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

Adriano Siqueira Ramalho Portela

ESCRITAS EM MOVIMENTO: Os “casos especiais” de Osman Lins para a televisão

Recife
2017

ADRIANO SIQUEIRA RAMALHO PORTELA

ESCRITAS EM MOVIMENTO: Os “casos especiais” de osman lins para a televisão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Para a obtenção de grau de Mestre em Teoria da Literatura, sobra orientação da Prof.ª Dr.ª Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife
2017

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

P843e Portela, Adriano Siqueira Ramalho
Escritas em movimento: os “Casos Especiais” de Osman Lins para a televisão / Adriano Siqueira Ramalho Portela. – Recife, 2017.
137 f.: il., fig.

Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências e anexos.

1. Osman Lins. 2. Intersemiose. 3. Indústria cultural. 4. Casos especiais para a televisão. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araujo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2017-106)

ADRIANO SIQUEIRA RAMALHO PORTELA

ESCRITAS EM MOVIMENTO: Os "Casos Especiais" de Osman Lins para a Televisão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 22/2/2017.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

_____

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

_____

Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE

_____

Prof. Dr. Robson Teles Gomes
LETRAS - UNICAP

Recife – PE
2017

Dedico aos que me mantêm apaixonado pela vida: minha amada esposa, Camylla Herculano; meus amados pais, Aldenir e Eloiza Portela; minha segunda mãe, Fátima Martins; meus sogros, Alexandre e Valéria Barros, e meu amigo-irmão, Aquiles de Souza.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o princípio de tudo.

À minha esposa Camylla, pelo amor, paciência e companheirismo de todas as horas.

Aos meus pais, Aldenir e Eloiza Portela, pelo amor e por todo investimento em minha educação.

A João Bosco, um amigo de todas as horas.

A Ermelinda Ferreira, minha querida e competente orientadora, por ter me aceitado – antes mesmo de me conhecer pessoalmente – e por ter se dedicado com tanto afinco ao projeto.

Ao amigo e professor Robson Teles, pelo imenso carinho que teve com o trabalho e por ter me apresentado à obra de Osman Lins.

A Ângela Lins, por ser tão gentil e tão empenhada em manter viva a produção do pai.

À amiga e professora Maria do Carmo de Siqueira Nino, por ser uma pessoa tão especial, por ter participado da minha banca de acesso ao Programa e por ter me deixado cursar as suas disciplinas de Arte na Pós e na Graduação.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE e seus funcionários, em especial, Ricardo Postal, Jozaías Santos e Diva Maria do Rego.

A meu sogro, Alexandre Barros e a sua impressora.

À minha sogra, Valéria Barros e a sua garrafa de café.

À cunhada Danielle Barros, pelo apoio acadêmico.

À amiga (madrinha literária) Patrícia Tenório, por ter me incentivado a entrar no Programa de Pós-Graduação.

Às minhas queridas amigas e alunas Rafaella Gomes, Dandara Pinheiro e Carolina Lamenha, por tanto terem me escutado falar sobre a dissertação.

A meu amigo e aluno Clayton Quintino, por seu empenho na confecção das artes do produto audiovisual de *Marcha Fúnebre* e por sua constante empolgação com o projeto.

Aos amigos de uma vida toda: Aquiles Oliveira, Mariângela Moraes e Renata Santana.

Aos amigos da UFPE, em especial, Danuza Lima (pela paciente revisão), Thays Lima (pelos desabafos via Whatsapp), Gérsica Leite (pelo apoio de sempre), Jéssica Jardim (por palavras confortadoras) e Roberto Leite (pelas postagens culturais).

Ao CNPq, por ter me concedido a bolsa de estudos.

Aos amigos da faculdade FAMA, em especial, o professor André Corredoura, a professora Esmeralda Moura e o professor Lavanère Lemos.

Ao amigo e professor Ricardo Tavares Nunes da Silva, pelo imenso carinho.

Aos tios Eduardo e Ilza Oliveira, por terem me acolhido no Rio de Janeiro durante as pesquisas de campo.

Aos primos José Carneiro, Carmem e Carminha Manfredini, por terem me acolhido em Brasília durante os encontros com os osmanianos.

A Elizabeth Hazin, que tão carinhosamente me recebeu no grupo de pesquisadores da obra de Osman Lins.

A todos os Gatacos, em especial, aos que contribuíram com o meu trabalho: Poliana Queiroz, Andréa Collaço, Francismar Ramirez Barreto e Martha Paz.

E aos amigos da Universidade de Brasília: Amanda Lucy, Hiolene Champloni, Lucélia Almeida e Rafael Teixeira de Souza.

RESUMO

Esta dissertação propõe discutir o diálogo entre a literatura e o audiovisual por meio de uma investigação intersemiótica do livro *Casos Especiais de Osman Lins* (1978) – composto de três textos para a TV – e dos episódios que foram ao ar pela Rede Globo de televisão na década de 1970, no programa "Caso Especial". Osman Lins, primeiro ficcionista a escrever direto para o formato TV, criou *A Ilha no Espaço, Quem era Shirley Temple?* e *Marcha Fúnebre*. Estudar um autor do porte intelectual de Osman Lins num percurso que vai além das letras é, por si só, um desafio. Responder por que ele, um crítico tão severo da indústria cultural, decidiu produzir para um veículo de massa como a televisão no final da sua vida, é um desafio ainda maior. Desejamos, portanto, com esta dissertação, contribuir para a pesquisa acerca da obra do escritor pernambucano.

Palavras-chave: Osman Lins. Casos especiais para a televisão. *A Ilha no Espaço. Quem era Shirley Temple?. Marcha Fúnebre.* Intersemiose. Indústria cultural.

ABSTRACT

This dissertation proposes to discuss the dialogue between literature and the audiovisual through an intersemiotic investigation of Osman Lins' book entitled Casos Especiais (1978) - composed of three texts for TV - and the episodes that were released by Rede Globo television in the 70' s, at the "Caso Especial" tv show. Osman Lins, the first fiction writer who was able to write directly to the TV format, created: *A Ilha no Espaço, Quem era Shirley Temple? and Marcha Fúnebre*. Analyze an author with Osman Lins' intellectual character in a path that goes beyond the letters is a challenge in itself. Another even greater challenge is to answer why, being such a severe critic of the cultural industry, he decided to produce for a mass medium like television in the end of his life. With this dissertation we wish to contribute to the studies about the work of this writer.

Keywords: Osman Lins. "Casos especiais" for television. *A Ilha no Espaço. Quem era Shirley Temple?. Marcha Fúnebre.* Intersemiosis. Cultural industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9

1 A ILHA NO ESPAÇO.....19
1.1 O ISOLAMENTO DO ESCRITOR E A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA 19
1.2 DO CONTO PARA A TELEVISÃO 33

2 QUEM ERA SHIRLEY TEMPLE?.....49
2.1 O LEGADO DA DRAMATURGIA 49
2.2 DO TEATRO PARA A TELEVISÃO 63

3 MARCHA FÚNEBRE.....87
3.1 ASPIRANTE A ROTEIRISTA 87
3.2 O ROTEIRO PARA A TELEVISÃO.....100

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....118

REFERÊNCIAS.....121

ANEXOS.....127

INTRODUÇÃO

> Referindo-me às sugestões no sentido de o escritor utilizar meios da indústria cultural, declarei: Poderá um romancista, um poeta, ocasionalmente, levar-lhes contribuições: não porém a eles aderir, abandonando o livro.
>
> Osman Lins

O interesse em analisar as três narrativas de Osman Lins que culminaram em exibições na televisão brasileira nas décadas de 1960-1970, em episódios do programa "Caso Especial" da Rede Globo, veio justamente da provocação supracitada. É ponto pacífico entre os críticos que o autor é um arquiteto da palavra: sabe que o ato de escrever é fruto de um trabalho insistente para atingir a perfeição. No livro *Guerra sem testemunhas* (1969), Osman Lins afirma que só escrevendo é capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar o tecido das ideias e avançar na obscuridade das coisas. Entretanto, a crítica também concorda que o autor era um "homem do seu tempo": um intelectual atuante e engajado nas questões prementes de sua história e de seu país, responsável por uma produção criativa e ensaística que não deixa dúvidas sobre a sua inserção na realidade.

A epígrafe é explícita: a lealdade do escritor é para com o seu meio, com o livro. Isto não significa, porém, que não possa incursionar noutras áreas, explorar outras possibilidades e conhecer outras formas de dizer. Sua ligação com as artes plásticas, com o teatro e com a música, por exemplo, já foram apontadas em inúmeros trabalhos acadêmicos. Seu vínculo com o cinema, sobretudo com a *Nouvelle Vague*, foi documentado em estudos sobre as influências do experimentalismo francês do *Nouveau Roman* na sétima arte. Existem até estudos que abordam o caráter protohipertextual de suas narrativas fragmentárias, estruturadas como um jogo, e um *site* que transforma o romance *Avalovara* num produto multimídia e interativo na internet, mostrando como a sua linguagem antecipava o funcionamento do texto digital da era do computador doméstico.

Entretanto, a sua breve passagem pela indústria cultural e pelos *mass media* parece ter sido esquecida, restando um silêncio sobre essa aventura que seria a derradeira em sua breve existência, tendo o escritor falecido aos 54 anos, em consequência de um câncer, deixando para trás vários projetos inacabados, como o romance *A cabeça levada em triunfo*, e o seu incipiente – e surpreendente – trabalho como roteirista de televisão.

Nascido em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, Osman Lins é autor de contos, romances, narrativas, ensaios e peças de teatro. O romance *Avalovara* (1973) é considerado sua obra-prima. O livro intercala oito narrativas que permeiam tempos e espaços distintos, tendo como ponto de partida o modelo gráfico de uma espiral e um quadrado, e é um exemplo acabado do impulso artístico experimentalista deste autor. As influências das artes plásticas e da música nesta obra já foram muito documentadas. Também há estudos sobre a presença da oralidade em seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), jogo de encaixes abissais onde uma personagem é descrita como "locutora de rádio".

Entretanto, a presença da mídia tecnológica na ambientação de suas narrativas é rara. Ouvimos o som de uma vitrola tocando em disco de vinil a ópera *Catulli Carmina*, de Carl Orff, na sala de um apartamento em São Paulo, disputando com o ruído do tráfego e das britadeiras no entorno a audiência da música de *Avalovara*. Ainda neste romance, vemos os protagonistas de um dos capítulos, pegos de surpresa no café de uma praça em frente à catedral Notre-Dame de Paris, tentando escutar a orquestra e o coro de uma apresentação do salmo *In convertendo dominus*, de Campra, "triturados pelo barulho dos veículos", sobretudo pelos canos de escape das motocicletas. A tecnologia está presente, assim, como "invasora" do silêncio, do encontro, do diálogo e da meditação próprios da literatura. É quase sempre uma rival da escrita, e do trabalho árduo, lento e recompensador da criação artística.

Por outro lado, a indústria cultural sempre rondou o escritor e sua obra. Antes da produção das narrativas adaptadas, a TV Cultura produziu e exibiu uma telenovela baseada no premiado romance *O fiel e a pedra* (1961), de sua autoria, levada ao ar de agosto a setembro de 1981, às 21h, com adaptação de Jorge Andrade e direção de Edison Braga. Deste trabalho só restaram, arquivados no centro de documentação da emissora, alguns capítulos esparsos dentre os 30 originais. Mais recentemente, porém, assistimos à bem-sucedida investida do diretor Guel Arraes, que transformou uma peça teatral de Osman Lins, a comédia *Lisbela e o prisioneiro* (1964), numa minissérie exibida pela Rede Globo em 1994. Posteriormente, em 2003, o texto é adaptado pelo mesmo diretor para o cinema, transformando-se num filme de grande bilheteria, com atores conhecidos do grande público, o que incentivou à reedição da peça pela Planeta, bem como o recrudescimento do interesse dos leitores pela obra do pernambucano.

Infelizmente, essa publicidade parece ser esporádica e momentânea, retornando a obra ao reduto fechado dos estudos acadêmicos eruditos, e da admiração dos críticos e

leitores mais especializados. A relação de Osman Lins com as massas não parece destinada a uma grande intimidade, embora esta não fosse a vontade do autor. Apesar de ter dedicado sua vida ao trabalho burocrático no Banco do Brasil – o que consumiu grande parte do tempo que desejaria ter dedicado à sua obra –, não são raras as vezes em que ele se manifesta com indignação sobre a inexistência de financiamentos específicos na área cultural para a produção literária no país. Seu entendimento é que a produção de textos criativos é um trabalho, uma atividade como outra, e como tal deveria ser encampada, apoiada, valorizada e reconhecida. Para espanto geral, costumava identificar-se como "escritor" sempre que indagado sobre sua profissão.

Não surpreende, pois, que ao constatar o vertiginoso avanço dos meios de comunicação na sociedade da segunda metade do século XX, com a penetração da "caixa de imagens" substituindo rapidamente a "caixa dos sons" na decoração das salas e na intimidade das famílias brasileiras, Osman Lins tenha vislumbrado no veículo uma enorme potencialidade para a educação e para a inserção de conteúdos num país de tão vasta extensão, com tão grande carência de escolas, mestres e bibliotecas, e tão alarmantes índices de analfabetismo – preocupação que não cessou de denunciar em seus artigos jornalísticos. Na introdução à edição de seus roteiros, ele afirmou que a chance de escrever para um veículo de massa representava até mesmo uma pausa no "angustiante isolamento" que padecia enquanto escritor:

> O criador da literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver. Inserido no mundo, ele pensa a sua condição e a dos seus semelhantes. *Num país como o nosso, o escritor que lida com um material de fruição mais difícil, e, para muitos, inacessível, sofre na carne uma espécie de segregação*. *Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do povo.* Então, uma tentativa como esta, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera e mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras, alcancem os espectadores. *Os quais, em sua maioria, não havendo chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária.* (LINS, 1978, p. 8. Grifos nossos)

Mas também é possível que o autor tenha vislumbrado, no rápido avanço das tecnologias da informação midiática, a abertura de uma oportunidade concreta para a sua tão almejada profissionalização, com a possibilidade de obtenção de um trabalho fixo, remunerado e legitimado, onde pudesse propagar suas ideias e suas histórias,

multiplicando sua ação no mundo para muito além do que o veículo do livro impresso lhe permitiria alcançar, no contexto cultural de seu país e de sua época.

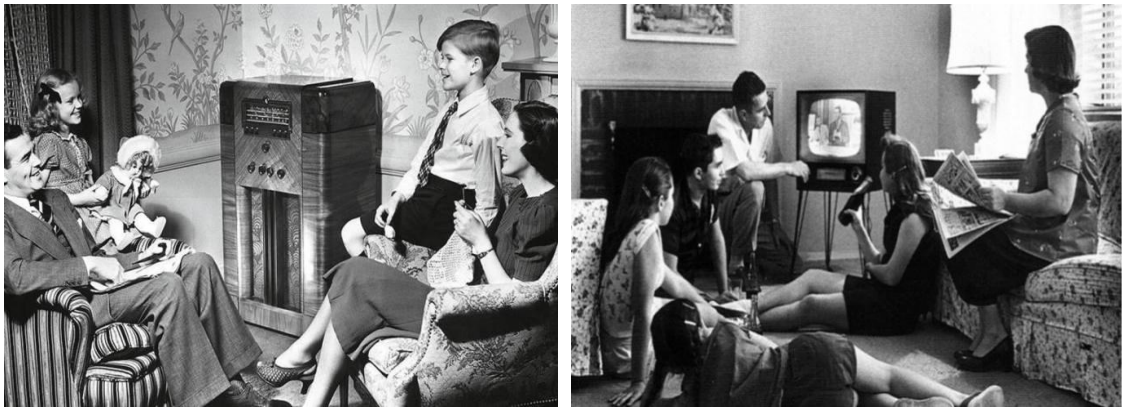

Figura 1 - O lazer das famílias no alvorecer do século XX: as caixas tecnológicas de transmissão invadem as salas de estar, estabelecendo novos comportamentos e modificando a percepção dos indivíduos.

Inaugurada em 18 de setembro de 1950 por Assis Chateaubriand, fundador do primeiro canal do Brasil, a TV Tupi de São Paulo, a televisão cresceu no país como um símbolo de avanço e modernização – anunciada, mesmo, como "A máquina de ir à lua", numa referência à transmissão mundial do dia 20 de julho de 1969 da viagem da Apolo 11, divulgada como a maior conquista técnica e científica da história da humanidade, que contou com mais de 500 milhões de espectadores assistindo "ao vivo" ao acontecimento. Maior audiência conseguida até então em escala mundial, a televisão foi o ingrediente fundamental do primeiro marco verdadeiramente planetário de conquista do "espaço midiático", talvez mais do que do "espaço sideral".[1]

Uma rede de vinte estações terrestres interconectadas com satélites sobre o Atlântico, o Pacífico e o Índico, permitiram levar o sinal supostamente gerado pela Nasa aos telespectadores dos Estados Unidos, América Latina, Europa, Norte da África, Ásia e Austrália. O distante Alasca recebeu a cobertura por meio de um satélite da força aérea e de uma antena do exército. A televisão se posicionou, assim, como um meio

[1] Uma experiência similar de alcance massificado, embora mais localizada, de uma notícia inverossímil já havia sido testada no âmbito do rádio, em 30 de outubro de 1938, no programa da CBS (Columbia Broadcasting System), na transmissão simulada de uma "edição extraordinária" com o aviso sobre uma suposta invasão de marcianos, coordenada pelo jovem escritor e diretor Orson Welles, desconhecido à época, que teria adaptado o livro de H. G. Wells, *A guerra dos mundos*, para uma radionovela. A "invasão" durou apenas uma hora – com todas as características do radiojornalismo às quais os ouvintes estavam acostumados –, mas marcou definitivamente a história do rádio, ajudando a CBS a bater a NBC, emissora concorrente, e levando pânico a incríveis dois milhões de pessoas em diversas cidades norte-americanas, que acreditaram piamente na veracidade da transmissão.

ideal, em plena Guerra Fria, de formação da "opinião pública". Os Estados Unidos, que disputavam com a União Soviética a liderança na Terra e, quiçá, fora dela, devem muito de sua hegemonia ao domínio da informação massiva. As empresas produtoras e revendedoras do aparelho transmissor também absorveram a mensagem da conquista deste novo e fundamental "espaço" de mobilização das "massas". A verdadeira "viagem", assim, não foi tanto a do foguete para a Lua, mas a do aparelho de televisão para o interior das mentes e das percepções humanas em escala mundial. As propagandas da Telefunken e da General Eletric adquirem, assim, conotações divinatórias, proclamando a todos, ironicamente, a verdade a respeito das viagens espaciais tão em voga nos anos 1960.

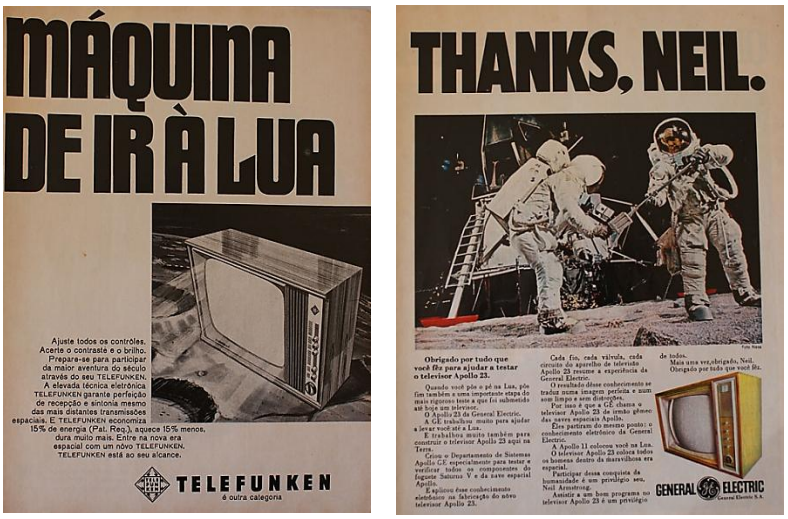

Figura 2 - Propagandas da Telefunken e da General Eletric, afirmando que "o televisor Apollo 23, *irmão gêmeo* das naves espaciais Apollo, trabalhou muito *para ajudar a levar você até a Lua*: obrigado, Neil, por tudo que você fez".

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

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

A violência do regime era notada nos confrontos policiais e nos desaparecimentos de perseguidos políticos sem motivo aparente. Mas nem todos percebiam as proporções reais de tudo isso. Durante o AI-5, a censura vetou cerca de seiscentos filmes, peças de teatro, programas de rádio, novelas, músicas. Muitos artistas e compositores tiveram suas obras censuradas e foram perseguidos. A televisão funcionou como instrumento efetivo de controle social, favorecendo a propaganda política estatal e promovendo a difusão de uma história pré-fabricada, e a disseminação da versão dos fatos controlada pela censura.

Foi nesse ambiente hostil que Osman Lins enveredou na aventura televisiva que pretendemos estudar nesta dissertação. O nosso *corpus* consiste, pois, nos três textos osmanianos, escritos, roteirizados e adaptados para o programa "Caso Especial" da Rede Globo: "A ilha no espaço", "Quem era Shirley Temple?" e "Marcha fúnebre", reunidos e publicados por Raul Wasserman, diretor da Editora Summus, em 1978. Foram produzidos, ao todo, 172 episódios, com cerca de uma hora de duração cada, entre 10 de setembro de 1971 e 5 de dezembro de 1995, com periodicidade variada. Os "casos especiais" eram modernizações do antigo formato do teleteatro, com cenas em estúdio, apresentando uma história completa por episódio. Os textos podiam ser inéditos, mas em geral consistiam de adaptações literárias em segunda mão, de contos, romances e peças teatrais de autores consagrados, como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, inexistindo à época a profissão do roteirista de TV no país.

Fascinado pela proposta, Osman Lins não apenas cedeu seus originais para as adaptações: assumiu ele mesmo o desafio de aprender as técnicas de expressão do meio audiovisual, redigindo de próprio punho os seus episódios, e gabando-se, inclusive, de ter sido "o primeiro dos autores adaptados a produzir um texto diretamente pensado para a televisão". O primeiro programa gravado e exibido totalmente em cores da televisão brasileira foi um "Caso Especial": o episódio "Meu primeiro baile", transmitido em 31 de março de 1972.[2] Em 1979, o programa abandonou a grade da Rede Globo, sendo substituído por "Aplauso", que apresentava teleteatros. Nos dois anos seguintes foram exibidos apenas três episódios, até que, em 1983, a atração voltou a ser transmitida com regularidade. Entre 1984 e 1987, houve uma nova interrupção no programa, que só teve dois episódios exibidos. De 1988 até 1995, ano no qual o programa encerrou definitivamente, passou novamente a ser emitido com período regular, integrando a "Quarta Nobre".

Nossa proposta com esta dissertação era levar a cabo uma análise comparativa e intersemiótica dos três textos com suas respectivas adaptações audiovisuais, sob a direção, respectivamente, de Cassiano Gabus Mendes, Paulo José e Sérgio Britto. Infelizmente, ao longo de intensa pesquisa nos acervos do autor depositados na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, descobrimos que os filmes não estavam mais disponíveis. Em busca nos arquivos da Rede Globo de Televisão, conseguimos resgatar apenas o episódio "Marcha fúnebre", o que nos obrigou a mudar o projeto inicial, realizando a pretendida leitura intersemiótica apenas na análise deste filme e de seu roteiro original, e abordando outras questões importantes ligadas à popularização almejada por Osman Lins para a sua literatura televisiva, como a familiarização do autor com o gênero fantástico, mais ao gosto do público; e a contribuição de sua formação dramatúrgica na criação do *script*[3], um formato que ainda lhe era desconhecido.

---

[2] Em 1971, o governo baixou uma lei determinando o corte da concessão das emissoras que não transmitiam uma porcentagem mínima de programas em cores. Foi um período de transição, de mudanças e inovações nas televisões brasileiras. Com a Copa do Mundo de 1974, a venda de receptores coloridos coloca definitivamente o Brasil no mundo da TV colorida. Com o Plano Real, em 1994, ocorreu a explosão das vendas de aparelhos de TV, agora com o controle remoto. O consumo televisivo das classes mais baixas foi ampliado. Só em 1996, foram vendidos oito milhões de televisores no Brasil.

[3] *Script* é um texto onde estão escritas todas as informações sobre os espetáculos audiovisuais (teatro, novelas, filmes e outros programas de rádio ou televisão), contendo informações para os atores ou apresentadores, a partir de um argumento, além de descrições técnicas sobre o cenário e sobre o comportamento dos atores em diferentes momentos. O termo é uma redução da palavra inglesa *manuscript*.

Assim, dividimos a dissertação em três momentos. No primeiro – um estudo do texto "A ilha no espaço", publicado ainda no formato do conto – exploramos a natureza do gênero, sempre problemática para Osman Lins. Iniciado na literatura com *Os gestos* (1957) – de onde teria extraído *O visitante*, romance intimista de estreia, premiado em 1955, antes mesmo do lançamento do livro de contos –, o autor extrapolaria o formato tradicional numa coletânea de textos intitulada *Nove, novena* (1966). Fugindo à nomenclatura "conto", ele faz questão de denominar as peças literárias ali reunidas como "narrativas", pelo seu caráter deliberadamente experimental e inusitado.

A produção de textos curtos para o suporte televisivo do "Caso Especial", no entanto, obrigou-o a abandonar o sofisticado hermetismo estilístico, inspirado na escrita oulipiana francesa do volume de 1966 – absolutamente vedado ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional –, levando-o a explorar outros caminhos, mais próximos das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe. Os contos de detetive de Poe, com o personagem C. Auguste Dupin, tornar-se-iam a base para as futuras histórias de detetive da literatura, o gênero de massa por excelência da modernidade. Mas Poe também influenciou o igualmente popular gênero de ficção científica, especialmente Júlio Verne, que escreveu uma continuação para seu romance *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, chamada *An Antartic Mystery*, ou *The sphinx of the ice fields*. H.G.Wells reconheceu o poder especulativo de Poe, afirmando que "*Pym* conta o que só uma mente muito inteligente poderia imaginar sobre o Pólo Sul há um século".

A fundamentação teórica deste capítulo explora a natureza do conto a partir das considerações de críticos como Nadia Batella Gotlib (*Teoria do conto*), Italo Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio*), James Wood (*Como funciona a ficção*). Além dos ensaios de Edgar Allan Poe, buscamos embasamento nas formulações de grandes contistas hispanoamericanos como Jorge Luís Borges (*Ficções)*, Julio Cortázar (*Valise de cronópio*) e Ricardo Piglia (*Formas breves*), nas quais encontramos fundamentos para refletir sobre a mudança de perspectiva narrativa de Osman Lins em sua migração para a linguagem televisiva, e as soluções por ele formuladas para o episódio "A ilha no espaço".

No segundo momento – um estudo do texto "Quem era Shirley Temple?" – publicado num formato entre a peça teatral e o roteiro, buscamos refletir sobre a

influência que a formação do autor em dramaturgia poderia ter exercido como facilitadora da sua migração para a escrita roteirística. Formado em Ciências Econômicas, Osman Lins também concluiu, em 1960, o Curso de Dramaturgia da Escola de Belas Artes da Universidade de Recife, tendo participado da primeira turma desse curso, do qual eram professores Joel Pontes, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna – professor de *play writer* –, seus futuros interlocutores.

Além do conteúdo crítico da proposta do roteiro em questão, levantamos tópicos pertinentes ao teatro engajado, buscando uma fundamentação teórica que nos amparasse na tentativa de esclarecer os propósitos do autor ao invadir a indústria cultural num período político conturbado e adverso aos produtores artísticos, sobretudo aqueles idealistas e contestadores. Retomamos, assim, algumas considerações sobre o Teatro Épico de Bertold Brecht, fundado no conceito de estranhamento do formalista russo Chlovski; nas considerações teóricas do próprio Osman Lins e nos estudos do crítico de teatro Anatol Rosenfed sobre Brecht e sua dramaturgia, envolvendo outros dramaturgos como Erwin Piscator, e sobre o teatro osmaniano – teorias que nos ajudaram a pensar sobre o projeto artístico de Osman Lins no episódio *"Quem era Shirley Temple?"*.

Finalmente, no terceiro momento, realizamos um estudo comparativo do roteiro de "Marcha fúnebre*"*, já produzido neste formato por Lins, com o filme dirigido para a televisão por Sérgio Britto, com Teresa Raquel e Diogo Vilela no elenco; cuja cópia, rara e resgatada com dificuldade no setor de documentação da Rede Globo, disponibilizamos em DVD como anexo a este trabalho. Neste capítulo, dedicamos uma especial atenção à forma, tanto do texto quanto do filme, utilizando como embasamento teórico as noções de adaptação intermeios propostas por Linda Hutcheon e Robert Stam, e os manuais de roteiro escritos por Syd Field e Doc Comparato, que nos orientaram na leitura paralela da palavra e da imagem, na busca por um esclarecimento dos objetivos osmanianos com a sua aventura midiática, e os resultados obtidos, na prática, com essa experiência.

O pano de fundo deste trabalho, como se percebe, é a indústria cultural, cujos conceitos perpassam, de um modo ou de outro, todos os capítulos. Criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer – membros da Escola de Frankfurt à qual também pertencia Walter Benjamin, autor do famoso ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", que tantas luzes ainda trazem às reflexões sobre a autonomia e o poder crítico das obras artísticas na sociedade capitalista industrial e pós-industrial –, o termo foi empregado pela primeira vez no

capítulo “O iluminismo como mistificação das massas”, no ensaio *Dialética do esclarecimento*, escrito em 1942 e publicado em 1947.

Para esses pensadores, a autonomia e o poder crítico das obras artísticas derivam de sua oposição à sociedade de massa. No entanto, a fácil assimilação comercial dessas obras acabou corroendo seu valor contestatório. A máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando, aos poucos, a arte erudita e a arte popular, neutralizando o potencial crítico dessas duas formas artísticas ao impedir tanto a criação livre de seus produtores como a participação intelectual de seus consumidores. Como disse Osman Lins:

> Desaparece, no seio da indústria cultural, a maior satisfação do artista, que é a de se identificar com a sua obra, isto é, de se justificar através da sua obra, de fundar nela sua própria transcendência. Margem, por assim dizer, inexistente, na *mass media*, de afirmação e desafio. *Padronização inflexível, subserviência às expectativas, ou seja, fusão estática com o público, lisonjeado sem o mínimo pudor*. (LINS, 1969, p. 198. Grifos nossos)

Essa indústria encorajaria, portanto, uma visão passiva e acrítica do mundo, fomentando continuamente necessidades artificiais e superficiais a serem rapidamente satisfeitas, de modo a promover a formação de um público hedonista e pouco exigente, desestimulado para o esforço pessoal e para os desafios propostos por uma nova experiência estética. Como diria Guy Debord (1997, p. 19): “O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono”.

1 UMA ILHA NO ESPAÇO

> A indústria cultural tem boas saídas para repelir as objeções feitas contra ela como as contra o mundo que ela duplica sem teses preconcebidas. *A única escolha é colaborar ou se marginalizar.* ... A indústria oferece ao consumidor que viu culturalmente dias melhores o sucedâneo da profundidade há muito liquidada, e, ao espectador comum, a escória cultural de que deve dispor por motivos de prestígio. ... *Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se.*
>
> Adorno e Horkheimer ("A indústria cultural")

> Que tem de fazer o escritor? Jamais colaborar com o outro lado, com os inimigos da literatura. Não colaborar em caráter permanente com rádio, TV, cinema industrial. *Entrar nesses campos, mas como sabotador. Orientar-se pela censura e ludibriá-la.* Bater-se, por todos os meios possíveis, como faço neste momento, pois estou aqui lutando por uma aproximação com possíveis leitores pela elucidação das suas posições e de sua tarefa.
>
> Osman Lins (Arquivo IEB/USP, 1972)[4]

1.1 O ISOLAMENTO DO ESCRITOR E A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA

Em seu ensaio *Guerra sem testemunhas* (1969), Osman Lins reúne uma série de reflexões e confissões sobre o ofício de escrever, que se amplia até abranger o problema da situação do escritor no mundo contemporâneo, num contexto geral que proclamava a morte do romance e numa realidade local dominada pela repressão política à criação e ao pensamento. Segundo Ana Luiza Andrade:

> A ensaística de Lins distingue-se por sua preocupação cultural. *Guerra* expressa a missão cultural do escritor no mundo, descrita em termos de um combate sem tréguas e sem possibilidades de reconhecimento, pois, como ele mesmo diz, o *"mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrifício ou pelo esquecimento"* (GST, p. 251). Esta posição marginalizada do escritor em relação ao mundo é explicada por fatores condicionantes da produção literária no Brasil e na nossa época em geral: a indústria editorial (em "O escritor e o editor"), a censura e a crítica (em "O escritor e as várias formas de crítica"), o livro (em "O escritor e o livro"). No último capítulo, "O escritor e a sociedade", Osman Lins resume estes problemas ou obstáculos exteriores que pressionam mais diretamente o escritor no Brasil expondo claramente a temática social. (ANDRADE, 1987, p. 54)

[4] Agradecemos à Poliana Queiroz Borges, doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em contribuição exclusiva a esta pesquisa, a cessão de um documento inédito, datilografado por Osman Lins, por ela identificado em seu acervo no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB /USP), contendo interessante comentário sobre a sua inserção no universo da indústria cultural, que transcrevemos como epígrafe a este capítulo.

Osman Lins ataca a indústria editorial interessada nos lucros e desvinculada do contexto cultural. A denúncia dos interesses comerciais estende-se ao meio teatral, na exploração das companhias pelas estrelas, de cujos nomes e prestígio se alimentam, transformando a atividade teatral num gênero híbrido de ostentação cultural e material, com sua idolatria pelas montagens faustosas, textos seculares e espetáculos de êxito em grandes centros como Londres ou New York, distantes da nossa realidade. No que tange à censura, o autor argumenta: "Não temos força bastante para destruir a Besta, mas a inquietamos. Ela galoparia sobre o mundo com mais desembaraço – e talvez o devorasse – se não existíssemos." (GST, p. 237). Para Lins, uma sociedade tolhida pelas imposições da censura, por maiores que sejam seus avanços noutros campos, sofrerá uma esclerose precisamente nas fontes em que pode renovar-se.

Entretanto, não é à censura que o autor atribui o maior problema da perda de espaço da literatura no mundo: é à indiferença dos leitores, considerada "o principal óbice à criação literária". "Uma indiferença que é a nossa morte" – afirma ele, preso na solidão de sua trincheira, na sua guerra sem testemunhas, movida por um incondicional amor à palavra. A instituição acadêmica, segundo ele, também concorre para o declínio da qualidade das produções culturais, encontrando-se os professores minados pelo tédio e pelo desencanto com o seu objeto. Apesar do quadro desanimador, Osman Lins defende veementemente o escritor que se recusa à conquista do êxito no sentido mundano e materialista. Neste aspecto, alinha-se à tendência mais recentemente encabeçada pelo espanhol Enrique Vila-Matas, que vai buscar na pulsão negativa do personagem Bartleby, de Herman Melville – o copista que se recusa a copiar, causando uma reviravolta na vida de seu patrão, um advogado de Wall Street – inspiração para uma escrita em suspenso.

Como no texto de Jean de La Bruyère posto na epígrafe no seu livro *A síndrome de Bartleby* (2004), Vila-Matas defende que, enquanto "a glória ou o mérito de certos homens consiste em escrever *bem*, a de outros consiste em *não escrever*". Levada ao extremo noutra de suas obras, *Suicídios exemplares* (2009), a negação, desta feita da própria vida, reitera a ideia da resistência: "a possibilidade do suicídio, essa faísca de mistério regozijante com a qual o projeto de um morrer original, ou tortuoso, ou sofisticado, ou cruel, acende uma vida apagada e a faz reviver, tornando-a tensa de energia, excepcional, apaixonante, como a corda de aço de onde os equilibristas nos fazem perder o fôlego." (VILA-MATAS, 2009).

Os escritores desistentes ou suicidas elencados nessa obra são sempre fracassados, ou seja: não conseguem morrer. A ideia de não conseguirem se matar sugere incapacidade, fraqueza, impotência. E, no entanto, é justamente essa impossibilidade que coloca os personagens em ação, que os enche de inspiração, humor, ansiedade, adrenalina. Como diz Alan Pauls no prefácio à obra:

> Sofisticada ou impulsiva, ponderada ou captada no ar em um instante de tédio, a ideia do suicídio nunca é um signo de derrota. É um princípio de potência: algo na vida range, se abre e começa a ser possível – algo desconhecido, que até então não tinha rosto nem forma, e que agora, de repente, parece exercer uma sedução irresistível – quando alguma das criaturas que povoam estas páginas se deixam possuir pela ideia de se matar. Isto é o *bel morir*: a deliciosa, a absurda toxicidade estética que um sonho de morte bem sonhado inocula na vida que foi chamado a ceifar. (PAULS, *apud* VILA-MATAS, 2009)

Esses suicídios simbólicos jamais são frutos de uma desistência, mas o seu oposto. A insistência na qual se encarna a grande vontade que anima toda a ficção: *a vontade de viver uma vida diferente.* Essa vontade atravessa a história do personagem Cláudio Arantes Marinho, bancário, casado, com quarenta e um anos de idade, desaparecido em setembro de 1958 do seu apartamento no 18º andar de um prédio de luxo construído na beira rio de Recife: o majestoso "Edifício Capibaribe".

Escrito e reescrito por Osman Lins desde os anos 1960, o conto "A ilha no espaço" será o primeiro texto adaptado por ele para a televisão, num episódio da série "Caso Especial" da Rede Globo, levado ao ar em 1975 e em 1978, quando foi também publicado, na versão conto, pela editora Summus, que reuniu os três textos do autor transformados em noveletas televisivas. Neste conto, um dos poucos na carreira do autor voltado para o gênero de massa por excelência – o policial –, a frustração do personagem ecoa também a do autor, que ganhou a vida como funcionário público, como confessa no seu ensaio *Guerra*:

> Em vinte anos, segundo calcula, passou, lidando com fichas, memorandos, arquivos de madeira, cifras indicativas de fortunas alheias e quase sempre iníquas, máquinas de calcular, formulários, carimbos e protocolos borrados, *28.800 horas*, não computando fins de semana e férias. Atribuindo-se ao dia dezesseis horas, descontadas as oito de repouso, passou exatamente, em vinte anos, sessenta meses encerrado num Banco, sessenta meses em que não escreveu, não aprendeu, não pôde locomover-se, nada colheu do que o mundo oferece, *não viveu*. (LINS, 1974, p. 29)

Tal como o Bartleby de Melville, retratado em transe a olhar paralisado através da janela do escritório que se abre para um vão sombrio e uma parede de tijolos – sem esperança e sem futuro –, o escritor real e figurado neste conto é um personagem aprisionado a uma vida estéril e artificial, que não lhe diz respeito, mas da qual não consegue se desvencilhar. Sua escravidão se estende à vida privada, onde se sente explorado por uma família ambiciosa, mulher e filhas desejosas de habitar um imóvel muito acima de suas posses. Para agradá-las, contudo, endivida-se, adquire o apartamento cobiçado, cenário do enredo de ação e suspense que se desenrolará a partir da mudança.

É bem verdade que o autor já visitara esse tipo de enredo em alguns momentos de sua carreira. Mas a sua escrita, nestes exercícios, deveria mais a um Jorge Luis Borges do que a um Edgar Alan Poe. Apesar de Borges ser devedor de Poe – como de resto o são todos os herdeiros do "Assassinatos na rua Morgue", narrativa de ficção que deu origem ao gênero policial no século XIX, inaugurando a figura emblemática do detetive, o sr. Dupin –, o caminho seguido pelo argentino desvia-se num sentido erudito e filosófico da história de enigma, enquanto o caminho aberto pelo norteamericano vai francamente no sentido da ficção massificada de mistério, com todos os ingredientes de apelo e vulgaridade que depois inflamariam a literatura de grande consumo, o cinema *Noir* e os enlatados em série produzidos para a televisão.

Poe, muito mais do que Borges, parecia pressentir o futuro da indústria cultural e não teve escrúpulos de incorporar a sua sistemática em seu próprio benefício. Segundo Adorno e Horkheimer:

> A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 30)

A construção de "Dois caminhos que se bifurcam", de Borges, por exemplo – com suas idas e vindas no labirinto de um crime anunciado e descrito com requintes especulativos e fantásticos –, difere completamente da estrutura dos contos do detetive Dupin. Como diz Lucas Antunes Oliveira (2016, p. 7), as narrativas policiais ditas

metafísicas, como as de Borges e da maioria de seus herdeiros hispanoamericanos, de Julio Cortázar a Roberto Bolaño – e até ao Osman Lins dos contos e narrativas anteriores à experiência do roteiro televisivo – "subvertem o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência em um mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade, dando destaque à figura do intelectual como novo detetive". (OLIVEIRA, 2016, p. 92)

Mas na sua vertente original, o gênero pretendia guiar-se para a indústria do entretenimento "fácil". Ainda segundo Oliveira, o policial pretendia apresentar:

> um mistério aparentemente insolucionável que rompe com a ordem do cotidiano e instaura o desconhecido; a polícia oficial incapaz de desvendar o mistério; a figura do excêntrico detetive amador que resolve o enigma por meio do método dedutivo racional; a história narrada por um companheiro do detetive, menos sagaz do que este; o motivo do quarto fechado; o reestabelecimento da ordem ao final da narrativa; além de outras convenções. Alguns teóricos discordam dessa posição, alegando que, apesar de tudo isso, Poe não foi capaz de dar uma forma concreta ao gênero, cabendo esse papel a Arthur Conan Doyle, com seu Sherlock Holmes. Contudo, se não é possível determinar com exatidão o ano em que surgiu o romance policial, ao menos se pode dizer com certeza a época e a mentalidade ao qual ele pertencia: o século XIX e a mentalidade burguesa e moderna. (OLIVEIRA, 2016, p. 92)

Para Adorno e Horkheimer, a arte "leve" como tal, a distração, não é uma forma mórbida e degenerada, apesar do seu formato fútil. A temática do crime está intimamente relacionada com as mudanças sociais e ideológicas que a derradeira ascensão da burguesia ao poder e o implemento da industrialização nos países desenvolvidos trouxeram ao século XIX. As novas relações sociais, fundamentadas na exploração massiva da classe trabalhadora pela burguesia, obrigada a trabalhar por encomenda em condições inumanas, insuficientemente remunerada, mal alimentada e condenada a viver na miséria e no amontoamento das grandes cidades, fomentaram o incremento do delito urbano e a consciência pública do mesmo, e, consequentemente, a insegurança dos cidadãos, despertando o interesse de grandes escritores como Dostoiévski, Stendhal, Balzac e Dickens.

Fugindo ao realismo "pesado" e crítico desses autores, porém, Poe estabelece as bases de uma narrativa de consumo mais descritiva e menos reflexiva, mais adequada a

um público cansado e desmotivado, que busca na literatura um modo de alienação da sua realidade, segundo a visão dos ensaístas da Escola de Frankfurt:

> A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva. A arte "leve" acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má-consciência social da arte séria. ... A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. ...O prazer da violência contra o personagem transforma-se na violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 35)

"O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer" – dizem os filósofos. O modelo da narrativa esquemática de Poe, com seus apelos sensoriais maiores do que as provocações intelectuais, já apontava para a estrutura das narrativas televisivas, cujo ritmo vertiginoso, cenas superpostas e espetaculosas, economia de diálogos, exibição indiscriminada de sexo e violência – a intervalos eivados pela agressividade da propaganda –, criariam um produto incapaz de viabilizar a serenidade e o tempo necessários à construção de uma ideia.

A comparação de três exemplos extraídos da produção osmaniana na categoria "conto" permite que se estabeleça como o autor dominava e manipulava a estrutura do gênero, e como revelava consciência de sua necessária adaptação para o novo suporte midiático. Seu primeiro livro, *Os gestos*, publicado em 1957, reúne contos tradicionalmente concebidos, mostrando o conhecimento do autor das regras expostas para o gênero, de André Jolles (*Formas simples*) a Ricardo Piglia (*Formas breves*), que o italiano Ítalo Calvino subsume nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*: "leveza", "rapidez", "exatidão", "visibilidade", "multiplicidade" e "consistência". Embora escritas para falar da literatura em geral na era pós-moderna, os títulos desses capítulos – que foram as conferências ministradas pelo escritor na Universidade de Harvard às portas do ano 2000 – sumarizam as características esperadas para a narrativa curta.

Em *Os gestos* encontramos uma amostra de um conto "policial": "O perseguido ou conto enigmático". Conciso – não mais que quatro páginas –, discorre com rapidez, acentuada pelo fato da narrativa ocorrer no interior de um trem em movimento, sobre as percepções múltiplas de um narrador que observa um homem suspeito, sentado à sua

frente. O recurso à visibilidade é intenso: imagens da morte se sobrepõem, desde o aspecto do próprio homem que dorme, cuja cabeça "oscila como a de um cadáver recente", até as sugestões de um crime nunca revelado, que perpassa a memória do narrador: os sulcos na madeira que lembram os galhos onde "alguém enforcou uma criança", e uma sucessão de "visões": a de um ataúde pequeno estendido numa sala, a de uma corda sobre um lençol de criança, a de uma chave ou atiçador "balançando sem cessar como um corpo de enforcado ao vento", a silhueta de uma garota de pé sobre uma janela, vislumbrada na passagem do trem por um grupo de pequenas casas: "como um boneco de papel, seus braços pendem, seu corpo balouça, balouça no ar", e um nome: "Luci".

Entrecortadas pela velocidade do veículo, as cenas do passado, resgatadas da memória e reconstruídas a partir do choque com as impressões do presente na cabine do trem, fornecem apenas *flashes* de uma história não revelada. O relato sugere que alguma suspeita paira sobre o sujeito observado. Entretanto, o narrador descreve a presença fantasmagórica de um "velho magro e comprido", que corre ao lado do trem, com ódio e imensa sede de vingança. Esse velho encarna uma culpa que se pressente no observador narrador: "Felizmente ele corre, corre sem cansar, mas não pode apanhar o trem em velocidade.". Percebe-se que o próprio narrador, e não o homem observado, é que tem algo a esconder. O leitor infere que o observador e o observado talvez sejam a mesma pessoa, e que o "trem" talvez seja uma imagem da própria fuga do criminoso de sua consciência pesada. No final, o narrador é apanhado por três homens que vêm ao seu encontro na estação sombria.

Toda a atmosfera do conto resgata o clima do cinema *Noir,* subgênero de filme policial que teve seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950. A expressão foi aplicada pela primeira vez a um filme pelo crítico francês Nino Frank em 1946, por analogia com os romances policiais da *Série Noire,* uma coleção criada pela Gallimard em 1945, cujos livros tinham capa preta. A expressão era desconhecida dos diretores e atores à época em que foram produzidos esses clássicos, tendo sido introduzida posteriormente pelos críticos de cinema. Os filmes eram rodados em preto e branco, segundo a estética cinematográfica do Expressionismo Alemão, afeita à tensão e aos jogos de luz e sombra, aliada ao clima da Grande Depressão americana da década de 1930.[5] Apreciador confesso da sétima arte, não é de duvidar que Osman Lins tenha

[5] O filme *Noir* é resultado de uma combinação de estilos e gêneros de cinema e também das artes plásticas. Sua estética é fortemente influenciada pelo expressionismo alemão à época do regime nazista.

recorrido a algumas técnicas do filme *Noir* para compor esse breve e tenso conto policial "enigmático".

Já em *Nove, novena,* de 1966 – coletânea de textos que faz questão de identificar como "narrativas", fugindo à estética do conto tradicional –, o pernambucano reelabora, aos moldes do experimentalismo francês do *Nouveau Roman* e do cinema da *Nouvelle Vague*[6], muitas de suas histórias publicadas uma década antes. Chama a atenção a fuga ao critério da concisão aplicado à narrativa curta. Tem-se, nessas peças literárias, um exercício de excesso, tanto na extensão do texto quanto no seu flagrante ornamentalismo decorativo. Analisaremos brevemente, aqui, uma dessas narrativas: "Conto barroco ou unidade tripartita".

Das regras de Ítalo Calvino restam, neste texto, apenas a multiplicidade e a visibilidade, em detrimento da leveza, rapidez, exatidão e consistência. A palavra "barroco", no título, não é casual. O enredo é o elemento menos importante, afundado numa escrita rebuscada, plástica e suntuosa, e fragmentado em três opções separadas pela conjunção "ou", de modo a assinalar a indecisão do autor como uma característica determinante no processo da escritura. Não temos mais um demiurgo no controle da história, mas o agenciamento de perspectivas múltiplas sobre um fato, ou vários; o que, ao contrário de conduzir à verdade e à solução do enigma, mais se distanciam dessa possibilidade.

Muitos diretores alemães, como Fritz Lang, Billy Wilder e Robert Siodmak foram forçados a emigrar, levando em sua bagagem as técnicas que haviam desenvolvido, realizando nos Estados Unidos alguns dos mais famosos filmes do gênero, nos quais os recursos de iluminação tinham importância fundamental, sendo utilizados, por exemplo, para destacar aspectos psicológicos dos personagens ou para criar uma certa tensão no espectador. O uso da iluminação por zonas, manchas e *flashes* era capaz de estabelecer um isolamento do ator, separando-o do ambiente. A luz, no cinema expressionista, tem o poder de estabelecer rupturas e relações entre personagens, acompanhando a ação de modo aparentemente arbitrário, mas com a finalidade de concentrar a atenção, articular a ação, acentuar a tensão e colorir a emoção do público.

[6] A *Nouvelle Vague* (*Nova Onda*) foi um movimento artístico do cinema francês que se insere no movimento contestatório próprio dos anos sessenta. No entanto, a expressão foi lançada por Fraçoise Giroud em 1958, na revista *L'Express,* ao fazer referência a novos cineastas franceses. Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas do cinema comercial. As características mais marcantes deste estilo são a intransigência com os moldes narrativos do cinema estabelecido, através do amoralismo, próprio desta geração, presente nos diálogos e em uma *montagem inesperada, original, sem concessões à linearidade narrativa*. Os autores desta nova forma detestavam muitos dos grandes sucessos caseiros do cinema francês. Votaram ao anátema as obras de Jean Delannoy, Christian-Jacque, Gilles Grangier, Aurenche e Bost, e à glória as obras de Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati e Jean Vigo, apreciadores do filme *Noir* americano. De fato, foram essencialmente os colaboradores da revista *Cahiers du Cinéma* que, depois de teorizarem sobre a sétima arte e as exigências de um cinema de autor – postulando a importância decisiva do realizador na autoria do filme – se lançam na criação do que consideraram ser o cinema.

Neste aspecto, a narrativa implode o esquema corrente do conto policial, que tende a resolver-se na solução do mistério, na revelação do criminoso e na sua merecida punição, restabelecendo, assim, a ordem social rompida. Numa franca, deliberada e calculada guerra contra o sistema nivelador da cultura e da liberdade de pensamento, Osman Lins ataca frontalmente as estratégias da indústria, produzindo em suas "narrativas" a desautomatização dos "gestos". Como diz Adorno e Horkheimer:

> As massas desmoralizadas pela vida sob pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável, e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. *Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada.* O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, na garantia de que se pode continuar a viver. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 57)

Frontalmente contrário a esse papel da "arte", Osman Lins busca promover o oposto, o desconforto do público com a realidade infamante da vida que lhe é imposta. Inspirando-se, possivelmente, no cinema da *Nouvelle Vague*, apela para a surpresa do espectador na quebra da narrativa linear, e para o uso da metalinguagem na desconstrução do ilusionismo mimético, responsável pela alienação do receptor de sua realidade, pela imersão no realismo fictício do livro/filme. A *Nouvelle Vague*, que não era considerada uma "escola" por seus idealizadores, fazia a construção cinematográfica tendo consciência do cinema enquanto aparato. A sátira sobre a própria linguagem cinematográfica (onde se firmam os clichês visuais) é percebida em filmes que se caracterizam como adeptos da *Nouvelle Vague*. As cenas focam o psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais. O sujeito sobrepõe a lógica das cenas.

A leitura de "Conto barroco ou unidade tripartita" sugere uma influência desse estilo cinematográfico. A presença algo irônica da palavra "conto" chama a atenção, quando se considera o alerta de Osman Lins sobre a natureza exótica dos textos, exemplarmente definidos por João Alexandre Barbosa em seu prefácio à obra:

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

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

O assassino guarda semelhanças com a vítima: também tem um filho morto a quem abandonou. A vítima ora é descrita como um ser implacável, homem desprezível que deseja desfazer-se da amante para casar-se com outra; ora como um ser explorado por pais desprezíveis, que lhe impunham como ganha-pão a tarefa de representar o imolado pelo interior da Bahia, repetidamente, ludibriando os incautos. As causas do assassinato são desconhecidas, assim como os mandantes do crime. O cenário principal é a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entretanto, há verdadeiras *ekphrasis* das obras do Aleijadinho dispostas no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas[7], sugerindo que a temática cristã impera no bojo desta história

[7] Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, foi um importante escultor do Brasil colonial. Toda sua obra, entre talha, projetos arquitetônicos, relevos e estatuária, foi realizada m Minas Gerais, especialmente nas cidades de Ouro Preto, São João del-Rei e Congonhas Os principais monumentos que contêm suas obras são a Igreja de São Francisco de Assis e o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (*Via Sacra* e *Profetas*). Com um estilo relacionado ao Barroco e ao Rococó, suas obras

"policialesca" transplantada para a realidade moral, ética e estética do Brasil profundo, ignorante das leis e princípios urbanos, laicos e estrangeiros de outros territórios dominados pela ideologia maquínica do desenvolvimento industrial. Na realidade encenada, os aspectos psicológicos, afetivos, filosóficos e humanos é que estão em jogo, muito mais do que as considerações rasteiras e as intenções pedagogizantes do gênero policial, que versa sobre a natureza das regras de conduta social estabelecidas pelos homens, a investigação sobre os efeitos de sua eventual ruptura e a exemplaridade da condenação dos elementos desviantes.

Com sua riqueza ornamental e conteudística, o ilusionismo barroco confronta, nesta soberba narrativa erudita e popular, a indigência do ilusionismo produzido pela estandardização das técnicas de produção da cultura de massa. Tal preciosismo, posto em prática no "Conto barroco ou unidade tripartita", sofre profunda guinada na realização do roteiro para a televisão por Osman Lins, como se pode perceber pela análise do conto "A ilha no espaço", exemplo de sua percepção da adequabilidade da forma ao meio.

Assim, encontramos no enredo desta obra um vínculo muito mais explícito ao conto policial de Edgar Allan Poe. Há, inclusive, uma citação oculta na cena principal do conto, por Osman Lins, que alude à cena emblemática descrita no "Assassinatos na rua Morgue":

> Quatro das testemunhas, tendo sido convocadas, depuseram que a porta do quarto em que foi encontrado o corpo de Mademoiselle L'Espanaye *estava trancada por dentro* quando o grupo chegou até lá. Tudo se encontrava agora em perfeito silêncio – não havia gemidos, nem ruídos de qualquer tipo. Ao forçarem a porta, não viram ninguém. As janelas, tanto da sala da frente como do quarto dos fundos, estavam com os postigos fechados e firmemente trancadas por dentro. Uma porta entre as duas peças estava fechada, porém não trancada. A porta que dava da sala da frente para o corredor de acesso estava trancada, com a chave do lado de dentro. (POE)

O cenário do crime em "A ilha no espaço" é descrito de modo semelhante:

---

traduzem o espírito da universalidade católica e imperial em termos de movimento, ausência de limites e espírito teatral, bem como a ideia de que todas as artes, arquitetura, escultura, talha, douramento, pintura e até mesmo espetáculos efêmeros deveriam ser usados como elementos que contribuíssem harmoniosamente para um grandioso efeito ilusório. Também é assinalada a influência da arte popular em sua obra, que persiste visível como uma graça artesanal no seu processo de se apropriar dos modelos cultos. Todas as cenas da *Via Sacra* são intensamente dramáticas. Também lhe são atribuídas inclinações políticas libertárias. Assim, cada profeta retratado no adro da igreja é o símbolo de um personagem da Inconfidência Mineira, sendo documentada sua ligação com o poeta Cláudio Manoel da Costa.

> A princípio, acreditou-se que ele houvesse morrido: seu apartamento no 18º andar *estava fechado por dentro, a trinco e chave*. Repórteres vieram, gente da polícia, e arrombaram a porta: a janela da frente, que dava para o rio e para o mar, estava aberta, a cortina barata esvoaçando, mas não havia ninguém no apartamento. Supor que um homem com a sua idade e não afeito a exercícios físicos pudesse haver descido numa corda de tão grande altura, era absurdo. E depois, onde estava a corda? (LINS, 1978, p. 12)

Apesar da confessa intenção alegórica do texto – que confirmaria a história como uma melancólica alusão ao isolamento do escritor na cidade moderna –; e apesar do desejo confesso de Osman Lins de invadir o meio audiovisual na condição de "sabotador" do sistema; o que se observa é a criação de um texto mais raso que os anteriores, mais direto, sem a mesma elaboração estilística, de fácil e rápida leitura, e sem maiores exigências interpretativas. O recurso aos clichês do gênero de massa é evidente não só pela clássica cena do quarto trancado por dentro, mas pelo tom investigativo adotado na narração, e pela explicação final do mistério. Apesar de não incluir um detetive – uma vez que o foragido precisava escapar, a fim de recomeçar uma vida mais verdadeira e feliz –, o esquema geral da narrativa atende aos princípios do gênero policial.

Eventualmente, durante a narrativa, Osman Lins flerta com o fantástico, particularmente com a vertente identificada como o "estranho" na definição de Tzvetan Todorov:

> Sabemos que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; frequentemente se afirma, por outro lado, *que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas*. Esclareçamos a natureza desta relação. A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviov e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a "desafiar a razão", para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação. (TODOROV, 1981, p. 27)

Segundo o autor, a novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo, seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, enquanto na novela policial, uma vez concluída,

não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma.

Tal é o que acontece com o enredo de "A ilha no espaço": flerta-se com a dúvida crescente sobre as mortes que vão misteriosamente acometendo os moradores das torres gêmeas; depois, flerta-se com eventos inexplicáveis (toques de telefone, ruídos no elevador, lâmpadas acesas, canário que aparece morto) testemunhados pelo morador, o único que fica no prédio, atendendo à proposta dos proprietários que lhe oferecem o apartamento de graça caso lá permanecesse, atestando a improvável segurança do imóvel. Então, passa-se ao esclarecimento sobre a solução do enigma: o relato do procedimento de fuga do bancário, num plano mirabolante e inverossímil, fruto de um arriscado esquema para forjar o seu sumiço surreal; não dando margens, talvez, à vingança dos proprietários. Assegurava, assim, o patrimônio a uma família mesquinha e sem amor, da qual se desvencilhava com alívio e esperança de um recomeço.

Se a dúvida continua a persistir para os personagens do conto, ela absolutamente não existe para os leitores, que são plenamente esclarecidos. Sobre esta incursão num projeto tão distante de suas investidas anteriores e do seu conhecido engajamento à literatura de qualidade, ele confessa, em prefácio à publicação do texto pela editora Summus:

> Foi-me oferecida, como a outros autores, a possibilidade de experimentar a televisão através da série "Caso Especial", que procura fugir à rotina dos enlatados e onde a terrível luta pela conquista de altos índices de audiência, se não desaparece, é atenuada. A oportunidade interessava-me, exatamente devido a este duplo aspecto: permitia-me a experiência e não gerava compromissos. ... Escrevi "A ilha no espaço" a intervalos mais ou menos amplos, vários desfechos, nenhum dos quais me satisfez. Por uma razão simples: a história, a meu ver, esgota-se o capítulo XI, beneficiando-se exatamente do que fica na sombra. Afinal, um mistério revelado é coisa morta. Entretanto, como este já foi divulgado em jornal, e como a adaptação para a TV em grande parte se apoiava nele, optei por conservá-lo na publicação. (LINS, 1978, p. 6)

O que Osman Lins não confessa é a espécie de catarse que opera no âmbito dessa história, denunciando não só a aridez do trabalho burocrático imposto aos habitantes da cidade moderna, mas o esfacelamento das relações familiares, esgotadas

nas questões financeiras; substituída a alegria de ser pela vaidade de ter, que é o verdadeiro "vírus" que se espalha nos corredores do espigão, envenenando a alma das pessoas. As figuras dos capitalistas frios e calculistas, com sua proposta cínica e indecorosa, perdem em crueldade na comparação com as figuras dos familiares mais próximos do protagonista, que celebram a decisão sacrificial do marido e pai de permanecer no prédio condenado, arriscando a própria vida, apenas para garantir a propriedade do apartamento.

Assim, para além da pirotecnia de superfície, esse despretensioso conto não consegue ocultar a indiscutível marca da agudeza crítica osmaniana. Em sua simplicidade e absoluta falta de ornatos, em sua deliberada indigência, o texto é profundamente amargo e gravemente acusatório. Preferiria, como é do seu estilo, concluir na penumbra, com a discrição que lhe é peculiar. Os que optassem por acreditar nos falsetes das notícias inverídicas – que acusavam a presença de contaminações exóticas e outras histórias – que o fizessem. Mas aos bons entendedores, o verdadeiro lamento se faria ouvir: a *doença* que atingia os moradores do "Edifício Capibaribe" – monumento de ostentação e poder incrustado na acanhada e humilde realidade recifense – era de ordem ética e anímica. As mortes não eram tanto físicas como morais: o conto é uma fábula como a do "Lobo e o cordeiro": exibe os artifícios do capital no avanço sobre o espírito humano, suas formas de sedução e apropriação, sua alarmante frieza, a natureza e voracidade do bote final. Nenhum argumento do cordeiro, por mais sensível e legítimo, tem qualquer efeito. O cordeiro – assim como os moradores dos espigões, os moradores das cidades – já foi condenado.[8]

Assim, compreende-se que o capítulo XII parecesse não só desnecessário, mais até insultuoso ao autor, na medida em que transformava o seu personagem num inadvertido cúmplice do crime perpetrado pelos seus algozes. Supostamente, conferia-se a Claudio Arantes *Marinho* – não escapando, aqui, a clara alusão ao sobrenome da

[8] Fábula de La Fontaine: "Um cordeiro estava bebendo água num riacho. O terreno era inclinado e por isso havia uma correnteza forte. Quando ele levantou a cabeça, avistou um lobo, também bebendo da água. – Como é que você tem a coragem de sujar a água que eu bebo – disse o lobo, que estava alguns dias sem comer e procurava algum animal apetitoso para matar a fome. – Senhor – respondeu o cordeiro – não precisa ficar com raiva porque eu não estou sujando nada. Bebo aqui, uns vinte passos mais abaixo, é impossível acontecer o que o senhor está falando. – Você agita a água – continuou o lobo ameaçador – e sei que você andou falando mal de mim no ano passado. – Impossível – respondeu o cordeiro –, no ano passado eu ainda não tinha nascido. O lobo pensou um pouco e disse: – Se não foi você foi seu irmão, o que dá no mesmo. – Eu não tenho irmão – disse o cordeiro – sou filho único. – Alguém que você conhece, algum outro cordeiro, um pastor ou um dos cães que cuidam do rebanho, e é preciso que eu me vingue. Então ali, dentro do riacho, no fundo da floresta, o lobo saltou sobre o cordeiro, agarrou-o com os dentes e o levou para comer num lugar mais sossegado."

família detentora do império global que se instalava no Brasil – o "poder" de vingar-se, simbolicamente, do assassino confesso. Além de ser obrigado a ouvir a confissão do golpe perpetrado pelo capitalista – que envenenava envelopes enviando-os a esmo para os moradores desavisados, provocando mortes seriadas até o esvaziamento dos prédios por ele cobiçados, os quais viria a adquirir pela metade do preço –, ainda o submetia ao ridículo de uma encenação vulgar, digna da arrogância dos poderosos convictos de que o público já não reage às provocações. É como o "riso ruim" de que falam Adorno e Horkheimer: "o riso ruim é o eco do poder como força inelutável. Ele vence o medo enfileirando-se com as instâncias que teme.".

Osman Lins, no entanto, deixa bem estabelecido que "este final não lhe dizia respeito". Referia-se ele ao trecho em que *Marinho* (transformado, aqui, não mais num alter-ego do escritor "sabotador", mas num agente do sistema, pago por ele e a ele submisso: daí, talvez, a partilha do sobrenome, incorporado que foi à "família") pede ao *rico assassino* que sorria, e aperta *um botão de uma câmera*, estourando-lhe os miolos. O recurso, grosseiro demais para trazer a marca osmaniana, não passa de uma afirmação da impossibilidade de lutar. Talvez por isso, o *rico assassino* é cinicamente identificado, neste capítulo, como o "salvador" do ex-bancário: aquele que lhe permitiu evadir-se de uma vida monótona e triste, recomeçando em outro lugar. Ri-se, assim, mais uma vez, o *rico assassino* dos recursos fantasiosos e inúteis dos seus contraventores. Como afirmam Adorno e Horkheimer:

> Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, numa ocasião social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. *A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade.* (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 39)

1.2 DO CONTO PARA A TELEVISÃO

> Você não é uma entidade isolada, mas uma parte única e insubstituível do cosmo. Não se esqueça disso. Você é uma peça essencial do quebra-cabeça da humanidade.
>
> Epicteto, *A arte de viver*

Em palestra realizada no encontro promovido pela Universidade Federal de Pernambuco na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em Recife, em 06/08/2003 –

realizado em homenagem a Osman Lins pela passagem dos 25 anos do seu falecimento – a pesquisadora Ermelinda Ferreira analisa o conto "Uma ilha no espaço" como uma alegoria da solidão do escritor, preso num dos últimos andares de um edifício desabitado. A queixa de Osman Lins sobre a indiferença dos leitores, já mencionada aqui, por ocasião de um comentário seu, extraído do livro *Guerra sem testemunhas*, se expressaria, assim, nesta metáfora talvez incompreendida pelos espectadores quando da exibição da obra na TV. Mesmo angariando um público quantitativamente muito maior, talvez esse público buscasse no "Caso Especial" apenas mais um entretenimento, relegando o escritor à mesma condição de isolamento por ele sentida na recepção de seu notável romance *Avalovara*:

> *Avalovara* é, provavelmente, um caso único na literatura brasileira, no qual o enredo encena a palavra. É ela que sobe ao palco, poderosa, e fala, com a voz embargada, de um mundo estagnado, um mundo que se fossiliza a cada dia pelo empobrecimento da imaginação, pelo reducionismo da emoção, pelo minimalismo da visão. É ela que fala, pelo escritor quixotesco, da inglória luta pelo ideal num mundo cada vez mais corrompido pela falta de ideias, dessa guerra sem testemunhas que é insistir na beleza e na profundidade quando a feiúra e a superficialidade estão em moda. Da solidão do escritor, que se insiste em chamar de "hermetismo", e que nada mais é do que a sua resistência no âmago de uma casa que se esvazia. (FERREIRA, 2003)

É esse isolamento do artista que é convertido numa provável alegoria no roteiro de "A ilha no espaço". Ele nos leva à seguinte reflexão: sozinho num edifício abandonado por todos, seria o escritor um elemento de resistência, tal como o bancário Arantes, que apesar do enfrentamento da indiferença de todos acaba sucumbindo ao medo da morte? Refém de um sistema opressor, até que ponto poderia um revolucionário resistir e combater o silenciamento a que se vê sujeito? Haveria alguma saída para o artista "num mundo estagnado" (título de um ensaio escrito por Osman Lins em sua juventude)?

Certamente esta seria uma das críticas subliminares elaboradas pelo autor, entre tantas outras prováveis leituras desse texto. Graças ao tratamento bem-humorado do tema, que em alguns momentos beira intencionalmente o ridículo, é provável que o autor tenha conseguido a aprovação do projeto pela emissora. De qualquer forma, "A ilha no espaço" já laborava uma quebra de paradigmas, com uma temática inovadora e aparentemente improvável de angariar alguma projeção nacional naquela época.

Em relação ao roteiro em si, até hoje não sabemos se o diretor, Cassiano Gabus Mendes, chegou a adaptar o texto original ou se apenas fez anotações de planos de filmagem. No arquivo da Rede Globo não consta cópia do roteiro e nem informações a respeito. Osman Lins comenta, no prefácio à publicação da obra, que o capítulo XII, embora a seu contragosto, teria norteado a adaptação para a TV. O fato é que, modificada por Cassiano ou não, a narrativa precisou ser adaptada do formato *conto* para o formato *roteiro*, e é possível que o próprio Osman Lins tenha realizado esse trabalho, preferindo publicar a versão *conto*.

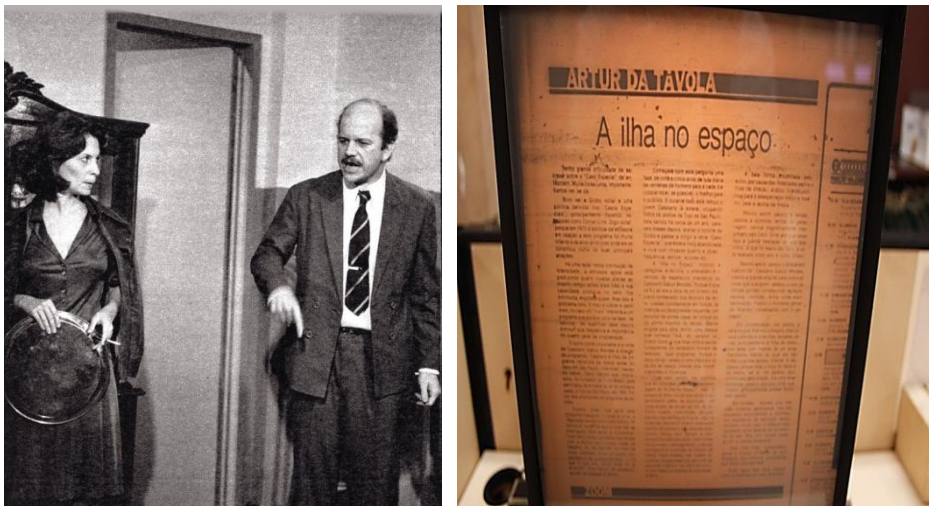

Figura 3 - Regina Viana e Cecil Thiré em "A ilha no espaço" (Fonte: Mendes, 1975)
Reportagem de Artur da Távola sobre o episódio (Fonte: Jornal *O Globo*, 1975) [9]

Em 1/8/1975, no dia seguinte à estreia do "Caso Especial" em questão, o colunista do jornal *O Globo*, Artur da Távola, publica uma resenha sobre o episódio. Apesar de analisar com mais afinco a direção de Cassiano Gabus Mendes, ele enaltece o nome de Osman Lins logo no segundo parágrafo:

> Tenho grande dificuldade de escrever sobre o "Caso Especial" exibido anteontem. Muita coisa junta, importante. Vamos ver no que dá: *bom ver a Globo voltando uma política definida nos "Casos Especiais", principalmente trazendo escritores como Osman Lins*. Digo voltar, porque em 1975 a política da emissora em relação a este programa foi muito inferior à de anos anteriores onde ele se constituiu numa de suas principais atrações. (Transcrição do trecho de jornal aqui reproduzido)

[9] O material foi fotografado pelo autor desta dissertação durante pesquisa *in loco* em telefimes do jornal *O Globo*, na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), com a devida autorização dos funcionários da instituição.

No decorrer do artigo, Távola ressalta que "A ilha no espaço" contou com a habilidade técnica e dramática do diretor: "um escultor de atores capaz de colocá-los no ponto máximo da tensão latente exigida pela obra", pontuou o comunicador. Mais adiante, ele pondera críticas ao ritmo e aos excessos do episódio:

> excessivo ritmo inicial prejudicou o entendimento pleno da exposição: um corte errado da edição ao fim do primeiro quadro interrompeu abruptamente a fala de Regina Vianna: alguma indecisão estilística entre o tratamento realista dos atores e o do absurdo (o indicado) tornou sutil demais *a simbologia buscada pelo autor como forma de expressar o esmagamento, o terrível esmagamento e solidão do homem de classe média enleado nas ilusões do sistema, hiperexcitado em seu nível de aspiração e sempre nas mãos de novos e mais hábeis portadores de promessas e bens*. (Transcrição do trecho de jornal aqui reproduzido. Grifos nossos.)

Artur da Távola percebe, na adaptação, a intenção de falar do isolamento, não tanto pelo viés da situação particular do escritor no mundo contemporâneo, como acentua Ermelinda Ferreira; mas, de uma forma genérica, do "homem de classe média enleado pela ilusão consumista". O fato é que a alegoria da prisão nas alturas, por assim dizer – criada por Osman Lins através da imagem do sujeito enclausurado num arranha-céu – funciona de maneira eficaz para traduzir uma forte percepção de abandono, desamparo, segregação e ostracismo, aberta a múltiplas leituras. Os dois imensos monólitos de pedra impõem-se, como protagonistas, tanto no conto como no filme, reduzindo o humano a um índice irrisório a eles escravizado. A vaidade e a ambição levam o sujeito a alugar seu destino e sua história às apólices de um banco.

No decorrer de seu texto, o colunista elogia ainda a inclusão de algumas cenas, como a de Arantes falando ao papagaio; mas critica veementemente a retirada de outras, como aquela em que o protagonista conversa com a filha. Suas observações mostram o quanto essa análise, escrita para o jornal, foi criteriosamente construída a partir da leitura comparada do texto e do filme. Reconhece o crítico, em sua leitura, a superioridade do conto em face da adaptação, sobretudo pela supressão do discurso na cena gravada, onde deveria, na sua opinião, "ter imperado porque estava muito bem escrito":

> Em compensação, não passou a cena na qual Arantes começa a olhar os seus parentes e dizer-lhes verdades de vida, principalmente à filha de dezesseis anos com marcas de um envelhecimento interior do qual ela não tinha culpa mas lavrava, infernal. *E não passou porque toda a força do texto e do drama, sei lá, me pareceu aqui minimizada pela direção. Era uma cena belíssima, onde o discurso tinha que imperar*

> *principalmente porque muito bem escrito.* (Transcrição do texto de jornal aqui reproduzido. Grifos nossos.)

O desfecho do artigo dá a entender que o jornalista não só apreciou o valor literário desta pequena e despretensiosa peça osmaniana, identificando a beleza das cenas e dos diálogos; mas também fez questão de registrar a sua percepção do papel que os textos de autores consagrados poderia exercer para uma (desejada!) reformulação qualitativa da programação levada ao grande público brasileiro:

> Em síntese: *fizeram uma televisão moderna, participante, fora dos esquemas arrumadinhos e certinhos, um espetáculo de estrutura aberta, deixando muito para o telespectador completar, como deve ser em se tratando de arte*. Mas nem sempre conseguiram a clareza necessária. Uma nota final, indispensável: genial a música incidental de Julio Medaglia. Das melhores sonoplastias que tenho visto em tevê. (Transcrição do texto de jornal aqui reproduzido. Grifos nossos.)

Não há dúvidas sobre a natureza das expectativas de Artur da Távola, que consistiam numa efetiva cobrança por uma televisão "moderna": isto significando, surpreendentemente, uma programação de entretenimento acessível, mas bem trabalhada, com roteiros esteticamente concebidos, boa direção de arte, boa sonoplastia, e respeito pela inteligência do receptor, com a utilização de uma "obra aberta".

Este belo artigo deve ter enchido Osman Lins de esperanças, pois se alinhava com as suas próprias ambições de ingresso no meio audiovisual como "sabotador", entre outras coisas, daquilo que Távola identifica com os "esquemas arrumadinhos e certinhos". Tais esquemas são apontados, inclusive, como os responsáveis por uma guinada, para pior, na condução do próprio "Caso Especial" naquele mesmo ano de 1975 – depois do que se supõe ter sido uma época de grande investimento no formato e no nível da programação.[10] A entrada de Osman Lins é, portanto, saudada como um marco de "retorno", como a esperança de uma "volta" a um direcionamento que a

[10] Em *Uma história social da mídia* – de Gutenberg à Internet, Asa Briggs e Peter Burke comentam que, ao final da Segunda Guerra Mundial, ainda era reduzido o entusiasmo acerca da televisão nos círculos do rádio e do cinema. Havia muita apreensão, e os círculos informados difundiam um conceito errôneo sobre as expectativas do veículo. Acreditava-se que somente os grupos de alto rendimento pudessem ser atraídos pela TV. Essa crença, porém, mostrou-se totalmente incorreta: "Com a oferta de poucos programas, a produção de aparelhos cresceu consideravelmente entre 1947 e 1952, de 178 mil para 15 milhões; em 1952 havia mais de 20 milhões de aparelhos em uso. Uma audiência realmente de massa começava a crescer explosivamente a cada semana, enquanto o público de cinema diminuía. Entretanto, dizem os autores, "nem todas as empresas não norteamericanas de difusão queriam seguir nessa direção do entretenimento fácil, pelo menos não tão rapidamente quanto possível". (2004, p. 238). Talvez o Brasil, nos primeiros tempos, ainda se alinhasse com essa expectativa.

emissora, infelizmente, já não considerava como prioritário ou desejável para os seus propósitos – como se verificaria a seguir.

Além de usar o espaço da televisão para fazer críticas e implantar mensagens subliminares, Osman Lins também experimentou a eficácia da adaptação de técnicas narrativas que já vinha usando na sua prática com o texto impresso. No início de seu conto – conduzido por um narrador heterodiegético, que articula doze personagens (entre eles o edifício) em doze capítulos –, ele emprega um artifício muito usado nos roteiros de cinema, o *flashforward*. Ardil comum aos roteiristas, a técnica costuma ser utilizada para prender a atenção do espectador. Ao jogar a cena do final do filme para o início da obra, o público acaba assistindo à história como um longo *flashback*[11]. A abertura do conto não chega a entregar os mistérios que rondam o edifício, e ainda funciona como um elo de ligação do primeiro com o último capítulo. Exímio praticante desses jogos temporais, o autor consegue antecipar o final da história sem entregar o desfecho, mantendo assim o elemento "suspense" tão importante na narrativa policial.

Há também, como já dissemos, um elemento de fantástico nessa narrativa. Uma certa inclinação para a categoria do "estranho", definida por Todorov, já era sentida desde os seus primeiros contos, trazidos pelo jovem autor em sua mala, na mudança de Vitória de Santo Antão para Recife: "Menino Mau" e "Fantasma", este último a história de um homem que se passava por fantasma para espantar o marido da sua amante, tendo o caminho livre para o amor proibido. Regina Igel, biógrafa do escritor, comenta que nesses primeiros textos o autor ainda exibia uma técnica descritiva simples, cronológica e direta:

> As duas histórias poderiam ser enquadradas no histórico e imaginário arquivo de peças pertencentes ao período de "iniciação à carreira literária". As histórias refletem certa ingenuidade no tratamento temático e não pouca rigidez de linguagem. Mas, na perspectiva do tempo, podem ser vistas como pequenas amostras da potencialidade literária do autor. (IGEL, 1988, p. 35)

Já em Recife, Osman Lins publica no *Jornal do Commercio* mais dois contos: "E onde os castelos?" e "Rei Mindinho"[12], peças que já se encaixariam num fantástico

[11] O *flashback* interrompe a linearidade da narrativa para mostrar uma cena que aconteceu no passado, ao contrário do *flashforward*, que funciona como uma antecipação de um evento ainda não acontecido na temporalidade da história.

[12] Raros e dois deles inéditos, esses contos foram incluídos como anexos a esta dissertação, com a autorização da herdeira Ângela Lins, que gentilmente nos cedeu os textos advindos de seu arquivo pessoal sobre o escritor.

alegórico, mas que apareceram no suplemento infantil do periódico, provavelmente por causa dos títulos – embora o autor nunca tenha considerado escrever para essa faixa etária. Em "Rei Mindinho", por exemplo, o narrador descreve um contato com duas personagens que já morreram, e que o livram de um terrível acidente. Essa conexão com o sobrenatural é vista também, tempos depois, com mais veemência, em "Marcha fúnebre" – roteiro que vamos estudar no terceiro capítulo desta dissertação.

A perícia em provocar a dúvida do leitor sobre a veracidade dos fatos experimentados ou percebidos é evidente em Osman Lins. A hesitação sobre a natureza da verdade, uma questão primordial da mímesis, é a primeira condição do gênero fantástico, segundo Todorov. Num ambiente controlado pela imprensa a serviço do poder, a dúvida sobre a realidade fabricada pode ser um grande trunfo. Ao revelar os bastidores da fuga arquitetada pelo personagem, por exemplo, e os motivos mesquinhos dos assassinatos "fantásticos" ocorridos no prédio e jamais revelados ao grande público, Lins toca no ponto nevrálgico da manipulação da verdade pela mídia. A ausência de uma explicação racional para as mortes que se multiplicam no Edifício Capibaribe leva ao pânico, produzindo o efeito almejado pelo capitalista: a debandada dos moradores e a queda do preço do imóvel. O desespero, as mortes, o sofrimento pelas perdas, a angústia da população nada significam para os articuladores do golpe, que miram apenas o seu próprio benefício.

Um tanto imune às especulações midiáticas, Cláudio Arantes Marinho, assim como o escritor, parece decidido a resistir e a permanecer no local "assombrado", a fim de investigar por si mesmo a veracidade dos fatos. Ao aceitar passivamente as confusas explicações fornecidas, ao contrário, o público leitor mergulha sem defesas na atmosfera do fantástico, tornando-se refém das especulações propostas pelo jogo da narrativa.

É possível que o apelo ao gênero, nesta incursão na indústria cultural, tenha servido a Osman Lins – como a outros escritores seus contemporâneos, mais associados à escrita fantástica, como Murilo Rubião e José J. Veiga – como uma ferramenta alegórica para imprimir suas críticas à Ditadura Militar no Brasil. As mortes misteriosas nas torres gêmeas da rua da Aurora poderiam, assim, aludir às inúmeras vítimas que, durante o golpe, desapareciam de suas casas para sempre, ou apareciam mortas sem explicação. Algumas eram, de fato, vítimas de cenários de crimes forjados, como no

caso do jornalista Vladimir Herzog, na época chefe do departamento de jornalismo da TV Cultura, em São Paulo.[13]

Na trama, Cláudio Arantes Marinho não quer abandonar o imóvel recém-adquirido e acaba rompendo com a própria família. No clima de suspense, a narração nos apresenta – durante quase todo o mês de setembro do referido ano – o crescimento da angústia e a neurose do bancário. A fuga do personagem e o final da história revelam uma narrativa abalizada por uma tensão que acaba sendo o fio condutor de todo o enredo, traduzindo os diversos estágios de rendição do personagem ao poder esmagador da máquina tecnocrata[14]:

> Os servidores da indústria cultural, exauridos pela máquina, dizem o que podem, da maneira mais rápida, direta e trivial, girando em torno de não importa que ideias e motivos. ... Mas o faustoso veículo por eles conduzido é uma carroça mortuária. Quando, em raras oportunidades, fogem a tais injunções, buscam, mais ou menos parasitariamente, um público cultivado, ou seja, um público apto a compreendê-los exatamente devido à prévia convivência com os bons livros. (LINS, 1924, p. 202)

Tanto no conto como no episódio, observamos um elemento que funciona em ambas as plataformas: a representação metafórica. Por exemplo: numa reunião de condomínio convocada pelos moradores do edifício, assustados com as mortes sequenciadas, um deles, descrito, ironicamente, pela alcunha de "homem com aspecto

[13] Simpatizante do Partido Comunista Brasileiro, Herzog foi levado no dia 25 de outubro de 1975 para o DOI-CODI de São Paulo, e depois de uma cruel sessão de tortura, apareceu morto: "montou-se uma farsa trágica e sórdida numa das celas do DOI-CODI: o corpo de Herzog foi colocado numa posição absurda, e fontes do II Exército anunciaram que ele se enforcara com o cinto de seu macacão". (BUENO, 2013, p. 414). Em 2012, o juiz Márcio Martins Bonilha Filho, da 2ª Vara de Registros Públicos do TJ-SP (Tribunal de Justiça de São Paulo), retificou o atestado de óbito do jornalista, fazendo constar que a sua morte decorreu de lesões e maus-tratos sofridos em dependência do II Exército. Reportagem disponível em: http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/25/justica-retifica-registro-de-obito-de-vladimir-herzog-causa-da-morte-devera-ser-por-lesoes-e-maus-tratos.htm

[14] E quanto mais o tempo passa, mais atual parece ficar a temática levantada por Osman Lins neste conto, expondo os bastidores dos "mistérios" divulgados pela imprensa monopolizadora da realidade: o que inclui tanto a ameaça de epidemias que parecem surgir do nada, anualmente, provocando ondas de devastação e horrores para depois desaparecerem; como o relato de acidentes suspeitos, crimes hediondos, mortes, abduções, fantasmas, casos enigmáticos e sem solução, fartamente noticiados a intervalos, nos quais o jornalismo disputa com a ficção o privilégio pela verdade a ser instituída. A todo instante, somos vítimas e nos tornamos cúmplices dessa autêntica "crise da verdade" em que vivemos, pela audiência que somos induzidos a dar a essas histórias. Ao ceder às pressões externas, tanto sociais como familiares, Arantes acabou gerando para si um grave conflito íntimo, que poderia conduzi-lo a um trauma. Problemas familiares e perturbações mentais são condições crescentes nos grandes meios urbanos de hoje. A título de curiosidade, uma pesquisa divulgada na *Revista Superinteressante* afirma que o número de psicólogos no Brasil, de 2000 a 2008, deu um salto de 48%, sem contar o crescimento do número de psicanalistas, psiquiatras e filósofos clínicos, atestando o adoecimento *mental* da sociedade moderna.

bovino", faz uma sugestão impensável: realizar uma autópsia na *próxima vítima* em busca de resíduos atômicos. Completamente alheio à realidade, esse indivíduo é um protótipo do consumidor alienado dos filmes enlatados – em geral de pseudoficção científica – fartamente difundidos pela programação da época.[15] O risco assinalado por este comentário de Osman Lins, disfarçado na fala de um personagem secundário, é comentado por Stam:

> Herbert Jhering preveniu, em 1926, que o cinema norteamericano era mais perigoso que o militarismo prussiano: milhões de pessoas sendo cooptadas pelo gosto norteamericano; elas tornam-se iguais, uniformes. Um *leitmotiv* de destaque que era *a ideia de que o cinema convertia o público em uma entidade bovina e passiva*. (STAM, 2015, p. 83. Grifos nossos.)

Era como se o povo, aficcionado pelos filmes de entretenimento e tendo sua percepção da verdade conduzida pelo jornalismo diário produzido pelos meios de comunicação de massa, passasse a agir como "gado" seguindo para o abate, daí o "aspecto bovino" do morador, que sequer raciocina que "a próxima vítima" poderia ser ele mesmo. Logo em seguida ao pronunciamento desse personagem, outro homem surge do "extremo da garagem": "um tipo desenvolto e sanguíneo, de *cabelo vermelho* e *dentes de carnívoro*, saiu da sombra e caminhou até ele, com a intenção, talvez, de esbofeteá-lo". (LINS, 1978, p.18)

O homem, entretanto, afirma que vai tomar "a única medida sensata na situação", que é mudar-se imediatamente. Sua retirada teatral encerra a assembleia, mas não antes da aprovação coletiva da absurda proposta do homem "bovino", seguida como gado por todos. Não por acaso, no dia seguinte – apesar das fofocas maldosas que circularam sobre "o tipo de cabelo vermelho", acusado de "não ter filhos e de ser enganado pela mulher" –, os demais moradores também vão abandonando suas casas, cedendo à lucidez do homem descrito como um demônio.

---

[15] Osman Lins também destaca o desserviço das informações fornecidas pelo poder público em consonância com a mídia, que em nada servem à população. Assim, o secretário "interino" de Saúde divulga o seguinte pronunciamento, digno de uma obra de realismo maravilhoso: "a) era absolutamente desconhecida a doença que vitimava os moradores do Capibaribe; b) o vírus, possivelmente, fora trazido de países distantes, talvez das margens do Ganges ou do Nilo, por algum navio emprestado; c) fora assim com o *cholera-morbus*, que nos flagelara há um século e que viera, de regiões levantinas, na barca *Defensora*; d) a posição especial do edifício, muito alto e isolado, exposto aos ventos do mar, favorecera o contágio; e) era humanamente impossível assegurar que o misterioso mal não atingiria, dentro em breve, outros pontos da capital." (LINS, 1978, p. 21).

A "indústria cultural" – termo proposto por Adorno e Horkheimer – veio corroborar a expressão "cultura de massa"[16], ao substituir a ideia da "cultura popular", que nasce naturalmente das experiências e vivências do povo, pela ideia de uma cultura artificialmente criada "para as massas", e veiculada por meios tecnológicos de grande penetração na sociedade, com objetivos muitas vezes escusos ou indefinidos. Para Souza Araújo (2006, p. 78): "A indústria cultural prefere a eficácia que determina o consumo por meio da repetição de ideias que geram lucro, excluindo tudo o que é novo, ou seja, o que não garante lucro, o que significaria risco inútil".

Invertendo essa lógica perversa, Osman Lins propõe a revelação do oculto, de modo a esclarecer que o enfrentamento inteligente, e até a fuga estratégica, podem ser mais válidos nesta situação do que a sujeição ao medo e ao pânico instituídos pelas versões da verdade midiática. Como diz o argentino Ricardo Piglia, o conto moderno sempre possui uma "segunda história", uma cartada final. Piglia (2004, p. 94) contesta, assim, a "teoria do iceberg de Hemingway", rebatendo a afirmação deste escritor norteamericano de que o mais importante nunca deve ser exposto; e ressaltando, ao contrário, que "o conto deve ser construído para revelar artificialmente algo que estava oculto".

Já Julio Cortázar, em *Valise de cronópio*, destaca que o conto bem construído precisa de três características: significação, intensidade e tensão. A significação diz respeito à técnica empregada para desenvolver o tema; a intensidade correlaciona-se à eliminação de situações intermédias (o romance, por exemplo, permite essas situações, o conto não); e a tensão é a maneira como o autor produz lentamente a aproximação do leitor deste núcleo de verdade que é o centro de sua argumentação. Em meio a essas três ferramentas, Cortázar se preocupa com a questão do tema. Como saber se determinado tema é interessante para ser transformado em um conto? Para ele, o escritor precisa exercitar sua habilidade neste quesito:

> Quiroga, Guiraldes e Lynch eram escritores de dimensão universal, sem preconceitos localistas ou étnicos ou populistas; por isso, além de escolherem cuidadosamente os temas de suas narrativas, submetiam-nos a uma forma literária, a única capaz de transmitir ao leitor todos

[16] Edgar Morin (2011, p. 4), no livro *Cultura de massas no século XX:* o espírito do tempo, afirma: "é no amanhã da Segunda Guerra Mundial que a sociologia americana detecta, reconhece a Terceira Cultura e a denomina: *mass culture*. Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass-media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família etc.)".

> os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura desses temas. *Escreviam tensamente, mostravam intensamente*. Não há outro modo para que um conto seja eficaz, faça algo novo e crave em sua memória. (CORTÁZAR, 1993, p. 159)

"Escrever tensamente, *mostrar* intensamente": Osman Lins parece seguir essa linha de raciocínio, ao prezar pela qualidade da escrita, evitando a facilitação massiva. O romance *Avalovara* é a maior prova desta mestria. Publicado no auge do período ditatorial e no âmbito de indiscriminada censura, este verdadeiro libelo pela liberdade humana, construído como uma crítica direta ao regime militar, consegue "escapar" do expurgo como um texto "hermético" e "enigmático", ou como uma inócua "história de amor": o que não deixa de ser, em seu sentido mais profundo. Talvez por isso o próprio Cortázar tenha afirmado que, se tivesse escrito o *Avalovara*, passaria vinte anos sem tentar produzir outra obra.[17]

É fundamental entender que os "Casos Especiais" de Osman Lins foram levados a público na década de 1970, durante o acirramento das consequências nefastas do golpe militar de 1964 e do tenebroso Ato Institucional número 5 do general Costa e Silva, que suprimiu os direitos constitucionais. O governo fechou o Congresso Nacional, suspendeu garantias legais de vitaliciedade, estabilidade e inamobilidade. A censura tornou-se ainda mais rígida. Artistas e jornalistas foram presos, torturados e exilados. Músicas de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim e outras foram terminantemente impedidas de serem reproduzidas. O Cinema Novo, com Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra; o Teatro de Arena (que o leitor vai ter mais detalhes na segunda parte desta dissertação); o Teatro Oficina, com José Celso Martinez Corrêa, e a pintura do artista Hélio Oiticica também sofreram as repressões dos agentes da censura.

Na literatura, os escritores escaparam muitas vezes pelo recurso ao fantástico, atestando, talvez, a mediocridade cultural dos censores, incapazes de entender as propostas literárias mais elaboradas. Nesse conturbado momento histórico, Osman Lins não só escrevia intensamente, mas cogitava invadir o meio audiovisual, sobretudo a televisão, que superava o rádio e era a plena novidade. Segundo a jornalista Alzira Alves de Abreu, em seu livro *Mídia e política no Brasil:* jornalismo e ficção (2003), o número de aparelhos de TV nas residências aumentou de 9,5% em 1960 para 40,2% em

[17] Disponível em: http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/07/28/os-40-anos-da-espiral-literaria-de-avalovara-de-osman-lins-91509.php

1970. Dez anos depois, aproximadamente 73% dos domicílios já tinham televisores. E o que era exibido para as massas era controlado pela censura, revelando o poder de influência e controle da nova tecnologia.

Assim, a censura também atingia a televisão, meio de comunicação a serviço do sistema. De acordo com o livro *Novela:* a obra aberta e seus problemas, do pesquisador Fábio Costa, várias novelas foram submetidas a cortes e mudanças textuais por causa dos órgãos de censura. Em *O bem amado* (1973), de Dias Gomes, por exemplo, palavras como "capitão" e "coronel" foram vetadas pelos militares. No mesmo ano, Janete Clair escreveu *Selva de pedra*, que tinha a atriz Dina Sfat no elenco, a mesma que interpretou a personagem Shirley Temple de Osman Lins. A censura obrigou Janete a reescrever o final da novela, o que, ainda segundo Fábio Costa, fez a autora perder vinte capítulos já prontos.

Em 1974, em *O espigão*, de Dias Gomes, houve uma intervenção do próprio diretor da emissora. A novela ia contar a briga entre o construtor Lauro Fontana com o ecologista Léo e a família Camará, proprietária do espaço onde seria erguido um prédio. Roberto Marinho mandou cancelar a novela a pedido do amigo empresário da área imobiliária, Sérgio Dourado. Dias Gomes, a pedido de José Bonifácio Sobrinho, deu um jeito de a telenovela ir ao ar, trocando o "prédio" por um "hotel de luxo", mas mantendo a crítica ao avanço da especulação imobiliária e à destruição do meio ambiente.

Os estudos na área da comunicação de massa, antes mais difundida pelo rádio, pelos jornais impressos, revistas, anúncios e propagandas no geral vinham sendo alvo de estudos que culminaram em diversas teorias. O caminho se iniciou ainda nos anos 1920, com as pesquisas sobre manipulação da audiência, num modelo "estímulo-resposta", resultando na chamada "teoria hipodérmica". Essa pesquisa, de origem norteamericana e muito divulgada nos anos 1930, via o sujeito como um ser isolado física e psicologicamente, cujas relações interpessoais e sociais não seriam, necessariamente, determinantes do seu bem-estar.

A "teoria hipodérmica" ou "teoria da agulha hipodérmica" ganha esse nome porque a onipotência da mensagem seria como uma injeção aplicada na carne, levando a informação diretamente para corrente sanguínea. Com base nos estudos behavioristas (provenientes das ciências naturais e biológicas), que dizem que a ação humana é uma resposta ao estímulo externo, assim os indivíduos eram vistos como objetos fáceis de influenciar, estimular e manipular. A teoria também levava a alcunha de "bala mágica": a metáfora diz respeito à informação que atinge o indivíduo no alvo, sem resistência,

como quem leva um tiro. Enfim, o principal questionamento dessa teoria é saber qual efeito, qual influência tem a mídia numa sociedade massiva.

Essa teoria foi uma das primeiras tentativas de se explicar os efeitos da comunicação de massa na opinião pública, tendo sido desenvolvida no período entreguerras nos Estados Unidos. Foi criticada por ser simplista, não levando em consideração aspectos individualizados do receptor e sua capacidade de escolha. Hoje ela é considerada obsoleta na sua forma original, ainda que seja utilizada como base para estudos modernos. Na época, porém, quando a propaganda de guerra conseguiu unir nações inteiras em torno de um ideal comum, passou-se a acreditar na mídia como capaz de orientar as pessoas para praticamente qualquer direção desejada pelo comunicador. As mensagens midiáticas ganharam o *status* de "balas mágicas", com o poder de atingir toda uma população de maneira uniforme.

Segundo Harold Dwight Lasswell, um dos estudiosos que ajudaram a formular a teoria, "um instrumento mais novo e sutil tem de caldear milhares e até milhões de seres humanos em uma massa amalgamada de ódio, vontade e esperança. O nome deste novo malho e bigorna de solidariedade social é *propaganda*.". Em 1949, Lasswell descreve, em seu livro *The structure and function of communication in society*, um modelo que representa, simultaneamente, uma herança, uma evolução e uma superação da "teoria hipodérmica", o modelo dos cinco "Q"s: Quem → Diz o quê → Em que canal → A quem → Com que efeito.

As suposições psicológicas em que se baseou a "teoria da bala mágica" eram, de certa forma, menos sofisticadas do que as que conhecemos hoje em dia. Por exemplo, durante a Primeira Guerra Mundial, e sob a influência de Darwin, a psicologia do instinto esteve no auge. Não foi senão ao término da década de 1920 que os fatos da mutabilidade e variabilidade individual humana começaram a se tornar demonstráveis com o emprego de novos testes mentais e outras técnicas de pesquisa. A ideia da "bala mágica" era perfeitamente coerente com as teorias sociais e psicológicas vigentes até então, que acreditavam em uma natureza humana relativamente uniforme.

Dos anos 1940 em diante surgiram outras teorias, como a "empírico-experimental ou da persuasão", segundo a qual a mensagem é arquitetada de acordo com as características psicológicas do destinatário. É o abandono da "teoria hipodérmica"; a persuasão tem efeito quando o formato de preparação da mensagem for produzido ou adaptado diretamente aos fatores pessoais que o destinatário ativa quando codifica a própria mensagem. Ao invés de estímulo-resposta, como na "hipodérmica",

“o modelo dessa teoria pode ser entendido da seguinte maneira: causa (estímulo) – processos psicológicos intervenientes – efeito (resposta).” (ARAÚJO, 2007, p. 69).

Outra teoria é a dos “efeitos limitados”. Nesta proposição percebe-se um processo indireto de influência. A teoria segue uma orientação sociológica, constatando que o poder de persuasão da mídia possui limites, ou seja, ela não manipula propriamente, mas exerce forte influência, assim como outras instituições: igreja, família, partido político. Também conhecida como “abordagem empírica de campo”, a teoria afirma que o alcance das mensagens na mídia age de forma indireta sobre o público e depende do contexto social em que estão inseridas, ficando sujeitas aos demais processos de comunicação que se encontram na vida social. Sendo assim, as mensagens midiáticas seriam filtradas muito mais por ação social do que psicológica.

Com isso, fica claro que a palavra chave dessas teorias é “influência”, termo que diz respeito, principalmente, ao líder de opinião, aquele que transmite a mensagem divulgada na mídia para o seu grupo comunitário.

> Refere-se globalmente a todos os *mass media* do ponto de vista da sua capacidade de influência sobre o público. ... A teoria dos efeitos limitados deixa de sobrepor a relação causal direta entre propaganda de massa e manipulação da audiência para persistir num processo indireto de influência, cujas dinâmicas pessoais se cruzam com os processos comunicativos. (ARAÚJO, 2007, p. 73)

Já a “teoria funcionalista” representa um momento de transição entre as teorias supracitadas sobre os efeitos a curto prazo e as futuras, com efeitos a longo prazo. Essa teoria traz o estudo das funções dos meios de comunicação com a sociedade; os pesquisadores passam a destacar a ação social e não o comportamento, como na “hipodérmica”; eles não estudam os efeitos, e sim as problemáticas da persuasão, da manipulação e da influência, para entender e afinar as funções sociais exercidas pela comunicação, visando a analisar o funcionamento da sociedade por meio da contribuição do *mass media*, ou seja, a presença normal da mídia na sociedade. “O quadro interpretativo sobre a mídia se refaz explícita e programaticamente sob a forma de uma teoria sociológica bastante complexa como estrutura-funcionalismo.”. (MORIN, 2011, p. 4).

Na contracorrente da pesquisa em comunicação – em que se vinha construindo um vasto conhecimento no campo administrativo –, a Teoria Crítica traz o consumo por meio de repetição de ideias, tendo como ponto de partida a economia de troca. O

importante agora é o lucro. O movimento era representado pelos intelectuais Adorno, Habermas, Marcuse e Horkheimer, frequentadores da Escola de Frankfurt, na Alemanha. "Em torno da visão marxista, os autores da Escola de Frankfurt enfrentam temas inovadores como o autoritarismo, a indústria cultural e a transformação dos conflitos sociais nas sociedades altamente industrializadas". (ARAÚJO, 2007, p. 77).

Esses eram os preceitos combatidos por Osman Lins em seu projeto literário. Negando a hegemonia das razões econômicas para o gerenciamento da sociedade, ele acreditava que a imprensa deveria ser um órgão orientador, prestador de serviço à sociedade, jamais funcionando, sobretudo quando veiculada pelo rádio e pela televisão, em parceria com os anunciantes, formando um pacto dos negócios. No seu artigo "O escritor e a sociedade", do livro *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins defende que o escritor deve seguir o seu ofício até o fim, e não fazer como os "falsos-escritores" que, em busca de fama, ou mesmo desiludidos com a carreira literária, vão atrás de um sucesso instantâneo, procurando o rádio ou a TV:

> O trabalho de conduzir à leitura o espectador pode ser auxiliado, mas não realizado pelo que escrevemos. *Sob nenhum pretexto vejo sentido em ocuparmos lugares que reduziriam em profundidade o nosso público – não mais nosso, aliás – e, parecendo ampliar a nossa voz, nos emudeceriam.* Mesmo não pesando a servidão em que, na realidade, quase fatalmente implica tal conquista, vale a pena lembrar que, para o escritor, utilizar outras vias de expressão equivale a não exprimir-se. ... *O avanço dos meios de comunicação de massa, todos adversos à reflexão, com a sua audiência maleável, contrastando com a penetração lenta e difícil de obras literárias onde o mundo é contemplado com a pureza e audácia, predispõe muitos intelectuais a esta enfermidade altamente danosa,* que tende a paralisar o escritor, ou a minar as forças que o sustentam e o fazem consagrar-se ao seu trabalho: a desconfiança ante a linguagem. (LINS, 1969, p. 202. Grifos nossos.)

A esse respeito, Walter Benjamin falava no "escritor operativo": o autor como produtor que realiza trabalhos mais como um "jornalista-propagandista" do que, de fato, como um "literato": "O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos". (BENJAMIN, 1985, p. 125). A opinião de Benjamin, contudo, não era tão negativa a respeito do cinema:

> Para Benjamin, o que tornava o cinema único era, paradoxalmente, o seu caráter não único, o fato de que suas produções eram disponibilizadas multiplamente, para além de barreiras de tempo e

> espaço, em um contexto em que o fácil acesso transformava-o na mais social e coletiva das artes. A sua reprodutibilidade técnica promoveu uma ruptura estético-histórica em escala mundial: destruía a "aura", o luminoso valor de culto ou presença do objeto artístico supostamente único, remoto e inacessível. A modernidade do cinema denuncia a aura artística como o produto, ou de uma nostalgia ilusória, ou de uma dominação exploratória. Logo a atenção crítica desloca-se do objeto de arte venerado para o diálogo entre obra e espectador. (STAM, 2015, p. 84)

Robert Stam complementa, explicando que, assim como o dadaísmo chegou a transformar a arte em objeto de escândalo, inquietando a contemplação da beleza artística, "o cinema chocou o público retirando-o de sua complacência, obrigando-o a participar ativa e criticamente" (STAM, 2015, p. 85). Se compararmos esse pensamento com o funcionamento da indústria cultural como um todo, realmente vamos constatar que existe uma participação da massa, pelo menos enquanto receptora, mas não temos como mensurar até onde vai a intensidade do posicionamento crítico do consumidor. Talvez essa dúvida possa ter despertado uma curiosidade e ao mesmo tempo uma vontade de intervenção por parte de alguns intelectuais. Produzir para a indústria, provocar o público e observar a sua reação. Seria esse um caminho de mudança para uma indústria cultural com uma produção mais conteudística? E com um retorno crítico do público-alvo?

É dessa forma que Osman Lins enxerga as angústias do escritor. Para ele, o trato com a escrita é algo introspectivo, particular, delicado, requer tempo; mas quando o livro está publicado, entra-se numa guerra, numa batalha constante com o mercado, com a crítica, com a academia. Daí surge a necessidade de se recluir novamente, buscando um ponto estratégico, um lugar protegido, talvez, de onde seja possível apreciar uma visão mais panorâmica e crítica do entorno, a fim de planejar novas estratégias de intervenção. Se o escritor, em seu trabalho solitário, permanece preso – como Cláudio Arantes Marinho no Edifício Capibaribe –, ao mesmo tempo, ele sente a necessidade de abandonar a torre, de driblar o sistema que o ameaça com o ostracismo ou a cooptação. "A ilha no espaço" parece conter todos esses temas, ecoando para muito além de seus limites ficcionais e de entretenimento imediatos. A breve incursão de Osman Lins no mundo televisivo guardava essa coragem do seu personagem: a de não fugir à realidade, por mais longe que fosse impelido, pela circunstâncias de seu lugar e de seu tempo, a distanciar-se dela.

2 QUEM ERA SHIRLEY TEMPLE?

> Os nomes de batismo, resíduos arcaicos, foram elevados à altura dos tempos, sendo estilizados como siglas publicitárias – nos astros mesmo os cognomes têm essa função – ou sendo estandardizados coletivamente. Soa como antiquado, ao invés, o nome burguês, o nome de família, que, em lugar de ser uma etiqueta, individualizava o seu portador em relação à própria origem.
>
> Adorno e Horkheimer

> Aparenta-se devoção ao Brasil e integração com as ânsias de nosso povo; alija-se, porém, nesses combates simulados, a voz dos dramaturgos brasileiros, comutados por vozes importadas e cuja preeminência sobre os textos locais não se discute. *Mas não se vai à guerra com hinos estranhos* – e sim com as próprias canções, por mais pobres que sejam.
>
> Osman Lins

2.1 O LEGADO DA DRAMATURGIA

Em seu livro *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins confessa, no capítulo "O escritor e o teatro", não se agradar dos constrangimentos a que impõe a escrita dramatúrgica. Apesar de sua formação específica e de sua significativa produção na área, não obstante o pouco tempo dedicado por ele ao gênero, diz-se constrangido, por exemplo, com a submissão do escritor teatral ao *diálogo* como único veículo expressivo – lamentando como "funesto" o abandono do coro no drama moderno, "local onde se manifestava realmente a arte do poeta". Ressalte-se que este capítulo é construído como um diálogo ele mesmo, entre o alter-ego do escritor, identificado pelas iniciais WM – de "Willy Mompou", nome extraído da obra poética de Deolindo Tavares, da qual Osman Lins cita como epígrafes os versos: "O corpo de Willy é semelhante ao de um cão, de um junco agitado pela brisa", e "Willy chorou e suas lágrimas se transformaram em conchas e ouriços de pontas aguçadas" – e uma entidade anônima, identificada por símbolos que invertem especularmente a ordem das iniciais "WM": "▲▼". Espécie de reflexo do escritor, essa entidade lança provocações ao escritor, antecipando as críticas e os argumentos contrários às ideias que ele tenta promulgar, à maneira dos diálogos socráticos. Mas, também, à maneira de um texto performático.

Incomodam-lhe, ainda, as simples *indicações de cenário*, por exemplo, feitas ao diretor. Diz ele: "Qualquer um pode fazer essas indicações: "Amanhece o dia. A mesa ainda posta. A lareira apagada. Silêncio. Mas é preciso ser Thomas Hardy para escrever: 'Claire levantou-se ante as primeiras luzes da manhã, tão furtivas e pálidas como se

fossem companheiras de um crime. Diante dele estavam a lareira com seus carvões apagados; a mesa de jantar ainda posta; o vinho turvo e alterado nas duas garrafas intactas; a cadeira de Tess ao lado da sua; os outros móveis, com seu eterno ar de impotência e de intolerável indagação'." (LINS,1974, p. 92).

Além disso, aborrece-o, sobremodo, o aspecto da *extensão* imposta ao gênero, "e que o Estagirita, na *Poética*, considerava uma desvantagem em relação à epopeia na qual era possível mostrar conjuntamente vários acontecimentos simultâneos". Para Osman Lins, é intolerável ter de conceber sempre um texto com vistas à duração normal de um espetáculo. "Desagrada-me a inevitável circunstância de que a extensão do drama tenha de ser 'medida pela clepsidra', para usar outra expressão de Aristóteles." (LINS, 1974, p. 92).

À parte essas questões técnicas, porém, percebe-se que a revolta mais específica de Osman Lins com a dramaturgia brasileira de seu tempo não é estética, mas eminentemente ética: diz respeito à tendência, nos espetáculos modernos, de se desmerecer o "núcleo dinâmico e espiritual que movimenta o teatro: *o autor*, sem cuja participação a peça, por mais que se aprofunde e aperfeiçoe, não passa de *divertimento* sem função no processo cultural do país." ... "Onde se lê o *teatro"* – diz ele – "leia-se: *a indústria do espetáculo*." (LINS, 1074, p. 114).

Voltamos, então, ao problema que concerne a migração de Osman Lins para a indústria cultural, que tanto o incomodava, e que é a matéria desta dissertação. Esse problema que se insinuava nos seus textos ensaísticos também se fazia presente nas peças que escreveu. "Lisbela e o prisioneiro", por exemplo, comédia de sucesso encenada no Rio de Janeiro em 1961, com Paulo Autran e Tônia Carrero (Companhia Tônia-Celi-Autran), abre o primeiro ato com uma discussão sobre um filme, travada entre quatro personagens numa cadeia pública no interior de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, que encena o estranhamento das comunidades, nesses redutos distantes dos grandes centros urbanos, com a cultura de importação:

Jaborandi	Aí o rapazinho fez tãe, tãe, tãe... cada murro! Os bandidos chega viravam.
Testa-seca	Isso é mentira.
Jaborandi	Mentira o quê? É verdade.
Citonho	Eu, por mim, só acreditava se visse.
Jaborandi	E eu não vi?
Citonho	Você viu no cinematógrafo.
Paraíba	E como foi que terminou?

Jaborandi	Hein? Ah, sim! Quando estava nisso, o artista pegou um revólver no chão e meteu o dedo. Mas cadê bala? Aí um bandido apanhou um garfo, rapaz, desse tamanho! E partiu pro rapazinho. Ele foi recuando, recuando, recuando e trãe, pulou pela janela do décimo andar.
Citonho	Vai ver que nem morreu nem nada.
Jaborandi	Agora, só na próxima semana.
Citonho	Mas isso é que é ser uma besteira. Esperar uma semana pra ver se esse camarada morreu ou não morreu. Não morre nunca!
Testa-seca	Então, é mentira. Cair duma altura esquisita e não morrer!
Jaborandi	Você não sabe o que é isso, não. Aquele pulo é um episódio. Entende? *Episódio.*Na última hora, acontece uma coisa. Aí é que está o ruim: a gente passar uma semana sofrendo, bolando que coisa foi essa.
Testa-seca	*É preciso ser muito besta. Passar uma semana inteira quebrando a cabeça com isso*. (LINS, 2003, p. 10)

Na leitura da peça para o cinema, em 2003, pelo diretor Guel Arraes, esta cena de abertura é adaptada, e vemos a jovem Lisbela e seu namorado num cinema de uma cidadezinha do interior nordestino, assistindo a uma história de amor do tipo "A bela e a fera". Lisbela representa a figura inteiramente seduzida pelo ilusionismo da sétima arte, traduzindo todo o seu deslumbramento nos comentários que faz a "Douglas", jovem interiorano com falso sotaque carioca; enquanto este faz o contraponto do ridículo percebido em seu comportamento, crítica que é posta na voz de Testa-Seca no original. Apesar dos comentários do rapaz, ambos imitam o protótipo da juventude "rebelde sem causa", propagada nos filmes de James Dean, e se orgulham de parecer "Gary Cooper" e "Audrey Hepburn".

O filme "Lisbela e o prisioneiro" aproxima-se, ainda, do episódio escrito por Osman Lins para a TV, uma vez que as duas protagonistas têm nomes de atrizes de cinema, uma do mundo real ("Shirley Temple") e a outra do mundo ficcional ("Lisbela"): considerando o efeito *mise-en-abyme* proposto por Guel Arraes ao identificar com o mesmo título o filme exibido dentro do filme, como se percebe nesta transcrição de uma cena:

Lisbela	Mas agora eu me sinto num filme de verdade.
Leléu	É? *Lisbela e o prisioneiro*. O nosso filme nunca vai ter fim.
Lisbela	Espera um pouquinho.
Leléu	Que foi?
Lisbela	É que o melhor do cinema é o jeito como termina.

Leléu E como é isso, hein?
Lisbela Adivinha?
Leléu Com todo mundo olhando.
Lisbela É só no começo. Depois o filme acaba.

Em outra peça osmaniana, "Auto do Salão do Automóvel", provavelmente escrita em 1969, que encena os problemas de tráfego na cidade de São Paulo, há uma franca alegoria do sistema opressor sobre o cidadão. A conclusão desta peça é um longo monólogo que parece resgatar a reflexão metalinguística, um tanto fantástica, sobre o isolamento do escritor, posta em "Uma ilha no espaço":

> Para quem continuo a mudar estes sinais se todos os veículos, mesmo os coletivos, desapareceram? E por que chegam as ordens, das centrais de comando, quase incompreensíveis? Acaso irão também emudecer? O novo e ondulante rumor que se aproxima – agora sei que está perto – arranca árvores, postes, abala as fundações. A revolta dos pedestres, dos ciclistas. Muitos silentes, muitos murmurando, muitos cantando, muitos bradando, muitos sós, muitos de braços dados, todos decididos. Marcham sobre mim. Usando escadas de corda, descem dos andaimes, das janelas. Saltam das portas. Nascem do asfalto. Brotam das calçadas. Impossível calcular seu número, pois crescem sempre. Trazem grandes faixas e cartazes. "Exija um túmulo refrigerado." "Não sorriremos antes da hora." "Transformem em mastros as antenas de TV." Queremos saber se o Pato Donald é ou não racista." "Não tentem embalar-nos com terrenos de subúrbio em sessenta prestações mensais." ... E agora estão próximos, ei-los, fecho o sinal para eles, mas apedrejam o semáforo, apedrejam-me, derrubam-me, pisam-me, destroem-me, um último e imenso cartaz desce sobre mim, é o meu epitáfio – e nele está escrito, com grandes letras vermelhas e azuis, *em nossa língua paterna: THE END*! (LINS, 1975, p. 53)

Entretanto, o cinema nos pequenos rincões do Brasil não funcionava nos moldes previstos pela indústria cultural. Osman Lins, que era um aficionado pela imagem, comenta a respeito no artigo "Qual é o filme de hoje?", de seu livro *Evangelho na taba:* outros problemas inculturais brasileiros (1979); no qual resgata, nostalgicamente, o funcionamento do cinematógrafo na sua cidade natal, Vitória de Santo Antão, em Pernambuco. A exibição de filmes era um acontecimento, e a sala de projeção era um local que ativava a vida social do entorno. Um processo que ia desde a entrega porta a porta dos folhetos com informações sobre os filmes – como se fosse um convite pessoal, alguns aludindo às inovações da época, como os primeiros filmes sonoros –, até as animadas conversas à saída da sala de projeção.

O cinema era, portanto, um ponto de encontro. Não se comparecia apenas para ver o filme, como nos dias de hoje; mas para partilhar uma experiência, para namorar e conviver. Curiosamente, esses momentos aconteciam graças à baixa qualidade da máquina de projeção, cuja bobina precisava ser trocada a cada três horas, daí a necessidade do intervalo no meio da projeção. Proporcionava-se, assim, ao público cinematográfico, as mesmas oportunidades de encontro existentes nos antigos intervalos das peças de teatro e dos espetáculos de circo. O aperfeiçoamento da técnica roubou do público esses momentos de convívio e discussão. Osman Lins reconhece isso quando fala que "a exibição sem intervalos do filme, em princípio um "progresso", viria então a constituir, do ponto de vista social, um fator de dissociação, de isolamento – e, portanto, de retrocesso:

> A meu ver, foi aí que, mesmo antes da invasão da TV, o cinema começou a perder sua importância nas pequenas cidades, descendo ao nível lamentável que hoje se encontra. A televisão, certamente, que substituiu o cinema sob vários aspectos, leva a muitas imaginações aquela provisão de sonho e aventura que íamos buscar nas velhas salas de projeção do interior. E é possível que as crianças encontrem no que o vídeo lhe oferece a mesma qualidade mágica que eu ia buscar em *Beau Geste,* em *Jardim de Allah,* em *Uma noite no Cairo,* em *Dama das Camélias,* em *Luzes da Cidade,* em *Aconteceu naquela noite.* Desconfio, porém, que a própria abundância de imagens acaba por trazer uma sensação de fartura. (LINS, 1979, p. 104)

Destituída da poesia do convívio que dava sentido ao cinema como "porta de acesso ao mundo" no acanhamento da vida interiorana, a programação da TV isola os espectadores em alvéolos, segundo o autor. Para ele, o vertiginoso avanço da cultura estrangeira, que se faz sentir tanto no teatro como no cinema nacional, e mais recentemente, na televisão, é pactuado pelos próprios intelectuais:

> que ignoram uma infinidade de aspectos da realidade brasileira – sociais, ecológicos e geográficos, esquecendo igualmente a arquitetura de antigas cidades hoje em decadência, assim como a frouxidão religiosa tão característica de nosso povo, a aventura política em grande escala, os conflitos da média burguesia – insistindo nas teclas do cangaço, do sertão, do carnaval, do povoado e das religiões primitivas, objetos retomados inúmeras vezes como argumentos de filmes ou elementos acessórios do enredo. Nossos dramaturgos e cineastas tendem, tal como se verificou no Indianismo, a colocar-se numa perspectiva europeia. (LINS, 1974, p. 109)

Para dar conta desse incômodo pressentido no âmbito das produções artísticas brasileiras, Osman Lins analisa minuciosamente, na *Guerra*, o "Relatório 63/65 da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo", no qual se dá ciência do plano elaborado à época em função de suas diretrizes. Não obstante a energia e a amplitude que o caracterizam, ocupa-se, segundo ele, "tão-somente dos chamados problemas de infraestrutura". A ausência do "autor" neste plano não é acidental: "reflete um mundo negligente em relação ao que, de modo claro, não envolve bens materiais, e que permanecerá como um documento exemplar da nossa época." Fala-se na "formação cultural do povo", mas a expressão, segundo ele, "é obviamente tomada de empréstimo aos que movimentam capitais no teatro e que a empregam como fórmula mágica em seus requerimentos pleiteando auxílio dos poderes públicos." (LINS, 1974, p. 114).

Em seu ensaio sobre Bertold Brecht, Walter Benjamin comenta sobre a transformação do palco em tribuna: "O palco ainda ocupa na sala uma posição *elevada*, mas não é mais uma *elevação* a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos de ajustar-nos, esta é a situação. Mas em vez de levá-la em conta, a atividade teatral prefere encobri-la. Tragédias e óperas continuam sendo escritas, à primeira vista para um sólido aparelho teatral, quando na verdade nada mais fazem que abastecer um aparelho que se tornou extremamente frágil." (1987, p. 78). Para Benjamin, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura, como busca insistir Osman Lins. Mas Benjamin discorda do radicalismo das teses, tanto a do teatro ilusionista quanto a do teatro político, defendendo, como o pernambucano, a importância da literatura na atividade dramatúrgica: "Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço da sua modificação." (BENJAMIN, 1987, p. 79)

O caráter contundente e reivindicatório do capítulo VI de *Guerra sem testemunhas* é inegável, e fala de um visceral compromisso deste autor com seu público, e com a sua missão de reformular a sociedade através da arte. O discurso de Osman Lins neste livro é quase uma profissão de fé, que soa um tanto extemporânea nos dias atuais, quando ninguém mais questiona as razões e a pertinência das motivações econômicas dos investimentos culturais, seja em literatura, em música, nas artes plásticas ou no teatro. A questão é resumida pelo interlocutor de WM: "Admitamos que o Estado, dentro do espírito que rege esta civilização em crise, negligencie realmente os bens do espírito, e que o seu interesse, no caso particular do teatro, volte-se antes de

tudo para os empresários, para os problemas materiais do teatro, relegando a plano secundário os interesses do autor". (LINS, 1974, p. 117). WM arremata a discussão, dizendo:

> No momento, a atitude de nossos diretores e empresários, que contamina igualmente grupos amadorísticos, ressente-se de um verdadeiro compromisso com o país. É difícil prever quando irá ocorrer-lhes, afinal, que se escolheram o teatro como profissão, essa escolha não deve servir para acobertar sua irresponsabilidade frente ao país onde nasceram ou, pelo menos, vivem: que o teatro, em nenhuma hipótese, deve existir para seus duvidosos idílios com Marivaux e Labiche ou mesmo com Brecht, ou para seus amores impossíveis com a Broadway; e que esse culto pelos textos universais – exaltado a ponto de ser quase tão difícil, a um dramaturgo brasileiro, ver seu original encenado no Brasil como na Antártida – assume, a esta altura, o caráter de uma deserção. *Eles se recusam, como se não pertencessem a país algum, como se aqui estivessem de passagem, a participar da busca de nossa alma ainda oculta; inteiramente pilatizados, não favorecem a conquista de nossa fisionomia própria como povo: desfiguram-na.* (LINS, 1974, p. 112)

Poderíamos dizer que "a desfiguração de nossa fisionomia própria como povo" é o grande tema desta segunda e despretensiosa peça de Osman Lins, escrita diretamente para ser encenada ao grande público da Rede Globo de Televisão em 29 de janeiro de 1976 e reexibido em 1978, curiosamente intitulada: "Quem era Shirley Temple?". O título chama logo a atenção para a tendência, que se impunha entre o povo brasileiro convertido em "público telespectador" deste grande monopólio empresarial da informação e do entretenimento que se instalava no Brasil, de buscar notoriedade nos apelidos estrangeiros, sobretudo quando designavam as figuras "ricas e famosas" dos filmes e seriados. Comenta o autor, ainda no capítulo VI da *Guerra*, sobre este patético efeito do alheamento programático dos temas e da realidade do país, incensado pelos meios de comunicação de massa:

> Razões históricas justificam em parte a enfermidade. Manteve-nos Portugal, até o início do último século, em estado de estrita minoridade intelectual. Era-nos vedada qualquer veleidade de ter uma imprensa local; e ilícito, à colônia, pensar na instalação de escolas superiores. ... Manifesta-se o nosso bovarismo em muitos campos, adquirindo por vezes aspectos grotescos. Espantam, por exemplo, o pitoresco e a variedade da onomástica nacional. *Dar nome aos filhos, entre nós, converteu-se numa espécie de competição, de esporte nativo, abrangendo todos os extratos sociais. Há brasileiros chamados Adolf Hitler, Eisenhower, Marilyn, Dix-Sept, Kelly, Texaco, milhares de Sócrates, de Wilsons, de Napoleões, para não falar de extravagâncias maiores.* Seria também ilustrativo um estudo, em determinados centros, dos nomes de hotéis, lojas, restaurantes,

> edifícios, salões de beleza e casas de diversões. Ver-se-ia com que subserviência importamos para as tabuletas toda uma geografia remota e uma galeria de personagens históricos, sendo notável igualmente a assimilação gratuita de palavras vindas de outras terras: estabelecimentos que se chamam *Lord, Elle, Fred, Amour, Noblesse.* (LINS, 1974, p. 108)

O nome dado à protagonista desta história, "Shirley Temple", não foge, portanto, à regra. De origem no inglês antigo, "Shirley" deriva de *scir*, que significa "brilhante, luminoso, iluminado" e *leah*, "pasto, campo, condado". O nome, incomum e considerado masculino, foi popularizado mundialmente após o estrelato da atriz estadunidense na década de 1930. Até então, só fora atribuído a uma pessoa no livro *Shirley*, de Charlotte Brontë, em 1849. À semelhança do que se sucede em *Jane Eyre*, seu primeiro romance, a história é protagonizada por uma mulher de personalidade forte. Neste caso, são duas heroínas, Shirley Keelder e Carolina Helstone (personagem inspirada na irmã de Charlotte, Anne), cujos comportamentos desafiam os padrões da época. Em pleno século XIX, em Yorkshire, no auge das guerras Napoleônicas e no período mais tumultuoso da Revolução Industrial, estas mulheres vão procurar impor-se num mundo patriarcal, enfrentando duras provações, sobretudo no amor.

A alusão à famosa atriz mirim hollywoodiana é um dos pontos que o autor sabiamente aborda, pois com a popularização e a acessibilidade da classe média brasileira aos aparelhos de televisão, a indústria de entretenimento norteamericana, acoplada à propaganda disseminadora dos novos hábitos de consumo, passou a invadir massivamente os lares e a mudar efetivamente os comportamentos das famílias. O culto à celebridade e às estrelas midiáticas, já formalizado no cinema, adquire paulatinamente uma versão mais popular com a veiculação dos filmes na chamada "sessão da tarde". O público infanto-juvenil torna-se o alvo preferido desse sistema, que se concentra na oferta de produtos de distração acessíveis – os filmes, os desenhos e as novelas –, que não só promovem o lazer, mas contribuem para o controle das crianças (pela "babá eletrônica"), além de cumprir o papel de anunciar os produtos de consumo para o mercado.

As figuras célebres dos filmes, estampadas constantemente nos meios de comunicação, e depois nas propagandas e selos dos produtos com elas identificados, passam a exercer um papel de "formadoras de opinião". De certa maneira, passam a ocupar um lugar antes reservado aos eruditos, estudiosos e escritores. Com a massificação da informação pela TV, as celebridades disputam, com vantagem – ao lado

dos jornalistas, críticos e intelectuais –o direito à última palavra sobre o que o público deve pensar, como deve agir e o que deve sentir. A banalização da cultura pelos interesses mercadológicos torna, assim, a população cada vez mais refém dos critérios e dos padrões de gosto difundidos pela mídia.

Dizem os autores de "O Iluminismo como mistificação das massas":

> A cegueira e o mutismo dos dados a que o positivismo reduz o mundo atingem mesmo a linguagem que se limita ao registro daqueles dados. Assim os próprios termos se tornam impenetráveis, adquirem um poder de choque, uma força de adesão e de repulsão que os torna parecidos com seu extremo oposto, as fórmulas mágicas. Eles operam como uma espécie de truques, seja que o nome da estrela é inventado no estúdio cinematográfico, segundo a experiência dos dados estatísticos, seja que o *welfare state* seja caluniado por meio de termos com força de tabu, como "burocratas" ou "intelectuais", seja que a infâmia se torna vulnerável pelo nome da Pátria. O próprio nome que mais se liga à magia hoje sofre uma transmutação química. Transforma-se em etiqueta arbitrária e manipulável, cuja eficácia pode ser calculada, mas mesmo por isso dotado de uma força e de uma vontade própria como a dos nomes arcaicos. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 74)

Segundo Paula Sibilia em *O show do eu* – a intimidade como espetáculo (2008, p. 268): "há quatro décadas, quando Guy Debord deu a conhecer suas reflexões, ainda estava se delineando no horizonte a espetacularização do mundo que agora vivenciamos com tanto estrépito". Por isso são tão valiosas suas observações sobre as relações que se mercantilizam ao serem mediadas por imagens; bem como a passagem do *ser* para o *ter* e depois para o *parecer*, "anunciando o triunfo de um modo de vida inteiramente baseado nas aparências e a transformação de tudo em mercadoria".

Assim, na *peça* osmaniana – termo por ele mesmo usado para identificar o texto –, a história se concentra num aspecto físico da personagem (interpretada pela atriz Dina Sfat): sua altura exagerada, que estabelece um contraponto com o tamanho diminuto da famosa atriz mirim, resultando num efeito grotesco[18] dentro da narrativa. Para o crítico teatral Anatol Rosenfeld, um dos elementos da técnica de distanciamento do ilusionismo do teatro burguês e comercial, proposta por Bertold Brecht, reside na produção de efeitos grotescos, que podem ter várias gradações:

[18] Em *O império do grotesco,* Sodré e Paiva comentam que essa categoria estética tem por finalidade provocar medo, espanto, nojo e, na maioria das vezes, o riso. O grotesco seria o fenômeno da desarmonia do gosto.

> A combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira. Entre os recursos satíricos usados encontra-se também o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico. A própria essência do grotesco é tornar estranho, pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa – pelo casual encontro surrealista da famosa máquina de costura com o guarda-chuva na mesa de necropsia (Lautréamont). Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como o Teatro de Vanguarda ou a obra de Kafka, porém desfamiliariza o mundo para explicar e orientar, enquanto as demais correntes tendem a exprimir, através do grotesco, a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável. (ROSENFELD, 1985, p. 158)

Figura 4 - A atriz mirim hollywoodiana Shirley Temple; e a atriz brasileira Dina Sfat, interpretando Shirley Temple no "Caso Especial" de Osman Lins
Fonte: www.rottentomatoes.com; Souza, 1976

São essas as indicações de abertura do roteiro de Osman Lins:

> A peça repousa num *poderoso elemento visual: a excessiva altura de Shirley*. *A atriz deve dar uma ideia, ao mesmo tempo, de arrebatamento, poesia e desamparo. Sua figura deve ser esgalga, longa, um El Greco*. Os cabelos corridos, bem lisos. Sublinha sempre os olhos, fortemente, com traços negros. ... Sua mãe fixou-se na figura de Shirley Temple. Mais ou menos aos 47 anos, usa vestidos rodados e os cabelos em cachinhos. Procura sorrir com a ingenuidade e o ar infantil da antiga menina-prodígio do cinema. ... Quanto aos outros elementos, sua aparência física não é tão importante como nesses dois casos. (LINS, 1978, p. 37)

O olhar um tanto trágico e a expressão melancólica de Dina Sfat talvez tenham incutido à personagem de Osman Lins o aspecto singular e deliberadamente "desarmônico" pretendido pelo autor na descrição de sua figura, associada a um "El Greco". Dina Sfat não é particularmente alta, porém sua beleza não é convencional nem

esterotipada, mostrando que a escolha da atriz pelo diretor Paulo José revelou alguma percepção dos objetivos do autor com a sua adjetivação literária para a personagem: “arrebatamento”, “poesia” e “desamparo” – talvez relacionadas à intenção alegórica por ele pretendida para a personagem. Não foi respeitado, contudo, o item dos “cabelos muito lisos”, ao contrário: encontramos na atriz uns cachos castanhos, semelhantes aos loiros cachos da Shirley americana, que eram sua “marca registrada”.

Figuras 5 – *“Maria Madalena” e “Mater Dolorosa”*: figuras femininas de El Greco, pintor, escultor e arquiteto grego que desenvolveu sua carreira na Espanha. O estilo dramático e expressivo de El Greco foi considerado estranho por seus contemporâneos, mas encontrou grande apreciação no século XX, sendo considerado um precursor do expressionismo e do cubismo. É mais conhecido por suas figuras tortuosamente alongadas e uso frequente de pigmentação fantástica ou mesmo fantasmagórica, unindo tradições bizantinas com a pintura ocidental. Também descartou critérios clássicos como medidas e proporção, acreditando que a graça é o supremo objetivo da arte, mas um pintor somente alcança a graça quando consegue resolver os problemas mais complexos com a obviedade do simples.

Percebe-se que Osman Lins pretendia, ao menos, acentuar a diferença entre a grande Shirley – uma jovem desengonçada e autêntica, em busca de caminhos próprios –, e sua estereotipada mãe, ridiculamente vestida como uma garotinha, e representando na vida o vergonhoso papel de “clone” de uma atriz. Percebe-se, na descrição da mãe, uma sugestão de leitura cômica da personagem, que não sabemos se foi, de fato, alcançada na encenação.

Um ponto muito intrigante é ainda levantado pelo autor na sua apresentação dos textos, quando se refere a esta peça. Diz ele:

> "Quem era Shirley Temple?", claro apólogo sobre a intolerância, vivido com delicadeza e emoção por Dina Sfat, *toca de passagem no problema da erosão causada com frequência pelas pequenas comunidades brasileiras na mentalidade e no comportamento de professores universitários*, assunto de que fui testemunha e observador durante algum tempo. Seu lado documental, entretanto, reduz-se praticamente a isto. (LINS, 1974, p. 7. Grifos nossos)

Enigmática afirmação. A que problema estaria se referindo Osman Lins, que foi professor universitário na Faculdade de Letras de Marília, no interior de São Paulo, durante algum tempo? Que ação *corrosiva* atribuída às "pequenas comunidades" sobre as "mentes e atitudes" dos intelectuais nelas inseridos teria sido resgatada, de maneira *documental*, nesta história?

É fato que um dos personagens principais da trama, o pai de Shirley, é professor universitário na cidadezinha, e encontra-se escrevendo uma tese de livre-docência sobre a "estética carnavalesca". Sua estante, contudo, tem poucos livros – "no máximo vinte ou trinta" –, a decoração da sua casa é "kitsch" (assunto do livro que pede emprestado à colega professora de Linguística, com a qual não deseja que sua mulher se relacione, por ser "desquitada"): diplomas emoldurados na parede e retrato de formatura, para corroborar a vaidade de sua posição; rede, música caipira no rádio, e o comentário ao telefone: "dois sacos de farelo e um de fosfato", indicando que a atividade acadêmica não é a única na sua vida, nem a principal. Passarinho de plástico sobre a mesa. Deseja obter bolsa da Fundação Gulbenkian para a Itália, a fim de ver o "Carnaval de Veneza", ao qual se refere com um entusiasmo de turista leitor de folhetos propagandísticos de agências, nem que para isso precise mudar o enfoque de sua tese – praticamente concluída! – para o tema "o carnaval na obra de Camões"; pois, como se sabe, a fundação não financia projetos fora de Portugal.

Ao ter a tese recusada, este homem põe a culpa na filha, que lhe dá preocupações, não tanto por ser esquisita e alta demais, mas por não ter uma conduta condizente com a sua própria posição "intelectual": não querer concluir um curso universitário, preferir o esporte e a música, envolver-se com homens estranhos e sem futuro econômico; enfim, não se comportar como o esperado. Pois se até a mulher, Janete, a criatura infantilizada fã de atrizes hollywoodianas, metida em vestidos bufantes e cachos loiros, retratada todo o tempo a fazer tricô ou a lidar com crianças, vira professora no lugar da "desquitada" (que se supõe demitida?)?

Uma das cenas deste roteiro parece conter indicações extraliterárias muito claras para a produção de um efeito revelador do papel que a metáfora da altura poderia ter

nesta obra. Trata-se da cena em que Shirley, sozinha em seu quarto, tenta tocar o violoncelo, mas vai-se irritando com o barulho de seus dois irmãos pequenos pela casa. Osman Lins, tão senhor da palavra em todos os momentos, dá, aqui, instruções explícitas para a produção estritamente imagética e sonora desta mensagem, mostrando que não era de todo indiferente, nem tampouco incapaz, de praticar o teatro – e quiçá a televisão – com os recursos próprios desses meios:

> (Shirley, sentada ante um pequeno suporte com uma partitura, tocando violoncelo. De súbito, *off*, duas crianças começam a discutir e se ouve a voz da Mãe, ralhando. Pancadas. O barulho vai rapidamente enervando a musicista, que começa a imitá-los no instrumento, sublinhando a imitação com expressões grotescas de choro, manha, ódio, etc., enquanto o barulho continua. De súbito, ela para e vemos, em primeiro plano, sua expressão de espanto./CORTE/A figura do Pai, enquadrado na porta, na mão direita uma lata com uma planta e na outra um dicionário. (LINS, 1974, p. 43)

Neste curto e expressivo trecho temos um resumo do que dissemos: em poucas palavras destinadas a uma leitura ou transposição intermidiática da ideia, o autor apresenta um roteiro de como criar uma cena sintética que elucide todo o problema da história: uma moça "alta" – com elevados padrões éticos e estéticos, talvez; distintos dos padrões preponderantes em seu meio – sofre com as agressões do entorno. Os ruídos das discussões, das brigas e da vida cotidiana, tão distantes da melodia extraída de seu instrumento incomum, igualmente desmesurado para o ambiente, transformam-se numa interpretação jazzística, tensa, aguda, que converge para uma imagem reveladora: a do Pai – figuração da ordem e do sistema, talvez até mesmo do país imerso no regime militar – com dois objetos nas mãos: a planta, que o liga à terra, à agricultura, ao trabalho braçal, a uma certa boçalidade; e o dicionário, que o liga ao estranho, ambicionado e exótico mundo das palavras, ainda desconhecido.

Durante a trama, percebemos que o incômodo de Shirley com o seu tamanho talvez não seja tanto físico como espiritual. As aspirações de Shirley fogem à mediania geral, e ela não consegue se encontrar no sufocante espaço que habita. Por isso, numa apresentação circense a que vai assistir, e na qual exibiram "o maior e o menor homem do mundo", parece-lhe ver no grandalhão um ar imbecil, como se o tamanho excessivo fosse um sinal de retardo mental. "Ser diferente" dos outros, longe de ser uma vantagem ou um marco identitário, torna-se para ela um problema, um trauma, uma vergonha. A sociedade de consumo precisa nivelar suas características, expectativas, gostos e

preferências em meio à população, criando padrões e engendrando preconceitos que rapidamente, quando não satisfeitos, conduzem à agressão e à violência.

Numa outra cena da peça, já na segunda parte onde a moça vai morar sozinha também num arranha-céu em São Paulo, ocupando um apartamento no 10º andar (revelando uma fixação de Osman Lins como o tema, uma vez que a menção ao fato não parece contribuir para o andamento da presente intriga – exceto pela alusão à altura da personagem), o autor sugere, mais uma vez, a construção de analogias plásticas que funcionam por si mesmas, sem a necessidade de tradução discursiva:

> (O Pai, levantando-se e pondo os óculos.) Você e seus *posters*. (A câmara focaliza-os: a dupla fila de palmeiras do Jardim Botânico; o obelisco aos mortos da Revolução Constitucionalista de São Paulo; o Empire State Building; a torre Eiffel; um lançamento de foguete em Cabo Kennedy.). Pai: Muito bem. Uma coleção bastante expressiva. (LINS, 1978, p. 56)

Trata-se de uma coleção um tanto arbitrária de símbolos de poder, fálicos, extraídos de diversos contextos e épocas. Palmeiras imperiais alusivas à instauração do governo colonialista no Brasil, com a vinda da família real em 1808, foragida da metrópole invadida por Napoleão. Obeliscos originários do Antigo Egito, transplantados para inúmeros locais no mundo; simbolizando, em São Paulo, uma gigantesca tumba mortuária que homenageia a fracassada revolução que tentou depor o governo provisório de Getúlio Vargas, instaurado num golpe. O *Empire State*, prédio de 102 andares no centro de Manhattan, na Quinta Avenida de Nova Iorque, ícone cultural estadunidense. A *Torre Eiffel*, treliça de ferro do século XIX instalada no *Champ de Mars*, em Paris, construção mais alta da cidade, ícone mundial da França e uma das estruturas mais conhecidas do mundo. Foguetes: máquinas de propulsão originalmente destinadas ao uso militar, conhecidas como mísseis balísticos intercontinentais, e posteriormente adaptadas para finalidades astronáuticas, que se tornaram o maior símbolo do poderio econômico e tecnológico dos Estados Unidos nos anos 1960.

Percebe-se, com a mera exibição dessas imagens, o contraste ridículo, e até grotesco, desses símbolos com a personagem "Shirley Temple" – mulher, desempregada, mal-amada e complexada – habitante de um país de terceiro mundo, oprimido e subalterno, esmagado pela hegemonia simbólica estrangeira, impressa ironicamente no seu próprio nome, "Templo de Luz".

Esses fatos – todos relacionados à altura – vão levando Shirley à tomada de decisões; algumas infantis, outras radicais, e uma bem pontual para o desenrolar da roteiro: o abandono do próprio lar. Com o objetivo de ter uma vida nova, Shirley segue para São Paulo, mas lá acaba se deparando com situações similares. O autor divide, assim, a narrativa em duas fases. A primeira se inicia numa partida de basquete, na qual Shirley, apesar de aplaudida e aclamada pelo ótimo desempenho, fica irritada com o apelido gritado pela torcida: - "Cegonha!", e acaba desistindo do esporte. Logo em seguida, sofre a sua primeira decepção amorosa, sendo enganada por Albano, que rouba seu dinheiro, e decide deixar a casa dos pais e a cidadezinha onde se sente perseguida. A segunda fase mostra a protagonista em uma nova situação de vida, morando em São Paulo, onde tenta encontrar emprego.

Numa espécie de fuga – tanto dos pais quanto da sociedade repressora como um todo –, ela passa a morar sozinha, mas não consegue se libertar dos preconceitos contra a sua altura. A fase se encerra quando a personagem – cheia de decepções e amarguras – atinge a maturidade e descobre seu caminho na música, com a escolha de um instrumento tão grande quanto ela, um violoncelo.

2.2 DO TEATRO PARA A TELEVISÃO

> A humildade da escrita, o silêncio da escrita, a discrição da escrita, colocam-na, no espírito do homem contemporâneo, numa posição estranha, quem sabe até de inferioridade, perante outros meios de comunicação. Não apenas, decerto, pelo ar triunfante desses meios, não apenas pelas audiências que alcançam; e não, também, por irem ao encontro da alarmante passividade para a qual – quando não opta pela violência – vai deslizando o homem contemporâneo. *Mas devido à sua ancianidade*. Atacadas pelas superstição do novo, coisas antigas como a escrita e o livro teriam de parecer-nos um tanto obsoletas. Assim, a transposição, para o rádio, o cinema e a TV, de uma obra de literatura, surge aos olhos dos desavisados do público como uma promoção, uma sagração, envolvendo-a numa aura de prestígio.
>
> Osman Lins, "Literatura e outros meios de comunicação"

Um ano depois de Osman Lins ter publicado o artigo "O escritor e o teatro", no livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* – obra em que discute o seu projeto de teatro ideal –, o crítico Anatol Rosenfeld escreve um artigo intitulado "Osman Lins e o teatro atual" (texto publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 14 de março de 1970), combatendo as teorias osmanianas. No artigo, Rosenfeld deixa a entender que compreende a raiva do pernambucano em relação ao desrespeito à palavra, mas o critica no tocante de agir como narrador na posição de dramaturgo, atribuindo a esse motivo a razão de sua dramaturgia não ter

conseguido se impor. Por ocasião da reedição do artigo na coletânea *Prismas do teatro*, o resenhista da *Folha de São Paulo* comenta:

> Num primeiro momento, Rosenfeld insiste na autonomia do teatro em face da literatura. Ao contrário do texto literário, no teatro não são "as palavras que fazem as personagens, mas estas que fazem as palavras.". Num ambiente cultural ainda sufocado pelo beletrismo acadêmico, é natural que Rosenfeld se empenhasse em ressaltar que o texto é apenas uma das interfaces, nem sempre importante, do fenômeno teatral, cujo âmago é a atuação do ator. Ainda em 1970, ele retoma o assunto ao polemizar com o romancista e dramaturgo Osman Lins, que num artigo havia pedido aos atores que atuassem sem "nenhuma convicção interpretativa", com a "neutralidade da página". Mas a polêmica é extemporânea, reação provocada pelo excesso de zelo literário do escritor pernambucano. Pois as preocupações de Rosenfeld já se voltavam na direção contrária: *defender não só o texto, mas a própria palavra sitiada.* É que em meados dos anos 1960 se instalou a tendência teatral que Rosenfeld identificava com a "crise do diálogo". Tributária das ideias formuladas por Artaud nos anos 1920 e 1930, essa tendência se disseminou rapidamente, com fúria internacional, e de certo modo prevalece até hoje. O diálogo se desarticula e se fragmenta; a própria ênfase é deslocada para a expressão corporal, para a música e para imagens de efeito agressivo ou desconcertante. As linhas entre palco e plateia se dissolvem. Como no teatro primitivo, os atores às vezes se tornam sacerdotes que passam a exigir, de espectadores estupefatos e a seguir bocejantes ou simplesmente ausentes, não só que assistam ao espetáculo, mas que participem de uma experiência mística. (FRIAS FILHO, 1994)

Talvez as críticas tecidas por Rosenfeld, e também os seus diálogos com o seu amigo e dramaturgo pernambucano, Hermilo Borba Filho, que também foi seu professor de dramaturgia na Escola de Belas Artes; além das influências de autores como Ariano Suassuna, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna, e do Teatro de Arena – mesmo sem ter participado oficialmente –, o tenham levado à reflexão. Lins, que na sua primeira fase como dramaturgo, ainda trabalhando um teatro popular, já faz uso de alguns elementos épicos; na segunda, após a escrita do seu artigo em *Guerra sem testemunhas,* e as elucubrações de Rosenfeld, parte para inovações em suas peças, e na trilogia *Santa, automóvel e soldado*, desconstrói o seu teatro ideal:

> A transformação substancial do teatro de Osman Lins ocorre exatamente depois da publicação do artigo. Entre 1969 e 1970, escreve *Mistérios das figuras de barro, Auto do Salão do Automóvel* e *Romance de dois soldados de Herodes*, a partir de uma proposta, pela primeira vez, conscientemente épica. As peças de um ato só são publicadas em 1975, quando reunidas sob o título *Santa, automóvel e soldado*. ... Embora dela pouco se haja falado, a trilogia *Santa, automóvel e soldado* traz à tona elementos narrativos, que apontam

> para a reflexão moderna sobre a "arte como arte", questionando a ilusão de realidade da representação, como havia ocorrido em *Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia*. (DIAS, 2011, p. 110-111)

O uso dessa nova concepção teatral acabou influenciando Osman Lins na escrita para televisão. Em "Quem era Shirley Temple?" percebemos algumas semelhanças com *Mistérios das figuras de barro*, sendo possível traçar algumas analogias entre os protagonistas.[19] Damião é um ceramista, um artista em pleno ofício de criar, mas que tem a sua arte desvalorizada pela esposa e pela sociedade; Shirley também é uma artista, sabe manejar bem seu violoncelo, transforma as suas emoções em notas musicais, mas seu talento não é valorizado pelo pai nem pelo contexto que a envolve. Na peça, as pessoas não têm a sensibilidade artística de Damião e por isso passam a discriminá-lo; no roteiro, Shirley sofre outro tipo de preconceito, a sociedade acha a sua "altura" desproporcional, dificultando sua vida prática. Em ambos os textos, Osman Lins recorre à estética do grotesco, sempre em função de um questionamento sobre a desmesura física (espiritual?) do artista na estreiteza de sua realidade. Assim, ele apela ao exotismo: seja o da garota grande demais, seja o do porco-espinho gigante que desperta medo na população. A traição também é outro elemento presente em ambas as obras: a esposa de Damião tem um caso com o capanga; Shirley é deixada pelo namorado Albano e depois é traída por um amigo ao qual ela tinha dado abrigo, comida e atenção.

Além dessas semelhanças, tendências épicas são encontradas nas duas obras. Em *Mistérios das figuras de barro*, por orientação de Osman Lins, os personagens utilizam máscaras-luva. Em "Quem era Shirley Temple?", essas máscaras são pontuadas por

[19] Breve resumo da peça: A peça tem basicamente três personagens, um casal e um homem. O autor pede para que os três sejam representados por máscaras. No enredo, Damião Luiz é ceramista e produz bonecos de barro. A esposa, Jerônima, não vê futuro no ofício. Certo dia ele não consegue vender nenhum boneco na feira e acaba se desfazendo das obras. O conflito ocorre quando um coronel se desagrada do boneco que Damião havia feito com as feições dele. O coronel manda o capanga Claraval tomar satisfação. Depois te ter ameaçado Damião, Claraval acha uma imagem de uma santa no rio e começa uma pregação em praça pública. O capanga vai pedir perdão ao artista e acaba se apaixonando por sua esposa Jerônima. O ceramista confessa ter sido ele o criador da santa e tenta acabar com todo aquele mistério. Tomado de coragem, ele vai até a igreja anunciar o fato, mas se depara com um porco-espinho gigante no altar. O artista começa a ficar na dúvida se ele teria sido mesmo um enviado de Deus para confeccionar a santa. Bom, achando que poderia ter sido, Damião leva a cabeça da santa para casa afim de melhorar a obra. Jerônima, que estava grávida de Claraval, arma um plano para dar sumiço a Damião. Ela pede para que o amante destrua a santa, e confirma que diria a população que o marido incrédulo foi quem havia cometido tal pecado. Claraval faz o combiando; o povo e o porco-espinho passam a perseguir Damião. Quando todos, levados pelo faro do porco, chegam perto do rio e cercam o artista, um milagre acontece, outra imagem idêntica a destruída aparece. Jerônima, com medo e se sentindo a maior das pecadoras, se enforca; o porco engorda e depois é assado e comido na cidade de Arcoverde, sertão de Pernambuco. Damião atribui a salvação da sua vida ao milagre verdadeiro.

outros objetos, como um chapéu enorme que a protagonista usa na segunda parte do roteiro, e uma grande piteira, símbolo fálico que se une aos muitos que se multiplicam nesta narrativa. Usando esses artefatos, a atriz e os atores não "incorporam", de modo ilusionista, os personagens, mas estabelecem um distanciamento para com eles, representando-os:

> A utilização de máscaras-luva remete, em primeira instância, ao teatro pré-ilusionista da Idade Média. Nessa época o ator era apenas o portador das personagens, representante e intermediário delas e não seu criador ou recriador. ... Se nas concepções ilusionistas predomina a ideia do ator como artista que plasma o personagem com seu próprio corpo e alma, fundindo toda a sua individualidade com ele, a ponto de, superando-se a si mesmo, chegar a desaparecer para deixar o palco somente a personagem com que se fundiu por inteiro, no teatro pré-ilusionista da Idade Média, essa concepção não existe. Os atores não tinham por objetivo dar uma imagem física aos santos, seu dever era servir de suporte aos entes sagrados, nada mais. (DIAS, 2011, p. 118)

Com esse distanciamento, peça e roteiro estão vinculados à narração, os elementos como máscaras, chapéu, piteira resgatam o caráter épico. Na TV, a atriz Dina Sfat exibe uma mulher que sofre preconceitos, que passa por dificuldades, que foge quando acha necessário, ou seja: Shirley Temple pode ser a representação de qualquer mulher que esteja passando pela mesma situação. Irônica e propositalmente, Osman a batiza pelo nome de uma atriz mirim hollywoodiana que parece representar o reverso da personagem em questão.

Assim como Brecht, Osman Lins não admite que o distanciamento apareça de forma fortuita, ele o faz de modo consciente, por intermédio do uso de recursos cênicos. Um desses recursos, presente em ambos os textos, foi o isolamento. Tanto Shirley como Damião estão trancados em seus mundos, vivenciando seus próprios tormentos. Além disso, parecem reforçar a clausura: assim, a jovem vai para outra cidade e Damião se tranca em seu ateliê para tentar entender o mistério envolvendo a santa.

Mas o elemento épico mais forte nas duas obras osmanianas, e ainda mais agudo em "Quem era Shirley Temple?", talvez seja a música. Na peça, a música contribui com a narrativa: aparece na igreja, com as novenas e orações para a santa de barro, e também funciona como trilha sonora para embalar o manejo gestual dos atores com as máscaras-luva:

> a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho

> artístico. A estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas impressionistas e a maníaca unilateralidade dos dramas expressionistas tornaram-se evidentes, muito simplesmente em virtude das alterações que a música introduz no drama. Simultaneamente, a música veio possibilitar o que já há muito deixara de ser natural, um teatro poético. (FREIRE-FILHO, 2005, p. 225-226)

No roteiro, ela coopera com a construção textual de maneira direta. Osman Lins utiliza a ferramenta seja como elo entre as cenas, seja como um elemento de cena (violoncelo, trompete, rádio), seja como trilha sonora, seja como conceito de vida de alguns personagens e também como parte integrante da *diegese:*

> Música: durante toda essa abertura, ouve-se um dobrado, desses tão preferidos pelas bandas de música interioranas. Isto, para sugerir, desde já, uma atmosfera provinciana. Música e imagem são cortadas, súbita e simultaneamente, no momento em que a heroína chega ao primeiro plano. (LINS, p. 1978, p. 39)

A música se incorpora, assim, à ação, contribuindo ativamente para a produção do efeito pretendido com a narrativa textual. Na primeira fase, quando a personagem se encanta por Albano, menções a Chopin são feitas. Em outras cenas, canções caipiras são tocadas no radinho do pai dela. Essas sugestões atuam paralelamente e em consonância à palavra, reforçando, junto ao receptor, a mensagem pretendida, e colaborando na construção dos personagens. Para o dramaturgo Paul Claudel, a música é um verdadeiro ator. "Como no caso de Brecht, a música tem na obra de Claudel uma função autônoma, acrescentando comentários independentes aos eventos cênicos" (ROSENFELD, 2005, p. 142).

A obra de Osman Lins é repleta desse universo musical, como atesta a fortuna crítica da obra deste autor voltada para este comparativismo. Na dissertação de mestrado *Música das formas:* a melopoética no romance *Avalovara,* de Osman Lins (2008), de Arnoldo Guimarães de Almeida Neto, o pesquisador analisa e explora as duas artes a partir das pesquisas sobre a "Melopoética" – disciplina criada pelo autor e professor húngaro Stven Pau Scher e estudada pela professora brasileira Solange Ribeiro de Oliveira, que investiga as interações entre música e literatura. O autor leva em consideração alguns aspectos do romance osmaniano: a metáfora do Quadrado Sator em homologia com a composição de Anton Webern, em "Concerto para nove instrumentos Op.24"; o personagem músico Julius Heckethorn; e as citações de peças como a "Sonata em fá menor K 462", para cravo, de Domenico Scarlatti e a "Cantata

Catulli Carmina", de Carl Orff, que dialogam com uma metáfora para a narrativa central na obra: o relógio musical:

> O relógio é importante metáfora no romance *Avalovara*, e o grande protagonista do capítulo metalinguístico P – *O relógio de Julius Heckethorn.* Além de elaborar uma intrincada alegoria sobre o processo de espacialização do tempo posto em ação do romance a partir da fragmentação da linearidade do enredo – semelhante à fragmentação da introdução da *Sonata em fá menor* (K 462) de Scarlatti dentro do mecanismo do relógio musical -, Osman Lins também se vale da alusão do objeto *relógio*, com sua carga simbólica própria, para especular sobre a temporalidade dos homens no mundo moderno, e a temporalidade da História, sobretudo nos dois períodos distintos postos em paralelo no romance: o da Ditadura Militar no Brasil e o do Nazismo na Alemanha. (NETO, 2008, p. 27)

Já a bacharel em Música e mestra em Letras Martha Costa Guterres Paz, no artigo "A cantata Catulli Carmina de Carl Orff no romance *Avalovara*" (2013), detalha que a música está inserida em momentos elevados da narrativa, principalmente no que diz respeito à relação de Abel e a Inonimada, maquinando assim o imaginário do leitor, criando um enredo de imagens e sons:

> As cenas de amor são pontuadas, na narrativa, por pequenos fragmentos do texto da introdução da cantata, em itálico, e também pela descrição do soar da cantata por meio de um long play cuja execução é indiciada pela Inonimada. A expressividade musical, o dinamismo rítmico e o texto poético da cantata se encaixam de forma impressionante no contexto da narrativa das cenas de amor entre os protagonistas, tanto no que se refere à intensidade emotiva e de atração carnal dos amantes como no que diz respeito à rígida simetria formal a partir da qual Osman Lins estruturou a sua obra. (PAZ, 2013, p. 213)

Essa nova concepção dramatúrgica levada para o espaço romanesco parece ter sido importante para a tentativa de Osman Lins de incursionar no meio televisivo. Já mencionamos suas críticas à realidade do teatro nacional: os autores tinham pouquíssimo espaço, as oportunidades oferecidas ao dramaturgo eram poucas, e a realidade era ignorada pelos responsáveis pelas programações:

> Uma peça levada à cena mantém-se entre três a nove meses em cartaz. Durante esse tempo, o grupo teatral existe apenas para esse texto, para esse autor, estando fechada as oportunidades para todos os outros originais existentes. Enquanto um editor lança trinta, cinquenta livros novos, uma companhia de teatro lança uma peça. Assim, cada peça

> estrangeira que sobe à cena silencia, durante o tempo em que estiver em cartaz, todos os autores do país. (LINS, 1969, p. 110 e 111)

Além disso, os anos 1970-1980 foram particularmente difíceis para o teatro, em função da perseguição da censura, Em contrapartida, a televisão – mídia poderosa, com nítidas perspectivas de crescimento – parecia instaurar-se no país com rapidez e eficiência, e com grandes possibilidades de lucros. Não surpreende, pois, o interesse do autor pelo veículo. Não só em função de sua sobrevivência como escritor e como interventor social, mas também – como já aventamos – como um possível "sabotador" da engrenagem tecnocrata da indústria cultural. Assim como na TV, Osman Lins percebia que tanto os realizadores do teatro como do cinema nacional ignoravam a realidade brasileira, insistindo nos temas do cangaço, do carnaval e das religiões primitivas. A divulgação em massa dessa tendência no veículo televisivo em nada contribuiria para os seus objetivos de elucidação e esclarecimento do público, e de educação e instrumentalização dos expectadores para uma ação consciente na sociedade.

Mas muito antes de cogitar o ingresso na TV, como vimos, ele também foi um experimentador no campo do teatro. A princípio, o Nordeste e os seus tipos foram a inspiração do autor, a exemplo dos enredos das peças "Lisbela e o prisioneiro" (1961) e "Guerra do cansa-cavalo" (1965):

> *Lisbela* desenvolve-se no âmbito do cômico-popular, no rastro do teatro de Ariano Suassuna. Leléu é malandro típico, autêntico da cultura brasileira que com a romântica Lisbela e o atrapalhado Citonho garantem o sucesso e a ótima resposta do público por ocasião de suas montagens, incluindo adaptações mais recentes. ... O retrato nordestino confere a *Cansa-cavalo* um caráter documental e naturalista, além de representar estruturas econômicas do Nordeste dos coronéis. Inserção de narrativas, verificadas em *Lisbela e o prisioneiro*, aqui se repetem. (DIAS, 2011, p 16 e 19)

A "ferramenta humor" usada em "Lisbela" mostra que o autor inicia uma provocação à plateia. De acordo com Bergson (2004), o cômico, em geral, tem a função de atentar para um certo distanciamento entre a pessoa que está assistindo e a cena que está sendo mostrada. O cômico vai surgir quando a atenção estiver voltada para a situação que está ocorrendo no momento:

> Alguém, a correr pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não se riria dele, acho eu, caso se pudesse supor que de repente lhe veio a vontade de sentar-se no chão. Ri-se porque a pessoa sentou-se sem

> querer. Não é, pois, a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Era preciso mudar o passo ou contornar o obstáculo. Mas por falta de agilidade, por desvio ou obstinação do corpo, por certo efeito de rigidez ou de velocidade adquiridas, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente. Por isso a pessoa caiu, e disso é que os passantes riram. (BERGSON, 2004, p. 9)

Esse distanciamento é um elemento épico, uma estratégia bastante estudada e praticada pelo dramaturgo Bertolt Brecht. O alemão ensina que precisamos enxergar as coisas em termos históricos, necessitamos nos distanciar para termos uma percepção particular do objeto, reconhecê-lo e torná-lo insólito. Um dos exemplos usados por ele remete-se à observação de Galileu Galilei quando notou a oscilação do lustre, fato que fez o cientista, posteriormente, descobrir as leis. "O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento" (ROSENFELD, 2008, p. 155).

O nome de Brecht está praticamente enraizado ao teatro épico, um teatro que exacerba a intervenção do narrador, traz pontos de vista sobre o texto e também sobre a encenação. "Deram este nome a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassam a dramaturgia clássica aristotélica, baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação." (PAVIS, 2015, p. 130). Brecht e seus contemporâneos recorriam aos talentos dos dramaturgos, dos diretores e dos atores que aceitavam o desafio da construção "distanciada" do personagem. O alemão era um homem de exercícios, um experimentador, assim como Osman Lins.

Tanto em *Guerra sem testemunhas* como nas coletâneas de artigos publicados em jornais e reunidos por sua segunda esposa, Julieta de Godoy Ladeira, nos volumes *Problemas inculturais brasileiros* (1977) e *Evangelho na taba* (1979), observamos o incômodo que o vitoriense tem com a realidade cultural brasileira da época e a sua vontade de mudar, de fazer com que o leitor reflita e passe a ter uma "leitura mais inteligente". Brecht reformula o drama tradicional aristotélico e faz do espectador um observador da *diegese* cênica. Em vez de o pensamento determinar o ser, o ser social vai determinar o pensamento. O ator, que no teatro ilusionista se entregava de corpo e alma ao personagem, agora procura manter um distanciamento e passa a narrar as ações do processo. O público precisa entender isso para que também possa se distanciar e raciocinar a mensagem.

> Em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento ... Duas razões principais da sua oposição ao chamado teatro aristotélico ou tradicional: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas – objetivo essencial do drama clássico e da "peça bem feita" -, mas também a determinantes sociais dessas relações. ... A segunda razão decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar 'um palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la. (ROSENFELD, 2005, p. 149 e 150)

Brecht teve seus precursores. Um deles, o também alemão Erwin Piscator, com quem iniciou seu trajeto em Berlim com o chamado "Teatro Proletário", de 1919, arte que defendia a luta de classes sociais. O diretor tentava deslocar o indivíduo do centro dramatúrgico para o de uma função social. Um dos recursos que ele iniciou no teatro foi a projeção de filmes, com o intuito de levar o público para a reflexão dentro e fora dos palcos. Tanto Piscator como Brecht utilizaram mecanismos como a pantomima[20], uso de máscaras, música, projeções e outros, que Osman Lins também fez valia em suas obras, principalmente na trilogia *Santa, Automóvel e Soldado.*

Nas peças, ele alcança a maturidade do seu teatro épico, apesar de praticamente ter anunciado, no seu artigo "O escritor e o teatro", de *Guerra sem testemunhas*, o definitivo abandono da dramaturgia pela ficção narrativa. Este abandono, na verdade, não ocorreu; em vez de repudiar o teatro, Osman Lins aproveitou os elementos dramáticos e utilizou-os em seus textos narrativos. Posteriormente, ao receber a proposta de migrar para o audiovisual, encontrou nesta formação um grande impulso para a aventura de escrever roteiros.

Como já vimos, Osman Lins inicia suas reflexões em *Guerra sem testemunhas* afirmando que o teatro não satisfaz, na íntegra, as virtualidades do escritor. Para ele, o texto em teatro é por demais dependente de constrangimentos e regras para poder atender às necessidades de um escritor rebelde. Ele também ressalta que o texto não precisa estar em formato dramático para ser executado no palco; contos, romances e até livros didáticos inteiros, sem o compromisso do diálogo, podem funcionar muito bem; basta uma interpretação branca[21], para haver uma encenação satisfatória. Osman Lins mais uma vez nos surpreende, porque, para apresentar ao leitor todos esses conceitos e

[20] "Do grego *pantomimos*, que imita tudo. A pantomima antiga era a representação e audição de tudo o que se imita, tanto pela voz como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfo etc. (PAVIS, 2015, p. 274).

[21] Somente a leitura do texto teatral, sem precisar estar imbuído de personagens.

entraves, como vimos, ele tece sua narrativa em forma de um jogo cênico e dialógico. No capítulo "O escritor e o teatro", seu alter-ego, Willy Mompou (WM) responde às perguntas do entrevistador (Δ▼). Quando Mompou chega a falar no fim do ciclo do intérprete ou até mesmo no fim das peças teatrais, ele é, imediatamente, abordado:

> Δ▼
> Curioso que, pensando assim tenha escrito algumas peças; e, mais ainda, que apresentem um caráter tradicionalista, o qual não faz supor nenhum desses conceitos.
> WM
> Sendo o teatro uma atividade tão estreitamente relacionada ao romance, é difícil ao ficcionista manter-se alheio à sua existência. ... Não custa, pois, tentar essa conquista, sendo quase impossível resistir ao desafio, por mais bem sucedido que seja o escritor em outros gêneros. ... não é sensato desdenhar um gênero capaz de atrair grande massa de público e através do qual, conquanto de maneira incompleta, posso externar minha visão das coisas sem trair-me. Importante ainda considerar que o nosso teatro me permite o aproveitamento de um material pouco ajustável a minha ficção, aos contos e romances nos quais me esforço por representar, com liberdade crescente, as visões essenciais do meu espírito. (LINS, 1969, p.100)

No costurar do diálogo, Mompou adverte que o rigor da construção e a distribuição dos acontecimentos, exemplificando a peça *Fedra*, de Racine, são o que continuam a atraí-lo no drama. Ele diz que trabalhar a harmonia e a unidade o fascina e percebe que os seus escritos agora tendem para o épico, deixando para trás a tradição do real e do naturalismo. O alter-ego osmaniano se dá conta de que suas duas vertentes, a literária e a dramatúrgica – salientando que ele ainda nem cogitava a escrita para TV – começavam a equilibrar-se. "Mesmo assim meu teatro nunca haverá de ser autônomo, mas um satélite de minha novelística". (LINS, 1969, p. 106).

Nesse percurso "ficção/ teatro/ ensaios", ainda faltava ao autor de Vitória de Santo Antão experimentar a linguagem voltada para os meios de comunicação de massa. O que nos parece é que Osman Lins, fazendo uso do seu pensamento crítico, uniu a sua habilidade de ficcionista com as técnicas dramatúrgicas e partiu para o mundo dos roteiros de TV. Ainda muito conectado com a linguagem teatral, Lins inicia o roteiro de "Quem era Shirley Temple?" com a seguinte frase: "A *peça* repousa num poderoso elemento visual: a excessiva altura de Shirley". O que também fica logo perceptível é a presença de um primeiro elemento cênico: a altura da protagonista. A abertura do episódio, sugestionada pelo roteirista, mostra um *mix* de fotografias e

letterings[22] formando uma ordem cronológica de momentos vividos por Shirley Temple. A sequência dá destaque a sua altura:

> o batizado: é tão comprida que os pés são sustentados por outra pessoa, ao lado da madrinha; festa infantil de aniversário: uma criança alta, soprando cinco enormes velas ...; cena na praia: ela alta, com um balde, ao lado de um mulatinho ...; grupo da formatura no colégio: ela já adolescente e sempre mais alta do que todos ...; time de basquete, onde ela – entre os vinte e vinte e um anos – ainda é a maior. (LINS, p. 1978, p. 38)

Essa própria projeção congruente de imagem e texto, como na cena acima, é uma característica do teatro épico. Ela significa, segundo Piscator, a apresentação do contexto em que vai se desenrolar o processo.

> Um dos recursos de epicização de Piscator foi o filme. O cinema é narrativa imagética, forma artística épica autônoma, incluí-lo é lançar a cena dramática para relações extra-palco, aproximando-o da Épica. A projeção de um filme feita por ele em *Opa! Nós vivemos (Hoppla, wir leben*, 1927), de Toller, foi decisiva para o direcionamento do drama político-social para o épico, já que a ação não pode mais sozinha fundamentar a totalidade da obra. (DIAS, 2011, p. 127)

Além da imagem, outra particularidade, também nessa primeira cena, é o uso da pantomima. O narrador, por meio da imagética, utiliza os gestos para, a princípio, provocar o riso, e logo de imediato, a ponderação sobre o apresentado. Pavis (2015) nos esclarece que, nos séculos XVIII e XIX, os atores de feira criavam cenas mudas e introduziam a palavra por meio de subterfúgios engraçados, e usavam cartazes e faixas. Na obra osmaniana, o telespectador percebe que algo vai proceder em torno da altura da protagonista, e sente o distanciamento provocado, buscando, inconscientemente, se lembrar de alguém na mesma situação da personagem. É possível que a "distância brechtiana" faça com que o espectador se desligue do emocional e fixe-se no juízo crítico, resistindo à ilusão cênica.

Outro elemento teatral encontrado no roteiro, agora ligado à estrutura, é a questão da divisão. No teatro, a separação dos atos é pontuada pela inclusão de intervalos, no roteiro para TV ou cinema a divisão é estabelecida pelo que chamamos de ponto de virada ou *plot point* ou golpe teatral, como preferem alguns roteiristas. O "ponto de virada" é um artefato que muda o rumo da trama, faz a ação avançar. No

[22] Letreiro que aparece na cena.

roteiro, Osman faz uso dos intervalos. O primeiro acontece logo depois que Shirley conta ao seu namorado Albano que havia falado sobre ele ao pai.

> INTERVALO
> PERSONAGENS: Pai e Mãe. Esta, sentada na rede, balança-se de leve e faz tricô. O Pai está na sua cadeira, junto ao birô.
> CENÁRIO: Escritório do Pai.
> Pai De repente, a Shirley parece outra. Mais acessível, menos tensa. Você não acha?
> Mãe É mesmo. Parece outra.
> (LINS, 1978, p. 46)

A primeira fala já sugere que houve realmente uma virada no enredo. Se a personagem parece outra é porque algo aconteceu – nesse caso, ela estava em paz porque havia contado sobre o namorado ao pai – e, consequentemente, a trama caminha com novos artefatos. No total, o autor cria apenas dois intervalos e divide o roteiro em duas partes, cada etapa com um intervalo. A segunda parte ocorre quando Shirley já está instalada em São Paulo e recebe a visita do pai.

> SEGUNDA PARTE
> PERSONAGENS: Shirley e o Pai.
> CENÁRIO: Sala do apartamento em que ela está morando. Pequeno e um tanto antiquado na sua decoração, mas de relativo bom gosto, com algumas peças antigas (poucas); um jarro, uma estatueta. Tapete. Telefone. Cortina. O abajur aceso. Livros. Vê-se ainda o violoncelo. O apartamento fica no 10º andar. (Estão os dois sentados em poltronas estofadas, um em frente ao outro. Ele está observando o ambiente, vê-se que acabou de chegar.)
> Pai Você, agora, está bem instalada. Como conseguiu isto?
> Shirley Foi mesmo sorte. Mas não vai durar. Daqui a uns seis meses, a dona volta da Espanha. (LINS, 1978, p. 56)

Esse segundo momento é um ponto de virada importante, pois Shirley deixa a sua terra natal e vai iniciar outra etapa de vida. Produz-se uma grande mudança na trama, a história passa a caminhar para novos elementos-surpresa, para o clímax e em seguida para o desfecho e epílogo. É quando observamos que Osman Lins, mesmo usando os componentes do texto dramatúrgico, acerta na hora de elencar os pontos altos e baixos necessários para a linguagem audiovisual fluir. As cenas de diálogo ainda são muito teatrais e provavelmente de difícil transposição para o episódio. A plataforma narrativa audiovisual necessita de mais ação e conversas pontuais; cenas dialógicas mais extensas na televisão devem ter um objetivo claro, ou um desfecho, um momento forte

de revelações, como uma grande discussão ou uma despedida. No roteiro aqui analisado, temos uma cena em que o pai de Shirley, em debate com a filha, fala do seu trabalho na Academia. Esse fato está no início do episódio e funciona como uma apresentação da personagem para o espectador, que a partir da conversa descobre que ele é um professor e que está escrevendo uma tese. Os dois discutem a saída de Shirley do time de basquete:

Pai	Estou muito contente. Só ontem eu soube que você parou de jogar. Ótimo. Não ficava bem, você, filha de um professor universitário, metida nessa história de basquete.
Shirley	Não foi por isso. Posso desligar? (Desligar o rádio.) Só que não quero mais jogar.
Pai	Seja como for, dou o meu apoio. Afinal de contas, tenho uma certa evidência na escola e... (Toca o telefone.) Alô... É da casa do Professor Doutor Franco Tobias. Ele mesmo. Sim... Não. São dois sacos de farelo e um de fosfato. Isso! Até logo. (Desliga.) Como eu ia lhe dizendo, aí está minha tese sobre o mundo carnavalesco, uma bibliografia enorme, mais uns três ou quatro meses acabo de reescrevê-la e, lá para o fim do ano – ou antes – defendo-a. Eis-me, por assim dizer, no máximo da carreira: livre-docente. E você misturada com essas moças sem reputação, numa quadra de basquete...
	(LINS, 1978, p. 44)

O final do diálogo, quando o assunto volta-se para o jogo, parece claro que o trecho foi inserido com o objetivo de apresentar a personagem do pai. Melhor seria, do ponto de vista do meio televisivo, se o autor tivesse criado uma cena em que o pai aparecesse exercendo alguma função na universidade. Mas, neste caso, não ficaria claro o componente esnobe e jactante de sua personalidade, infiltrado nos meandros desses diálogos aparentemente inócuos com a filha.

Osman Lins usou fartamente, neste episódio, uma alusão a um espetáculo também muito presente em sua obra: o circo, gênero de teatro popular. Um circo (do latim *circus*, "circunferência") é comumente uma companhia em coletivo que reúne artistas de diferentes especialidades, como malabaristas, palhaços, acrobatas, contorcionistas, equilibristas e ilusionistas, entre outros. A palavra também descreve o tipo de apresentação feita por esses artistas, normalmente uma série de atos coreografados com fundo musical. Um circo é organizado em uma arena – picadeiro

circular, com assentos em seu entorno, enquanto os circos itinerantes costumam se apresentar sob uma grande tenda ou lona.

A história do circo no Brasil começou no século XIX, com famílias e companhias vindas da Europa, onde se agruparam em guetos e manifestavam sentimentos diversos através de interpretações teatrais onde não demonstravam apenas interesses individuais, e sim, despertavam consciência mútua. Tanto no livro de contos *Os gestos*, como em *Nove, novena*, há histórias dedicadas ao circo.

Enquanto o conto "O circo" trata dos problemas psicológicos de um acrobata de talento, que se vê forçado, por obrigações sociais com a família, a cogitar o abandono dos palcos e do sonho; a narrativa "Pentágono de Hahn" é uma verdadeira acrobacia literária: uma prova de destreza do escritor no uso da palavra. As linhas narrativas e os cinco narradores do texto estão intrinsecamente ligados à presença de um circo numa cidadezinha do interior, e ao protagonismo de uma personagem – "Hahn", uma elefante fêmea, de nome alemão – elemento de desmesura grotesca situada no centro da narrativa. Imensa, improvável, estranha, partilha com a personagem "Shirley" esse impulso de transbordamento do comum, da mediania, da estandardização da vida que nivela a sociedade moderna:

> A elefanta de circo é significada pelas personagens, vista pelos transeuntes, admirada pelos grupos de pessoas que se aglomeram em torno dela. Em seu silêncio animal, reina absoluta nos poucos dias em que passa pela cidade. ... Como em uma rede, urdida e ornada pela palavra, Osman Lins tece conteúdos simbólicos, míticos, literários e musicais, de modo a ressignificar sua própria escrita, criando um novo fazer estético, descerrando as fronteiras entre as artes. (BORGES, 2015, p. 69 e 70)

Diz Ermelinda Ferreira no artigo "Cheias de graça: as poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman Lins", que o autor pernambucano era conhecido entre os seus pares por uma certa sisudez:

> Em apresentação ao livro *O fiel e a pedra*, Massaud Moisés faz uma observação interessante sobre a literatura osmaniana: a de que ela padece de "falta de humor". Ressalta ele a presença de uma "mundividência orientada pelo signo da comoção e por uma gravidade lírica, compassiva e *despida de humor*: a seriedade com que encarava a vida e a literatura, entrelaçadas e confundidas, e que obrigava o escritor a repudiar, desde o começo, o sorriso ou o ato inconsequente." (FERREIRA, 2015, p. 353)

Para a autora, *Pentágono de Hahn* nem de longe se aparenta ao ignóbil cirquinho de interior, encenado no enredo de *Lisbela e o prisioneiro*, com seus palhaços, mágicos, equilibristas e malabaristas da vida, cumprindo seus papeis com muita graça e levando diversão e encantamento à plateia. Nem ao circo infantil de sua fábula *O diabo na noite de Natal*, que articula vários gêneros, desde os clássicos europeus para crianças até os desenhos animados americanos e filmes do palhaço Carlitos. Nem tampouco ao diálogo dos dois absurdos bichos, a "Pastomenila" e o "Bonagásaro", construídos por Osman Lins num "exercício escolar de imaginação", que vão ganhando vida na página a partir da decomposição e recomposição das palavras de seus nomes, "como se surgissem diretamente da brincadeira *carroliana* de um *Menino* redator/redentor, na sua cartilha de primeiras letras." (FERREIRA, 2015, p. 254).

Nas suas duas narrativas circenses, a tônica é a melancolia, uma seriedade que também se percebe na cena de "Quem era Shirley Temple", provável citação de um trecho do "Pentágono de Hahn" quando se alude a um papagaio de papel:

> (Os pés de Shirley pedalando. – Seu rosto. Ela está de chapéu. Ela na estrada. Vemos que ela percebe algo. – Uma criança, com um pau, tenta tirar o papagaio enleado na árvore. – Ela desce da bicicleta. Como é alta, consegue tirar o papagaio. O menino recebe o brinquedo, sorrindo. Ela bate na cabeça dele. – Ela na bicicleta: acena para o menino. Ele não responde. – A câmara distancia-se do menino. Este põe as mãos na boca, à maneira de porta-voz.) Menino: (Gritando). Cegonha! (Corte rápido. O rosto tenso de Shirley, que freia a bicicleta.). (LINS, 1978, p. 42)

Osman Lins acrescenta um adendo "à direção":

> (Este breve incidente, que, embora reforce a tensão entre Shirley e o meio, pareceria um tanto dispensável, é necessário. *Ele é a miniatura de episódios mais amplos, a serem ainda desenvolvidos*.). (LINS, 1978, p. 42)

O trecho do "Pentágono de Hahn" fala de sua intenção de criar uma obra alegre, generosa, humana: ambição destinada a ser malcompreendida pelo público, como na cena engendrada no roteiro, em que o gesto de Shirley obtém como resposta uma agressão:

> Dentre os papagaios que, nos ares infestados de varíola, planam serenos, surgiu a Novidade, o Acontecimento. Um pastoril famoso divide com Hahn as atenções das pessoas. Num estrado alto, de madeira, as pastoras cantam, fortemente pintadas... A orquestra: um pífano, um banjo e um triângulo). Ora o empresário, nos dias em que as dançarinas-cantoras se apresentam, descobriu este modo festivo de anunciar ao povo o espetáculo: às quatro e meia, solta um papagaio

> azul, rubro e laranja, por ele construído e que não imita os outros, nenhum outro. É enorme, régio, rosnador, em mais de um plano, cheio de festões, parecido com um peixe, um gavião, um guarda-chuva, um porta-bibelôs, uma girândola. Encanta-me. Decidi fazer um papagaio assim, formas novas, diferente dos outros e ainda mais alegre. Vou fazê-lo. (LINS, 1999: 42)

Assim, entende-se que toda a seriedade do projeto osmaniano parecia destinar-se a um propósito "redentor", como se ele atribuísse à sua atividade na escrita uma "missão" revolucionária, engajada na tarefa de buscar uma vida "mais elevada" e "melhor" para o seu povo. Daí que a sua peça de maior sucesso seja uma comédia, trabalhando a temática do circo na alusão ao personagem Leléu como um malabarista. Durante todo o enredo, ele faz questão de desenvolver esse seu jeito mambembe de ser, o que não provoca simpatia de alguns outros personagens, como, por exemplo, o pai de Lisbela.

Em "Quem era Shirley Temple?" também são os pais de Shirley que não simpatizam com o "garoto metido a conquistador", mais um desdobramento da figura do nômade circense que a nada e a ninguém parece se apegar, além da própria liberdade. Outros desses "clowns" – figuras desajustadas, sempre expostas aos preconceitos das "pessoas de bem" da história, como as mulheres intelectuais e "descasadas", os negros, os músicos, os marginais, os idosos, os pobres – vão se multiplicando às margens da trama, entrando e saindo de cena sem grande relevo, como figuras secundárias da peça, ou talvez como os componentes de um "coro" inexistente e fantástico.

Alguns acordes autobiográficos se percebem nesta história, como na maioria dos textos osmanianos. O rito de passagem da esquisita Shirley, de sua cidadezinha natal estreita e medíocre, para a selvageria da grande metrópole São Paulo, não deixa de ecoar a história do próprio autor. A metáfora da "altura", se contrastada com a imagem do poeta (sempre pressentida nas entrelinhas de suas histórias), também adquire outra conotação, falando de mais um paralelo entre criador e criatura neste roteiro televisivo, se considerarmos que tanto Osman Lins como Shirley Temple traziam em suas naturezas – como uma "danação" – uma "altura", ou talvez uma "elevação": aspecto de nobreza de valores e aspirações que soava estranha e incompreensível nos contextos rudes e mesquinhos de onde partiram. O nascimento na roça, as expectativas de sobrevivência num ambiente estreito e sem horizontes conspirava para o abandono da literatura por um, e da música pela outra. Assim, como os artistas mambembes dos

alegres circos da infância, eles fogem, em busca de outras oportunidades, em busca de seus sonhos.

Shirley, depois de se decepcionar com Albano, deixa a sua cidade natal e muda-se para São Paulo, "na mala": o violoncelo.

> Cenário: sala do apartamento em que ela está morando. Pequeno e um tanto antiquado na sua decoração, mas de relativo bom gosto, com algumas peças antigas (poucas); um jarro, uma estatueta. Tapete. Telefone. Cortina. O abajur aceso. Livros. Vê-se ainda o violoncelo. O apartamento fica no 10º andar. (LINS, 1978, p. 56)

A protagonista, nesta fase do texto, parece incorporar uma nova personagem. Fica claro que ela precisou distanciar-se (afastamento brechtiano) do local em que se sentia incomodada, para observar como ela encarava o preconceito com a sua altura e como a sociedade em geral enxergava o assunto. As máscaras do teatro antiilusionista são representadas por chapéus e por alguns elementos cênicos, como uma piteira, objetos que acabam por identificar a nova Shirley. Em visita ao apartamento dela, seu pai fica surpreso com a piteira, e questiona: "Você agora fuma?", e a personagem narra e se revela: "Fumava há tempo. Não na sua frente. Mas, cada vez mais, acho que não devo esconder as coisas" (LINS, 1978. p. 57).

Outro recurso é a ironia, ironia dramática woodiana, que inclusive já fora usada em "A ilha no espaço". Esse aspecto é identificado no texto quando Shirley comenta sobre a tese de doutorado de que o pai tanto se orgulhava e que usava (ainda na primeira fase da narrativa) para se exaurir dos problemas e justificar certas atitudes da jovem, uma delas, a de que a filha de um acadêmico não poderia se juntar a qualquer um, principalmente a um rapaz que usa o cabelo grande, se referindo a Albano:

Pai	E os seus projetos, Shirley? Nada, ainda?
Shirley	Tenho várias coisas em vista. Mas, sem saber bater à máquina, é quase impossível. Estou estudando datilografia. (Animada). Não é tão difícil. Venho aprendendo rápido, acho que por causa do violoncelo, embora sejam coisas tão diferentes. Talvez eu possa copiar a sua tese. E preciso copiá-la de máscara?
Pai	Por que de máscara?
Shirley	(Não responde e fita-o com uma certa ironia)
Pai	O que talvez retarde a conclusão do trabalho é que estou tentando obter uma bolsa da Fundação Gulbenkian.
Shirley	Pra quê?
Pai	Para ir à Itália. Aliás, Portugal e Itália. A Gulbenkian, você sabe, jamais concede bolsas para pesquisas fora de

> Portugal. Mas tive uma ideia: transferir o objeto da tese para o mundo carnavalesco na obra de Camões!
> Shirley E o que tem tudo isso com a Itália?
> Pai Quero assistir o carnaval de Veneza, Shirley. O Carnaval de Veneza!
> Shirley (Olha-o como se supusesse, vagamente, que ele tivesse enlouquecendo). (LINS, 1978. p. 57 e 58)

Nessa segunda fase, o roteiro nos apresenta um personagem "inonimado" e não visível, mas que consegue, por meio da persuasão, prender a atenção de Shirley. Esse momento acontece quando nossa protagonista está indo resolver algumas coisas na rua.

> Shirley: (Vai saindo, sempre de chapéu. Fecha a porta. O apartamento vazio. A câmara busca o telefone, que tilinta cinco ou seis vezes. A mão de Shirley apanhando-o. Seu rosto, com o telefone no ouvido. Vê-se, por trás dela, a porta aberta.) Alô... Para que número ligou? (Até ai, ela está ainda a meia distância, não se ouvindo quem fala do outro lado. A câmara vai aproximando e vamos distinguindo a voz que lhe fala.) Não, não é este número.
> Moço (*Off*) Que número é, então?
> Shirley Por que o senhor quer saber?
> Moço (Off) Que idade você tem?
> Shirley Vinte e dois, vinte e três... Por aí.
> Moço (*Off*) Então, não me chame de "senhor". Eu tenho vinte e seis. Use o "você". Que tal?
> Shirley Olhe: desculpe, mas eu preciso sair: *ciao*.
> Moço (*Off*) Alô... Eu não disse porque estou insistindo. Deixe-me dizer e, depois, você pode desligar: você tem uma voz linda. Cálida. Musical. É mesmo.
> (*Música. Inicia tema delicado, que entra logo em cortina.*)
> Shirley (Tira o chapéu.) *Você acha?*
> Moço (*Off*) Claro.
> (Esses diálogos, como se sabe, são sempre altamente banais e não vale a pena continuar. Vê-se que Shirley continua falando animadamente.) (*Fading.*) (LINS, 1978, p. 62 e 63)

Depois que Shirley (aquela figura que está sempre à espera de uma crítica, com medo de a qualquer momento sofrer algum tipo de preconceito) recebe o elogio, de repente escuta uma frase amável, e ainda relacionando a sua voz com a música; ela fica encantada, mesmo nunca tendo visto a pessoa que está do outro lado da linha. Finalmente alguém parece se interessar por ela. Só que o medo de ser rejeitada ainda continua, Shirley passou a adorar aquelas conversas, mas não tem coragem de se apresentar pessoalmente a ele. Isso acontece muito nos dias atuais, as pessoas se escondem por trás das redes sociais, por vezes usam fotos que não são as delas, toda uma farsa psicológica por conta do medo da rejeição. No roteiro osmaniano, a tecnologia era a anterior à internet; se tivesse vivo seria capaz de o autor usar a

simbologia do mundo virtual em seus textos, principalmente para enredar críticas, e nos fazer raciocinar sobre as consequências da era *on-line*; os *emoticons* seriam as máscaras do teatro épico.

Os "*gestus* brechtiano" e o recorte social pregado pelo teatro épico, também são identificados quando Shirley vai em busca de emprego. Ela se deu bem em todos os testes, mas outros pontos – bruscamente preconceituosos - foram questionados pelo chefe.

Chefe	De todos os testes, o melhor é mesmo o dessa moça. De longe. Além do mais, conhece línguas. Tem boa aparência?
Recepcionista	Bem, o senhor sabe, pra mim, como mulher, é difícil dizer.
Chefe	Mas é preta? É mal-arranjada? Enfim...
Recepcionista	Não. Não é nada disso. Usa um chapeuzinho.
Chefe	Vinte e dois anos... Na força da idade. Isso é bom, é ótimo. O inconveniente que eu acho é ser crua em matéria de escritório. Nunca ter trabalhado. Capaz de pensar que emprego é *camping*. Pique-nique. Usa um chapeuzinho?
Recepcionista	Pois é. Assim. (Faz um gesto). (LINS, 1978. p. 59)

"O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante da outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar." (PAVIS, 2015, p. 187). Um quesito bobo parece vencer os preconceitos do chefe, ele descobre que ela se chama Shirley Temple, o nome lhe traz boas lembranças; ele era fã da atriz, e até tinha uma recordação da estrela em seus pertences. Ele se entusiasma e quer conhecê-la a todo custo. Depois de algumas dificuldades em localizar Shirley, é chegada a hora do encontro. Na "hora H", o empresário deixa claro que o cargo já estava ocupado e que ele tinha feito questão de vê-la, para caso surgisse alguma oportunidade de trabalho no futuro. Shirley decide soltar o verbo:

Shirley	(Dura e calma). O senhor está mentindo.
Chefe	Não ouvi bem.
Shirley	Ouviu. O senhor está mentindo. Como tantos outros não aceitam negros, não me aceita devido a minha altura.
Chefe	Não estou entendendo.
Shirley	(Levantando-se. Seu chapéu cai no chão). Está entendendo demais. Não admitem que uma mulher seja superior em nada a vocês. Nem mesmo na altura. Mas eu quero trabalhar. Quero viver a minha vida. Por que vocês não deixam?
Chefe	Acalme-se.

Shirley	Por que vou ter calma? Querem que eu corte as pernas? Eu tenho direito ao meu lugar no mundo.
Chefe	A senhora está louca!
Shirley	Não tenho culpa de ser como sou. Não tenho culpa do mundo que encontrei. (Em tom mais baixo). Não tenho culpa. (LINS, 1978. p. 67)

Nesse "soltar o verbo", a personagem adentra em temas que são atualíssimos e fortemente presentes nos diálogos político-sociais contemporâneos, como é a questão do feminismo. A frase "Não admitem que uma mulher seja superior em nada a vocês. Nem mesmo na altura" (LINS, 1978. p. 67) representa os objetivos do movimento feminista, que é uma ideologia política, social e filosófica que busca os direitos iguais e preza pela libertação dos padrões patriarcais. Antes mesmo desse conceito estar num certo "modismo" – que é o que ocorre nos dias de hoje, muitos falam, comentam e levantam a bandeira, mas não sabem profundamente a teoria e o fundamento do movimento –, Lins já se antecipava e pregava o debate por meio prático e estético que é a literatura, nesse caso, a teledramaturgia.

No meio daquela discussão, dois assaltantes invadem a sala, e com eles está a recepcionista, que foi jogada para dentro do local. Eles querem a chave do cofre. Além do susto, Shirley é tomada por outra decepção, ela reconhece que um dos bandidos era Albano. "Sua expressão é de ódio, um ódio duro e concentrado. Fita Albano de maneira implacável" (LINS, 1978, p. 68). Albano a reconheceu, mas fingiu que não. Naquele tumulto, todos com as mãos para o alto, enquanto o chefe abria o cofre, Shirley resolve agir, e, como ela era maior que os demais, desce o braço com força, o que quebra a luz do teto. Na escuridão, tiros, gente abaixada. Nesse momento, um ex-funcionário – um tal de Candinho -, que viera falar com o antigo patrão, abre a porta, os assaltantes fogem. A polícia chega atrasada. Depois dos depoimentos, todos liberados. Shirley acaba conversando com Candinho – que é bem mais velho do que ela -, os dois saem para lanchar. Tornam-se amigos.

Candinho contou a sua história de aposentado falido e quase sem teto e acabou conquistando a piedade de Shirley. Culminou morando no apartamento dela. Só que essa amizade poderia não render bons frutos. O roteirista nos mostra dois indícios da personalidade do personagem. Um deles foi a reprodução de uma frase dita por sua ex-mulher: "'Você, Candinho, não é flor que se cheire'. E não sou mesmo" (LINS, 1978, p 72). O outro fora uma bebida que ele havia furtado da proprietária do imóvel alugado a Shirley:

> Shirley (Vendo-o servir o vinho.) Onde arranjou esse vinho?
> Candinho Tem uma caixa no meu quarto. É vinho português. Deve ser da dona da casa.
> Shirley Você não deveria ter usado. Não é nosso.
> Candinho Que é que tem? Só uma. Ela nem vai notar.
> (LINS, 1978, p. 75)

As discussões, as características dos personagens, as atitudes de defesa de Shirley são subsídios usados pelo autor para nos apresentar, mais à frente, o objetivo dramático da protagonista. As ações vão se acumulando e ascendendo até chegar nesse ponto crucial, é como se Shirley fosse uma garrafa de champanhe sendo agitada até estourar. Antes disso ela ainda vai passar por mais duas decepções. A primeira, o seu pai vai visitá-la, a fim de tentar levá-la de volta para casa, e se depara com Candinho saindo da cozinha e trajando o seu pijama. Ele fica enfurecido, e não querendo saber de explicações, acha que a filha está se prostituindo e decide ir embora para sempre.

Podemos observar aqui o quanto o personagem do pai gira em torno dos passos da filha. A princípio ela saiu de casa por que achava que a sociedade não a aceitava e depois pela falta de apoio no próprio lar; o pai tomou essa situação para ele e passou a culpar Shirley por tudo que dava errado na sua vida. Se a tese fora recusada, a responsabilidade foi de Shirley que abandonou a casa; se o casamento não ia bem, também culpa de Shirley que ao deixar o recinto desestabilizou a família, e assim ele foi ganhando sua força dramática de acordo com o que ia ocorrendo com a protagonista, até ter um desfecho, chegando ao ponto máximo das suas transferências de culpa e indo embora. Depois que o pai deixa o enredo, inicia-se um grande passo para Shirley atingir o objetivo dramático.

> A exemplo dos humanos, a personagem não é um ser estático e avança na busca de uma completude existencial. Por meio de seus conflitos transforma o seu entorno para alcançar a sua necessidade dramática. E para conquistar ou não o objetivo dramático colocado como marco no encerrar do drama ela tem perdas e ganhos, exteriores e interiores. (COMPARATO, 2009, p. 87)

Após a confusão, Shirley reflete e tenta ir se conciliar com o pai, arruma a mala e deixa Candinho tomando conta da casa. Ao chegar na rodoviária recebe a informação de que todos os ônibus estão lotados, só haveria vaga no outro dia. Pronto, esse foi o gancho para Shirley começar a chegar no seu objetivo. Quando ela volta para casa, ainda no elevador, conhece um trompetista - esse será o seu par romântico no final do

episódio - e depois, ao chegar no seu apartamento, se depara com Candinho dando uma festa e ironizando com a sua altura. Ela fica decepcionadíssima.

> Candinho: (Imitando-a, fumando numa longa piteira e tendo à cabeça um dos chapéus de Shirley). Pois é, meu amor. Sabe qual é a minha altura? (Os desconhecidos, que riam, silenciam e levantam-se com a entrada de Shirley. Vão saindo.) Um metro e sessenta. Não. Um metro e cinquenta. Eu sou Shirley Temple. Que tal?
> [...] Shirley: Você?! Você?!... Eu esperava isso de todos. Mas de você! (Candinho passa por ela e vai para cozinha. Ela imóvel, na porta da entrada. Logo em seguida, vê-se, por trás dela, Candinho com a maleta. Ouve-se o bater da porta da cozinha). (LINS, 1978. p. 82)

Momentos depois um vizinho toca a campainha, era um moço alto pedindo gelo e a convidando para a sua festa no apartamento ao lado. Da porta, ele observa que ela tem um violoncelo. Horas depois, a campainha toca novamente, dessa vez, o músico (negro e baixo) que ela conheceu no elevador.

> Músico (Sorrindo.) Alô...
> Shirley (Decepcionada.) Acabou o gelo.
> Músico Não quero gelo. Posso entrar? (Ela dá-lhe passagem.) Ouvi dizer que aqui havia um celo. Você toca mesmo? No duro?
> Shirley Não sou grande coisa. Não pude ainda estudar como desejo.
> [...] Músico O que há com você? Está aflita?
> Shirley Não. Estava. Agora, não estou mais.
> Músico Mora sozinha?
> Shirley Sim.
> Músico É ruim a solidão. Principalmente quando se é como você.
> Shirley Como eu?
> Músico Sensível. Isto se vê logo. Olhe: não vou ficar na festa. Gente chata. Tenho alguns amigos ótimos. Gente que gosta de música. Não quer ir comigo? Leve o celo.
> (A porta da sala continua aberta. Aparece o Moço Alto. Entra).
> (LINS, 1978. p. 84 e 85)

O moço alto interrompe - Shirley simpatiza pela similaridade da altura e enxerga que os preconceitos que ela sofre poderiam ser rompidos, tendo alguém assim ao seu lado – e praticamente a convence a sair, mas antes humilha o músico:

> Músico (a Shirley) E o meu convite? Fica em nada?
> Moço Olha: pega um avião, cruza o Atlântico Norte e desce na Luisiana, em Nova Orleães, que é lugar de crioulo toucador de corneta. Visto?

Músico (Vê-se que foi ofendido. Volta-se ainda para Shirley). Bem. Fica para outra vez. De qualquer modo, sei que você é legal. Muito legal. (LINS, 1978. p. 85)

A rápida cena mexe com os sentimentos de Shirley; ela entra no carro com o moço alto e fica a refletir nas palavras que o rapaz direcionou para o músico. Ela começa a se ver na situação, e percebe que a similaridade não está na altura do *playboy* e sim na pessoa que sente na pele os mesmos preconceitos sociais que ela. Temple desce do carro e vai de encontro ao trompetista.

Músico Você?!
Shirley Então? Vai ver os seus amigos?
Músico Eu ia. Mas, se você quiser, podemos sair por aí. Só sei que não vamos para Nova Orleães. (Saem andando. A câmara vai-se afastando. Eles conversam e gesticulam. De súbito, timidamente, ensaiam um passo de dança, talvez estejam cantarolando uma marcha-rancho. Vê-se que o Músico levou o trompete à boca. Ouve-se a sua música, enquanto os carros passam. Os dois dançam lado a lado, com grande discrição).
(Música: associa-se, orquestralmente, ao trompete do Músico). SOBEM OS LETREIROS. (LINS, 1978. p. 86 e 87)

Shirley atinge o seu objetivo dramático, ou os objetivos: consegue alguém para dividir os sofrimentos, ao mesmo tempo arruma um namorado e quiçá uma profissão, já que os dois são músicos e poderão exercer o ofício. Enfim, Osman Lins, ao implementar sua dramaturgia na escrita do roteiro para TV, obtém ganhos e perdas. O saldo positivo é que ele consegue inovar o sistema da indústria cultural quando propõe uma narrativa que leva a reflexão de assuntos ligados ao ser humano em geral, como a temática do preconceito. Esse tema, um tanto delicado, era visto na TV, anteriormente ao roteiro de Lins, apenas em reportagens e documentários, jamais na ficção. É válido lembrar que o telespectador estava acostumado com a fórmula tradicional, uma história de amor, cheia de conflitos, mas sempre terminando em um final feliz, geralmente em cenas de casamento ou gravidez. Com as ferramentas do teatro épico, o vitoriense começa a direcionar o público a questionamentos, ou seja, tudo o que a indústria cultural não desejava. O espectador deveria agir como um funcionário de uma indústria, obedecendo aos comandos, e não parando para refletir, pois isso poderia gerar uma "desordem" geral.

As perdas estão relacionadas a alguns motivos. Um deles é que Osman Lins, como estava iniciando nessa nova escrita, apresentou um roteiro ainda muito arraigado à linguagem do teatro. Não estamos nos referindo ao uso dos dispositivos épicos, e sim as cenas com diálogos demasiados, com textos repletos de explicações – pois na TV essas elucidações devem ocorrer nas ações pontuais dos personagens –; as indicações para uma interpretação gestual demais – novamente, não confundir com o *gestus brechtiano* -, e outros detalhes já discutidos anteriormente.

Esses pontos não desmerecem o trabalho do roteirista, pelo contrário, acabam estimulando o autor a novos desafios, como o que vamos constatar no capítulo seguinte. Em "Marcha fúnebre" o espectador vai se deparar com um Osman Lins mais robusto no quesito estrutura do roteiro para TV, mais consciente nas indicações para as interpretações dos atores e mais familiarizado com o audiovisual, dando até sugestões técnicas, concretizando assim o caminho de análise deste trabalho: ficção ("A ilha no espaço"), teatro ("Quem era Shirley Temple?") e TV ("Marcha fúnebre").

3 MARCHA FÚNEBRE

> A criação artística tem leis muito distintas das industriais: ao passo que a arte é individualidade, personalidade, diferenciação, a indústria é uniformidade, estandardização, tipificação; a razão artística tende a diferenciar um filme do outro; a industrial, ao contrário, tende a uniformizá-los.
>
> Chiarini

> Um roteiro, logo percebi, é uma história contada em imagens.
>
> Sid Field

3.1 ASPIRANTE A ROTEIRISTA

Escrevendo para o programa "Caso Especial" da Rede Globo, Osman Lins, por motivos já discutidos anteriormente, ingressava em um novo desafio: a escrita para a televisão. O consagrado autor literário estava em vias de se tornar um roteirista. Mesmo sendo ainda um aspirante ao ofício, o vitoriense experimentou a linguagem e chegou a escrever três narrativas para TV. Neste capítulo vamos analisar, especificamente, "Marcha fúnebre", último episódio osmaniano no programa. Como este foi o terceiro texto que ele ousou em escrever para a televisão, é notável uma evolução técnica em relação aos anteriores ("A ilha no espaço" e "Quem era Shirley Temple?").

Pretendemos, aqui, esmiuçar o roteiro, comparando-o com o material audiovisual (arquivo cedido pela Rede Globo para esta pesquisa). Analisaremos a ideia, o conflito, a construção das personagens, o tempo e a unidade dramática, com o objetivo de averiguar modo de construção do roteiro por Osman Lins.

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon comenta que a valorização romântica da criação "original" e do "gênio" criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, segundo ela, "um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias.". (HUTCHEON, 2011, p. 24). A literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação por ser uma forma de arte mais antiga. Entretanto, essa hierarquia padecerá de "iconofobia" (desconfiança em relação ao visual) e "logofilia" (sacralização da palavra).

Embora saibamos da tendência osmaniana de "sacralizar a palavra", não nos parece que ele fosse partidário de uma "desconfiança em relação ao visual" tão intensa

que o impedisse de trabalhar com adaptações ele mesmo, e até de enveredar exploratoriamente por outros meios, testando os seus limites. Ao contrário. O que vemos na sua produção é um impulso constante de experimentação e risco, encarado sempre de maneira respeitosa e séria, dentro de uma visão madura de que as obras existem para serem lidas; estando, portanto, sujeitas às inevitáveis alterações resultantes do próprio ato de sua recepção no tempo. Como diz Hutcheon:

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

A nossa leitura da adaptação televisiva da obra de Osman Lins segue neste espírito, até porque temos o próprio escritor, assumidamente, como "adaptador" de seus próprios textos. Como iremos sugerir, é possível que "Marcha fúnebre" seja uma adaptação televisiva simples e óbvia de uma narrativa experimental de sua autoria, uma das mais elaboradas que já concebeu – "O retábulo de Santa Joana Carolina" – publicado na coletânea *Nove, novena*. Mas independente da pertinência dessa aproximação em particular, Osman Lins divertia-se, geralmente, com o processo, a considerar as experiências criativas que sugeria aos seus colegas escritores, como as releituras de um conto de Machado de Assis, reunidas no volume *Missa do Galo*: variações sobre o mesmo tema (São Paulo: Summus, 1977) e *Lições de Casa*: exercícios de imaginação (São Paulo: Novo Norte, 1966) – coletânea de histórias criadas a partir da leitura narrativa de imagens, desafio proposto a diversos autores para uma criação coletiva.

Assim, não nos interessa abordar se a adaptação do texto de Osman Lins para a TV foi boa ou má, fiel ou infiel ao roteiro proposto, pois temos a certeza de que autor não compreendia a recepção criativa das obras como um fenômeno imutável. Para

sobreviver, o texto precisa dialogar com o seu tempo. Nesse diálogo, inevitavelmente, ocorrerão perdas e ganhos. Além disso, reconhecemos que a leitura intermeios é ainda mais radical no aspecto da intraduzibilidade especular, o que leva à desmistificação da exigência da "fidelidade" ao original. Conseguir ser "fiel" a uma ideia adaptada para outro meio significa conseguir manter-se fiel sobretudo à natureza do meio em que se dará a adaptação, aos seus recursos próprios e ao seu funcionamento específico. É por isso que um romance adaptado para o cinema parece funcionar melhor quando o diretor consegue interpretar, nas imagens em movimento do filme, a história narrada com palavras no livro – muitas vezes sem a necessidade de recorrer ao discurso. Por outro lado, releituras "fiéis" que consistem em recitações do texto na película tornam-se monótonas, cansativas e distantes do objetivo primeiro, não atingindo a mesma emoção e não traduzindo as mesmas mensagens implicadas no original.

"Marcha fúnebre" foi exibido em 1977, com direção de Sérgio Britto. No elenco principal estavam Tereza Raquel, no papel da atriz Selene Raquel, e Diogo Vilela, interpretando o filho dela, Tarcísio. O enredo gira em torno desse casal. Quando jovem, Selene foi uma atriz de teatro muito conhecida. Agora, na meia idade e longe dos palcos, ela vive de nostalgia. Sua grande preocupação é com a morte. A artista deseja ser enterrada em um jazigo perpétuo, onde será eternamente lembrada. Seu filho é quem deve providenciar a realização do sonho, só que ele se defronta com a cidade de São Paulo em plena crise para enterrar os seus mortos, não há mais lugar nos cemitérios; só existem duas opções: cremação ou rodízio de corpos.

Ao contrário das demais, esta obra ingressa francamente no ambiente fantástico, pois o espírito de Selene Raquel fica vagando, aparecendo e confabulando com o filho até que ele resolva a situação do enterro. Para completar, Tarcísio ainda vive sob a pressão da namorada, que deseja fugir com ele.

Fig. 6 - Tereza Raquel e Diogo Vilela, como Selene Raquel e Tarcísio, em cenas do episódio "Marcha fúnebre", exibido na Rede Globo em 1977, dirigido por Sérgio Britto

No *site* do arquivo Globo[23] está a informação de que o programa "Caso Especial" trazia uma história completa por episódio, o que passa a ser uma modernização do formato teleteatro. Doc Comparato, também autor e adaptador de alguns casos, entre eles: *Os amores de Castro Alves* (1981), *O inspetor geral* (1983), *A pata do macaco* (1983), classifica o programa como "telefilme". Essa estrutura costuma ter de 25 minutos a 1h30 de duração. Esse formato difere, por exemplo, da minissérie, que não tem uma resolução completa por episódio: a história vai se desenvolvendo numa sequência de acontecimentos em dias específicos. Comparato é um entusiasta do formato "telefilme":

> No Brasil tivemos exemplos de telefilmes na década de 1980 com os Casos Especiais de 90 minutos, mas infelizmente esse formato foi abandonado. Atualmente existem poucos formatos de audiovisuais exibidos nos canais brasileiros, o que denota certa negatividade na curva de diversidade formal criativa. (COMPARATO, 2009, p. 117)

O abandono do projeto "Caso Especial" é, deveras, lamentável, pois se tratava de uma oportunidade de levar a boa literatura brasileira ao grande público, com adaptações bem dirigidas e um projeto artístico ainda ancorado na dramaturgia teatral. Autores consagrados na linha do romance e do conto, como Machado de Assis, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles, João Ubaldo Ribeiro, Osman Lins, teriam suas obras adaptadas para o audiovisual. As personagens

[23]Disponível em: https://teledramaturgiaglobo.wordpress.com/2015/07/13/globo-50-anos-caso-especial/

dos livros ganhariam vida por meio de artistas famosos, o que contribuiria significativamente para a disseminação e a popularização da literatura brasileira de qualidade, numa época em que a televisão já imperava como meio preferencial de lazer, substituindo gradativamente o hábito da leitura. A propaganda da época ressaltava essa conexão: "Os maiores astros de novela numa história completa" (Arquivo Globo[24]). Francisco Cuoco, Regina Duarte, Glória Menezes, Sérgio Cardoso, Betty Faria, Tarcísio Meira, Mário Lago eram algumas dessas estrelas.

Essa mistura da literatura com o audiovisual é antiga e ao mesmo tempo polêmica. Ainda nos primórdios da sétima arte – nem se cogitava a televisão ainda – já se debatia sobre as características particulares do cinema, explorando todas as nuanças que os planos poderiam oferecer, subvertendo inclusive a lógica narrativa, sem a necessidade da influência de outras artes. Era o que o realizador polaco-francês Jean Epstein chamava de cinema puro.

O filme *Um cão andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí é um exemplo de cinema puro: a obra é contada por meio de imagens retiradas de sonhos, sem explicação racional, o surreal está no enredo e o enredo é surreal - como um típico cinema de vanguarda. A película também tem uma cena marcante e ousada, onde uma navalha corta o globo ocular de uma mulher, fazendo alusão a uma nuvem, que em seu trajeto divide a lua em duas partes. Mas com o tempo outros teóricos passaram a aceitar a influência das outras artes no audiovisual, e alguns realizadores, segundo Robert Stam em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema*, até se orgulham desses vínculos:

> Griffith declarou ter tomado a montagem alternada em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*. As muitas definições de cinema referindo-se às outras artes – "escultura em movimento" (Vachel Lindsay); "música da luz" (Abel Gance); "pintura em movimento" (Leopold Survage); "arquitetura em movimento" (Elie Faure) – a um só tempo estabeleciam vínculos com as formas de arte precedentes e registravam diferenças fundamentais: o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém não de notas, e sim de luzes. O denominador comum era a ideia de que o cinema era uma arte. (2015, p. 49)

Anos depois, essa migração passou para a TV. A literatura, já consolidada no cinema (nas adaptações), começava a surgir nas telinhas, principalmente em programas

[24] Disponível em: https://teledramaturgiaglobo.wordpress.com/2015/07/13/globo-50-anos-caso-especial/

com menor tempo de exibição, como o "Caso Especial"; só que além das adaptações, os próprios autores (escritores e dramaturgos) começavam a trilhar o caminho da escrita para o vídeo, e cada um apresentava sua justificativa. Osman Lins, em entrevista ao *Jornal da Cidade* (Recife, 1976), conta que a televisão passou a desempenhar um papel importante perante o povo, pois estava colocava a sociedade em contato com o modo de ser do cidadão:

> JC. Isso deve-se à colaboração de bons autores, como Jorge Andrade e Dias Gomes, que passaram a escrever para a televisão?
>
> OL. Jorge Andrade e Dias Gomes foram para televisão por causa da nossa má estrutura cultural. Dias Gomes, por problemas de censura, e Jorge Andrade, porque há dez anos não tem uma peça encenada. Já escrevi para a televisão. E escrevo. Mas não como obrigação. Há pouco escrevi *Quem era Shirley Temple?* para a TV Globo. É a história de uma moça excessivamente alta. Mostro o confronto de um mundo ingênuo com a violência e a intolerância. *Mas, fora esses trabalhos esporádicos, não me interesso por televisão. O que tenho trabalhado a vida inteira é a palavra. E não é na televisão que posso fazer uma incursão mais profunda, abrir uma brecha até onde outras pessoas, penso, não foram.* (LINS, 1979, p. 208. Grifos nossos)

Independente dos objetivos de cada um, o fato é que os autores agora estavam se adaptando a uma nova linguagem: a imagética. Em particular o programa *"Caso Especial"* – para o qual Dias Gomes e Jorge Andrade também escreveram –, pois a estrutura precisava estar no formato mais parecido possível com o cinema. Cada caso especial era um filme dentro da programação da emissora. Para Osman, por exemplo, deve ter sido um grande desafio, já que ele mesmo diz ter sido o primeiro ficcionista a escrever direto para o formato TV. E como todo iniciante em uma determinada arte enfrenta dificuldades. Alguns problemas foram detectados, a maioria relacionada à estrutura do roteiro.

Antes de averiguar quaisquer pontos, é preciso esclarecer algumas considerações sobre o roteiro em si. Para essa fundamentação, as teorias dos roteiristas, professores e autores de manuais, como Doc Comparato e Syd Field, são muito importantes. Iniciando já com um conceito trazido por Field (2016, p. 23): "um roteiro é uma história contada por meio de imagens, diálogos e descrições, sempre localizada no âmbito de uma estrutura dramática.".

Para escrever os episódios, Osman Lins precisou ter em mente que a sua escrita narrativa iria ganhar um novo formato, que implicaria numa adaptação da produção a um meio diverso. Segundo Jean-Claude Carrière (1991): "o romancista escreve,

enquanto o roteirista trama, narra e descreve". Comparato estabelece a diferença entre a escrita livresca e a televisiva mediante uma frase: trata-se da "palavra implícita *versus* a palavra explícita". A "implícita", posta em prática pelo romancista ou contista, é escrita para ser lida em geral por uma única pessoa em determinado momento. Existem algumas exceções, como as rodas de leituras, mas o habitual é que esse tipo de escritor produza para uma recepção solitária e silenciosa. Já a palavra "explícita" implica em dramaticidade. Significa que esse texto será apreendido por um leitor/intérprete, que vai "traduzi-lo" para um público massivo.

Trata-se de uma escrita concebida para uma performance. A similaridade com o teatro só se esgota na questão da presencialidade. Sendo a TV uma mídia eletrônica, e portanto sujeita aos cortes e edições próprios do cinema, seu trabalho com os atores é necessariamente fragmentário e muito mais dependente da direção do que ocorre com o teatro. O cineasta Cacá Diegues, diretor de clássicos como *Xica da Silva* (1976), *Tieta do Agreste* (1996), *Orfeu* (1999) *Deus é Brasileiro* (2003) e um dos fundadores do Cinema Novo[25] detalha (em depoimento a Maria Silva Camargo para o livro *O que é ser diretor de cinema*) sobre essa dependência e conta sobre método que ele utiliza:

> Em geral, procuro ensaiar com os atores meses antes de começar a filmar. Não são ensaios como no teatro, com marcações etc. São leituras do roteiro com discussões sobre os personagens e a dramaturgia do filme. Isso facilita a compreensão do que vamos fazer e permite que filmemos mais rápido, pois temos menos o que discutir com o elenco na hora de filmar cada cena. Julgo esse trabalho com os atores fundamental, mesmo que cada um deles reaja de maneira diferente a isto. Mas lembro sempre ao elenco que, na hora de filmar, na locação em que estivermos, diante da câmera pronta para rodar, vai ser quase tudo muito diferente, em função da geografia em que estivermos, da decupagem da sequência (sucessão dos planos de uma cena), dos imprevistos que ocorrerem no *set*. Mas os ensaios terão servido para que os atores se mantenham fiéis ao conceito que estabelecemos para seus personagens, coerentes com a idéia geral que temos do filme. (CAMARGO, 2004, p. 43)

Doc Comparato divide o roteiro em três aspectos e em seis etapas fundamentais. Os aspectos são: *Logos, Pathos* e *Ethos*. O primeiro diz respeito à palavra, à organização do discurso; o segundo refere-se ao drama, ao conflito que determina os

[25] Na década de 60 um grupo de cineastas, entre eles Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos etc, se juntou para criar um cinema revolucionário e genuinamente nacional. Os artigos publicados no jornal *O Metropolitano* (do órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro) se transformaram em manifestos, surgia o Cinema Novo. O movimento cinematográfico teve influência do neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa.

fatos; o último está atrelado à ética e à moral. Representa "o significado múltiplo da história, suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O *Ethos* é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve." (COMPARATO, 2009, p. 28). E as etapas são: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

A ideia, principalmente para o escritor, é sempre algo provocante. Quando ele tem uma ideia, logo deseja transportá-la para o papel. O mesmo acontece com o roteirista, só que em vez de pensar nos recursos linguísticos para a tradução da ideia na palavra, ele imagina outras possibilidades. A palavra recua em importância e precisa dividir espaço com recursos visuais, locações, cenários, figurinos e, sobretudo, com a representação dramática dos atores/intérpretes. Além disso, o roteirista também perde em autonomia no ato de narrar uma história, que será discutida com o diretor, provavelmente uma entidade mais forte e determinante na finalização da obra levada ao público.

Sabemos que uma ideia pode surgir tanto de uma conversa na mesa de um bar, como da leitura de um jornal ou até mesmo de um sonho. O difícil não é tê-las, é saber trabalhar as ideias para que elas se transformem numa obra de arte. Acreditamos que Osman Lins, como a maioria dos grandes artistas, não sofria de bloqueios criativos, pelo menos relatados. As concepções não lhe faltavam. Como autor, começou desde cedo a exercitar a escrita e a praticá-la com profissionalismo e persistência, de modo a transformá-la numa atividade regular. Seu amadurecimento crítico e intelectual também decorreu de um intenso preparo acadêmico, não se furtando ele a percorrer todas as etapas necessárias, formando-se em dramaturgia e qualificando-se em Letras até a etapa máxima do doutoramento. A flexibilidade de sua atuação em diversos gêneros: narrativa, teatro, televisão, ensaio, não surgiu por acaso, pois, mas em resultado da busca de uma formação sólida e eclética. Não é por acaso que considerava o "ser escritor" uma profissão, para a qual o indivíduo devia se preparar cuidadosamente, aperfeiçoando um eventual talento; e pela qual merecia ser reconhecido, legitimado e remunerado.

No roteiro osmaniano detectamos que os assuntos abordados reforçam as opiniões e traduzem o gosto pessoal do autor. Osman Lins era um humanista e um intervencionista. Suas críticas à sociedade refletem uma compreensão da escrita como um instrumento não apenas ligado à distração e ao lazer. A obra de arte narrativa teria, na sua ótica, uma função formadora e questionadora, voltada para a produção de

espíritos críticos e livre-pensadores. Que esse aspecto tenha se consolidado no gênero romanesco já é sabido. Tentar levar essa função para o meio televisivo, porém, marcado pelo consumismo mercadológico, pelo financiamento propagandístico e pela influência dos interesses dos anunciantes nos conteúdos da programação, seria um desafio.

O imenso alcance das massas pelo meio televisivo parecia a Osman Lins uma grande oportunidade, com um importante efeito pedagógico e com uma capacidade formadora de opinião muito superior ao efeito da leitura de livros, sobretudo num país de analfabetos. Talvez essa questão tenha sido decisiva na sua guinada profissional como "roteirista". Daí os temas "engajados" de seus roteiros. Em "Quem era Shirley Temple?", por exemplo, o autor introduz a questão do preconceito num recorte que hoje consideraríamos próximo ao *bullying*. Em "Marcha fúnebre", tratou da temática atualíssima do corpo, e por esse viés tentou elaborar uma crítica velada aos procedimentos da tortura, do assassinato e da censura vigentes no sistema fascista instaurado no país pela ditadura militar. Em suas pesquisas elaboradas para a constituição do roteiro, comenta:

> Entrevistei, antes de escrever o texto, o Diretor do Serviço Funerário do Município de São Paulo; colhi, em arquivos de jornais, bom material (ótima pista para a localização desse material foi-me fornecida pela revista publicada pelo próprio Serviço Funerário); interessante subsídio proporcionaram-me também os estudos de Maria Amélia Salgado Loureiro.[26]Assim, não obstante certo caráter fantástico e o fato de passar-se no futuro, em 1990, *"Marcha fúnebre"*, sendo à sua maneira *um poema sobre a glória do corpo, tão vilipendiado em nossos dias, não só pelos torturadores, como pela indústria do erotismo*, chega quase a ser uma reportagem dramatizada sobre o problema dos cemitérios. (LINS, 1978, p. 7)

O roteiro apresenta reflexões sociais, um tipo de alerta não só à população em geral, mas também aos dirigentes do país – salientando que, na época da escrita e da veiculação dos três casos especiais de Osman Lins, o brasileiro vivia e sofria as consequências do golpe militar. Mais adiante vamos constatar que o autor nos traz mensagens subliminares em relação à ditadura. O público, com a opinião formada, teria mais força para lutar pelos direitos e, no caso de "Marcha fúnebre", passaria a refletir sobre um problema real. Até quando teremos espaço suficiente para enterrar os nossos mortos? O que fazer quando esses espaços desaparecerem? A cremação seria uma solução? Criar uma espécie de rodízio em gavetas nos cemitérios seria o ideal?

[26] Escritora. Filha do escritor, jornalista e líder integralista Plínio Salgado. Escreveu, dentre várias obras, o livro "Plínio Salgado Meu Pai" (2001), pela editora GRD, em São Paulo.

Incômodo, problemático e difícil, esse tema comparecia de modo a evocar outros silenciamentos vigentes na sociedade da época, submissa a doutrinamentos midiáticos e ignorante da realidade, muitas vezes macabra, dos bastidores do poder. O tema da morte não era, absolutamente, considerado "elegível" para a recepção da classe média que buscava, após um dia extenuante de trabalho, uma distração na TV. Entretanto, naquele momento incipiente do meio, ainda foi possível veicular essa proposta, ainda que maculada e distorcida pela direção.

A ideia para essa temática também pode ter partido de um artigo que Osman Lins escreveu e que foi publicado no livro *Evangelho na Taba:* outros problemas inculturais brasileiros (1979). O texto, intitulado "Serventes de obra, párias do trabalho nas metrópoles", faz referência às grandes construções em São Paulo, ao trabalho desenfreado e desassistido dos operários, muitos deles retirantes nordestinos, sujeitos a jornadas desumanas; e à inexistência de políticas públicas de defesa dos direitos salariais, de saúde e de proteção dessa categoria. Considerado um tema "engajado" na ideologia socialista, ou seja, constitutivo de uma crítica que poderia levar a questionamentos perigosos para o sistema, provavelmente seria recusado para um programa televisivo na época. Daí, talvez, a adaptação feita pelo autor, que procurou na metáfora da morte e do cemitério um viés para a veiculação de sua crítica.

O trabalho explorado poderia levar a mortes prematuras. Um significativo aumento na mortalidade – provocada pela escravidão na construção civil, ou, mais subrepticiamente, pelas torturas nos porões do DOI-CODI – poderia levar ao hipotético, e talvez fantástico, congestionamento dos cemitérios urbanos. A ideia de *"Marcha fúnebre"* parece surgir da necessidade de abordar esses temas proibidos. Daí a insistência na discussão sobre o vilipendiamento do corpo, seja pelo trabalho abusivo, seja pela violência dogmática – ambos temas não habitualmente discutidos pela imprensa, pela literatura e pelos órgãos de comunicação da época; seja, ainda, pelo erotismo, através da exploração do corpo feminino e da banalização do sexo nas novelas e propagandas televisivas, e da criação das celebridades midiáticas destinadas a se tornarem referências comportamentais para a classe média. De alguma forma, a atriz do episódio, que partilha o sobrenome com a atriz real, evoca essa questão, intrinsecamente imbricada com o problema da censura vigente no regime ditatorial. Assim, os temas políticos eram considerados "obscenos", enquanto fazia-se vista grossa ao abuso das mulheres pelo sistema mercadológico.

A outra característica problemática do roteiro osmaniano é a forte presença de cenas dialógicas. Esse quesito pode ser encarado como um "problema de roteirismo", segundo Syd Field em seu livro *Roteiro: problemas e soluções* (2016). O cinema é imagético, é preferível *mostrar* o fato acontecendo do que *conversar* sobre o que ocorreu. No teatro sim, não temos como revelar tudo, então o diálogo é uma boa saída para, por exemplo, resolver o que no cinema poderia ser desenvolvido com um *flashback.* Em "Marcha fúnebre" encontramos alguns problemas relacionados à conversação. Citamos um deles a título de comentário.

Selene Raquel, personagem da trama, havia sido atriz de teatro na juventude. O autor não sugere nenhum *flashback* fornecendo essa informação, o que teria sido mais esperado segundo a narrativa televisiva. Como não houve o recurso, a cena funcionou assim: a atriz conta o seu passado, veste os figurinos antigos e interpreta, no quarto mesmo, as personagens que já fizera nos palcos. O recurso é claramente narrativo: funcionaria melhor num romance do que num telefilme. Segundo Lewis Herman (1952, p. 194), um erro comum de roteirista principiante é limitar-se ao diálogo: "Uma das principais razões no diálogo do filme é informar apenas os fatos que não podem ser representados pela ação.".

Voltando à teoria do roteiro. Depois da dinâmica das ideias, o roteiro pede um "conflito". Sem ele, não existe a ação, não funciona o drama. O conflito é designado pelo termo *storyline*, literalmente uma "história em uma linha", numa sugestão de extrema concisão e brevidade. Uma boa *storyline* se resolve num único período, condensando o conflito, o desenvolvimento e a solução. Uma sugestão de como poderia ser a *storyline* de "Marcha fúnebre": "O telefilme conta a história de uma atriz famosa que, depois de morta, não consegue ser enterrada num jazigo perpétuo, como desejava; seu filho Tarcísio busca ajuda, dribla a situação e acaba executando um funeral à altura da atriz". Destrinchando o conflito há vários elementos: a comoção pública pela frustração da celebridade que não conseguirá se eternizar, privando os fãs da visita ritual a sua tumba; a intervenção do filho na busca de solução para o problema; o espetáculo do funeral que substituirá, como um show, a falta do jazigo perpétuo. São questões fulcrais, que apontam para a fantasmagorização do sujeito real na virtualidade incipiente da mídia eletrônica no país, e para a introdução de uma memória fílmica que viria a substituir a memória dos corpos e das ruínas factuais da realidade. (BOM!!)

No limite, Osman Lins propõe uma discussão sobre a crescente virtualização da memória e da sociedade, considerando a perda dos territórios tangíveis, legítimos,

verídicos, que passam a ser metaforizados na perda dos corpos destinados ao desaparecimento nos crematórios, devido à grotesca superlotação dos cemitérios. Seu ressurgimento, assim como a noção do "real", se dá nos discursos e produções midiáticas sujeitos às interferências e reedições dos manipuladores dos simulacros. Com esse planejamento geral estabelecido antes da escrita do texto, o roteirista pode tecer uma narrativa mais estruturada, mais definida, pois ele já tem em mente o que vai acontecer, como vai acontecer e o que vai ser feito para resolver o conflito.

No que se refere ao desenvolvimento das personagens num roteiro, Syd Field (2001, p. 28) chama a atenção para a necessidade de uma "pesquisa criativa". O autor deve procurar entender o interior e o exterior da personagem antes de iniciar a escrita. Saber a biografia e o que sente cada *persona*. Além disso, aconselha: "Você deve encontrar maneiras de revelar os conflitos do seu personagem *visualmente*. Você não poderá revelar o que não conhece. Daí a distinção entre conhecer o seu personagem e revelá-lo no papel.". Como esse conselho é útil para a escrita de romances e contos, sendo um grande criador de narrativas, Osman Lins praticava esse exercício desde sempre: assim, as personagens dos três episódios foram bem planejadas e inseridas em seus determinados contextos. O espectador vai conhecendo melhor as figuras dramáticas durante o desenrolar do roteiro. Arantes ("A ilha no espaço"), Shirley ("Quem era Shirley Temple") e Selene Raquel ("Marcha fúnebre") têm uma característica em comum: a resiliência. Apesar de sua fraqueza, e do fato de sucumbirem muitas vezes às circunstâncias, elas não se deixam derrubar facilmente, e procuram outros meios de reação.

Assim ocorre com Selene Raquel, mesmo fragilizada pela iminência da morte e de seu desejo de perpetuar sua fama num grande evento final, com seu sepultamento num jazigo eterno, ela ultrapassa a barreira da vida com fim alcançar o êxito. Não conseguindo seus propósitos, depois de morta, o fantasma de Selene transpõe o espaço imaginário para assombrar o filho com essa cobrança. Tarcísio passa a ser o herdeiro de suas ambições frustradas e de seu desejo de grandeza. Assim, o rapaz procura pessoas "influentes" a fim de convencê-las a realizar o desejo da mãe:

> Tarcísio – Presidente: ela nunca morou em apartamento. Gostava da terra e sempre quis em torno dela um... um anel, entende?, um espaço. Não vou metê-la numa gaveta, num birô, não tenho nada com a alta-rotatividade de vocês. Quero um lugar onde ela fique isolada e para sempre. Será possível que o Brasil, tão grande, não tenha um lugar permanente para um morto?

> Presidente – O Brasil, sim. Mas São Paulo, não. Somos quase vinte e cinco milhões, pelo último censo. Não há mais lugar para esses caprichos. Em todo caso, como o Vice-Prefeito gosta de teatro, principalmente teatro japonês, e certamente conhecia sua mãe, quem sabe?... Vou encaminhar você a ele. (Toca uma campanhia.)[...]
> Vice-Prefeito – Eu sinto o seu problema e gostaria muito de ajudá-lo. Mas quanto calcula ter aí? Cem mil? Cento e cinquenta mil? Por esse preço, no máximo, eu poderia conseguir-lhe um terreno na periferia. No Cemitério da Consolação, impossível. Se esse é realmente o dinheiro que possui, conforme-se. Alugue uma gaveta. Sai tão mais em conta!
> Tarcísio – Não sabia que estava assim tão caro. Então... (com humor amargo) que venha a gaveta. Vou alugar a gaveta. (LINS, 1978, p. 115 e 117)

Mas Selene só sossegou quando o filho chegou a uma possível solução: a atriz não teria um jazigo perpétuo, mas ganharia um enterro e não um depósito em gaveta. Tarcísio e seus amigos resolvem levar o corpo de Selene para o Parque Ibirapuera. Após essa ideia, um milionário ex-amante da atriz chega ao velório e oferece dinheiro para Tarcísio fazer um funeral inesquecível:

> (Breve momento de hesitação. Tarcísio pensa se deve aceitar a oferta inesperada ou cumprir o que acabou de combinar com os seus amigos. De repente, vê-se que sua expressão muda. A câmara, então, mostra-nos afastado, o rosto de Selene Raquel, que acena negativamente. Está de cabelos curtos e a câmara deve deter-se um pouco sobre ela, para que o público a reconheça bem.)
> Tarcísio – Agradeço muito, mas já decidimos outra coisa. Vamos enterrá-la no Parque Ibirapuera.
> (Novamente o rosto de Selene Raquel, que sorri, aprovando e põe o elmo na cabeça. Ela agora é Joana d'Arc.) (LINS, 1978, p. 123)

Como uma diretora de seu destino *post-mortem*, a personagem delibera, influencia, orienta e conduz o rumo dos eventos. Com mão de ferro, interfere até no destino pessoal do filho, que desiste da namorada diante das chantagens da mãe. Tarcísio só consegue retomar a sua própria vida após aceitar os ditames do fantasma. Entretanto, o grande funeral foi alterado na direção do telefilme, substituindo-se a longa passeata de populares prevista por Osman Lins – que muito evoca a cena final de sua narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*, história com que esse roteiro se identifica em alguns momentos – por um espetáculo luxuoso e carnavalesco, "Felliniano" segundo Osman Lins, o que muito o desagradou:

> O sepultamento da atriz, onde a presença do povo era de grande importância, pois deviam acompanhar o enterro dezenas de ambulantes, adquiriu, com recurso de atores portando trajes belíssimos, um tom felliniano, decerto mais decorativo, porém distanciado da minha concepção. (LINS, 1978, p. 07).

O texto osmaniano também apresenta alguns elementos utilizados por roteiristas já de vasta experiência, um deles é o "componente dramático". Esses componentes "servem como elementos explicativos, de ligação e conclusão. ...Convém ressaltar que componentes dramáticos podem ser personagens ou objetos inanimados". (COMPARATO, 2009, p. 89).

3.2 O ROTEIRO PARA A TELEVISÃO

Em "Marcha fúnebre", os figurinos dos antigos personagens interpretados por Selene Raquel explicam a sua paixão pelo teatro e o desejo de ser lembrada pela eternidade, mostrando que o artista merece aplausos e homenagens póstumas; o elemento de ligação está no cálice (cena da morte), logo após ela tomar o falso veneno ocorre o seu desencarne, ou seja, o objeto faz a ponte entre os mundos dos vivos e dos mortos. Outro componente fortíssimo e que nem chega a aparecer em cena, pois é apenas citado, é o jazigo; o objeto labora como conclusão, pois no momento em que o corpo é enterrado, a alma de Selene se tranquiliza e a sua missão se dá por encerrada. Existe um outro componente que acaba exercendo as funções de ligação e conclusão, é o ursinho de pelúcia de Tarcísio. Ele é citado por Regina, quando ela ainda está tentando convencer o namorado a fugir:

> Regina - Eu quero é fugir com você para o mundo, Tarcísio. Você precisa nascer. Até quando quer ficar assim? Achei incrível quando estive na sua casa. O seu quarto tem até urso de pelúcia!
> Tarcísio – Você não vai supor que eu brinco com o urso.
> Regina - Mas o urso está lá. Você tem que pegar aquele urso e jogá-lo pela janela. Vamos embora comigo. Seja para onde for.
> (LINS, 1978, p. 97)

Tarcísio só consegue se desprender do ursinho quando a mãe é enterrada. É como se o objeto representasse o elo entre mãe e filho, com a persistente infantilização do rapaz, e em seguida o ponto final dessa relação. Tanto que ele vai aparecer numa das cenas finais: "Tarcísio joga o urso em cima do túmulo." (LINS, 1978, p. 125), numa simbólica, porém flagrante libertação do poder materno (e midiático, talvez?) que o infantilizava, obrigando-o a reviver e a reverenciar a celebridade até ao ponto de

prejudicar a percepção de sua história pessoal e a tomada de decisões importantes em sua vida real. O componente dramático é uma das ferramentas solicitadas pela fórmula da Indústria Cultural, e Osman segue à risca essa estrutura. Outro procedimento é que as histórias precisam ter detalhadamente um início, meio e fim. Na literatura podemos inverter essa ordem e até deixar a história no vácuo, sem um final amarrado, mas na imagética massiva não. Osman cria um drama básico para os três episódios, ele apresenta o problema, desenvolve a ação e em seguida soluciona o problema.

Outro elemento necessário e que o vitoriense não deixa de usar é o "ponto de identificação", é a arte congruente entre o público e o enredo. "Marcha fúnebre*"* sugere que os restos mortais dos humanos – assim como os seus infinitos dejetos –, talvez não encontrem mais lugar num mundo continuamente dilapidado pela infinita voracidade do sistema. O público captura essa mensagem básica – que antecipa o discurso ecologicamente correto da atualidade – identificando-se com a sua verdade: "falta vaga nos cemitérios". Isso pressupõe a ideia de superpopulação nos meios urbanos, e também de aumento da mortalidade (por causas que não são explicitadas, mas apenas sugeridas).

A partir daí, o autor aposta na sugestão de outras camadas interpretativas, nas alusões metafóricas que poderiam advir desta conclusão mais superficial, adensando criticamente as possibilidades de significados da trama. O vilipêndio do corpo, que acontece tanto nos ocultos porões da tortura como nos escancarados estandartes do mercado; a insistente demanda da atriz que se descobre mero instrumento do processo, relegada ao esquecimento *post-mortem* e à tomada de consciência da irrelevância de sua atuação na tela da TV, quando comparada à sua missão nos palcos do teatro, aparecem de maneira subliminar. Esses questionamentos são os pontos de identificação entre o público e a história, eles podem tanto nos emocionar como nos levar a reflexões e debates. É por meio da personagem que esse ponto de identificação pode ser concretizado:

> Podemos dizer que a personagem gera conflitos, exteriores ou interiores, de acordo com suas necessidades ou seu caráter, e novos conflitos, por sua vez, dão lugar a outros. O dramaturgo até certo ponto não se coloca na posição de resolver conflitos e sim de expor, acrescentar, complicar, questionar e em última instância deflagrar algum tipo de solução. (COMPARATO, 2009, p. 100)

Todos esses conflitos em que as personagens estão envolvidas fazem parte da ação dramática do roteiro. Existe uma parte central dessa ação que é chamada de *Plot.* Um filme pode ter vários *plots*, mas é necessário ter o *plot* principal; ele, segundo Syd

Field (2001), vai funcionar como a "espinha dorsal" do roteiro, é a história central se desenrolando, o desenvolvimento da *storyline* que falamos no início do capítulo. E dentro de cada *plot*, seja no principal ou nos demais, vai haver também o que Comparato (2009) chama de núcleo dramático.

Em *"*Marcha fúnebre", por exemplo, existe o *plot* principal: Selene e Tarcísio; e os *subplots*: Tarcísio e Regina; e Tarcísio sozinho na luta pelo enterro. No *plot* principal o núcleo dramático seria divido assim: Selene Raquel, Tarcísio e todos as personagens secundárias estão numa mesma ação dramática, que são as ações em torno do velório e enterro da atriz; no "*subplot* Tarcísio e Regina", os dois estão na ação do planejamento da fuga para ficarem juntos; e no segundo *subplot*, Tarcísio está na empreitada de buscar uma pessoa e outra para resolver exclusivamente o funeral de Selene; ele não trata mais da fuga, nem tampouco dedica-se as ações dentro do velório e nem fica mais em tempo integral com a mãe. Os *subplots* funcionam como uma linha secundária que reforça o núcleo dramático do *plot* principal:

> Num *plot* a única lógica que interessa é como se organizam e entrelaçam as ações em que umas partes se ligam a outras para se conseguir uma intensidade dramática do conflito inicial até o fim. Ou então: existe *plot* ao se colocar os acontecimentos de uma história posicionados organicamente em partes conexas segundo a necessidade dramática. Por exemplo, *Édipo rei* de Sófocles conta em *flashback* o drama (a tragédia) de um homem que mata o pai e se casa com a própria mãe, sem saber que são seu pai e mãe. Aqui é quando o como e a história se confundem. Por isso gosto de definir o *plot* como a defesa de uma história. (COMPARATO, 2009, p. 127)

Tendo os *plots e subplots* bem amarrados, assim como todos os demais elementos que possam ser usados na trama, é hora do autor trabalhar na estrutura do roteiro. Muitos escritores do audiovisual consideram esse o passo mais decisivo. Para Field, "a estrutura é o elemento mais importante no roteiro. É a força que mantém tudo coeso; é o esqueleto. Sem estrutura você não tem história." (1996, p. 12).

Quando um roteirista está disposto a contar uma história, o que mais interessa não é o que se vai contar e sim como essa narrativa será contada. Ismail Xavier defende que, antes de montar a estrutura, esse quesito deve ficar bem claro na mente do roteirista. É preciso entender como o filme tece a narrativa, como a trama é oferecida ao espectador; e a partir desse oferecimento é que a história - ou a fábula, como ele prefere chamar -, é deduzida:

> Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/ espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo. (XAVIER, 2003, p. 65)

Osman Lins fez isso. A fábula seria a história de uma mulher, que no passado já fora uma atriz famosa, e que agora deseja ser enterrada de uma maneira pomposa. A história se passa no "futuro", ano de 1990, na cidade de São Paulo. A trama, ou o modo como Osman Lins nos conta é o que enaltece a fábula, é o que produz a magia do cinema, no caso aqui do telefilme! Osman leva o telespectador para o lado do fantástico e esse exato momento é umas das viradas do roteiro (não é impossível, mas muito difícil o telespectador imaginar que Selene Raquel observaria o seu próprio velório e influenciaria na decisão do seu funeral). Ele mesmo alerta para o valor dessa cena:

> (Cena importante. Aqui começamos a ingressar no fantástico, que, embora não deva ser demasiadamente sublinhado, é uma das constantes da peça. Selene, numa camisa de dormir, contempla-se ao espelho. Levanta-se e põe na cabeça uma espécie de solidéu, um colar e, num gesto harmonioso, o manto de Julieta. Vê-se então que o seu rosto rejuvenesceu.)
> O teatro está cheio e as luzes se concentram em mim. Silêncio absoluto na plateia.
> (faixa musical sublinha a cena que se segue.)
> É o quinto ato, cena terceira, de Romeu e Julieta. Romeu, equivocado, pensa que Julieta está morta... "Oh, Julieta querida... Julieta? Não. Oh, juventude amada, por que és ainda tão bela? Devo crer que esse fantasma chamado "o fim das coisas" enamorou-se de ti e te esconde na escuridão para fazer de ti sua amante? Por temer isso é que eu quero ficar contigo. E nunca, nunca mais sairei deste palácio tenebroso. Olhos meus, contemplai pela última vez; e vós meus lábios, portas do alento, selai com um legítimo beijo um contrato sem termo com a morte insaciável. (Verte o vinho no cálice). Vem, amargo condutor, guia insípido, piloto desesperado. Lança de uma vez teu barco fatigado dos trabalhos do mar, sobre os rochedos fragosos. (Bebe.) Honesto boticário, teu veneno é eficaz: eu morrerei num beijo." (Cai sobre a cama. O cálice aparece no chão.) (A Câmara desvia-se da cena e fixa um relógio, que marca onze horas.) (Fusão sobre o mesmo relógio, agora marcando quatro horas e dez minutos.)
> (Música: encerra a faixa). (LINS, 1978, p. 103 e 105)

Quando Tarcísio chega da "suposta fuga" com a namorada, já encontra a mãe morta. Arrependido, ele pensa em se matar, mas o espírito de Selene aparece para ele e o impede. A partir daí filho e espírito iniciam a luta para dar um enterro digno para a atriz.

Analisando especificamente esse trecho da morte, podemos constatar que existe uma fragilidade na ideia. A morte, por mais emblemática e por mais engajada com a temática da personagem principal, não convence. Parece forçar demais e chega a cair no clichê idealizar um esgotamento em uma cena shakespeareana. Ficou uma coincidência exagerada as ações do beber o falso veneno e de morrer logo em seguida. O autor tenta justificar o ato mais à frente, quando Selene e Tarcísio discutem o assunto.

> Tarcísio – Você se matou. Tomou veneno por minha causa.
> Selene – Que pretensão. E que tolice. Morri porque chegou a hora. Eu nunca me mataria. Sempre tive horror a necrotérios e autópsias.
> Tarcísio – E esse cálice e tudo?
> Selene – Qual a boa cena de teatro que não tem um revólver, uma espada, um punhal ou uma taça de veneno? Mas não quero que fique muito triste. Para falar a verdade eu tinha medo de ficar velha demais. Agora, embora seja difícil, assuma a direção da sua vida; sepulte-me como eu desejei. (LINS, 1978, p. 105)

Essa cena, ao mesmo tempo que justifica a morte, é o mote para ser iniciada a segunda e última parte do roteiro, que é o percurso que Tarcísio vai traçar para conseguir enterrar a mãe em um jazigo. Só que ele vai se defrontar com os problemas da atualidade. Sem dinheiro e sem saída, a solução encontrada por Tarcísio e pelos amigos foi sepultar a mãe no Parque Ibirapuera (algo que também não fica muito amarrado no texto, sobrando dúvidas). Como ele conseguiu liberação para fazer o sepultamento no Parque? Questionamos isso, pois o roteiro vem cheio de rígidas indagações sobre os trâmites legais desse procedimento e de repente tudo fica muito fácil e sem resposta para um ato em um parque urbano; ficou parecendo apenas uma solução para o desfecho da história. Um *gran finale* foi montado, espectadores, ambulantes e o público em massa prestando uma homenagem a atriz.

Mas, o importante é salientar que a estrutura está montada nos moldes cinematográficos corretos, pois ela consegue ressaltar os elementos da curiosidade, da surpresa e do suspense. Sérgio J. Puccini Soares, em sua dissertação "Cães de aluguel: análise de um roteiro de Quentin Tarantino", nos diz que:

> A curiosidade é fomentada pela necessidade de acontecimentos passados. Já a surpresa é gerada por um acontecimento sobre o qual a narrativa não nos fornecera nenhuma prévia e que contraria qualquer expectativa. Assim como o suspense é gerado pela expectativa do que está por vir. (2001, p. 66)

"Marcha fúnebre" traz os elementos da curiosidade, suspense e surpresa. O primeiro está atrelado ao início da narrativa. Por que Selene Raquel vive tanto do passado? Por que ela fala tanto na morte? Será que ela tem algum distúrbio? Será que ficou louca de tanto fazer teatro? Ou na verdade ela tem mesmo é muito medo da morte? O suspense está em saber se Tarcísio vai conseguir proporcionar o enterro que a mãe tanto queria. Ele tem várias portas fechadas e até os últimos momentos, já a ponto de fechar o caixão, Tarcísio não tem nenhuma solução. A surpresa vem em dois momentos, primeiro com a ideia dele e dos amigos de enterrar a atriz no Parque Ibirapuera – algo inimaginável para o espectador -, e depois em o filho e também a própria Selene (mesmo morta) ter negado o dinheiro oferecido por um antigo amante da protagonista. Surpresa porque o que ela tanto desejava poderia ter sido resolvido em frações de segundo, apenas aceitando a oferta, mas o presente foi negado.

Diante todos os detalhes vistos até agora, podemos partir para analisar a formatação do roteiro "Marcha fúnebre" – mesmo ele não estando no estilo tradicional utilizado pela maioria dos roteiristas profissionais: o *Master scenes*. Para facilitar vamos comparar os estilos. Osman Lins optou por este modo: (detalhe, o trecho abaixo vem logo após as indicações de abertura do telefilme).

> PERSONAGENS: SELENE RAQUEL E TARCÍSIO. Ela lê jornal junto a um abajur, sentada. Ele move-se e olha o relógio com uma certa ansiedade. Uma vez chega junto ao telefone, como se fosse usar o aparelho.
> CENÁRIO: sala na casa de Selene. Ambiente não propriamente requintado, mas com claras intenções decorativas. Poltronas fofas, muitas almofadas, tapetes, flores e abajures.
>
> SELENE – (Por cima do jornal.) Por que não se senta? Se tem algum encontro, saia.
> TARCÍSIO – Não. Não tenho encontro nenhum.
> SELENE – Então, por que fica assim, nesse vai e vem? Até dá tonturas.
>
> [...]
>
> TARCÍSIO – E eu, que já estava pensando que nunca mais ia vê-la.
> SELENE – (Erguendo-se. Teatra.) "Amém, amém. Haja o que houver, no entanto, nem toda a dor do mundo é um preço bastante para o gozo

de vê-la um só instante!" *Romeu e Julieta*, segundo ato, última cena. (Riem.) (Esboçam um passo de dança.)

INTERVALO

PERSONAGENS: Tarcísio e Regina. Figurantes. Ele e ela estão sentados no chão, em almofadas.
CENÁRIO: *boîte* de jovens, em 1990. Estilo francamente oriental e música ambiental com instrumentos do Oriente. Alguns jovens dançam, mais ou menos à maneira dos bailarinos siameses.

TARCÍSIO – Minha mãe vive no passado, com seus álbuns de recortes e o guarda-roupa cheio de vestidos que usou no teatro. Mas somos muito ligados.

REGINA – Não sou contra isso. Eu bem queria ter pelos meus pais a admiração que você tem por ela. (LINS, 1978, p. 95 e 96)

No formato *Master Scenes*, essa mesma cena seria apresentada assim:

CENA 01 / INTERIOR / SALA DE ESTAR / CASA DE SELENE / NOITE

O ambiente não é propriamente requintado, mas com claras intenções decorativas. Poltronas fofas, muitas almofadas, tapetes, flores e abajures. // Selene está sentada lendo um jornal junto a um abajur. // Tarcísio move-se e olha o relógio com uma certa ansiedade. Ele chega junto ao telefone, como se fosse usar o aparelho.

SELENE
(Por cima do jornal.)
Por que não se senta? Se tem algum encontro, saia.

TARCÍSIO
Não. Não tenho encontro nenhum.

SELENE
Então, por que fica assim, nesse vai e vem? Até dá tonturas.

[...]

TARCÍSIO
E eu, que já estava pensando que nunca mais ia vê-la.

SELENE
(Erguendo-se. Teatral.)
"Amém, amém. Haja o que houver, no entanto, nem toda a dor do mundo é um preço bastante para o gozo de vê- la um só instante!" *Romeu e Julieta*, segundo ato, última cena.

Eles riem e esboçam um passo de dança.

> CENA 02 / INTERIOR / FESTA / NOITE
>
> Anos 90. Estilo francamente oriental e música ambiental com instrumentos do Oriente. Alguns jovens dançam, mais ou menos à maneira dos bailarinos siameses. // Tarcísio e Regina. estão sentados no chão, em almofadas.
>
> TARCÍSIO
> Minha mãe vive no passado, com seus álbuns de recortes e o guarda-roupa cheio de vestidos que usou no teatro. Mas somos muito ligados.
>
> REGINA
> Não sou contra isso. Eu bem queria ter pelos meus pais a admiração que você tem por ela. (LINS, 1978, p. 95 e 96)

Comparando os estilos, observamos que as mesmas informações têm nos dois formatos, apenas que no *Master scenes* os elementos aparentam estar mais organizados; há um trabalho de divisão de cenas, espaços, tempo, descrições e intenções para a personagem. Isso facilita muito o trabalho do diretor quando ele for elaborar o roteiro técnico – o exemplo a cima é chamado de roteiro literário -, onde ele tendo uma visualização maior das cenas poderá arquitetar melhor os planos que deseja usar no filme. A diferença do roteiro literário para o técnico, é que no técnico o diretor vai receber o roteiro literário e encher de elementos técnicos: planos, enquadramentos, cortes, indicações de luz etc. É bom frisar que o formato *Master scenes* não é obrigatório, cada roteirista escolhe um estilo para trabalhar, o importante é que a mensagem seja passada de uma forma simples e que a leitura do texto seja visualizada.

> A forma do roteiro é tão simples; tão simples, de fato, que a maioria das pessoas tenta torná-la mais complexa. Richard Feynman, o físico ganhador do Prêmio Nobel, uma vez observou que "as leis da natureza são tão simples que temos que ficar acima da complexidade do pensamento científico para enxergá-las". Para ação há uma reação igual e contrária. O que poderia ser mais simples que isso. (FIELD, 2001, p. 157)

Tanto "Quem era Shirley Temple?" como "Marcha fúnebre" segue essa simplicidade, Osman Lins traz a divisão de uma estrutura clássica do roteiro: primeiro, segundo e terceiro atos. No primeiro, o roteirista deve trazer basicamente a exposição do tema e uma expectativa até o problema surgir; no segundo ato, o problema necessita ganhar uma dificuldade ainda maior, precisa ficar mais complicado, deve existir

também uma tentativa de sanar a situação, ter uma medida extrema para levar a crise e para poder chegar ao clímax. Terceiro ato: clímax, resolução e epílogo.

Exemplificando com "Marcha fúnebre". No primeiro ato a problemática vem sendo apresentada desde a abertura, numa provocação estética. O telefilme se inicia com um plano sequência[27] do cemitério do Araçá, é como se aquele local, que geralmente representa o fim do caminho de todo ser humano, passa-se a ser o início do percurso das personagens, tanto que logo na cena seguinte, mãe e filho conversam sobre a morte, um misto de entusiasmo e repressão. Nesse diálogo também aparece uma citação a uma personagem que ainda vai surgir: Regina. O objetivo cênico da garota é atrapalhar a vida de Selene Raquel, já que ela deseja fugir com o namorado. Regina chega a convencer Tarcísio. Toda essa tensão é a expectativa gerada até o surgimento do conflito.

> Tarcísio - Minha mãe vive no passado, com seus álbuns de recortes e o guarda-roupa cheio de vestidos que usou no teatro. Mas somos muito ligados. [...] Quero-a como se ela fosse ao mesmo tempo meu pai e minha mãe. [...] Priva-se de comprar certas coisas, contanto que não me falte nada. Mas não quer ainda que eu trabalhe. Vive muito só. Precisa de minha companhia.
> Regina – É por isso que você tem de ir embora. Vamos fugir, Tarcísio. Vamos embora juntos.
> Tarcísio – Pra onde? Fazer o quê?
> Regina – Não interessa. Se não importa pra mim, por que interessa pra você? A gente se arranja.
> Tarcísio – Regina, não há nada contra as nossas relações. Por que temos de fugir?
> Regina – Eu quero fugir com você para o mundo, Tarcísio. [...]. (LINS, 1978, p. 96 e 97)

Quando a fuga é de fato concretizada, eis o surgimento do conflito e o fim do primeiro ato. Agora embarcamos no segundo, onde o problema precisa ganhar uma dificuldade ainda maior. Isso acontece quando no trajeto, Tarcísio para a moto:

> Regina – Que foi que houve? Algum problema?
> Tarcísio – Não, o problema é comigo.
> Regina – Qual?
> Tarcísio – Vamos voltar, Regina.
> Regina – Você volta só.
> Tarcísio – Está louca?
> Regina – Não quero saber. Você volta só. Para a sua mãe. Para o seu berço, e pronto.

[27] O plano sequência mostra a ação de uma sequência na íntegra, sem cortes.

> Tarcísio – Regina, entenda. Eu gosto de você. Gosto mesmo. E eu sei que você tem razão. Mas quer saber? Mesmo este negócio de escapar, de ir por aí, é infantil.
> Regina – Está bem. Então você escolhe.
> (LINS, 1978, p. 102)

O personagem tenta sanar o problema - como manda o esquema de construção para esse ato -, apresentando argumentos racionais.

> Tudo foi decidido muito depressa. Não amadureci a ideia. E não adianta eu fingir que estou indo com você. Não estou. Estou em casa. Penso que vou magoar a minha mãe. ... Queria ir embora com você, queria mesmo. (Solta-a.) Mas não tenho coragem, Regina. O que é que vou fazer? Não tenho coragem. Penso em mamãe me procurando e isso me dói. (LINS, 1978, p 102)

Regina se mostra irredutível e o debate vai caminhando para a medida extrema. Ela incide quando Tarcísio toma a decisão de deixar a namorada na estrada e regressar para a casa:

> Regina – Está bem. Você volta. Eu fico aqui.
> Tarcísio – Aqui, onde? Na estrada? De noite?
> Regina – Por que não?
> Tarcísio – É perigoso.
> Regina – Dormir na cama também é.
> Tarcísio – Regina!
> Regina – Não toque em mim. Some! Vai dormir com o ursinho de pelúcia! (Tarcísio liga a moto e vai embora. *Close* de Regina).
> (LINS, 1978, p. 102 e 103)

Com isso, o roteiro segue para o terceiro ato, composto do clímax, reversão de expectativa, resolução e epílogo. Enquanto Tarcísio voltava para casa, Selene Raquel fazia a encenação seguida da sua morte. O clímax está justamente na cena em que o filho se depara com o corpo da mãe e tenta se matar; a reversão é o aparecimento do espírito da atriz, que chega a interferir na atitude quase suicida do filho; há ainda uma segunda reversão de expectativa, é quando Tarcísio acha que não vai conseguir resolver os procedimentos para o enterro da mãe e de repente surge uma ideia junto aos seus amigos. A resolução está na cena do sepultamento em si – quando todas as pendências são resolvidas -; e o epílogo ocorre na cena final, com Tarcísio e Regina se encontrando.

> Tarcísio – (Está sentado, Vemo-lo de perfil, o sol se pondo por trás dele. De repente, ele levanta o rosto. Entra no quadro Regina, que lhe estende a mão e senta-se a seu lado, abraçando-o. Ele pronuncia então,

> espaçando-as, as seguintes frases finais, que apontam para diferentes direções e, na verdade, não podem resposta:)
> O sol está se pondo... (Silêncio.) Procurei tanto você... (Silêncio.) Sabe? Hoje terminou, de verdade, a minha infância. (MÚSICA: FAIXA FINAL).” (LINS, 1978, p. 126)

O epílogo é onde se explica o porquê da história. O trecho acima justifica a existência da personagem Regina, esclarece a missão de Tarcísio e ressalta o poder de persuasão da protagonista. Então, o roteiro osmaniano segue bem a risca o modelo imposto pela indústria cultural, obedecendo a meta dos atos e das suas divisões. Tratando-se de um telefilme, é essencial obedecer aos padrões, porque esse produto está o tempo todo sendo medido pela audiência. Além da divisão em três atos, o telefilme necessita de uma abertura; o programa “Caso Especial” foi planejado com uma vinheta única (com 01 minuto de duração) para todos os episódios; fato que funcionou bem, pois deu uma identidade ao programa. Se o departamento de arte grafismo tivesse elaborado uma vinheta diferente para cada autor adaptado, o trabalho seria infinitamente maior - já que inúmeros escritores tiveram suas obras transpostas para TV – e talvez não agregasse com facilidade o produto ao público.

No roteiro, percebemos que Osman Lins mostra preocupação com a linguagem TV. Ele traz sugestões de intervalos, dando espaço para a publicidade, ferramenta que mantém os programas no ar. Osman passa a se conectar com o universo “audiência x anúncios”. O anúncio só prevalece patrocinando determinado produto se o produto gerar um público consumidor, e uma das formas da propaganda ter espaço no telefilme é no que hoje chamados de *break* ou comercial, esse *break* funciona legal quando o roteiro tem os seus três atos bem estruturados. “tais segmentações ou divisões em atos funcionam como uma espécie de cortina artificial para que se possa colocar os anúncios publicitários.” (COMPARATO, 2009, p. 134).

Obedecendo a todos esses requisitos e respeitando o enredo e inclusive o tempo dramático de cada roteiro – “Quem era Shirley Temple?” e “Marcha fúnebre” –, tendo sido trabalhados na ação direta, correspondendo uma ordem cronológica dos fatos; diferente de “A ilha no espaço” que a partir do segundo capítulo torna-se um grande *flashback* -, podemos afirmar que o vitoriense estava realmente, mesmo como iniciante e também como sabotador de um sistema – como ele mesmo disse -, trabalhando aos padrões da escrita televisiva. Claro, que nem tudo que o roteirista escreve será levado fielmente para imagem, mudanças sempre são feitas pelo diretor; ele está neste papel

para filmar o roteiro, com isso tem liberdade e astúcia para mexer em determinadas cenas. Isso aconteceu nos três textos osmanianos.

A par do roteiro e do episódio na íntegra de "Marcha fúnebre", destacamos alterações feitas pelo diretor Sérgio Britto, algumas até que desconfiamos ter sido ordem da própria direção da Rede Globo de Televisão. Pelo menos a abertura solicitada por Osman Lins foi mantida:

> Abre-se o filme com um lento e prolongado *travelling* do Cemitério do Araçá, em São Paulo, tomado de fora, de modo que o terço inferior da tela fique ocupado pela parte superior do muro e os outros dois terços pelos perfis dos túmulos, ao fundo. O *travelling* não será interrompido nem mesmo se passar a câmara ante o portão. Interessante se, aqui e ali, pegar algo das barracas de flores que ficam junto ao muro.
> Sobre essa imagem, projetam-se os letreiros, que tanto podem ser pequenos blocos imitando inscrições funerárias sobre mármore, como essas letras prateadas que se usam para coroas mortuárias. (LINS, 1978, p. 92)

A primeira mudança veio logo em seguida: o movimento de câmera, o *travelling*, terminaria em Selene Raquel e a partir desse ponto seria iniciado a cena. Na TV o movimento foi encerrado em Tarcísio e daí a cena prosseguiu. Ainda na mesma cena, comentários referentes as publicações nos jornais e uma menção ao Ministro da Fazenda também foram cortados.

> Selene – Ah, sim. (Virando a página do jornal.) Interessante. Ainda ontem, por acaso, achei entre meus álbuns de recortes um jornal de 1977. Comparei os dois jornais, o de 1977 e o de ontem. Quer dizer: foi como se comparasse o mundo atual com o de treze anos atrás. Pude examinar bem as mudanças. São Muitas. Tanto no jornal de 1977 como no de 1990 havia inundações. Mas eram em lugares diferentes. Os dois jornais trazem notícias de guerra. Mas os países em guerra são os outros. O consumo de drogas continua preocupando as autoridades. Mas as drogas têm nomes completamente novos. A inflação continua. Mas o Ministro da Fazenda já não é o daquele tempo. Sabe o que parece o mundo? A mesma peça, com uma nova montagem. (LINS, 1978, p. 93)

Em relação a esse séquito, Osman Lins, no prefácio do livro em que os textos foram publicados, ironicamente questiona: "Também foi eliminada a fala onde se diz que, em 1990, o Ministro da Fazenda já não era o mesmo de 1977, talvez – quem sabe? – por ser pouco delicado lembrar que até os ministérios passam." (LINS, 1978, p. 7). Vivíamos numa época em que os militares estavam no comando, e esses jamais

pensariam em abrir mão ou passar o poder para os demais, democracia era algo abominável para eles.

Fica claro que as comparações que Selene Raquel faz com as "notícias do ontem e do hoje", são críticas à censura. O jornal de 1977, com as mesmas reportagens dos periódicos dos anos 1990?! Será que somente inundações, drogas e inflação eram os assuntos que mais impactavam nessa época? Ou as torturas, os exílios, a violência, as prisões? Pautas jamais circuladas na tradicional grande imprensa, elas não passavam pela censura. Apenas a imprensa dita alternativa - como a revista *PifPaf*, lançada em 1964, dois meses apenas depois do golpe, liderada por Millôr Fernandes; o jornal *O Pasquim*, fundado no Rio de Janeiro, em 1969, em pleno Ato Institucional 5 (AI-5), entre outros periódicos[28] -, era quem tinha coragem de divulgar, muitos dos jornalistas e ilustradores foram presos e torturados. Outro trecho que apresenta ligação com a ditadura são as alusões feitas por Selene Raquel a alguns personagens do teatro. Essas insinuações também ficaram de fora do episódio.

> Selene – (Largando o jornal.) Que quer você dizer com isso? Que tudo que eu criei no palco desapareceu? Que ninguém se lembra mais de Selene Raquel como Cleópatra ou Lady Macbeth? Muito gente se lembra. E se não volto ao palco é porque não quero. Afastei-me. (LINS, 1978, p. 94)

A menção tem uma mensagem subliminar. O regime militar estava acabando com as peças de teatro, destruindo obras de arte, querendo abafar e destruir um processo artístico cultural desenvolvido durante anos. Era como se o governo quisesse implantar algo novo e extremamente ao modo dele, uma arte do jeito que ele desejava e autorizava; os militares queriam apagar uma história e iniciar outra totalmente disforme. Os artistas tinham que se afastar de tudo e assumir que essa fora uma decisão pessoal, caso contrário eram torturados. Como disse Selene "muita gente se lembra" e de fato, se lembrará eternamente.

Nessa época, ou os realizadores davam um jeito de driblar a censura, com mensagens subliminares, intervenções sutis, produzindo suas artes como dava, ou nada seria concretizado de fato. Em 1970, Maria Silvia Camargo nos recorda que o diretor de

[28]Jornais: *Opinião* (Rio de Janeiro, 1972); *Movimento* (São Paulo, 1975); *O São Paulo* (São Paulo, 1978); *Politika* (Rio de Janeiro, 1971). Revistas: *Realidade* (São Paulo, 1966); *O Bondinho* e *Ex* (São Paulo, 1971); *Ex* (São Paulo, 1973), a 16º edição, publicada em 1975, denunciou o assassinato do joralista Vladimir Herzog, e tornou-se histórica. Lista completa disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/imprensa-alternativa/

cinema Cacá Diegues estava exilado em Paris, quando conheceu e recebeu o conselho do renomado roteirista e diretor Jean Renoir (filho do pintor impressionista Renoir):

> Ele me perguntou sobre o Brasil, contei-lhe os horrores da ditadura naquela época, e o mestre me disse: "Mas assim que você puder voltar ao seu país, volte e faça os filmes possíveis de serem feitos. Um dia, isso que está acontecendo em seu país vai acabar, e é preciso que o cinema brasileiro sobreviva, porque nesse dia o seu povo vai precisar dele para se ver nas telas". (CAMARGO, 2004, p 34 e 35)

Cacá voltou em 1971 e um ano depois realizou o filme *Quando o carnaval chegar*, uma alegoria política durante o governo Médici, época em que ninguém podia falar sobre política. E foi também o que Osman Lins e outros artistas fizeram, denunciaram como podiam, mas nem sempre obtinham o êxito.

Continuando com "as tesouradas" no roteiro. Numa cena com Tarcísio e Regina, um diálogo inteiro com sete falas foram substituídos por um beijo na boca. Até hoje, um beijo na TV, infelizmente, rende mais audiência do que qualquer embate textual dramático. Depois desse beijo há uma inversão na *escaletta*[29] - a *escaletta* funciona como uma sequência numerada, tipo um resumo do roteiro em tópicos, exemplo: 01. Tarcísio e Regina se beijam; 02. Selene morre; 03 Tarcísio e Regina debatem; e assim por diante. No roteiro, após o beijo a cena continua, os dois pegam uma moto e vão pela estrada, no meio de caminho eles param, Tarcísio tenta convencer Regina a desistir da fuga e voltar para casa, ela não quer, os dois brigam, ele a abandona na estrada. A cena seguinte é na casa de Selene, onde ela faz toda uma encenação cênica antes de morrer. Quando Tarcísio chega ela já está morta. *Escaletta* do roteiro: 01 cena do beijo; 02 casal foge; 03 casal para na estrada e brigam; 04 Tarcísio deixa a namorada no caminho e volta para casa; 04 Selene Raquel encena sua morte e morre em seguida; 05 Tarcísio chega e encontra a mãe morta.

A mudança na TV foi a seguinte: o episódio exibido não seguiu a ordem escrita, o diretor quis mostrar os planos de forma paralela, numa sequência de planos. Ao fim do beijo de Tarcísio e sua namorada, a cena mostrada é da casa da atriz, onde acontece a encenação seguida da morte de Selene, em seguida o diretor volta para cena do casal fugindo, ao final da briga Tarcísio vai para casa, é quando o espectador está diante, novamente, da cena da morte. Escaletta do episódio: 1 cena do beijo; 2 Selene Raquel

[29] É o esqueleto do roteiro formado pelas sequências de cena. Os italianos, quando se referem a estrutura, chamam *escaletta*.

encena sua morte e morre em seguida;3 casal foge;4 Tarcísio deixa a namorada no caminho e volta para casa;5 Tarcísio chega e encontra a mãe morta.

Outro diálogo completamente anulado do roteiro é quando Tarcísio está tentando resolver o enterro e a moça do cemitério oferece a cremação. O filho conta que Selene gostava da terra, então a mulher mostra, por meio da TV, como funcionam os campos rotativos. O que poderia ter sido uma inovação para época, o uso da metalinguagem, acabou sendo eliminado:

> Moça – Nesse caso... dispomos hoje de trinta campos rotativos. Tem alguma preferência?
> Tarcísio – Se eu pudesse ver...
> Moça – Pois não. (Liga a TV.) Este é o do Araçá, fundado em 1897. (No vídeo, vemos trecho do cemitério e pessoas da classe média fazendo um piquenique.)
> Tarcísio – O que é isso? Um piquenique?
> Moça – Os campos rotativos são hoje um lugar como os outros. Veja! Ampliaram-se, com isto, as áreas de lazer.
> (Outro cemitério no vídeo.) (Vê-se uma mulher pobre roubando flores.)
> Este é o de Vila Formosa. Fundado em 1949.
> (Outro cemitério no vídeo. Vê-se gente andrajosa, que mora nos túmulos.)
> O da Freguesia do Ó, fundado em 1908. (Falando num microfone.) Atenção, Ordem Geral. Ordem Geral. Voltamos a registrar marginais alojados no campo rotativo da Freguesia do Ó. Desalojá-los com urgência. Cumpra-se. (Há, nesta sequência, tomadas rápidas, alternando as imagens na tela de TV com rosto de Tarcísio.)
> (Outro cemitério, com um grupo de pessoas de mais ou menos quarenta anos, dançando.) (LINS, 1978, p. 109 e 110)

No velório de Selene Raquel, um padre, com sotaque americano e trajando roupão e sandálias, se apresentou para encomendar o corpo. "*Sorry, sorry*... Desculpem. Sou chegando da Y.M.C.A da A.C.M – *Whereisthebody*? (Vai pondo a estola por cima do roupão e caminhando parra esquife.)" (LINS, 1978, p. 120). Esse personagem, talvez por não acrescentar em nada na trama (ou, ao contrário, por sugerir alusões demasiado inconvenientes para o sistema), também foi tirado do episódio. Vale lembrar a indagação de Syd Fied: "Pergunte a si mesmo – qual é a necessidade do seu personagem?". (2001, p. 35.) Se a resposta não for suficientemente clara, o melhor a fazer é eliminá-lo da história. O diretor segue de imediato para a conversa entre Tarcísio e os seus amigos, porque esse encontro sim vai fazer a narrativa progredir, os jovens terão a ideia do enterrar Selene no Parque Ibirapuera. Talvez isso revele como as

intenções de Osman Lins com seu roteiro e a do diretor global com sua encenação divergiam ideologicamente.

Aqui as mudanças em relação ao texto foram ainda maiores. Para esse final, Osman Lins desejava implantar uma estética do reconhecimento, ou seja, o artista sendo valorizado pelo seu público, a atriz recebendo homenagens póstumas, um enterro digno de uma personalidade pública. O funeral seria um grande evento, com muita gente, tem comércio, movimentação e registros da imprensa. A cena não aconteceu desse jeito. Dos ambulantes escritos por Osman: o homem do algodão doce, vendedor de cestas de vinho, vendedor de sacos de espuma de borracha picada, vendedor de corrupios, amolador de tesouras; apenas o pipoqueiro e o vendedor de balões permaneceram. Outros elementos de cena também saíram:

> um amolador de tesouras e o homem do periquito com o seu realejo (este, aliás, deve ser um dos primeiros a associar-se ao cortejo, que passará a ser acompanhado pela sua música, associada aos acordes graves e majestosos a que me referi); homens estão trabalhando na rua, de capacete, fazendo escavações, também interrompem o trabalho e seguem, com seus instrumentos.) (LINS, 1978, p. 124)

Mantendo a linha do fantástico – algo que o roteirista apresentou a partir da morte da atriz -, Osman pede uma sequência de flagrantes surrealistas e, segundo ele, necessários para dar grandiosidade à cena. “Vemos crianças e tigres olhando por trás de vidraças fechadas; leões andando por cima de telhados.” (LINS, 1978, p. 124). Isso também não foi mostrado no episódio. Enfim, para a cena do enterro, o diretor acrescenta vozes misteriosas chamando Tarcísio, elemento que utiliza sobre o trecho abaixo:

> (Trata-se de uma sequência feita de cortes, onde tomadas do grupo se alternam com *closes*, principalmente de Selene (sem elmo) no seu cavalo branco e do filho. E toda eficácia deste *finale* vai depender da montagem. Aqui vão apenas os elementos de composição. Não será necessário acrescentar que alguns amigos de Tarcísio seguem nas suas motos. Há assim, na cena, uma mistura do Mecânico e da Natureza.) (LINS, 1978, p. 125)

Quando o cortejo chega ao parque e que Tarcísio a enterra, a câmera não mostra as pessoas se afastando uma a uma. Também não se ouve o barulho de trânsito, nem o rugido do leão, como pedia o texto. A imagem é cortada já para a carruagem, onde ele vai se despedir do espírito da mãe. Quando Selene Raquel vai embora para sempre, aí

vem o epílogo do telefilme: Tarcísio e Regina estão no gramado do Ibirapuera, prontos para viver uma nova história!

Mesmo diante das modificações do roteiro, o telefilme, imageticamente organizado por Sérgio Britto, funciona. Osman Lins alega que seria injusto dizer que o texto tenha sido deturpado, e considera a experiência de roteirista válida. "Sou escritor e toda a minha vida, por assim dizer, tenho lutado com as palavras. Mas o criador de literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver". (LINS, 1978, p. 7 e 8). O pernambucano conseguiu alcançar em seu trabalho de escrita para televisão, o que Doc Comparato chama de "Unidade Dramática", quando o autor apresenta a narrativa pronta para ser filmada, ou seja, o roteiro final, o alicerce para edificação do produto audiovisual:

> Escolhi o título "Unidade dramática" porque no roteiro final aprovado pela produção e pela direção, assinado pelo roteirista e pronto para ser rodado, ninguém mais fala sobre o conceito de ideia, o conflito matriz (qual), que história está sendo contada, as personagens (quem), o como, o onde ou o tempo dramático (quando). Nessa etapa só o roteirista vai ouvir a palavra cena: em que tal cena está muito bem, outra poderia estar melhor, em determinada falta algo, mas que não faz mal, talvez aquela necessite de um detalhe específico, e por aí vamos. É o momento em que o roteiro final se transforma em produto audiovisual. A racionalidade numeral e funcional da produção toma conta. (COMPARATO, 2009, p. 217)

Para concluir, não há como não evocar novamente a cena de fechamento de uma das mais emblemáticas narrativas de *Nove, novena*, "O retábulo de Santa Joana Carolina" – cujo caráter dramático já deu espaço a pelo menos duas adaptações para o teatro: a primeira, de Mariajosé de Carvalho (1919-1995), encenada nos anos 1960 por esta professora da Escola de Arte Dramática de São Paulo, e publicada pelas Edições Loyola, em 1991, com ilustrações de Marianne Jolowicz (tradutora dos romances de Osman Lins para o alemão); a segunda, mais recente, de autoria do ator e diretor Luís Carlos Vasconcelos, que contou com diversas apresentações entre 2011/2012 pelo Grupo de Teatro Piollin em várias capitais do Brasil.

No prefácio escrito para a primeira adaptação do texto, Julieta de Godoy Ladeira, esposa de Osman Lins, comenta como essa narrativa refletia o desejo do escritor de homenagear a sua "mãe" substituta, a avó que o criou, Joana Carolina. O tema é indiscutivelmente o mesmo que migra para a TV na versão adaptada por Sérgio Britto, na qual um jovem busca imortalizar, por assim dizer, a sua "mãe", num

monumento público que possa escapar aos efeitos do tempo e do esquecimento. A reverência e a comoção estão presentes em ambos os textos.

Julieta comenta que Osman Lins, já preso em seu próprio leito de morte, pediu que ela fizesse uma leitura em voz alta de trechos dessa obra, dividida em doze "mistérios": "Chegando ao mistério final, não terei coragem para continuar. Talvez essa decisão viesse desde o início da leitura, mas acentua-se. Não o lerei. Quando vou terminando o penúltimo mistério, já com a voz muito mais baixa, você diz: *esse, não*. Como se não fosse necessário ouvi-lo, afinal, você vivia esse mistério, completava-o". (LADEIRA, *apud* CARVALHO, p. 45).

Como se intui, o caráter monumental do "Retábulo" era como o "jazigo perpétuo" que Selene Raquel tanto reclama na peça de Osman Lins escrita para a televisão: um local de reverência, de apreço e de gratidão, que os vivos deveriam frequentar para relembrar os seus antepassados e aprender com eles. Tanto é que, na narrativa osmaniana, o enterro de Joana é acompanhado por um séquito de pessoas simples, do povo, com sobrenomes de árvores, plantas e flores[30] – o que, provavelmente, foi evocado pelo escritor na alusão ao enterro de Raquel no Parque do Ibirapuera.

Como diz Julieta:

> *Artistas procuraram sempre formas de enganar a morte. A morte fria, escura, final – que apaga rastros.* Cada desenho riscado na pedra, por pessoas de civilizações perdidas, diz isso. Fala na necessidade do homem documentar sua presença através da arte. Do melhor que conseguiu fazer naquele instante. Aí estão, nesse sentido, as pirâmides, as enigmáticas estrelas egípcias, os memoriais de mármore – homenagens que tanto podem ser gigantescas, ornadas por afrescos, ouros e colunas, como algum pequeno símbolo erguido no campo onde alguém levará uma flor e orações. Osman Lins batia a máquina seu memorial a Joana Carolina. Ele o erguia com emoção e rigor de arquiteto, trabalhando todas as manhãs. Palavra por palavra, um operário em construção. *Sem mármore ou colunas, num apartamento da rua da Consolação, construía a narrativa hoje traduzida em inúmeros países e considerada obra-prima das mais expressivas da língua portuguesa.* Um clássico. (LADEIRA, *apud* CARVALHO, 1991, p. 47)

[30] "Humildemente, em silêncio, Joana Carolina toma seu lugar, entre Açucenas, Pereiras e jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha." (LINS, Retábulo de Santa Joana Carolina, in: *Nove, novena*, 1994, p. 117)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Dificilmente, mesmo na maturidade, consegue o escritor dar um caráter definitivo às primeiras páginas escritas de um trabalho que se prevê extenso.
>
> Osman Lins

Quase toda leitura de obra ficcional é um convite para o mundo da imaginação e, consequentemente, o ingresso para uma possível aventura; mas, se as obras não tiverem a maestria de um autor, as leituras poderão se tornar uma verdadeira desventura em série. O mesmo pode ocorrer com um trabalho acadêmico, no qual é preciso uma organização primorosa das ideias, principalmente quando se vai escrever sobre um autor de fino talento literário, como é o caso de Osman Lins. É necessário método para conseguir unir as teorias do autor a suas obras, assim como nos diz a também osmaniana Cristina Lucia de Almeida (2009):

> Todo método põe o conhecimento num leito de Procusto. Sem-cabeça, a tese perde a razão e a imaginação que a mente em sintonia com ouvidos, nariz, boca e o olhar propiciam. Sem-pés, a tese fixa na prateleira. Método: medo de, na neblina, não atingir um porto (ALMEIDA, 2009, p. 153)

Escritas em movimento: os casos especiais de Osman Lins para a televisão foi, no mínimo, inquietante. Fazer indagações sobre um autor que já era um árduo questionador de diversas temáticas, não só literárias, mas sociais – confessamos– chegou a ser um desafio. O que gerou a problemática da nossa dissertação foi a inserção de Osman Lins nos meios de comunicação de massa. Queríamos entender o porquê de ele, crítico ferrenho da indústria cultural, no final de sua vida, ter produzido para a Rede Globo de Televisão. E já que ele escreveu, também ficamos no desejo de entender como se deu esse processo de produção. Como seria o Osman Lins roteirista de TV?

O trabalho se fez possível devido à intensa pesquisa, reflexões e contribuições valiosas, uma delas, a de Poliana Queiroz Borges. Por meio de um documento datilografado pelo próprio Osman Lins, passamos a entender que esse escritor, ao produzir para a indústria cultural, desempenhava uma outra função, a de sabotador, como ele mesmo denominou. "Não colaborar em caráter permanente com rádio, TV, cinema industrial. Entrar nesses campos, mas como SABOTADOR. Orientar-se pela censura e ludibriá-la" (arquivo IEB/USP).

Mas, no decorrer dos estudos, encontramos algo a mais do que apenas um sabotador; nos deparamos com um Osman Lins se aprimorando e traçando um novo formato de escrita, algo a somar a sua fortuna ficcional. O vitoriense partiu do gênero conto em *A Ilha no Espaço*; usou ferramentas dramatúrgicas no roteiro de *Quem era Shirley Temple?*; evoluiu em técnicas televisivas e, em *Marcha Fúnebre,* já estava escrevendo no formato de roteiro para a televisão, inclusive dando sugestões de planos, enquadramentos, iluminação e indicação para os atores.

E o mais importante de tudo, não esqueceu a sua missão de "agente secreto", que era a de tentar melhorar a questão conteudística dos meios de comunicação com finalidade de fazer o espectador pensar sobre a obra, e assim ele o fez logo no texto de estreia (*A Ilha no Espaço*). Lins levou à TV um final diferente a que o público estava geralmente acostumado – sempre os mesmos encerramentos com final feliz, casamentos e mulheres grávidas etc. –, e teceu críticas, em formato de mensagens subliminares, à Ditadura Militar e ao sistema de imposição dos próprios meios de comunicação de massa.

Osman Lins é um autor tão experimentalista que, nessa sua nova empreitada, acabou promovendo um diálogo entre linguagens diferentes, o que sugere uma leitura intersemiótica. A transmutação de um sistema de signos para outro nos abre um paradigma em que passamos a analisar a arte e os demais campos do saber. O caminho foi desenvolvido devido aos subsídios riquíssimos do Osman Lins ficcionista e do Osman Lins dramaturgo, até chegarmos ao Osman Lins roteirista.

O autor utilizou técnicas indicadas por roteiristas consagrados e até por profissionais hollywoodianos de hoje, como Syd Field (2001), que também é autor de diversos livros sobre o assunto. O trabalho do Pernambucano em *Marcha Fúnebre* desenvolve instruções dadas por alguns especialistas contemporâneos mais requisitados na área do cinema, como Doc Comparato (2009) – que também já escreveu para o programa "Caso Especial" da Rede Globo – e Ismail Xavier (2003), um dos nomes mais citados nos estudos cinematográficos a níveis nacional e internacional. E os estudos sobre adaptação, envolvendo autores como Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), deram um norte ao nosso trabalho.

Podemos dizer que, na produção para a TV, Osman Lins, mesmo sabendo que os seus objetivos maiores seriam alcançados por meio da ficção literária, se entregou ao ofício e acabou marcando presença na história da televisão brasileira e na memória da Rede Globo. "O que tenho trabalhado a vida inteira é a palavra. E não é na televisão que

posso fazer uma incursão mais profunda, abrir uma brecha até onde outras pessoas, penso, não foram" (LINS, 1979, p. 208).

Enfim, podemos concluir que Lins foi um pensador além da teoria. Ele, de fato, foi da teoria à prática quando partiu das críticas que direcionava à indústria cultural para se infiltrar no sistema de comunicação de massa. Com esse acesso, o escritor passaria a entender melhor o funcionamento da indústria e tentaria dar sua contribuição, produzindo um determinado conteúdo que proporcionasse ao espectador uma reflexão sobre o produto exibido.

> Então é necessário, é urgente, que os escritores, por todos os meios de que possam dispor, exijam uma mudança de mentalidade e de situação. Não se pode, em hipótese alguma, admitir que a literatura, mal atendida, mal remunerada, seja apenas uma tarefa de indivíduos bem situados no mundo e, talvez por isso, sem o intenso desejo de estabelecerem com o seu povo, através dos seus livros, um contato vital. É absolutamente indispensável que essa oportunidade seja virtualmente franqueada a todos (LINS, 1977, p. 48)

Estando infiltrado na indústria, Osman Lins começa a implementar sua visão de mundo, projetando nas obras suas convicções; era o escritor imprimindo sua arte de criar e, consequentemente, amadurecendo enquanto roteirista. Em *Marcha Fúnebre*, por exemplo, Lins traz um *script* completo, com todas as etapas solicitadas pelos profissionais da escrita televisiva e cinematográfica, partindo da ideia, conflito, construção de personagens, tempo e da unidade dramática, além dos objetivos, *plots* e *subplots.*

Por fim, nosso trabalho busca confirmar que a produção de Osman Lins para o audiovisual sugere pesquisas que possam relacionar não só a transcodificação do gênero conto para o gênero roteiro, mas também outros estudos que subjazem à produção artística dos *Casos Especiais*. Afinal, trata-se de uma obra que tem aparecido pouco em pesquisas acadêmicas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; KORNIS, Mônica Almeida. **Mídia e política no Brasil**: jornalismo e ficção. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1985.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos de José Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA NETO, Arnoldo Guimarães de. **Música das formas**: a melopoética no romance *Avalovara,* de Osman Lins. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2008.

ALMEIDA, Cristina Lucia de. **O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins.** Dissertação de mestrado**.** Recife: UFPE, 2009.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. Curitiba: Appris, 2014.

ARAÚJO, Elis Regina; Souza, Elizete Cristina de. **Obras jornalísticas**: uma síntese. Brasília: VESTCON, 2007.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. São Paulo: Martins Fontes, v. 2, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**.São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, P. Q. **Organum: a escritura musical em "Pentágono de Hahn" de Osman Lins**. 2015. 89 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 2015.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. **Uma história social da mídia:** de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUENO, Eduardo. **Brasil**: uma história. São Paulo: Leya, 2013.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMARGO, Maria Silvia. **O que é ser diretor de cinema**: memórias profissionais de Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **A jornada do heroi**: Joseph Campbell vida e obra. Organização de Phil Cousineau. São Paulo: Ágora, 2004.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CAREY, J. **The ambiguity of policy research**: Journal of Comunication, 28, pp. 114-9, 1978.

CARIELLO, Graciela. **Jorge Luis Borges y Osman Lins:** Poética de la Lectura. Rosario: Laborde Editor, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, P. **Práctica del guión cinematográfico**. Pádios: Barcelona, 1991.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Fábio. **Novela**: a obra aberta e seus problemas. São Paulo: Giostri, 2016.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

DALCASTAGNÉ, Regina. **A garganta das coisas.** Movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: Editora da UNB, 2000.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Teresa. **Um teatro que conta**: a dramaturgia de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2011.

DUHAMEL, Georges. **Amarica, the menace**: Scenes from the life of the future. Tradução de Charles M. Thompson. Boston: Houghton Mifflin, 1931.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: Edusp, 2005.

_____ (Org.). **Vitral ao sol.** Ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Edufpe, 2004.

_____ (Org.). **Osman Lins: 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Edufpe, 2007.

_____. Cheias de graça: as poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman Lins, in: **Revista Alea** (online). 2015, vol. 17, n. 2, pp. 353-367. ISSN 1517-106X.

_____. O conto assina(la)do pelo ponto, in: **Revista Eutomia** (online), 2016, vol. 1, n. 18, pp. 42-62, ISSN 1982-6850.

_____. **"Uma ilha no espaço aberta à visitação".** Palestra apresentada no encontro realizado em homenagem a Osman Lins, em memória à passagem dos 25 anos do seu falecimento. Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), Recife, 2003.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro:** os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Os exercícios do roteirista**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **Roteiro**: problemas e soluções. Curitiba: Arte &Letra editora, 2016.

FRIAS FILHO, Otávio. Ensaios de Rosenfeld são reunidos em livro. In: *Folha de São Paulo* (13/2/1994).

GLOBO 50 Anos: Caso Especial. Disponível em: <https://teledramaturgiaglobo.wordpress.com/2015/07/13/globo-50-anos-caso-especial/>. Acesso em: 17 mai. 2016.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2006.

GUEDES, Diogo. **Os 40 anos da espiral literária de Avalovara, de Osman Lins**. 2013. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/07/28/os-40-anos-da-espiral-literaria-de-avalovara-de-osman-lins-91509.php>. Acesso em: 21 jul. 2016.

HAZIN, Elizabeth. **Nó dos laços:** ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora UNB, 2013.

HERMAN, Lewis. **A pratical manual of screenwriting for theater and television films**, A Meridian Book. New York: New American Library, 1952.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução: André Cechinel, 2º ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T.A Queiroz Editor, 1988.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht.** Petrópoles: Editora Vozes, 1999.

LAZARSFELD, P. **Radio and the printed page**. An Introduction to the Study of Radio and Its Role in the Communication of ideas, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1940.

LASSWELL, Harold D. **The structure and function of communication in society**. Sloan and Pearce, New York, 1948.

LINS, Osman. **Casos especiais de Osman Lins**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

_____. **Nove, novena**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

_____. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **A rainha dos cárceres da Grécia.** São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. **Do ideal e da glória:** problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Evangelho na taba**. São Paulos: Summus, 1979.

_____. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Planeta, 2011.

_____. **Santa, automóvel e soldado (Teatro).** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. **Retábulo de Santa Joana Carolina (Teatro).** Teatralização de Mariajosé de Carvalho. Prefácio de Julieta de Godoy Ladeira. Ilustrações de Marianne Jolowicz. São Paulo: Loyola, 1991.

_____. **Missa do galo**. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Lições de casa.** Exercícios de imaginação. São Paulo: Novo Norte, 1978.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARCHA Fúnebre. **Caso Especial**. Direção de Sérgio Britto. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1977. 1 videocassete (arquivo): son., color., 4:3. DVD.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard.** Campinas: Papirus, 2011.

MATTOS, A. C. Gomes. **O outro lado da noite:** Filme Noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MEDNICOFF, Elizabeth. **Dossiê Jung**. São Paulo: Universo dos Livros, 2008.

MOURA, Ivana. **Osman Lins**: o matemático da prosa. Recife: Editoração FCCR, 2003.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o Espírito do Tempo, Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 01, 2011.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**. Nove, novena e o novo romance**.** São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **Labirinto sem Minotauro:** Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade. Tese de doutorado, UFPE, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17298

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELLEGRINE, Tânia. **Literatura, Cinema e Televisão**. In: Ismail Xavier. São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na rua Morgue.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Cinema, arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANT'ANNA. Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. Cuiabá: Ed UFMT, 1997.

SIBILIA, Paula. ***O show do eu:*** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVIA, Maria Camargo (Org.). **O que é ser diretor de cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SOARES, Sérgio J. Puccini. Cães de Aluguel: análise de um roteiro de Quentin Tarantino. 161f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUD, 2002.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Florianópolis: New York University, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TAVOLA, Artur da. A ilha no espaço. **Jornal O Globo**, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, p. 130, out. 1975.

TINE, Flávio. Osman Lins: o intelectual e o homem. **Diário de Pernambuco**, Caderno de Literatura, Recife, p. 18, ago. 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. **Suicídios exemplares.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WOLF. Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virgínia. **The movies and reality**. New Republic, 1926.

ANEXOS

Contos da Juventude de Osman Lins. Acervo pessoal de Ângela Lins.

MENINO MAU

Chove. Os prados, os campos, os telhados, ruas, tudo enfim, banha-se de uma só vez no banho universal da criação.

Os trovões sucedem-se e parecem rebolar na serra como um titã colossal, assustadoramente num ribombar alucinante e satânico.

O sol deve estar no zênite, pois os ponteiros se cruzam sobre as doze. Mas quem o vê Ninguém. Só a chuva, fustigante, torrencial, desce das nuvens plúmbeas e compactas que escondem tristemente o azul do céu.

Mas apesar de tudo. Luizinho está na rua. Tiritante, com a roupa ensopada de água, colada ao corpo magro, brinca, com os pés molhados sobre a lama fria e pastosa.

Na sua casa humilde e sem conforto, sua madrasta magra e raquítica talvez mais do que ele fala sem parar. Menino mau! Chovendo, e ele na rua. Também, pouco se importava ela. Se aquele cão morresse, melhor para ela. E a mesa? Tinha que fazer coisas diferentes para ele comer. Credo! Aquilo era vida? Viver. Era ir a cinema, bailes, festas, viajar... Ah! Um dia ela deixaria aquela vida. Não sabia mesmo porque se casara com aquele pedreiro. Fora uma coisa assim, como um divertimento, uma curiosidade de mulher, que a fizera contrair matrimonio. E com um homem sem futuro! Sua fé, era o jogo do bicho. Mas como a sorte só chega para quem não precisa... Ele nunca fora premiado. Mas era bom. Tudo que tinha era também dela.

Um ranger de dobradiças, arrancou-a das suas reflexões em voz alta. Era Luizinho que entrava. – ‘‘Mamãe – o pai acostumara-o a chamá-la assim – eu quero uma roupa pra mudar’’.

Francisca – era esse seu nome – colou as mãos sobre os rins numa pose autoritária, enquanto gemia entre dentes ironicamente: ‘‘ Mamãe...’’. Logo, mudando este tom irônico para outro irritado, exclamou: - ‘‘Isto tem jeito, menino? Chovendo dessa maneira e você levando chuva? Ora, que você não tem nunca jeito de gente! Você me mata! Está ouvindo? Mata mesmo. Eu estou magra assim, acabada, com a pele no osso, é por sua causa. Você me aperreia o dia todo! Até quando está fora de casa, me aperreia! Seu cão! Seu cachorro! E aplicou-lhe violentamente dois cascudos na cabeça grande e deformada, enquanto dizia: - ‘‘tome o que você precisa, idiota!’’

Luizinho saiu chorando, enquanto a madrasta descompunha-o desenfreadamente, assustando os vizinhos.

Luizinho chorava. Chorando, foi que ele entrou no seu cubículo pobre de menino sem infância. – porque infância é doçura, e na vida só houvera amargor.

Chorando, ajoelhou-se, e foi chorando ainda que rezou, entrecortando as frases de soluços ante uma imagem decorada e velha de Nossa Senhora: - ‘‘Mamãezinha do céu! Faz com que esta mamãe aqui não morra... ela me dá, cascudos, e ralha comigo. Mas eu gosto dela, porque papai lhe quer bem... se ela morrer, papai vai ficar triste... Minha Nossa Senhora, vou rezar duas Ave Marias pra mamãe não morrer’’.

‘‘Ave Maria... cheia de graça... o Senhor é convosco...’’

Lá fora, a chuva cai sem parar, unissonamente. Os trovões sucedem-se, e parecem rebolar assustadoramente num ribombar alucinante e satânico.

E Francisca, continua falando: - ‘‘Menino mau! Menino mau!...’’

Luizinho reza... E frente a ele, velha e descorada, a imagem de Nossa Senhora parece sorrir complacentemente.

FANTASMAS

Era um trabalhador. Caíssem em chuva todas as nuvens do céu, ou queimasse o sol as flores dos vergeis, nada o afastava da rotina impassível do seu viver. A noite voltava suado, mas alegre; cansado, mas satisfeito. A esposa esperava-o sempre com o café cuado de frêsco, morno, cheiroso, entrando pelas narinas sem cerimônia, gostosamente...

E quantas vezes, nas noites de lua, saía Serafim para trabalhar? Aquele pedaço de terra cultivada era a sua maior obsessão. Quando a chuva caia, na sua ablução solícita, universal, limpando as folhas, aguando as flores, molhando tudo, então era uma festa. Mas, ai dele se a chuva era demais... As gotas esparsas iam chagando formando poças, gerando os regos que se enfureciam na percepção de sua grandeza efêmera. Iam por ali afora, pelo campo, pelo seu mundo, cavando o chão, arrancando dolorosamente numa insensibilidade amarga as mandiocas promissoras e os canaviais verde-amarelos.

Mas não desanimava nunca. E no fim do ano tinha sempre o dinheiro para pagar ao senhor de engenho o arrendamento do "terreno", e pela festa não faltavam nunca roupas novas para os dois – ele e Madalena – romperam o ano novo.

Mas um dia – e era dia de festa – ele foi à cidade com um amigo. Entrou num botequim: anuviou o cérebro com copo de cachaça. Conheceu o hálito de mulheres bonitas de olhar preguiçoso e essas mulheres estranhas e mal pintadas pareceram-lhe muito mais bonitas e irreais

aos seus olhos ébrios, desacostumados com aquilo tudo. Dançou mal – era a primeira vez - no botequim , numa dança que era bem mais uma consagração mascarada à orgia e ao pecado. Fez palhaçadas, mas os outros não sorriram dele. Os mais espirituosos ditos, não fazem sorrir duas vezes do mesmo modo.

Serafim, se era do espetáculo de séculos com cenários diferentes e com outro palhaço? Naquele botequim, em todos os botequins, um noviço no postulado da orgia sem freios, passa sempre, insensivelmente, por todas as provas degradantes, com uma alegria louca. Essa alegria vai aos poucos cedendo lugar a um tédio sem par; e os velhos frequentadores dos centros de prostituição do corpo e do espírito são entediados perenes.

* * *

Tarde da noite, Serafim voltou. Seu companheiro, mais afeito ao álcool, trouxera-o para casa. A esposa chorava, e ele zangou-se: não queria tristezas... E foi se deitar cantando.

O sol raiou numa aurora pomposa, brilhante, toda rósea. Serafim já se levantou há muito, e fugiu para o campo como que a procurar um alívio para os membros cansados.

Sorveu o ar sequiosamente; banhou-se no rio, sentiu-se melhor com a carícia das águas frescas e reconfortantes como um dia novo. Ah! Certamente era aquilo lhe faltava. Como se sentia melhor agora! Até pensara que estava doente. Mas, aquela opressão interior, aquela espécie de abafo, aquela impaciência enorme era sujo, só sujo...

A noite anterior, parecia-lhe agora irreal. Não sentia remorso, entretanto. Sentia, sim, a curiosidade de viver novamente noites assim ao invés de ficar em casa preguiçosamente... E desculpava-se resmungando: Preguiça é pesado!

Lembrava-se vagamente dos olhos chorosos da esposa. Sentia, às vezes, o aviltamento da culpa, para depois sentir-se grande na sua liberdade. Travou-se a batalha interior entre anos de trabalho persistente e um dia de orgia vã. Pensou, fraquejou, cambaleou, e precipitou-se como um bólido na tabidez das tascas prostibulares.

Dias ocorreram, e seu trabalho já não tinha mais a energia criadora dos dias de outrora. As plantações ressecavam-se, amareleciam, e pareciam morrer. Mas era necessário trabalhar, precisava de ter dinheiro para gastar. Uma força nova apoderava-se dele que se precipitava de novo no trabalho. Ah! queria gozar a vida! E ele a tivera tanto tempo ali, tão pertinho, boa e sorridente,s em descobri-la...

Sua esposa não tinha mais dele os cuidados de outrora: na última festa, não tivera um vestido novo para celebrar esta festa de todo o mundo, o Ano Novo. E num despeito todo feminino, foi sentindo aos poucos um desejo insensível e quase inconsciente de se vingar à sua maneira daquele descaso. E não era sem intenção que ela correspondia aos olhares do Juvêncio. Caboclo forte, capanga do Coronel Silva, do Engenho Comprido, afoito às correrias nas

campinas verdes, que aliava à coragem indomável brincadeiras por vezes pueris. Já se apeiara mais de uma vez do seu cavalo malhado à porta de Madalena para beber água... E ela na sua intuição de mulher, bem que adivinhava as intenções do Juvêncio, e via que ele não tinha sede, enquanto as conversas e os olhares entre eles iam aumentado.

* * *

A Cruz das Almas, debaixo da jaqueira grande no meio da estrada, criara na mente daquele povo a crendice secular do malassombro. E já se haviam contado inúmeras histórias de almas penadas e arrepiantes.

Era por lá que passava o Serafim numa noite, quando ouviu, de um lugar qualquer no fundo negro a escuridão, uma voz exageradamente fanhosa, inquirir-lhe: "Donde vem, irmão?" Serafim, momentos na taverna de "seu" Raimundo, abstrato, recordando-se do mundo, nem se lembrava da lenda de ser aquele lugar malassombrado; e respondeu distraidamente: "Venho da vila..." E continuou sua marcha no caminho.

No outro dia, repetiu-se o incidente. E assim nove dias passaram-se. Serafim já respondia maquinalmente aquela ignota interpelação cotidiana. Naquele dia porém, foi diferente. A noite estava mais escura do que nunca e a estrada era um halo longínquo de luz. Os sapos coaxavam nas poças turvas e nos troncos carcomidos. Morcegos passavam de raspão no seu rosto suado, fazendo-o soltar de susto, e tremer o corpo todo. Foi assim que ele chegou à Cruz das Almas. E mais uma vez a voz de sempre surgiu invisível de entre as sombras: "Donde vem, irmão?"

Mas Serafim, desta vez estava nervoso; os elementos invisíveis da noite, conspiravam todos contra seus nervos cansados. E foi com a voz irritada que respondeu: "Ora bolas! Dane-se" Antes não dissesse nada.

Sentiu-se quase que imediatamente seguro pelas orelhas em fogo, enquanto a voz fanhosa e monótona repetia: "Vai á vila... vem da vila... vai à vila..." jogando-o como um maracá ao ritmo sem cadência de suas palavras. Foi jogado no chão violentamente. Perdeu a noção de tudo, e desatou a correr como um louco pela estrada a fora, cabelos ao frio da noite, pés descalços, as orelhas sangrando... Chegou em casa. Bebeu água, e quase parte o copo, com o corpo todo tremendo. Sentou-se em um tamborete grosseiro para se acalmar. Lá fora a chuva começou a cair grossa, violenta. Um relâmpago arranhou as nuvens, e denunciou as goteiras do telhado, iluminando-as. Um cavalo passou solitário no caminho, trotando, salpicando lama.

* * *

No outro dia Serafim voltou ao antro do vício.

E agora, o sino da Matriz, acaba de anunciar a meia-noite. A cidade toda ressona docemente e no botequim de "seu" Raimundo dão vivas a Serafim que agora é mesmo homem de coragem: só irá para casa de madrugada.

E enquanto ele treme de orgulho imbecil, com medo de passar na estrada aquela hora, sua esposa sentada junto a um tronco de mangueira, olhando o crescente através das folhas finas e entrelaçadas, conversa com um homem, o Juvêncio: - "E você tem certeza de que ele não volta agora?

- "Toda certeza."

- "Quando eu me lembro de como ele chegou ontem, até me dá vontade de rir..."

- "Ele quase morre de medo, hein?"

- "Ora si... E eu fazendo que estava dormindo."

- "Veja só... Eu nunca pensei em ser fantasma!" E o colóquio continua.

Ao longe, um violão dedilhado delicadamente, espalha pelas solidões das matas e dos caminhos, notas sentimentais, parecendo envolver aquilo tudo numa evocação dolente e impressionável...

...E ONDE OS CASTELOS?

Jornal do Commercio (PE). Editoria: Jornal das Crianças
Domingo, 19 de agosto de 1945.

Lá, sim, era bom! Acordávamos cedinho, e íamos tomar banho no rio que parecia estar esperando para nos banhar. Púnhamos a roupa à margem, e caíamos na água fria com um arrepiozinho gostoso na espinha dorsal.

Depois, tomávamos café, e íamos para escola até o meio-dia.

À tarde, para o mato, caçar de badoque. Caçar de badoque e roubar jaboticabas, tão pretinhas que pareciam contas de rosário pregadas nos troncos e nos ramos das jaboticabeiras, como ornamentos.

Lá, sim, era bom! Bom, de verdade. No verão, o sol queimava tudo, gretava as estradas e emagrecia o gado. Mas quando saíamos de manhã, nas férias de dezembro, era uma beleza. Os bois ruminavam, abanano a cauda em câmara lenta dentro das cercas. E em cada pau de cerca um galo de campina. Os anuns, muito pretinhos, faziam evoluções no céu e vinham parar mansamente na grama dos cercados, num voozinho rasteiro e macio. Ou estavam carrapatos no toitiço dos bois.

Quando o dia ia andando que o sol esquentava, os animais procuravam sombras.

O vento, parado. Tudo silente. Na estrada, ninguém.

As galinhas, de asas abertas e bico pendurado, não cantavam. Só uma ou outra, choca, monologava preguiçosa nas moitas sôcas.

Os pintos, cansados, como fome de fresca, colhiam no chão migalhas de sombra.

E se ouvia, às vezes, o rebate vibrante das siriemas, ou o gemido das rolinhas em amores distantes.

No inverno, banho de chuva. A gente fazia barquinhos de papel e punha a navegar nos córregos temporários, que faziam risquinhos rasos no chão molhado.

Éramos três irmãos – Zezinho, Bartô e eu – e nossa vida, além da escola, era a vadiação.

Tempo bom, aquele!

Quando a chuva era tanta que mamãe não nos deixava sair, nós ficávamos na sala da frente, e vovó contava histórias.

- "Venham cá, seus trelosos. Só é quando vocês param em casa, não é? Venham pra perto de sua avozinha que lhes quer bem".

Chagávamos para perto.

Tinha os cabelos longos, tristemente brancos, e os olhos claros e rasos pareciam distantes. Gostava de ficar horas, esquecida do mundo, com a Bíblia na mão.

E às vezes contava histórias. Falava em princesas louras e castelos dourados, em fadas de bondade e feiticeiras más.

Ainda estou a vê-la, sentada em sua cadeira predileta, a contar-nos lendas.

- "Ah! Mas o rapaz era valente. Acreditem que nem sequer ele tremeu quando viu o dragão. Sacou a espada de ouro e bradou:

Valei-me espada de ouro

Que Maria me ofertou

Que minha mãe benzeu

E meu pai abençoou.

E partiu de encontro a fera."

Bartô arregalava os olhos, estalava a junta dos dedos das mãos, e olhava para ela muito espantado.

Eram assim os invernos e verões da nossa meninice.

Zezinho é que não se impressionava mais com aquelas histórias de vovó. No mês de dezembro fizera catorze anos, ganhara umas calças compridas e já tinha muita lábia. Papai dizia que ele ia ficar um perigo.

Foi por aquele tempo que Gilka apareceu.

Veio numa tarde de ventos parados e folhas acompanhando a imobilidade do vento.

Cabelos louros, partidos ao meio, solto sobre os ombros em gracioso desleixo. Olhos verdes como folhas novas.

A noite ela tocou no piano músicas antigas.

Pela primeira vez o piano soava. Estava muito desafinado e faltavam algumas cordas.

Assim mesmo, ainda foi possível arrancar algumas coisas das velhas teclas amarelecidas. Mas para nós, aquilo era algo de belo e inesquecível.

Escutávamos, em suspenso, a pobre música imperfeita que se embatia nas velhas paredes do casarão, atravessava as janelas e ia sonorizar lá fora a ruazinha triste.

Lembro-me bem de ter visto a minha avó ficar muito tempo parada, e ter enxugado depois com uma ponta do chale uma lágrima furtiva que se aventurara hesitante pela face enrugadinha.

E as velas, nos castiçais, pareciam chorar também, silenciosamente.

* * *

Dias depois fomos passear de cabriolé. (Ah! os bons tempos do cabriolé). Saímos pelo portão dos fundos, e fomos mostrar a vila a Gilka.

Não corremos as ruas. Estas, ela já as conhecia bem. Fomos para os campos.

Era verão e a poeira levantava-se à nossa passagem em espessas nuvens avermelhadas.

Vez por outra passavam casais de pássaros cantando sobre nossas cabeças.

As andorinhas, em bandos, cortavam o espaço com a tesoura das asas.

Ela sorria à vida, à luz, às andorinhas. E sorria quando uma pessoa da terra, se nos encontrava, tirava o chapéu e nos dizia um "boa tarde", alegre e cordial.

Zezinho estava sentado junto dela e lhe mostrava tudo. Eu, sozinho, no banco da frente, dirigia o cabriolé. Bartô ficara em casa, de castigado por uma traquinada.

O sol das quatro horas estava ainda quente, e paramos para descansar à sombra de um grande cajueiro postado à margem do caminho como um mendigo.

Zezinho tirou o paletó e forrou para Gilka sentar-se. Apanhou alguns cajus e trouxe para ela. Sentaram-se juntos. Sentaram-se juntos. Depois, ele deitou-se no chão com o rosto para cima a espiar retalhos de céu por entre as folhas.

Ela quis por o lenço sob sua cabeça, mas ele não quis. E deitou a cabeça no colo dela.

Fui ficando meio intrigado e comecei a me aproximar um pouco, assim como quem não quer...

Conversavam. Ela estava meio inclinada e seus cabelos louros, que estavam soltos, esvoaçavam ao vento e roçavam cariciosamente o rosto de Zezinho.

Ouvi que falavam qualquer coisa sobre "toda a vida", que diziam alguma coisa sobre "querer bem".

"Sabe, Gilka? Isso aqui está se parecendo com um contos de fada. Você é a princesa. Eu o pobre pastor. E este cajueiro é a árvore que canta..."

- "E onde os castelos?"

- "Ah! Estes... estão aqui".

E bateu de leve sobre o coração.

Afastei-me, e deixei-os conversando uma porção de tempo.

Os castelos estão no meu coração... Pensei nisso um pouco. Que castelos eram esses? Bobagens...

Enterrei essa cena na minha memória. Mas muito tempo depois, ela surgiu perfeita e muito clara.

É que um dia, por qualquer motivo, eu compreendi que todos, de fato, temos castelos nos corações.

E que são estes, afinal de contas, os verdadeiros castelos.

Transcrição de artigo escrito por Artur da Távola para o Jornal *O Globo*

A Ilha no Espaço

Tenho grande dificuldade de escrever sobre o "Caso Especial" de anteontem. Muita coisa junta, importante. Vamos ver se dá.

Bom ver a Globo voltar a um política definida nos "Casos Especiais", principalmente trazendo escritores como Osman Lins. Digo voltar, porque em 1975 a política da emissora em relação a este programa foi muito inferior à de anos anteriores onde ele se constituiu numa de suas principais atrações.

Há uma razão nessa diminuição de intensidade: a emissora agora está produzindo quatro novelas diárias ao mesmo tempo (antes eram três) e sua capacidade produtiva no setor fica diminuída, esgotada quase. Mas isso é problema dela. O meu é cobrar e pedir mais, no caso um "mais" referente a um programa que ela teve peito de fazer, de valorizar, de qualificar para depois diminuir sua freqüência e importância no quadro geral da programação.

O outro ponto importante é a volta de Cassiano Gabus Mentes à direção de programas. Cassiano é filho de um grande radialista da época áurea do rádio em São Paulo. Vale dizer, nasceu no metier. Tanto nasceu que, mocíssimo, foi fundador da TV no Brasil, pois participou da entrada do ar do primeiro canal, a Tupi de São Paulo, em 1950. Foi um dos produtores do programa de estréia.

Consta, aliás, que após este programa inaugural, o canal já no ar, a rapaziada cansadíssima pelo esforço de colocá-lo no ar, se reuniu num bar de madrugada para jantar e comemorar. Tudo bem, todos cansados mas felizes com a estréia que custara meses de trabalho. Aí, de repente, no meio da noite, Cassiano toma um susto, empalidece e faz a pergunta fatal: " − O que é que nós vamos botar no ar amanhã?" Eles haviam se esquecido, no afã de preparar a estréia.

Começava com esta pergunta uma fase de vinte e cinco anos de luta diária de centenas de homens para cada dia colocar no ar, se possível o melhor para o público. E durante todo este tempo o jovem Cassiano lá estava, ocupando todos os postos na Tupi de São Paulo, dela saindo há cerca de uma ano, para seis meses depois, aceitar o convite da Globo e passar a dirigir a série

"Caso Especial", que estava meio abandonada e vivia num impasse quanto a obras, freqüência, estilos, autores etc.

A "Ilha no Espaço" mostrou a categoria, a técnica, o artesanato e o sentido do espetáculo dramático de Cassiano Gabus Mendes. Porque o que se viu ali era a obra de um Diretor, ele, pleno conhecedor dos recursos das lentes, usadas corretamente em função da intenção ou da expressão requerida, um escultor de atores capaz de colocá-los no ponto máximo da tensão latente exigida pela obra, enfim, uma pessoa que conhece Tevê, do varredor ao Diretor Geral, e que hoje volta a paixão fundamental do verdadeiro homem de televisão: fazer programas. Porque o resto (dirigir canais) é uma chatura e só dá dor de cabeça, pressão alta, incompreensões e injustiças.

Tudo isso, porém não significa que eu considere perfeita videomontagem de "A Ilha No Espaço". Não! O excessivo ritmo inicial prejudicou o entendimento pleno da exposição: um corte errado da edição ao fim do primeiro quadro interrompeu abruptamente a fala de Regina Vianna: alguma indecisão estilística entre o tratamento realista dos atores e o do absurdo (o indicado) tornou sutil demais a simbologia buscada pelo autor como forma de expressar o esmagamento, o terrível esmagamento e solidão do homem de classe média enleado nas ilusões do sistema, hiperexcitado em seu nível de aspiração e sempre nas mãos de novos e mais hábeis portadores de promessas e bens.

bela forma concentrada pelo autor, por causa das indecisões estilísticas da direção, acabou ficando confusa para o telespectador médio e mesmo para o acima da média.

Mesmo assim passou a tensão, passos a opressão terrível do personagem central magnificamente interpretado pelo Cecil Thiré ator que talvez seja a grande revelação do ano televisivo, já que no teatro seu labor já está revelado como ator e como Diretor.

Mesmo assim, passou o artesanato maduro de Cassiano Gabus Mendes, usando a grande angular para distorcer cenas que a exigiam, passou o uso da câmara portátil conseguindo agitação nervosa, tremores, ânsia, onde eram necessárias. Passou o momento genial de "Arantes" conversando com o papagaio.

Em compensação, não passou a cena qual Arantes começa a olhar seus parentes e dizer-lhes verdades de vida, principalmente à filha de dezesseis anos com marcas de um envelhecimento interior do qual ela não tinha culpa mas lavrava, infernal. E não passou porque toda a força do

texto e do drama, sei lá me pareceu aqui minimizada pela direção. Era uma cena belíssima, onde o discurso tinha que imperar principalmente porque muito bem escrito.

Em síntese: fizeram uma televisão moderna, participante, fora dos esquemas arrumadinhos e certinhos, um espetáculo de estrutura aberta, deixando muito para o telespectador completar, como deve ser em se tratando de arte. Mas nem sempre conseguiram a clareza necessária.

Uma nota final, indispensável: genial a música incidental de Julio Medaglia. Das melhores sonoplastias que tenho visto em tevê.

Oxalá agora esta série engrene como já engrenara em anos anteriores.