

ESTORVO: UMA METÁFORA VISUAL PARA A MODERNIDADE LÍQUIDA

Danielle Ferreira COSTA*

Maria Luiza Berwanger da SILVA**

- **RESUMO:** As reflexões empreendidas neste artigo têm como objetivo demonstrar que a narrativa do filme *Estorvo*, de Ruy Guerra, deve ser entendida como uma metáfora visual da liquidez na qual está assentada a sociedade contemporânea. Além disso, pretende-se problematizar como, nessa produção cinematográfica, o cineasta, ao realizar o trânsito da linguagem literária para a cinematográfica, compactua da mesma concepção de tradução de teóricos como Walter Benjamin e torna-se um tradutor fiel do seu tempo. Por fim, almeja-se identificar como *Estorvo* capta as principais forças sociais e as canaliza para uma figuração alegórica de uma modernidade líquida, nos moldes descritos por Zygmund Bauman.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Linguagem cinematográfica. Modernidade Líquida. Ruy Guerra. Tradução.

Introdução

“Há uma gota de literatura em cada cinema”. Essa afirmativa, que aparece como título de um ensaio de José Carlos Avellar (1986), é talvez o melhor aforismo da produção cinematográfica brasileira. Nele o crítico afirma que, “de um certo modo, nos textos modernistas, é que nasceram os roteiros de filmes que fizemos a partir da década de 1960” (AVELLAR, 1986, p. 216). Sendo a partir desse período que obras literárias, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, transpostas para o cinema, tornaram-se as principais fontes de elaboração de roteiros dos cineastas brasileiros. Processo que teve início na década de 1960, com o Cinema Novo, mas observado, também, em outro momento decisivo do cinema brasileiro: o *Processo*

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras – Porto Alegre – RS, Brasil. 90040-060 – danielle.costa@ifma.edu.br

** UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Letras – Porto Alegre – RS, Brasil. 90040-060 – marialuizaberwanger@gmail.com

de *Retomada*, que acontece na década de 1990. São desse segundo momento as produções filmicas *Quincas Berro d'água*, de Sérgio Machado, *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho e *Memórias Póstumas*, de André Klotzel. Pode-se, na verdade, dizer que foi essa conexão entre projeto cinematográfico e projeto literário, que ocorre no Brasil desde o Cinema Novo, que deu modernidade à linguagem cinematográfica brasileira, aproximando-a de uma prática comum do cinema internacional.

Para diretores formados nesse contexto de travessias entre texto filmico e texto literário, como o cineasta Ruy Guerra, é difícil separar palavra e imagem. Para eles, a palavra é visual, tem um aspecto e um som. Guerra afirma que ao escrever um roteiro de cinema, primeiro constrói o texto literariamente pela palavra, buscando expressar o sentimento que as imagens precisam transmitir, o olhar e a intenção dos personagens: “A palavra é a justeza do teu olhar. Se você não tiver uma palavra certa não estou olhando direito. Não posso olhar sem a palavra certa” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Em seguida, retira todas as expressões literárias, deixando o roteiro claro e conciso para o elenco. Para o diretor de *Estorvo*, a literatura serve apenas para pensar a imagem: “Eu penso a minha imagem através da palavra. A palavra é a imagem da própria imagem. A imagem virtual, para mim, se espelha na palavra. Se eu não tiver a palavra não tenho a imagem” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Conforme Guerra, a imagem precisa ser materializada primeiro na palavra e só depois na própria imagem: “a única coisa que segura a imagem é a palavra. Tu não seguras a tua imagem como imagem. Pode tê-la como mecanismo de consciência, mas, sem a palavra, ela se perde” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 262). Assim, fiel a essa perspectiva, Ruy Guerra realiza em suas produções cinematográficas o constante trânsito entre a linguagem literária e a cinematográfica.

Diante disso, cabe investigarmos de que maneira o trabalho cinematográfico produzido por esse cineasta se aproxima da concepção de tradução como criação, ou recriação, e o transforma em um tradutor de linguagens, ou um poeta da imagem. Isso porque, para o filósofo Walter Benjamin, tradução deve ser vista muito mais como uma criação, ou recriação, do que como uma mera cópia da estrutura do original. O filósofo indaga ainda: “[...] aquilo que está numa obra [...], para além do que é comunicado, não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?” (BENJAMIN, 1996, p. 288-289). Na mesma linha de raciocínio, Haroldo de Campos defende o conceito de transcriação, pois, segundo o crítico e escritor literário brasileiro, “A tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2004, p. 24). Para ambos, quanto mais inçado de dificuldades um texto, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

No entanto, utilizamos aqui o conceito benjaminiano de tradução numa concepção mais abrangente, pois, em nossa análise, tratamos de textos que transitam não entre línguas, mas entre linguagens. Acreditamos que isso seja possível se explorarmos apenas o sentido da teoria sobre tradução de Walter Benjamin, que assemelha o ofício de tradutor ao de um poeta. A partir dessa perspectiva, pretendemos demonstrar como, e se, o cineasta Ruy Guerra pode ser considerado um tradutor fiel, que capta as principais forças sociais e as canaliza para uma figuração alegórica, por meio de um diálogo entre as linguagens cinematográfica e literária. Por fim, investigaremos de que forma o filme de Ruy Guerra traduz a riqueza interpretativa da linguagem literária contemporânea, espelhando-se nessa arte que em grande medida comporta a proeminência da imagem. Assim como analisaremos, também, de que maneira a imagem filmica que o cineasta constrói em seu filme *Estorvo* (2000) capta ao mesmo tempo todas as temporalidades e mais aquelas do espectador, problematizando de que maneira essa narrativa pode ser tomada como metáfora de uma modernidade líquida.

Do cinema de Ruy Guerra

Em *Estorvo*, filme que antecede o movimento de retomada da indústria cinematográfica brasileira na década de 1990, Ruy Guerra aproxima-se da literatura de Chico Buarque e produz um filme que consegue retratar um universo difuso, que mostra o empobrecimento de um homem por causa do processo de decomposição da sociedade. O cineasta cria, nessa produção cinematográfica, uma atmosfera imagética que reflete um complexo de situações que desajusta o personagem principal socialmente, porque este não soube se corromper a ponto de saber viver dentro da “m.” que o mundo se tornou. Ou seja, o filme, assim como o romance chicobuarqueano, conta a história de um ser desprotegido que pega as doenças daquela sociedade. *Estorvo* é um filme que retrata almas penadas da sociedade contemporânea, almas que, em outra época, seriam fruto de um trauma de guerra, mas que na época atual não perderam e não têm nada a perder na vida. Se a coragem é feita sempre de um pensamento de inconsciência ou do desejo de autodestruição, a história desse filme reflete a alma daqueles que sobrevivem ao desejo suicida.

Nas palavras de Ruy Guerra, o que se tenta reproduzir nesse filme é a ideia de que: “O ato de heroísmo [...] é um ato de desajuste total” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 263), sendo, assim, necessário construir para essa narrativa uma linguagem com a mesma intencionalidade, na qual o desajuste fosse o seu principal elemento. Talvez por isso *Estorvo* tenha sido o filme que Guerra mais preparou: “escrevi, esperei, reescrevi, depois li, depois fiz não-sei-o-quê... Levei nove anos para poder fazer esse filme, esquecer o filme, e filmar um filme esquecido” (GUERRA *apud* AVELLAR, 2007, p. 169). Além disso, diante do desafio de realizar uma adaptação cinematográfica de um romance anticonvencional na construção

de uma temporalidade moderna, o diretor de *Estorvo* precisou encontrar os recursos técnicos e estéticos certos para que seu filme potencializasse os elementos peculiares de uma nova concepção de tempo. Algo complexo e desafiador para qualquer cineasta, mas que para Ruy Guerra, como será explicitado ao longo deste artigo, é fruto de um projeto de escritura³ que começou a ser delineado já nos seus primeiros filmes.

Nesse projeto de escritura, encontramos filmes que, apesar de bastante claros, podem ter diversas leituras, sem serem necessariamente herméticos ou fechados em si mesmos. O cineasta afirma que, quando conta uma história, procura a clareza dentro das contradições que a história oferece, sem que essas contradições sejam sacrificadas. Portanto, há certos hermetismos em seus filmes que vêm da própria história, pois contar tudo acaba reduzindo a história em alguma coisa que não é. Conforme o diretor de *Estorvo*, suas histórias são contadas de formas dúbias, mas não de formas herméticas. Ruy Guerra defende que: “se não fosse esse hábito que as pessoas têm de encontrar soluções para tudo e vissem um filme só pelo prazer da história, meus filmes não seriam nada complicados. As pessoas procuram encontrar soluções quando não há soluções.” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 275). O cineasta acredita que o filme deve ser visto como objeto de prazer, que se os espectadores encarassem os seus filmes dessa maneira o entenderiam mais, e que assim poderiam emitir um juízo de valor que extrapolasse aquele que apenas separa o filme comercial do não comercial. Segundo Guerra, “O que acontece é que o cinema tem essa vertente imposta de uma relação causal. Mas conto uma história de uma forma um pouco diferente” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 275).

Adentrando nesse projeto de escritura, percebemos ainda que tanto as concepções de tempo e espaço quanto a anarquia ao cinema comercial norte-americano e o multiculturalismo do Terceiro Mundo são marcas desse cineasta e estão presentes em diversos dos seus filmes: *Os cafajestes* (1965), *Os fuzis* (1968), *A queda* (1978), entre outros. Essas marcas, ou traços, que perpassam quase todas as produções de Guerra, delineiam o seu projeto de escritura, ao qual se soma, ainda, outra marca: a anarquia que se apresenta pela exploração do sexo. *Os cafajestes*, primeiro longa-metragem de Guerra, escrito em colaboração com Miguel Torres, é um exemplo disso, pois é reconhecido como o primeiro grande impacto do Cinema Novo, movimento que reunia cineastas “transgressores” para o período, que queriam retratar em seus filmes um Brasil que existia fora do universo do carnaval,

³ “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kamasutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” BARTHES, 2004, p. 11. Em Barthes, “a *escritura* substitui, historicamente, a *literatura* (a literatura é representativa, a escritura é apresentava; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal; etc). Em outro paradigma operacional barthesiano, a *escritura* se opõe a *escrevência*: a primeira é intransitiva (não é uma “comunicação”), a segunda é transitiva (transmite uma “mensagem)” (PERRONE-MOISÉS. 1980, p. 79).

das mulatas, do samba e do futebol. Conforme Guerra, *Os cafajestes* é um filme transgressor para a época porque retrata a dissolução dos valores morais na família, o uso da maconha, que naquele período só existia nos guetos, pois ainda não tinha entrado na “sociedade”, a zona sul. Nesse filme, o diretor explora – além da objeção, como pudemos perceber no universo que o filme retrata – o sexo, por meio do nu da Norma Bengell, em um *take* único. *Take* que, assim como foi filmado, foi exibido, de forma anárquica a um tipo de produção comercial de uma sociedade na qual a pornografia é organizada e comercializada.

A anarquia é o elemento chave também de *Os fuzis* (1968), filme síntese do Cinema Novo e que foi “tema de um encontro das ‘censuras’ do continente como modelo de filme subversivo, anos depois [de seu lançamento]” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 280). A anarquia está, conforme nos expõe Guerra, no fato de que “quem precisa criar precisa fazê-lo contra alguma coisa?” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 258), e o Cinema Novo fez contra a imagem de Brasil que retratava apenas as “alegrias” brasileiras. A câmera na mão é outra forma de transgressão do cinema da década de 1960, e Guerra utilizou-a tanto em *Os cafajestes* quanto em *Os fuzis*. Chegou a fazer dois filmes inteiros com câmera na mão, que são *Os deuses e os mortos* [1970] e *A queda*. Dessa maneira, quando alguém escreve um artigo sobre os projetos de filmes nos anos 1960 e não cita *Os fuzis*, Guerra se sente extremamente ofendido e chega a classificar o fato não de lapso, mas de incompetência. No entanto, o diretor de *Estorvo* afirma que, apesar de seus filmes estarem sempre ligados artisticamente a movimentos que se posicionam contra a corrente, são muito parecidos, pois têm uma série de valores ideológicos que não mudam. Para Guerra:

A sociedade de hoje é tão reprimida quanto era naquele tempo [anos 60], não internamente como mecanismo político nacional, mas por mecanismos políticos gerais da vida, do mundo moderno e pela configuração da sociedade. Eu acho que se nós pensarmos com certa objetividade – na medida em que isso for possível –, os parâmetros gerais são parecidos em termos de violência. A sociedade hoje é mais inquieta, inquietante. É mais destruída e mais perigosa do que até naquele momento da ditadura militar, por causa, hoje, do sentimento de impotência em lutar contra o sistema de repressão. Naquela época, a repressão estava próxima. O ditador estava na esquina. Agora, está no nevoeiro da distância. (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 258-259).

Além da anarquia, existem pesquisadores que apontam outro eixo central da produção cinematográfica desse cineasta que revolucionou com *Os fuzis*, o fato de apenas fazer filmes adaptados. Em entrevista concedida em 18 de março de 2009, é o próprio diretor quem derruba essa tese. Nesta entrevista, Ruy Guerra cita alguns de seus filmes que se baseiam em narrativas literárias, a saber: *Erendira*, *Ópera do*

malandro, *A fábula da bela Palomera*, *Estorvo* e *O veneno da madrugada*, para em seguida defender que esses filmes extrapolam as narrativas de origem. O cineasta ressalta que não se prende ao livro: “A adaptação não tem a ver com o romance. É outro meio de expressão. *O veneno da madrugada*, por exemplo, não tem nada a ver com o livro. [...] É praticamente um roteiro original a partir de personagens existentes no livro” (GUERRA *apud* BARROS, 2009, p. 282).

Entre esses exemplos de filmes adaptados de Guerra, um dos que destoa das demais produções desse cineasta é *Kuarup*. Segundo a crítica, apesar de trabalhar com um roteiro cinematográfico que, à primeira vista, é bastante fiel aos personagens e situações de *Quarup*, romance de Antonio Callado, e de contar com fartos recursos materiais, que viabilizaram a filmagem na selva do Xingu, o resultado, porém, está aquém da expectativa. “Tenho a impressão [...] que a estrutura narrativa, apesar de ser *flashback*, é um pouco tradicional. E talvez isso descaracterize o meu cinema [...] A minha trajetória de cineasta fazia com que esperassem outra coisa” (GUERRA, 2002, p. 73-74).

O diálogo que o cinema de Ruy Guerra trava com a literatura vai muito além das adaptações de textos literários que o cineasta realizou. Esse diálogo ocorre devido à preocupação que Guerra sempre demonstrou ter em desenvolver uma narrativa filmica que se apropria de uma estética literária para melhor contar suas histórias. Mesmo em *Kuarup*, criticado por ter uma narrativa mal estruturada que dificulta o entendimento da trama, as situações confusas que o filme apresenta são fruto, como vimos anteriormente, muito mais de dilemas do mercado cinematográfico brasileiro do que ocasionadas pelo trânsito entre linguagens, que tem marcado a produção desse cineasta. Se Ruy Guerra utiliza textos literários como fontes para a produção de roteiros é justamente porque sabe como são poucos os limites que existem entre essas duas artes. Se ultrapassa esses limites, faz intencionalmente, para subverter e aumentar a tensão contemporânea que existe entre cinema comercial e “cinema arte”.

Diante do exposto, percebemos que a produção cinematográfica de Ruy Guerra resulta em um projeto de escritura, pois o cineasta possui alinhamentos estéticos e teóricos que percorrem todos os seus filmes. Alinhamentos que o impulsionam a desenvolver uma escrita que realiza processos de transferências entre discursos, narrativas anárquicas, transgressoras, ou seja, que caminham contra a corrente e delineiam a sua assinatura escritura. Ressaltamos, ainda, que o cinema de Guerra se aproxima da literatura de Chico Buarque de Holanda ao se firmar enquanto travessia, isso porque o cinema desse cineasta também ocupa – seja por seu caráter anárquico, seja por seu diálogo com outras formas de conhecimento da história, seja por sua apropriação dos recursos de outras linguagens artísticas, como a literária –, uma zona limítrofe na cultura brasileira.

Em *Estorvo*, Guerra utiliza todo esse conhecimento cinematográfico e sua paixão pela língua portuguesa na elaboração dessa produção filmica, que visa

transpor para as telas todo o caos e o niilismo presentes no romance homônimo de Chico Buarque. Nesse filme, Ruy Guerra tenta retratar a indefinição do espaço geográfico do texto de Chico Buarque, uma metrópole qualquer na América do Sul, mas também todas, condensadas alegoricamente na cidade do Rio de Janeiro. No filme, as locações ocorrem no Rio de Janeiro e em Havana, mas fogem dos cenários que poderiam nos dar pistas geográficas, pois a intenção de Guerra é construir a partir dos fragmentos desses lugares uma cidade anônima. Em suma: desenvolver um acontecimento de todos os lugares e de nenhum, talvez em busca da estrangeiridade que muitas vezes sentimos em vista da globalização, por exemplo. A versão cinematográfica de *Estorvo*, nesse ponto, transgride a versão literária ao acentuar a indefinição espacial. Isso porque, enquanto no texto chicobuarqueano ainda podemos suspeitar que a história se passe no Rio de Janeiro, no filme não há elementos que possibilitem este norte. Segundo Ruy Guerra:

Isto são decorrências do processo da produção, muitas vezes. O filme tinha uma proposta que já vinha do livro de não se passar em nenhum lugar do mundo e de os personagens não serem caracterizados. Durante o processo de montagem da produção, em que eu interceptei o Jorge Perugorria, surgiu a possibilidade de filmar em Cuba, país que eu conheço muito bem e onde já até filmei. Então isto acrescentou mais ainda a esta mistura de locais. Ou seja, foi tudo um processo de opção estética e decorrência de produção. Eu até tentei filmar em Portugal para misturar mais ainda, mas por problemas de produção isto não foi possível. (GUERRA, 2000).

A escolha de diferentes nacionalidades para compor o elenco do filme mostra outra transgressão da versão cinematográfica em relação à versão literária, que ocorre na maneira diferente com que o diretor Ruy Guerra expressa a fluidez da narrativa chicobuarqueana. Ao buscar refletir a atmosfera fluida de *Estorvo*, o cineasta cria uma identidade com o livro, que se descola deste quando Guerra decide escalar um time global para atuar em seu filme: no papel do protagonista está Jorge Perugorria (cubano), ao lado de atores brasileiros, moçambicanos e portugueses. No filme *Estorvo*, somos apresentados a uma metrópole cheia de sotaques, o que, aliado a um cenário formado por múltiplos lugares e a uma fotografia turva, nos revela a concepção que o diretor teve do romance de Chico Buarque. cremos que o alto grau de alegoria e o caráter difuso da escritura permitiram ao cineasta atualizar, talvez, eventos que mais tarde Buarque acentuaria no seu romance *Budapeste* (2003), como esse aspecto babélico, representado pelos atores e suas nacionalidades. De acordo com Guerra: “foi tudo um afloramento de intenções. Quer dizer, eu tinha a intenção de fazer uma coisa assim. [...] Eu podia ter dublado os atores, não era nada impossível, mas eu preferi acentuar a falta de caracterização dos personagens” (GUERRA, 2000), pela mistura:

[...] de sotaques, territórios, temporalidades, acentuando o aspecto terrificante desse desmanche de fronteiras. O protagonista se vê perseguido e começa uma perambulação pelas cidades do Rio de Janeiro, Havana e Lisboa; ele procura um ínfimo instante de coerência e ordem num mundo que perdeu a consistência (de espaço, de tempo, de identidade), assombrado de solidão e angústia. O mundo *de Estorvo* tem muita lama e é povoado por indivíduos grotescos, criaturas miseráveis (negros, índios, viciados, obsessivos, anões) que encarnam uma terra denegrada e violenta, uma espécie de Terceiro Mundo mesclado de tecnologia moderna. Ruy Guerra integra parte da Europa ao seu filme, desnaturalizando a ideia tradicional de um Terceiro Mundo localizado geograficamente. O Terceiro Mundo aqui é difuso, desigualmente espalhado, onde a língua mistura territórios e sotaques, criando uma zona de indiscernibilidade, um não-lugar, que desmancha os discursos de afiliação à terra geográfica. (MASCARELLO, 2006, p. 409).

Para concretizar essa concepção marcada pela indefinição espacial e temporal, Ruy Guerra aposta ainda em uma iluminação toda feita em contraluz, utilizada com o intuito de tirar a cor do filme. Apesar de ser um filme colorido, a impressão de *Estorvo* que fica na memória, com exceção da cena do café da manhã, é a de que estamos assistindo a um filme em preto e branco. Esse resultado só foi possível porque a película ainda recebeu, no laboratório, um tratamento para descolorir mais. A ideia de Guerra era que o filme refletisse uma atmosfera formada por um tempo unificado, no qual o passado, o presente e o imaginário coexistissem, ou seja, um tempo antinatural. O cineasta traduz para o cinema a mesma sensação que temos na versão literária de *Estorvo*, a de um personagem degradado tentando reunir as temporalidades no presente, como se obedecesse a uma lógica interna, sem perceber que a lógica vem de fora, isto é, do processo de liquefação – velocidade – da vida, que lhe é imposta pelas forças mercadológicas.

Já para transmitir o universo opressivo e a instabilidade presente no romance chicobuarqueano, o cineasta produziu o filme todo com o recurso da câmera na mão, empunhada pelo diretor de fotografia Marcelo Durst. Deixando de lado a estabilidade do tripé, Durst poderia aproximar a câmera da cena quando precisasse refletir um sentimento de opressão, e movimentá-la de diferentes maneiras quando fosse preciso demonstrar instabilidade. A câmera parada é utilizada apenas na cena em que o protagonista caminha em direção a cancela que permite a entrada no sítio. O recuso da câmera na mão possibilitou a predominância do hiperclose, que serve para acentuar a distorção do mundo em torno do protagonista. A principal técnica empregada nesse filme é a da câmera atuante e nervosa, baseada nas emoções do personagem, que transmite muito mais o ambiente do filme do que uma que funcionasse como uma câmera de movimentos descritivos, o que enfatiza de maneira perfeita o personagem de *Estorvo*, que se apresenta como um andarilho sem rumo.

O resultado disso é uma fotografia fundamentada em uma concepção de atmosfera turva e inebriante, que imita o efeito produzido pela névoa, o que rendeu a Marcelo Durst uma série de indicações e algumas premiações. No entanto, Ruy Guerra esclarece que Durst é responsável apenas pelo desenvolvimento da técnica, ou seja, é o responsável por concretizar, por meio dos recursos cinematográficos, as intenções do cineasta. Guerra assume o conceito fotográfico, que deveria ser realizado com cores parecidas com o preto e branco, e atribui a Durst a genialidade de saber como fazer, ou seja, saber quais seriam os meios técnicos para chegar ao efeito. Além disso, essa atmosfera turva é construída também com o auxílio da trilha sonora de Egberto Gismonti, o mesmo autor da trilha de *Kuarup* (1989). Gismonti busca transmitir a instabilidade do personagem e do mundo a sua volta utilizando ruídos distorcidos e uma música formada por sons que nem sempre seguem a harmonia clássica, que nos são apresentados em momentos inesperados na narrativa filmica. A trilha sonora acentua o estranhamento do filme, pois possui uma sintonia com a imagem distorcida que domina toda a narrativa, cuja metonímia, a lente, o olho mágico, é apresentada a nós como uma espécie de óculos para o romance.

Outro ponto a ser destacado em *Estorvo* é o seu roteiro, também de Ruy Guerra. Apesar de não contemplar todos os fatos do romance, consegue transmitir seus principais questionamentos, utilizando para isso o discurso indireto livre em vez do indireto, como no romance, intercalado por voz em *off* e por letreiros. Ruy Guerra ficou sete anos trabalhando no roteiro, sem realizar nenhum outro filme nesse tempo, visando transformar *Estorvo* em um exercício de adaptação. Nesse filme, Guerra consegue acentuar o universo caótico, opressivo e fragmentado do livro de Chico Buarque utilizando com maestria os recursos artísticos da linguagem cinematográfica e ainda assim manter a sua produção fiel à identidade do romance.

Da convergência de tempos em *Estorvo*

O filme *Estorvo*, assim como sua versão literária, é fruto de uma modernidade na qual a imagem cinematográfica coincide com o advento do tempo dinâmico, ou simultâneo⁴, ou seja, com o advento da modernidade líquida⁵. Nesse contexto, os valores sociais estão sendo realocados, assim como o texto linear, que assume um

⁴ No qual: “a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade. Trata-se da bidimensionalidade, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem.”(PELLEGRINI, 2003, p. 24).

⁵ “O ‘derretimento dos sólidos’, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida

processo de simbiose com a imagem cinematográfica, ou um processo de tradução, pois, ao ser transferido para a imagem, o texto linear é recriado. Devemos levar em consideração que, em *Estorvo*, a imagem que vemos na tela foi vista primeiro mentalmente pelo seu diretor, o que revela o olhar que Ruy Guerra editou sobre essa modernidade líquida, vista como o mal estar contemporâneo.

Diante disso, cabe investigar de que maneira a tecitura de *Estorvo*, ao tentar representar a sociedade contemporânea, problematiza em sua montagem questões como: tendo uma comunicação que ocorre principalmente por meio de imagens, podemos afirmar que o mundo representado continua o mesmo? Ou como nos coloca Tânia Pellegrini no final do seu artigo, “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, “determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido [?]” (PELLEGRINI, 2003, p. 34). Além de entender a influência que o cinema teve na espacialização do elemento temporal, que: “Em primeiro lugar, ele perde seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluído e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz” (PELLEGRINI, 2003, p. 24). Como representante desse contexto híbrido, o filme de Ruy Guerra segue o mesmo processo de espacialização do elemento temporal, realocando valores e promovendo a fusão das categorias de tempo e de espaço. Por isso, *Estorvo*, apesar de ser um filme complexo e realmente difícil para o grande público, é um filme que precisava ser feito, pois é uma alegoria do momento atual, já que para Guerra:

[...] estamos num “pré-pós-guerra”, dentro da época da globalização. O que é isto? É a falta de perspectivas individuais e coletivas, é a crise das ideologias e das utopias, e o existencialismo abarca todo esse comportamento, onde o indivíduo é obrigado a se posicionar dentro de uma realidade onde não consegue encontrar o seu espaço, gerando uma angústia no seu projeto próprio de vida. Isto me parece estar inteiramente em sintonia com o momento em que o Chico escreveu o livro, mesmo que ele não tenha escrito sob esta égide do existencialismo. (GUERRA, 2000).

Ressalte-se que, em *Estorvo*, Guerra constrói essa alegoria por um viés crítico, no qual busca explorar todas as possibilidades do caráter fluído, simultâneo e ilimitado do espaço. Busca representá-lo por meio da fusão de diversos tempos, que nos revelam como a estrutura do próprio cinema transformou a nova forma de organização da sociedade. As ruínas históricas são reveladas e salientadas por Ruy Guerra em *Estorvo* por meio das diferentes linguagens cinematográficas que este utiliza na composição de

conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro” (BAUMAN, 2001, p. 12).

seu filme. Isso porque Guerra busca mostrar de forma literal, e sem cortes, as ruínas sociais que nos rodeiam. Assim, a análise empreendida, neste artigo, mostra-nos a existência de uma linha de fuga da arte cinematográfica brasileira, representada pelo filme de Ruy Guerra, que busca problematizar o contexto social em que vive, produzindo uma arte que vai contra a corrente. O estranhamento que *Estorvo* nos causa é o estranhamento que deveríamos ter em relação a presente modernidade se não estivéssemos acomodados dentro desse contexto que nos modifica a uma velocidade asfixiante, mas que é, a todo o momento, revalidada pela imagem, principalmente a imagem cinematográfica.

Afinado com a postura crítica da narrativa de Chico Buarque, Ruy Guerra constrói uma linguagem cinematográfica que, ao recontar à narrativa de *Estorvo*, reafirma a relação que o cenário brasileiro, sob o impacto da nova ordem tecnológica mundial, mantém com a ideia de modernidade líquida de Zigmunt Bauman (2001). Dessa maneira, é a mesma concepção de tempo fluído, que se caracteriza pela fusão com outros tempos, que encontramos na narrativa cinematográfica de Guerra. Entretanto, nessa narrativa, essa convergência de presente, passado e futuro é marcada, também, pelo diálogo que o cineasta realiza em seu filme entre a linguagem cinematográfica moderna e a linguagem clássica do cinema de Hollywood. Esse diálogo aparece em diversos momentos do filme e refere-se a diferentes estilos abordados pelo cinema da primeira metade do século XX. Entre esses estilos, o cinema mudo⁶ aparece na produção de Ruy Guerra quando este utiliza em sua narrativa alguns substitutos para os efeitos sonoros, abrindo mão, em alguns momentos, dos recursos do cinema falado. Entre esses substitutos, encontramos o uso de primeiro plano, responsável por construir a significação presente na cena em que a irmã passa o cheque para o protagonista, o *close-up* que acompanha o encontro das mãos releva, metonimicamente, a relação incestuosa que existe entre os personagens. O letreiro é outro recurso que Guerra utiliza em seu filme para substituir algumas passagens da narrativa, o cineasta opta pelos do tipo de continuidade, pois servem para esclarecer as imagens que os procedem.

⁶ “O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, terminada por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. A ausência de falas audíveis caminha com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. Tal especificidade estética do cinema mudo cabe em alguns pontos: expressividade gestual e mímica dos atores; importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicitar o sentido das imagens – naturalmente ambíguas na ausência da fala –, mas tornando-se, pouco a pouco, um princípio significante em si: correlativamente, busca de um “ritmo” visual (“o cinema, música da luz”, Gance); privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (letreros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 202-203).

Inclusive a ideia das palavras escritas na tela não existia no roteiro, surgiu no processo de formatação da linguagem, na montagem, já num processo adiantado.

Eu vi que o filme não se completava: “está faltando um elemento!” e o que é que faltava? Rupturas de tempo. Daí a inserção dessas cartelas, texto escrito, para dar outra dimensão de tempo, outra dimensão do personagem. Dá um recuo crítico e ao mesmo tempo uma introspecção do personagem. Vai dentro de um outro espaço e tempo: o espaço de tempo da cartela é um espaço frio. Botei lá umas sujeiras, para integrar, num certo sentido visual, mas é um espaço frio. (CINEMAIS, 2000, p. 12).

No entanto, o cineasta Ruy Guerra, assim como Ernst Lubitsch e Billy Wilder, utiliza-se do som como um recurso a mais que dispõe para transmitir significados fundamentais para a compreensão da narrativa. O que se observa, na produção cinematográfica de Guerra, é uma reiteração de que a linguagem do cinema já havia se aprimorado antes mesmo do surgimento do som. Conforme Jullier, “[...] ainda que raramente lhe seja endossado esse papel de prestígio, os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais” (JULLIER, 2009, p. 40). Buscando construir, por meio de alguns ruídos, significados simbólicos, o diretor de *Estorvo* insere em sua narrativa o som de uma campainha que revela a insistência do outro em penetrar a intimidade do protagonista; o latido dos cães, que demonstram que o dono do sítio tornou-se o invasor; e o ronco dos motores das motos, que mostram o caos instalado.

Com o surgimento do cinema falado, ganhou destaque um tipo de recurso que tem a finalidade de aproximar ainda mais a figura do narrador do espectador da narrativa. Ruy Guerra faz novamente referência a esse período do cinema ao descolar narrador e protagonista, que são a mesma pessoa no romance de Chico Buarque, colocando o primeiro em voz *off*, a qual ele mesmo faz, e o segundo representado por Jorge Perugorria, um ator cubano que fala um arrastado portunhol. Já a referência ao *film noir*⁷ ocorre na sequência em que o protagonista imagina

⁷ “As ficções policiais americanas da década de 1930 [...] caracterizaram-se por sua violência e sua visão amarga, e até mesmo desiludida da sociedade liberal na era da depressão. Recebidas na Europa com uma certa defasagem, essas produções tocaram por seu aspecto sombrio, e esse traço se tornou o sinônimo de todo um período do gênero policial. [...] No filme noir, a investigação é menos interessante pelas capacidades de dedução de que dá provas o investigador do que pela maneira com que ele mergulha no meio do mistério, mesmo correndo o risco de levar alguns golpes pesados. Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, ‘prostitutas’ perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e, às vezes, simplesmente, a compreensão, como exemplarmente em *The big sleep*, de Hawks, 1946).” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 212-213).

estar sendo perseguido pelo homem de terno e gravata. Os cenários e os figurinos utilizados nessa sequência refletem a composição em preto e branco e o alto contraste, característicos dos filmes *Noirs*. Ruy Guerra utiliza o preto e as variações de cinza no figurino e no cenário que corresponde ao protagonista do filme, e o branco e tons claros na roupa e no cenário em que se encontra o perseguidor. Além disso, o terno que o homem de gravata usa se assemelha ao terno branco usado por Al Capone no filme *Os Intocáveis* (Brian De Palma, 1987), que por sua vez faz referência ao *film noir* dos anos 1940.

Nessa sequência, o espectador do filme é convidado a participar da cena, em um primeiro momento como espião escondido na escada em que ocorre o início da perseguição, ou seja, a câmera coloca “o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena” (JULLIER, 2009, p. 23). Em um segundo momento, como companheiro de fuga do protagonista, no qual o espectador o observa como se estivesse correndo ao seu lado, nesse caso, adota “o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filragem’ pelo seu olhar)” (JULLIER, 2009, p. 23). Tudo isso em um tempo asfixiante, levando o espectador a sentir como se vivesse todas essas experiências ao mesmo tempo, percebendo de forma concreta a força da simultaneidade.

Esses aspectos do filme, que dialogam com o estilo de *film noir*, encontram-se de forma mais condensada em sua sequência inicial; no entanto, estão presentes, de forma mais diluída, ao longo de toda a narrativa fílmica, pois norteiam a concepção de fotografia desenvolvida em *Estorvo*. Ruy Guerra apostou em uma fotografia fundamentada no preto e branco pois queria mostrar uma realidade turva, melancólica e obscura, acreditou nos efeitos que a luz pode proporcionar na construção de uma narrativa fílmica, sendo o ápice desse recurso as cenas em que apenas a efervescência de luzes difusas são utilizadas para representar a sociedade atual. Recurso cinematográfico que, conforme de Laurent Jullier, é capaz de criar uma atmosfera, ou mesmo enriquecer um perfil psicológico:

A própria direção da luz pode apoiar a história, em virtude das conotações ligadas em certa tradição histórica aos conceitos de sombra (o reino das sombras em oposição ao conhecimento platônico, por exemplo). Além da direção na qual ele cai, a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico (JULLIER, 2009, p. 38).

Da mesma maneira, outro recurso bastante utilizado nesse filme de Ruy Guerra são os chamados movimentos de câmera panorâmicos (que correspondem à ação de virar a cabeça), responsáveis por construir sequências que seguem a cenografia do tipo tribunal. Em mais um diálogo com a linguagem clássica, Guerra opta por um movimento de câmera – o panorâmico – que assuma sucessivamente

os lugares do acusado, do júri e do juiz. O cineasta usa esse tipo de cenografia para apresentar os personagens que rondam a narrativa, indivíduos deslocados que transitam aleatoriamente todos os lugares de um tribunal. Conforme Laurent Jullier: “É a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra ‘que todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador juiz decida. Ela se baseia em geral no campo contracampo” (JULLIER, 2009, p. 51). No entanto, na produção de Ruy Guerra, assim como no romance chicobuarqueano, as razões que movem esses personagens não são apresentadas. A escolha desse tipo de cenografia é apenas um recurso, utilizado pelo diretor, para revelar-nos o derretimento, ou esvaziamento, dos valores sociais que transformam os indivíduos da sociedade contemporânea em seres perdidos e sem um projeto de identidade definido. A cenografia do tipo tribunal transmite também ao espectador o *voyeurismo* do protagonista, o que torna esse espectador cúmplice dos personagens.

O expressionismo⁸ – outro diálogo que o diretor realiza com o passado – está presente na falta de enquadramento que alguns planos, ou até mesmo sequências, apresentam para representar o desequilíbrio interno vivido pelo protagonista. Herança desse movimento característico do cinema alemão da década de 1920: “Dependendo do contexto, o desenquadramento pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de um personagem” (JULLIER, 2009, p. 28). Além disso, na primeira sequência de *Estorvo*, a câmera que imita o efeito do olho-mágico promove o jogo “enviesado” dos atores, o que é típico desse cinema expressionista. Esse mesmo efeito é produzido por meio do olhar câmera, que é o enquadramento em que a câmera se encontra no lugar de um personagem, marcado pelo olhar do narrador, que se apresenta de forma distorcida. Exemplo disso é o plano em que o protagonista se vê no espelho.

O uso de *close-up* acentua essa atmosfera distorcida que o protagonista vê e sente, sintoma desse mal-estar contemporâneo. Não é à toa que o primeiro plano do filme é um *close-up* de um olho que logo perde o foco até se desmanchar, metáfora da identidade contemporânea, que tem como principal característica a liquidez. O diretor concentra nesse plano o tipo de olhar que irá marcar todo o filme: um olhar que, de tão perto que se encontra o objeto observado, não consegue enxergá-lo com nitidez. O filme de Ruy Guerra reflete, dessa maneira, a falta de clareza que o protagonista, assim como sociedade contemporânea, tem em distinguir realidade,

⁸ “A corrente expressionista, no sentido restrito, só agrupa bem poucos filmes alemães mudos. Ela deve, sem dúvida, sua importância nas histórias do cinema ao choque provocado por *O gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiese (1919), no qual três pintores procuraram, de maneira consciente, criar cenários expressionistas. As diversas definições de expressionismo cinematográfico que foram dadas, as quais se inspiraram nas definições pictórica e teatral, são, geralmente, bastante arbitrárias, mas todas elas retomam sempre alguns elementos: o tratamento da imagem como “gravura” (forte contraste preto e branco); os cenários bem gráficos, onde predominam as linhas oblíquas; o jogo ‘enviesado’ dos atores; o tema da revolta contra a autoridade.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 113).

sonho e devaneio. Essa é a essência da Modernidade Líquida, de Zygmund Bauman, que Guerra transpõe para uma linguagem cinematográfica por meio da imagem metafórica do olho, o que deve ser entendido como uma alegoria da presente fase da sociedade contemporânea.

Essa outra técnica utilizada por Guerra para realçar essa falta de clareza do protagonista também faz referência ao cinema clássico, pois, nessa concepção de cinema, “ligando o fundo à forma, a profundidade de campo fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa à sua volta para se concentrar em algo determinado” (JULLIER, 2009, p. 31). Em determinadas cenas de *Estorvo*, nossa visão pousa primeiro no protagonista e depois no que ele observa, o que se apresenta de forma desfocada. Como tudo no filme de Ruy Guerra, esse tipo de plano tem uma intencionalidade: mostrar como a realidade do protagonista é a todo o momento entrecortada pelo seu devaneio, além de ser uma alegoria da sociedade atual em sua alienação imagética. Conforme Jullier, “Um espaço fora de foco pode também servir aos interesses da ‘subjatividade’ narrativa – observa-se o personagem se desvanecendo ou começando a sonhar, como no cinema clássico hollywoodiano” (JULLIER, 2009, p. 32).

Dessa maneira, Ruy Guerra utiliza diversos recursos técnicos oriundos tanto do cinema clássico quanto do cinema moderno para expressar a leitura que realiza do texto chicobuarqueano. Em sua leitura, o cineasta explora, por meio desses recursos, além de nos dar o texto de Chico Buarque, a convergência de tempos e o apagamento das fronteiras geográficas. O filme *Estorvo*, assim como o romance chicobuarqueano, reflete uma atmosfera turva, fragmentada e difusa da sociedade moderna. No entanto, o mal estar que a modernidade líquida provoca nos indivíduos e que a narrativa de Chico Buarque transmite para seus leitores, no filme de Ruy Guerra, assume um peso maior. A sensação que esse filme nos provoca é a de uma opressão muito mais física do que mental. Sensação reforçada pela frase presente apenas na versão filmica: “não vejo nada, ou é o túnel, ou morri”.

Diante do exposto, percebemos que a relação que a angústia vivida pelo protagonista de *Estorvo* representa é a condição humana de cunho não metafísico, trágico, que percebe o estado de aporia em que o homem se meteu. Por isso concordamos com o cineasta quando este diz que *Estorvo* é um filme que precisava ser feito, pois intensifica o mal estar social que Chico Buarque já anunciara em seu livro. Dessa maneira, Guerra disponibiliza para a sociedade mais uma produção artística que problematiza a nossa época. No entanto, com Ruy Guerra temos uma apreensão complexa e crítica dessas linhas de forças que dominam a modernidade líquida. O intuito da narrativa desse cineasta é levar o indivíduo da sociedade contemporânea a se reconhecer como um ser fragmentado, desorientado e alienado da situação presente.

Além disso, defendemos que o uso de elementos do cinema clássico na narrativa cinematográfica *Estorvo* é uma crítica à ideia de que a modernidade líquida é algo extremamente novo, ou seja, fruto unicamente da época contemporânea. Ruy Guerra mostra, por meio de sua produção cinematográfica, metonimicamente representada neste estudo por *Estorvo*, que a sociedade atual é na verdade uma reunião de tempos e de elementos de diversas sociedades, o que é corroborado ao construir sua narrativa em um constante diálogo com outros filmes, por retomadas, empréstimos e trocas. Por fim, percebemos, com *Estorvo*, que a arte nasce da arte, ou seja, cada produção nova, seja ela fílmica ou literária, é uma continuação, por consentimento ou contestação, de obras anteriores, de gêneros e temas já existentes. Narrar é dialogar com textos anteriores e com contemporâneos.

COSTA, D. F.; SILVA, M. L. B. da. *Estorvo: a visual metaphor for liquid modernity. Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 79-95, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The reflections undertaken in this article aim to demonstrate that the narrative of Ruy Guerra's film Estorvo should be understood as a visual metaphor of the liquidity on which contemporary society is based. In addition, it is intended to question how, in this film production, the filmmaker, making the transition from literary to film language, concurs with the same conception of translation of theorists as Walter Benjamin and becomes a faithful translator of his time. Finally, we aim to identify how Estorvo captures the main social forces and channels them into an allegorical figuration of liquid modernity, in the mold described by Zygmund Bauman.*

■ **KEYWORDS:** *Cinematographic language. Liquid Modernity. Ruy Guerra. Translation.*

REFERÊNCIAS:

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVELLAR, J. C. Há uma gota de literatura em cada cinema. In: **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BARROS, E. P. **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. 2009. Tese (doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Coleção Elos: 2004.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução: Suzana Kampf-Lages. In.: Kampf- Lages. **Tradução e melancolia**: Walter Benjamin e a “tarefa do tradutor”. Tese (doutorado em letras). Programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 1996.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CINEMAIS. Conversa com Ruy Guerra — trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. **CINEMAIS** — Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Rio de Janeiro: Editora UFF, n. 21, 21 jan. 2000.

ESTORVO. Direção e roteiro: Ruy Guerra. Produção: Bruno Stroppiana e Bruno Cerveira. Fotografia e câmera: Marcelo Durst. Montagem: Mair Tavares. Direção de arte: Raúl Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro. Música: Egberto Gismonti. [s.l]: Sky Light Cinema c2000. 1 DVD (95 min.), color.

GUERRA, R. **Entrevista com Ruy Guerra**. Entrevista realizada por Christian Caselli, no dia 20 de julho de 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/19/ruyguerraentrevista.htm>. Acesso em: 20/01/2019.

GUERRA, R. **Entrevista**. In: Comunicação & Educação, São Paulo, (24): 60 a 78, maio/ago. 2002.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In.: PELLEGRINI, T. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. Posfácio. In: BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.



