3dia moderna*. SP: Cosac & Naify, 2002.
- Xavier, I.** *O discurso cinematogr3fico*. RJ: Paz e Terra, 1984.

6.1 APÊNDICE I

6.1.1 PRIMEIRO ESTÁGIO DO PROCESSO DE ESCRITA DO ROTEIRO LITERÁRIO

As séries de gráficos que refletem os sucessivos estágios do processo da escrita do roteiro formam parte de uma análise *a posteriori* para tentar balizar os padrões do meu próprio processo criativo. De certa forma, eu sou meu próprio instrumento de medição; logo, o resultado das medições não será suficientemente objetivo, porém, talvez, as mesmas apresentem alguma utilidade a outros pesquisadores. Pelo menos espero isso.

Neste estágio foram incluídos: o projeto inicial do argumento (21/10/02), a primeira caracterização dos personagens (23/08/03) e a primeira versão do roteiro literário (18/09/03). No quesito número de linhas do texto no original, enumeram-se apenas as linhas do texto original correspondentes às idéias-chave da narrativa que foram mantidas, mesmo que modificadas, no processo de transcodificação e nas sucessivas reescritas posteriores tanto do roteiro literário como da decupagem. O presente gráfico constituiu a divisão basilar a que se faz referência na nota de rodapé nº. 12 do Capítulo II, p. 118.

Mudanças à trama								Criar situação e personagens.		Fogos de artifício	
Ordenamentos temporais da seqüência			Flash back	Flash back	Flash back	Flash back	Flash back	Flash back	Flash back	Flash back	
Nº. de linhas de texto no original	07	06 (encontro com os informantes), 02 (visita à casa)	06 (descrição do estado de ânimo)	06 (jovens o alugam), 04 (passa a ajudá-los), 02 (fala deles no ponto)	20 (primeira detenção)	06 (sente-se vigiado), 02 (multas), 03 (segunda detenção)	16 (Servando)	03 (anda armado)	02 (os jovens revolucionários não confiam nele).	Antecede a 1ra. cena.	02 (ruas tomadas)
Personagens	Ramon (R)	Jovens (J), R, Estela (T), o filho (J)	R	J, Motoristas do ponto de táxi (MPT)	Polícia civil (PC), R, Oficial (O)	R, PC.	S, R, E		R	R	R, J
Planos por cena	3	7	2	3 ou 4	4	4	2			2	3 ou 4
Subdivisão da narrativa original em cenas (ações)	Acorda. Dorme faz 4 dias na praça. Sabe-se sentenciado. Descrição de casa, do trabalho e do personagem.	Encontro com os outros informantes. Precavido, é observado por um jovem. Estaciona na praça. Visita às escondidas sua casa.	Passa frente à delegacia. Febre revolucionária. Lembra a vida no interior e a sua chegada à cidade.	Os jovens o alugam. Passa a ajudá-los. Fala deles no ponto de táxi.	Doença do filho. Mulher grávida. Primeira detenção e espancamento. É solto. Dorme no ponto. Lembra de outras visitas à delegacia para pagar propina.	Trabalhando no táxi. Se sente vigiado. É multado duas vezes num mesmo dia. Segunda detenção e espancamento. É solto.	Colocam a Servando (S) para aliciá-lo. Delação. Justificativas do fato.	Emagrece. Consciência culpada. Mudanças sociais. Anda armado.	É abandonado a sua sorte pelos colegas informantes. Os jovens revolucionários não confiam mais nele. Começa a revolução.	Monólogo. Perambula sem rumo. Muda de ponto. Adormece.	Dois jovens revolucionários assaltam uma casa. Finge concertar o carro. Ruas tomadas pela multidão. Tenta fugir. Volta.
Cena n.º (Diacrônica)	1 (1B)	2 (2B)	3	4	5	6	7 (2A)	8	9 (2C)	10 (1A)	11
Continuidade da ação: cena n.º (Sincrônica)	1	5B	2A	2	3	4	5 (Antigo 6)	7	5C	7	8
Linha do tempo	Presente	Passado	Passado	Passado remoto	Passado	Passado	Passado	Passado	Pretérito	Presente	Presente

Mudanças à trama	Unir os dois linchamentos num só. Veste o uniforme do grupo vencedor.	Ele não come nada.	Usar o monólogo na decupagem.	Inserir antes do linchamento. Início da perseguição final. Examina a pistola.	Crianças no parque. Roubo da pistola.	Tapetes na embaixada. Testemunho.	
Ordenamentos temporais da seqüência							
Nº. de linhas de texto no original	12 (linchamento)	04 (saques)		09 (é vigiado), 05 (a pistola... crianças observando-o).			
Personagens	R, fregueses (F), extras e figurantes	R, J, figurantes		J, R, figurantes, crianças	R, crianças.	R, multidões, milícia, polícia.	R, S, 8 ou 10 jovens
Planos por cena	8	5	1	8	3	1	1
Subdivisão da narrativa original em cenas (ações)	Greve geral. É alugado, assistem um linchamento. Seus fregueses fogem. Informa para os outros. Assiste outra perseguição e outro linchamento (homem queimado)	O táxi é ocupado por um grupo de jovens: euforia do triunfo. Saques. Lanche num boteco.	Monólogo	É vigiado. Finge revisar o carro. Veste roupa de mecânico. Descrição de R. Crianças observam a pistola.	Crianças	Dá partida. Perambula pela cidade. Medo. Multidão à caça de alguém para linchar. Esquadras da nova polícia.	No ponto de táxi assiste uma revista de uma carroça com sacas: há pessoas escondidas. Fogem. São mortas. Um deles é S.
Cena n.º (Diacrônica)	11	12	13	14		16	17
Continuidade da ação: cena n.º (Sincrônica)	9	10	11	9A	1A	13	12A
Linha do tempo	Presente	Presente	Presente	Presente			

Mudanças à trama	Material de arquivo. Balsa. Vestes de miliciano. Inserir antes da perseguição final.	Devaneio: A volta do filho pródigo. Imagens de arquivo.	Substituir carro batendo na boate pela queda da prostituta.	Terminar a perseguição num muro do cemitério. Vídeo do avião de tortura.	Fazer a cena no IML.	
Ordenamentos temporais da seqüência		Flash back	Flash back	Flash back (Atropela uma criança)		
Nº. de linhas de texto no original	19 (acredita estar sendo vigiado), 03 (foge).		10 (inicia-se a perseguição)	06 (bloqueiam a rua), 03 (registram o carro), 19 (interrogatório).		09 (é reconhecido).
Personagens	R, 02 jovens	R, E, extras e figurantes.	R, figurantes	R, figurantes.	R, figurantes.	E, figurantes, MT.
Planos por cena	6	10	16 ou mais	(cont.)		
Subdivisão da narrativa original em cenas (ações)	Monólogo no ponto de táxi. Acredita estar sendo vigiado. Medo. Foge pistola em mão: não há ninguém.	Praça. Monólogo. Revisita lugares e fatos da sua juventude. Sai da cidade, e, volta. Vai em casa, não entra, há soldados perto.	Inicia-se a perseguição final. Dois carros. É ferido na cabeça. Um carro bate numa boate. Tenta sair da cidade. Passa junto ao cemitério.	Decide ir para o hospital. Bloqueiam a rua, ferem-no pulso. Escapa. Ferem-no na têmpora. Bloqueiam a rua, foge. Perde velocidade. Escoltam-no. Param frente à estação da polícia. Registram o carro. Interrogatório.	Levam-no, ainda vivo, para dentro da estação. Ninguém percebe isso. Morre.	Pesquisam no ponto de táxi e na sua casa. O velho da limpeza o reconhece.
Cena n.º (Diacrônica)	5	18	19	19 (cont.)	20	21
Continuidade da ação: cena n.º (Sincrônica)	14	15 (16)	14	14 (cont.)	15	16
Linha do tempo	Passado	Passado				

6.1.2 SEGUNDO ESTÁGIO DO PROCESSO DE ESCRITA DO ROTEIRO LITERÁRIO

O segundo estágio do processo de reescritas sucessivas do roteiro se inicia, a meu ver, com a escrita da pré-decupagem (31/01/04); com a versão do argumento e dos personagens redigida em 24/02/04; e, com a primeira versão revisada do roteiro (17/03/05) que foi apresentada, posteriormente, na qualificação.

Mudanças à trama	Substituições					x	x		x	x	x		x		
	Permanência		x				x		x	x	x	x			
	Acréscimos	x		x	x			x			x	x	x	x	
Monólogos		x	x					x		x	x	x			
Diálogos					x			x			x		x	x	
Personagens	Joca (J), Guarda (G)					J, Tiago (Ti), Telinha (T), Júnior (Ju).					J, Lau (L), Codorna (C), Abel (A).		J, L, C, A, Zé.		
Nº de planos aproximados	3					4					1		4		
Fatos e ações	PAN da cidade. Trilha sonora Joca dorme no carro. Acorda assustado. Guarda fazendo ronda. Conversam. Joca lhe dá propina. O guarda vai embora. Joca reflete, dá partida.					Estaciona numa praça Saída Tiago. Entra no quarto. Contempla a T. Sai. Entra no carro. Dá partida.					Os jovens o aguardam.		Transporta pacotes. Se deixa convencer a vender cupons Tenta vender cupons a Zé. Leva uma bronca.		
Nº da cena no estágio anterior						2 B					3 e/ou 4		4		
Título da cena	Alvorecer na cidade					No cortiço					Dia-à-dia, noite-à-noite		Movimento, Movimento.		
Nº da Cena	1					2					3		4		
Nº do Ato	Ato I														
Linha do Tempo	Passado Recente					Presente					Passado		Passado		

Mudanças à trama	Substituições				x		x	x		x	x		
	Permanência				x	x		x		x			
	Acréscimos	x	x	x	x	x	x		x	x		x	x
Monólogos		x	x	x	x		x		x		x	x	
Diálogos	x				x	x			x	x		x	x
Personagens	J, Seu Antônio (P), Garçon (G)			J, Homens de cinza (HC), Filinto (F), Engraxate (Ex).			J, Zé, Motoristas de táxi (MT).			J, L, A, C, F, Chico (Ch).			
Nº de planos aproximados	4			4			3			4			
Fatos e ações	Bebe num bar. Um policial se senta ao seu lado e puxa conversa.	J quer ir embora, mas ao pagar se atrapalha e espalha os cupons pelo chão. O policial o ajuda a pegá-los.	J sai de cena.	É alugado por dois homens.	É detido e torturado.	Soltam-no.	Vai para o ponto de táxi.	Conversa com Zé que lhe dá uma bronca.	Crê que os colegas e os fregueses se esquivam dele.	É multado duas vezes no mesmo dia.	É observado pelos jovens.	É vigiado por F e Chico.	
Nº da cena no estágio anterior				5			5			6, 7, 8 e 9			
Título da cena	<i>Happy Hour</i> no boteco.			Visita às trevas I			Na fila			O acosso			
Nº da Cena	5			1			2			3			
Nº do Ato	Ato I			Ato II									
Linha do Tempo	Passado			Passado			Passado			Passado			

Mudanças à trama	Substituições			Permanência	Acréscimos	Monólogos	Diálogos	Personagens	Nº de planos aproximados	Fatos e ações	Nº da cena no estágio anterior	Título da cena	Nº da Cena	Nº do Ato	Linha do Tempo
	X		X												
	X				X	X		J, figurantes.	11	No ponto de táxi de um hotel de luxo. Acontece a mudança social.	2, 6, 8, 9, 10 e 14.	A sós.	2		Passado.
				X					Trabalhando à noite. Crê ser espiado. Foge de arma na mão, mas não há ninguém.						
					X				Distrai-se ao guardar a arma. Bate noutra carro. Foge.						
		X		X					Entra numa oficina mecânica no dia seguinte.						
			X	X					Perseguição e linchamento. Ajuda os linchadores.						
		X		X	X			J, Ma, Figurantes.	5	É abordado por membros de uma partida armada.	12, 15	Apoiteuse	3	Passado	
		X		X					Há saques. Manuel passa carregado de troféus.						
				X					Param para almoçar.						
				X	X				Na TV passam uma reportagem sobre a nova polícia.						
		X		X					Esquecem-no na mesa. Foge. Monólogo da pistola.						
	X	X		X	X	X		J, Perseguidores (Ps).	10	Acredita estar sendo delatado no ponto de táxi. Dá partida.	14, 19	Um Sinal de giz na saída do labirinto.	1	Ato VI	Presente.
		X		X					Cruza com outro carro em alta velocidade. Inicia-se a perseguição pela cidade.						
			X	X					É ferido várias vezes.						
				X	X					Consegue fugir. Conversa com o carro. Morre.					
	X	X		X	X			J, Legista (Lg), Ps, F, Jornalista, Ordenança.	3	O corpo de J está deitado numa maca do IML. O legista pendura a camisa de J no ar condicionado. Senta-se e preenche uns formulários.	19, 20, 21	Epilogo	2		Presente
		X		X					Entram os demais personagens e começa uma investigação sobre a identidade do defunto.						
				X					Entra uma ordenança que reconhece J.						

6.3 TERCEIRO ESTÁGIO DO PROCESSO DE ESCRITA DO ROTEIRO: A DECU- PAGEM

Correspondente à revisão dupla e à correção tanto das falas quanto do português da versão “definitiva” da decupagem, realizadas em 14/12/06 e 07/01/2007, respectivamente.

Obj. de cena							x				x	x	x	
Cenografia										x	x			
Mudanças na diegesis	Exclusões		x											
	Substituições		x						x			x		
	Permanência	x	x	x	x				x		x			
	Acréscimos	x					x	x		x		x	x	
Monólogos	x						x				x			
Diálogos	x	x	x	x		x			x			x		
Personagens	Médico Legista, Policiais 1, 2 e 3 (P1, 2 e 3), Oficial (F), Velho (V).					J, Guarda (G)			J, Tiago (Ti), Telinha (T), Figurantes, Júnior (J).			J, Abel (A), Codorna (C), Lau (L).		J, A e/ou C e/ou L.
Seqüência	1					2			3			4		5
Nº de planos	4					18			9			4		6
Fatos, situações e ações	Um médico legista pendura uma camisa ensangüentada no ar condicionado de um escritório da polícia. Um velho está limpando o escritório. Conversa com outras pessoas sobre o caso. Entra um oficial. O velho da limpeza reconhece a foto do falecido					Trilha sonora sobre tela preta. Acorda assustado, no carro. Um guarda se aproxima. Conversa. J lhe dá propina. O guardavai embora. Reflete a sós. Sai.			Estaciona numa praça. Conversa com Tiago no corredor. Entra no quarto.			É alugado pelos jovens.		Apenas imagens de J carregando pacotes, com ou sem os jovens.
Nº de cena no estágio anterior	Créditos iniciais; Ato IV, cena 2					1 (Ato I)			2			3		4
Continuidade da ação (Nº da cena)	1					Créditos iniciais; 2			3			3		5
Linha do tempo	Presente					Passado recente			Presente			Passado remoto		Passado Remoto

Obj. de cena		x	x		x	x	x		x	x
Cenografia		x		x	x	x	x		x	x
Mudanças na diegesis	Exclusões			x				x		x
	Substituições		x					x	x	x
	Permanência							x	x	
	Acréscimos	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Monólogos		x					x	x		
Diálogos	x		x	x	x	x	x	x	x	
Personagens	J, L, C e A		J, Zé (Z), motoristas de táxi.	J, Garçom (G), policial (SA), Figurantes.			J, Homens de cinza 1 e 2 (HC1) (HC2), Figurantes.	J, HC1, HC2, Filinto (F), Engraxate (Ex).	J, Z, motoristas de táxi.	
Seqüência	6		7	8			9	10	11	
Nº de planos	2		5	12			6	11	9	
Fatos, situações e ações	Diálogo com os jovens no táxi.	Transporta pacotes.	Tenta vender cupons a Zé. Leva uma bronca.	J bebe num boteco. Um policial civil se senta ao seu lado e quer bater papo.	J com medo, quer ir embora. Ao pagar se atrapalha e espalha os cupons pelo chão.	O policial o ajuda a pega-los. Diz-lhe para ir embora.	É alugado por dois homens no Centro da cidade. Levam-no para a delegacia. É preso.	Na cela é espancado e interrogado. Soltam-no.	J conversa com Z no ponto de táxi.	
Nº de cena no estágio anterior	4		4	5			1 (Ato II)	1	2	
Continuidade da ação (Nº da cena)	6		7	8			9	10	11	
Linha do tempo	Passado remoto		Passado Remoto	Passado Remoto			Passado	Passado	Passado	

Obj. de cena			x				x	x		x		x
Cenografia			x				x	x	x	x	x	x
Mudanças na diegesis	Exclusões	x		x								
	Substituições	x		x	x	x	x			x		x
	Permanência				x	x				x		x
	Acréscimos	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Monólogos			x	x					x			
Diálogos		x		x	x	x	x	x	x		x	
Personagens	J, A, L, C, F, Chico (Ch), Figurantes					J, HC1, HC2, F.		J, T, Ju.	J, Z, Manuel (M), Motoristas 1 e 2 (M1) e (M2).	J, Ch, Figurantes	J, T, F, HC1, e HC2.	
Seqüência	12					13		14	14	16	17	
Nº de planos	5					3		7	7	6	6	
Fatos, situações e ações	<p>É multado numa avenida na hora do rush. Tenta arguir. Desiste.</p> <p>É observado pelos jovens da varanda de um prédio.</p> <p>Sai de uma lanchonete e descobre que foi multado.</p> <p>Num sinal, é observado, sem saber, por F.</p>					<p>É alugado por... HC1.</p> <p>É interrogado, mijia nas calças, é espancado.</p>		<p>Chega em casa de madrugada. T o estava esperando. Discutem.</p>	<p>No ponto de táxi J conversa com Z. Chega M. Seus colegas riem dele. Discutem.</p>	<p>J conversa com Ch num bar. Ch tenta aliciá-lo.</p>	<p>J e T, deitados, trocam carícias.</p> <p>Está na cela e é interrogado.</p>	
Nº de cena no estágio anterior	3					4		5	6	7	8	
Continuidade da ação (Nº da cena)	12					13		14	15	16	17	
Linha do tempo	Passado					Passado		Passado	Passado	Passado	Passado	

6.1.4 EXEMPLOS DE FICHAS UTILIZADAS NO PROCESSO DA ESCRITA

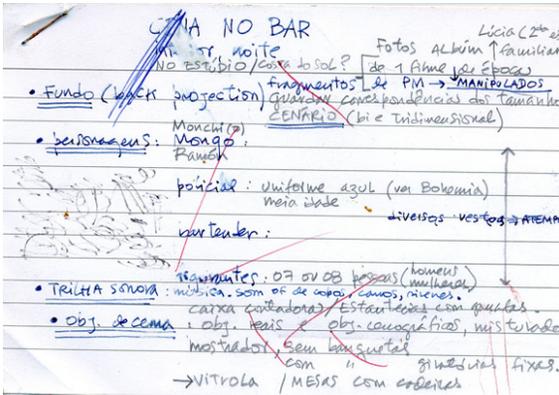


Figura 1: Ficha da construção da cena 8.

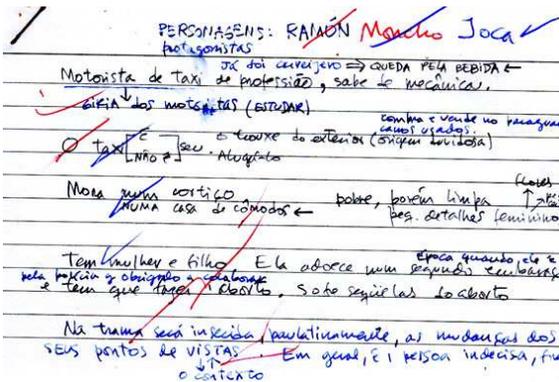


Figura 3: Estágios na construção de um personagem protagonista.

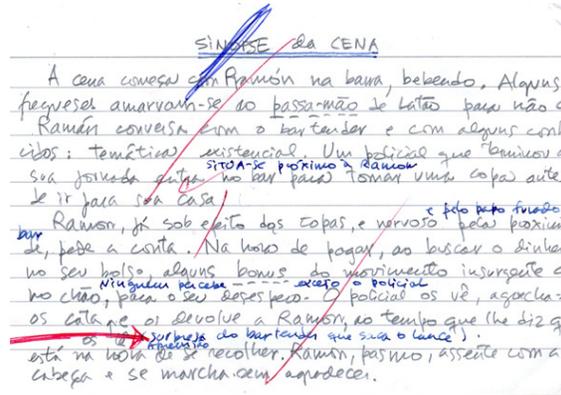


Figura 2: Sinopse da cena 8.

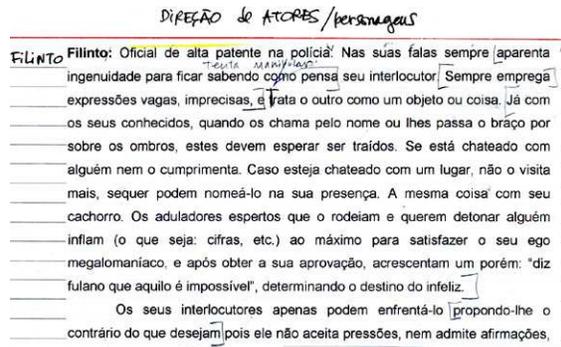


Figura 4: Estágio da construção de um personagem coprotagonista.

6.1.5 EXEMPLOS DE CROQUIS PRELIMINARES PARA O STORYBOARD

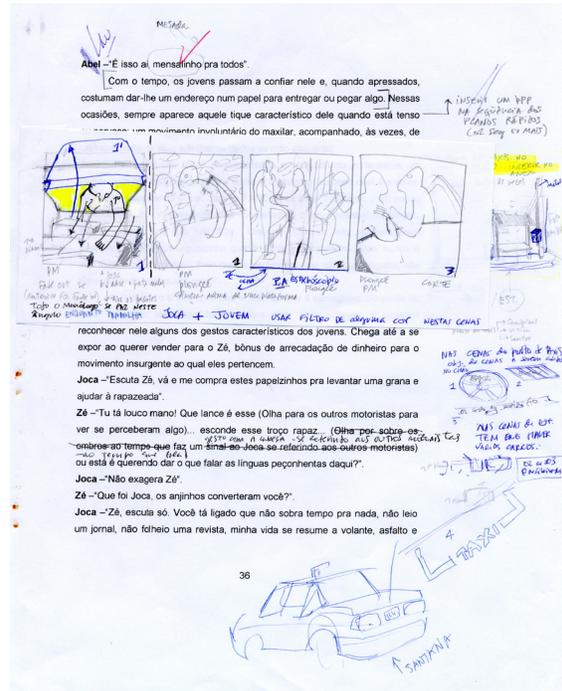
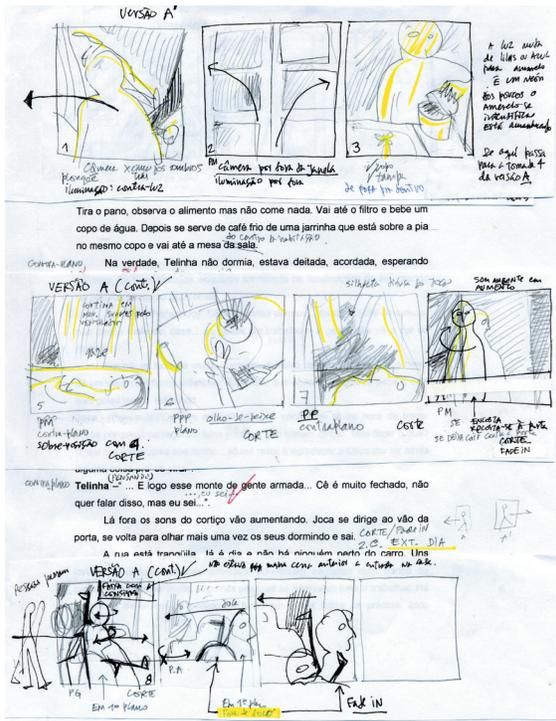


Figura 5: Esboços de cenografias e estudos da iluminação e do movimento dos atores e das câmaras.

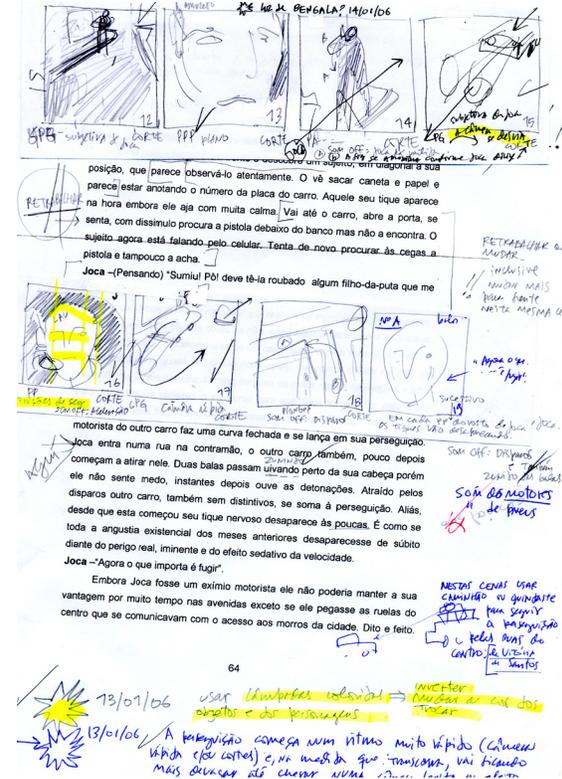
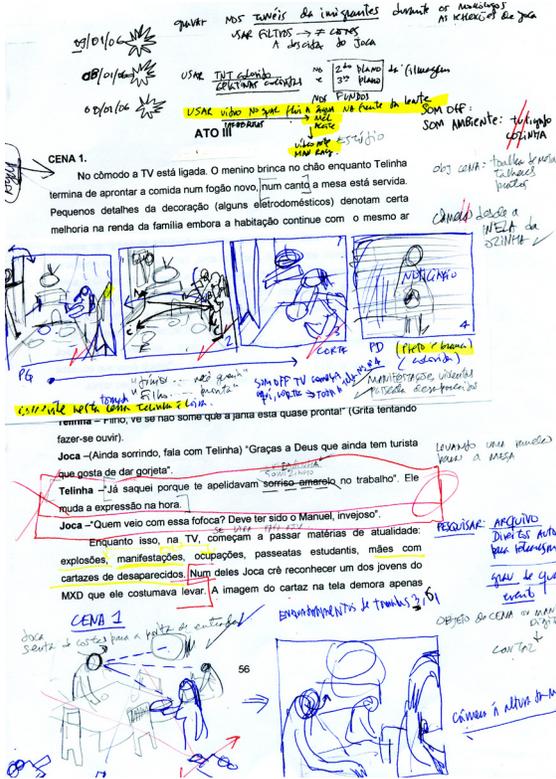


Figura 6: Pré-storyboard e anotações de estalos criativos sobre a gravação do roteiro.

6.2 APÊNDICE II

6.2.1 OBJETOS DE CENA

Devido ao fato de que alguns dos objetos de cena a serem utilizados nas gravações terão particular destaque no filme, quer pelo apelo imagético, quer pelo caráter simbólico, aprofundamos as descrições físicas e técnicas dos mesmos. Os objetos de cena serão apresentados na respectiva ordem de aparição na narrativa.

Táxi: A princípio o carro que Joca dirige é um Santana, embora possa ser qualquer outro modelo disponível, desde que seja um carro amplo. Na verdade, devem ser dois ou mais carros do mesmo modelo e ano, sendo que um deles procedente de um ferro-velho e que não precisa funcionar do ponto de vista mecânico, pois será usado em todas as cenas do táxi gravadas no estúdio, podendo inclusive estar parcialmente desmontado ou, caso seja preciso, ser desmontado visando a obter ângulos diversos dos movimentos corporais do ator ou dos atores, assim como dos detalhes e primeiros planos a serem gravados no interior do carro.

Por outro lado, e devido à grande importância da iluminação nas cenas a serem gravadas no interior do táxi, o carro ou os carros a serem utilizados nas filmagens têm de ter preparação elétrica para instalar luzes de neon no seu interior – tanto no teto quanto nas portas, e inclusive no painel. Aliás, no que diz respeito ao uso de luzes internas dentro do carro, além do neon, poderiam empregar-se lâmpadas alógenas coloridas (verdes, vermelhas ou azuis) para inverter ou modificar a cor do que está a ser gravado. Gostaria de salientar que desde 27/04/06 (data do *insight* sobre o assunto) avalio a possibilidade de que o carro de Joca esteja “tunado” com motivos solares, quer pela cor do carro (vários tons de amarelo pintados à mão) ou pelo emprego de desenhos em formas de labaredas.

Dentro do táxi de Joca há inúmeros objetos que carregam informação indicial do personagem, dentre os quais:

Uma espécie de amuleto pendurado no retrovisor que terá uma presença constante nas tomadas dentro do táxi. Trata-se de um cavalinho de plástico, de cor branca, que será mostrado nos PM do interior do carro, quando aparecer o painel ou retrovisor, ou em PD, em dependência do ângulo da tomada. O referido cavalinho poderá ser inserido nas seqüências nº. 2; 4; 6; 9; 11; 18; e 25.

Um novelo de lã meio desenrolado, que poderá, inclusive, ser gravado movimentando-se devido ao movimento do carro. Ainda não decidi qual a cor do novelo, mas acredito que uma cor luminescente saliente seu caráter simbólico em contraste com a penumbra do interior do carro nas seqüências noturnas. O novelo poderá estar situado tanto no porta-luvas como no chão do táxi, entre os pés de Joca. O referido novelo deverá ser usado nas seqüências nº. 2; 6; 24; e 25.



Figura 7: Diagrama do carro de Joca, com sugestões para a colocação das luzes de néon.

Os outros objetos de cena a serem usados dentro do táxi – e também, pontualmente, dentro da limusine – são: uma estampa de Santo Expedito; vários pacotes de bolachas (um quase inteiro, os outros amassados); uma garrafa de água de 600ml ou de 1L, às vezes cheia, às vezes vazia; uma sacola plástica vazia, enrolada dentro do porta-luvas.

Cadeira de tortura: Este objeto resulta de capital importância nas seqüências 10; 13; e 17, nas quais é de fato o único objeto presente em cena além da lâmpada que desce progressivamente até ficar praticamente sobre o rosto de Joca. Trata-se de uma citação à arte conceitual e, em específico, a uma obra antológica: *Cadeira com banha*, de Joseph Beuys, a qual visava a estabelecer um contraponto entre um objeto industrializado, no caso, uma cadeira –ergonômica, a escala humana, e tradicionalmente símbolo da ordem e do poder – e uma substância como a banha – que representava, para o artista, a impermanência devido às transformações desta substância sob efeito térmico – que, além de ser um sinônimo de gordura, pode significar também bajulação; palavreado que não se tem intenção de cumprir; e ficar mito pobre . Ora, o fato de utilizarmos banha ou alguma substância de textura semelhante visa a criar uma resposta psico-fisiológica direta, visceral, não mediada pela lógica, no espectador hipotético. Do ponto de vista construtivo, a cadeira terá uma estrutura de madeira – o plano inclinado

– que será revestida com um colchonete e, posteriormente, por uma substância que imite a textura e a cor de banha sólida. O plano inclinado terá várias saliências acolchoadas (pinos de madeira revestidos, a serem encaixados em furos previamente feitos na estrutura, segundo dados ergométricos) para sustentar o corpo do ator com um mínimo de comodidade, em diferentes posições. As saliências permanecerão ocultas pelo próprio corpo do ator, e também pelo ângulo das tomadas.



Figura 8: À esquerda, Beuys, J. *Cadeira com banha*, 1963-4, 89.8 X 29.8 X 29.8 cm. À direita, Beuys, J. *Letzter raum? (Último espaço?)*, instalação. Em Borer, A. *Joseph Beuys*. SP: Cosac & Naify, 2001, ilustrações n.º 83 e 142, respectivamente.

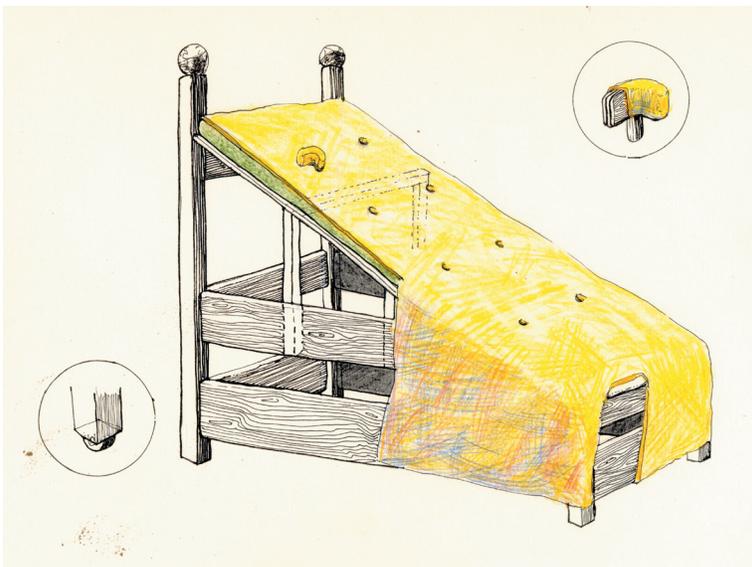


Figura 9: Diagrama da cadeira de tortura.

6.2.2 LOCAÇÕES EM INTERIORES: CENOGRAFIA DE ESTÚDIO

Como referido no capítulo II, intencionamos gravar uma parte considerável do vídeo no estúdio para podermos controlar e garantir a qualidade do som e a iluminação nas gravações. A seguir ilustraremos as cenografias a serem utilizadas nas diferentes seqüências incluindo, quando for o caso, uma breve descrição dos objetos de cena que comportam; a dimensão aproximada dos cenários; indicações para a iluminação da cena; e, em algumas ocasiões, um plano aproximado da planta dos cenários.

ESCRITÓRIO DA POLÍCIA (SEQ 1)

É uma habitação retangular de médio porte com uma mesa grande no centro, ocupando quase todo o espaço e várias cadeiras ao redor. Há uma outra mesa, pequena, cheia de objetos pessoais do defunto, alguns dos quais em bolsas de plástico. No alto de uma parede há um ar-condicionado. Num canto há uma mesa de datilografia com uma máquina de escrever ou um rack com um computador antigo. Ao lado, um armário de metal. Uma porta se abre do lado direito, quase na esquina com a parede que tem o ar condicionado.

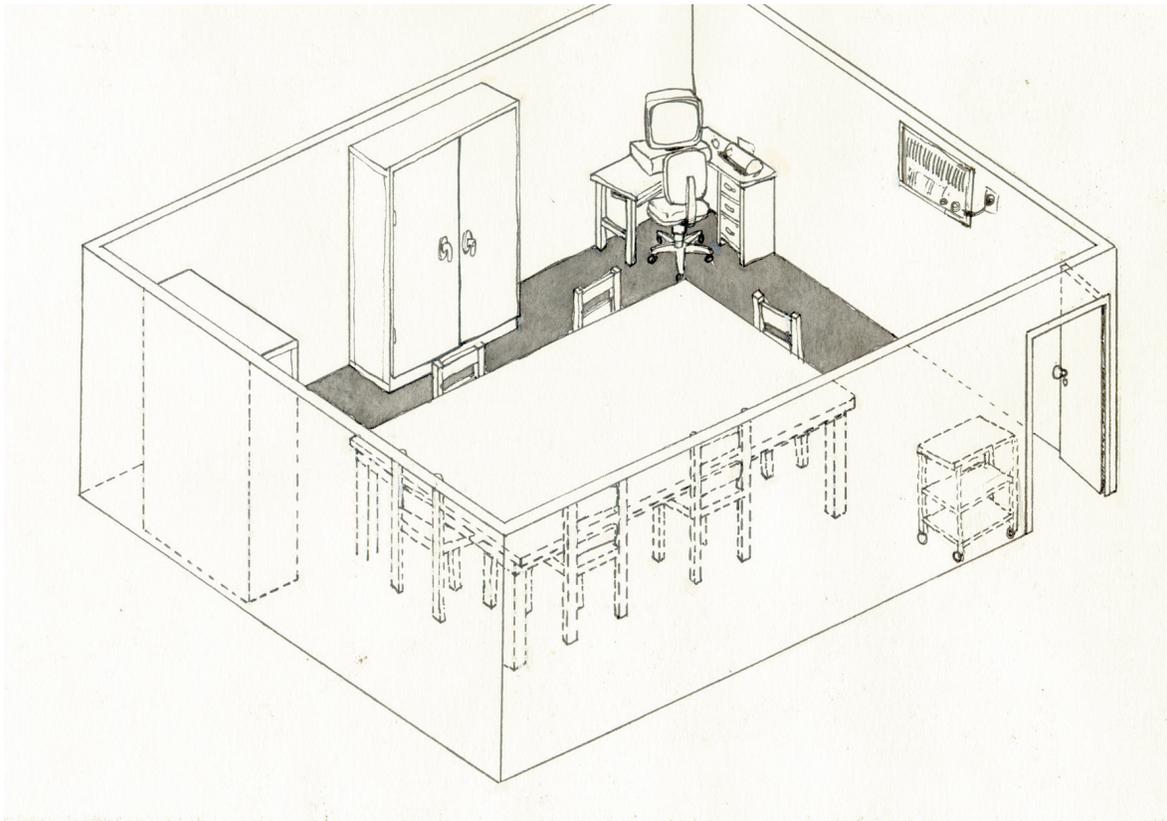


Figura 10: Cenografia do escritório da polícia.

CORREDOR DE UM PRÉDIO (SEQ 3) LUZ CENTAL

Corredor de um prédio antigo, um cortiço sujo e abandonado. Varais com lençóis brancos estão pendurados ao longo do corredor. Há varas de madeira levantando os varais. Numa parede, há um tanque coletivo, e ao lado, cestos grandes de lixo transbordando.

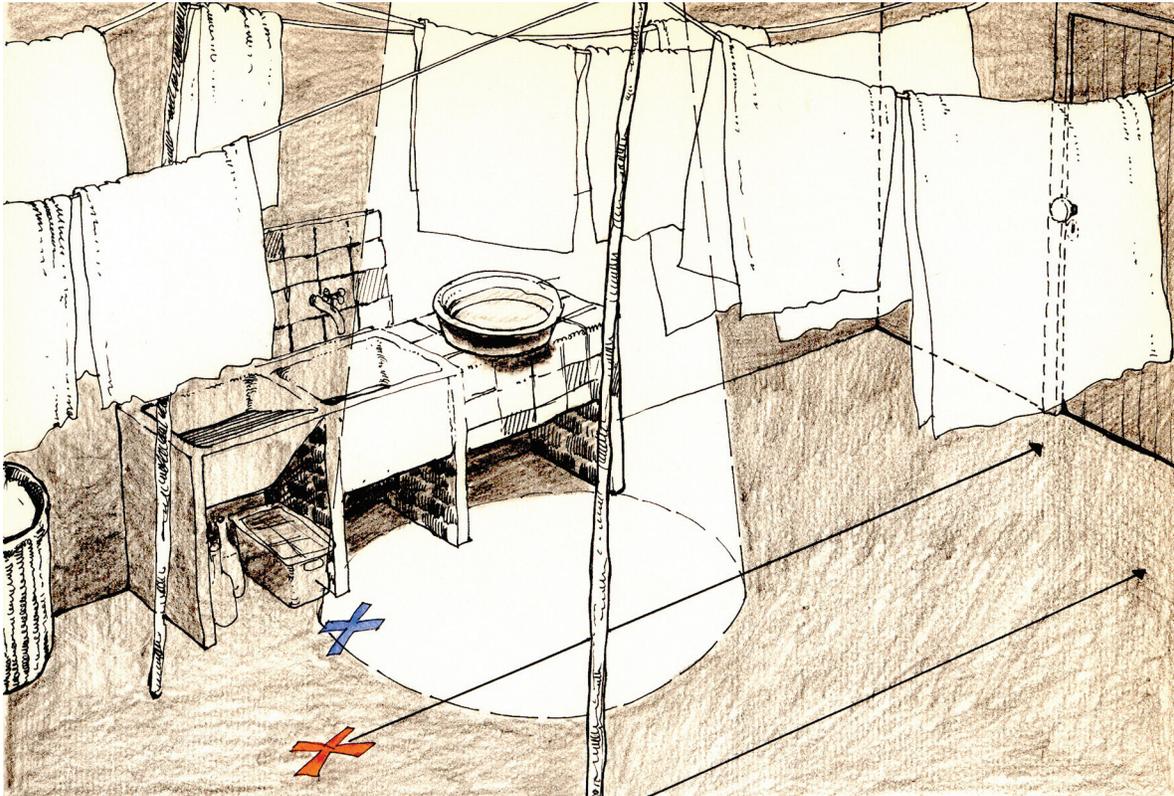


Figura 11: Cenografia do corredor do prédio onde mora Joca.

QUARTO DE JOCA (SEQ 3; 14; 17; e 19)

Habitação pequena, quadrada. Há uma janela com os vidros pintados detrás da pia da cozinha, de frente para a porta. Num lado da habitação, há uma cama, um armário e uma caminha separados do restante do quarto por uma cortina de tecido rústico. No outro, perpendicular à cama, uma pequena pia e uma cozinha. Na outra parede: uma mesinha com um aparelho de TV. No centro da habitação há uma mesa com quatro cadeiras.

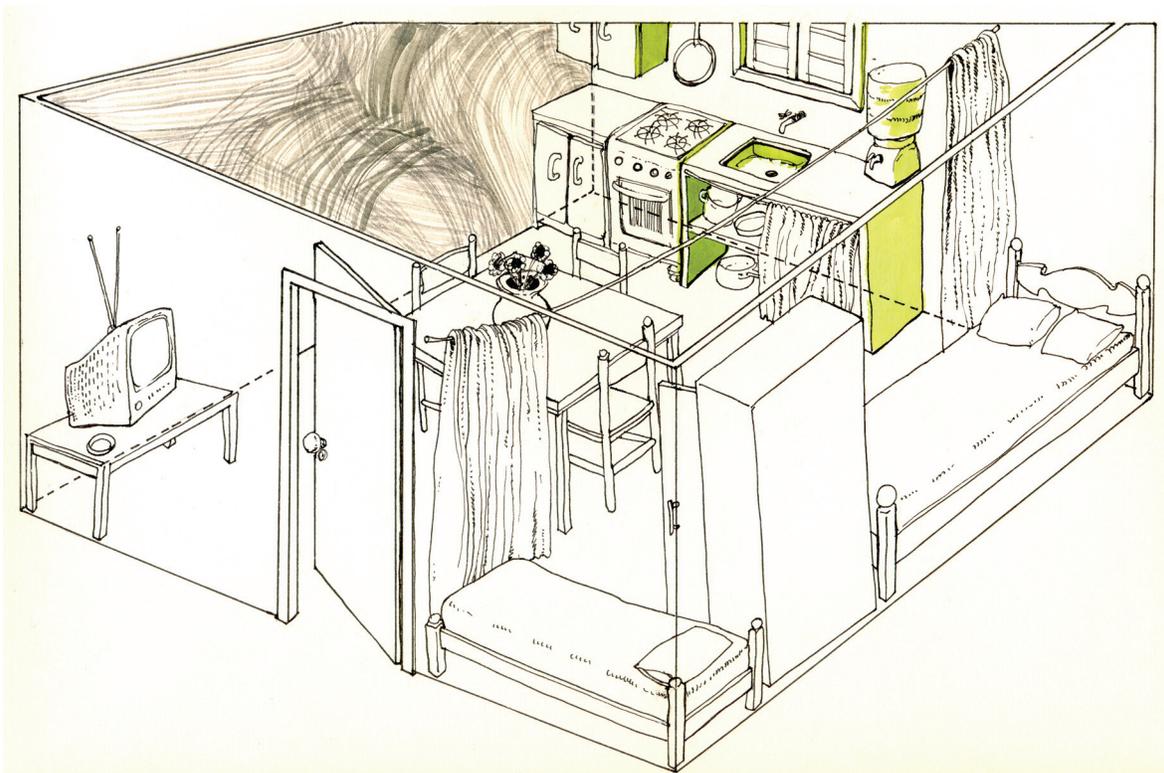


Figura 12: Cenografia do quarto de Joca.

PONTO DE TÁXI Nº. 1 (SEQ 7; 11; e 15)

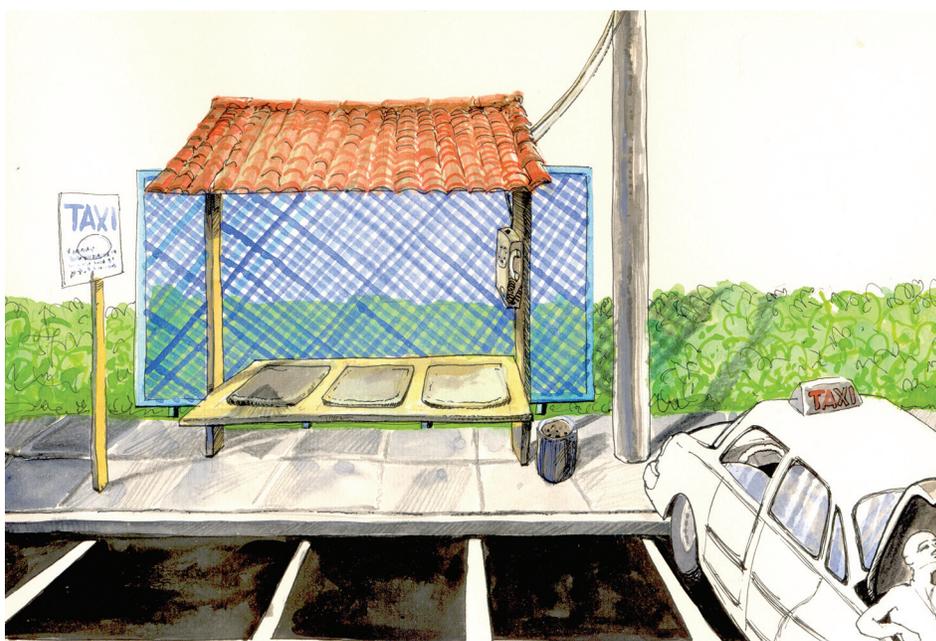


Figura 13: Ponto de táxi número 1.

BOTECO (SEQ 8)



Figura 14: Interior do boteco.

CELA (SEQ 10; 13; e 17) LUZ CENTRAL

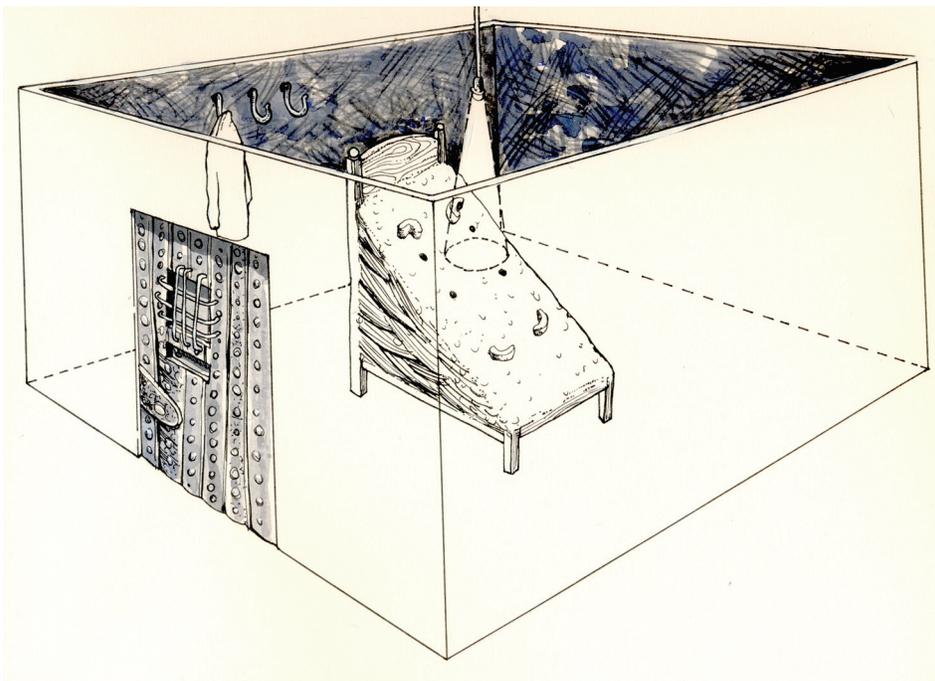


Figura 15: Cenografia da cela.

QUARTO DOS JOVENS (SEQ 12)

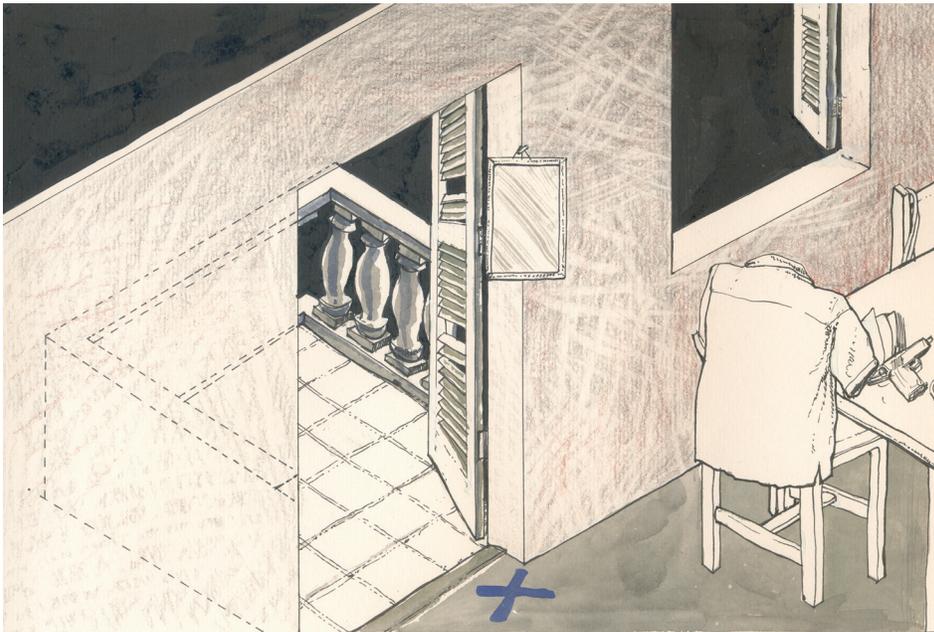


Figura 16: Cenografia do quarto dos jovens.

BAR (SEQ 16)

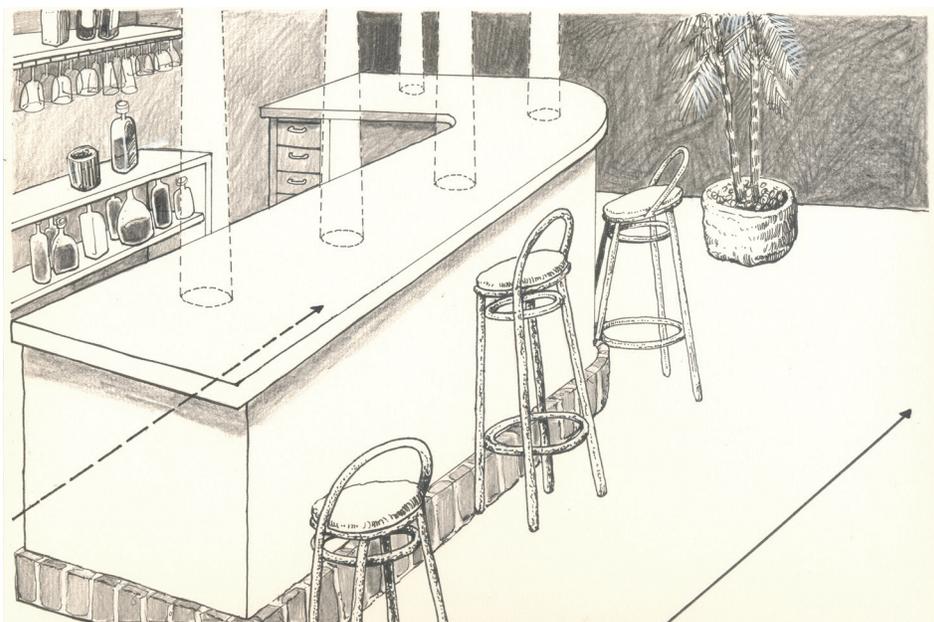


Figura 17: Cenografia do bar.

PONTO DE TÁXI Nº. 2 (SEQ 20)



Figura 18: Cenografia do posto de táxi número 2.

PONTO DE TÁXI Nº. 3 (SEQ 21)

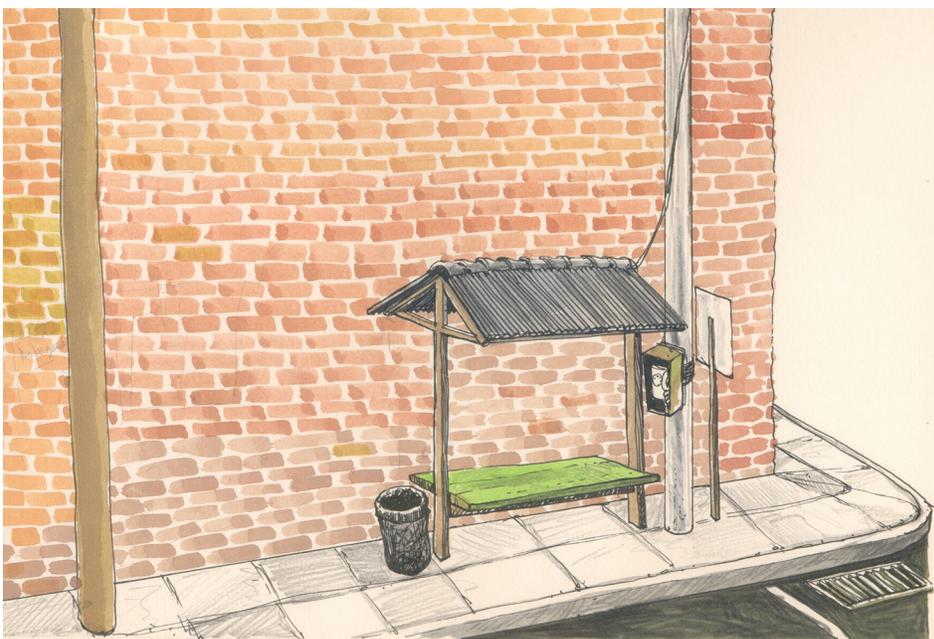


Figura 19: Cenografia do posto de táxi número 3.

6.2.3 FIGURINOS

No filme, a cor dos uniformes da polícia será um elemento para indicarmos o tempo em que transcorre a ação: azul cobalto no passado ou laranja no presente. De certa forma, a alternância das vestes com essas cores, inclusive numa mesma seqüência, servirá como balizas do continuum temporal e do fluxo de consciência do protagonista, visando a salientar a oposição entre tendências na qual o mesmo se encontra aprisionado.

UNIFORMES DA ANTIGA POLÍCIA

Correspondem mais às vestes de um corpo repressivo: cinturão de couro com apetrechos do tipo: cassetete de borracha, spray de efeito moral, cartucheira com revólver e balas de reposição. Usam quepe azul cobalto escuro, do mesmo tom da calça, e botas altas, pretas, do tipo usado pela polícia de trânsito. Todos utilizam óculos de sol redondos, talvez de um tamanho excessivo.



Figura 20: Uniforme da polícia antiga.

UNIFORMES DA NOVA POLÍCIA

Os uniformes serão de cor laranja brilhante. Embora conhecendo a interferência visual – a vibração – desta cor numa gravação em vídeo, pretende-se explorar a referida vibração no sentido simbólico da trama. Isto é, no sentido de maré, de substituição da ordem existente por uma outra. Em verdade, serão usados dois matizes da cor laranja, um mais intenso para a camisa, e outro menos intenso para a calça. Tanto a camisa sem gola quanto a calça estarão providos de bolsos grandes. O conjunto das vestes será completado por uma boina preta, e sapatos tênis, modelo samba, de cor verde, visando a conferir um ar mais descontraído aos policiais. Todos os membros da nova polícia portam pistolas-metralhadoras Uzi.



Figura 21: Uniforme da nova polícia

6.2.4 MAQUIAGEM

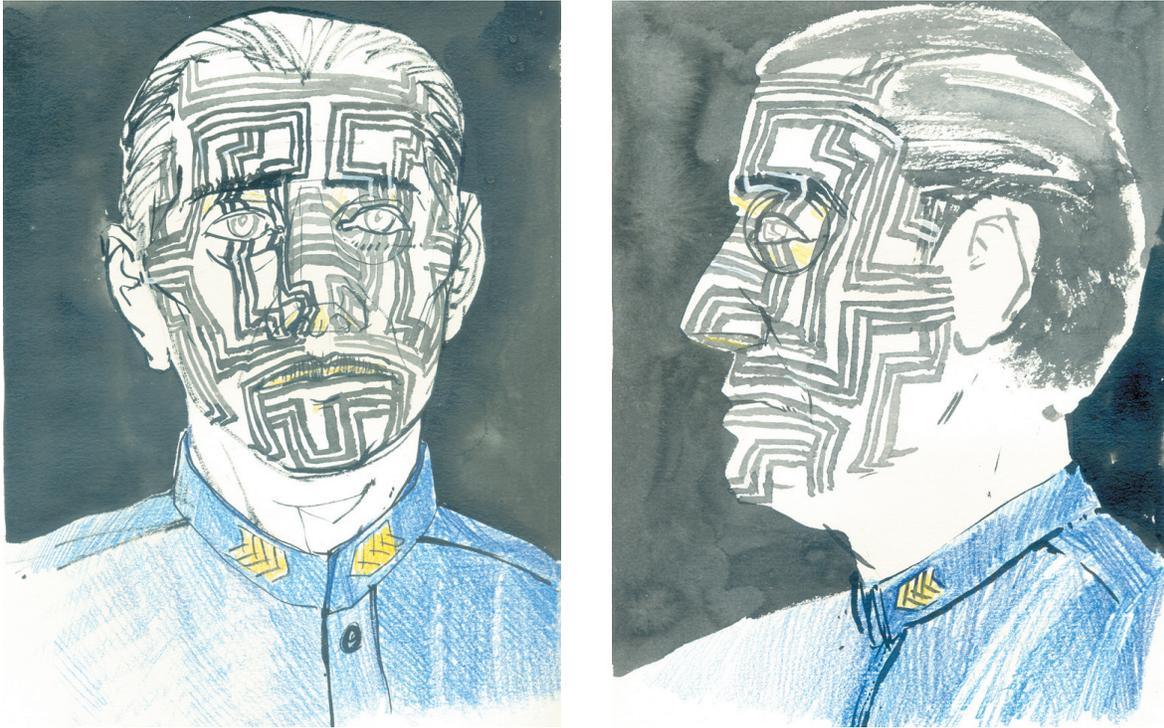


Figura 22: Exemplos de pintura facial para o personagem de Filinto.



Figura 23: Outros exemplos de pintura facial inspirados na cultura Assurini.

6.2.5 LOCAÇÕES EM EXTERIORES

Todas as locações em exteriores serão gravadas na cidade de Vitória, ES, exceto as imagens do túnel, que serão gravadas na SP160. Quanto aos túneis da rodovia Imigrantes, os mesmos serão gravados de preferência à noite, por conta do menor fluxo de veículos. Enquadrar as curvas dentro dos túneis; as rachaduras das paredes (visando a criar uma ou várias seqüências). Usar Zoom out (invertido) quando for gravada, do interior do carro, uma cena do mesmo em movimento. As cenas gravadas dentro dos túneis serão usadas ao longo do filme, para salientar o aprofundamento do conflito em Joca, ao mesmo tempo em que realçam a idéia de labirinto mental.



Figura 24: Seqüência 2 | Rua Wilson de Freitas.



Figura 25: Seqüência 4 | Avenida Jerônimo Monteiro.



Figura 26: Seqüência 5 | Vila Rubim; Penedo.



Figura 27: Seqüência 8 | Boteco na Jerônimo Monteiro.
Vista do interior.

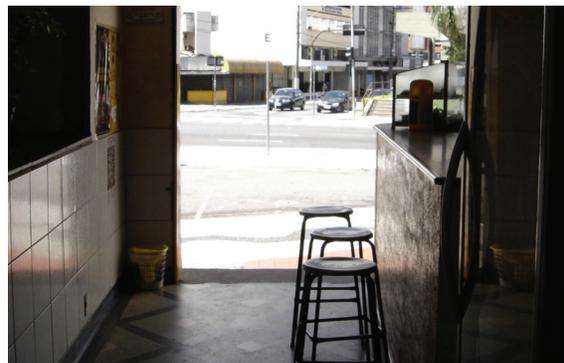


Figura 28: Seqüência 8 | Boteco na Jerônimo Monteiro.
Vistas do interior e exterior.



Figura 29: Seqüência 9 | Avenida Princesa Isabel.



Figura 30: Seqüência 9 | Curva do Forte.



Figura 31: Seqüência 9 | Quartel Maruípe



Figura 32: Seqüência 12 | Avenida Princesa Isabel.



Figura 33: Seqüência 18 | Avenida Princesa Isabel.



Figura 34: Seqüência 18 | Túnel da rodovia Imigrantes.



Figura 35: Seqüência 21 | Ponto de táxi, Maruípe.



Figura 36: Seqüência 21 | Rua da Cidade Alta.



Figura 37: Seqüência 23 | Entrada de Vila Rubim.



Figura 38: Seqüência 24 | Túnel da Imigrantes.



Figura 39: Seqüência 25 | Ponto de táxi, Vila Rubim.



Figura 40: Seqüência 25 | Panorâmica da perseguição perto da Catedral.



Figura 41: Seqüência 25 | Cidade Alta.

6.3 APÊNDICE III

“¡Miedo!

Miedo en todos los órdenes de nuestras alegrías:

y al final,

el misterio

la puerta infranqueable de promesas eternas

Nada.

Todo camina a nuestras espaldas”

Novás Calvo, L. Miedo. *Revista de Avance*, Habana, ano III, tomo IV, n.º 32 (15/03/29), p. 78.

6.3.1 APRESENTAÇÃO DA OBRA DE NOVÁS CALVO NA VISÃO DOS SEUS PESQUISADORES

Embora relativamente conhecida no mundo acadêmico hispano-cubano e em algumas universidades norte-americanas com longa tradição nos estudos hispânicos, a obra literária de Novás, publicada entre as décadas de 30 e 70 do séc. XX, é pouco conhecida naqueles países onde o autor editou várias das suas obras, como México e Argentina e, inclusive, na própria Cuba. Tal esquecimento deve-se a várias razões. Os estudiosos da obra de Novás atribuem as referidas causas a motivações diversas, tanto objetivas – atribuíveis à complexidade das conjunturas históricas que lhe tocou viver – quanto subjetivas – seus medos e angústias que potencializaram seu isolamento perante uma realidade sempre cambiante que lhe obrigara a viver vários exílios ao longo da sua vida, transformando-lhe num eterno órfão em eterna peregrinação¹ à procura de um torrão onde fincar raízes.

Com o boom editorial do realismo mágico, poucos pesquisadores enveredaram no estudo da obra de Novás, um desbravador e um dos seus antecedentes literários mais precoces nas letras ibero-americanas. E, quando o fizeram, fundamentalmente entre os anos setenta e meados dos oitenta², foi um reconhecimento no ocaso, na época em que Novás, depois de um longo período de suposta inatividade criadora que não deixaria nada a invejar à moral da história de *El zorro es más sábio*³, atingisse novamente – segundo Souza e Roses, até certo

1 Souza, R. D. *Lino Novás Calvo*. Boston: Twayne Publishers Inc., 1981, p.122.

2 A breve bibliografia específica sobre Novás inclui a análise de Menton de um dos seus contos em 1964; o trabalho contrapontístico de Solana em 1972; os números de Outono e Inverno da revista *Simposium* em 1975; o trabalho de Souza em 1976; e as excelentes monografias de Souza em 1981 e de Roses em 1986, à qual foram acrescentados, posteriormente, o prólogo de Díaz em 1990 para a primeira edição cubana da obra de Novás desde 1959; um artigo de Garrandés no n.º 3 da revista *Encuentro Cubano*, em 1996-1997; e o prólogo de Espinoza, em 2005, para uma seleção da sua antologia publicada pela Tusquets.

3 Fábula-homenagem de Monterroso a propósito de Rulfo. Em Monterroso, A. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 1996, p. 218.

ponto – o conhecido padrão de qualidade dos contos da sua fase áurea da década de 40. Souza concentrou a sua análise na recente produção literária de Novás, ao invés de Roses, focada no último volume de contos por ele publicado. Talvez o conceito lezamiano de ressonância explicita a empatia de um ou outro pesquisador por um determinado conto em detrimento de outros⁴. Pouco depois, o autor sofreria o primeiro de uma série de derrames cerebrais que o impossibilitariam de escrever primeiro, de falar depois, e acabariam ocasionando sua morte.

Dentre os pesquisadores estudados, foi Menton o primeiro a lhe reconhecer grande importância, mesmo com ressalvas ideológicas. Estava a vigorar a etiqueta de Novás como intelectual contra-revolucionário, cunhada e veiculada na época do seu exílio, em 1960, o mesmo ano em que Sartre e Simone de Beauvoir sacralizavam o paradigma revolucionário cubano perante a intelligentsia ocidental, criando as bases para o estabelecimento de um status oficial de lua-de-mel da intelectualidade de esquerda internacional com a ilha no restante da década⁵. Paradigma este que tornava qualquer desvio do dogma por parte de um intelectual de esquerda – no pretobranco orwelliano da época – um ato de heresia ideológica. Nesse sentido, Castañeda salienta que, na década de 60, o Caminho de Havana era cita obrigatória dos romeiros da esquerda latino-americana, fato que se reflete nos inúmeros eventos – patrocinados pelo Estado – cujo poder de sedução acabaria por transformar a intelectualidade de formadores de opinião em agentes do poder⁶.

Menton é organizador de uma antologia de contos hispano-americanos⁷ na qual tive ocasião de ler, pela primeira vez, um conto que me cativou: *La noche de Ramón Yendía*, de um escritor conterrâneo totalmente desconhecido: Lino Novás Calvo. Para o autor, o conto de Novás é um excelente expoente do que ele denominou como Cosmopolitismo⁸, para diferenciá-lo da tendência literária anterior: o Criollismo – denominado de Nativismo por Solana –, que assumira um acentuado caráter nacionalista e, por essa mesma razão, folclórico em demasia, em toda hispano-América entre as décadas de 20 e 40. O Cosmopolitismo conformava um terreno híbrido onde o autor incluiu autores de primeira magnitude como Jorge

4 Para Souza, os contos *Mi tío Antón Luna*, 1969, e *Hacia donde se acuesta el sol*, 1973, são excepcionalmente bons. Já *La vaca en la azotea*, 1973, é comparável ao melhor que havia escrito. Roses, por sua vez, salienta a heterogeneidade do seu último livro, no qual os contos recentes manifestam vícios procedentes do jornalismo, embora sejam tematicamente consistentes, permitindo-lhe, contudo, superar a crise criativa anterior. Em Souza, Op.Cit. p.110. E também Roses L. E. *Voices of the storyteller. Cuba's Lino Novás Calvo*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1986, p.116.

5 Miskulin, S. C. *Cultura ilhada. Imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. SP: Xamã/Fapesp, 2003, pp. 45 e 65-67.

6 Castañeda, J. G. *Cambio de guardia: de los intelectuales a las bases*. Habana: Gaceta de Cuba, septiembre-octubre, 1994, pp. 6-11.

7 Menton, S. *El cuento hispanoamericano*. México: CFE, 1964.

8 Por Cosmopolitismo, também chamado de Universalismo, embora ele prefira a primeira acepção, Menton entende um misto de influências que, provenientes das artes visuais e da filosofia, se estenderam por todas as outras áreas de humanas. Dentre as referidas influências é possível distinguir, segundo ele, a do surrealismo, a do cubismo, a do realismo mágico e a do existencialismo.

Luís Borges, Juan Rulfo, Roa Bastos e Novás Calvo. Para Menton, elementos provenientes do cubismo, do surrealismo e do existencialismo estão presentes de algum modo em *La noche* de Ramón Yendía que, ao mesmo tempo, apresenta um tema muito cubano, sem cair nos lugares-comuns do Criollismo anterior.

Uma visão oposta sobre Novás é a do teórico e escritor cubano Jesús Díaz, autor de um sucinto prólogo da única edição cubana, em 30 anos, de uma seleção da obra de Novás⁹. Díaz insiste, repetidamente, no tema do suposto suicídio literário de Novás desde muito cedo. Ele situa a data em 1946, ano em que Novás publica o livro de contos *Cayo Canas* e a novela curta *En los traspatios*, em Buenos Aires e Havana, respectivamente. A meu ver, Díaz retoma um argumento de *Roses* desenvolvendo-o noutra direção. Díaz aventava três causas interligadas para explicitar este suposto suicídio em vida: a) O fato de interromper a sua produção literária nesse ano; b) O fato de abandonar o país em 1960, no mesmo ano em que foi júri do Prêmio Literário Casa de las Américas; e, c) Transformar-se num fantasma editorial pela própria mão. No sintético prólogo da referida edição, Díaz afirma que a revolução reconheceria sua obra literária; porém, ao procurarmos o nome de Novás Calvo ou o título de algum livro seu no *Diccionario de la Literatura Cubana*, publicado pelo Instituto de Literatura e Lingüística da Academia de Ciências de Cuba em 1984, apenas uns anos antes, descobrimos com surpresa que esse autor inexistia.

Gostaria de argüir sobre as causas apontadas por Díaz para o suposto suicídio de Novás. No que tange ao período de inatividade criadora de Novás, Souza fala de um declínio de atividade que se transformou em letargia, pois ele continuou a publicar, mesmo com intermitência. Segundo Souza, Novás publicou duas partes de um romance inacabado: *Los Oquendo*, no jornal mexicano *Cuadernos Americanos*, em 1947 e 1948, respectivamente; dois contos na revista *Orígenes*: “El cuarto de morir”, 1948, e “A esse lugar donde me llaman”, 1951; e vários relatos policiais na revista *Bohemia* durante a década de 50, que o autor nunca se ocupou de registrar, mas que lhe serviram para treinar as estruturas de um gênero que sempre admirou¹⁰. Espinoza enumera oito desses trabalhos, e inclui um: *¡Y baila y baila y baila!* na antologia da Tusquets, salientando que os mesmos estão entre os melhores exemplos do gênero¹¹. Solana baliza que os relatos policiais de Novás estão intimamente relacionados com seus procedimentos literários – técnica cinematográfica e ênfase nos gestos, movimentos e enfoque das coisas – e que o próprio Novás lhe manifestou numa carta ter sido ele o primeiro escritor cubano a publicar um conto policial. E acrescenta que foram todos publicados até

⁹ Lino Novás Calvo. *Obra narrativa*. Habana: Letras Cubanas, 1990.

¹⁰ Souza, *Op.Cit.* pp. 91-95.

¹¹ Na introdução de Espinoza para *Lino Novás Calvo. Otras maneras de contar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005, pp.19-20.

agosto de 1952¹². Poderíamos então falar, com propriedade, de um período de suposta inatividade literária entre os anos de 1952 e 1961 nos quais Novás se dedicou, segundo Solana e Souza, ao jornalismo e à docência. Lorraine E. Roses, por sua vez, aponta que houve um intervalo de 15 anos, iniciado em meados da década de 40, paradoxalmente o período de maior estabilidade financeira e emocional do autor. Roses enfatiza que talvez fosse o envolvimento cada vez maior com o jornalismo o que acabara lhe impondo pontos de vista e, inclusive, um estilo que o impediu de escrever¹³, aventando a hipótese de que a instabilidade política do país nos anos 50 também pode ter contribuído para a referida inibição. Mais recentemente, Espinoza subscreve os argumentos de ceticismo e esterilidade criativa, acrescentando um dado esclarecedor: Apenas em 1954 Novás conseguiu o primeiro trabalho estável da sua vida; conseqüentemente, a presença constante de uma atitude pessimista, de crises existenciais e de depressão não parece estranha ao sentimento de angústia e à incerteza do futuro que o assombravam desde criança na sua luta pelo dia-a-dia. Elementos estes que foram transpostos aos seus personagens, como balizado por Solana¹⁴. Por outro lado, parece que a origem da imagem do Novás desiludido com a literatura, como mencionado por Díaz e Espinoza, fosse em verdade um problema da sua geração que, no seu caso, teve origem na opinião de alguns críticos e escritores, notadamente, Fernet, Cardoso e Leante.

Quanto ao silêncio, a desmemória e o ostracismo a respeito da obra de Novás, trata-se de um fenômeno extraliterário, nas palavras de Espinoza, que se deve, a meu ver, às mãos dos intelectuais e funcionários – conterrâneos de Novás – que reescreveram a história e a cultura como um palimpsesto infinito, e, também, à cegueira dos intelectuais de esquerda e ao peso das suas opiniões junto às editoras ibero-americanas, onde não houve espaço para um escritor cubano exilado¹⁵.

Diferentemente da sua geração literária – fato apontado de forma reiterada por Solana, Espinoza e Souza –, Novás escreveu uma obra apolítica¹⁶ porque, mantendo-se fiel a seu tolerante *ethos* galego, não tomava partido. Espinoza concorda com Roses e Souza que os personagens de Novás são indivíduos humildes açoitados pela angústia e pela morte, mas nunca vítimas – ele as descreve sem maniqueísmo ou paternalismo como heróis alienados e perseguidos da modernidade¹⁷ – que lutam com todas as forças contra a adversidade sem

12 Em Solana, A. G. *Maneras de narrar: contraste entre Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá*. Manchester, NY: Torres Library of Literary Studies, 1972, pp.195 e 202.

13 Ao que parece, tanto para Roses como para Díaz, o gênero policial não é literatura, contrariamente do que pensava Novás. Em Roses, L. E. *Voices of the storyteller. Cuba's Lino Novás Calvo*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1986, p. 30.

14 Em Solana, Op.Cit. pp. 71-72 e 135.

15 Em Espinoza, C. Op.Cit. pp. 9 -10.

16 Em Solana, Idem. p. 33.

17 Espinoza, Op.Cit. , pp.15-16.

entender o que está acontecendo, mas que estão condenados à destruição. Assim, Novás acabou por denunciar com uma força de tal magnitude que o situou além dos seus conterrâneos engajados. Esta é uma das razões pelas quais Novás foi considerado o traidor original da intelectualidade cubana de esquerda, pois havia sido o primeiro intelectual cubano a publicar poemas operários, em 1928¹⁸, na *Revista de Avance*. Havia escrito obras primas com personagens humildes e excluídos como protagonistas e, também, foi o primeiro escritor a se exilar após o triunfo da revolução¹⁹.

Quando Díaz comenta a biografia de Novás, edita aqueles trechos-chave que poderiam esclarecer a conduta e o agir do Novás ser humano no redemoinho da História. Assim, segundo Díaz, ao voltar da Guerra Civil Espanhola em 1940, Novás não é mais a mesma pessoa e o aspecto negativo da sua personalidade vem à tona. Dizer que a experiência da guerra (1936-1939) abalou uma personalidade sensível é um clichê. Ora, Novás definia a si próprio como pequeno, fraco, cauteloso, humilde e de voz débil. Ele acreditava que não se parecia com sua obra, pelo menos no que se refere à visão de si próprio que ele tinha, o que Solana ratifica parcialmente²⁰. De acordo com este autor, a angústia existencial característica dos seus personagens agonistas²¹ se alicerçava fortemente nas suas próprias vivências²². Quando refletem sobre o suposto intervalo de inatividade de Novás na década de 50, Roses e Souza ressaltam que, nesse período, Novás trabalhou nos manuscritos de três novelas ambientadas na Guerra Civil Espanhola. Uma temática que foi durante anos um tema tabu para ele, que foi acusado sem provas de ser um simpatizante do fascismo e esteve a ponto de ser fuzilado durante o Congresso de Escritores em Madri, em 1937²³. O absurdo daquela situação – uma falsa acusação, um acusador desconhecido e a falta de provas – reforçariam seus pontos de vista sobre a irracionalidade da existência e a incerteza da vida humana²⁴, fato que se repetiria em 1959 com o profundo cisma operado pela Revolução Cubana. Souza acredita que esse evento superlativo balançou a estabilidade trabalhista recém-adquirida por Novás, enquanto Roses salienta que Novás era um atento observador da situação política do país que vira a sua proverbial neutralidade ameaçada perante as crescentes pressões do governo revolucionário no que diz respeito ao controle da imprensa²⁵. Acredito que a memória deve ter-lhe trazido

18 Trata-se dos poemas *El camarada* e *Proletário*, publicados nos números 21 e 23 da revista em 15/04/28 e 15/06/28, respectivamente, que, na época, pareciam augurar mais um literato engajado. Em Solana, Idem. pp. 226 e 233. E também em Souza, Idem. pp. 16 e 18.

19 Em Roses, Idem. pp.139-140.

20 “..., no era de gran estatura ni corpulento. Su voz era reposada, pausada, y de tono no muy alto. Pero era un hombre valiente,...”. Em <http://elateje.com/0308/especial03082.htm> acessado em 25/01/04.

21 Em Solana, Ibidem. p.118.

22 Em Solana, Ibidem. pp.134-136.

23 Ver Roses, Ibidem. pp.20, 22. E em especial, Souza, Op.Cit. p. 58.

24 Souza, Op.Cit. p. 58.

25 À época Novás era o segundo editor de *Bohemia* – a revista de maior tiragem no país – e se sentiu ameaçado após a

à tona lembranças nunca esquecidas, que o levaram, num surto, a pedir asilo na embaixada da Colômbia, deixando a TV ligada ao sair de casa²⁶. Ora, para Sarduy, o fantasma da hispanidade retrógrada de Torquemada era uma presença marcante no contexto cubano desde sempre, presente tanto no modus operandi da ditadura recém-derrocada quanto nas forças vencedoras, mesmo que de forma inconsciente, o que o leva a concluir que a revolução era um retorno do reprimido²⁷. Unamuno já tinha chamado a atenção para o profundo contraste entre o *ethos* galego e o espanhol. Se, por um lado, o *ethos* galego se caracterizava pela suavidade do trato, pela tolerância e na rejeição quanto ao uso da violência; o *ethos* espanhol tinha um caráter inquisidor, um gosto pela desavença e uma grande agressividade.

Souza salienta a presença de um ciclo de mudanças que se repetem na vida de Novás. Um ciclo mítico, a meu ver, no qual, ao nascimento (a migração e/ou exílio), segue-se o crescimento (o reconhecimento pela outredade) que, por sua vez, termina em morte (cisma social), que dará início a um novo ciclo, sempre traumático no nível pessoal, mas salutar no que tange à sua carreira literária²⁸.

Ora, eu poderia me permitir devanear sobre o assunto e tentar explicitar, à luz de um argumento plausível, elos que, não importam as causas ou as motivações, muitos acabaram abordando por alto, e aventar que o escritor poderia ter manifestado um episódio de depressão – como apontado por Espinoza – ou um episódio de síndrome do pânico, ou inclusive um episódio de PTSD (*Post Traumatic Syndrome Disease*), hipóteses todas válidas por se tratarem de doenças muito próximas, relacionadas, que podem ficar latentes por décadas até serem desencadeadas por um evento superlativo. Em qualquer caso, há vários fatores comuns no desencadeamento de qualquer um dos episódios antes referidos: A vulnerabilidade da infância, em especial se associada à perda do lar; a sobrevivência num contexto social conturbado, em particular se há guerras ou revoluções; e, por último, condições sociais de extrema pobreza como as enfrentadas por um recém-emigrado numa metrópole, o que se traduz num sentimento de desamparo. Ora, todas e cada uma dessas causas poderiam ser aplicadas à vida de Novás e, por extensão, aos seus personagens, como já mencionado por Solana, Souza e Roses.

Por outro lado, mostra-se desnecessária uma análise do discurso para denotar a intencionalidade de Díaz ao atribuir determinadas características à figura de Novás a partir da repe-

renúncia do seu chefe imediato. Souza e Roses comentam que ele chegou a receber advertências de prisão. Em Souza, *Ibidem*. p. 96, e Roses, *Idem*. p. 35.

26 Em Souza, *Ibidem*. p. 96.

27 “*El estallido de la revolución instauró una imagen moralizante y seminal de macho; el héroe reproductor, el fundador mítico, blandiendo un código de prohibiciones y de permisividades –muy pocas –que era apenas, transpuesto el del cristianismo más rancio*”. Para anhadir mais adiante: “*Con sus himnos tropicalizados, con guayaberas y maracas, con esplendentes banderolas flotando al viento, la Inquisición estaba de nuevo en marcha*”. Em *Refugios cubains* em Sarduy, S. Antologia. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 64-66.

28 Souza, *Ibidem*. p. 97.

tição e alternância de certas palavras como: “abandonou”, “suicidou-se”, “tentou transmitir desalento aos outros”, “cometeu desatinos”. Ora, Díaz, que é uma figura controversa ele próprio²⁹, estava era guardando a forma perante as instituições oficiais ao ter a oportunidade, invejável num mundo editorial notoriamente restrito, de dar a conhecer exumando-a, mesmo que parcialmente, uma pedra basilar dessa cultura que fora condenada ao ostracismo. Contudo, Díaz reconhece o grande aporte de Novás Calvo à literatura cubana: Saber captar e recriar a musicalidade da fala coloquial do cidadão comum da urbe – o seu ritmo, a sintaxe, a sua cadência³⁰. Elementos que, segundo Solana, conferem uma grande emotividade aos seus relatos.

Seus pesquisadores coincidem no que tange ao destaque que merece a cidade enquanto cenário da obra de Novás. Concordam também que a alternância das descrições da cidade, dos conflitos da trama e dos personagens adquire, em vários dos seus contos, uma agilidade da montagem e edição da narração que lhe confere um caráter de narrativa cinematográfica. Este é um fato mencionado por Díaz e Espinoza e explicitado por Solana, Roses e Souza. Para Solana, a técnica cinematográfica de Novás consiste na montagem de uma série de imagens rápidas e precisas, visando a sugerir – não descrever – o retrato de conjunto da ação ou da cena³¹ com farto emprego do recurso do flash back. Para o autor, Novás é um mestre em criar uma atmosfera de angústia e incerteza mediante o emprego da referida técnica cinematográfica unida ao uso das reiterações da linguagem. Por sua vez, Roses baliza que Novás descreve um narrador em terceira pessoa, despersonalizado e onisciente, que expõe e explica com a versatilidade das tomadas de uma câmara cinematográfica em PPP da psique do protagonista, no começo da narração, e depois à distância. Para Souza, o referido conceito de narração cinematográfica se deve aos críticos, embora ele cite uma carta de Novás na qual este define que “*el estilo y la técnica son, mas bien policiales, en escenas, como en secuencias cinematográficas*”³². E acrescenta que este conceito se mostra aceitável desde que aplicado pontualmente apenas em alguns trechos dos seus contos, sem se estender ao conto em sua

29 Prêmio Casa das Américas 1966, com o livro de contos *Los años duros*, Díaz deu início ao ciclo de “literatura da violência”, culminando a busca, por parte de críticos e literatos cubanos, de uma literatura engajada que pautasse a que seria escrita posteriormente: tom épico laudatório; descrições de um realismo cru; e um marcado caráter machista – como já apontado por Sarduy. (Em Capote, Z. *Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y cánón literario*. Em *La Gazeta de Cuba*. Habana: UNEAC, nº. 1, Enero - Febrero, 2000, pp. 21-22).

30 “... es decir, de una música de la palabra que le permitió expresarse en un lenguaje a la vez vernáculo y universal, resolviendo así el problema más importante de la literatura latinoamericana de su época.” No prólogo de Díaz, J. para Lino Novás Calvo. *Obra narrativa*. Habana: Letras Cubanas, 1990, p.11, que, por sua vez, será citado por extenso por Espinoza.

31 Em Solana, Op.Cit. pp.109-110. O que seria, em termos cinematográficos, a articulação da mostração e da narração (*narration*). Ver Aumont, J. & Marie, M. *Diccionario teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003, pp. 200 e 208, respectivamente.

32 Souza apud Novás, Op.Cit. p.128.

totalidade. Segundo Souza, trata-se de um recurso que se manifesta nas transições rápidas de cenas unidas a uma alternância da narração objetiva das reações físicas dos personagens e às apresentações dos fatos, estabelecendo, na realidade, uma inter-relação leitor e escritor, cuja efetividade depende do nível do leitor e da capacidade do autor em prover detalhes ou explicações adicionais à trama da história, com outros métodos, quando for preciso³³. Isso leva Espinoza a dizer que a eficiência literária de Novás radica no que oculta e não no que nos deixa saber³⁴.

Para Roses, Novás foi um pioneiro que antecipara, de fato, uma visão ampla e eclética do cubano na literatura. Uma cubanidade que Novás refletiu magistralmente em sua obra sem teorizar sobre a mesma, entendendo-se por cubanidade, segundo refletido em seus contos, a coexistência, muitas vezes ríspida, de elementos culturais de procedências diversas num mesmo território. Esta opinião é compartilhada por Garrandés, para quem Novás foi o primeiro escritor latino-americano a traçar um derroteiro dos encontros entre várias culturas³⁵. Em outras palavras, Novás foi um pioneiro do hibridismo cultural, da transculturação de Ortíz, uma visão que será retomada por Sarduy na década de 60³⁶ e sobre a qual teorizará nas notas explicativas a sua novela de 1967, *De donde son los cantantes*: “*Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana – española, africana y china -;...*”³⁷. Enunciado que generaliza, mas não simplifica a heterogeneidade de uma determinada cultura. O autor retoma a idéia em outro artigo, esclarecendo que, na citada novela, chegou a incluir um quarto elemento nas entrelinhas: a morte, de presença constante na história cubana. Para Sarduy, essa trindade de sobreposições culturais se manifestou em Cuba por intermédio de uma abrumadora presença da hispanidade e, em particular, da Espanha de Torquemada – repressiva, inquisidora e fascinada pela morte. Já da enorme diversidade cultural africana, o que chegou à ilha, em uma seleção cultural forçada, fora a rígida estrutura social da hierarquia tribal. Da cultura china chegava o sentido do acaso, de capital importância na História do país. Isto é, nas suas palavras, “*uma superposição de estratos e heranças turvas*” da Espanha inquisitorial, da África tribal e do sentido do acaso chinês³⁸.

6.3.2 O COMPONENTE GALEGO

Há, porém, um elemento que costuma passar despercebido ao se estudar a vida e obra de Novás. Estou me referindo ao componente galego enquanto elemento regional dentro do

33 Souza, Idem. p. 82.

34 Espinoza, Idem. p.18.

35 Garrandés, A. *Lino Novás Calvo* em revista *Cuba Encuentro*, nº. 3, invierno 1996-1997, p. 91.

36 Roses, Ibidem. p. 75.

37 Sarduy, S. *De donde son los cantantes*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 235.

38 Em *Refugies cubains* em Sarduy, S. *Antologia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 66.

conjunto mais abrangente da hispanidade, o qual costuma ser visto, de forma geral, como unitário pelos pesquisadores. Para Novás, herdeiro e também depositário do *ethos* das antigas tradições culturais celtas pela sua origem galaica, o universo religioso de *ñañigos*, *santeros* e praticantes de *palo monte* afro-cubanos por ele encontrados nos cortiços havaneses revelava-se equivalente ao mágico universo celtibero da sua infância. O filósofo Miguel de Unamuno escreveu vários artigos sobre a Galiza que foram publicados entre 1908 e 1912³⁹ – ano da chegada de Novás Calvo a Cuba –, o que nos permite dispor de um testemunho de primeira mão sobre o contexto da infância de Novás: Na época, a Galiza era um território com uma paisagem nitidamente feminina; apenas viam-se mulheres nas lavouras, enquanto os homens ou se fizeram ao mar ou migraram para a América. Um cenário antigo, desgastado pela ação humana, pelo superpovoamento e pela fome. Ora, Novás era da municipalidade de Mañón, a mesma que, em 1866, sofreu a quebra definitiva de uma rudimentar indústria têxtil. O panorama era o mesmo em toda a Galiza, o que, unido às más colheitas da década anterior, e a um superpovoamento secular, deterioraria as condições de vida a um nível paupérrimo, criando as bases para uma migração maciça nos 50 anos seguintes. Em algumas épocas os galegos representaram 45% do total de emigrantes espanhóis para as Américas, e desse total 39% iam para Cuba⁴⁰, onde ser galego era sinônimo de trabalhador braçal⁴¹, como evidenciado pelo estereótipo do galego – símbolo de todos os imigrantes espanhóis de origem humilde – no teatro bufo cubano. Para se ter uma idéia das dimensões desse fluxo humano, chegaram a Cuba, em 1913 – no ano seguinte à chegada de Novás –, procedentes dos portos de A Coruña e Vigo, 17.027 imigrantes galegos, homens solteiros na sua maior parte⁴². Logo, na Galiza ficaram apenas as mulheres, os velhos e as crianças. Estes são precisamente o contexto e os personagens de um dos poucos contos de Novás que transcorrem num ambiente galego: “*La primera lección*”⁴³.

39 Os referidos artigos foram publicados na Argentina em vários volumes pela Espasa-Calpe durante a década de 40. Qualquer referência aos mesmos basear-se-á nessa edição.

40 A migração maciça é uma das características da sociedade galega nos séculos XIX e XX. Em Roel, C. & Castelao, O. R. *Los gallegos y América*. Madrid: MAPFRE, 1992, p. 227.

41 Frajinals, M. *El ingenio*. Habana: Ciencias Sociales, 1978, vol. III, p.138.

42 Segundo fontes galegas, grande parte dessa migração era clandestina. Eis porque não conferem os números das estatísticas galegas (que apresentam uma média anual de 10.000 imigrantes entre 1891-1900) com as do *Civil Report* 1899-1900 da administração norte-americana (segundo o qual apenas havia 19.088 galegos em Cuba). Em Roel, C. & Castelao, O. R. Op.Cit. pp. 234 e 255, respectivamente. O historiador Frajinals levanta outra questão sobre as estatísticas: Entre 1887-1899, devido à guerra de independência, a Espanha enviou à ilha 345.698 soldados, dos quais apenas 146.683 retornaram ao finalizar a guerra. “*Em outras palavras, 200.000 não voltaram*”. O historiador recorre à forte tradição oral, segundo a qual eles se esconderam para não serem repatriados. Em Frajinals, M. M. *Cuba-Espanha-Cuba. Uma história comum*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 355.

43 Em Lino Novás Calvo. *Obra narrativa*. Havana: Letras Cubanas, 1990, pp.126-139 e incluído em *La luna nona y otros cuentos*, 1942. Roses aponta apenas um outro conto, sem especificar qual, no qual Novás emprega o que ela denomina de “efeito galego”: uma atmosfera irreal produto da justaposição do “*sentimento galego do sobrenatural*” com o “*espiritualismo afro-cubano*”. Em Roses, L. E. Op.Cit. p. 82, e também p. 99.

No que tange à suposta influência da cultura celta no galego, Unamuno pontua que, além do lugar-comum das evidências materiais na arquitetura, esta existe nos substratos lingüísticos e na toponímia. Já os historiadores Baroja⁴⁴ e Cano⁴⁵ vêem vestígios culturais celtas na peculiar forma de herança das pequenas propriedades rurais galegas: o minifúndio, secularmente associado a uma economia de subsistência; a divisão social do trabalho rural, fundamentado no trabalho feminino; e o folclore popular, no qual a Lua, em particular o plenilúnio, desempenha um importantíssimo papel. Parece no mínimo interessante que tanto o símbolo da Lua, quanto as cerimônias sob sua luz – quer seja Lua cheia ou entre nuvens – resultem uma constante cenográfica na estrutura dramática da narrativa de Novás. Sob o luar acontecem o ápice ou o epílogo das ações em *Aquella noche salieron los muertos*, *Long island* e *La luna de los ñaños*, do seu primeiro livro de contos intitulado *La luna nona y otros cuentos*, no que parece ser uma homenagem explícita à sua cultura materna com seu calendário agrícola lunar. Outro tanto acontece nos contos *El otro cayo* e *No lo sé desil*, do seu segundo livro de contos, *Cayo Canas*, onde a Lua também é testemunha do desenlace da ação.

No caso dos autores cubanos, é compreensível o descaso destes com relação ao elemento galego na obra de Novás, exceto quando se trata do uso de regionalismos galegos ou quando se sugere que foi o condicionamento lingüístico do aparelho fonador de Novás na sua Galiza materna que lhe possibilitara captar como ninguém a musicalidade da fala coloquial da urbe cubana⁴⁶. Os literatos e críticos cubanos contemporâneos de Novás estavam todos focados na grande descoberta do universo afro-cubano recém-feita e fascinados pela riqueza da cultura e do folclore negro, processo no qual a maioria era co-participante por intermédio das suas respectivas obras. Partia-se do pressuposto de que Novás era um imigrante galego totalmente *aplantado*, isto é, assimilado, aculturado pela cultura local na qual se inserira, vista a tenra idade com a qual chegou à ilha e as inúmeras vivências e ocupações por ele desenvolvidas até chegar à idade adulta, assim como o fato da sua formação ser basicamente autodidata.

A meu ver, é possível estabelecer pontos de contato entre a cultura galaica da infância de Novás e as culturas afro-cubanas com as quais conviveu na adolescência. Semelhanças que aproximam o universo da oralidade e do animismo do celta às do afro-cubano: Ambas as cosmogonias sacralizavam seus respectivos entornos geográficos, a floresta e as montanhas; adoravam e falavam com as árvores – como o faz Moco, personagem de *Aquella noche*

44 Ver Baroja, J. C. *Los pueblos de España*. Madrid: Istmo, 1981.

45 Ver Cano, P.D. *Los Celtas, la Europa del Hierro y la península ibérica*. Madrid: Siléx Ediciones S.L., 2002.

46 Essa é a tese de Díaz, J. no prólogo para *Lino Novás Calvo. Obra narrativa*. Havana: Letras Cubanas, 1990, p. 8. No entanto, a pesquisadora galega Iglesias, baseando-se na análise do léxico e dos traços gramaticais do conto *La primera lección*, conclui que, no mesmo, Novás alude ao fenômeno da diglossia, isto é, à convivência das línguas espanhola e dos dialetos galegos num mesmo espaço geográfico, o que sugere que Novás criança cresceu num meio onde ambas as línguas conviviam. Ver Iglesias, I. R. *Achegamento lingüístico a Lino Novás Calvo*. Em <http://www.vieiros.com/noticia/Asp?Ed=60&N=24999> acessado em 03/11/02.

salieron los muertos; – e cultuavam aos mortos, e tinham sacerdotes herbolários. Ambas as culturas acreditavam nos feitiços femininos – não por acaso é Garrida, a galega protagonista de ‘*La luna de los ñañigos*’⁴⁷, quem se transforma. Finalmente, ambas as cosmogonias, para subsistir perante uma cultura opressora dominante, tinham que disfarçar, esconder, hibridizar as suas crenças – embora por causas distintas – sob o manto da religião oficial, favorecendo o processo de sincretismo religioso⁴⁸. Resulta, portanto, plausível que, no processo de adaptação a um novo entorno, o púbere Novás se identificasse, mesmo que de forma inconsciente, com aquelas manifestações culturais que lhe eram familiares. Houve apenas uma translação do universo sincrético galego-cristão para o universo sincrético afro-cubano, uma nova hibridização de duas culturas híbridas. Parece incrível que as referidas semelhanças tenham sido consideradas irrelevantes no âmbito acadêmico ao se estudar a obra de Novás.

6.3. 3 O COMPONENTE CHINÊS

Há ainda um outro elemento que costuma ser quase completamente ignorado ao se estudar a obra de Novás, que foi um dois primeiros autores a inserir em sua obra o terceiro componente conformador da cubanidade – segundo Severo Sarduy, o chinês⁴⁹. Para Sarduy, existe uma longa tradição insular em obliterar, desvalorizar ou reduzir ao estereótipo um elemento essencial na constituição da nacionalidade. Acredito que a referida tradição seja uma herança do imaginário cubano devida aos preconceitos raciais inculcados pelos ideólogos da sacarocracia de meados do século XIX, notadamente Saco, cuja obra *Los chinos en Cuba*, de 1864, alertava do perigo de introduzir outras raças na ilha. Nesse sentido, Novás foi um pioneiro, pois quando toda a intelligentsia – ele incluído – estava debruçada apenas na descoberta das raízes culturais africanas, ele conseguira distinguir uma outra raiz que nenhum dos seus contemporâneos, exceto Hernández Catá, percebera.

O componente chinês mostra-se perceptível em várias obras de Novás, dentre as quais *Aquella noche salieron los muertos*, 1932; *La luna de los ñañigos*, 1932; *Experimento en el barrio chino*, 1936; e a *La luna nona*, 1942, mesmo na forma de personagem secundários – os chineses eram uma minoria étnica – ou com o emprego de algum elemento folclórico como cenário. Roses pontua o cenário oriental do café no qual se reúnem os motoristas de táxi em *La luna de los ñañigos*⁵⁰. Em *La luna nona*, a festa chinesa é o pano de fundo con-

47 Posteriormente intitulada *En las afueras* pelo autor.

48 Segundo Unamuno: “*El paganismo, que en ninguna parte murió, sino que se hizo bautizar cristianándose más o menos, late aquí más vivo que en otras regiones españolas, talvez porque el antepasado gallego, un celta, tenía una mitología naturalista de que carecía el beduino, abuelo del castellano, el ibero recio.*” Em Unamuno, M. *Junto a las rias bajas de Galicia em Andanzas y visiones españolas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945, pp. 59-60.

49 No prólogo da edição crítica a *De donde son los cantantes*, Echevarría pontua que há “... un elemento raramente invocado por los estudiosos de la cultura cubana: el chino”. Sarduy, Op.Cit. p. 50.

50 Roses, *Ibidem*. p. 64.

trapontístico da trama. Porém, quando o autor faz uso da forma peculiar com que os chineses pronunciam o espanhol, a fala é colocada na boca do protagonista – um mulato, filho bastardo de um homem pudente – que imita a fala dos chineses ao se inter-relacionar com eles. De fato, Chong, o único personagem chinês do conto, apenas pronuncia duas frases.

Ora, tanto os galegos quanto os espanhóis das ilhas Canárias, assim como os iucatecos e principalmente os chineses, chegaram a Cuba em vários intentos de migrações sucessivas patrocinados pela oligarquia açucareira cubana, visando a substituir a mão-de-obra escrava na indústria agrícola desde meados do século XIX, na última fase do ciclo de domínio da manufatura açucareira em Cuba, na qual se tentou substituir a manufatura por um híbrido de indústria assalariada com um sistema de plantação escravista num regime de servidão quase feudal. Porém, resultava impossível submeter um assalariado europeu – mesmo que analfabeto, no caso, galegos e canários – a um nível de vida igual ao de um escravo.

Os chineses, que foram o único intento bem sucedido dos inúmeros projetos migratórios da sacarocracia⁵¹ colonial cubana, eram designados com o termo genérico de *gentes* – de conotação pejorativa no jargão da época – que também era aplicado à população negra⁵². Era um termo que não se aplicava à população branca, como Novás explicita em alguns dos seus contos⁵³. Foi da observação desses trabalhadores chineses que transmigraram, aos poucos, para os arredores da capital como horticultores, nos arrabaldes de Mantilla, que Novás extraiu os personagens e as falas do conto *La luna nona* que intitula o livro homônimo.

6.3.4 O COMPONENTE AFRO-CUBANO

O afro-cubano se mostra, de longe, o componente mais conhecido da trindade cultural cubana, e os antecedentes da temática negra na literatura remontam à “literatura negreira” de meados do século XIX e incluem, em sua grande maioria, obras de duvidoso valor ético ou estético, mas também alguns dos clássicos da narrativa cubana desse século⁵⁴. Segundo Frajinals, os escritores pertenciam a uma oligarquia açucareira escravocrata, pragmática e cínica, que representava a si própria como sendo antiescravagista na literatura. Sarduy comparou, apropriadamente, o comércio de escravos africanos a uma lenta transfusão secular, tanto de crenças religiosas quanto de uma psique telúrica que acabaria por se adicionar ao

51 De 600 em 1847, passaram a 35.000 em 1861. Frajinals estima em 100.000 seu número no último quarto do século XIX. Segundo o autor, foram os chineses que permitiram, finalmente, iniciar o processo de industrialização açucareira ao substituírem a mão de obra escrava pela mão de obra assalariada, em condições de trabalho e moradia inaceitáveis para a maioria dos imigrantes espanhóis. Em Frajinals, Op.Cit. Vol. I, pp. 308-309.

52 Tanto aos escravos quanto aos alforriados. Em Frajinals, M. Op.Cit. Vol. III, p.139.

53 “... *la gente del batey... Y el personal. Nosotros llamábamos personal a la gente blanca. Eran los mayores y los jefes de monte y los que iban con ellos...*”. Novás Calvo, L. *El otro cayo* em Lino Novás Calvo. *Obra narrativa*. Havana: Letras Cubanas, 1990, p.184.

54 Frajinals Op.Cit. Vol. III, pp. 262-263.

ethos insular.

O processo de aproximação – gradativo e ambíguo – por parte de uma cultura dominante à cultura material e espiritual de um grupo humano considerado tradicionalmente – preconceitos incluídos⁵⁵ – como culturalmente inferior se deu no marco de um contexto colonial específico – abolida a escravatura desse grupo que, pela sua vez, fora o gerador de toda a riqueza material da cultura dominante. Uma aproximação que era influenciada pelas idéias científicas vigentes nas ciências humanas da época entre a intelectualidade cubana: o Positivismo, a antropometria, as idéias lombrosianas e, em especial, a antropologia criminalista, por intermédio das publicações periódicas especializadas⁵⁶. Segundo a ideologia da época – herdada em grande parte da colônia e da sua ideologia escravocrata – imigração, criminalidade e raça eram elementos interligados que serviam de adubo às mazelas sociais do momento⁵⁷.

O etnólogo Fernando Ortíz foi a figura central, no começo do século XX, sob cuja persistente influência começou a frutificar o resgate das raízes culturais negras. Ortíz foi um pesquisador que, com o passar dos anos e o aprofundamento da sua pesquisa, terminaria por identificar-se com seu objeto de estudo perante o fascínio exercido por este. Ortíz chegou ao ponto de querer alicerçar a sua aproximação ao cubano basicamente a partir do componente afro-cubano⁵⁸. O referido processo evolutivo dos pontos de vista do autor pode ser acompanhado através da mudança de enfoque nos títulos dos livros por ele publicados⁵⁹. Resultado paralelo desse processo foram as várias instituições de pesquisa fundadas e impulsionadas por Fernando Ortíz, como a Sociedade do Folclore Cubano, ativa entre 1923-1931, da qual ele era presidente na época, e que editou a revista *Archivos del Folklore* (1924-1930), e a Sociedade de Estudos Afro-cubanos, fundada em 1936, a qual editou a revista *Estudios Afro-cubanos*. As referidas sociedades – embora sob forte influência da cultura hispânica – foram os marcos nos quais aconteceu, após um período de incubação, o redescobrimto das manifestações da cultura negra em Cuba, tanto por parte de criminalistas e etnólogos, quanto

55 A representação do outro (do negro), no caso, o personagem de Creto Gangá, no teatro bufo era feita por um galego. Em Roel, C. & Castelao, O. R. Op.Cit. p. 281.

56 Como por exemplo, a revista *Vida Nueva*, dirigida por Diego Tamayo e publicada entre 1909-1957.

57 Nesse sentido, já existia um precedente na literatura colonial nas obras de José A. Saco *Memória sobre la vagancia en la isla de Cuba*, 1832; *Estatística criminal de Cuba en 1862*; e *Los chinos en Cuba*, 1864. Um precedente científico foi o ensaio de Henri Dumont *Antropología y patología comparadas de negros esclavos*, escrito entre 1866-70, e inédito até a sua publicação em Havana em 1922. Em Frajinals, M. Op.Cit. Vol. III, p. 207.

58 E embora suas obras contenham muitas e brilhantes idéias, algumas outras não resistem à análise crítica. Em Frajinals, M. Op.Cit. Vol. III, p. 246.

59 A seguinte é uma seleção de obras de Ortíz dedicadas aos estudos afro-cubanos: *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*, 1906; *Hampa afrocubana*, 1916; *Las rebeliones de los afrocubanos*, 1919; *Los cabildos afrocubanos*, 1921; *Un catauro de cubanismos*, 1923; *Glosario de afronegrismos*, 1924; *Personajes del folklore afrocubano*, 1924; *Fiesta cubana del día de reyes*, 1925; dentre outros. Em Instituto de Literatura y Lingüística. *Diccionario de la Literatura Cubana*. Havana: Letras Cubanas, 1984, pp. 691-693.

por parte de literatos⁶⁰ e músicos. A música e a dança ocupavam lugar predominante⁶¹ e as manifestações religiosas um lugar discreto.

Nas décadas de 20 e 30, houve uma amplidão taxonômica no que diz respeito à cultura negra insular que pode prestar-se a confusão: negritude; negrismo⁶²; afro-cubanismo; movimento afro-antilhano⁶³; poesia negrista ou mulata; e literatura afro-cubana⁶⁴, este último termo de maior aceitação até o presente. O que ficara conhecido como negritude se convertera num movimento estético de caráter internacional de forte apelo nacionalista no Caribe entre 1928 e 1937. E constituiu, no caso cubano, uma nova aproximação, a partir de outro ângulo, à temática negra quase meio século após a abolição da escravatura; de outra guerra de independência com uma tropa majoritariamente mulata⁶⁵; de várias ocupações militares norte-americanas; de uma gigantesca onda migratória espanhola⁶⁶; da imigração sazonal de dezenas de milhares de bóias-frias jamaicanos e haitianos para trabalhar nos canaviais; e, inclusive, de um malfadado movimento pela inclusão social dos negros na nascente república: o Partido dos Independentes de Cor, que dera origem a um levantamento armado cruelmente reprimido em 1912⁶⁷.

Para Frajinals, foi o ícone da terra prometida que movimentou uma importante corrente migratória espanhola à ilha. A maioria dos imigrantes – catalães e galegos – ficou nas cidades deslocando os negros em múltiplas atividades, por ser uma mão de obra mais barata e eficiente pela sua disciplina operária⁶⁸. A isso ele acrescenta o forte preconceito racial ainda vigente numa sociedade pós-escravocrata, unido à influência dos preconceitos raciais do governo de ocupação norte-americano⁶⁹. Assim sendo, sentimentos encontrados sobre a cultura

60 Souza ressalta que Novás foi amigo de Ortíz, e que reconhecia este último como uma grande influência entre os jovens escritores cubanos desde muito cedo. Souza, Op.Cit. p. 45.

61 Em suas *Crônicas* Carpentier descreve suas peripécias como musicólogo em companhia dos compositores Amadeo Roldán e Alejandro Caturla no estudo e transcrição musical dos ritmos afro-cubanos, e na sua apropriação e divulgação por intermédio das versões sinfônicas por eles realizadas. Em Carpentier, A. *Crônicas*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976, vol. II, p.107.

62 Associado por alguns estudiosos ao movimento da negritude do Caribe francófono.

63 Echevarría no prólogo da edição crítica a *De donde son los cantantes*, Sarduy, Op.Cit. p. 38.

64 Para Solana, há uma distinção de gêneros entre o que ele denomina como poesia negrista, referindo-se à poesia de Guirao, Ballagas, e Guillén; ou de literatura afro-cubana, para se referir à mitologia ioruba compilada por Lydia Cabrera, às novelas de Carpentier, e à novela e os contos de Novás.

65 Em cujo Exército Libertador, negros e mulatos representaram 60% da tropa. Em Frajinals, M. M. *Cuba-Espanha-Cuba. Uma história comum*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 345.

66 Tanto humana quanto de capitais. Frajinals, Op.Cit. p. 356.

67 Diversas fontes calculam em 3.000 os mortos, num episódio racista conhecido como a Guerrinha de 1912, geralmente omitido pelas historiografias oficiais. Ver Fermoselle, R. *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*. Miami: Colibrí, 1998. Um interessante ponto de vista sobre o assunto é o de Loomis, segundo o qual a guerra de 1912 suprimiu a questão racial da agenda política cubana substituindo-a pela cultura. Em Loomis, J. A. *Revolution of forms. Cuba's forgotten art schools*. NY: Princeton Architectural Press, 1999, pp. 1-2.

68 Frajinals, Idem. Vol. I, pp. 301-309.

69 Diversas fontes sugerem uma espécie de acordo entre a oficialidade branca do exército libertador, o capital (branco) hispano e o governo interventor norte-americano, visando a excluir do poder o ascendente grupo social negro.

afro-cubana⁷⁰ e os seus representantes podem ser detectáveis entre os membros da classe branca economicamente dominante na sociedade republicana cubana, quer sejam de origem espanhola, quer nascidos na ilha –mesmo nos ofícios mais humildes e pior remunerados.

Parece que 1912 foi o ano da chegada de Novás Calvo, ainda criança, a Havana, partindo do fato de que 1905 seja o ano do seu nascimento, segundo apontado por Menton, Roses, Souza, Solana e Garrandés, embora Iglesias indique outra data⁷¹. Em qualquer dos casos, uma personalidade sensível, mesmo em idade púber, não seria indiferente à atmosfera de desconfiança racial latente naquele ano nesse novo meio social.

Para Solana, o universo afro-cubano é uma pedra basilar no desenvolvimento da obra de Novás Calvo e também um marco para a sua compreensão, pois foram as múltiplas vivências de Novás como trabalhador ocasional e bóia-fria entre as classes mais desfavorecidas da nação⁷² e, em especial, entre a população negra de baixa renda, que lhe forneceram os elementos constitutivos do realismo mágico que caracterizaria sua primeira época como narrador. Isso se refletirá como uma constante nos seus primeiros contos e no único romance no qual aborda o componente negro da cubanidade. Contudo, na obra de Novás inexistem tanto o clichê quanto o folclorismo, diferentemente do que ocorre com a maioria dos seus contemporâneos, e esse é um dos pontos altos do escritor, segundo Solana, Espinoza e também Souza, para quem a importância da obra de Novás radica no fato de reproduzir – não descrever – o folclore cubano por meio da sua técnica narrativa.

Parece evidente que a descoberta da cultura afro-cubana pela literatura durante a década de 30, em especial no seu primeiro lustro⁷³, foi a eclosão de algo que se estava gestando desde muito antes entre os intelectuais cubanos, tanto na capital quanto no interior da ilha e, inclusive, entre aqueles que se encontravam temporariamente na Europa por diversos motivos.

Afinal, o fascínio exercido pela arte negra africana, em conjunto com outras manifestações

70 O debate jornalístico *Ideales de una raza*, publicado no conservador *Diário de la Marina*, durante os anos 20 reflete isto, como por exemplo, no artigo do marxista Marinello sobre o problema racial intitulado Carta negra, 1929, onde o autor declara que as coisas continuam iguais, quer dizer, mal. Em *La Gaceta de Cuba*. Habana: Uneac, nº. 4, Julio/Agosto, 1998, p. 11.

71 Para a autora galega, Novás nasceu em 1903. Também há discrepâncias quanto à grafia do lugar do nascimento: a aldeia de Grañas del Sor (Roses), ou Granas de Sor (Solana e Garrandés) ou mais provavelmente a aldeia de Parigueiro, paróquia de Grañas do Sor, pertencente à prefeitura de Mañón (Iglesias). Em Iglesias, I. R. *Achegamento lingüístico a Lino Novás* em <http://www.vieiros.com/noticia.asp?Ed=60&N=24999> acessado em 03/11/02.

72 Novás evitava falar a respeito dos anos que se seguiram à sua chegada em Cuba. Os poucos dados disponíveis os devemos às entrevistas realizadas por Roses durante a redação da sua obra. Em Roses, E. L. Op.Cit. pp. 3-5.

73 As obras que iniciaram a literatura afro-cubana foram: os poemas de Guillén, N. *Motivos de son*. Habana: Imp. Rambla, Bouza, 1930, e *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos*. Habana: Úcar, 1931; os contos de Novás Calvo *Aquella noche salieron los muertos* e *La luna de los ñañigos*, ambos de 1931, e o romance *El negrero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933; o romance de Carpentier, A. *¡Ecue-Yamba-O!* Historia afrocubana. Madrid: Editorial España, 1933; os poemas de Guirao, R. *Bongó. Poemas negros*. Habana: Minerva, 1934; de Ballagas, E. *Cuaderno de poesía negra*. Santa Clara: Imp. La Nueva, 1934, e *Antología de la poesía negra hispanoamericana*. Madrid, 1935; a antología de contos de Cabrera, L. *Contes nègres de Cuba*. Paris: Gallimard, 1936; e, por último, os poemas de Lachatañeré, R. *¡¡Oh mio Yemayá!!* Manzanillo: Editorial El Arte, 1938.

etnoestéticas, foram o húmus cultural sobre o qual se erigiram as primeiras vanguardas artísticas europeias do século XX. Nas metrópoles caribenhas – epígonas dos grandes centros metropolitanos do poder –, o estudo dos traços das culturas ditas primitivas presentes no cotidiano insular constituiu-se num ponto de referência obrigatório durante a consolidação cultural da cubanidade. A cultura negra em lugar de destaque, a cultura cabocla de origem hispânica em menor escala – a cultura china completamente obliterada – se estabeleceram como os únicos modelos estéticos a serem pesquisados no âmbito do Caribe hispanofalante, e especialmente em Cuba, num marco politizado e nacionalista com forte apelo ao estereótipo. Segundo Souza, havia quatro assuntos que fascinavam Novás desde sempre: o mar (um dos eixos da cultura galega), os fora-da-lei (a representação dos emigrados, dos marginados, da alteridade), os carros (o apelo ao maquinário, à modernidade), e a cultura negra⁷⁴ (pela sua marginalização e pelas similitudes com a cultura galega no caso do sincretismo). O autor também salienta o caráter pioneiro da obra de Novás ao abordar a temática negra, em especial no seu proto-romance *Pedro Blanco, el negrero*, que assentaria precedentes na novelística cubana posterior⁷⁵, o que levará Garrandés a afirmar que o estilo barroco de Novás é um correlato do processo de formação da identidade nacional⁷⁶.

74 Souza, *Ibidem*. p. 45.

75 Em especial em Carpentier e Arenas. Souza, *Ib.p.* 45.

76 Garrandés, A. *Op. Cit.* p. 89.

7 ANEXO

LA NOCHE DE RAMÓN YENDÍA DE LINO NOVÁS CALVO¹

Ramón Yendía despertó de un sueño forzado con los músculos doloridos. Se quedara rendido sobre el timón, todavía andando el automóvil, rozando el borde que separaba la calle del “placer”. A la izquierda se sucedían las casas: una fila de casas nuevas, simétricamente yuxtapuestas y apretadas unas contra otras. Algunas estaban todavía por terminar; otras eran habitadas por gentes nuevas, “pequeños burgueses; grandes obreros”, que todavía no se sentían afirmadas en el lugar; por tanto, menos agresivas. Por instinto, o por accidente, Ramón buscó este lugar, para el descanso. Desde hacía cuatro días no iba a casa; dormía en el “carro”, en distintos lugares. Una noche la pasó en la piqueta misma de los Parados. Fuera precisamente allí donde todo se enyerbara. Tuvo miedo, pero se esforzó por dominarse, por demostrarse a sí mismo que podía ahora hacer frente a la cosa. No quería huir; sabía, oscuramente, que al que huye le corren atrás –salvo, desde luego, que alguien protegiera su fuga. Estos cuatro días habían sido, cada minuto, una sentencia de muerte. La veía venir, la sentía formarse, como una nube densa, cobrar forma, salirle garfios. Ramón no podía huir, lo sabía; quizás pudiera quedarse, ocultarse, o simplemente esperar. En todo terremoto queda siempre alguien para contarlo. Es un juego terrífico, pero luego, la vida es toda ella un poco juego. La segunda noche, sin embargo, fue a parar a las afueras, junto a una valla; y la siguiente se detuvo junto a la casa de un revolucionario. Conocía a aquel hombre, aunque probablemente no fuera conocido por él. “Acaso me alquile”, pensó. Si lo hacía, tal vez pudiera pasar la borrasca inadvertido. De algún modo presentía que la borrasca tenía que venir, y que pasaría. Sus “clientes” se habían ausentado ya; luego, esto se hundía.

Ramón no tenía experiencia en estas luchas. Había caído como en un remolino. Hacía tres años que era chofer, y cuatro que le había nacido la primera niña –ahora eran tres, las tres hembras, ninguna sana. La mujer hacía cuanto le era posible. Dejaba la menor en una cunita, amarrada con cintas, y se iba a pegar badanas al taller. Pero esto era ahora; antes no tenía siquiera taller.

Durante estos cuatro días no fue él a casa sino dos veces, y eso furtivamente. Vivían aún

1 Optamos por transcribir a versão publicada por Seymour Menton em *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 425-455, embora seja uma edição mexicana, por nos parecer mais fiel ao original, razão pela qual mantivemos a grafia dessa edição. A obra, escrita em 1933 – segundo dados fornecidos por Novás em conversa com a hispanista Lorraine E. Roses –, foi publicada inicialmente no livro de contos *La luna nona y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Romance, 1942. O conto foi incluído, com alterações significativas, no livro *Maneras de contar*, publicado pelo autor em 1970. O referido conto também foi publicado na antologia da obra narrativa de Novás editada por Letras Cubanas em 1990, e na antologia editada pela Tusquets em 2005. Para mais informações ver Roses, Lorraine E. *Voices of the storyteller. Cuba's Lino Novás Calvo*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1986, pp. 75-79.

en aquel cuarto de Cuarteles, con puerta al patio y a la calle. Estela había suspirado por una casita suya –un bohío que fuera –. Les habían ofrecido una de madera, en un “reparto”, con cien pesos en mano solamente. Los hubieran podido tener reunidos, de no ser por la enfermedad y muerte del niño, que era el mayor, y que los dos lucharon desesperadamente por salvar. Ahora comenzaba a levantarse de nuevo. Ramón tenía un buen “carro”, por el que pagaba tres pesos. También él suspiraba por un carro suyo –un Ford que fuera –. Tenía buenos clientes, trabajaba dando rueda hasta quince horas, pues además de su casa, tenía a Balbina, la mujer pródiga, con sus ocho hijitos de tres hombres. Todo era penoso. El carro bebía gasolina como agua. Era un seis en línea, pero Ramón no tenía paciencia para aguantar en la piquera. Ahora, cuatro días antes, había cambiado de carro y de garaje. Era un hombre nervioso, de grandes ojos castaños, que captaba antes que muchos los mensajes. A veces, sin que hubiera ninguna manifestación exterior, veía venir las cosas. Los choferes reían; lo hacían espiritista.

El día 6 por la noche fue a guardar temprano, y al otro día no volvió por aquel garaje. El día 8 se fue al de Palanca y sacó un carro más nuevo. Ya no había en la calle ninguno de sus “marchantes” habituales; sin duda también ellos se habían olido la tolvanera. Hacía más de un año que le alquilaban, todos los días. Buena gente, después de todo, al menos para él. Hablaban con calor humano y familiar en la voz, y parecían creer en lo que hacían. No eran cazadores; su misión era informar y nada más. Y Ramón, también, los había ayudado; él les había prestado sus servicios.

Esta mañana del 12 el mensaje se le hizo apremiante; lo recibió como un sueño doloroso. Hasta las tres de la mañana, había estado dando rueda o parado en “academias” o cabarets. No había sido un mal día; en esto, apenas se notaba nada insólito. Antes de retirarse, detuvo el carro junto a un farol, cerca del Capitolio, y pasó balance: había seis pesos y centavos. En ese momento pasó un individuo a su lado y lo miró detenidamente; era un joven, con aire de estudiante, y llevaba una mano en el bolsillo del saco. Ramón pensó en ir a su casa, a llevar el dinero; dio un rodeo y se paró en la calle paralela, y camino hasta allí; se acercó por la transversal, cruzó por el patio y entró sigilosamente. Hizo funcionar su lámpara de pila (se la había regalado uno de sus clientes, y era una prenda excelente), como un ladrón o como un policía, más bien como un perseguido. Nada le daba a entender todavía que él fuese un perseguido; lo presentía, simplemente. No se atrevió a encender la luz, porque la luz revela el blanco, y él entraba allí a escondidas. Enfocó la lámpara sobre las camas; dos de las niñas, las jimaguas, dormían, con las caritas juntas, en una colombina; estaban desnuditas, sobre la sábana, y tenían las manos abiertas en torno a los hombros. En la otra colombina dormían Estela y la menor; la tercera colombina era la suya y estaba vacía. Nadie se despertó. Estela

tenía puesta una camisa de dormir, y las manos, palma hacía arriba, a ambos lados de la cara. A pesar de los trabajos pasados, era aún bella; era joven, tenía la nariz fina, los ojos grandes, el pelo copioso, la barbilla saliente, los labios gruesos y la boca grande y golosa; Ramón adivinó su fuerte fila de dientes, algo “botados”; sus ojos despiertos color de miel; su mirada avispada. La contempló un instante; luego puso el dinero sobre la mesa (allí estaba, esperándolo, la comida) y salió. No había nadie en torno al automóvil; todo parecía normal; pasaban demasiados automóviles y a demasiada velocidad; había luces encendidas en varias casas: eso era todo –¡bastante!

De retirada pasó frente a la estación central de policía. Se advertía una agitación interior inusitada; le pareció que la pareja de guardias había hecho, al sentir su auto, un movimiento nervioso con las armas. Él dobló por la primera calle a la derecha, sin pensar en si era o no dirección contraria. En la siguiente esquina se detuvo, dudando hacía donde dirigirse; pero su pensamiento se había remontado varios años atrás, y viejas imágenes se reprodujeron ante sus ojos, como evocadas por un proyector de cine. Por aquella fecha había prendido en él una especie de fiebre revolucionaria; no sabía exactamente por qué; nunca había podido someter sus emociones a un examen frío y analítico. Quizás se hubiese contagiado, simplemente. No solía leer gran cosa, y no pertenecía a ningún grupo donde se le hubiesen inculcado principios o aclarado posiciones propias. Había llegado del campo doce años antes, con todos sus hermanos, después que su padre, perdidos sus ahorros en la quiebra bancaria, se había ido, manigua adentro, con la cabeza echada hacía atrás, rígido como un cadáver. (Nadie lo había visto jamás desde entonces.) El contagio le vino sin aviso; estaba en el aire. Todavía no había tenido ninguna de las niñas, y el niño crecía fuerte y bello, a Ramón no le iba mal en la calle; tenía suerte para los clientes fijos, quizás porque tenía buen pulso al timón, y sabía correr, y a la vez, sabía ir despacio.

Fue así la cosa. Casi a diario le alquilaban tres o cuatro jóvenes a veces juntos, otras separados. Él no sabía aún quienes eran; sabía tan sólo que eran revolucionarios y que manejaban alguna plata. Ser revolucionario era un mérito; la palabra resonaba a gesta nacional de independencia; la había oído desde niño, a los de arriba y a los de abajo; era moneda nacional de buena ley. Luego, estaba bien. En casa había un poco de luz; los clientes le tomaron cariño; les inspiró confianza; hablaban con él y, gradualmente, su tono, sus frases, su entusiasmo lo impregnaron. Hablaba ya con ellos en la piquera, en el garaje casi todo el mundo empezaba a hablar así, aún no parecía haber en ello mucho peligro. Se hablaba en voz alta, y se hacían visitas rápidas, a veces, a la alta noche. En ocasiones, él mismo servía de enlace, con su máquina, sin nadie dentro, le pagaban regularmente; no le pagaban mal. Al fin, Ramón era uno de ellos.

Cambió entonces la marea. Justino, el niño, se enfermó. Estela estaba encinta, y también algo alterada. Vinieron las jimaguas, la penuria, y –¿quién sabe? –la duda. Ramón podía encenderse, emocionarse; creer con firmeza, no. Vio entonces que ser revolucionario no era tan llano. Una noche como ésta, a principios de agosto, de sobre mañana le alquilaron dos hombres. Al instante notó que había algo anormal. Podrían ser “expertos”; otras veces le habían alquilado así, y una vez dentro le habían dicho: “Vamos a la estación”. Una vez en la estación descubría que estaba circulado, que había desobedecido la luz roja, que se le había ido el pie en el acelerador, u otra cosa por el estilo. Un abuso, desde luego, pero la Sociedad ponía la fianza, y a veces había un juez tan benigno que le condonaba la multa. Estos hombres no eran tampoco pasajeros de los que pagan; dijeron también “a la estación”, pero la revelación fue distinta.

Ramón aguantó la primera. Lo pasaron a un cuarto pelado con el piso y las paredes garapiñados de cemento; le golpearon en la cara, en el estómago, en los fondillos. Lo insultaron con las frases más injustas y más soeces; le ensuciaron con palabras todo lo que más quería; le amenazaron con hacerle cosas a su mujer. Lo aguantó todo. Para su sorpresa, tras esa prueba, lo pasaron por la carpeta y el teniente lo puso en libertad. Subió entonces a su automóvil y con gran trabajo lo llevó hasta el garaje. Aquella noche no fue a su casa, pues tenía los labios rotos y echaba sangre por la boca. Podía decir que había chocado; en la misma estación le recomendaron que diera en casa esta disculpa. Gracias; no hacía falta: él no iría a su mujer con más disgustos. Sus mejores clientes andaban juidos en estos días, y apenas había podido llevar a casa dos pesetas cada día. Durmió en el garaje, y al día siguiente salió temprano. Fue a su casa y dijo a su mujer que había estado alquilado toda la noche, si bien todo se lo habían quedado a deber. Una de las niñas estaba enferma; la madre creía que era la dentición, pero él temía otra cosa; la niña lloraba constantemente, y estaba como un hilo. En los días siguientes no vio ninguno de los clientes significados, y tuvo la sensación de que había por todas partes ojos que lo vigilaban. En el término del día y la noche le pusieron dos multas; y al día siguiente tres multas. El cuarto día lo volvieron a llevar a la estación, repitiendo la prueba, más dura aún que la anterior. Entonces le dejaron ir de nuevo y le echaron de “diplomático” a otro chofer que él conocía; un tipo resbaloso, que él veía trabajando siempre de noche, boteando por los hoteles y los cabarets, o parado en las piqueras. Éste comenzó la carga con vaselina; poco a poco, lo fue impresionando, con la idea de que los políticos sólo trabajan para sí, para ser ellos los mandones. Le hizo varios cuentos. Ramón veía cada vez más oscuro aquel cuarto donde vivía; más anémica y suplicante la gente que lo habitaba. Luchó consigo mismo antes de ceder, pero el otro tenía un argumento persuasivo. Le dijo que, en fin de cuentas, era asunto de políticos contra políticos. ¿No tenían “aquellos”

dinero para alquilarle? Así comenzaban todos, y al cabo se olvidaban de los que les habían servido de peldaño. No, Ramón era un imbécil si seguía así. Podía, desde luego, seguir sirviendo a sus clientes. Lo único que se le pedía era que obedeciera ciertas indicaciones de él, y le diera ciertos informes.

Tal fuera el cómo y el porqué. Se vio acosado y cedió; se le perdonaba todo, y se le ayudaría. Fue entonces cuando Estela, al tiempo que luchaba por salvar a las niñas, soñaba con la casita de madera, y él con el carro propio. El médico dijo que las niñas necesitaban alimento y aire libre. Lo de todos; no hay un hijo de obrero que no necesite eso; las suyas acaso llegaran a tenerlo. Ramón era un hombre humano, después de todo; no se movía, como otros, por esas venas frías que, de vez en cuando, laten en el alma de las gentes. Cedió entonces, por los suyos, por sí mismo. ¿Qué hacer, si no? ¿Dejarse prender, estropear, dejar morir a Estela y a las niñas? Luego se lo preguntaba a sí mismo, justificándose. Sabía que estaba procediendo mal; esto le remordía, y necesitaba hacer un enorme esfuerzo y desdoblamiento de su voluntad. Para calmarse, apelaba siempre a sus fines: quizás hiciera mal, pero lo hacía por bien. ¿Sería mejor haberse negado, haberse dejado aniquilar?

Sufrió mucho, desde entonces. Adelgazó, se torno más nervioso y sombrío; cada vez necesitaba más fuerza de voluntad para ocultar a su mujer el drama que lo roía por dentro. Sabía que varios de los que él había delatado penaban en presidio, que acaso alguno hubiese sido asesinado. Ante esto, sólo le aliviaba el pensamiento de que, después de todo, ninguno era tan pobre como él; todos tenían por lo menos familiares y amigos que podían algo y no los abandonarían. A él, en cambio, nadie le echaría una mano. Tenía que depender solamente de sí mismo. Si un día no podía llevar las tres pesetas a casa, los suyos no comerían; si un día no pagaba la cuenta, le quitaban el carro; si se enfermaba, ni siquiera le darían entrada en el hospital. Luego, era justo y humano defenderse, a costa de quién fuese. Constantemente necesitaba echar mano de estos argumentos para acallar su alma, pero dentro de sí llevaba a la vez la acusación que lo torturaba y perseguía. Cada nuevo día, sentía más cargado su ánimo. Presentía que un día u otro tendría que estallar. La atmósfera se cargaba; sus mejores clientes habían comenzado a desconfiar de él. Temía incluso, una agresión, y esto le obligó a ir armado y a sentirse en lucha. Llevaba siempre el Colt al alcance de la mano; su contacto parecía tener un efecto sedante sobre sus nervios.

Finalmente, los mismos que lo dirigían —el otro chofer, dos o tres secretas —parecieron abandonarlo. Tenían demasiado consigo mismo y, por otro lado, ya les servía de poco. Se le habían cerrado todas las puertas entre los revolucionarios; se sentía inmovilizado, sin poder avanzar ni retroceder. Esta tensión duró algunos meses, no podría sobrellevarla por mucho tiempo. Cuando vio venir la furia, cuando la vio desatarse y comenzar a cundir, sintió una

especie de alivio. “Salgamos de esto”, se dijo, y esperó.

Pero este alivio, producido por un cambio de postura, dio pronto paso a una nueva angustia. Se sentía rodeado, copado, bloqueado; sabía que en alguna parte y a alguna hora, ojos que acaso no hubiese visto lo buscaban; o acaso esperaran tan sólo la ocasión más propicia que se acercaba. Y entonces, la situación sería la misma, aunque al revés, que cuando lo habían llevado por primera vez a la estación –sólo que ahora todo cobraría una forma más violenta y decisiva. Ahora era un acabar, y nada más. Si estaba descubierto –y él creía que lo estaba –y si “los nuevos” ganaban –y él sabía que estaban ganando –, entonces, no había salida. Sólo quedaba una cosa; agacharse y esperar; y otra cosa: saltar y defenderse.

Las dos eran malas. Ahora, mientras esperaba conciliar una decisión sobre dónde debía ir, pensó si ni habría un tercer camino. Tenía imaginación, pero le faltaba fe para creer en la posibilidad de sus propias imágenes. Sin embargo, ahora era cuestión de probar algo. A Estela no le harían nada: ella no tenía la culpa; lo más que podía pasarle, era padecer todavía más miserias; se le morirían las niñas, ella misma, quién sabe... Pero si él se salvaba, algún día volvería por ella. ¿Podía salvarse?

Pensó que sí. Puso el automóvil en marcha, y lo dejó ir lentamente, no sabía exactamente a dónde. Pensó que lo llevaría al garaje y que de allí se iría a pie o como pudiera al campo. En Nuevitas había aún gente que lo recordara, o que recordara a su padre. Podían darle amparo, esconderlo, y esperar. Ahora bien –se le ocurrió de pronto –este levantamiento sería general, y meterse en un pueblo era ponerse aún más a descubierto, y en aquel pueblo no les querían bien. Sólo tenían dos o tres familias amigas, tan pobres como ellos. Aquí, en La Habana, por lo menos había mucha gente, muchas casas. Mudaría de garaje nuevamente. ¡Si pudiera mudar de casa! Con esta idea se fue en busca de aquella fila de casas, frente al “placer”, donde estaban fabricando, pero de pronto le había sobrevenido una terrible fatiga, y estaba dormido antes de que el auto se detuviera completamente.

Y ahora, despertaba en esta mañana de agosto en que todo había estallado ya. Ramón se dio cuenta de que ya no había nada que hacer.

Dos hombres entraban, revolver al cinto, en una de estas casas donde no parecía haber nadie. En ese momento, otro asomó a una de las ventanas, todavía sin ventanas; los de abajo le hicieron una seña de complicidad, y el de arriba bajó corriendo, también armado. Ramón se había apeado y fingía estar arreglando el motor, con la cabeza hundida bajo el “capot”. No conocía a ninguno de aquellos, pero ellos podían conocerlo a él. Los tres siguieron, sin embargo, a paso ligero, calle arriba, con porte vencedor. En situación normal no se hubieran atrevido a ir así porque Ramón estaba seguro de que éstos eran revolucionarios, y de que iban en busca de alguien. No eran obreros como él; vestían bien (aunque ahora iban sin

saco) y lucían bien nutridos. La lucha era entre ellos, entre los de arriba. ¿Por qué tenían que haberlo comprometido a él, primero los de un bando y luego los del otro? Sin embargo, así era; inútil ya evadirse. Primero lo hubieran aniquilado los viejos; ahora lo rematarían los nuevos. ¿O no?

Tal vez. Todavía llamaba en él una esperanza, aunque no sabía en qué fundamentarla. Por de pronto, resolvió no separarse del automóvil. No iría a guardar. Tenía aún dinero para ocho galones de gasolina. Por de pronto se le ocurrió ir a explorar las salidas de la ciudad; pero al entrar en la calzada notó, de lejos, que había una especie de guardia de control en Aguadulce. Dobló por la primera esquina y se sumergió de nuevo en plena ciudad.

La vida se había desatado. La huelga se había roto. Las calles estaban llenas de gente a pie. Pasaban automóviles llenos de civiles y soldados. Gritaban, vitoreaban, voceaban, saltaban, esgrimían armas. Ramón quitó el “alquila” pero fue inútil. En seguida se le metieron en el automóvil cuatro hombres de aspecto respetable. Salían de una casa de la calle San Joaquín, y le ordenaron que los llevara al Cerro. En Tejas había un remolino de gente; un hombre forcejeaba por desprenderse de los que lo aprehendían, y éstos eran azuzados por los espectadores. Había hombres y mujeres. Ramón aprovechó un claro para seguir adelante, pero alguien puso la mirada en el interior de su coche. Un grupo se lanzó en su persecución, disparando; una de las balas entró por la ventana posterior del fuelle y salió a través del parabrisas. Ramón se detuvo; sus pasajeros se tiraron del auto, y emprendieron una carrera loca, por las calles laterales, perseguidos por varios jóvenes; entre éstos, algunos eran casi niños (uno no mayor de quince años), pero llevaban grandes revólveres y disparaban hacia adelante. Ramón esperó arrimado a la acera, pensando: “ahora vienen por mí”, pero nadie pareció pensar en él. Algunos espectadores excitados llegaron hasta él, preguntándole dónde le habían alquilado. Ramón dijo la verdad, y el grupo se disolvió, yendo en dirección a la calle San Joaquín. Ramón había dado el número de la casa de donde habían salido los pasajeros, pero acaso no viviesen allí; lo más probable era que se hubiesen escondido de noche en una de aquellas escaleras. ¡Quién sabe lo que les ocurriría ahora a los que habitaban allí! Todo el mundo llevaba armas a la vista, y buscaban a alguien contra quién hacerlas funcionar.

Ramón puso de nuevo el coche en marcha, y regresó por el mismo lugar. “Me sumergiré en ellos –se dijo, casi en voz alta–; haré que me crean de los suyos; esto les despistaré”. Después de todo había sido de los suyos. Pero en seguida le entraron dudas en cuanto a su sangre fría. Se miró en el espejo del parabrisa, y se encontró demudado, barbudo, como un fugitivo. Solamente aquella cara bastaba, en casos a sí, para hacerse sospechoso. Pero, al tiempo que pasaba Cuatrocaminos, vio otro grupo de hombres corriendo, con armas en

las manos, y algunos de ellos iban tan barbudos y descompuestos como él. Sin duda eran hombres que habían estado escondidos en los últimos meses, o que habían sido libertados de presidio. El podía parecer lo mismo; en todo caso, nadie lo tomaría por uno de los que se habían beneficiado con el régimen caído. Siguió andando, y algunas cuadras más adelante, otro molote perseguía frenéticamente a un hombre solitario, que se precipitaba, furiosamente, en zigzag, al tiempo que arrojaba puñados de billetes a sus perseguidores. Estos pasaban por encima de los billetes sin recogerlos, disparando. Ramón se detuvo, interesado, a ver el final. Por fin, el hombre, que ya venía herido, y dejaba tras sí un reguero de sangre cayó de bruces, a poca distancia del lugar donde Ramón había detenido su carro. Uno de los perseguidores, al verlo caído, se dirigió a Ramón revólver en mano, y lo conminó a que le diera una lata de gasolina. Ramón obedeció, sacándola del tanque con una goma, el otro cogió la lata y roció al caído, que todavía se retorcía, al tiempo que algún otro le prendía fuego. Ramón volvió la espalda.

Las calles estaban llenas de gentes, civiles y soldados. Ramón puso de nuevo su carro en marcha; unos metros más allá se le llenó de jóvenes armados que lo tuvieron varias horas dando vueltas, sin un propósito aparente. A veces se apeaban, hacían entrada en una casa, y volvían a salir. Pasando junto al garaje a que pertenecía su carro, notó que había sido allanado. Se detuvo y pidió que le llenaran el tanque de gasolina; viéndole alquilado por jóvenes armados, el que estaba al cuidado del surtidor hizo lo que se le pedía; Ramón siguió con sus “pasajeros” sin ocuparse de pagar. Al cabo de una hora más, los jóvenes lo mandaron parar frente a una fonda, y lo invitaron a comer.

Era más de medio día. Ramón se sentó a la mesa con aquellos desconocidos. Le sorprendió que ninguno de ellos se ocupara de hacerle ninguna pregunta; aparentemente, daban por supuesto que era uno de los suyos, que no podía ser otra cosa él, un simple chofer de alquiler. Mientras comían, aquellos jóvenes hablaban en un tono sibilino y con intensa excitación. Comieron apresuradamente, y salieron a la calle, olvidándose, aparentemente, de él. En vez de tomar de nuevo el auto, siguieron acera abajo, y a poco se perdieron entre el gentío, que invadía esta zona más densamente que ninguna otra.

Se hallaba en el corazón mismo de la ciudad. Ramón subió al pescante y se quedó un rato allí, pensando que decisión tomar. Se sentía fatigado; hacía tiempo que no comía, que el estómago parecía ya desacostumbrado. Sin embargo, la fatiga no conseguía dominar su zozobra interior. Ahora tenía plena conciencia de hallarse en un mundo al que no pertenecía, en el cual posiblemente no hubiera lugar para él. Las relaciones que se adquirieran en este momento no tenían valor; nadie conocería a uno con el cual hubiese cometido un asesinato horas antes, si con él no tenía relaciones anteriores. Estos jóvenes que le habían alquilado lo

desconocerían unas horas después. Todo el mundo parecía andar mirando demasiado alto o demasiado bajo; nadie al nivel natural. Sin embargo –llegó a pensar –, esto podía tener una ventaja; la gente parecía poseída de una euforia mística y frenética que tal vez le impidiera controlar las cosas.

De este sueño despierto salió Ramón al ver que un hombre lo miraba insistentemente desde la acera de enfrente. Aquel hombre lo observaba con una mirada fría y atenta cuyo significado no podía descifrar. Pero estaba seguro de que había intención en ella. Hizo un esfuerzo por dominar la inquietud. Se apeó, y con toda calma y la soltura posible fingió examinar algo en el motor. Montó de nuevo, pisó el arranque sin abrir la gasolina, como dando a entender que no funcionaba bien (como si toda su preocupación estuviera en esto) y luego arrancó, dando tirones. El hombre sacó un papel del bolsillo y apuntó el número de la chapa. Quizás no estuviese seguro. Ramón podía ser para él una de esas imágenes que no nos gustan, pero que no recordamos, de momento, exactamente dónde nos hemos encontrado con ellas. De lo contrario, hubiera procedido allí mismo. Ramón estaba seguro. Contaba de antemano con que en alguna parte, y por personas que desconocía, se había decidido, al menos mentalmente, su suerte. Escapar fuera de este remolino, le parecía totalmente imposible; ni siquiera se atrevía ya a intentarlo, pues ello daría lugar a sospechas. Si alguna salvación había, estaba en el centro mismo de la vorágine.

Las calles estaban por aquí intransitables. La ciudad entera se había volcado a ellas. Ramón dobló por una calle transversal, y al llegar a la esquina de Prado, se detuvo. Le pareció que éste era un buen sitio para no parecer sospechoso. Para que no le alquilaran desinfló una goma, y montó aquella rueda sobre un gato. Además abrió la cajuela de las herramientas, y comenzó a hurgar en el motor. Le sacó la tapa, desmontó el carburador; desmontó una válvula. Luego desmontó las otras válvulas y comenzó a esmerilarlas. Notó que tenían mucho carbón, y cuando le tocó su turno descubrió que el carburador estaba sucio y casi obstruido. No en balde daba tirones y cancanaba. Este trabajo aplacaba un tanto sus nervios. No miraba para nadie ni para nada fuera de su carro, y esto contribuía también a que nadie se fijara en él. Se había quitado el saco. Como puesto allí a propósito, descubrió que en la capa posterior había un overall viejo de mecánico. Se lo puso, y se tizó la cara con grasa. Entonces se subió al pescante, pisando el arranque, pero mirándose al espejo al mismo tiempo. Pensó que difícilmente lo conocerían en aquella facha, salvo que lo miraran muy de cerca y con intención. Sin embargo, su cara tenía algunos rasgos difíciles de olvidar. Tenía los ojos grandes, pardos y un poco prendidos a los lados; tenía una pequeña cicatriz sobre uno de sus grandes pómulos; y los labios describían una línea curiosa, que lo hacían sonreírse con una risa amarga. “Risita-de-conejo”, le pusieron en un garaje. En

conjunto, sus rasgos se pegaban de un modo persistente. Nunca se la había ocurrido pensar en que esto tuviera importancia.

Se apeó del pescante y siguió trabajando. Ahora sacó el acumulador; le limpió los bornes, lo volvió a su lugar. Cuando hubo terminado de montar todo lo desmontado, era ya bastante más de media tarde. Este tiempo se le había ido menos penosamente que ningún otro desde que comenzara la huelga. Este trabajo le había aliviado, y el carro funcionaba también con más soltura que nunca. Ramón le había revisado las cuatro cámaras, comprobado que estaban nuevas. Tenía aceite y gasolina. Antes de ponerlo en marcha sacó el revólver de la bolsa de la puerta delantera, y lo examinó; era un Colt nuevo; con él tenía una caja de balas. Le quitó las del tambor y lo martilló seis veces verificando que funcionaba bien. Cuando lo hubo vuelto a cerrar, descubrió que dos o tres muchachos le estaban observando, con mirada codiciosa. Cualquiera de ellos hubiera dado cuanto poseía por un arma así. Para ellos, estos revolucionarios eran hoy los seres más felices del mundo. Y Ramón –pensarían –era uno de ellos.

El automóvil se puso nuevamente en marcha. Sin saber cómo, minutos después se encontró Ramón a una cuadra de su casa. Se detuvo. Sintió un impulso irresistible de volver allí, a hacerles una breve visita; pero en aquel momento vió venir un gran gentío por la calle transversal. Traían trofeos en alto, daban vivas y mueras. Los trofeos eran pedazos de cortinas, adornos de camas, retratos, un auricular de teléfono, jarrones... Ramón no tuvo tiempo de mirar más. Se metió en la primera bodega y volvió la espalda a la multitud. Cuando hubieron pasado levantó de nuevo el capot del automóvil, y a uno de los niños que se acercaron a mirar, le dijo: “Ve al número doce de esa calle, y dile a cualquiera que esté allí que venga un momento”. El niño desapareció rápidamente, contento de que se fijaran en él; volvió a los dos minutos, diciendo que no había nadie en casa. “Habrán ido a casa de Balbina –pensó Ramón –; Estela se debe de haber dado cuenta” Como pensar: “Estela sabe que soy hombre muerto, y ha ido a consultar con Balbina, sobre lo que hará, para que las niñas no se le mueran”.

De nuevo puso en marcha el automóvil. Siguió, sin propósito, por la misma calle hasta desembocar en la Avenida de las Misiones, y de allí dobló hacia el mar; pero en seguida dio vuelta, temiendo alejarse del centro. Le parecía que tan pronto se viera en un lugar desolado, lo atacarían, y no habría siquiera un testigo que lo contara. ¿Servían todavía los testigos? Desde luego que no; pero Ramón no quería morir; ser asesinado, sin que al menos alguien pudiera dar fe. No importa si no podían socorrerlo; por lo menos, el acto quedaría grabado en sus ojos, en su memoria, y serviría de algún modo como acusación. “Ningún crimen conocido queda por castigar”, dijera una vez, en su casa, un loco pariente de su mujer. No

estaría tan loco, cuando decía cosas tan profundas.

Se ponía el sol cuando volvió a encontrarse en el centro de la ciudad, andando despacio. Parques y paseos estaban inundados de gente, que gritaba y corría excitada; oficiales y soldados se mezclaban en una tremenda exaltación de triunfo. Todos los automóviles estaban en movimiento; gentes y vehículos se movían en remolinos, de los cuales sólo se advertían impulsos ciertos de venganza. Sonaban tiros, pero altos; y todo el mundo andaba con los ojos encendidos, inyectados, a caza de algo. Era esto lo que más le angustiaba: todo el mundo tenía, en sus ojos una intención de caza. El menor motivo, la menor justificación, hubieran bastado, para hacer salir aquella cólera que él veía asomada a todos los ojos. Al caer la noche los movimientos de masas humanas parecieron adquirir un nuevo propósito, en direcciones ciertas. Se veían grupos que marchaban con paso unánime y decidido, y cruzaban entre los demás, amorfos y blandos, como escuadras de hierro. En seguida vio Ramón que, en medio de la excitación y exaltación general, eran estos grupos de compañeros los que realmente tenían una automisión de ejecutar algo.

Muchas veces se había preguntado en los últimos días que habría sido de Servando, el chofer que lo había iniciado a él en la traición. Había dejado de ir a la piquera; había dejado su auto en el garaje (era propiedad suya), y nada sabía de él. Ahora se hallaba Ramón parado justamente en la misma piquera que él otro solía ocupar; rodando al azar, había venido a parar aquí sin saber cómo ni por qué. Pocas veces solía detenerse en este lugar. Un carretón asomó entonces por la calle del tranvía; venía cargado aparentemente, de sacos de azúcar; lo conducía un carrero sólo, con un par de mulas viejas y amataadas. En el momento que cruzaba frente a la piquera, salió de un portal un grupo de ocho o diez jóvenes, que se dirigieron al carrero y le hicieron parar las mulas. Seguidamente comenzaron a echar sacos al suelo, y cuando habían descargado una buena cantidad, saltaron de debajo tres hombres. Los tres se tiraron a la calle, y se precipitaron ciegamente en dirección al Prado. Uno de ellos consiguió llegar hasta el primer molote de gente y desaparecer; otro dobló por la siguiente calle, perseguido de cerca por algunos de los jóvenes, que le disparaban a quemarropa; Ramón no tuvo tiempo de ver el fin. El tercero cayó allí mismo. Apenas había saltado sobre la acera, iniciando el impulso hacia el portal, cuando se enderezó súbitamente, giró sobre los talones, y se desplomó. Ramón asomó la cabeza por la ventanilla, y pudo ver la cara del hombre al tiempo que, al girar, se volvía sobre el hombro, en una mueca de espanto. Era Servando.

Por entonces se había hecho completamente de noche. El gentío comenzó a despejarse, quedando sólo aquellos que parecían ir a alguna parte. Ramón distinguía perfectamente entre éstos, dos grupos o clases de gente; los que iban a alguna parte; los que no parecían

tener a dónde ir. Estos últimos se recogieron temprano, dejando las calles libres a los otros. “Ahora sólo quedamos ellos y nosotros”, pensó Ramón. Todavía siguió un rato en la piqueta. Era el único allí; ahora no se atrevía ya a moverse, pues el centro de la ciudad estaba abierto, y las calles tenían portales oscuros y esquinas aviesas. Su suerte estaba echada, pensó. Servando había caído primero: le correspondía. Él tenía el mismo delito; estas gentes enfurecidas no estaban ahora para disquisiciones; no preguntarían si los motivos habían sido estos o los otros; sólo preguntarían si él era Ramón Yendía. Pronto empezarán a aparecer los fantasmas de sus vendidos.

Pensando esto, advirtió que un peatón solitario se detenía en la esquina, y miraba de reojo hacia él. Habían retirado ya el cadáver de Servando, y no había agitación por este lugar. El peatón atravesó la calle, en sesgo, pasando a su auto, y mirando de lado. Al subir a la acera de enfrente le dio en la cara una luz que manaba del interior de aquel edificio, donde unos obreros empujaban unas bobinas de papel. Instantáneamente reconoció Ramón la cara de aquel hombre; era justamente uno de sus primeros marchantes (de los menores); había sido uno de los primeros en desaparecer, cuando Ramón comenzó a informar a la policía. Mala suerte, sin duda. Ahora era el primero en reaparecer. Detrás vendrían los otros que aún quedaran con vida. Lo cercarían; acaso estuvieran ya montando guardia en todas las bocacalles por donde tuviera que salir, dispuestos a cazarlo; lo tenían allí; lo dejaban estar, como a un cimarrón emboscado, al que se han cortado todos los caminos; pronto le lanzarán los perros.

¿Qué perros? Este que pasó mirándolo era uno de ellos: estaba seguro. Minutos después, vino otro –desconocido éste– que le miró también con insistencia. Ramón comprendió ahora que los ejecutores estaban allí, y que la plaza estaba comprendida en aquel cuadrado formado por dos manzanas. Imaginativamente vio a los que lo esperaban apostados, armas al brazo, en las seis esquinas. ¿Por qué no venían ya por él?

Esta idea fue como un golpe de espuela en sus nervios. No se quedaría allí; no se dejaría matar pasivamente, encogido en el pescante. Correría, lucharía, por lo menos, con las fuerzas que le restaran. ¿Quién sabe? La vida está llena de imprevistos, y el que pelea llama a la suerte.

Con esta decisión pisó el arranque y arrancó en segunda. Salió a buena velocidad por la primera calle, concentrado solamente en la conducción. El ruido del motor, la velocidad en crescendo, le dio un alivio total y repentino. Instantáneamente dejó de pensar con angustia, para sentir con acción. Desapareció el peligro, la tortura, la previsión, y sólo existía una cosa: aquella decisión de cruzar por entre sus enemigos y vencer. Al acercarse a la bocacalle donde suponía que lo esperaban, alargó la mano y, guiando con la otra, levantó el revolver

al nivel de la ventanilla. Para su sorpresa, nadie lo molestó; nadie parecía esperarlo. Siguió adelante algunos metros, por la calle ancha del tranvía, y entonces moderó velocidad. Había poca gente por las aceras, y los que pasaban no parecían reparar en él. Nadie pensaba que un condenado a muerte pudiera andar ahora, suelto, por la ciudad, manejando un automóvil. Quizás ni sus probables ejecutores. Sin embargo, aquellos tipos lo habían mirado significativamente, y uno de ellos –no había duda– era de los que tenían algo contra él. ¿Por qué no lo había atacado allí mismo? Tal vez porque no era de los que ejecutan; probablemente no estaría hecho de esa materia. Hay hombres que, no importa lo que sientan, son incapaces de hacerlo. Algunos, ni siquiera de ordenarlo. Éste habría ido a dar el aviso; y el otro probablemente no tendría nada que ver con Ramón.

Había detenido el auto justamente delante de uno de los faroles que alumbran el parque. Alzando la vista hacia un letrero luminoso, tropezó con un reloj; el tiempo se había ido con demasiada velocidad; sumido en su drama, no lo había sentido pasar: eran ya las nueve. Ahora sí no quedaban ya en la calle sino los que tenían algo que hacer. Se veía en su porte y en su paso; pero ninguno le prestaba a él una atención especial, aunque le parecía que todos ocultaban alguna desconfianza, o bien que se les hacía excesivamente visible. Su carro era el más visible de cuantos rodaban entonces por la ciudad. Pensó que, si lo tenía parado, se haría más de notar.

Comenzó entonces una marcha lenta y penosa. Le pareció a Ramón que estas horas eran las últimas de su vida, y que muy pronto –quizás antes del día– todo lo que veía con sus ojos y oía con sus oídos habría desaparecido, se habría disuelto en un vacío de eternidad. Como si nada hubiese existido jamás en el mundo; como si él mismo, Ramón Yendía, no hubiese nacido jamás; como si cuanto había amado, sufrido, gustado, no hubiesen tenido jamás realidad.

Las imágenes de su vida comenzaron entonces a desfilar por su mente, como por una pantalla: claras, precisas, exactas, sin prisa y sin pausa. La misma realidad presente cobraba un sentido que jamás había tenido; era una realidad de sueño, donde se ven muchas cosas a la vez, sin que por eso se interpongan o confundan. Todo –pasado, presente, gentes, cosas, sentimientos– tenía un sentido neto, transparente y seguro. Y, sin embargo, todo esto pasaba como en una procesión, sin que uno sólo de sus detalles se le escapara. Las calles estaban bastante despejadas, y no había policías de tránsito. Ramón manejaba como si el auto marchara solo sobre rieles, o como si flotara en el aire. Sin saber por qué fue recorriendo todos los principales lugares que estaban ligados a su vida. Se llegó primero a la casa donde él y sus hermanos –sus dos hermanas y sus dos hermanos– habían pasado la primera noche, en casa de Balbina. Fue luego al taller donde trabajaba ésta, y a continuación pasó por la

casa donde Lenaida, su hermana mayor (¿qué sería de ella?) había vivido con el español. Después se pasó por delante de la casa del chino que se había casado con su hermana Zoila y, siguiendo hacia las afueras (se olvidaba ahora que pudiera haber guardias de control) se llegó a la casuca de madera donde había muerto la menor. En aquel mismo barrio había conocido él a Estela, primero en un baile y luego detrás de la gallera. En lugar de la terraza de bailes había ahora una fábrica, y a la puerta un sereno armado de fusil. Ramón pasó sin que lo molestaran. Los mismos soldados que guardaban la salida de la ciudad le dieron paso después de cerciorarse de que no iba nadie dentro. Al volver, ni siquiera lo registraron. Volvió a pasar por los lugares conocidos, por los teatros, por los cines, los cabarets, las casas secretas, todos aquellos lugares donde había llevado gente a divertirse. Nunca se le había ocurrido pensar que la vida tuviera, realmente, tantos encantos. ¿Sería por estos encantos que luchaban y se mataban los hombres? Sin embargo, no se conformaban con ellos; querían siempre más; querían subir, lucirse, soñar, poder, mandar, ser, regir, poseer. Querían subir unos sobre los otros, por el hecho mismo, y no solamente por esas cosas: músicas, mujeres, bebidas, tiempo, lisonjas, servicios, manjares, salud – ¡salud!

Este concepto le hizo salir repentinamente de su ensimismamiento. Su coche seguía como por sí mismo. No había interrupciones ni paradas; nadie se atravesaba en el camino; además, él llevaba cinco años manejando, y hubiera podido hacerlo un día entero, en medio del tránsito más denso y más nervioso, sin tener su atención despierta en lo que hacía; podía pasarse horas y horas pensando en otras cosas, viendo otras cosas imaginativamente, y sin embargo respetar todas las leyes del tránsito. Ahora esto era más fácil; pero de pronto concentró todos sus sentidos en una cosa: su mujer, sus niñas. Por ellas, después de todo, había hecho lo que había hecho, y se veía ahora así. ¿Cómo se veía? Se dio cuenta que en ese momento pasaba justamente frente a la estación central de policía, el sitio donde lo habían “persuadido” a cambiar de bando. Sin haberlo notado, había pasado a una cuadra de su casa, y subía ahora por Monserrate arriba. A la puerta había golpe de soldados y civiles; dentro se notaba mucha actividad. Frenó un poco para tomar una nueva decisión: quería volver todavía a su casa, y ver si Estela había vuelto, y como seguían las niñas. Dejaría el carro a cierta distancia, allí mismo, a la vuelta, frente a Palacio, era un buen sitio.

Antes de que llegara a la esquina, con intención de doblar un auto ligero pasó casi rozando su guardafango. Por la ventanilla asomó una cara; fue como un fogonazo. La cara asomó sólo un instante y apenas pudo revelarse por la luz de uno de los faroles más próximos, pero fue más que suficiente. Ramón quiso salir adelante, enganchando rápidamente la segunda, pero antes de que lo consiguiera, la otra máquina más nueva y pronta, se le había atravesado delante. Ramón “le mandó” entonces la marcha atrás, dio un corte maestro, y partió, en

dirección al mar, a toda la velocidad que daba su auto.

Y así empezó la persecución. La otra máquina, del último modelo, partió tras él con la misma furia. Otras dos máquinas nuevas y ligeras puestas repentinamente en movimiento, se lanzaron en su ayuda, yendo al atajo, por las otras calles, sin tener en cuenta las flechas del tránsito. Ramón había reconocido aquella cara; antes de que hubiera podido emprender la fuga, dos balas de revólver le habían pasado junto a las orejas. Cosa extraña, no sintió miedo; nunca nadie le había tirado, a dar, tan cerca; sin embargo, no fue miedo lo que sintió. Y ni siquiera se sintió oprimido. De un golpe, aquel encuentro había echo desaparecer la terrible angustia que lo envolvía. Su cerebro, a punto de estallar, solicitado por mil hilos, torturado por mil alambres, comenzó a funcionar claramente y en una sola dirección. Como el aviador que se encuentra, a mil pies, en un duelo singular; sólo tenía un propósito: sobreponerse a sus enemigos, aunque fuera sólo burlando su caza. Antes de llegar al mar, el primer Ford se le “había ido encima”; había conseguido tenerlo a tiro y en línea recta. Inmediatamente sus ocupantes –debían de ser tres o cuatro– abrieron fuego, con fusiles y revólveres, pero ninguna de las balas dio en las gomas ni en el conductor. Una de ellas le pasó rozando justamente el casco de la cabeza; se había agachado instintivamente. Pero al salir a la avenida, abrió el escape, giró rápidamente y le fue abriendo, gradualmente, toda la gasolina. Entonces apartó el pie del freno y concentró todos sus sentidos en el timón y en el acelerador.

El otro siguió de cerca. Uno de sus auxiliares, al verlo doblar a lo lejos, cortó a salir al paseo del Malecón algunas cuadras más allá, pero Ramón dobló allí mismo, y subió por la Avenida de las Misiones. Sin que tuviera tiempo de pensarlo sabía que en las curvas tenía ventaja; en los regateos se había distinguido siempre por su habilidad en los virajes cerrados, cerrando la gasolina al entrar en la curva y abriéndola de golpe al salir de ella; además, él era el condenado, y huía por su vida: los de la velocidad eran peligros menores. El primer persecutor viró también rápidamente y le “cayó atrás”, dispuesto a no perderlo de vista. La carrera se inició entonces en las calles céntricas. Ramón, al llegar al Parque Central, se disparó como una flecha hacia la ciudad antigua, donde la estrechez de las calles le daba ventaja. Además, en este dédalo de calles, mil veces recorridas por él, podría maniobrar constantemente, despistando a los autos auxiliares. Ramón no tenía, desde luego, tiempo de hacerse estas reflexiones. El hombre ensimismado que era él rompía de pronto a la acción dirigido y empujado por un ser oculto en él mismo, que era el que asumía el mando. Viéndolo descender por Obispo, uno de los autos auxiliares se lanzó a atajarlo por una calle lateral, pensando que doblaría hacia la derecha. En esto acertó; a las dos o tres cuadras, Ramón dobló por una transversal a la derecha, y sintiéndolo venir, el otro intentó atravesársele en el camino; pero Ramón seguía con tal velocidad, que el otro montó en la acera, y se

fue de cabeza contra una puerta de madera, irrumpiendo en el interior de una casa nocturna. Este quedaba eliminado, por el momento.

Los otros dos continuaron la caza, de cerca y sin ceder un punto. Sólo girando constantemente conseguía hurtarles el blanco. Lo veían un instante, allá a lo lejos, abrían fuego contra él, pero en ese momento había llegado a la bocacalle, y doblaba rápidamente. Las gomas rechinaban sobre el pavimento; a veces retiraba por un instante el pie del acelerador; otras, seguía pisando fuerte, y a todo riesgo. La gente se apartaba, ya de lejos, sintiendo la carrera. Un hombre se subió a un poste de la luz, como un gato, y a una velocidad increíble, en el instante en que Ramón salía al parque Cristo, y viraba –“como un rayo”, dijo el hombre –en dirección a Muralla. De algún modo, el segundo auxiliar, presintió también que Ramón querría salir por la parte de la Estación Terminal, y mandó dos o tres autos más a ocupar aquella salida. Pero antes de desembocar en tal punto, el ser oscuro que ahora guiaba a Ramón, le hizo dar la vuelta. Bajó, a todo lo que daba el carro, por la calle San Isidro; desembocó en la Alameda de Paula, subió a Oficios, y finalmente, por Tacón, salió a la Avenida del Malecón. Ahora su propósito era otro, distinto al de esquivar los tiros de sus perseguidores en las calles estrechas. De pronto se le ocurrió que, saliendo a campo abierto, podía lanzarse del carro, dejar que este siguiera adelante, y emprender él una fuga a monte traviesa....

Pero la salida del monte no podía ser por calles anchas, donde sería blanco fácil, de modo que en seguida dobló hacia el corazón de la ciudad, y de allí, a través de la parte alta partió en busca de una salida. Ahora eran más de dos los que corrían trás él, pero todavía no habían conseguido ganar la desventaja con que habían iniciado la persecución. Su ventaja estaba en las armas que llevaban, en el número de hombres que iban dentro, y en que, si a uno se le acababa la gasolina, los otros seguirían. Él en cambio, no podría poner gasolina; esta idea fue, acaso, la que le hizo tomar la decisión de salir al campo.

Después de algunos minutos zigzagueando por las calles altas, tomó la decisión de hacer la salida. Al fin, habría que tomar una calle ancha, al menos por un buen tramo. Era un albur que había que correr. Su intención primera era tomar la Avenida de Carlos Tercero, ir en demanda de Zapata, pasar junto al cementerio, y precipitarse entonces más allá del río. Pero antes de tomar definitivamente este camino, le saltó a la conciencia una idea peregrina, que se planteó a sí mismo en un instante: no saldría al campo; llegaría hasta el hospital, metería el carro contra una esquina y, herido –si no lo estaba se heriría a sí mismo –, entraría en el hospital, y pediría auxilio. Puede que sus persecutores no lo siguieran hasta allí, y lo buscaran, en cambio, por las casas más próximas al lugar donde hallaran el auto. Al mismo tiempo pensó que acaso con el día viniera algún remedio. No sabía de cierto qué remedio po-

día ser; pero, de algún modo, muy vaga y oscuramente, todavía lo esperaba. Ignoraba, desde luego, que también el hospital estuviese tomado por los que ahora eran sus enemigos.

Pensando esto se precipitó a su ejecución. En un segundo previó el lugar exacto en que estrellaría el auto, y la velocidad que llevaría para que quedara inutilizado y sin embargo pudiera él salir con vida. La idea del hospital le vino por puro accidente. Pasando por una esquina donde, años antes había arrollado a un niño, recordó que lo había llevado al hospital; había sido una de las más terribles angustias de su vida. Mientras esperaba la intervención del médico, se había puesto tan pálido, tan desencajado su rostro, tan despavoridos sus ojos, que otro médico se había detenido delante de él y había mandado que le dieran no sabía qué medicina. Después lo habían llevado a una sala con muchos aparatos blancos y extraños, y le habían examinado el corazón, y le habían hecho varias preguntas. Para su asombro, Ramón no padecía ni había padecido ninguna enfermedad; aquella expresión descompuesta le venía tan sólo de su conciencia. Los mismos médicos le habían pedido a la madre del niño —que por fortuna se había salvado— que no fuera severa en sus acusaciones. Era una mujer muy pobre, y ni siquiera lo acusó; luego, Ramón lo iba a ver cuando podía, y le hacía algún pequeño regalo. Recordó siempre aquella atención de los médicos como una de las más amables de su vida. Y ahora, en el trance supremo, cuando todo lo había puesto en salvarse, pensó en ellos —o en otros— como sus posibles protectores.

Puso entonces toda la intensidad de su empeño en alcanzar el hospital. Se hallaba todavía en el centro de la parte superior de la ciudad y tendría que cruzar una ancha plazoleta antes de poder alcanzar el sitio donde esperaba estrellar el auto. Timoneando constantemente, dando cortes y virando sobre dos ruedas, consiguió por fin acercarse a su meta, pero cuando estaba a punto de desembocar en la ancha vía advirtió de pronto que dos autos, nada menos, se le habían atravesado a la salida. Probablemente estarían allí parados. Ramón frenó lo más lentamente posible, montó en una de las aceras y dio la vuelta. Los de delante abrieron fuego contra él; una de las balas le atravesó la muñeca izquierda, pero él apenas sintió más dolor que el de una picada de alfiler. Al volverse, notó que su inevitable perseguidor venía calle arriba, como un torpedo hacía él, y disparando. Sus balas dieron en el coche, pero ninguna consiguió inutilizarlo. Ramón abrió toda la gasolina, y se precipitó, en línea recta también hacía el otro. Por un instante pareció inevitable un choque mortal para ambos; el persecutor vio venir el auto de Ramón sobre el suyo y frenó, justamente antes de salir a la penúltima bocacalle; por ésta dobló entonces Ramón, sin moderar velocidad, atravesando una cortina de balas. El persecutor perdió unos segundos en volver a imprimir velocidad a su coche, pero otra bala había alcanzado a Ramón, ésta, justamente sobre la sien. Le había pasado raspando, como el hierro de un arado que levanta la corteza vegetal de la tierra. No

le dolía, pero la sangre le obligaba a cerrar el ojo y le escocía en él. Así, con un solo ojo, y con una muñeca taladrada, perdiendo sangre continuó la carrera, sin disminuir la velocidad, y con el propósito más resuelto aún de llegar al hospital. Otra vez se lanzó Ramón en demanda de aquel lugar, pero por distinta dirección. Había ganado alguna ventaja, pudo llegar a la calle de San Lázaro, y doblando por ella emprendió una carrera recta, con el acelerador enterrado hasta el final.

Pero esta salida estaba también cerrada. Tres automóviles se habían atravesado en una de las últimas bocacalles, y abriendo fuego; lo hicieron, sin embargo, demasiado pronto, pues Ramón tuvo tiempo de doblar a la derecha, y salirse de su línea. El primer persecutor ganó entonces el tiempo perdido y se le fue encima.

Ramón se encontró ahora proa a la ciudad, en la ancha avenida del Maine. Había perdido bastante sangre, y con ella, sin duda, parte de las energías y de la agudeza mental que le permitieran continuar aquel duelo desigual. Comenzaba a sentirse desfallecido; su pulso vacilaba sobre el timón. El auto siguió corriendo por el medio de la avenida, pero ya no con la constante seguridad de antes. Su persecutor lo advirtió. A veces moderaba velocidad, como si fuera a parar, y a continuación volvía a lanzarse a toda máquina. Además, ya no corría con el ritmo estable, a veces se iba sobre un lado. Otras sobre el opuesto, como si llevara la dirección torcida. Tres máquinas más se emparejaron al primer persecutor. El perseguido perdía velocidad. ¡Ya lo tenían!

Sin embargo no se le acercaron inmediatamente; tenían una emboscada. Dentro del auto iba –sin duda –alguién más que el chofer. Si no ¿a que venía la persecución? Uno de los que ocupaban el primer auto aseguraba haber visto, al empezar la caza, cómo un hombre se tiraba al suelo dentro del auto de Ramón. Sin embargo, nadie había contestado a sus disparos; tan sólo aquel chofer loco, huyendo como un desesperado. El mismo chofer tenía que ser culpable; de otro modo, no se explicaba que se expusiera de modo tan extraño. Lo siguieron a distancia, ya sin disparar, pero sin acercarse demasiado. El perseguido perdía, visiblemente, velocidad, estabilidad. A veces parecía que iba a detenerse definitivamente, pero cobraba un nuevo impulso y seguía, aunque a tirones. Lo tenían ya, no sólo al alcance de los fusiles, sino de los revólveres. Gradualmente se fueron acercando. Con las fuerzas que le quedaban, Ramón llegó de nuevo hasta la Avenida de las Misiones, y dobló hacia la ciudad ¡quién sabe con qué intención! Repetidamente, sin embargo, volvía a esta zona, donde se hallaban, a la vez, su casa y la estación de policía, donde había comenzado la persecución. Los que le seguían adivinaron que quería llegar a la estación. Toda su atención estaba ahora en evitar que se les escapara el que se suponía ocupaba el asiento posterior del auto. Las dos máquinas de los lados tomaron precauciones en ese sentido, encañonando los costados

de Ramón, mientras que la del centro se iba acercando por detrás.

Frente al Palacio, el auto de Ramón llegó casi a detenerse, pero cobró un nuevo impulso, y siguió adelante, como remolcado por una fuerza invisible. Los otros guardaron la distancia; se fueron aproximando. Ramón se detuvo, nuevamente, en el mismo sitio de donde había partido.

Dentro de la estación continuaban las luces encendidas; entraba y salía gente; el aire parecía lleno de un rumor lejano, un rumor filtrado y amortiguado a través de un denso muro de fieltro. Las voces distintas se hicieron un solo murmullo igual, desvaneciente. Ramón volvió la mirada hacia el edificio, cuya iluminación interior brotaba por las ventanas; y su cabeza se inclinó sobre el hombro izquierdo, se dobló, se derribó. Todavía aquel rumor apagado y desvaneciente, a lo lejos, muy a lo lejos...

Los tres autos se pararon, pareados, en medio de la calle. Varios hombres armados se tiraron de ellos; otros, salidos de la estación, rodearon el auto de Ramón. Uno abrió la puerta delantera, y el chofer se desplomó sobre el estribo, todavía con los pies en los pedales. Simultáneamente, otros hombres abrían las puertas posteriores, y buscaban dentro con sus lámparas de bolsillo. Luego se miraron unos a otros asombrados. ¡No había nadie dentro! Uno de los principales se inclinó entonces sobre el chofer, que había quedado derribado, el cuerpo retorcido, con la cabeza colgando y los ojos cerrados. Le enfocó la lámpara: lo miró despacio; apagó la lámpara y se quedó pensando, como tratando de recordar; nuevamente volvió a bañar el rostro con la luz de la lámpara, y otra vez se quedó pensando. Todos en derredor se habían quedado callados, esperando una explicación. El hombre dijo: “¿Lo conoce alguno?”

Nadie lo conocía. De la estación vinieron más hombres. Se sacó el cuerpo, todavía caliente, y se le condujo al interior. Y a la luz eléctrica podían distinguirse bien sus facciones; no eran rasgos vulgares; cualquiera que lo hubiese conocido, lo reconocería. Pero allí nadie lo reconocía. Se llamó al primero que había disparado contra él.

—¿Qué viste tú ahí dentro? —preguntó el oficial de guardia.

—Estoy seguro de que vi un hombre; asomó por la ventanilla y se escondió. Entonces miré al chofer, y éste, instantáneamente intentó escapar. Por eso lo seguí; y él, allá abajo, contestó a los tiros.

Se buscó en el auto, pero no había ningún arma. Ramón no había disparado; alguien lo había hecho, sin duda, de alguna de las casas. Además, su revólver había sido robado de la bolsa de la puerta derecha delantera, posiblemente en la piquera, mientras se fijaba en uno de los hombres que lo habían mirado con insistencia.

Nadie había visto nada más. El único testimonio era el de aquel muchacho, que creía

haber visto un hombre en el asiento posterior. Pero ¿por qué había huido el chofer? ¿Qué interés podía tener él, un simple fotinguero? Se examinó su título; se preguntó a la Secreta, a la Judicial. Su nombre no figuraba en ninguno de los archivos. En tanto, el cuerpo seguía allí, tendido sobre una mesa. Lo habían dado por muerto, aunque en realidad sólo estaba desangrado, pero antes de dos horas, su cuerpo se había tornado rígido y frío. Junto con su título estaba su dirección; un agente fue a su casa, despertó a Estela y le hizo preguntas. Nada. La mujer, atemorizada, temblando, no aclaraba nada. Vivía en medio de la mayor pobreza; era imposible que hubiese un agente especial del gobierno tan mal pagado.

Todos los que habían tomado parte en la persecución rodeaban ahora el cuerpo con aire de perplejidad. ¿Por qué la carrera, por qué la persecución, por qué aquella víctima? Nadie podía aclarar nada. Era imposible que el pasaje, si hubiera, se hubiese tirado del auto. No había tenido tiempo; no lo habían perdido de vista y en ningún momento había ido a tan poca velocidad que pudiese hacerlo. Respecto al chofer, en el garaje nada habían podido aclarar. Todos lo conocían como un buen muchacho; nadie sabía que tuviese concomitancias políticas (evidentemente, le habían dado poca importancia; la única persona que podía dar fe, era su jefe inmediato, el otro chofer, y ese había sido silenciado para siempre, y no había dejado ningún dato impreso, pues todo lo llevaba en la memoria). Por fin, hacia la madrugada, un hombrecito uniformado, antiguo policía convertido en ordenanza, se abrió paso entre los presentes y se quedó mirando fijamente el cadáver. Miró en derredor, al tiempo que se mesaba los caídos bigotes tabacosos.

—¿Por qué han matado a éste? —preguntó—. Si es uno de los suyos... Yo lo recuerdo. No sé quién es, ni cómo se llama, pero lo he visto traer aquí, hace bastante tiempo, y golpearlo. Era, según decían, un revolucionario. ¡Y tenía que ser de los bravos! Dos o tres veces lo metieron ahí, y le dieron golpes de todos colores, sin que pudieran hacerlo hablar. Luego no volvió más...

Se miraron unos a otros. El viejo dio la vuelta, se abrió de nuevo paso por entre el gentío, volvió a su trabajo, doblgado por los años y por las experiencias.