

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA,  
ENSINO E ESCRITA CRIATIVA

LUCAS FURTADO ESTEVES

**O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO:**  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO NARRATIVO DO TEXTO CINEMATOGRAFICO  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Porto Alegre 2018

LUCAS FURTADO ESTEVES

**O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO:  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO NARRATIVO DO TEXTO  
CINEMATOGRAFICO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para a obtenção do título de Mestre.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre 2018

### CIP - Catalogação na Publicação

ESTEVES, LUCAS FURTADO

O roteiro como gênero literário: uma análise do discurso narrativo do texto cinematográfico / LUCAS FURTADO ESTEVES. -- 2018.

260 f.

Orientadora: MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. LITERATURA. 2. CINEMA. 3. ESCRITA CRIATIVA. 4. ROTEIRO. 5. GÊNERO LITERÁRIO. I. DE LIMA E SILVA, MÁRCIA IVANA, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pois sem seu apoio e incentivo essa pesquisa não seria possível.

Ao Instituto de Letras da UFRGS por me acolher, apoiar e oferecer um espaço onde pude crescer como pesquisador, romancista e pessoa.

Aos professores da pós-graduação em Letras pelo conhecimento imensurável que me transmitiram e pelo modelo de profissionais que são e que pretendo seguir também como professor.

Ao Chrystian, a quem tenho orgulho de chamar de meu primeiro melhor amigo.

Ao Renato, meu irmão, dono de uma sabedoria inigualável e que me faz uma pessoa melhor.

À Gabriela, que ocupa um espaço em minha vida para o qual ainda não inventaram uma palavra, mas que posso chamar de meu porto seguro.

Ao Luiz Antônio Assis Brasil, minha inspiração de vida.

Ao Diego Grando, irmão mais velho que nunca tive, mas agora tenho.

À minha orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva, pelo carinho, atenção e ensinamentos que vão muito além da sala de aula.

Ao meu tio, Sérgio, que tem o dom da palavra e o dom do amor.

Ao Anakin, pelas conversas, parcerias e poemas.

Ao meu pai, Antônio, que sempre me fez ver a realidade em todas as coisas.

Ao Sérgio Trein, que tenho orgulho de dizer que é da minha família.

À minha irmã, Sofia, dona do meu coração.

À minha mãe, Thaís, que me ensinou a contar histórias.

## RESUMO

Esse trabalho se divide em duas partes, sendo a primeira de caráter teórico e a segunda um romance de ficção. A primeira parte, busca responder a seguinte pergunta: pode o roteiro de cinema ser visto como um gênero literário? Para isso, usa-se a teoria estruturalista de Gerard Genette com o intuito de analisar roteiros de cinema a luz daquilo que se pensou sobre a estrutura literária. Dessa forma, se faz possível estreitar os limites entre a prosa e o texto cinematográfico para compreender suas semelhanças e diferenças. Já a segunda parte do trabalho, diz respeito a um texto ficcional que, entre outras coisas, tem como objetivo trazer para a prática os aspectos trabalhados na teoria. Isso ocorre fazendo com que formalmente o romance flerte com a prosa literária e com o texto do roteiro de cinema.

**Palavras-chave:** Cinema. Roteiro de cinema. Romance. Gênero literário. Escrita criativa.

## **ABSTRACT**

This work is divided in two parts, the first of theoretical character and the second a novel of fiction. The first part seeks to answer the following question: Can the movie script be seen as a literary genre? For this, the structuralist theory of Gerard Genette is used in order to analyze cinema scripts in light of what one has thought about the literary structure. In this way, it is possible to narrow the boundaries between prose and the cinematographic text to understand their similarities and differences. Already the second part of the work, concerns a fictional text that, among other things, aims to bring to practice the aspects worked on the theory. This occurs by making the novel formally flirt with literary prose and with the text of the screenplay.

**Keywords:** Cinema. Screenplay. Romance. Literary genre. Creative writing.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Aviso sobre o modo de realização do filme “Enter the Void” .....	81
Figura 2: Trecho que trata dos movimentos da câmera .....	82

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Estrutura de roteiro .....	33
---	----



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2 O QUE É UM ROTEIRO E UMA BREVE HISTÓRIA DE SUA CONSTRUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>3 O QUE HÁ DE LITERÁRIO NOS ROTEIROS DE CINEMA.....</b>	<b>37</b>
3.1 O ENUNCIADO TÉCNICO-NARRATIVO .....	38
3.2 TEMPO .....	42
3.3 MODO .....	58
3.4 VOZ .....	75
<b>4 O QUE O CINEMA QUER DE NÓS E O QUE ESTAMOS FAZENDO COM ELE .....</b>	<b>87</b>
4.1 A RELAÇÃO QUE (NÃO) TEMOS COM A PALAVRA E A OBSESSÃO QUE TEMOS PELA IMAGEM.....	87
4.2 OS DOIS TIPOS DE CINEMA E O QUE CADA UM DELES QUER DE NÓS .....	96
4.3 MAS E O QUE É O CINEMA DE ARTE E O QUE OS ROTEIROS TEM A VER COM ISSO?	100
<b>5 O ROMANCE .....</b>	<b>104</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>253</b>
6.1 ASPECTOS DA TEORIA.....	253
6.2 UM BREVE RELATO SOBRE A ESCRITA DE “NATUREZA MORTA”.....	254
6.3 UM LUGAR NO MUNDO.....	255
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>257</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As relações entre literatura e cinema datam da criação desse último. Assim que o cinema foi inventado, a literatura passou a cumprir papel fundamental em seu desenvolvimento como fonte e inspiração para as histórias que a sétima arte iria contar. Em função disso, quando pensamos na aproximação entre o cinema e a literatura, a primeira ideia que nos ocorre diz respeito à adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual. Recordamos dos livros que também se canonizaram nas telas e das transposições bem e malsucedidas. Lembramos de obras literárias que só ficaram conhecidas devido ao sucesso dos filmes e das obras cinematográficas que não chegaram aos pés das literárias.

No entanto, outro elemento chave parece não estar tão presente nos estudos referentes a essa relação. O roteiro de cinema, ponto de partida de uma obra cinematográfica, possui mais elementos de contato com a literatura do que se percebe à primeira vista. Além da característica básica de utilizar da mesma ferramenta que a literatura, a palavra, o roteiro tem como objetivo narrar uma história criando imagens e sons através do texto. E, por mais que o roteiro esteja presente nas análises que relacionam filme e livro, ele raramente é estudado como obra isolada.

Essa escassez de estudos referentes ao roteiro é compreensível se refletirmos a respeito disso pela ótica dos realizadores. Dentro do processo de confecção de um filme o roteiro tem uma função importante apenas no início da feitura da obra, ele narra, através de palavras, aquilo que iremos ver no filme pronto. Depois de ele ser lido e decupado acontece a pré-produção na qual o filme é planejado e o roteiro já não é mais observado como uma narrativa que está sendo contada, ele passa a ser lido por cada um dos integrantes da equipe e, cada um deles, observará o que lhe disser respeito. Diretores de arte leem o roteiro à luz do cenário, fotógrafos leem pensando nos enquadramentos, atores leem para decorar suas falas e o produtor lê pensando onde poderá economizar dinheiro. Depois disso, o filme inicia o procedimento de produção que, nada mais é, do que a filmagem. Nesse ponto, a linearidade narrativa da obra perde-se completamente, pois a ordem da filmagem não segue o roteiro. Primeiro filmam-se as cenas mais difíceis, depois as cenas com o ator que terá de viajar na semana seguinte e, dessa forma, a narrativa é apenas uma abstração mental daqueles que precisam pensar nela para que o filme mantenha-se fazendo sentido. Por fim, na finalização, é o montador que volta a observar o filme como uma obra narrativa linear. Mas, dessa vez, não mais à luz do roteiro e sim assistindo ao material bruto da filmagem, pois o que importa agora é o que foi filmado ao longo desse processo. E, assim, o filme está pronto. Depois de tudo isso, anos de filmagem, uma série de problemas e diversas mudanças, já não faz mais sentido olhar para um pedaço de papel que, muito provavelmente, chegou às telas de uma forma bem diferente de

como foi escrito. E, em função disso, o roteiro perde gradualmente seu valor ao longo desse processo.

Embora essa lógica faça sentido quando pensamos nos realizadores, é necessário que a abandonemos para darmos início a essa pesquisa. Associado ao filme, o roteiro passa a não ter mais importância depois que a obra é filmada, mas, se o separarmos do produto, seremos capazes de encontrar uma série de elementos exclusivos de sua escritura que virão a ter implicações tanto na obra final, decorrente desse roteiro, quanto nas reflexões que o relacionam com a literatura.

Pensando a respeito disso tudo é que esse trabalho tem início. Mais especificamente, a partir da seguinte pergunta: poderia o roteiro de cinema ser visto como um gênero literário?

De partida, esse trabalho já possui um único objetivo. Compreender se estruturalmente, a literatura e o roteiro de cinema têm relações de proximidade. Isso significa que não iremos analisar o conteúdo das obras ou seu contexto histórico. Para compreendermos se o roteiro de cinema poderia ser visto como um gênero literário, nos basta compreender como ele é escrito e quais suas especificações.

Nesse sentido, para responder o questionamento principal, o trabalho se divide em duas partes. A primeira delas diz respeito a uma investigação teórica que irá aproximar estudos do cinema e da literatura com a intenção de mapear suas diferenças e semelhanças. Já a segunda, consiste em uma obra literária inédita de caráter ficcional que, entre outras coisas, buscará ilustrar aquilo que se discute na teoria.

A primeira parte se divide em três capítulos. O primeiro deles conta brevemente a história do roteiro de cinema para tentarmos entender exatamente o que é o roteiro cinema, quais suas especificações e como ele foi sendo construído ao longo da história.

O segundo capítulo consiste em uma análise mais aprofundada de diversos roteiros de cinema à luz da teoria literária estruturalista, mais especificamente a “Análise do discurso narrativo – um ensaio de método”, de Gerard Genette. Escolheu-se trabalhar com esse autor, pois, uma vez que ele busca definir conceitualmente o que é a literatura do ponto de vista estrutural, pareceu produtivo aplicar seus conceitos ao roteiro de cinema. Pois, a partir disso, torna-se possível compreender se, estruturalmente, a literatura e o texto cinematográfico possuem relações de proximidade.

Já o último capítulo busca tratar de um assunto mais subjetivo, mas que tem total relação com nossa pergunta principal. Iremos discutir as diferenças entre o mercado audiovisual e o mercado literário com o objetivo compreender os motivos pelos quais as pessoas não se interessam em ler os roteiros dos filmes que assistem, uma vez que, muitos deles, estão disponíveis para o público em geral.

Após tudo isso, inicia-se então o romance. Essa obra relaciona-se com a teoria estudada no sentido de que busca aproximar o texto da prosa do texto cinematográfico. A partir de implicações narrativas, o livro lida com os dois estilos de escrita e se propõe a estreitar seus limites, semelhanças e diferenças. Em função disso, a partir de outro prisma, o romance também busca responder se o roteiro de cinema pode ser visto como um gênero literário.

Porém, como esse trabalho insere-se na tradição da escrita criativa, é importante que o leitor reconheça que essa obra ficcional diz respeito a uma primeira versão de um livro. No entanto, não se busca com isso diminuir a relevância do trabalho e nem relativizar suas falhas, mas sim esclarecer que se trata aqui de um texto ainda em mutação. Uma das principais características de construir um trabalho ficcional dentro da academia é a possibilidade de discuti-lo em um ambiente especializado e, a partir desses debates, retrabalhá-lo.

Os estudos que buscam aproximar literatura e cinema já são vastos e muito contribuem para o entendimento de ambas as linguagens. Porém, investigações que se atenham a analisar o roteiro de cinema em relação a literatura ainda são escassas e muito tem a nos esclarecer sobre as transformações da arte da palavra.

## 2 O QUE É UM ROTEIRO E UMA BREVE HISTÓRIA DE SUA CONSTRUÇÃO

Para que iniciemos a análise dos roteiros selecionados, primeiramente precisaremos refletir a respeito do que se entende por roteiro de cinema. O que é um roteiro? Para que ele serve? Como ele é escrito? Com base nessas perguntas, buscaremos compreender mais detalhadamente o funcionamento do roteiro de cinema desmembrando suas partes, nomeando-as e compreendendo sua função para que, a partir dessa definição, possamos estabelecer uma base comum e compará-la com as diferentes formas de se escrever que nosso corpus apresenta.

Após essa definição de o que se entende por um roteiro de cinema, partiremos para a análise propriamente dita. Nela, discutiremos os critérios narrativos básicos da escrita literária a fim compará-los com a escrita do texto cinematográfico. Dessa forma, será possível traçar semelhanças e diferenças entre as duas linguagens e compreender como e por quê essas relações existem. Com isso, será possível visualizar as inúmeras formas de se escrever roteiros e buscar entender quais as implicações práticas de cada uma dessas formas.

Nosso corpus de análise será composto por diferentes tipos de roteiros. Os critérios para selecioná-los têm como base diferentes visões de como se faz um roteiro, diferentes tipos de cinema sendo pensados e diferentes épocas do cinema sendo contempladas. Iremos de Frederico Fellini, que escrevia roteiros sucintos para produções minimalistas, a Quentin Tarantino, que representa uma inovação narrativa no universo hollywoodiano. Passaremos por Ingmar Bergman, que desconstrói quase tudo o que se entende por roteiro de cinema, e chegaremos a Woody Allen, que insere a literatura em todas as camadas de suas obras.

O primeiro passo para iniciarmos nossa aproximação entre literatura e roteiro de cinema é definirmos o que é um roteiro de cinema. Para isso, utilizaremos alguns estudiosos do audiovisual, bem como roteiristas que buscaram estabelecer algumas normas para definir o que se enquadra na categoria “roteiro de cinema”.

Quando o cinema foi inventado, poucos tinham as condições e a ambição necessários para experimentar suas possibilidades. As primeiras produções conhecidas, como as dos irmãos Lumière, por exemplo, ainda nem tinham o intuito ficcional que passou a imperar no cinema pouco tempo depois. Em função de suas técnicas ainda estarem em desenvolvimento, a capacidade de criação era escassa e não se dispunha de muitas tecnologias. Além disso, as primeiras produções cinematográficas normalmente eram realizadas por apenas uma pessoa.

Os primeiros roteiros de cinema nem sequer se chamavam “roteiros”. Inicialmente, os roteiros eram chamados de “*scenarios*”, o que, numa tradução não literal, poderíamos relacionar com as sinopses que hoje em dia conhecemos bem. Basicamente, a função dos “*scenarios*” era contar muito brevemente a história do filme. Não havia um detalhamento do que se passaria na obra

e nem regras de escritura para que o “*scenario*” fosse concebido. Além disso, o “*scenario*” possuía uma função diferente da que o roteiro de cinema exerce nos dias de hoje. Quando escrito, era veiculado em catálogos das salas de cinema e das empresas que exibiam os filmes para que o público os lesse antes de ver o filme e, assim, entendesse sobre o que a película tratava.

Logo que foi inventado, os filmes muitas vezes nem eram compreendidos pelo público em geral. Em alguns locais onde a tradição oral na contação de histórias era mais comum, o público se confundia quando via uma série de imagens simultâneas sem que alguém explicasse o que estava acontecendo. Assim, era necessário que um profissional que já conhecesse a história do filme se posicionasse em frente à tela e explicasse a história, o que os personagens faziam e como uma imagem se relacionava com a outra.

Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia [...] de pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado explicador. Desapareceu – pelo menos na Espanha – por volta de 1920 (CARRIERE, 2015, p. 13).

Com explica Carrière, esse profissional dava conta de ajudar o público a entender melhor o que acontecia na tela. E, junto com isso, o “*scenario*” servia para auxiliar esses espectadores. Antes de assistir aos filmes, sempre era recomendado que as pessoas lessem essa sinopse para que já chegasse mais preparadas para a exibição. Ou seja, naquela época o que se entendia por “roteiro” era mais para o público do que para aqueles que produziam os filmes.

Aos poucos, conforme o cinema foi se tornando mais comum, o engajamento artístico dos realizadores começou a crescer. Em consequência disso, se percebeu o que o roteiro era uma ferramenta excelente para que a história que viria a ser contada com imagens fosse, antes, narrada com palavras. Assim, George Méliés talvez tenha sido o primeiro cineasta a compor um roteiro com um objetivo de detalhar a narrativa do seu início ao seu fim.

A seguir, se pode ver o roteiro de “Viagem à lua” (1902):

1. Congresso Científico no Clube Astronômico.
2. Planejamento da Viagem. Indicação dos Exploradores e Servos. Adeus.
3. As Oficinas. Construindo o Projétil.
4. As Fundições. A Chaminé. A fabricação do Canhão Gigante.
5. Os Astrônomos-Cientistas entram na Cápsula.
6. Carregamento do Canhão.
7. O Canhão Gigante. Marcha pelos Atiradores. Fogo!!! Saudação à Bandeira.
8. O Voo pelo Espaço. Aproximação à Lua.
9. Aterrissagem bem no Olho da Lua!!!
10. Voo da Cápsula Foguete para a Lua. Aparência da Terra vista da Lua.
11. A Planície de Crateras. Erupção Vulcânica.
12. O Sonho das 'Estrelas' (Bolies, Ursa Maior, Febe, as Estrelas Gêmeas, Saturno).
13. A Tempestade de Neve.
14. 40 Graus abaixo de Zero. Descida em uma Cratera Lunar.
15. No Interior da Lua. O Cogumelo Gigante Grotto.
16. Encontro e Luta com os Selenitas.

17. Aprisionados!!
18. O Reino da Lua. O Exército Selenita.
19. O Voo ou Escape.
20. Busca Selvagem.
21. Os Astrônomos encontram a Cápsula Novamente. Partida da Lua no Foguete.
22. A Queda Vertical do Foguete no Espaço.
23. Mergulho no Mar Aberto.
24. Submersos no Fundo do Mar.
25. O Resgate. Retorno para o Porto e Terra.
26. Grandes Festas e Comemorações.
27. Coroação e Condecoração dos Heróis da Viagem.
28. Procissão de Fuzileiros Navais e Bombeiros. Passagem da Marcha Triunfal.
29. Construção da Estátua Comemorativa pelo Prefeito e Conselho.
30. Júbilo Geral (tradução do autor)<sup>1</sup>.

No roteiro acima já podemos perceber algumas características embrionárias do que viria a se transformar no texto cinematográfico nos anos seguintes. Inicialmente, é interessante observar que já havia uma preocupação em realizar uma divisão numérica, bem como é aconselhável que se tente observar quais os critérios que Méliés utilizou para essa divisão específica.

A primeira hipótese que poderíamos levantar a respeito de seu critério seria dizer que cada número corresponde a uma cena. Porém, naquele momento ainda não havia uma concepção clara do que caracterizaria uma cena. Por esse termo ainda nem ser utilizado pelos realizadores, não haveria como dizer que Méliés dividiu seu roteiro por cenas, se o próprio conceito de cena ainda não existia. Na sequência, seria possível considerarmos que a divisão de Méliés ocorre por locações, ou seja, cada número corresponde a um local diferente em que se faria as filmagens. Porém, se observarmos, por exemplo, as duas primeiras divisões do roteiro, perceberemos que se trata de um mesmo ambiente. A primeira nos afirma que estamos no Congresso Científico de Astronomia e a segunda nos indica uma discussão a respeito de uma exploração especial, e embora apenas lendo o roteiro seja impossível afirmar com total certeza que se trata do mesmo ambiente, se assistirmos ao filme teremos, então, a confirmação de que a discussão ocorre no mesmo lugar. Logo, a hipótese da locação também se mostra equivocada.

Para tentarmos encontrar a resposta para qual seria o critério utilizado por Méliés ao

---

<sup>1</sup> No original: 1. *The Scientific Congress at the Astronomic Club.* / 2. *Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell.* / 3. *The Workshops. Constructing the Projectile.* / 4. *The Foundries. The Chimney-stack. The Casting of the Monster Gun/Cannon.* / 5. *The Astronomers-Scientists Enter the Shell.* / 6. *Loading the Gun.* / 7. *The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag.* / 8. *The Flight Through Space. Approaching the Moon.* / 9. *Landing Right in the Moon's Eye!!!* / 10. *Flight of the Rocket Shell into the Moon. Appearance of the Earth From the Moon.* / 11. *The Plain of Craters. Volcanic Eruption.* / 12. *The Dream of 'Stars' (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn).* / 13. *The Snowstorm.* / 14. *40 Degrees Below Zero. Descent Into a Lunar Crater.* / 15. *In the Interior of the Moon. The Giant Mushroom Grotto.* / 16. *Encounter and Fight with the Selenites.* / 17. *Taken Prisoners!!* / 18. *The Kingdom of the Moon. The Selenite Army.* / 19. *The Flight or Escape.* / 20. *Wild Pursuit.* / 21. *The Astronomers Find the Shell Again. Departure from the Moon in the Rocket.* / 22. *The Rocket's Vertical Drop into Space.* / 23. *Splashing into the Open Sea.* / 24. *Submerged At the Bottom of the Ocean.* / 25. *The Rescue. Return to Port and Land.* / 26. *Great Fetes and Celebrations.* / 27. *Crowning and Decorating the Heroes of the Trip.* / 28. *Procession of Marines and Fire Brigade. Triumphal March Past.* / 29. *Erection of the Commemorative Statue by the Mayor and Council.* / 30. *Public Rejoicings.*

estabelecer uma divisão numérica vamos avaliar a forma textual utilizada pelo autor. É interessante perceber que todos os tópicos são concisos. Ele se atém apenas ao mais importante, fazendo menção quase sempre a ações. Alguns, como o 1 e o 15, se referem a lugares. A maioria, como podemos observar, descreve uma ação em poucas palavras. Porém, se observarmos os números 7, 9 e 17, veremos que há um recurso linguístico específico, o uso de ponto de exclamação. Por que Meliés o utiliza? O número 7, por exemplo, contém mais texto além do que carrega essa pontuação: “*The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag*”. Observando atentamente, veremos que a primeira frase desse tópico parece indicar um local ou uma espécie de introdução a ele, pois não há uma ação descrita. A segunda frase parece indicar uma ação, dizendo que “os atiradores entram em marcha”. A terceira frase contém apenas a palavra “Fogo” seguida de três pontos de exclamação. Já a última frase indica uma ação final, que é a de “fazer uma saudação à bandeira”. Ou seja, todo o andamento da divisão 7 sugere uma lógica narrativa de início, meio e fim. Sendo que as duas primeiras e a quarta frase indicam os três principais momentos dessa divisão. Mas por que criar essa terceira frase e se ater a apenas uma palavra? O uso das exclamações não é por acaso: ele parece indicar uma intenção na leitura do texto, uma intenção que contém intensidade, quase como um grito. Seria possível afirmar que se trata de uma fala? Infelizmente, na época em que o filme foi realizado a tecnologia sonora ainda estava a mais de uma década de distância. Porém, no contexto narrativo apresentado por Meliés faz sentido acreditar nessa hipótese, uma vez que essa frase carrega uma importância dramática tão grande quanto as outras três frases da divisão 7. Ou seja, mesmo que o autor soubesse que não seria possível ouvir nenhuma fala, a importância narrativa dessa frase lhe é tão cara que ele fez questão de escrevê-la.

A partir da lógica de análise do tópico 7, poderíamos então afirmar que os outros dois tópicos que utilizam o ponto de exclamação também se referem a falas. Porém, se ainda não havia o dispositivo sonoro, por que Meliés se preocupou em escrevê-las? A resposta para essa pergunta nos ajuda a responder também à questão inicial, referente ao critério utilizado para a divisão numérica. Para Meliés, o aspecto mais importante da escritura do roteiro era narrativo. Todas as descrições realizadas por ele têm como principal função narrar a história que o filme conta. Por isso, é possível concluir que a divisão numérica tem como critério narrar os principais momentos do filme em termos de importância dramática, ou seja, desde o início do cinema o roteiro já tinha como principal função narrar aquilo que seria filmado. E, por mais que isso pareça óbvio, é importante ressaltarmos essa função uma vez que, nos dias de hoje, muitos críticos e teóricos do cinema buscam defender que o roteiro serve apenas como um material de produção para a execução do filme. Mesmo que essa função também caiba ao roteiro, nossos próximos exemplos, assim como esse, nos ajudarão a perceber que a função técnica é secundária quando comparada a função narrativa.

Alguns anos mais tarde, quando o cinema revelava cada vez mais sua força artística, uma



outra figura importante começou a lançar filmes. Charles Chaplin, talvez o maior cineasta da história do cinema, foi um dos principais responsáveis por tornar ainda mais complexas as formas de se narrar no audiovisual. Enquanto Meliés desbravava as possibilidades técnicas do cinema criando histórias mais simples, Chaplin começou a conceber tramas de grande peso dramático e cômico. Em sua biografia, o detalhamento de seu processo criativo fica bastante claro. Em “Luzes da Cidade”, um de seus filmes mais importantes, muito antes de iniciar a produção do filme, Chaplin escreveu minuciosamente todas as suas ideias para o filme, inclusive diferentes versões de uma mesma cena. O clímax do filme, por exemplo, foi pensado e repensado diversas vezes.

Exterior da floricultura. É tarde da noite. Em frente à floricultura há um monte de flores e a florista e outras pessoas estão reunindo e regando as várias plantas. Conforme eles pegam algumas das flores murchas e jogam na sarjeta, o Vagabundo aparece. Ele para, curva-se para pegar uma flor e, quando a põe na lapela do casaco, a garota ri dele. Ele fixa os olhos na florista e sorri para ela. Com um gesto divertido, ele se vira para as outras garotas e observa: “Ele está flertando conosco”. E todas riem.

A moça não sabe a idade do Vagabundo, mas ele sabe que ela sonha com o dia em que seu homem ideal voltará. De repente, ela pega uma bola rosa e com a mão estendida, oferece a flor para ele, ainda divertida com sua aparência ridícula. O Vagabundo continua a sorrir e seu olhar ainda está fixo nela. Ele se move lentamente na direção dela, pega a flor e coloca na lapela, sem desviar o olhar. Depois ele se afasta lentamente, olhando para trás, sorrindo como que por entre lágrimas, enquanto a florista e as outras moças são mostradas rindo entusiasmadamente (CHAPLIN apud ROBINSON, pp. 400 - 401).

Embora ainda não fosse o final definitivo, Chaplin já mostrava ter uma visão clara do que aconteceria no filme. Como denota seu biógrafo: “havia várias ideias para a elaborações adicionais e complicações do enredo [...] Muitas páginas foram preenchidas com esquemas possíveis de explorar a comédia, a ironia e o *pathos* das ilusões da garota sobre o amigo e benfeitor” (ROBINSON, p. 402). Ou seja, é notório que Chaplin era muito detalhista no que dizia respeito à construção narrativa de seus filmes.

Em termos textuais, o trecho acima apresenta algumas características importantes de analisarmos. Embora não seja o roteiro definitivo de “Luzes da cidade”, alguns aspectos da escritura já demonstram uma preocupação cênica. Inicialmente, a primeira frase faz um apontamento geográfico com a intenção de nos situar em termos de localidade. Ela apenas diz “exterior da floricultura”, indicando que a cena que será descrita a seguir se passa nesse local. Mas por que dizer que estamos fora da floricultura e não dizer simplesmente que estamos na rua? Pois é importante que a floricultura esteja lá, visível, fazendo parte da cena. Como a continuidade do texto demonstra, os personagens interagem com as flores e a importância narrativa da floricultura é fundamental para esse filme. Ou seja, esse primeiro apontamento a respeito da localização em que a cena se passa tem duas funções: a primeira função é narrativa, pois assim entendemos onde estamos na história e nos fica claro que esse é um local importante para essa trama. Já a segunda função é técnica, ou, como também poderíamos chamar, uma função de produção: quando a equipe que realiza o filme lê estes

dizeres, fica então ciente de que a locação em que se realizará a filmagem é a floricultura. Não seria possível, por exemplo, filmar essa mesma cena em uma rua qualquer, pois precisamos da existência da floricultura para que a cena ocorra como foi planejada. Com isso, é possível concluir que as duas funções dessa frase se complementam, pois se a produção não executasse a cena no local em que ela foi planejada para ser executada, a narrativa seria prejudicada.

Outro aspecto fundamental de percebermos no texto de Chaplin é o fato de que a grande maioria do que está descrito diz respeito a ações ou descrições. Geralmente são frases curtas que narram aquilo que o personagem está fazendo ou descrevem como são os personagens ou o ambiente. O único momento em que algo de outra natureza é relatado se encontra no início do segundo parágrafo. O trecho diz: “a moça não sabe a idade do Vagabundo, mas ele sabe que ela sonha com o dia em que seu homem ideal voltará”. Assim como o resto, tal trecho está escrito de forma sucinta e objetiva, porém essa parte do texto diz respeito a algo interno dos personagens. Não é uma ação como as outras – ou, em outras palavras, não é uma afirmação visual –, mas nos conta algo a respeito daquilo que os personagens são e sentem.

Com essa questão, se dá início a uma das principais discussões acerca da escrita de roteiro e da qual iremos tratar ao longo de todas as análises. No entanto, inicialmente é importante compreendermos que, partindo da ideia de que o roteiro possui duas funções – narrativa e técnica –, um trecho como esse, que não oferece uma informação visual, é inexecutável tecnicamente. A importância narrativa dessas frases é fundamental, porém para que as informações ali transmitidas cheguem no espectador, elas têm de ser mostradas imageticamente e não apenas escritas. Surge, então, a pergunta: está errado escrever assim? Eu defendo que não. Porém, como veremos na sequência, alguns dos teóricos de cinema dirão que está errado, pois sendo escrito assim, o roteiro não cumpre com uma de suas funções. Voltaremos a essa discussão mais adiante, mas é importante salientarmos aqui que, desde o início do cinema, a escritura do roteiro já se torna suscetível a polêmicas e discordâncias no que diz respeito à sua função.

Há ainda outro aspecto fundamental a ser percebido na escrita de Chaplin. O tempo verbal do texto se encontra sempre no presente. Nada aconteceu, tudo acontece. E isso não é por acaso: via de regra, o uso do tempo presente no roteiro de cinema é o único uso possível, pois a temporalidade do filme sempre é presente. Vemos o filme enquanto aquilo que nos é mostrado ocorre em tempo real, e não como algo passado ou futuro. Dessa forma, identifica-se no uso do tempo verbal uma funcionalidade técnica para o texto e não narrativa.

A biografia de Chaplin também apresenta alguns de seus roteiros originais escritos às vésperas das filmagens. Como dito anteriormente, o trecho mostrado acima se trata de uma escritura bastante inicial, na qual Chaplin ainda estava concebendo a ideia para o filme. O roteiro a seguir diz respeito a um momento muito avançado em termos de produção.

Título: Uma grande sede uma esposa pequena

1. Banco no parque. Mack Swain e Alice Davenport estão sentados lado a lado. Mack se levanta e sai para -
2. A barraca de refrescos. Mack toma um refresco.
3. Banco no parque (como filmado na Cena 1). Alice apanha uma rosa

Título: O destruidor de lares

4. Bebedouro. Carlitos, tentando tomar um pouco de água, molha-se inteiro.
5. Banco do parque. Alice ri, joga um charme. Depois de recompõe
6. Bebedouro. Carlitos sai para -
7. Banco no parque. Carlitos se senta – na rosa de Alice

Título: “Algo atacou meu traseiro”

8. Banco no parque. Carlitos flerta com Alice, mas ela não responde.

Título: “Parece que estamos nos dando bem”

9. Banco no parque. Alice continua indiferente.
10. Barraca de refrescos. Mack percebe o que está acontecendo.

Título: “Minha mulher – com um conquistador!”

11. Barraca de refrescos. Mack está claramente zangado.
12. Banco no parque. Alice manda Carlitos embora.
13. Barraca de refrescos. Mack sai impetuosamente rumo ao -
14. Banco do parque. Carlitos repousa seu pé sobre o joelho de Alice. Mack entra em cena e grita com os dois. Enquanto ofende Alice, ele cutuca Carlitos com o cotovelo. (CHAPLIN apud ROBINSON, p. 740)

O roteiro acima já se mostra bastante diferente do primeiro exemplo. Primeiramente, é perceptível que esse trecho é muito mais conciso e se atém apenas ao essencial. Não há descrições detalhadas, apenas ações pontuais. Em termos gerais, poderíamos arriscar que esse roteiro valoriza muito mais o aspecto técnico do que o aspecto narrativo. Mas, se olharmos atentamente, veremos que existem diversas relações com o exemplo mostrado anteriormente.

O primeiro elemento a se considerar é a divisão numérica existente nesse trecho. Como foi possível perceber, “Luzes da Cidade” não continha numeração em nenhum momento. Porém, se voltarmos ao trecho de Meliés, perceberemos que sua numeração é bastante semelhante à de Chaplin. Nesse sentido, se torna claro que a numeração no roteiro cumpre uma função puramente técnica: ela auxilia em uma organização cronológica de todas as ações que serão filmadas. Ou seja, em um primeiro momento Chaplin planejou sua história apenas em termos narrativos, e, aqui, a presença da funcionalidade técnica se torna mais presente.

O segundo aspecto a se analisar é da presença dos “títulos”, que no trecho de “Luzes da cidade” também não existiam. Embora a palavra “título” possa nos confundir, fazendo com que achemos que se trata do nome do filme, é importante lembrar que na época de Chaplin o cinema ainda era mudo, ou seja, os títulos são, na verdade, as cartelas que aparecem na tela para nos dizer algo. Então, se observarmos atentamente, veremos que o título 3, por exemplo, diz respeito a uma fala – diferentemente de Meliés, que colocava as falas no meio das ações, Chaplin as organiza melhor, colocando-as entre aspas e separando daquilo que é descrito logo abaixo. Ou seja, esses

textos têm como principal função uma utilidade narrativa, pois são usados para contar algo da história.

Um terceiro aspecto a se analisar é a forma como Chaplin descreve as ações. Como se pode perceber, todas as divisões numéricas são divididas em duas partes. A primeira frase nos indica um local e a segunda nos indica as ações que ocorrem nesse lugar. Por que isso é escrito dessa forma? Pois, como no trecho de “Luzes da cidade”, primeiramente somos situados em onde estamos para somente depois sabermos o que acontece nesse local. No caso da sequência acima, ela ocorre em uma praça, ou seja, diferentemente da localização do exemplo anterior, que apenas disse que a cena aconteceria na parte externa da floricultura, esse exemplo nos diz exatamente em que lugar da praça cada ação ocorre. No caso, aqui, os três locais apresentados são um banco da praça, uma barraca de refrescos e um bebedouro. Na sequência, as frases que precedem a localização sempre dizem respeito a uma ação executada pelos personagens. Diferentemente de “Luzes da cidade”, não há aquele momento em que algo do mundo interno dos personagens nos é informado. Aqui, tudo é imagético.

Além disso tudo, há dois recursos utilizados por Chaplin que são interessantes de analisarmos. O primeiro, diz respeito aos parênteses utilizados no tópico três, que diz: (como filmado na cena 1). O que isso quer dizer? Por cena 1, podemos supor que Chaplin se refere à divisão número 1 do texto. Quando ele diz que quer filmar a Cena 3 da mesma forma como filmou a Cena 1, Chaplin está fazendo uma afirmação técnica sobre a filmagem. Na primeira cena, marido e mulher estão sentados lado a lado, até que o marido se levanta. A cena seguinte ocorre em outro lugar, na barraca de refrescos. Logo em seguida, quando iniciar a Cena 3, voltamos para o mesmo lugar em que a Cena 1 aconteceu; porém, dessa vez, a mulher está sozinha. Embora seja impossível afirmar sem ver o filme, poderíamos criar a hipótese de que Chaplin queria filmar um enquadramento de câmera igual em ambas as cenas, pois, dessa forma, a ausência do marido estaria mais acentuada com um lado do banco da praça vazio. Se, por exemplo, a Cena 3 fizesse um *close* da mulher, o efeito não seria o mesmo, pois nos preocuparíamos em olhar mais para o rosto dela do que para o fato de ela estar sozinha. E, se olharmos para as cenas seguintes, em que Carlitos percebe que a mulher está lá, o fato de ela estar sozinha é o que o motiva a iniciar uma conversa com ela, ou seja, embora a informação presente nos parênteses seja uma informação técnica, ela existe para auxiliar a narrativa, pois, filmando dessa forma, a percepção dramática do espectador será diferente do que se fosse filmada de outro jeito.

O último recurso importante da escrita do roteiro de Chaplin diz respeito ao uso de um pequeno travessão, utilizado em algumas cenas, que parecem interromper a ação. No primeiro tópico o uso já está presente. O texto diz: “Mack Swain e Alice Davenport estão sentados lado a lado. Mack se levanta e sai para -”. Embora o uso do travessão pareça dar um fim abrupto e sem

sentido para o trecho, ele é usado para indicar que o personagem se desloca de uma locação para a outra, ou seja, se o personagem se movimenta para fora daquele espaço específico, o travessão indica isso. Como se pode ver, na Cena 2, o personagem que se levantou foi para a barraca de refrescos buscar um refrigerante. Isso quer dizer que a presença do travessão cumpre uma funcionalidade técnica de indicar para a equipe que, naquele ponto, haverá um deslocamento de locação. Com efeito, é possível concluir que as funcionalidades técnicas, que estão muito mais presentes nesse trecho do que no anterior, servem para que não haja confusão nas leituras e para que a filmagem possa ocorrer sem erros. Isto é, quando relacionamos o roteiro com a filmagem do filme, a importância das funcionalidades técnicas se torna maior.

Com Chaplin, é possível concluir que duas formas distintas de escrever roteiros têm funções diferentes, porém ambas narram a história que o filme está contando e criam artifícios de linguagem para facilitar a compreensão do texto. É possível dizer que ambas são um roteiro? Sim, os dois exemplos dizem respeito à escritura de roteiro, mas em fases diferentes. Como visto anteriormente, o primeiro exemplo foi escrito num momento muito distante da filmagem, em que Chaplin ainda estava criando a história. Já o segundo foi escrito às vésperas da filmagem. Porém, um exemplo não poderia viver sem o outro. Se não fosse a concepção inicial da história, não seria possível filmar a película, e se não fossem os detalhes técnicos a filmagem também não ocorreria. No entanto, ambos narram uma história e são escritos com a intenção de serem filmados, portanto, mesmo que o segundo exemplo carregue mais detalhamentos técnicos, ele não se torna mais roteiro do que o outro, pois ambos têm como objetivo o mesmo fim, que é narrar a história de um filme, e utilizam de artifícios linguísticos semelhantes para fazer isso.

Alguns anos mais tarde, o advento do som revolucionou o cinema, fazendo com que suas potencialidades narrativas evoluíssem muito. Nos anos 30, assim que todos os estúdios de cinema passaram a possuir a tecnologia necessária para que o som fosse gravado, novos gêneros se criaram e, entre eles, o musical. Ou seja, revoluções técnicas fizeram com que novas possibilidades narrativas pudessem ser construídas pelos realizadores. Filmes como *“The Jazz Singer”*, o primeiro filme a ter alguns diálogos sincronizados com a imagem, chegou às telas.

No final dessa mesma década foi criado também o cinema colorido. Uma possibilidade tecnológica que mudou, mais uma vez, a forma como o cinema viria a ser feito. Com isso, um dos primeiros filmes coloridos da história utilizou essa nova possibilidade como um recurso narrativo para criar sua história. *“O mágico de Oz”* (1939), dirigido por Victor Fleming, marcou a história do cinema e é lembrado até hoje como um dos melhores roteiros já escritos.

O exemplo a seguir é o trecho inicial do roteiro do filme.

MS -- Dorothy se abaixa aproximando-se de Totó -- fala com ele -- então corre pela estrada para b.g. -- Totó seguindo --

DOROTHY

Ela não está vindo ainda, Totó. Ela machucou  
você? Ela tentou, não é mesmo? Vamos --  
vamos falar para o tio Henry e tia Em.  
Vamos, Totó.

LS -- Quintal da fazenda -- Dorothy entra pela esquerda b.g. na estrada -- Totó a segue  
-- CÂMERA FAZ UMA PAN para a direita -- ela avança através do portão -- corre na  
direção da tia Em e tio Henry, que estão trabalhando na Incubadora --

DOROTHY

Tia Em! Tia Em!

MS -- Tia Em e tio Henry trabalham com pintinhos na incubadora --  
Dorothy entra correndo -- fala com eles -- Dorothy pega um pintinho -- CÂMERA se retira  
conforme tia Em e Dorothy vêm para a frente -- tia Em coloca o pintinho na gaiola com a  
galinha -- então acompanha conforme elas vão para b.g. para a incubadora -- Dorothy reage  
-- tio Henry olha para ela -- CAMERA FAZ UMA PAN dela para a esquerda pelo quintal--

DOROTHY

Tia Em!

TIA EM

Cinquenta e sete, cinquenta e oito --

DOROTHY

Escute o que a Srta. Gulch fez com o Totó!  
Ela --

TIA EM

Dorothy, por favor! Estamos tentando contar!  
Cinquenta e oito --

DOROTHY

Oh, mas tia Em, ela bateu nele no --

TIO HENRY

Não nos incomode agora, querida -- essa velha  
incubadora está mal e podemos perder  
muitas de nossas galinhas.

DOROTHY

Oh -- oh, coitadinhos. Oh, mas  
Tia Em, a Srta. Gulch bateu no Totó, bem nas  
costas com um ancinho, só porque ela diz que  
ele entra no jardim dela e persegue aquele velho gato nojento dela  
todos os dias.

TIA EM

Setenta -- Dorothy, por favor!

DOROTHY

Oh, mas ele não faz isso todos os dias -- só  
uma ou duas vezes na semana. E ele nem consegue pegar  
aquele velho gato dela, de qualquer forma. E agora ela diz que ela  
vai chamar o xerife e --

TIA EM

Dorothy! Dorothy! Estamos ocupados!

DOROTHY

Oh -- tudo bem<sup>2</sup> (tradução do autor).

Como é possível observar, o roteiro de “O mágico de Oz” se mostra bastante diferente dos exemplos vistos até então. Inicialmente, a formatação de texto ocorre de outra maneira. Ao invés de tópicos dividirem cada ação com frases curtas e diretas, há uma maior explicação a respeito de tudo o que acontece. E, além disso, há toda uma parte do texto que é centralizada no meio da página e que nos roteiros vistos anteriormente sequer existia.

Com a invenção do dispositivo sonoro não só os filmes se modificaram, mas a forma de escrever os roteiros teve de se adaptar a essa nova tecnologia. Nesse sentido, a escritura do texto cinematográfico se tornou mais complexa e detalhada do que era anteriormente. O roteiro de “O mágico de Oz”, por exemplo, tem dois tipos de disposição gráfica na página, que chamaremos de “Rubrica” e “Diálogos”. A rubrica diz respeito às descrições de ações, de cenários e de personagens, começando no lado esquerdo da página e seguindo como um texto normal, da esquerda para a direita. Já os diálogos são os trechos centralizados no meio da página, que sinalizam aquilo que os personagens estão dizendo. Falaremos de cada um dos dois.

Primeiramente, é interessante observar o estilo de texto apresentado pela rubrica. Mesmo que mais detalhado do que os roteiros de Chaplin ou Meliés, as rubricas de “O mágico de Oz” também se atêm ao necessário, usam uma linguagem objetiva e frases curtas. Porém, dão mais detalhes do que os exemplos anteriores. Há uma descrição mais minuciosa das ações dos personagens, semelhante ao primeiro exemplo de Chaplin, aquele escrito por ele quando ainda estava concebendo a ideia de “Luzes da Cidade”. O curioso é que aqui parece haver uma mistura entre os dois tipos de roteiro que Chaplin fazia, pois, enquanto há uma descrição mais minuciosa das ações dos personagens, há também uma preocupação em detalhar alguns elementos técnicos da filmagem.

Um exemplo é a cena, que já se inicia com uma sigla: “MS”. O que isso quer dizer? Embora em um primeiro olhar pareça algo complexo ou de difícil compreensão, fazendo com o que o

---

<sup>2</sup> No original: *MS -- Dorothy stoops down to Toto -- speaks to him -- then runs down road to b.g. -- Toto following -- / DOROTHY: She isn't coming yet, Toto. Did she hurt you? She tried to, didn't she? Come on -- we'll go tell Uncle Henry and Auntie Em. Come on, Toto. / LS -- Farm yard -- Dorothy enters left b.g. along road -- Toto following her -- CAMERA PANS right -- she comes forward thru gate -- runs forward to Aunt Em and Uncle Henry working at Incubator -- / DOROTHY: Aunt Em! Aunt Em! / MS -- Aunt Em and Uncle Henry working with baby chicks in incubator -- Dorothy runs in -- speaks to them -- Dorothy picks up baby chick -- CAMERA TRUCKS back as Aunt Em and Dorothy come forward -- Aunt Em puts chick in coop with hen -- then TRUCKS forward as they go to b.g. to incubator -- Dorothy reacts -- Uncle Henry looks at her -- CAMERA PANS her to left across yard -- / DOROTHY: Aunt Em! / AUNT EM: Fifty-seven, fifty-eight -- / DOROTHY: Just listen to what Miss Gulch did to Toto! She -- / AUNT EM: Dorothy, please! We're trying to count! Fifty-eight-- / DOROTHY: Oh, but Aunt Em, she hit him over the -- / UNCLE HENRY: Don't bother us now, honey -- this old incubator's gone bad, and we're likely to lose a lot of our chicks. / DOROTHY: Oh -- oh, the poor little things. Oh, but Aunt Em, Miss Gulch hit Toto right over the back with a rake just because she says he gets in her garden and chases her nasty old cat every day. / AUNT EM: Seventy -- Dorothy, please! / DOROTHY: Oh, but he doesn't do it every day -- just once or twice a week. And he can't catch her old cat, anyway. And now she says she's gonna get the sheriff, and -- / AUNT EM: Dorothy! Dorothy! We're busy / DOROTHY: Oh -- all right. Disponível em: <http://www.wendyswizardefoz.com/printablescript.htm>. Acesso em: 2 fev. 2018.*

entendimento da narrativa seja prejudicado, a sigla “MS” apenas faz referência a um tipo de enquadramento de câmera. Aqui, a sigla significa “*Medium Shot*”, que é nada mais que um enquadramento em plano médio. O plano médio ocupa um meio termo entre o plano aberto e o plano fechado. O plano aberto, por exemplo, poderia enquadrar uma vista inteira de morros. O plano médio mostraria que há uma pessoa no meio desses morros; talvez ela aparecesse de corpo inteiro ou até do peito para cima. Já o plano fechado poderia ser do rosto dessa pessoa. Porém, mesmo que dessa forma seja fácil de entender a diferença entre os três tipos de enquadramento, não há um consenso a respeito disso.

Ao longo de toda a história do cinema, diversos críticos, teóricos e manualistas buscaram tentar definir uma terminologia única para esse tipo de colocação. Nunca se chegou a nenhuma conclusão. Embora alguns nomes específicos, como “*close*”, por exemplo, tenham se tornado mais comuns, sempre houve discussões a respeito disso. Mas, em última instância, é a equipe de cada filme que irá decidir quais termos usar durante as filmagens. E isso nos prova que essa terminologia tem como função apenas fazer com o que os realizadores do filme se comuniquem bem no processo de execução do mesmo: ou seja, antecipar no roteiro algumas das terminologias com o intuito de indicar movimentos de câmera acaba por ser totalmente secundário. Isso é assim, pois muitas vezes durante o processo de filmagem a equipe acaba por modificar essas concepções prévias por inúmeras razões.

É importante salientarmos que há uma grande diferença entre aquilo que Chaplin dizia em seu roteiro a respeito de filmar a Cena 3 como filmou a Cena 1, e essa terminologia específica é utilizada pelos roteiristas de “O mágico de Oz”. Chaplin decidiu expressar essa informação apenas porque julgou ser totalmente necessária para a narrativa. Em “Mágico de Oz” parece haver quase que um acordo de que isso deve ser informado a todo momento. Porém, se observarmos esse texto e compararmos com o filme pronto, veremos que diversos planejamentos dessa natureza foram modificados. Isso é uma forma clara de observarmos o quanto essas informações técnicas não ocupam lugar fundamental no roteiro. Outra maneira de também perceber isso seria executarmos o exercício hipotético de retirar todas as indicações técnicas do roteiro e observar se há algum prejuízo para a história. Naturalmente, as perdas seriam irrisórias e, assim, veríamos que de fato se trata de algo pouco necessário. Em consequência disso, seria possível perceber como o roteiro de “O mágico de Oz” é simples e acessível, não tendo nenhum componente complexo e de difícil compreensão.

Em relação aos diálogos, é interessante observar dois aspectos. Inicialmente, como dito antes, a inserção dos diálogos nos roteiros de cinema foi criada a partir do momento em que a tecnologia sonora foi inventada. Dessa forma, se criaram convenções de como seria possível sinalizar que parte do texto diz respeito às falas dos personagens e não às indicações de ações e



descrições de cena. Em função disso, se optou por centralizar as falas dos personagens, escrever o nome daquele que está falando em letras maiúsculas e, logo abaixo do nome, escrever a fala. Por que os diálogos são centralizados? Isso ocorre para cumprimento de uma função técnica. Desse jeito, os atores que interpretarão os personagens terão mais claramente uma visão de onde estão suas falas. Ou seja, não há um motivo narrativo para essa escolha, apenas uma facilitação de leitura do texto. Os diálogos poderiam estar escritos de outra forma? Sim. Veremos mais adiante exemplos que desconstruem com as convenções implementadas.

Por fim, um elemento essencial que devemos salientar a respeito de “O mágico de Oz” diz respeito à mistura entre tecnologia e narrativa. Como dito anteriormente, esse foi um dos primeiros filmes coloridos da história, porém a parte inicial do filme é em preto e branco. Apenas quando Dorothy chega no mundo de Oz é que o filme se torna colorido. Dessa forma, uma inovação tecnológica foi responsável por cumprir com um papel narrativo, uma vez que, ao inserir a cor apenas em uma terra de fantasia, essa inserção nos indica que o mundo dos sonhos é diferente do mundo real. O preto e branco traz a ideia de sombra, de que não há brilho, de que não há nuances entre o preto e o branco. O mundo dos sonhos, que é colorido, se mostra mais complexo, mais profundo e mais vivo.

No início dos anos 40, durante a Primeira Guerra Mundial, os estúdios Warner Brothers compraram os direitos autorais da peça “*Everybody comes to Rick's*”, escrita por Murray Burnett e Joan Alison. A peça nunca havia sido encenada. Porém, quando o especialista em análise literária do estúdio, que era responsável por coletar possíveis obras para adaptações, leu o roteiro da peça, ficou extasiado. A peça foi comprada por US\$ 20.000, o valor mais alto já pago por uma peça nunca apresentada ao público e, naquele ano, o roteiro foi escrito e a obra foi rebatizada para “Casablanca”.

Ao longo da história do cinema, nenhum roteiro foi tão elogiado e aclamado como o roteiro de “Casablanca”. Em 2006 foi eleito pela Writers Guild of America como o melhor roteiro de todos os tempos. E, ao longo dos últimos setenta anos, foi homenageado e listado em todas as premiações mais importantes como um marco. Mas e o que há de tão único nesse roteiro? O que o destaca entre tantos outros roteiros brilhantes escritos ao longo da história do cinema?

A produção de “Casablanca” passou por diversos percalços até o início de suas filmagens. Dois diretores antes de Victor Fleming foram contratados para dirigir o filme, mas tiveram de cancelar seus contratos. Humphrey Bogart também não foi o primeiro ator a ser cotado para interpretar o protagonista. Inicialmente, Ronald Regan seria o personagem principal. Porém, Regan foi convocado para lutar na guerra e, por isso, o papel foi passado para Bogart. Além disso, Ingrid Bergman só ingressou no elenco a duras penas, pois a atriz mantinha contrato fixo com o produtor David O. Selznick, na época dono da Selznick Internation Pictures. Dessa forma, os produtores da

Warner Brothers tiveram de argumentar durante um bom tempo para que Bergman fosse cedida. No fim das contas, o contrato foi fechado.

O processo de escrita do roteiro de “Casablanca” também não foi fácil. Inicialmente, existem registros que confirmam que o roteiro foi escrito por, pelo menos, quatro pessoas, mas nos créditos finais do filme apenas três roteiristas estão creditados. Além disso, a pré-produção do filme passou por tantas confusões que o roteiro terminou de ser escrito apenas durante as filmagens. Quando começaram a rodar as filmagens o roteiro ainda não estava terminado e, por isso, o filme teve ser filmado na ordem do enredo, o que torna a filmagem muito mais difícil e demorada.

O roteiro do filme que está disponível para leitura começa com o seguinte aviso:

Quando a produção começou, apenas metade do roteiro estava pronto. Próximo ao final da produção, o roteiro era escrito literalmente na noite anterior e, nos dias finais da filmagem, o diálogo de algumas cenas era escrito enquanto a filmagem estava sendo realizada e então era levado às pressas ao set. Diálogos para os segundos finais do filme foram adicionados após a produção ter sido concluída.

Dessa forma, é correto dizer que não há um roteiro completo de produção para Casablanca. O roteiro a seguir é, portanto, uma síntese da versão existente do roteiro de filmagem, o roteiro de continuidade e uma análise detalhada do filme acabado<sup>3</sup> (EPSTEIN; KOCH, 1942, p. 1) (tradução do autor).

Ou seja, a partir disso é possível constatar que ter acesso a um roteiro final de “Casablanca” é impossível, pois sua construção foi fragmentada e, por isso, nem sequer existe um roteiro tido como o definitivo. Quando o aviso trata de uma síntese do roteiro de filmagem e do roteiro da continuidade, se refere a dois documentos técnicos que são utilizados apenas durante as filmagens. O que são eles? Como explicado anteriormente, o roteiro técnico é aquele que parte do roteiro inicial para detalhar aspectos de produção. Ou seja, enquadramentos, cenários, indicações do diretor e diversas outras informações como essas são anotadas e computadas no roteiro técnico. Ele serve apenas para que a equipe possa estar no controle da produção. Isso significa que não há nenhuma anotação narrativa nele além daquelas que já estavam lá no primeiro roteiro escrito.

Já o roteiro do continuísta também tem uma função técnica. O continuísta é um dos integrantes da equipe que é responsável por manter todos os elementos de cena iguais de um corte para o outro. Por exemplo, se em um plano, o ator segura a arma com a mão esquerda e no outro ele está segurando com a direita, temos um erro de continuidade. Por isso, o continuísta terá um roteiro para ele em que ele fará anotações dessa natureza ao longo das filmagens. Nesse sentido, assim

---

<sup>3</sup> No original: *When production began the script was only half complete, near the end of production the script was literary being written the night before, and in the final days of filming, the dialogue for some scenes was written while shooting was actually in progress and then rushed to the set. Dialogue for the final seconds of the film was even added after production had been completed.*

*It is therefore accurate to say that no complete production script for Casablanca exists. The script that follows is therefore a synthesis of extant version of the shooting script, the continuity script, and a close analysis of the finished film.*

como o roteiro de filmagem, não há nenhum apontamento narrativo no roteiro do continuísta.

O que esse aviso está dizendo é que, para fazer uma reconstituição do roteiro de “Casablanca”, foi necessário buscar informações nesses dois roteiros técnicos para que, ao final, se pudesse ter uma versão o mais fiel possível do que seria um roteiro definitivo dessa obra. Além disso, o aviso também denota que há uma reconstituição com base no filme pronto, o que significa que o roteiro inicial poderia conter outras cenas que o filme finalizado deixou de fora. E, como sabemos, boa parte dos diálogos surgiram durante as filmagens ou foram improvisados pelos atores. Nesse sentido, é curioso o fato de que o filme que tem o roteiro considerado com o melhor da história tenha passado por tantos percalços de construção.

#### HANGAR DO AEROPORTO INT/ EXT - NOITE

Um Oficial uniformizado usa o telefone próximo à entrada do hangar. No aeródromo, um avião de transporte está sendo preparado.

#### OFICIAL

Alô. Alô, torre de rádio? Avião de Lisboa decolando em dez minutos. Pista Leste. Visibilidade: uma milha e meia. Neblina baixa leve. Profundidade da neblina: aproximadamente 500. Teto: ilimitado. Obrigado.

Ele desliga e se encaminha para um carro que acabou de estacionar próximo ao hangar. Renault sai enquanto o Oficial permanece atento. Ele é seguido de perto por Rick, mão direita no bolso do casaco *trench coat*, mantendo Renault na mira de uma arma escondida. Laszlo e Ilsa saem da parte traseira do carro.

#### RICK

(indicando o Oficial)

Louis, peça que seu homem vá com o Sr. Laszlo para cuidar de sua bagagem.

#### RENAULT

(curvando-se ironicamente)

Certamente, Rick, você é quem manda.

(ao Oficial)

Encontre a bagagem do Sr. Laszlo e coloque no avião.

#### OFICIAL

Sim, senhor. Por aqui, por favor.

O Oficial acompanha Laszlo em direção ao avião. Rick pega as Cartas de Trânsito de seu bolso e as entrega para Renault, que se vira e caminha em direção ao hangar.

#### RICK

Se você não se importar, você preenche os nomes. Isso vai tornar tudo ainda mais oficial.

#### RENAULT

Você pensa em tudo, não é mesmo?

#### RICK

(falando baixo)

E os nomes são Sr. e Sra. Victor Laszlo.

Renault para e se vira. Ilsa e Renault olham para Rick estupefatos.

#### ILSA

Mas por que meu nome, Richard?

RICK  
Porque você vai embarcar naquele avião.

ILSA  
(confusa)  
Eu não entendo. E você?

RICK  
Eu vou ficar aqui com ele até que o avião esteja a uma distância segura.

Ilsa compreende de repente a intenção de Rick.

ILSA  
Não, Richard, não. O que aconteceu com você? Noite passada nós dissemos --

RICK  
-- Noite passada nós dissemos muitas coisas. Você disse que eu teria que pensar por nós dois. Bem, eu pensei muito desde então e isso nos leva a uma conclusão. Você vai embarcar naquele avião com Victor, que é o seu lugar.

ILSA  
(protestando)  
Mas Richard, não, eu, eu --

RICK  
-- Você precisa me ouvir. Você faz alguma ideia do que você poderia esperar ficando aqui? Nove entre dez chances de que nós dois acabaríamos em um campo de concentração. Não é verdade, Louis?

Renault assina os papéis.

RENAULT  
Receio que o Major Strasser insistiria.

ILSA  
Você só está dizendo isso para me fazer ir embora.

RICK  
Estou dizendo porque é verdade. No fundo nós dois sabemos que o seu lugar é com o Victor. Você é parte do trabalho dele, do que faz com que ele siga em frente. Se aquele avião decolar e você não estiver com ele, você vai se arrepender.

ILSA  
Não.

RICK  
Talvez não hoje, talvez não amanhã, mas em breve, e para o resto de sua vida.

ILSA  
Mas, e nós?

RICK  
Nós sempre teremos Paris. Nós não tínhamos mais, nós a tínhamos perdido, até que você veio para Casablanca. Nós a recuperamos ontem à noite.

ILSA  
E eu disse que nunca o deixaria.

RICK  
E você nunca vai me deixar. Mas eu tenho trabalho a fazer, também. Aonde eu vou, você não pode me seguir. Você não pode ser parte do que eu tenho para fazer. Ilsa, eu não sou

bom em agir de forma nobre, mas não é preciso muito para perceber que os problemas de apenas três pessoas não contam muito neste mundo maluco. Um dia você entenderá isso. Agora, agora...

Os olhos de Ilsa se enchem de lágrimas, Rick segura seu queixo e levanta seu rosto para que ela olhe para ele.

RICK  
Um brinde a olhar pra você, garota.

CORTA PARA:

EXT. ESTRADA - NOITE

Major Strasser dirige na velocidade máxima para o aeroporto. BUZINA furiosamente.

CORTA PARA:

HANGAR DO AEROPORTO INT/ EXT - NOITE

Laszlo volta. Rick caminha para o hangar e Renault entrega a ele as cartas. Ele caminha de volta até Laszlo.<sup>4</sup>

Essa é possivelmente uma das sequências mais conhecidas de toda a história do cinema, e não poderia deixar de ser citada nessa breve reconstituição de como o texto cinematográfico se construiu ao longo dos anos.

Como é possível observar, já existem mudanças na escritura desse texto em relação ao

---

<sup>4</sup> No original: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT / A uniformed ORDERLY uses a telephone near the hangar door. On the airfield a transport plane is being readied. / ORDERLY: Hello. Hello, radio tower? Lisbon plane taking off in ten minutes. East runway. Visibility: one and one-half miles. Light ground fog. Depth of fog: approximately 500. Ceiling: unlimited. Thank you. / He hangs up and moves to a car that has just pulled up outside the hangar. Renault gets out while the orderly stands at attention. He's closely followed by Rick, right hand in the pocket of his trench coat, covering Renault with a gun. Laszlo and Ilsa emerge from the rear of the car. / RICK (indicating the orderly): Louis, have your man go with Mr. Laszlo and take care of his luggage. / RENAULT (bowing ironically): Certainly Rick, anything you say. (to orderly) Find Mr. Laszlo's luggage and put it on the plane. / ORDERLY: Yes, sir. This way please. / The orderly escorts Laszlo off in the direction of the plane. Rick takes the letters of transit out of his pocket and hands them to Renault, who turns and walks toward the hangar. / RICK: If you don't mind, you fill in the names. That will make it even more official. / RENAULT: You think of everything, don't you? / RICK (quietly): And the names are Mr. and Mrs. Victor Laszlo. / Renault stops dead in his tracks and turns around. Both Ilsa and Renault look at Rick with astonishment. / ILSA: But why my name, Richard? / RICK: Because you're getting on that plane. / ILSA (confused): I don't understand. What about you? / RICK: I'm staying here with him 'til the plane gets safely away. / Rick's intention suddenly dawns on Ilsa. / ILSA: No, Richard, no. What has happened to you? Last night we said -- / RICK: -- Last night we said a great many things. You said I was to do the thinking for both of us. Well, I've done a lot of it since then and it all adds up to one thing. You're getting on that plane with Victor where you belong. / ILSA (protesting): But Richard, no, I, I -- / RICK: -- You've got to listen to me. Do you have any idea what you'd have to look forward to if you stayed here? Nine chances out of ten we'd both wind up in a concentration camp. Isn't that true, Louis? / Renault countersigns the papers. / RENAULT: I'm afraid Major Strasser would insist. / ILSA: You're saying this only to make me go. / RICK: I'm saying it because it's true. Inside of us we both know you belong with Victor. You're part of his work, the thing that keeps him going. If that plane leaves the ground and you're not with him, you'll regret it. / ILSA: No. / RICK: Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon, and for the rest of your life. / ILSA: But what about us? / RICK: We'll always have Paris. We didn't have, we'd lost it, until you came to Casablanca. We got it back last night. / ILSA: And I said I would never leave you. / RICK: And you never will. But I've got a job to do, too. Where I'm going you can't follow. What I've got to do you can't be any part of. Ilsa, I'm no good at being noble, but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you'll understand that. Now, now... / Ilsa's eyes well up with tears. Rick puts his hand to her chin and raises her face to meet his own. / RICK: Here's looking at you, kid. / CUT TO: EXT. ROAD – NIGHT / Major Strasser drives at break-neck speed towards the airport. He HONKS his horn furiously. / CUT TO: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT / Laszlo returns. Rick walks into the hangar and Renault hands him the letters. He walks back out to Laszlo.

roteiro de “O mágico de Oz”. Inicialmente, não há nenhuma indicação técnica a respeito de como o filme será filmado, uma vez que este roteiro se ocupou apenas de narrar a história do filme. Além disso, como é possível observar, o texto traz um cabeçalho no início de cada cena, dando as indicações temporais e espaciais, por exemplo: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT. O que esse cabeçalho está nos dizendo? INT e EXT são abreviações para “interno” e “externo”, ou seja, cada um deles nos sinaliza se estamos dentro ou fora do local onde se passa a cena. No caso, aqui, essa cena se passa tanto dentro como fora por se tratar de um hangar de aeroporto, onde a parte interna e externa são praticamente unidas. Se lembrarmos do primeiro exemplo de Chaplin, escrito 30 anos antes do roteiro de Casablanca, veremos que ele já nos oferecia essa informação desde aquela época. Isso significa que, ao longo do tempo, pequenas inserções de elementos textuais passaram a compor a formatação básica que passou a imperar no roteiro dali para frente.

O segundo elemento do cabeçalho é o local onde a cena se passa. No caso, aqui, o hangar do aeroporto. E o terceiro elemento é o turno do dia em que ela ocorre. Essas três informações, então, estão contidas no roteiro para cumprirem uma funcionalidade técnica. Elas estão lá para que quando a equipe vier a ler o roteiro poderá saber onde a cena se passa e que horas terá de ser filmada. Nesse sentido, torna-se uma facilitação de produção, pois naturalmente seria possível compreender onde e quando a cena ocorre apenas lendo as rubricas. Mas, dessa forma, torna-se mais prático e rápido para os produtores organizarem a disposição da filmagem.

Outro elemento fundamental a se observar sobre o cabeçalho é que se alguma das informações se modifica cria-se outra cena. O exemplo está na cena seguinte: “EXT. ROAD – NIGHT”. Ainda é noite, ainda estamos no lado externo, mas agora o local é outro. Dessa forma, iniciou-se uma cena nova. Assim que essa cena é concluída, voltamos para o hangar do aeroporto e lá uma nova cena se inicia. Assim como a função anterior, essa também cumpre com convenções técnicas que são utilizadas para que um entendimento mais esclarecido de como a narrativa acontece fique evidente. Como sabemos, tudo o que está escrito no roteiro terá de ser filmado e, portanto, não se pode haver erros de compreensão, pois isso prejudicaria a filmagem e, conseqüentemente, a narrativa. Ou seja, seria possível afirmar que mesmo as convenções técnicas criadas para ajudar com a produção do filme têm como finalidade possibilitar que a narrativa seja contada.

Nos diálogos há um elemento novo que não constava nos textos analisados anteriormente. Em alguns momentos, além da fala, há uma indicação entre parênteses, por exemplo: “*RICK (quietly)*” ou “*ILSA (confused)*”. Ou ainda, “*RICK (indicating the orderly)*”. O que isso significa? O uso do parêntesis pode ter dois objetivos: o primeiro é indicar uma intenção específica na fala, isto é, existe a fala e existe também a forma como essa fala deve ser dita. Quando os roteiristas dizem que Ilsa está confusa, estão indicando que sua entonação e sua expressão devem se adequar a isso.

Ou, no caso de Rick, que a fala deve ser dita com a voz baixa, pois ele não quer ser ouvido. O segundo objetivo indica uma ação que o personagem deve realizar enquanto está falando. No exemplo acima, Rick está indicando o homem que ficará responsável por levar Ilsa, isto é, a fala se dirige a ele, e seria diferente se ele falasse diretamente para Ilsa. Sendo assim, é fundamental que essa informação esteja presente. Fica claro, então, que ambas as funções do parêntesis têm um intuito principalmente narrativo, mas, em certo sentido, poderíamos dizer que tem também uma finalidade técnica, pois o roteirista está passando uma mensagem para o ator, isto é, algo extra filme, que não faz parte da fala propriamente dita. Quer dizer, aquilo foi escrito para que quando o ator lesse ele soubesse como dizer a fala.

Embora até o momento nossas análises tenham se detido à forma e não ao enredo das obras, cabe uma pequena reflexão a respeito de “Casablanca” enquanto fenômeno cinematográfico. Como dito anteriormente, o roteiro foi eleito o melhor de todos os tempos, porém, até hoje, não se conhece em detalhes como foi seu processo de escrita. É possível que mais de um roteirista não tenha sido creditado, o texto foi terminado a duras penas durante as filmagens, algumas cenas foram filmadas depois de a produção ser concluída e muitos diálogos e trechos foram criados e improvisados no set de filmagem. O que isso nos diz? Como é possível que o melhor roteiro da história tenha passado por tantos percalços para ser filmado? Seria isso um atestado de uma imensa qualidade de produção e criatividade? Ou uma prova de que o acaso fez mais pelo filme do que seus próprios criadores? Ou ainda, seria realmente esse o melhor roteiro da história? Quais os critérios para essa escolha?

Embora nenhuma dessas perguntas possa ser respondida com exatidão, talvez a única reflexão possível de se extrair dessa obra diz respeito à força do cinema produzido nos Estados Unidos não somente em termos de enredo, mas, principalmente, em termos de mercado. “Casablanca” teve um orçamento de US\$ 1.039.000 milhões. Um valor que, para a época, era maior do que o comum, seu elenco conta com as principais estrelas de cinema da época e a sua estreia foi um grande evento do cinema mundial.

Em 1984, Umberto Eco proferiu uma palestra em um congresso no Canadá em que afirmou que “Casablanca” empilha um clichê atrás do outro e não tem nada de original.

Quando você não sabe como lidar com uma história, você inclui situações estereotipadas, pois você sabe que pelo menos elas já funcionaram em algum lugar. Tome um exemplo marginal, porém revelador. Cada vez que Laszlo pede algo para beber (e isso acontece quatro vezes), ele muda a sua escolha (i) cointreau, (ii) coquetel, (iii) conhaque, e (iv) uísque (uma vez ele bebe champanhe, mas não pede). Por que esse comportamento confuso em relação à bebida em um homem com um temperamento disciplinado? Não há um motivo psicológico para isso. Meu palpite é que Curtiz estava inconscientemente citando a cada vez situações similares de outros filmes e tentando fornecer uma amostra razoavelmente completa<sup>5</sup> (ECO, 1985, p. 5) (tradução do autor).

<sup>5</sup> No original: *When you do not know how to deal with a story, you put in it stereotyped situations because you know that they, at least, have already worked elsewhere. Take a marginal but revealing example. Each time Laszlo orders*

No texto acima, fica claro que as críticas feitas por Umberto Eco são a respeito de aspectos básicos da narrativa. Para ele, os personagens não têm profundidade e a história não carrega originalidade, pois apenas realiza a cópia de estereótipos, e, com isso, o questionamento se torna cada vez mais evidente: como é possível que a visão de Eco seja tão negativa e o filme seja tão idolatrado?

Durante sua palestra, Eco faz uma breve análise da estrutura do filme, afirmando que ela está repleta de mensagens confusas, de momentos desnecessários e de clichês para solucionar os conflitos. Além disso, o autor também comenta que a estrutura do filme segue uma fórmula superficial que não oferece nenhum tipo de profundidade à narrativa.

Casablanca é um filme cult precisamente porque todos os arquétipos estão presentes, porque cada ator repete um papel encenado por outro em outras ocasiões e porque os personagens vivem não na vida "real" dos seres humanos, mas em uma vida retratada de forma estereotipada em filmes anteriores. Casablanca traz consigo a sensação de déjà vu a uma medida tal que o espectador está pronto para ver nisso também o que acontece depois<sup>6</sup> (ECO, 1985, p. 9) (tradução do autor).

Nesse trecho, Eco faz uma crítica não só ao filme “Casablanca”, mas também aos motivos que levam um filme a se tornar cult. Para ele, é a própria construção dos estereótipos que faz com que o filme vire um, pois ele acaba reunindo elementos de diversas outras produções. A partir disso, é gerada uma sensação de déjà vu, que em um primeiro olhar poderia ser confundida como uma identificação como público, mas que, no fundo, é só mais do mesmo.

Ainda, Eco diz: “Casablanca foi bem-sucedido em se tornar um filme cult porque não é um filme. São ‘os filmes’. E esta é a razão pela qual ele funciona, a despeito de qualquer teoria estética, pois ele encena os poderes da narratividade em seu estado natural, antes que a arte intervenha para domá-la.”<sup>7</sup> (ECO, 1985, p. 10) (tradução do autor). Com essa frase o autor questiona, além de tudo, o estatuto de obra de arte atribuído a “Casablanca”. Para ele, esse somatório de estereótipos não corresponde a nenhuma estética específica e, por isso, não configura como arte. A verdadeira arte, diz Eco, se sobreporia a tudo isso e não restaria nada de “Casablanca”.

---

*something to drink (and it happens four times) he changes his choice: (i) cointreau, (ii) cocktail, (iii) cognac, and (iv) whiskey (once he drinks champagne but does not ask for it). Why such confusing and confused drinking habits in a man endowed with an ascetic temper? There is no psychological reason for that. My guess is simply that each time Curtiz was quoting, unconsciously, similar situations in other movies and trying to provide a reasonably complete sampling.*

<sup>6</sup> No original: *Casablanca is a cult movie precisely because all the archetypes are there, because each actor repeats apart played in other occasions, and because the characters live not the "real" life of human beings, but a life as stereotypically portrayed by previous films. Casablanca brings with it the scent of déjà vu to such an extent that the spectator is ready to see in it also what happened after it.*

<sup>7</sup> No original: *Casablanca has succeeded in becoming a cult movie because it is not one movie. It is "the movies." And this is the reason it works, in spite of any aesthetic theory. For it stages the powers of Narrativity in its natural state, before art intervenes to tame it.*



Pensando sobre todas essas críticas feitas por Eco, nos questionamos cada vez mais a respeito dos motivos que tornaram “Casablanca” o clássico dos clássicos. Para tal questionamento, Eco tem uma explicação:

A estrutura de Casablanca nos ajuda a entender o que acontece naqueles filmes que nascem para se tornar objetos cult. O que Casablanca faz inconscientemente, outros filmes farão com uma consciência intertextual extrema e com a expectativa de que o espectador esteja igualmente consciente de seus propósitos<sup>8</sup> (ECO, 1985, p. 10) (tradução do autor).

Nesse trecho, o autor afirma que “Casablanca” foi planejado para se tornar um clássico. E isso ocorre justamente em função desse uso estereotipado e pouco complexo da trama. Para ele, foi um filme planejado para fazer sucesso. Logo em seguida, Eco afirma que não há uma consciência intertextual no filme, ou seja, não há uma harmonia estética no dispositivo audiovisual que o configura como boa. O filme apenas foi feito com base em uma fórmula já programada. Para o autor, o que os filmes verdadeiramente artísticos fazem é encontrar uma estética em comum para sua produção, isto é, todos os dispositivos técnicos trabalham conjuntamente para assessorar a narrativa.

Em sua palestra, Eco acrescentou mais uma reflexão a uma discussão muito maior iniciada no final dos anos setenta: conforme o mercado cinematográfico dos Estados Unidos foi crescendo e, assim, se tornando o maior do mundo, muitos teóricos e profissionais da área começaram a questionar o quanto havia um engajamento estético nos filmes por parte dos realizadores. Segundo muitos deles, Hollywood passou a privilegiar o lucro em detrimento da qualidade artística de suas produções. E, para que isso funcionasse, foram criadas normas narrativas dentro das quais os roteiros tinham de enquadrar. Com isso, os estúdios teriam garantia de lucro e passariam a se arriscar menos esteticamente falando. Assim, surgiram os *Blockbusters*.

Foi em 1970 que a indústria norte americana mudou para sempre. Uma nova geração de cineastas reergueu Hollywood, pois a indústria estava em estado de falência. Entre esses diretores estavam Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas e Steven Spielberg. Cada um deles foi responsável por pelo menos um filme que transformou o mercado cinematográfico no mais rentável do mundo.

Coppola fez “O poderoso chefão”, filme que tinha tudo para dar errado, mas que rendeu 86 milhões de dólares em bilheteria. O diretor se tornou uma estrela em Hollywood e passou a ser convidado para dirigir diversos projetos nos principais estúdios da época. Scorsese dirigiu “Taxi Driver”, considerado o cult absoluto da década de setenta, tendo faturado prêmios no mundo inteiro

---

<sup>8</sup> No original: *The structure of Casablanca helps us to understand what happens in those movies that are born in order to become cult objects.*

*What Casablanca does unconsciously, other movies will do with an extreme intertextual awareness and with the expectation that the spectator be equally aware of their purposes*

e elevado o diretor à categoria dos veteranos, mesmo que ainda tivesse 34 anos de idade. Mas foram Spielberg e Lucas os responsáveis por dar origem ao fenômeno dos *Blockbusters*, que faturam bilheterias inimagináveis até os dias de hoje.

Tubarão mudou a indústria para sempre, na medida em que os estúdios descobriam o valor de lançamentos amplos – o número de cinemas cresceria até mil, dois mil e mais na década seguinte – e a publicidade maciça na televisão, duas coisas que aumentaram os custos de marketing e distribuição, diminuindo a importância de críticas em veículos impressos, tornando impossível um filme crescer gradual e lentamente, encontrando sua plateia à força da simples qualidade. Mais do que isso, Tubarão despertou o apetite corporativo por lucros rápidos, o que significa que dali para a frente os estúdios queriam que todo filme fosse Tubarão (BISKIND, 2009, p. 291).

A partir desse trecho, é possível refletir sobre o fato de que os estúdios perceberam o potencial lucrativo nesses filmes grandiosos. Com isso, uma fórmula de marketing começou a ser construída pelos estúdios: filmes lançados em diversos cinemas pelo mundo com muitas propagandas nas televisões e um lucro imediato logo que o filme fosse lançado. Essa era a base para qualquer *Blockbuster* de sucesso. Quando Biskind se refere à impossibilidade do crescimento lento e gradual, o que ele quer dizer é que o momento mais importante para que esses filmes façam bilheteira é no seu final de semana de estreia, pois é nesse momento que o estouro de vendas compensará toda a publicidade e todos os gastos depositados na comercialização do filme.

A questão fundamental para se observar na análise de Biskind é o fato de que, quando os estúdios perceberam essa potencialidade de filmes-evento, foi que os problemas começaram. Como o autor diz, os estúdios queriam que todo filme fosse “Tubarão”, isto é, a partir daí o maior controle exercido sobre a narrativa dos filmes tornou-se parte importante da indústria.

Alguns anos depois de “Tubarão”, “Star Wars” transformou o mercado ainda mais, fazendo com que as possibilidades de lucro fossem muito maiores do que se imaginava.

Star Wars acordou os estúdios para o potencial do merchandising, mostrando que a venda de livros, camisetas e bonecos podia ser uma fonte significativa de lucros. As investidas de merchandising de Star Wars, em vez de simplesmente promover o filme, como acontecia no passado, ganharam vida própria e renderam bem além de 3 bilhões de dólares em direitos de licenciamento quando a trilogia Star Wars foi relançada em 1997, criando um incentivo a mais para substituir personagens complexos por figuras simples que podiam ser transformadas em brinquedos (BISKIND, 2009, p. 358).

Mais uma vez, fica claro o quanto as possibilidades financeiras invadiram o terreno da narrativa pois, como diz Biskind, personagens mais simples são potencialmente mais vendáveis na indústria em geral, seja como figuras dentro da trama, seja como bonecos em lojas de brinquedos.

Embora Spielberg e George Lucas tivessem preocupação com a trama, sem se darem conta eles estavam oferecendo aos estúdios uma nova forma de ganhar muito dinheiro: ambos não tinham o objetivo de lucrar rios de dinheiro, apenas queriam fazer bons filmes. Mas foi a partir deles que

Hollywood se transformou cada vez mais em uma economia autossuficiente do que em uma indústria de filmes com engajamento artístico. Assim, se criaram os manuais de roteiro.

Até o momento, buscamos responder o que é um roteiro em termos de forma. Como ele se constitui, como costuma ser escrito e para que ele serve. Concluimos que todo roteiro tem duas funções básicas – narrativa e técnica –, e que ambas as funções estão uma a serviço da outra. Agora, antes de entrarmos na análise propriamente dita dos roteiros que desconstroem com o que vimos anteriormente, falaremos a respeito dos manuais de roteiro.

Hollywood se constituiu como indústria e, para isso, os estúdios têm demandas dentro das quais os filmes são obrigados a se enquadrar. Algumas dessas demandas específicas serão mais aprofundadas no próximo capítulo desse trabalho, porém agora falaremos de um fenômeno que, ao meu ver, prejudica o entendimento que temos sobre o que é um roteiro, e apenas intensifica a ideia de que as narrativas são feitas para dar lucro e que, para isso, precisam se enquadrar em uma fórmula.

Esse fenômeno diz respeito aos livros que costumam ser escritos sobre roteiros e que normalmente listam uma série de regras do que um roteiro tem de fazer para ser um roteiro “bem escrito”. Além disso, muitos desses livros são utilizados academicamente como método de análise de roteiros e, então, acabam se transformando na verdade sobre o que entendemos por roteiro nos dias de hoje. O principal livro em questão chama-se “Manual do roteiro”, de Syd Field, publicado originalmente em 1979<sup>9</sup>.

A introdução do livro já apresenta alguns aspectos um tanto questionáveis.

Como roteirista autônomo, escritor-produtor para a David L. Wolper Productions e chefe do departamento de histórias na Cinemobile Systems, dediquei vários anos a escrever e ler roteiros. Só na Cinemobile, li e resumi mais de 2.000 roteiros em pouco mais de dois anos. E desses 2.000 roteiros, selecionei somente 40 para apresentar aos nossos parceiros financistas para possível produção em filme.

Por que tão poucos? Porque 99 de 100 roteiros que lia não eram bons o suficiente para receber um investimento de um milhão de dólares ou mais (FIELD, 2001, p. 7).

Como é possível perceber, Field já deixa claro que o motivo que fez com que ele escolhesse ou deixasse de escolher uma série de roteiros que estavam em análise para produção dizia respeito ao investimento financeiro que seria aplicado nos filmes. Por que esses filmes não eram “bons o suficiente” para receberem dinheiro para serem produzidos?

O que é um bom roteiro, continuava a me perguntar. E logo comecei a vislumbrar algumas respostas. Quando lemos um bom roteiro, nós o reconhecemos — fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação do personagem

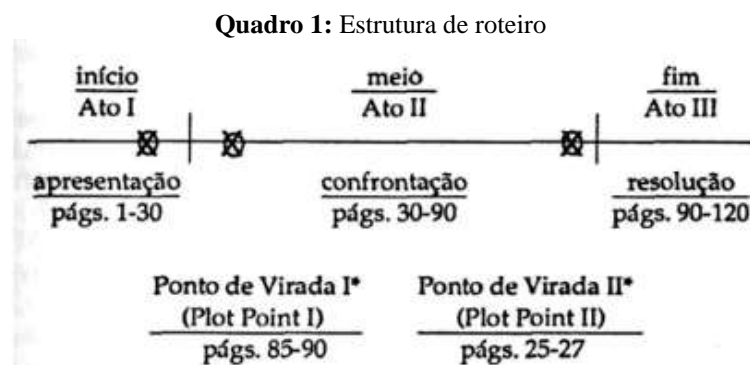
---

<sup>9</sup> Vale atentar ao ano de publicação que é no final da década em que os *blockbusters* foram criados pelos estúdios de Hollywood.

principal, a premissa básica ou problema do roteiro — tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro (FIELD, 2001, p. 9).

A partir desse trecho, Field tenta explicar o que é um bom roteiro para ele. São explicações gerais e breves que o autor tenta desenvolver ao longo do livro, mas, como se pode perceber, para ele o que faz de um roteiro, um roteiro, tem relação tanto com forma de escrita como com o conteúdo. “O estilo e a forma com que as palavras são escritas na página” significa forma. Aqui, ele quer dizer que há um estilo (ou mais de um) específico para se escrever roteiro assim como há uma forma específica para escrevê-lo. Quando ele diz: “controle da situação dramática, apresentação do personagem principal”, ele está falando de conteúdo. Para ele, há elementos na trama que tornam um roteiro, um roteiro.

Logo no início do livro, Field apresenta um quadro gráfico ilustrando (Quadro 1) como deveria ser a organização estrutural de um roteiro.



Fonte: FIELD, 2001.

Esse quadro já nos apresenta uma série de elementos dignos de análise. Para Field, todo roteiro deve conter três atos e se dividir entre uma e 120 páginas. O ato um nas trinta primeiras páginas, o ato dois nas sessenta seguintes e o ato três nas trinta últimas. Deve haver dois pontos de virada que acontecerão entre as páginas 25 e 27, e depois entre as páginas 85 e 90. Ou seja, aqui há uma imposição do tamanho do texto e uma imposição exata de quando cada momento da história deve acontecer. Esse gráfico já contribui para a construção de uma fórmula fechada de como um roteiro deve ser escrito.

Logo em seguida, Field explica o que deve acontecer em cada um dos momentos do filme desde o primeiro ato até o desfecho da narrativa. E, mede todos esses momentos por número de páginas e tempo decorrido ao longo do filme. Ele diz, por exemplo, que os filmes hollywoodianos normais têm a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente 90 minutos (FIELD, 2001, p. 13).

Poderia haver afirmação mais absurda do que essa? Como é possível generalizar toda uma produção dessa forma? Há uma tentativa clara de estigmatizar e taxar a maneira como os roteiros devem ser escritos. Sequer é preciso listar o número de filmes hollywoodianos que tem menos ou mais do que duas horas, assim como os filmes de outros países. Ou seja, Field está falando aqui de um tipo de cinema específico. Embora isso nunca seja verbalizado, no meu entendimento, ele está falando de como seria o correto se a intenção fosse escrever um filme nos padrões dos estúdios hollywoodianos.

Poderíamos imaginar que logo em seguida Syd Field faria uma relativização do que acaba de falar, dizendo: “mas nem todos os roteiros são assim. Há vários exemplos que fazem algo completamente diferente”. Porém, não é isso que acontece. Ao terminar sua breve explicação de como a narrativa deve transcorrer, ele realiza sua primeira conclusão:

Todos os bons roteiros correspondem ao paradigma? Sim. Mas isso não os torna bons roteiros ou bons filmes. O paradigma é uma forma, não uma fórmula. Forma é o que contém algo; é estrutura, é configuração. A forma de uma capa ou jaqueta, por exemplo, compõe-se de duas mangas, a frente e as costas. E dentro dessa forma de duas mangas, frente e costas, pode-se ter qualquer variação de estilo, material e cor, mas a forma permanece intacta.

Uma fórmula, entretanto, é totalmente diferente. Numa fórmula, certos elementos são montados de maneira a saírem *exatamente iguais* sempre. Se se coloca essa capa numa linha de montagem, cada capa será sempre exatamente a mesma, com a mesma estampa, mesmo material, mesma cor, mesmo corte. Ela não mudará, exceto pelo tamanho (FIELD, 2011, p. 17).

Primeiramente, Field afirma que, para se escrever um roteiro, é necessário se adequar à sua estrutura, do contrário, não será um roteiro. Logo na sequência, ele estabelece essa diferenciação entre forma e fórmula que não soa convincente: sua analogia com uma jaqueta não ajuda a explicar nada. O que seria o estilo, o material e a cor de um filme? Em relação ao estilo poderíamos até considerar que se trata do gênero do filme, por exemplo, mas ainda assim isso não fica nada claro. Além do mais, quando falamos de forma, poderíamos argumentar que essa é apenas uma forma e que diversas outras também existiriam. Entretanto, para ele, todos os roteiros têm que se adequar a esse paradigma. O questionamento também é válido para a negação que Field faz de que essa estrutura não se trata de uma fórmula. Não seriam todos os filmes estruturados exatamente iguais, segundo sua proposta? Por que, então, seu paradigma não é uma fórmula?

Ao longo do livro, Field segue fazendo apontamentos sobre a construção do roteiro e dizendo como ele deve ser feito. Um pouco mais adiante, o autor se atém a forma do roteiro, dizendo como deve ser seu design, onde cada elemento deve se posicionar e o que pode ou não existir em um roteiro.

Há muito poucas regras, e essas são as linhas-guia:

*Linha 1* – chamada de CABEÇALHO, é o local geral ou específico. Estamos do lado de fora, EXT., em algum lugar do DESERTO DO ARIZONA; o tempo é DIA.

*Linha 2* – dê um espaço duplo e depois descreva pessoas, lugares ou ação em espaço 1, de margem a margem.

Descrições de personagens ou lugares não devem ultrapassar umas poucas linhas.

*Linha 3* – dê um espaço duplo; o termo geral "em movimento" especifica uma mudança no foco da câmara. (*Não é uma instrução para a câmara. É uma "sugestão".*)

*Linha 4* – espaço duplo; há uma mudança do *lado de fora* do Jipe para o *lado de dentro*. Estamos focalizando o personagem, Joe Chaco.

*Linha 5* – Novos personagens são sempre grafados em maiúsculas.

*Linha 6* – O personagem que fala sempre vem em maiúsculas e centralizado na página.

*Linha 7* – Indicações de direção para o ator são escritas entre parênteses embaixo do nome do personagem que fala. Sempre em espaço 1. Não abuse disso; use apenas quando necessário.

*Linha 8* – O diálogo é escrito no centro da página, de maneira que a fala do personagem forma um bloco no meio da página cercado pelas descrições de margem a margem. Em uma ou várias linhas, os diálogos são sempre em espaço 1.

*Linha 9* – Indicações de direção também incluem as ações dos personagens dentro da cena. Reações, silêncios e tudo o mais.

*Linha 10* – Efeitos sonoros e de música são sempre grafados em maiúsculas. Não exagere nos efeitos. O último passo no processo de produção de filmes é colocar a música e os efeitos sonoros. O filme está "fechado", isto é, a pista de imagens não pode ser mudada ou alterada. Os editores correm todo o roteiro procurando deixas de músicas e de efeitos sonoros, e você pode ajudá-los colocando as referências a música e efeitos sonoros em maiúsculas.

O cinema lida com dois sistemas – o *filme*, que nós vemos, e o *som*, que ouvimos. A parte de filme é completada antes de ir para a finalização de som, e depois as duas partes são colocadas juntas em sincronismo. É um processo longo e complicado.

*Linha 11* – Se você escolhe indicar o fim de uma cena, pode escrever "CORTA PARA:" ou "FUSÃO PARA:" (fusão significa duas imagens sobrepondo-se uma a outra; uma vai aparecendo, a outra desaparecendo) ou "FADE OUT", usado para indicar o desaparecimento da imagem por escurecimento até o preto. Deve-se notar que os efeitos ópticos como "fades" ou "fusões" são realmente uma decisão tomada pelo diretor ou montador do filme. Não é uma decisão do roteirista. Isso é tudo o que existe sobre a forma básica do roteiro. É simples. (FIELD, 2001, p. 161)

Como se pode ver, alguns dos apontamentos feitos de Field coincidem com o que já observamos nos roteiros analisados até então. A questão aqui não é dizer que Syd Field está errado em suas opiniões sobre o que pode ser um roteiro, mas sim questionar que seu entendimento sobre o que é um roteiro é o único possível. Por exemplo, ele afirma aqui que novos personagens são sempre grafados em maiúsculas. Mas por quê? E se não forem? Não será um roteiro? Ele também diz que o termo geral "em movimento" especifica uma mudança no foco da câmara. Quem disse? Isso é uma regra? E se eu quiser utilizar esse termo de outra forma ou dizer que a câmera mudou o foco do meu próprio jeito?

O ponto central das críticas feitas a Field é demonstrar que quanto mais definições forem feitas, mais possível será questioná-las. Pois, o lado prejudicial de Field escrever um livro desses é tolir a criação artística e impedir os roteiristas de desconstruírem com o *status quo*. Como vimos anteriormente, foi a partir das inovações que o cinema foi se modificando, se complexificando e se pluralizando.

A pergunta que fica é: o que é, então, um roteiro? Para tentarmos nos aproximar de uma possível definição temos de voltar às funções do texto cinematográfico. Enquanto obra narrativa o roteiro não tem limitações e, portanto, defini-lo se torna quase impossível. É claro que ele é diferente de um conto ou de um poema, porém também tem semelhanças com eles, isto é, as fronteiras entre os gêneros textuais são flutuantes e mudam com o tempo. Por isso, se torna difícil estabelecer uma definição fixa.

Enquanto instrumento técnico o roteiro possui possibilidades de escritura exclusivamente dele que facilitam a filmagem do filme. Mas, é importante ressaltar, possibilidades que apenas facilitam. Nunca são regras definitivas e nem permanentes.

Os pontos fundamentais em que discordo de Syd Field são aqueles em que o autor diz que as definições dele são as únicas possíveis e aquele em que ele permite que o aspecto mercadológico se sobreponha ao artístico. Dessa forma, a arte sempre sairá perdendo e o cinema não poderá evoluir.

Bem no começo de seu livro, Field se faz a mesma pergunta:

O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática. [...] Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme (FIELD, 2001, p. 12).

Essa diferenciação me parece confusa. Um filme não pode acontecer dentro da mente de um personagem? Um livro não lida com ações, como o filme? Um livro não lida com imagens, fotografias, fragmentos e tem um enredo básico, como um filme? Enquanto obra pronta é claro que o filme é completamente diferente de um livro. Mas por que um roteiro não pode ser considerado literatura?

### 3 O QUE HÁ DE LITERÁRIO NOS ROTEIROS DE CINEMA

Inicia-se aqui o processo mais fundamental de meu trabalho. Com base nas definições oferecidas a respeito de o que é um roteiro de cinema que busquei trazer até aqui, iremos nos aprofundar em uma análise mais detalhada de alguns textos cinematográficos específicos. Essa análise tem como objetivo identificar na construção das obras traços que se assemelhem com a literatura. Para isso, é claro, será necessário termos em mente algumas definições básicas sobre o que literatura é. Porém, ao invés de eu dar origem a um seguimento intitulado “O que é literatura” para depois analisar as obras, me parece mais interessante partir logo para as análises e, a partir delas, já identificar traços literários. Fiz essa escolha pois, ao longo do processo de leitura dos roteiros, identifiquei que sua linguagem continha traços fundamentais da escrita literária. Portanto, não haveria motivos para separar a reflexão acerca de roteiros de uma definição de literatura, uma vez que, em meu entendimento, esses roteiros já são literatura. Em outras palavras, pretendo mostrar o que é literatura utilizando os roteiros como exemplo disso e, assim, defender minha hipótese de que os roteiros de cinema podem ser enquadrados como gênero literário.

Em seu livro “Figuras III”, Gérard Genette desenvolve um dos mais eficientes métodos de análise do discurso narrativo. Buscando desenvolver uma metodologia que poderia ser aplicada a qualquer obra literária, o autor utiliza o livro “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust, para exemplificar esse método enquanto o analisa. Quando entrei em contato com o livro, me pareceu extremamente produtivo tentar aplicar os métodos de análise de Genette a um roteiro de cinema. Através do olhar que o autor sugere que seja direcionado à literatura, observei que não há impedimentos para aplicá-lo também ao roteiro, uma vez que as relações entre essas duas formas de expressão são de grande semelhança. Nesse sentido, não encontrei forma melhor de comprovar minha hipótese do que testando um método analítico criado para a literatura em um texto cinematográfico. Assim, fica claro que as diferenças entre os dois campos não impedem que o roteiro seja reconhecido como um gênero literário. Dessa forma, uma das principais fundamentações teóricas que irei utilizar ao longo desse capítulo dizem respeito ao livro de Genette.

O primeiro aspecto apresentado pelo autor que nos será útil diz respeito a algumas denominações que ele decide empregar para que, ao analisar o livro de Proust, os conceitos criados sejam claramente compreendidos. Na introdução de seu “Discurso da narrativa – ensaio de método”, Genette propõe uma definição clara dos termos: narrativa, narração e história. Narrativa, para ele, denomina o significante propriamente dito, ou seja, o enunciado nele mesmo contido no texto. História seria o conteúdo que apreendemos a partir desses enunciados. E narração é definida pelo autor como o ato narrativo produtor ou, em outras palavras, a instância produtora da narrativa textual. A partir dessas três definições fica mais fácil exemplificar sobre qual aspecto do texto nosso



olhar dará foco. De agora em diante, utilizarei essas denominações de Genette para me referir às obras que analisaremos.

De partida, já adianto que nosso enfoque analítico se deterá a apenas um aspecto proposto por Genette. Observaremos a narrativa dos roteiros, ou seja, a forma como são escritos, seus significantes e a formulação de seus enunciados, pois, por se tratar de uma análise estrutural das obras, não há motivos para o trabalho conter uma análise dos outros dois aspectos, uma vez que nos é útil observar apenas como as obras foram construídas.

O segundo aspecto apresentado por Genette que nos será útil, diz respeito aos tópicos de análise que ele decidiu empregar em seu método. Esses tópicos – batizados a partir nomenclaturas originadas na gramática do verbo – têm como objetivo dividir três grandes campos da construção narrativa e observar cada um detalhadamente. O primeiro deles remete ao Tempo, pois trata das relações temporais entre narrativa e diegese; o segundo se refere ao Modo, tratando das modalidades (formas e graus) da representação narrativa; o terceiro é chamado de Voz, que fala a respeito da narração em si, da instância narrativa e de seu destinatário. Assim, criam-se as três classes fundamentais que pautam a análise do discurso narrativo<sup>10</sup>.

Se torna claro, então, que, a partir de agora, nossa análise terá como referência essas mesmas divisões de Genette e, por isso, seguirá sua ordem metodológica. Porém, antes de partirmos para a primeira classe analítica do autor é necessário retornarmos a uma questão fundamental do texto cinematográfico para que as análises possam ocorrer de forma mais eficiente.

### 3.1 O ENUNCIADO TÉCNICO-NARRATIVO

Como se pode observar no capítulo anterior, a escrita cinematográfica abrange dois modos distintos de enunciados. O primeiro deles se refere à narrativa em si, ele contém uma narração e conta uma história. O segundo modo é o único que foge dessa contação, pois preocupa-se exclusivamente com a execução técnica do filme que está sendo escrito. Ou seja, os enunciados técnicos são o único indicio na página de que um filme será realizado. Em outras palavras, são o único indício de que, embora o roteiro seja uma obra por si só, ele é também parte de uma outra muito maior que continuará sendo realizada depois que ele estiver pronto. Não se pode negar que esses enunciados técnicos carregam uma importância definitiva na execução do filme. Mas que importância é essa? A presença deles no roteiro implica em alguma mudança na compreensão da história narrada? Sem eles não se entenderia algo? Se faz fundamental para a escritura do texto

---

<sup>10</sup> O tópico do Tempo é ainda subdividido em três outros tópicos intitulados Ordem, Duração e Frequência. Porém, ao longo do desenvolvimento de minha análise não me pareceu necessário realizar essa mesma divisão uma vez que aspectos referentes a cada uma delas já estão englobadas pela categoria Tempo.

cinematográfico utilizar esse tipo de enunciação?

Nesse momento do trabalho, pretendendo defender duas questões: primeiramente, que os dois tipos de enunciados – técnico e narrativo – não precisam estar separados um do outro na construção textual. E depois, que, justamente em função de eu acreditar que o enunciado técnico não representa uma presença fundamental na escritura do roteiro, não há necessidade de ele estar emancipado do enunciado narrativo nesse ponto do processo cinematográfico.

Através de alguns exemplos que virão a seguir, pretendo propor um conceito intitulado “enunciado técnico-narrativo”, com a intenção de demonstrar que, através de construções narrativas, se torna possível visualizar aspectos da técnica cinematográfica. E, sendo assim, não há uma real necessidade de construir enunciados narrativos separados dos técnicos.

Gritos e Sussurros, escrito e dirigido por Ingmar Bergman, foi lançado em 1972. A escrita de seu roteiro, assim como boa parte dos roteiros desenvolvidos por Bergman, quase não segue modelos pré-estabelecidos de acordo com aquilo que um roteiro deve supostamente ser. Tendo Bergman migrado do teatro para o cinema, o escritor trouxe consigo toda uma tradição de dramaturgia que influenciava seu modo de ver a arte e, conseqüentemente, de escrever. Nesse sentido, Bergman tornou-se um dos principais exemplos de desconstrução do status quo da produção de texto cinematográfico.

O filme conta a história de duas irmãs que cuidam de uma terceira que está doente. Com a ajuda de uma empregada e com a presença de um médico que, eventualmente, aparece, as relações desse grupo revelam-se conturbadas e melancólicas.

Na primeira vez em que o médico aparece em cena, o seguinte trecho é descrito: “o médico é um homem dos seus quarenta anos com um rosto pálido, bem formado, mas um tanto ou quanto inchado. Os olhos, ele os esconde por trás de um piscante pince-nez. O cabelo já está branco” (BERGMAN, 1977, p. 20). Como pode ser observado, entre todos outros elementos que Bergman poderia descrever, ele decide descrever o rosto do personagem. Qual a função disso? Por se tratar de um roteiro de cinema, pode-se supor que esse trecho diz respeito a um enunciado técnico-narrativo, pois além de contar algo sobre a história – como esse personagem é – ele dá a entender que nesse momento do filme veremos o rosto do personagem. Ou seja, possivelmente um close será a opção de direção ou, talvez, um plano médio.

Um pouco mais adiante, nos deparamos com esse trecho:

Ela [Agnes] está sentada à mesa com seu marido, na sala de jantar, com seus pesados móveis e de paredes revestidas de papel de fortes tonalidades vermelhas e douradas. Já é noite e as expressas cortinas estão corridas diante das janelas. A toalha e a prata maciça brilham no reflexo da luz amarelada das lâmpadas acesas (BERGMAN, 1977, p. 23).

Aqui, é possível observar outro tipo de enunciado técnico-narrativo, pois conforme o texto descreve o ambiente no qual a cena de passa, ele está informando àqueles que construirão o cenário do filme como ele deve ser. Nesse sentido, há uma fusão total entre os dois elementos, pois nenhum tipo de menção a técnica do filme interrompe a narração e, ainda assim, elementos referentes a construção imagética estão presentes.

A seguir, podemos ver outro trecho:

Anna tenta falar com elas, mas a sua voz não é audível. Ela abre a boca, os lábios formam as palavras, ela ouve sua própria respiração, pode também ouvir o ruído do vestido, o pé de encontro ao tapete, as imperturbáveis vozes dos relógios, mas não consegue falar (BERGMAN, 1977, p. 45).

Nesse caso, observa-se mais uma construção de enunciado técnico-narrativo que diz respeito ao som. Aqui, quando nos é dito que a personagem ouve sua própria respiração, o ruído de seus vestido, o pé de encontro ao tapete e o barulho do relógio, nos está sendo indicado quais os sons que serão ouvidos nessa cena, além de, é claro, dar continuidade à narrativa.

O que é interessante nesse ponto é o fato de que, os aspectos técnicos específicos – como o som, por exemplo – só são mencionados com maior enfoque no momento em que são importantes para a narrativa. No trecho acima, que narra uma situação surreal na qual a personagem perde sua voz e, com isso, os sons ao seu redor são amplificados, fica evidente que descrever o som é fundamental. Ou seja, mais uma vez torna-se claro que a técnica é inserida quando está a serviço da narrativa.

Para não ficarmos com exemplos de apenas um roteiro vamos tratar de uma obra concebida muitos anos depois de “Gritos e Sussurros” e no coração da indústria cinematográfica mundial. “Pulp Fiction”, escrito e dirigido por Quentin Tarantino, em 1989, foi o filme que revelou, acima de tudo, a capacidade de Tarantino em ser um mestre em contar histórias. Assim como Bergman, Tarantino também desconstrói com a forma padrão da escrita cinematográfica.

Vamos analisar o trecho a seguir: “a chave da ignição é girada. O motor do carro acorda para a vida. O velocímetro dispara. O pé nu de Esmeralda calca o acelerador” (TARANTINO, 1985, p. 84). Aqui, há claramente um enunciado técnico-narrativo. Ele indica diversas questões a respeito da técnica cinematográfica que será empregada no filme. Há uma indicação de enquadramentos que, supõe closes nos objetos descritos (chave, velocímetro e pé). Há uma indicação sonora (motor ligando). Há uma indicação de vestuário – ou a ausência dele – (pé nu da personagem). E há uma indicação de montagem que é, justamente, a sucessão de todas essas imagens. Como se pode observar, essas frases são divididas por pontos finais e não por vírgulas. Além disso, são também extremamente curtas. Isso indica uma montagem ágil e ritmada, como é o processo de leitura desse

trecho. Ou seja, se torna muito possível – e muito mais interessante linguisticamente – construir frases que mesclam o aspecto narrativo com o aspecto técnico.

Porém, há uma questão fundamental a respeito desse trecho de Tarantino: essa cena não foi filmada assim. Então o que isso quer dizer? Que ele mesmo não quis seguir o próprio roteiro quando decidiu filmar? Que os enunciados estavam mal construídos? Isso quer dizer que a técnica cinematográfica só será realmente definida em um momento posterior ao da escritura do roteiro. Não há como saber quais serão as condições técnicas da filmagem enquanto ainda se está narrando a história. E isso é prova inegável de que o aspecto técnico é muito menos relevante do que o aspecto narrativo quando se trata do roteiro.

Outro elemento importante a ser considerado é o do cabeçalho das cenas. Poderíamos dizer que ali há um enunciado exclusivamente técnico? Vamos observar um exemplo:

INT – AUDITÓRIO DE CINEMA – NOITE.<sup>11</sup>

O cabeçalho acima indica três elementos: que a cena se passa dentro de um auditório de cinema e que ocorre à noite. Essas informações são técnicas ou narrativas? Poderíamos dizer que informam a respeito de ambas as coisas, porém seria possível afirmar que é uma indicação muito mais técnica. Ela é uma informação mais técnica, pois pelo próprio texto já seria possível compreendermos onde estamos e se dia ou noite (não há um cabeçalho no início de cada cena em um livro e, ainda assim, conseguimos compreender informações geográficas e espaciais), mas inserir um cabeçalho no início de cada página facilita o processo organizacional das filmagens. Ou seja, trata-se de um enunciado majoritariamente técnico.

Porém, será mesmo preciso escrever o cabeçalho dessa forma? Vamos observar os primeiros enunciados de uma cena de “Gritos e Sussurros”: “é uma noite de outono. Agnes está meia erguida na grande cama” (BERGMAN, p. 23). Aqui, é perceptível como há uma intencionalidade por parte de Bergman de construir um enunciado técnico-narrativo. Não é por acaso que as primeiras informações sobre a cena são a respeito do horário (noite) e do local (grande cama) que, nesse ponto do roteiro, já sabemos que fica no quarto de Agnes. Ou seja, Bergman insere narrativamente as informações que serão, posteriormente, úteis para a execução do filme. Portanto, mais uma vez encontramos um exemplo de que a narrativa dentro do texto cinematográfico ocupa uma importância maior do que as informações técnicas.

Por fim, é importante dizer que a presença de referências exclusivamente técnicas no roteiro não o faz menos narrativo ou ofuscam a possibilidade de eles serem considerados obras literárias. O único impedimento existente na inserção de enunciados técnicos é a possibilidade de gerar uma incompreensão do leitor a respeito daquela informação específica. Isso não invalida

---

<sup>11</sup> Trecho retirado do roteiro “Bastardos Inglórios”, de Quentin Tarantino. Edição de 2009, página 68.

nossa hipótese, uma vez que um dos elementos fundamentais da literatura é justamente a própria distorção da linguagem, o uso de discursos incomuns ao da literatura e a própria incompreensão de outros tipos de enunciados utilizados por diversos autores. Nesse sentido, o uso de enunciados técnicos, não atrapalhada em nada, apenas revelam um roteirista um tanto quanto iludido, pois se sabe muito bem que decisões técnicas tomadas durante o roteiro podem (e vão) mudar.

### 3.2 TEMPO

A discussão a respeito de tempo talvez seja uma das mais complexas quando se trata da narrativa cinematográfica. Então, antes de começarmos a discutir essa questão, é importante lembrar que esse trabalho tem como objetivo discutir o roteiro propriamente dito. Iremos mencionar aspectos da obra fílmica apenas com a intenção de estabelecer uma relação de semelhança ou diferença com aspectos do roteiro em si. Porém, nosso objetivo é analisar quais as especificidades temporais – e também dos outros campos que iremos tratar – do texto cinematográfico.

No início de seu subcapítulo a respeito de Ordem, Genette estabelece de partida uma definição temporal para o cinema com a intenção de diferenciá-la da literatura.

A dualidade temporal tão vivamente acentuada aqui, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzahlzeit* (tempo da narrativa) é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral em todos os seus níveis de elaboração estética, incluindo esse nível plenamente “literário” que é o da recitação épica ou da narração dramática (GENETTE, 20017, p. 91).

Aqui, o autor afirma que, no que se refere ao cinema, há apenas dois tipos temporais. Poderíamos entendê-los, como define Christian Metz (1968), como o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa. Ou seja, há o tempo do significado e o tempo do significante. E é essa a dualidade que torna possível realizar distorções temporais, como mostrar anos da vida de um personagem em duas frases de um romance ou em alguns planos de uma montagem cinematográfica.

Nesse sentido, é possível observar que a narrativa literária conta também com essa mesma dualidade. Porém, na literatura, essas não são as únicas relações temporais que se pode estabelecer com a obra.

[a narrativa fílmica] só pode ser consumida, ou seja, atualizada, em um tempo que é evidentemente o da leitura, esse a sucessividade de seus elementos pode ser alterada através de uma leitura fantasiosa, repetitiva ou seletiva, não há possibilidade de uma analexia perfeita: podemos passar um filme de trás para a frente, imagem por imagem; não se pode fazer o mesmo com o texto sem que ele deixe de ser um texto, nem letra por letra, nem mesmo palavra por palavra; e nem sempre frase por frase. O livro é um pouco mais amarrado do que se afirma hoje com frequência em função da famosa linearidade do

significante linguístico, mais fácil de se negar em teoria do que de descartar na prática (GENETTE, 2017, p. 92).

De acordo com Genette, há uma clara diferenciação no processo de consumação de um filme de um livro, pois suas temporalidades são diferentes. É impossível ler apenas algumas palavras de um livro e esperar que elas estabeleçam alguma relação entre si. Porém, em um filme, é aceitável assistir planos, cenas e trechos, pois essa consumação sempre estará refém do tempo da própria obra. Ou seja, o filme possui sua duração específica (90 min, 120 min) e, embora possa ser assistido esporadicamente ele possui seu tempo próprio. No caso da leitura isso não ocorre, pois o tempo do livro está diretamente ligado ao espaço que ele ocupa. Como Genette diz: “sua temporalidade [do texto literário] é, de alguma forma, condicional ou instrumental; produzida, como qualquer coisa, no tempo, ela existe no espaço e como espaço, e o tempo que é necessário para consumi-la é o mesmo que aquele necessário para percorre-la ou atravessa-la” (GENETTE, 2017, p. 92). Mas e o roteiro? Como ele se posiciona nessa diferenciação clara entre o tempo da literatura e o tempo do cinema?

Há dois aspectos fundamentais para tratarmos agora: primeiramente, identificar se há alguma diferença entre a temporalidade do roteiro propriamente dito com o filme pronto e, em seguida, qual a relação temporal existente entre o roteiro cinematográfico e o texto literário.

Inicialmente, seria possível relacionarmos as definições de temporalidade textuais de Genette com o próprio texto cinematográfico. Segundo ele, todo o texto, seja ele qual for, só pode ter sua temporalidade medida de acordo com seu espaço. Há o tempo da narrativa e o tempo da história, porém, por se enquadrar como expressão verbal, o roteiro, como a literatura, só pode ter seu tempo medido de acordo com seu espaço. Mas como se dá a relação do roteiro cinematográfico com o filme já pronto? É possível estabelecer uma relação em termos de temporalidade?

Em seu “Manual do Roteiro”, Syd Field instaura uma determinação temporal do texto cinematográfico com a intenção de estabelecer uma possível relação de equivalência entre o tamanho do roteiro e a duração do filme.

O filme hollywoodiano normal tem a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente 90 minutos. Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, todo em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma página de roteiro corresponde a um minuto de filme (FIELD, p. 13).

Primeiramente, há, sem dúvida, uma consideração absurda sobre a duração dos filmes em geral. Mas não iremos nos ater a isso. Logo em seguida, Field procura definir que cada página do roteiro equivale a um minuto de filme. Por quê? Não há uma explicação clara. Porém, essa determinação figura como a principal referência para que a grande maioria dos roteiristas tentem

determinar a duração de seus roteiros. A função dessa convenção é de, mais uma vez, resolver o problema entre narrativa e técnica. Ou seja, é necessário estimar a duração do roteiro, pois ele será filmado e é preciso saber quanto tempo esse filme irá durar.

Vamos observar alguns exemplos: *Pulp Fiction* tem 2h30min de duração e seu roteiro tem 126 páginas. Ou seja, há uma compatibilidade aceitável com a medição de Syd Field. Se quiséssemos ser totalmente rigorosos diríamos que 24 páginas estão faltando para completar a duração. Mas, se levarmos em conta que algumas cenas não foram filmadas, gestos foram inventados durante as gravações, alguns diálogos se modificaram e que durante as o processo de filmagens houve certa mudança na duração das cenas, podemos dizer que a medida proposta pelo autor ao menos ajuda a estabelecermos algum tipo de referência.

“Gritos e Sussurros” tem 106 minutos de duração e seu roteiro tem 58 páginas. Ou seja, de acordo com o texto, o filme chegaria a, no máximo, uma hora de duração. O filme “Os boas vidas”, de Frederico Fellini, tem 108 minutos de duração e seu roteiro têm 176 páginas. Ou seja, de acordo com o texto, o filme teria quase três horas de duração. O que isso prova? Field está errado? Não exatamente. Talvez seja possível determinar uma medida como essa que o autor propõe para facilitar o processo de pré-produção do filme em questão. Porém, não há como atribuir uma definição exata uma vez que é impossível medir a duração de um texto escrito. Ou, como diz Genette: “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que ele toma, metonimicamente, de sua própria leitura” (GENETTE, 2017, p. 92).

Dito isso, torna-se mais importante buscarmos compreender quais as relações temporais da dualidade entre significante e significado tanto na literatura quanto no roteiro de cinema. Tudo que se pode fazer temporalmente na literatura, pode também se fazer no roteiro?

O primeiro aspecto a considerarmos diz respeito ao tempo verbal. A literatura pode alternar entre todos os tempos verbais, se o autor quiser assim. Cada tempo representará uma estética diferente e terá diferentes consequências para o texto. Normalmente, os textos literários tendem a ser escritos no pretérito perfeito do indicativo, mas são muito comumente escritos também no presente do indicativo. Em termos gerais, não há nenhum impedimento para nenhum tempo verbal.

Já o roteiro de cinema costuma estar mais limitado. Normalmente, os textos cinematográficos são escritos no presente do indicativo. Por que isso? Porque ao assistirmos ao filme pronto, tudo que vemos está ocorrendo em tempo real. Em uma cena qualquer o personagem não entrou pela porta, ele entra pela porta, pois o vemos fazer no momento em que ele faz isso, então não faria sentido escrever algo que acontece no passado ou no futuro sendo que a ação ocorre no momento em que ela está sendo vista. Mas, como se pode perceber, mais uma vez há aqui uma junção entre as necessidades referentes a execução do filme e o que pode ou não ser uma opção estética do texto escrito.

Haveria algum problema em escrever um roteiro no pretérito perfeito do indicativo? Acredito que não. Talvez isso causasse um estranhamento por parte dos realizadores e possivelmente, no que diz respeito ao compromisso com a técnica do filme, não haveria porque escrever dessa forma. Mas aqui há, mais uma vez, uma convenção implementada por aqueles que estão preocupados em filmar o roteiro. E embora isso faça sentido do ponto de vista deles, não há nenhum impeditivo real que obrigue o roteiro a ser escrito no presente do indicativo.

Vamos fazer um experimento: tomei a liberdade de redigir uma cena do roteiro “Bastardos Inglórios” (2009), de Quentin Tarantino, que foi escrita no presente do indicativo, e mudar seu tempo verbal para o pretérito imperfeito do indicativo.

Está é a cena original:

#### INT – LOBBY DO CINEMA – NOITE

A pompa da noite está a todo vapor, enquanto todos os belos alemães entram no cinema. Eles se misturam no saguão coberto de suásticas e com estátuas gregas nuas. Comandantes militares nazistas, oficiais de altas parentes e celebridades alemãs confraternizam e bebem champanhe trazida pelos GARÇONS, que carregam taças em bandejas de prata. Vemos Shoshana saindo do topo da grande escadaria e entrando no saguão que fica sobre o salão de entrada. Ela desce as escadas e se ocupa com coisas do cinema. No topo da escadaria, olhando para a raça superior em toda sua elegância, está o Cel. Hans Landa, vestido em seu melhor uniforme da S.S. (TARANTINO, 2009, p. 122).

Abaixo, pode-se ver a minha versão:

#### INT – LOBY DO CINEMA – NOITE

A pompa da noite estava a todo o vapor, enquanto todos os belos alemães entravam no cinema. Eles se misturavam no saguão coberto de suásticas e com estatuas gregas nuas. Comandantes militares nazistas, oficiais de altas parentes e celebridades alemãs confraternizavam e bebiam champanhe trazida pelos GARÇONS, que carregavam taças em bandejas de prata. Shoshana saiu do topo da grande escadaria e entrou no saguão que ficava sobre o salão de entrada. Ela desceu as escadas e se ocupou com coisas do cinema. No topo da escadaria, olhando para a raça superior em toda sua elegância, estava o Cel. Hans Landa, vestido em seu melhor uniforme da S.S.

Como se pode observar, descartei apenas um elemento do texto original. Originalmente, o segundo parágrafo iniciava com o verbo “vemos”, referindo-se a posição da câmera. Ou seja, um enunciado exclusivamente técnico. Mas, se pensarmos bem, o uso desse termo é redundante. Pois, por se tratar de um filme, tudo que está sendo escrito será visto. Então não há necessidade de dizer que vemos algo. Se a frase fosse construída sem o verbo não faria a menor diferença. Por exemplo: “Shoshana sai do topo da escada...” e assim seguiria normalmente. Por isso, optei por retirar esse termo para deixar apenas aquilo que é exclusivamente narrativo ou técnico-narrativo (como a descrição do figurino do personagem).

Afora isso, não houve nenhuma grande mudança. Em termos narrativos nada se perde e a



compreensão do enredo se mantém a mesma. É claro que há o estranhamento gerado pelo fato de que textos escritos em tempos verbais distintos trazem diferentes formas de compreensão. E, no caso do uso do presente do indicativo para dar a entender que a ação ocorre no momento em que a vemos, há sim uma função importante. Porém, se o roteiro inteiro fosse escrito no pretérito perfeito do indicativo ainda assim seria possível filmá-lo.

Meu objetivo ao realizar esse experimento não é contestar as formas de escrita que costumam ser empregadas no texto cinematográfico e dizer que elas estão erradas. O que desejo aqui é flexibilizar as diretrizes instituídas e questioná-las. Há algum problema em os roteiros serem escritos sempre no presente do indicativo? Não. Há um motivo significativo para tal. Mas é importante lembrar que, mesmo que a escrita ocorra majoritariamente dessa forma, isso não invalida minha hipótese principal, pois a literatura também contempla esse tempo verbal. O que se cria aqui é um espaço de questionamento de algumas dessas convenções. Isso, inclusive, porque estamos falando do roteiro como obra isolada e não do filme pronto. A partir dessa premissa, já nos foi possível perceber que muitas das “regras” que pautam a escritura do roteiro foram definidas para melhorar sua execução como filme, mas que nada tem de obrigatórias.

Ainda sobre a questão do tempo verbal, há mais um aspecto há ser considerado. Mesmo que as descrições e as ações dos roteiros normalmente sejam escritas no presente do indicativo, outros elementos podem ser escritos em tempos verbais diferentes.

O diário de Agnes:

Penso em minha mãe quase todos os dias. Ela amava Maria porque eram tão parecidas em todos os sentidos. Eu me parecia demais com meu pai para que ela se desse comigo. Quando mamãe falava comigo em seu tom ligeiramente impaciente, eu não compreendia o que ela queria dizer. Eu me esforçava terrivelmente, mas nunca conseguia satisfazê-la. Então, ela se tornava impaciente; ela estava quase sempre impaciente, mas mais com a Karin. Pois eu estava, em geral, doente e indisposta, quando criança, e Karin ficava em mãos lençóis, já que mamãe a achava desastrada e pouco inteligente (BERGMAN, p. 21).

Como se pode ver no trecho acima, há uma mudança de tempo verbal no texto. Inicialmente, a personagem fala a respeito de uma ação presente – pensar em sua mãe – porém, logo em seguida, ela começa a narrar um episódio de sua infância. A partir daí há uma mudança para o pretérito imperfeito do indicativo. Então onde essa mudança se torna comum? No discurso direto da personagem. Ou seja, quando há uma descrição ou uma ação narrada nas rubricas o mais comum é serem narradas no presente do indicativo, porém, quando um personagem expressa sua voz sem mediações de narração outros tipos de tempos verbais se tornam possível. Mas falaremos mais sobre isso quando falarmos a respeito de Voz.

A seguir, iremos tratar de um conceito fundamental para Genette no que diz respeito ao tempo da narrativa literária.

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativa com a ordem da sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que ela é explicitamente indicada pela própria narrativa, ou que se possa inferi-la de tal ou tal índice indireto (GENETTE, 2017, p. 93).

A partir de agora, iremos discutir aquilo que Genette chama de Anacronias. Como exemplificado no trecho acima, as Anacronias são as relações temporais entre narrativa e história. Ou seja, aquilo que é possível executar na relação entre ambas as instâncias para moldar uma distorção temporal, uma compressão ou uma dilatação. É a relação entre significado e significante que permite, por exemplo, que um livro como “Ulisses” narre em quase mil páginas um intervalo de apenas 24 horas. Ou que uma quantidade grande de anos avance em uma frase que diz: “alguns anos depois”.

Em sua análise, Genette mapeia as Anacronias do livro “Em busca do tempo perdido”, demonstrando as complexidades de avanços, retornos, dilatações e compressões da temporalidade da obra. Genette analisa a seguinte passagem de “Em busca do tempo perdido”:

Algumas vezes, passando diante do hotel, ele se lembrava dos dias de chuva quando levava sua empregada até lá, em peregrinação. Mas deles se lembrava sem a melancolia que pensava então dever experimentar um dia na sensação de não mais amá-la. Porque essa melancolia, o que a projetava assim por antecipação sobre sua indiferença que viria, era seu amor. E esse amor não existia mais (PROUST apud GENETTE, 2017, p. 96).

Ao analisar esse trecho, inicialmente Genette enumera os segmentos segundo as mudanças de posição no tempo história. Há o agora e há o outrora. Porém, é interessante observar que Proust omite os pontos de referências mais explícitos obrigando o leitor a deduzir por si mesmo o que diz respeito ao agora e o que diz respeito a outrora. A primeira etapa da análise de Genette resulta da seguinte forma:

Relacionam-se aqui sumariamente nove segmentos repartidos em duas posições temporais que chamaremos de 2 (agora) e 1 (outrora), fazendo abstração aqui do seu caráter iterativo (às vezes): segmento A em posição 2 (“às vezes, passando diante do hotel, ele se lembrava”), B em posição 1 (“dos dias de chuva quando levava sua empregada até lá em peregrinação”), C em 2 (“mas deles se lembrava sem”) D em 1 (“a melancolia que pensava então”), E em 2 (“dever experimentar um dia na sensação de não mais amá-la”), F em 1 (“Porque essa melancolia, o que a projetava assim por antecipação”) G em 2 (“sobre sua indiferença que viria”), H em 1 (“era seu amor”), I em 2 (“E esse amor não existia mais”). A fórmula das posições temporais é então assim: A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2. (GENETTE, 2017, pp. 96-97).

Como é possível observar, há um perfeito ziguezague no texto. Idas e vindas temporais permeiam a história e se tornam possíveis através da narrativa. Mas a análise de Genette continua. Ele também percebe que há uma subordinação entre os segmentos que os fazem estarem

relacionados entre si. Alguns só são possíveis em função de outros e outros são autônomos entre si. Um exemplo disso, é o fato de que o segmento “E” nos leva ao presente de uma forma diferente do segmento “C”. Pois em “E” o presente é encarado a partir do passado e do ponto de vista desse passado. Então “E” está subordinado a “D”.

Genette comenta as conclusões de ter realizado essa análise: “esse breve fragmento oferece então, em resumo, uma amostra bem variada das diversas relações temporais possíveis: retrospectões subjetivas e objetivas, antecipações subjetivas e objetivas, simples retornos a cada uma das posições (GENETTE, 2017, p. 98).

Agora, nos cabe pensar se as Anacronias são também possíveis no roteiro de cinema. Vamos observar o exemplo de uma sequência de “Cães de Aluguel” (1997), de Quentin Tarantino. Há um momento do filme em que o personagem Freddy, interpretado por Tim Roth, tem de decorar uma cena para contá-la aos outros gângsters com o objetivo de convencê-los de que ele é um deles. Inicialmente, Freddy e seu amigo Holdaway estão em um bar chamado Denny’s, onde Holdaway pergunta a Freddy sobre como foi contar a história para os gângsters. Nesse momento, somos levados a um tempo pregresso a esse, no topo de um prédio, em que Freddy começa a ensaiar a cena. No momento seguinte, Freddy está em seu apartamento, ainda ensaiando, de frente para o espelho. Em seguida, está de volta ao telhado com seu amigo policial, dando continuidade ao ensaio. Depois, Freddy está na mesa de outro bar, já contando a história para os gângsters. Então, somos levados para dentro da história que Freddy está contando e ela é interrompida uma vez para voltar ao bar e depois de volta e ela. Depois, Freddy termina de contá-la no bar. E então voltamos ao Denny’s, onde tudo começou, em que Freddy conta a Holdaway como foi contar a história.

Diferentemente do exemplo de Genette, que estabelece apenas dois momentos temporais (agora e outrora), a sequência de Tarantino possui seis momentos temporais e oito segmentos de história. Há o presente (conversa no Denny’s) há o momento mais antigo de todos (início dos ensaios no prédio), há os outros dois momentos de ensaios (o primeiro no apartamento e o segundo mais uma vez no prédio, mas não na mesma vez que a anterior), há o momento do bar com os gângsters e há a história inventada. Se demarcássemos cada momento, ficaria assim: Freddy e Holdaway estão em um bar chamado Denny’s (A) Somos levados ao topo de um prédio em que Freddy começa a ensaiar a cena (B). No momento seguinte, Freddy está em seu apartamento, ainda ensaiando (C). Em seguida, está de volta ao telhado, mas outro dia (D). Depois, Freddy está na mesa de outro bar, já contando a história para os gângsters (E). Então, somos levados para dentro da história que Freddy está contando (F) e ela é interrompida uma vez para voltar ao bar (G) e depois de volta e ela (H). Depois, Freddy termina de contá-la no Denny’s (I). E, então, voltamos ao Denny’s, onde tudo começou (J).

Se agora tentássemos ordenar o conjunto de cenas em sua ordem cronológica, poderíamos

chegar a esse resultado: B1, C2, D3, E4, F5, G4, H5, A/I6. Ou seja, há um movimento de ouroboros nessa cena com pequenas variações no meio em que vamos e voltamos no tempo. Porém, poderíamos afirmar que o momento mais progresso da história é a narrativa inventada por Freddy, se aceitássemos que ela é verdadeira. Nesse caso, a ordem cronológica seria assim: F/H1, B2, C3, D4, EG5, A/I6. Mas, ainda dando continuidade às possibilidades de análise de Genette, é possível perceber que alguns desses momentos são subordinados a outros. Por exemplo, a história está subordinada aos ensaios e a cena do bar, pois nos ensaios ela foi concebida e na cena do bar ela é contada. Já o bar com os gângsters está subordinado aos ensaios, pois se não fossem os ensaios não haveria como contar a história na cena do bar. E a cena no Dennys não está subordinada a nada, pois é o momento mais presente da narrativa que evoca todo o resto. Então tomando essa última cronologia como a correta, o resultado das subordinações seria assim: {[ (F/H1), B2, C3, D4, (E/G5)] A/I6}.

Com tudo isso se torna possível identificar que, no nível da história, as Anacronias são idênticas entre a literatura e o roteiro. Mas como se dá o nível narrativo dessa sequência de Tarantino? A sequência dura treze páginas que optei por não apresentar na íntegra para poupar tempo e espaço de leitura. Porém, vale demonstrar as especificidades do roteiro de cinema na hora de transitar entre momento temporal e outro.

A primeira transição da sequência ocorre da seguinte forma:

INT. DENNYS. NOITE

Quadro congelado em Holdaway. Estamos congelados num close-up de Holdway ouvindo Freddy. Ouvimos o barulho de restaurante e a voz de Freddy em off.

FREDDY (em off)

Nice Guy Eddie me disse que Joe queria se encontrar comigo [...]

HOLDAWAY (em off)

Você usou a história do banheiro?

FREDDY:

Demais! E conto ela muito bem.

EXT. TERRAÇO NO TELHADO. DIA

Freddy e Holdaway estão em um de seus muitos encontros, num telhado da cidade de Los Angeles.

FREDDY:

O que é isso?

HOLDAWAY:

É uma cena. Decore (TARANTINO, 1997, p. 98-103).

No trecho acima, é possível identificar como ocorre a transição do segmento A para o

segmento B. Inicialmente, os dois homens estão conversando no Denny's. Depois há um corte e os mesmos homens estão em cima de um terraço ensaiando a história. Ou seja, exatamente como em Proust, não há nenhuma indicação clara de que o tempo passou. Tarantino também exige que o espectador atine para compreender que a cena seguinte se passa em um momento pregresso da história. E, ao longo das páginas seguintes, diversos cortes como esse fazem as transições temporais dessa sequência.

Há alguma diferença entre o trecho de Proust e o trecho de Tarantino? Primeiramente, a questão do tamanho. O de Proust dura apenas um parágrafo enquanto o de Tarantino dura diversas páginas. Mas isso apenas porque as anacronias realizadas por Tarantino são mais duradouras do que as de Proust. Exemplos equivalentes a ambas existem em ambos os campos. De todo modo, talvez a única diferença real diga respeito aos enunciados técnicos. No caso aqui, os cabeçalhos das cenas e as indicações de enquadramento. Porém, como já demonstrei anteriormente, isso não afeta em nada a narrativa. Apenas categoriza uma forma de escrever específica desse roteirista.

Ainda sobre tempo, trataremos agora de quatro aspectos fundamentais da análise de Genette para tentar identificar suas equivalências no roteiro de cinema. São eles: Pausa, Cena, Sumário e Elipse. Primeiramente, buscaremos compreender quais as definições de Genette para cada um dos termos e depois os relacionaremos com exemplos no texto cinematográfico.

O primeiro aspecto a considerarmos será a Cena, pois, como o nome já sugere, há uma relação, no mínimo, nominal de equivalência entre a Cena na literatura e a Cena no roteiro. Genette diz:

No âmbito da narrativa romanesca tal como ela funcionava antes da *Busca*, a oposição de movimento entre cena detalhada e narrativa sumária remetia quase sempre a uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, os tempos fortes da ação coincidiam com os momentos mais intensos da narrativa, enquanto os tempos fracos eram resumidos em grandes traços e como que de longe [...] Mas, sem dúvida alguma, esta não é a função das cenas mais longas e mais tipicamente proustianas [...]. Contrariamente à tradição anterior, que fazia da cena um lugar de concentração dramática, quase totalmente livre dos impedimentos descritivos ou discursivos, e das interferências anacrônicas mais ainda, a cena proustiana desempenha no romance um papel de “foco temporal” ou de polo magnético para todos os tipos de informações e de circunstâncias anexas: quase sempre infladas, saturadas de digressões de todo tipo, retrospectivas, antecipações, parênteses iterativas e descritivos, intervenções didáticas do narrador, etc. (GENETTE, 2017, p. 178-179)

No trecho acima, Genette discute duas possíveis definições para o conceito de Cena. A primeira delas diz respeito a produção literária que antecede “Em busca do tempo perdido” e que é definida como um enfoque à momentos importantes da narrativa. Ou seja, há passagens dramaticamente relevantes na história que o autor escolheu dar destaque. Além disso, não há o uso de anacronias, fazendo com o que a temporalidade da ação ocorrida nessas cenas seja apenas a do tempo da cena em si.

A segunda definição se refere a Cena proustiana, ou seja, a que foi inventada por Proust em “Em busca do tempo perdido”. Essa Cena, ao invés de conter uma situação dramática importante, faz uso das anacronias para imergir no mundo interno da personagem e cumprir o papel de foco temporal, no qual diversas anacronias, digressões e intervenções são utilizadas narrativamente. É claro que também diz respeito a algo importante narrativamente, porém a importância se dá de forma mais subjetiva, em uma soma de situações, reflexões internas e distorções temporais, e não na ação que ocorre naquele momento.

No caso da cena do roteiro de cinema, há algumas questões a serem consideradas. Inicialmente, é possível afirmar que a cena no roteiro poderia ser definida por termos utilizados em ambas as definições de Genette. Ela contém um momento dramaticamente importante para a história e ela é um foco temporal. Porém, talvez como foco temporal, seja diferente da definição da cena proustiana.

A Cena no cinema é um momento importante narrativamente, pois sua existência no filme já atesta a escolha do roteirista de mostrar ela e não outra. Um dos principais conselhos de Billy Wilder sobre como escrever narrativas diz: “toda cena deve avançar a história ou revelar algo novo sobre a personagem”. Ou seja, as cenas são aquelas que carregam em si uma importância decisiva na adição de novas informações. Nenhum filme, por exemplo, mostra o personagem principal indo ao banheiro todas as vezes que ele vai ao banheiro durante o tempo de duração da história, a menos que aquilo tenha alguma relevância narrativa. Em outras palavras, a soma de todas as cenas que aparecem em um filme que têm uma história que dura dois anos, não contemplam os dois anos reais de duração. Assim como elementos que são levemente importantes para a narrativa, como algo que aconteceu no dia interior com a personagem, podem ser citados ou mostrados em curtos flashbacks, fazendo com que haja uma hierarquia de importância entre o que é a Cena e o que é apenas comentado, mas não mostrado.

Enquanto “foco temporal” a cena de cinema exerce uma função que parece ser diversa a definição de Genette. Toda cena de cinema carrega em si apenas a temporalidade daquela cena e, por isso, ela é um foco temporal. Observemos o exemplo:

EXT. RUA ENGARRAFADA DA CIDADE. DIA

O Sr. Pink está correndo descacetado por uma calçada cheia da cidade. Ele carrega uma mala de lona a tiracolo numa das mãos e uma Magnum 357 na outra. Se algum passante cruza seu caminho, ele simplesmente o derruba. Seguimos ele com a Dolly na mesma velocidade.

Quatro policiais estão perseguindo o Sr. Pink. Três estão correndo juntos e um mais gordo está se arrastando alguns passos atrás. Seguimos eles com a Dolly.

Em sua corrida maluca o Sr. Pink atravessa a rua e é atingido por um carro em movimento. Ele é lançado sobre o capô, atingindo um pára-brisa e caindo no chão (TARANTINO, 1997, p. 47).

Na cena acima, acompanhamos uma perseguição policial que provavelmente dura alguns minutos. Como descrito, os personagens correm por algumas calçadas, esbarram em alguns pedestres e a cena termina quando a perseguição é interrompida por um atropelamento. Essa temporalidade – que podemos supor durar uma média de 5 a 10 minutos – é o único momento temporal possível da cena. Ou seja, se houvesse a intenção do narrador de intercalar esse momento com outro que ocorre em outro lugar e em outro horário do dia, teríamos duas cenas sendo intercaladas e não uma. No cinema, cada cena contém em si um foco temporal, pois dura um único tempo. Mas, para não confundirmos essa definição com a utilizada por Genette e para tentarmos ser mais exatos com essa ideia de temporalidade, poderíamos dizer que se trata não de um “foco temporal”, mas de um momento específico no tempo da história. Ou seja, por ser apenas um momento, não poderiam ser mais e, por isso, não se assemelha com a cena proustiana. Esse momento pode durar horas, há filmes que possuem cenas de durações muito longas. Mas não é possível, como na definição de Genette a respeito da cena proustiana, realizar uma “cena” que abarque em si anacronias.

A única possibilidade de realizar um experimento similar ao da cena proustiana em uma cena de cinema, seria inserir algum discurso sonoro que dissesse respeito a outra temporalidade. Por exemplo, um diálogo sobreposto a cena em que os personagens conversam em outro lugar e em outro momento. Mas ainda assim, há uma restrição na cena de cinema em realizar anacronias no sentido proustiano.

Nesse sentido, poderíamos afirmar que a cena de cinema se assemelha mais a primeira definição de cena literária desenvolvida por Genette. Ou seja, um momento dramaticamente relevante que dura sua própria temporalidade. Porém, há um outro termo a respeito de tempo existente no cinema que se enquadra perfeitamente com a definição da cena proustiana. Esse termo é chamado de Sequência.

A Sequência no cinema categoriza-se por uma junção de diversas cenas que dizem respeito a um foco temporal na história. Ou seja, aqui, o termo “foco temporal” pode ser utilizado da mesma forma que Genette utiliza para definir a cena proustiana, pois não significa um momento específico no tempo da história, mas uma junção de situações, anacronias e intervenções narrativas variadas. Um exemplo disso, seria a Sequência de “Cães de Aluguel” mostrada anteriormente em que Freddy conversa com o amigo no bar, depois ensaia a cena no prédio, depois encontra os gângster e depois conta sua história. Aqui, há várias cenas, mas cada uma delas diz respeito a um momento na temporalidade da história. Diálogos de um momento sobrepõe-se ao outro, idas e vindas no tempo narram o episódio. Chegamos a entrar dentro da cabeça do personagem para visualizar a história inventada que ele está contando. Ou seja, a definição da cena proustiana é perfeita para determinar o que é uma Sequência no cinema. Nas palavras de Genette: “um ‘foco temporal’ ou de polo

magnético para todos os tipos de informações e de circunstâncias anexas: quase sempre infladas, saturadas de digressões de todo tipo, retrospectivas, antecipações, parêntesis interativos e descritivos, intervenções didáticas do narrador, etc.”.

O próximo aspecto a ser discutido é o da Elipse. Das quatro categorias definidas por Genette, é apenas essa que encontra total equivalência entre a definição aplicada a literatura e aquela que iremos atribuir ao cinema. Como diz o autor:

Do ponto de vista temporal, a análise das elipses reduz-se à consideração do tempo de história elidido, e a primeira questão aqui é saber se essa duração é indicada (elipses determinadas) ou não (elipses indeterminadas) [...].

Do ponto de vista formal distinguiremos:

a) As elipses explícitas, como as que acabo de citar, que procedem seja por indicação (determinada ou não) do lapso de tempo que elas elidem – o que as assimila a sumários muito rápidos, do tipo “alguns anos se passaram”: é, pois essa indicação que constitui a elipse enquanto segmento textual, que não é então igual a zero. [...]

b) As elipses implícitas, ou seja, aquelas cuja presença em si não é declarada no texto, e que o leitor somente pode inferir a partir de alguma lacuna cronológica ou soluções de continuidade narrativa. (GENETTE, 2017, pp. 174-175).

No trecho acima, Genette define as duas principais formas de Elipse existentes na literatura. Como observado pela autor, elas podem ser explícitas ou implícitas, sendo a primeira fruto de uma indicação narrativa (como “alguns anos depois”) e a segunda apenas uma mudança temporal sem nenhum aviso.

No caso do roteiro de cinema, há Elipses da mesma forma que na literatura. “Cães de aluguel”, por exemplo, é um filme repleto de avanços e retornos temporais sem nenhuma indicação de quanto tempo passou ou de o que é antes e o que é depois. Categorizam-se, então, como Elipses implícitas. Outros filmes, como desenhos animados da Disney, indicam mudanças temporais através de Elipses explícitas, inserindo sobre a tela um texto que diga, por exemplo: “alguns anos depois”. É notável que, no caso do cinema, a Elipse explícita é mais recorrente em filme infantis uma vez que a informações temporais precisam ser mais claras para que não haja confusões na compreensão da história. Além disso, há também um outro recurso de Elipse explícita bastante comum no cinema que é a indicação da data em que a determinada cena se passa. Ou seja, após uma sequência que ocorre nos anos oitenta, uma nova sequência é iniciada indicando que se trata dos anos dois mil.

No caso do roteiro de cinema, por ser uma obra que virá a ser filmada posteriormente, alguns elementos imagéticos podem suprir a necessidade de indicar através do texto que o tempo passou. Um filme como “Boyhood”, por exemplo, nunca informa que o tempo passou, mas ao percebermos que todos os personagens estão mais velhos, nos fica claro que houve essa passagem de tempo. Em função disso, a Elipse explícita não necessariamente cumpre um papel de informar sobre a temporalidade do filme. Ela pode, dentre outras coisas, cumprir um papel de humor, por exemplo.

Um filme como “Jackie Brown” (1997), de Quentin Tarantino, brinca com a Elipse invertendo



sua lógica e indicando uma passagem temporal desnecessária.

LOUIS:

Isso realmente parece um problema.

MELANIE:

Na verdade, não. A gente não tinha muito o que dizer um pro outro, mesmo. Eu nunca cheguei a conhecer ele muito bem, mas conheci o suficiente pra saber que eu não estava perdendo grande coisa. Guardo isso aí porque de toda a porra do tempo que eu passei lá, o único retrato meu no Japão que sobrou é esse (ela aponta para trás do seu ombro) Isso aí é o Japão.

Melanie ergue os olhos para Louis.

MELANIE:

Tá afim de foder?

LOUIS:

Claro.

FADE PARA BLACK

LEGENDA SOBRE O PRETO:

TRÊS MINUTOS DEPOIS

FADE UP

Louis está deitado de costas no sofá e Melanie está sentada em cima dele. Estão mandando ver, fodendo feito um casal de coelhos. Quando a imagem está quase totalmente clara, Louis goza (TARANTINO, 1998, p. 106).

Como se pode observar no trecho acima, não haveria nenhuma necessidade de indicar que três minutos se passaram. Mas, aqui, a Elipse cumpre um papel humorístico fazendo uma piada com o fato de que a transa dos dois personagens dura apenas três minutos.

Mesmo que no caso do cinema haja a possibilidade de indicar Elipses através das imagens, isso não o afasta das possibilidades literárias. No caso da literatura, o recurso de indicar mudanças temporais também passa por descrições físicas dos personagens que estão diferentes e por outras indicações narrativas que nos ajudam a compreender isso. Nesse sentido, mesmo no roteiro de cinema que prevê o fato de que a imagem irá assumir essa função há indicações no texto que o colocam como Elipse implícita. Em outras palavras, o próprio roteiro já toma conta de exemplificar que houve uma Elipse mesmo que não a informa explicitamente.

A seguir discutiremos a Pausa, conceito que carrega em si certa complexidade no que diz respeito a relação entre roteiro de cinema e literatura.

A Pausa, para Genette, também se divide em dois conceitos que diferenciam uma produção literária à parte de “Em busca do tempo perdido” e a Pausa específica utilizada por Proust em seu romance.

O mais importante, porém, é o seguinte: mesmo quando o objeto descrito foi encontrado apenas uma vez (como as árvores de Hudimesnil), ou que a descrição se refere apenas a

uma das suas aparições (geralmente a primeira, como para a igreja de Balbec, o jato d'água de Guermantes, o mar na Raspelière). Essa descrição nunca determina uma pausa na narrativa, uma suspensão da história ou, segundo o termo tradicional, da “ação”: na verdade, a narrativa proustiana jamais para sobre um objeto ou um espetáculo sem que isso corresponda a uma parada contemplativa do próprio herói [...] Mas sabemos que o romance balzaquiano, ao contrário, fixou um cânone descritivo (aliás, mais conforme ao modelo de ekphrasis épica) tipicamente extratemporal, em que o narrador, abandonando o curso da história (ou, como em *O pai Goriot* ou em *A procura do absoluto*, antes de abordá-la), se encarrega, em seu próprio nome e somente para informação de seu leitor, de descrever um espetáculo que, para falar a verdade, nesse ponto da história, ninguém olha (GENETTE, 2017, p. 167).

No trecho acima, fica claro que há uma diferenciação entre ambos os conceitos de Pausa apresentados. No que se refere a uma tradição balzaquiana, a pausa no romance configura-se como uma pausa temporal. Pode haver uma longa descrição de uma paisagem, por exemplo, é o tempo da ação narrativa fica como que “congelado” ou, como define Genette, caracteriza-se como uma descrição extratemporal. Ela não interage de maneira ativa com o protagonista, mas serve para oferecer uma precisão imagética ao leitor a respeito do espaço, do vestuário, dos objetos, que estão em cena.

Já a Pausa proustiana ocorre de outra maneira. Em Proust, nenhuma pausa é extratemporal. Sempre há uma interação direta entre o herói e aquilo que está sendo descrito. Vemos o que vemos aos olhos do personagem e essa visão sempre é construída com base em sua subjetividade, fazendo com que interação ocorram, julgamentos a respeito daquilo sejam expressados e lembranças referentes ao que aquilo que ele vê sejam evocadas.

No caso do cinema, ambos os tipos de pausa podem ocorrer na narrativa. Porém, há uma particularidade em relação a elas, pois a mesma pausa que é escrita de determinada forma no roteiro é temporalmente modificada quando o filme é realizado. Vamos analisar um exemplo:

É um aposento comprido, bastante espaçoso, com janelas, sem cortinas, voltadas para o norte. No meio do quarto está o cavalete com uma pintura inacabada. A pintura de Agnes é generosa nas cores e bastante romântica. Seu principal motivo são flores. Em um ângulo reto com uma das paredes baixas, vê-se um velho piano, apinhado de cadernos de notação musical. Por cima dele, há um grande e vigoroso desenho a carvão retratando Anna. Numa mesa de madeira, à direita da porta, amontoam-se outras obras, resultado, por vezes tocante, do incansável esforço de Agnes: esculturas de barro, trabalhos em mosaico, cerâmicas de cores vivas, material de pintura, artigos dispares das mais diferentes espécies, pilhas de desenhos e aquarelas (BERGMAN, 1977, p. 53).

O trecho acima retrata o tipo o mais comum de pausa. Não há nenhum personagem em cena mediando o olhar para tudo aquilo que é descrito. A ação da história é interrompida para que o narrador nos descreva o ambiente em que tudo se passa. Essa pausa equivale à tradição balzaquiana definida por Genette.

O segundo tipo de Pausa, que se assemelha mais claramente com a Pausa proustiana, também pode ocorrer no cinema, porém é mais rara. Pois, esse tipo de Pausa não se refere apenas ao olhar

do personagem sobre algo, mas sua interação com esse algo. No caso do roteiro de cinema, essa interação mais direta só pode ocorrer através de uma narração ou um diálogo a respeito daquilo.

Exterior. Manhattan. Dia

A silhueta de diversos edifícios que se recortam no horizonte. Um estacionamento com o letreiro “Parking”. A iluminação neon de um hotel se acende e se apaga. O título do filme aparece “Manhattan”.

Carros. Uma ponte e edifícios. Um restaurante com a placa “Almoço”. Uma rua coberta de neve com carros que se dirigem ao Empire State. Uma rua com caminhões. Uma loja de artigos para mergulho. Pessoas circulando. Um homem empurra um carrinho vazio por uma rua muito cheia de transeuntes.

VOZ DE IKE:

“Capítulo um. Ele adorava Nova York. Era... sua inspiração”. Não, não, vou melhorar. “Haviam feito a cidade desproporcionalmente romântica. Não importa qual fosse a estação, para ele era uma cidade em preto e branco que vibrava ao som das grandes melodias de Geogr Gerswhin”. Não, não. De novo.

Lojas. Roupas estendidas nas janelas das casas. Um homem se apoia em sua janela.

VOZ DE IKE:

“Capítulo um. Ele via Manhattan em um ângulo romântico em excesso, como tudo em sua vida”.

Mais trânsito. Muita gente na rua. Uma manifestação.

VOZ DE IKE:

Ele se irritava com a quantidade de gente e com o barulho dos carros (ALLEN, pp. 11-12).

No trecho acima, observamos que há uma pausa no sentido proustiano, pois o narrador descreve uma paisagem e comenta a respeito dela. Não é apenas uma descrição, mas uma descrição de algo que toca o personagem internamente e é de uma forma parecida que ocorre em Proust.

Curiosamente, o trecho acima diz respeito a um livro sendo escrito dentro de um filme, porém como poderia parecer, isso não atesta que esse tipo de pausa só poderia ocorrer com o uso de uma narração literária. Haveria também a possibilidade uma pausa proustiana no cinema, caso, por exemplo, um personagem narrasse como uma paisagem lhe toca internamente.

Embora nosso foco aqui seja sobre o roteiro de cinema, vale mencionar que existe uma especificidade no campo fílmico no que diz respeito a Pausa. No roteiro de cinema, a Pausa pode ser idêntica a literatura. Porém, na obra fílmica mesmo que haja uma Pausa da história, como no primeiro exemplo, há o tempo real que não é pausado. Pois, diferentemente da literatura que, como vimos, carrega em si apenas o tempo de sua duração de leitura, o cinema possui o tempo de duração do filme. Então mesmo que a ação da história seja interrompida, o tempo de duração da obra continuará passando.

Para concluirmos as considerações a respeito de Tempo no roteiro de cinema, falaremos agora do Sumário, artifício tão comum na literatura que raramente é encontrado no audiovisual.

O Sumário, categoriza-se como uma passagem, possivelmente uma transição entre uma cena e

outra, que compila em si uma quantidade de informações referentes a história, mas que podem ser velozmente transmitidas. Ao invés de detalhar-se aquilo em uma cena, se conta brevemente o que aconteceu para que uma próxima cena possa dar mais destaque a outro fato.

Como diz Genette: “[...] é evidente que o sumário ficou, até o final do século XIX, a transição mais comum entre duas cenas, o “fundo” sobre o qual elas se destacam, e logo o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se define por alternância entre o sumário e a cena” (GENETTE, 2017, p. 163).

Para Genette, o sumário configura como uma aceleração da narrativa, na qual uma unidade dramática terminará e, antes de dar lugar a outra, haverá um momento de passagem na história que servirá como um respiro e como fonte de informações importantes que se quer passar mais rapidamente. Mas como isso funciona no caso do roteiro de cinema?

Como foi possível observar até então, o roteiro de cinema é composto por uma sucessão de sequências dramáticas que possuem, dentro delas, diversas cenas. Ou seja, parece não haver um momento narrativo que se assemelhe ao sumário. Mas e por que não? Talvez isso se explique em função de que o sumário normalmente não apresenta uma unidade dramática imagética clara o que tornaria impossível encontrar equivalência no cinema, uma vez que no roteiro, tudo aquilo que é escrito tem que se tornar imagem. Vejamos um exemplo:

Ela era Drenka Balich, a popular sócia do dono da pousada, tanto nos negócios como no casamento, estimada pela atenção com que tratava todos os seus hóspedes, por seu coração afetuoso, por sua ternura maternal não apenas com crianças e os velhos que os visitavam, mas também com as moças contratadas para limpar os quartos e servir as refeições, e ele era o esquecido titereiro Mickey Sabbath, um homem baixo, corpulento, de barba branca, com olhos verdes que metiam medo e doloridos dedos artríticos, o qual, caso tivesse dito sim para Jim Henson, remotos trinta anos atrás, antes de o programa Vila Sésamo ter começado, quando Henson o levou para almoçar no Upper East Side e perguntou se não queria juntar-se à sua rodinha de quatro ou cinco pessoas, poderia ter ficado dentro do boneco Garibaldi por todos esses anos (ROTH, p. 11-12).

No trecho acima, Philip Roth inicia seu livro com um Sumário no qual apresenta dois dos personagens protagonistas da obra. Como é possível notar, não há nenhuma cena nessa passagem, há pequenas imagens, como uma descrição da aparência do personagem, mas nada que se insira dentro de um momento temporal específico em que se detalhe e narre uma ação. Nada “acontece” objetivamente nesse trecho, apenas recebemos informações a respeito dos personagens em questão.

Esse tipo de artifício narrativo não existe no cinema dessa mesma forma como existe na literatura. Pois no cinema, quase tudo é ação e quase tudo se enquadra em um momento temporal específico. A única equivalência existente no cinema, diz respeito aos “descansos” que muitos filmes realizam com o mesmo objetivo do sumário na literatura, porém de forma diferente.

Um exemplo de um possível sumário no cinema seria uma sucessão de imagens de uma

cidade, por exemplo, que são inseridas entre uma cena e outra. A série “Friends”, por exemplo, coloca imagens da cidade de Nova York entre as cenas com o objetivo de notificar ao espectador que um arco dramático foi encerrado e outro se iniciará.

Ainda é importante considerar que o sumário não é um elemento essencial da literatura. Após apresentar sua definição, Genette afirma que “Em busca do tempo perdido” nunca realiza nenhum sumário. Como afirma o autor: “nada disso acontece em Proust. A redução da narrativa, nele, não passa nunca por esse tipo de aceleração, nem mesmo nas anacronias, que são quase sempre na Busca verdadeiras cenas, anteriores ou posteriores, e não visões cavalheiras do passado ou do futuro” (GENETTE, 2017, p. 164).

A partir disso, é possível concluir que nem toda obra literária utiliza o sumário. Alguns autores optam por criar uma sucessão de cenas e não fazer acelerações narrativas como outros fazem. Nesse sentido, nossa hipótese de que o roteiro de cinema pode ser encarado como literatura se mantém firme, uma vez que ele se assemelha mais ao tipo de literatura que não apresenta sumários.

### 3.3 MODO

Iniciaremos agora o segundo campo de análise proposto por Genette chamado “Modo”. Em uma primeira leitura, essa terminologia talvez possa soar abstrata ou, por ser herdada da gramática do verbo, indique que trata-se apenas dos modos verbais empregados pela narrativa literária. Sendo assim, haveria a possibilidade de uma oposição à terminologia de que o único modo verbal possível no caso da narrativa seria o indicativo. Mas, como Genette afirma: “Sem negar a extensão (e logo, a distorção) metafórica, pode-se responder a essa objeção que não há apenas uma diferença entre afirmar, ordenar, desejar, etc, mas também diferenças de grau na afirmação, e que tais diferenças se expressam correntemente através de variações modais” (GENETTE, 2017, p. 232). Ou seja, a categoria Modo trata das modalidades de variações das possibilidades narrativas.

Pode-se de fato narrar mais ou menos o que se narra, e narrá-lo segundo tal ou tal ponto de vista; é precisamente essa capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa nossa categoria de modo narrativo: a “representação”, ou mais exatamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, como a com a condição de não tomá-la muito ao pé da letra) se situar numa maior ou menor distância aquilo que se narra; ela pode também escolher regular a informação que dá, não mais através dessa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (...) do qual adotará ou fingirá adotar o que chamamos correntemente de “visão” ou de “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação a história [...] tal ou qual perspectiva (GENETTE, 2017, p. 233).

Ao iniciar sua reflexão a respeito de Modo, Genette apresenta o conceito de Distância para efetuar uma divisão entre os dois modos narrativos que pautarão sua análise, pois ambos mostram possuir distâncias diferentes em relação àquilo que estão representando. Segundo ele, desde Platão há uma diferenciação entre dois modos narrativos que, na definição do filósofo grego, categorizavam-se por Narrativa Pura e Mimesis. Como diz Genette: “Platão opõe ali dois modos narrativos, um, quando o poeta ‘fala em seu nome sem procurar nos fazer crer que é outro quem fala’ (e trata-se de que ele chama de narrativa pura), o outro, ao contrário, quando ‘ele se esforça para dar a ilusão de que não é ele quem fala’” (GENETTE, 2017, pp. 233-234).

Como se pode observar a partir do pensamento de Platão, sua definição defendia que a Narrativa Pura era a única que fazia sentido, pois, para ele havia uma intenção negativa por parte de um narrador em tentar esconder-se através de uma mimetização. Porém, ao longo da história, essas definições foram sendo revisitadas e pensadas por outros ângulos.

Em um pensamento aplicado à literatura do século XIX e XX, Henry James (apud GENETTE, 2017) constituiu uma divisão que se assemelha a de Platão, porém com algumas diferenças. Sua denominação divide os modos narrativos entre *showing* (mostrar) e *telling* (narrar), que significam, assim como em Platão, uma presença menor do narrador na primeira e maior na segunda. Em outras palavras, ao mostrar o que aconteceu, o narrador se esconde, contando menos sobre a história, e exigindo que o leitor monte o quebra-cabeça daquilo que está sendo contado. Ao narrar, o narrador relata os fatos da história e a conta mais diretamente.

Fica claro que ambas as definições tentam categorizar dois modos de representação. A partir de um envolvimento daquele que vê (narrador) se constitui a forma de ver (modo narrativo). No caso de Platão, há um claro julgamento de que o único modo possível de representação é o da Narrativa Pura. No caso de James, embora não haja um julgamento propriamente dito, se insinua a ideia de que o “mostrar” se coloca como um nível mais elevado do que o “narrar”. Mas, ao contrário do que uma primeira leitura talvez dê a entender, a real omissão do narrador na Narrativa Pura é impossível e, portanto, ilusória.

Contrariamente à representação dramática, nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que narra. Pode apenas narrá-la de forma detalhada, precisa, viva, e conferir assim uma maior ou menor ilusão de mimesis que é a única mimesis narrativa, pela única e suficiente razão de que a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar (GENETTE, 2017, p. 235).

Genette afirma, então, que não há possibilidade de Narrativa Pura no caso da representação através da linguagem. Sempre haverá a instância da narração, seja ela mais ou menos presente, mostrando mais ou narrando mais. É por isso que Genette cria duas novas categorias para definir os modos narrativos. São elas: Narrativa de Acontecimentos e Narrativa de Falas. Porém, há uma

diferenciação na maneira de Genette definir suas categorizações. Enquanto Platão e Henry James apresentam duas formas distintas do que se poderia entender por modo narrativo, Genette decide criar suas categorias para afirmar que ambas coexistem entre si. E, para que uma facilitação do entendimento de ambas, Genette utiliza as definições de Platão com o objetivo de delimitar extremos. A Narrativa Pura é mais distante possível de uma Mimesis total. Já, para alcançar essa Mimesis completa, diversos exemplos de gradações da maior à menor presença do narrador se apresentam.

De maneira geral, a Narrativa de Acontecimentos é aquilo que diz respeito ao não verbal transformado em verbal. Ou seja, ao descrever uma ação de um personagem – como um assassinato, por exemplo – o narrador está representando verbalmente aquilo que não é verbalizado e sim agido. Já a Narrativa de Falas, seriam as relações de mistura entre falas e pensamentos dos personagens dentro de uma representação narrativa. Isto é, em um ponto menos mimético o narrador toma conta de mediar as falas e os pensamentos dos personagens, os informando ele mesmo. Já num ponto mais mimético, o narrador dará espaço para que as falas e os pensamentos dos personagens estejam de fato apresentadas textualmente. Nos faz necessário, então, compreender mais detalhadamente o que são essas duas categorizações de discurso narrativo para que possamos investigar como o roteiro de cinema se encaixa nessas definições.

Começaremos pela Narrativa de Falas, uma vez que sua conceituação se dá de forma mais complexa. Ao iniciar sua reflexão, de início, Genette já identifica que esse campo poderia se subdividir em três categorias distintas.

A primeira de suas subdivisões chama-se Discurso Narrativizado. Aqui, a distância do narrador em relação ao que está representando é a maior de todas e, conseqüentemente, a menos mimética. O narrador não transcreve os diálogos que ocorrem ao longo da história. Ao invés de inserir um travessão ou um parêntesis com a intenção de reproduzir um diálogo que aconteceu em determinada cena, o narrador simplesmente relata os diálogos ele mesmo. Há, no caso de um narrador que narra em seu próprio nome, a possibilidade de um discurso interior narrativizado que, então, poderia ser mais duradouro ou constituir mais nuances narrativas. Porém, o Discurso Narrativizado não dará voz aos personagens encarregando o narrador de mediar aquilo que o personagem diz e como isso chega no leitor.

A segunda subdivisão da Narrativa de Falas é chamada por Genette de Discurso Transposto, no estilo indireto. Inicialmente, não se deve confundi-lo com outra categoria narrativa chamada de discurso indireto livre, essa estará presente na terceira subdivisão. O Discurso Transposto diz respeito a um meio termo entre o discurso narrativizado e o discurso mais mimético.

Vejamos o exemplo de Genette:

“Eu disse para minha mãe que eu tinha que me casar com Albertine (discurso pronunciado), ‘pensei que eu tinha absolutamente que me casar com Albertine’ (discurso interior). Apesar de um pouco mais mimético do que o discurso relatado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantia alguma e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade às palavras ‘realmente’ pronunciadas: a presença do narrador aqui ainda é por demais sensível na própria sintaxe da frase que o discurso se imponha com autonomia documental de uma citação” (GENETTE, 2017, p. 244).

Segundo Genette, nesse tipo de discurso o narrador ainda retém boa parte das falas que poderiam ser mimetizadas, expondo tudo através de suas palavras. Há uma apropriação daquilo que foi dito na história e aquele conteúdo passa a ser interpretado pelo próprio narrador e, só então, é transmitido.

A última subdivisão do Discurso de Falas é chamada de Discurso Imediato e ela, por sua vez, se divide entre Discurso Imediato Interno e Discurso Imediato Externo. Ambas são definidas por Genette da seguinte maneira: “a forma mais mimética é evidentemente a que rejeita Platão, aquela na qual o narrador finge ceder literalmente a palavra ao seu personagem” (GENETTE, 2017, p. 245). Ou seja, há uma tentativa de reproduzir as falas diretamente. O narrador cede seu espaço dando voz aos personagens.

No caso do Discurso Imediato Interno, pode haver o uso do discurso indireto livre, em que a voz do personagem protagonista se (con)funde com a do narrador, fazendo com que o personagem se pronuncie através dele, mas sem que uma distância entre narrador e personagem esteja claramente delimitada. Assim como no caso de uma narrativa que venha a ser contada inteiramente em primeira pessoa, uma voz de um personagem é mimetizada ao longo de toda a história.

Já o Discurso Imediato Externo diz respeito aos diálogos que são transcritos na página, fazendo com que, mais uma vez, o narrador dê espaço para que os personagens falem e uma representação mimética mais aprofundada possa ocorrer.

Antes de comentarmos o conceito de Narrativa de Acontecimentos, iremos tentar enquadrar o roteiro de cinema em alguns aspectos da Narrativa de Falas. Inicialmente, com base em tudo que vimos até agora, se torna claro que o roteiro tem como objetivo uma mimetização daquilo que procura representar. Não há, sob nenhuma hipótese, a intenção de apenas relatar pela voz exclusiva do narrador. Como observamos anteriormente, no roteiro os personagens falam em discurso direto e o narrador não filtra suas falas com a intenção de expressá-los através de sua própria voz.

## 21. INT. - JACKRABBIT SLIM'S (RESTAURANTE) – NOITE

Vincent está atracado ao seu steak Douglas Sirk. Enquanto ele mastiga, seus olhos examinam o psicodélico restaurante. Mia volta à mesa.

MIA:

Você não adora voltar do banheiro e encontrar sua comida esperando por você?

VINCENT:



Você está com sorte de termos conseguido. Buddy Holly não é grande coisa como garçom. Deveríamos ter sentado na área da Marilyn Monroe.

MIA:  
Qual delas, tem suas Marilyn Monroes.

VINCENT:  
Não tem não.

Aponta para a Marilyn de vestido branco servindo uma mesa.

VINCENT:  
Aquele é Marilyn Monroe...

Depois, apontando para uma garçonete loura numa suéter apertada com calças fuseau, anotando o pedido de um grupo de tletes cinematográficos...

VINCENT:  
... e aquela é Mamie Van Doren. Eu não estou vendo Jayne Mansfield, deve estar de folga

MIA:  
Muito espertinho

VINCENT:  
Tenho meus lampejos (TARANTINO, 1997, p. 57).

Como se pode observar no trecho acima, as falas no roteiro de cinema possuem uma disposição clara que, via de regra, ocorrem dessa mesma forma. Há um afastamento bastante acentuado entre o que diz o narrador (rubricas) e o que dizem os personagens (falas). Dessa forma, o discurso dos personagens quase sempre é completamente mimetizado sem nenhuma intervenção do narrador.

Há dois tipos de exemplos que diferem desse tipo de representação de falas. O primeiro deles, diz respeito a uma indicação do narrador de uma ação ou intenção do personagem que ocorra durante a fala. Como vimos no capítulo anterior, eventualmente o roteirista decide impor algum tipo de diretriz que seja necessária para que tenhamos uma melhor compreensão daquela fala. Trata-se de um enunciado técnico-narrativo.

Ele solta o policial.  
A cabeça do policial desliza para fora da janela e seu corpo cai na estrada.  
Carl olha para o corpo do policial.

CARL (baixinho)  
Ai... ai, meu pai.

Grimsrud tira o chapéu do patrulheiro de cinema de Carl e o joga pela janela (COEN, 1997, p. 47).

Aqui, é possível notar que há uma indicação da forma como o personagem diz aquela fala. Isso diz respeito a um enunciado técnico-narrativo, pois ao mesmo tempo que comunica ao ator que interpretará esse personagem que ele deve falar assim, o motivo de ele falar assim é importante para

esse momento da história. Ou seja, indicações dessa natureza geral só são inseridas quando são essenciais para a história.

O segundo exemplo que foge da forma comum de representar diálogos é mais raro e também mais complexo.

#### DELEGACIA DE POLICIA DE BRAINERD

Seguimos atrás de Margie enquanto ela avança delegacia adentro, cumprimentando vários policiais. Ela segura um pequeno saco de papel semivazio.

Além dela, vemos uma saleta envidraçada. Norm está sentado à escrivaninha com uma lancheira aberta à sua frente. Há uma plaqueta na porta de vidro da saleta: DELEGACIA DE POLICIA DE BRAINDERD, OFICIAL GUNDERSON

Margie entra e se senta atrás da escrivaninha, tirando o walkie-talkie do cinto de utilidades para se acomodar.

MARGIE:

Oi, meu bem.

NORM:

Te trouxe uma comidinha, Margie. Aquilo que você trouxe era o que? Minhoca? (COEN, 1997, pp. 65-66).

Nesse trecho, há uma pequena passagem que diz: “cumprimentando vários policiais”, ou seja, há uma intervenção do narrador naquilo que costuma ser um discurso direto. Ele indica falas da personagem que não são transcritas como costumam ser em um roteiro de cinema. E, embora isso se pareça com o Discurso Narrativizado de Genette, esse tipo de descrição no texto cinematográfico é extremamente raro, ficando restrito a passagens em que não há grande importância no conteúdo das falas. Como se pode observar logo em seguida, um diálogo tem início e ele é transcrito como discurso direto sem intermediação do narrador.

Nesse sentido, já se torna possível afirmar que o roteiro de cinema não se enquadra como um Discurso Narrativizado e é igualmente possível afirmar que o texto cinematográfico também não se associa ao Discurso Transposto, uma vez que essa denominação contém uma maior presença do narrador como mediador. É importante ressaltar que, no caso do roteiro de cinema, há uma intenção clara do narrador de se esconder o máximo possível e, em função disso, essas duas primeiras denominações se afastam dessa possibilidade.

Nos resta, então, enquadrar o roteiro de cinema como Discurso Imediato. Mas como Discurso Imediato Interno ou Externo? Para responder essa questão estudaremos alguns exemplos.

#### SALA DE VISITAS

Seguimos atrás de Vincent, enquanto ele sai do banheiro para a sala, onde encontra Mia estendida no chão como uma boneca de pano. Ela está com as costas torcidas. Sangue e vômito estão em seu rosto que está contorcido. Não como alguém que está sentindo a rigidez da dor, mas justo o contrário, os músculos estão tão relaxados, que ela está imóvel, com a boca completamente aberta. Escancarada.

VICENT:  
Meu deus!

Vincent se movimenta com a rapidez de um relâmpago deslizante até o corpo caído de Mia. Inclinando-se sobre ela, ele apõe seus dedos ao pescoço dela para verificar sua pulsação. Ela faz um ligeiro movimento. Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela, falando com ela.

VICENT (soando estranho)  
Mia! Mia! Que merda é essa?

Mas ela não tem forças para se comunicar. Mia dá alguns grunhidos esparsos, que não são claros o suficiente para serem considerados palavras. Vincent levanta as pálpebras dela e percebe o que aconteceu.

VICENT (para si mesmo)  
Tô fodido (para Mia) Mia! Mia! O que você tomou? Me responda, querida, o que você tomou?

Mia não pode responder. Ele bate forte em seu rosto. Vincent levanta num salto e corre até sua capa pendurada no cabideiro. Ele investiga os bolsos freneticamente. Não está lá. Vincent vai ziguezagueando até Mia. Nós o acompanhamos. (TARANTINO, 1997, pp. 64-65)

O primeiro aspecto para analisarmos sobre o trecho acima diz respeito a proximidade do narrador em relação ao mundo interno de Vincent e Mia. A partir de trechos como: “Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela”, é possível concluir que o narrador conhece aquilo que a personagem está pensando. Ou seja, segundo as definições de Genette a respeito de distância, seria possível afirmar que o narrador está muito próximo da personagem. Além disso, se considerarmos os estudos de ponto de vista propostos por Alicia Rasley (2008), perceberemos que esse trecho do roteiro de Tarantino diz respeito a uma imersão profunda no mundo interno de Mia.

Observemos também esse outro exemplo:

Ela ri e o faz rir também. Mantém seus braços em torno dele e diz, sorrindo: Não, não, não, não! Logo ela se apressa porta afora, mas descobre em seguida que esqueceu suas luvas e volta a bater a porta. Ele abre. Esqueci minhas luvas, diz um pouco preocupada, mas ainda com o sorriso no rosto. Ele tenta apertá-la contra si e a beija com calor. Ela reconhece o seu desejo e está em vias de ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não. Volto de novo, outro dia. Brevemente. Telefone amanhã (BERGMAN, 1977, p. 129).

Nesse trecho do roteiro de “A hora do amor”, de Bergman, a proximidade do narrador com o mundo interno da personagem é ainda mais evidente. Um fragmento como: “descobre em seguida que esqueceu suas luvas”, nos prova que o narrador sabe o que a personagem está pensando, pois como ela se dá conta de que esqueceu? Ela lembra, é claro, mas apenas verbaliza isso no momento seguinte em que diz ao homem que as esqueceu. Ou seja, o narrador está totalmente imerso nos pensamentos da personagem.

Exemplo mais cabal do que esse é o trecho: “ela reconhece o seu desejo e está em vias de

ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não”. Há uma grande complexidade de construção narrativa aqui. Inicialmente, o narrador se refere a personagem como “Ela”, ou seja, na terceira pessoa, mas na própria frase – sem nenhum ponto final! - o discurso do narrador transforma-se no discurso da própria personagem, ou seja, uma primeira pessoa. Seria isso, a realização de um discurso indireto livre no roteiro de cinema? Seria uma fala transcrita diretamente em que a voz do narrador e da personagem se confundem de tal forma que já nem sequer sabemos mais quem está narrando?

De uma forma ou de outra, seria possível encerrar aqui a análise das Narrativas de Falas, apenas afirmando que o roteiro de cinema se enquadra perfeitamente como um Discurso Imediato Interno e também Externo. Mas será tão simples assim?

Mais uma vez, somos flagrados pela oposição entre técnica e narrativa que impõe questionamentos a respeito das conclusões apresentadas. Embora o uso do discurso indireto livre e da imersão no mundo interno dos personagens sejam virtual e narrativamente possíveis no texto cinematográfico, eles são barrados na transposição do roteiro para a obra fílmica. Essa transposição, por sua vez, ao barrar a possibilidade da incursão narrativa em questão, estaria barrando também a possibilidade de executar isso na escritura do roteiro?

Para respondermos essa questão, primeiramente torna-se necessário compreendermos qual o significado de uma transposição de linguagem barrar um enunciado narrativa específico. Em termos gerais, como já foi dito anteriormente, é importante lembrar que tudo aquilo que é escrito no roteiro precisa ser imagetivamente realizável como filme. Ou seja, há elementos narrativos referentes à Narrativa de Falas – ou à linguagem verbal de maneira geral – que não evocam uma imagem clara e possível de ser filmada. Um exemplo que já observamos anteriormente diz respeito ao uso do Sumário. Esse, se torna impossível de ser utilizado no roteiro de cinema, pois sua transposição à obra fílmica é impossibilitada pelos recursos audiovisuais.

Porém, é importante atentarmos ao fato de que há uma diferença entre o uso dos Sumários e o uso do discurso indireto livre ou da imersão no mundo interno dos personagens. Do contrário, não haveriam incidências de nenhum dos três no roteiro e, como vimos agora pouco, o segundo e o terceiro estão presentes no texto cinematográfico.

A discussão, então, diz respeito a sintaxe do roteiro de cinema. Parece haver uma especificidade na construção dos enunciados que, construídos de uma forma, tornam-se possíveis de serem executados imagetivamente e, construídos de uma maneira distinta, não se mostram realizáveis como obra fílmica. É notório que os pensamentos dos personagens podem ser utilizados em uma obra fílmica e que são utilizados muito comumente. Para ficar com apenas alguns exemplos: “A lua na sarjeta”, “Os bons companheiros”, “Taxi Driver”, “Beleza Americana”, “Amnésia”, entre outros. Ou seja, não é um problema que aquilo que o personagem pensa seja

inserido no roteiro. A questão aqui é *como* isso é inserido.

Vejam os exemplos de narração em “Beleza Americana” para lembrarmos algumas sinalizações técnicas do roteiro.

EXT.CASA DE BURNHAM - CONTÍNUO

POV do cachorro: Lester olha para nós através da janela da CASA de seus sonhos - reconhecemos o distinto revestimento de telhas de cedro. O cachorro continua LATINDO.

LESTER

(V.O.)

Meu nome é Lester Burnham. Eu tenho quarenta e dois anos. Em menos de um ano, eu estarei morto<sup>12</sup> (BALL, 2005, p. 8) (tradução do autor).

Como se pode observar aqui, há uma indicação gráfica no roteiro que sinaliza a presença de uma narração. O uso da sigla V.O. (Voice Over) diz respeito a uma convenção de sintaxe do texto cinematográfico que tem como objetivo facilitar a compreensão dos técnicos envolvidos com a produção de que haverá necessidade de gravar a voz do personagem durante a finalização da obra. Ou seja, ao longo da história do roteiro, se construíram formas de conceber enunciados para que algumas informações pudessem tornar-se mais imagéticas e compreensíveis do ponto de vista da realização do filme.

Agora, retornando aos exemplos anteriores, há uma diferença entre o exemplo de “Pulp Fiction”, em que Tarantino escreve aquilo que Mia Wallace está pensando e o exemplo de “A hora do Amor” em que Bergman escreve o que sua personagem está pensando. No caso de Bergman, há uma construção de um pensamento que poderia muito bem ser verbalizado pela personagem. Como diz o trecho: “Ela reconhece o seu desejo e está em vias de ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não”. A segunda parte da frase, que se refere ao próprio discurso da personagem, poderia muito bem ser gravada como uma voz off e inserido no filme durante o processo de finalização. Já o exemplo de Tarantino, se refere a uma percepção interna da personagem que, embora possa, não faria sentido ser verbalizada. O trecho diz: “Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela, falando com ela”. Ou seja, trata-se de uma informação a respeito de um estado interno da personagem, mas que não se reflete – pelo menos não diretamente – em um discurso direto.

Ambos os exemplos parecem aludir a enunciados técnicos-narrativos, no sentido de que dão informações sobre um elemento da história, mas que para serem realizados requerem o uso de recursos técnicos específicos. O primeiro exemplo, como vimos, é facilmente realizável na obra fílmica. Já o segundo exemplo cumpre uma função distinta. Parece haver aqui uma forma ainda não

---

<sup>12</sup> No original: *EXT.BURNHAM HOUSE – CONTINUOUS / The dog's POV: Lester looks down at us through the bay window of the HOUSE from his dream - we recognize the distinctive CEDAR SHINGLE SIDING. The dog continues to BARK. / LESTER (V.O.): My name is Lester Burnham. I'm forty-two-years old. In less than a year, I'll be dead*

mencionada de enunciado técnico-narrativo, pois há uma intenção técnica aplicada à outra instância da execução fílmica. É perceptível que se trata de uma recomendação do roteirista feito à atriz do filme para que ela entenda o estado de sua personagem mesmo que ele não represente ações relevantes. Pois, em termos práticos, não há nada que a personagem deva fazer – ela está inconsciente. Ou seja, Tarantino parece preocupado em oferecer à atriz informações sobre sua personagem em todos os momentos. E, se retomarmos o conselho de Billy Wilder de que todo e qualquer enunciado deve ou fazer a história avançar ou revelar algo sobre o personagem, esse trecho cumpre sua função.

Com isso, é possível concluirmos que mesmo que haja uma sintaxe exigida pelo roteiro de que existe uma forma “certa” de escrever determinados enunciados, essa sintaxe pode ser relativizada. O curioso de observar sobre Bergman, por exemplo, é que, embora o que ele escreva seja tecnicamente realizável, ele não escreve da forma “correta” de escrever uma narração. Não há um recuo no texto como nome da personagem e um parêntesis que indique que o que texto a seguir se refere a seu pensamento. Sua escrita é mais solta, menos preocupada com as normas técnicas e, por isso, desconstruída.

Seria possível afirmar que tanto em Bergman quanto em Tarantino há um fato favorável em relação a essa liberdade narrativa que, por ambos escrever roteiros que eles mesmos irão dirigir, saberão como executar determinados enunciados tecnicamente. Porém, esse é um argumento redutor das possibilidades narrativas de um roteiro, pois como pode ser observado, mesmo que o uso de determinados tipos de escrita subverta com as normas padrão daquilo que se entende por “correto”, ao longo da leitura desses roteiros se torna possível compreender narrativamente e também tecnicamente tudo aquilo que está escrito.

Para encerrarmos o conceito de Narrativa de Falas, concluímos, então, que o roteiro de cinema se enquadra como um Discurso Imediato Interno e Externo, embora, muito mais comumente Externo, pois exemplos como os de Bergman e Tarantino não são tão comuns na produção de roteiros de maneira geral. Já exemplos como o de “Beleza Americana”, que buscam sinalizar mais claramente elementos da sintaxe do roteiro, são mais usuais.

Falaremos agora da Narrativa de Acontecimentos, proposta por Genette, como uma mimetização verbal daquilo que não é verbal. Ou seja, ações e descrições que fazem parte da história tornam-se verbais no texto narrativo. Além disso, o autor propõe essa conceituação somando-a com a Narrativa de Falas, afirmando que o texto literário possui ambas.

Como diz Genette:

Os fatores miméticos propriamente textuais se limitam, parece-me, a esses dois dados já implicitamente presentes nas observações de Platão: a quantidade de informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais detalhada) e a ausência (ou presença mínima) do

informante, ou seja, do narrador. “Mostrar”, seria apenas uma determinada maneira de narrar, e essa maneira consiste ao mesmo tempo em dizer sobre algo (le dire) o menos possível: “fingir que não é o poeta quem fala”, diz Platão [...] Donde estes dois preceitos cardinais do showing: a dominância jamesiana de cena (narrativa detalhada) e a transparência (pseudo-) flaubertiana do narrador [...] Preceitos cardinais e, sobretudo, preceitos interligados: fingir que se mostra é fingir se calar, e deveríamos, portanto, finalmente marcar a oposição entre mimético e diegético através de uma fórmula tal como: informação + informante = C, que implica que a quantidade de informação e a presença do informante existem em razão inversa (GENETTE, 2017, pp. 237-238).

Inicialmente, como dito pelo autor, mesmo que em Platão a ideia de Narrativa Pura se propusesse como algo possível, Genette desconstrói essa ideia e demonstra que se trata igualmente de uma mimetização. Justamente por isso, o autor afirma – e cria seus conceitos – dizendo que ambas as definições se misturam, pois é notório que seria impossível contar uma história sem narrador e igualmente evidente que qualquer narrativa verbal se trata de uma mimetização daquilo que está sendo representado.

Agora será necessário estudarmos as especificações do roteiro de cinema em sua transformação do não verbal para o verbal. Nesse sentido, será importante termos em mente que a literatura, por ser uma arte exclusivamente verbal, mimetiza tudo aquilo que deseja representar do verbal e do não verbal. Para fazer isso, encontra diversas formas e estilos de texto que tem como preocupação construir uma estética eficiente para os fins que deseja alcançar textualmente. Em outras palavras, uma vez que o texto verbal é o primeiro e único veículo de expressão da literatura, a primazia estética e a ousadia formal de sua criação são uma preocupação importante do escritor.

EXT. CASA DE ALMEIDINHA - DIA

Abrimos com a imagem de um FACÃO sendo afiado.

CARACTERES em superposição: 1981

Ouve-se o murmúrio de VOZES alegres, vozes CANTANDO um samba acompanhado de um BATUQUE. Não vemos as pessoas. Mas os sons deixam claro que se trata de um ambiente festivo.

A letra do samba tem como tema: comida.

MÃOS NEGRAS amarram com um barbante a PERNA de um GALO. O galo é imponente e vistoso. Alternamos o galo --incomodado por ter a perna amarrada -- a imagens que sugerem a preparação de um almoço: ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.

O galo parece reagir à imagem anterior.

Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.

O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.

GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras.

O galo reage. Ele tenta libertar a perna amarrada ao barbante.

MÃO masculina negra percute o couro de um pandeiro.

A letra do samba faz referência explícita ao tema comida.

O galo parece entender que seu fim está próximo.

Um FACÃO sendo afiado por mãos negras masculinas.

A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora.

O galo se desespera. Luta. E escapa.

ALMEIDINHA, o negro que segura o facão, percebe a fuga do galo e dá o alarme.

ALMEIDINHA

O galo fugiu! (MANTOVANI, 2001, p. 2).

Esse primeiro exemplo, extraído do roteiro de Cidade de Deus, diz respeito ao que talvez seja o estilo de escrita do roteiro de cinema mais distinto do literário. Embora seja impossível definir que há um único estilo literário de escrita, o que quero dizer aqui é que talvez seja esse o exemplo onde haja menos engajamento estético na textualidade da obra. A preocupação de Mantovani é ser clareza e objetividade e não rebuscar sua forma de escrever. Como é possível observar, as descrições são bastante restritas dando mais espaço às ações. Mesmo essas, embora predominem no roteiro, são diretas e objetivas.

A quantidade de informações limita-se ao essencial. É possível perceber, inclusive, que a disposição gráfica do roteiro busca ser sucinta. Cada linha contém uma frase que indica uma ação curta. Isso, além de sugerir um ritmo ágil para o filme, demonstra uma total falta de preocupação com um texto esteticamente elevado em termos de estilo de escrita. O narrador é praticamente neutro. Porém, não neutro no sentido platônico de que, ao se esconder, o narrador está dando espaço para a mimesis, neutro no sentido de que não há adjetivações por parte dele. O narrador não emite juízos a respeito dos personagens e também não é ativo na história.

#### 60. INT. - LOJA DE PENHORES MASON-DIXON - DIA

Maynard, um garoto com ar de caipira, está por trás do balcão de sua de penhores quando, de repente, o caos irrompe em sua vida encarado em Butch.

MAYNARD:

Posso ajudá-lo em alguma coisa?

BUTCH:

Fecha o bico!

Butch rapidamente avalia a situação e fica parado próximo a porta.

MAYNARD:

Espere aí um minuto seu merda...

Antes que Maynard possa concluir sua ameaça, é a vez de Marsellus entrar. Ele não consegue ultrapassar a soleira da porta porque Butch lhe enfia os punhos na cara.

Os pés do gângster falham e o grandalhão cai esparramado, de costas.

Do lado de fora, dois carros da polícia com as sirenes gritando histéricas passam a toda.



Butch precipita-se sobre o corpo caído, esbofeteando-o mais ainda no rosto.  
Butch arranca a arma da mão de Marsellus e agarra seu dedo do meio.

BUTCH:

Então, você é chegado a caçar pessoas, hem?

Ele quebra o dedo. Marsellus deixa escapar um grito de dor. Butch então encosta o cano da 45 entre seus olhos, aciona o cão e coloca sua mão por trás da arma, para aparar o tranco.

BUTCH:

Agora adivinhe, grandalhão, você me pegou...

MAYNARD (off)

Pare onde está, meu merda!

Butch e Marsellus olham para cima para Maynard, que está brandindo uma espingarda de pressão, cujo alvo são os dois homens. (TARANTINO, 1997, pp. 114-115).

O segundo exemplo, retirado de “Pulp Fiction”, parece demonstrar um estilo mais demarcado. Como se pode observar, a presença do narrador é mais evidente, embora, mais uma vez, seja necessário reiterar que me refiro a sua presença não no sentido platônico, em que quanto mais narrador menos mimesis, e sim o contrário. O narrador aqui contribui para uma construção mimética mais elevada, pois há uma preocupação estética com a construção textual. Isso se evidencia através de três operações distintas. O narrador narra as ações com certo detalhamento, descreve o ambiente e os personagens e, além disso, os adjetiva com base em suas próprias impressões.

Em um trecho como: “um garoto com ar de caipira”, há uma participação clara do narrador como um agente que, além de ser capaz de narrar as ações, é também capaz de emitir seu próprio julgamento a respeito daquilo que está mostrando. Pois, como é possível observar, esse julgamento não parte de um dos outros personagens, uma vez que, como constatamos ao estudar a Narrativa de Falas, as impressões dos personagens são mimetizadas quase sempre exclusivamente através de suas falas.

Nesse outro trecho: “Butch então encosta o cano da 45 entre seus olhos, aciona o cão e coloca sua mão por trás da arma, para aparar o tranco.” há também uma construção que foge daquilo que se consideraria “comum” no roteiro de cinema. Pois, se pensarmos o roteiro como um texto que será filmado, ou seja, que tudo o que está sendo transformado em verbal com exceção das falas, voltará a ser não verbal quando o filme estiver pronto, não faria sentido explicar o motivo de uma ação. Caberia ao expectador entender o motivo pelo qual Butch coloca as mãos pra trás, mas Tarantino faz questão de expressar isso tornando o texto em si mais compreensível em todos os sentidos.

Com isso, é possível concluirmos que, no caso do roteiro de “Pulp Fiction”, há um engajamento estético na construção textual. Difere-se, então, do exemplo de “Cidade de Deus”, em que o nível de informações é reduzido ao essencial.

Há um aspecto que talvez ainda afaste, de certa forma, o roteiro da literatura. Como foi possível observar, a distinção entre o que o narrador narra e entre o que os personagens falam é muito mais demarcada no roteiro do que é na literatura. Isso se dá, inclusive, pela disposição gráfica que afasta as rubricas dos diálogos. No texto literário, há uma fusão maior entre o que o narrador diz e as falas dos personagens. No caso de uma obra em primeira pessoa ou uma que utilize o discurso indireto livre há uma simbiose quase total entre essas duas instâncias.

Observaremos, então, dois exemplos no roteiro de cinema que talvez reduzam um pouco mais a distância entre narrador e diálogos.

O táxi amarelo de Travis encosta em primeiro plano. Na porta traseira esquerda, leem-se as palavras "Serviço de Táxi de Confiança". Estamos em algum lugar na Quinta Avenida, na altura do número cinquenta. A chuva não para. Uma MULHER IDOSA entra pela porta traseira à direita, esmagando o seu guarda-chuva. Travis espera um momento, e então se afasta do meio-fio arrancando. Mais tarde, vemos o táxi de Travis em alta velocidade na avenida afetada pela chuva. A ação é periodicamente acompanhada pela narração de Travis. Ele está lendo um diário pessoal aleatório.

TRAVIS (V.O.)

(monótono)

10 de abril de 1972. Graças a deus que essa chuva ajudou a limpar os detritos e o lixo das calçadas.

POV DO TRAVIS de uma rua lateral qualquer: Mendigos, prostitutas, drogados.

TRAVIS (V.O.)

Estou trabalhando direto agora, o que significa turnos estendidos, das seis às seis, às vezes das seis às oito da manhã, seis dias por semana.

UM HOMEM DE TERNO acena para Travis no meio-fio.

TRAVIS (V.O.)

É pesado, mas me mantém ocupado. Eu consigo tirar de três a três e cinquenta por semana, mais com o que se arranja.

HOMEM DE TERNO (urgente)

A Kennedy está funcionando, motorista? Ou está fechada?

No assento ao lado de TRAVIS está um hambúrguer pela metade e uma porção de batatas-fritas. Ele apaga o cigarro dá um gole ao responder:

TRAVIS

Por que estaria fechada?<sup>13</sup> (SCHRADER, 1976, p. 6) (tradução do autor).

---

<sup>13</sup> No original: *Travis's yellow taxi pulls in foreground. On left rear door are lettered the words "Dependable Taxi Service". We are somewhere on the upper fifties on Fifth Ave. The rain has not let up. An ELDERLY WOMAN climbs in the right rear door, crushing her umbrella. Travis waits a moment, then pulls away from the curb with a start. Later, we see Travis' taxi speeding down the rains licked avenue. The action is periodically accompanied by Travis' narration. He is reading from a haphazard personal diary. / TRAVIS (V.O.) (monotone): April 10, 1972. Thank God for the rain which has helped wash the garbage and trash off the sidewalks. / TRAVIS' POV of sleazy midtown side street: Bums, hookers, junkies. / TRAVIS (V.O.): I'm working a single now, which means stretch-shifts, six to six, sometimes six to eight in the a.m., six days a week. / A MAN IN BUSINESS SUIT hails Travis to the curb. / TRAVIS (V.O.): It's a hustle, but it keeps me busy. I can take in three to three-fifty a week, more with skims. / MAN IN BUSINESS SUIT (urgent): Is Kennedy operating, cabbie? Is it grounded? / On seat next to TRAVIS is half-eaten cheeseburger and order of french fries. He puts his cigarette down and gulps as he answers: / TRAVIS: Why should it be grounded?*

O trecho acima, extraído do roteiro de “Taxi Driver”, contém o uso do Voice Over. Esse artifício, como já vimos anteriormente, diz respeito à uma narração de um dos personagens. Ou seja, não falamos aqui daquilo que é narrado nas rubricas – desse narrador, trataremos quando falarmos a respeito de Voz – mas aqui a quantidade de informações verbais é muito maior do que nos exemplos anteriores. Isso se dá porque, além de haver falas, há também uma narração do personagem principal que permeia todo o roteiro.

Em termos de disposição gráfica, ainda há um afastamento entre aquilo que é verbal e aquilo que não é verbal. No entanto, além de haver uma maior quantidade de discurso de falas, há também dois tipos. O primeiro, os diálogos comuns. O segundo, uma narração do personagem principal. Nesse sentido, há uma aproximação com a mimetização literária em função de que flutuamos entre aquilo que os personagens dizem e aquilo que o protagonista pensa.

Como pode ser observado, Travis narra aquilo que está fazendo quase que em tempo real. Ele observa a rua e depois explica que está trabalhando a noite, ele olha para as calçadas e diz que está feliz com o fato de que choveu porque a chuva varreu o lixo. Ou seja, há um julgamento imediato das ações que estão ocorrendo. E, mesmo que no momento que o filme estiver pronto, essas ações deixarão de ser verbais, aqui elas ainda estão expressas verbalmente. Então, como na literatura, há uma mescla entre ações, descrições, falas e pensamentos.

Porém, o último exemplo talvez seja aquele que melhor tenha realizado essa união.

Atrás do quarto de dormir encontra-se o boudoir de Karin. Ela está sentada diante do espelho e deixa Anna despi-la. Do vestido negro, das jóias, da cinta e das calças e da combinação murmurante liberta-se o corpo de uma mulher. Ele como que cresce e se expande quando liberta do peso e da amarração das vestes. Em seguida, vestida em camisola e gorro de dormir, ela fica irresoluta no meio do aposento. Anna a observa. Karin volta-se para a criada e fala baixo: - Não me olhe. Não me olhe assim, desse jeito, estou dizendo. Então, ela ergue a mão dos anéis e lhe dá uma forte bofetada na face. Anna ergue um dos ombros, mas não desvia o olhar. Perdoe-me, diz Karin, amedrontada com o olhar da mulher. Perdoe-me. Mas Anna sacode a cabeça, isto não, nenhuma desculpa. Pode ir, diz Karin. Anna inclina-se e se retira, fechando a porta por trás das cortinas (BERGMAN, 1977, p. 25).

No trecho acima, retirado do roteiro “Gritos e Sussurros”, até mesmo a disposição gráfica que, anteriormente demarcava claramente onde estavam as falas e onde estavam as rubricas, se modificou. Aqui, há um texto corrido que mistura o discurso de acontecimentos com o discurso de falas. As descrições são detalhadas assim como as ações. E há também uma mistura do narrador com uma das falas da personagem indicando uma presença de discurso indireto livre.

Em termos de diálogos, como é possível observar, apenas no primeiro há uma demarcação do travessão e no segundo nem sequer há isso. Mesmo assim, os trechos “Perdoe-me” e “Não me olhe assim” são claramente discursos diretos, pois o narrador nos informa que se tratam de falas.

Já em termos de narração, além de existir a presença do narrador em terceira pessoa que narra

as ações e descreve as imagens, há também um trecho que indica um possível uso de discurso indireto livre. O trecho diz: “mas Anna sacode a cabeça, isto não, nenhuma desculpa”. Como é possível observar, a frase começa referindo-se a Anna na terceira pessoa, afirmando que ela sacode a cabeça. Porém, entre as vírgulas, as duas frases seguintes parecem não dizer respeito a uma narração em terceira pessoa e sim a duas falas da personagem. Mas a diferença entre essas falas e as outras é que não há um apontamento claro do narrador indicando que é a personagem que está falando. Nesse sentido, seria possível afirmar que há uma simbiose total do narrador em terceira pessoa com a personagem Anna. E como foi possível notar no exemplo desse mesmo roteiro que analisamos na Narrativa de Falas, esse tipo de união entre narrador e personagem ocorre também quando se trata de pensamentos da personagem.

A partir desses quatro exemplos, foi possível observar que há diferentes maneiras de transformar o não verbal em verbal. A maioria delas, aproxima-se significativamente da forma como a literatura realiza esse mesmo procedimento em função de que diversos roteiristas possuem um engajamento estético para aprimorar seu texto e realizar diferentes formas de mimetização. Já, em outros casos, a escrita do roteiro é mais operacional e visa uma objetividade crua que tem como intenção facilitar a realização da obra fílmica.

Ainda a respeito de Narrativa de Acontecimentos, Genette comenta a respeito de um trecho da Ilíada que Platão decide retirar com o objetivo de mostrar quais informações são úteis e quais são inúteis para a narração de uma história.

Esse *litoral onde murmura o mar*, detalhe funcionalmente inútil na história, constitui tipicamente, apesar do caráter estereotipado da forma (que se reitera inúmeras vezes na Ilíada e na Odisseia), e para além das enormes diferenças de redação entre a epopeia homérica e o romance realista, aquilo que Barthes chama de um *efeito de real*. O litoral murmurante não serve para nada a não ser para fazer compreender que a narrativa o menciona somente porque isso está ali, e que o narrador, abdicando de sua função de escolher e direcionar a a narrativa, se deixa governar pela “realidade”, através da presença do que está ali e que exige ser “mostrado”. Detalhe inútil e contingente, trata-se do *medium* por excelência da ilusão referencial, ou seja, do efeito mimético: trata-se de um *conotador de mimesis*. Assim Platão, com uma mão infalível, o retira de sua tradução na medida em que é um traço incompatível com a narrativa pura (GENETTE, 2017, pp. 236-237).

A partir desse trecho, observa-se que o conceito de efeito de real idealizado por Roland Barthes exerce uma função importante na compreensão da eficiência mimética de uma narrativa.

Publicado originalmente em 1968, ao criar esse conceito, Barthes se propôs a defender que um dos principais efeitos de mimesis diz respeito a presença de informações na narrativa que não possuem importância definitiva para a história que está sendo contada. Ou seja, quando existem descrições que se ocupam de detalhar elementos que, em um primeiro olhar, pareceriam irrelevantes para o enredo, essas descrições tomam conta de iludir que se trata de algo real. Nesse sentido, seria possível afirmar que Genette considera o efeito do real como a execução mimética por excelência,

pois o narrador se esconde completamente uma vez que nos ilude ao convencer que está expondo o real.

No caso do roteiro de cinema, diversos elementos que poderiam ser compreendidos como efeito do real estão presentes.

#### 26. INT. - CASA DE LANCE – NOITE

A essa hora tardia, Lance transmudou-se de um traficante de drogas bom vivant numa criatura que veste robe de banho.

Ele está sentado numa cadeira confortável, com uma calça de ginástica azul e molambente, uma camiseta surrada mas gostosa de vestir com os dizeres “Taft, Califórnia”, e uma robe felpudo canelado. Em suas mãos há uma tigela de cereais com frutas. Em frente a ele, na mesinha de centro, há uma jarra de leite, a caixa de onde os cereais saíram e um cachimbo de haxixe pousado num cinzeiro.

Na tela panorâmica da TV em frente à mesa estão os Três Patetas se casando (TARANTINO, 1995, p. 66).

Como se pode observar no trecho acima, há um excesso de descrições do ambiente do personagem. Todas são necessárias? Não exatamente. Não seria preciso dizer a cor da calça, ou o que está escrito na camiseta, ou que está passando na televisão. Essas informações poderiam ser colocadas como possíveis geradores do efeito de real, pois elas não são fundamentais para a história que está sendo contada, mas nos ajudam a imergir e imaginar com mais eficiência aquilo que está sendo representado.

É claro que o conceito de Barthes pode ser questionado a partir de possíveis interpretações de que tudo tem um porque de estar lá. Porém, fica claro que para uma compreensão objetiva da ação e da caracterização do personagem não haveria necessidade de descrever tão extensivamente. Inclusive, isso nos leva a questão referente a temporalidade da narrativa. Pela quantidade de descrições poderíamos deduzir que essa imagem dura um longo tempo, porém enquanto filme é uma cena extremamente curta.

A partir disso é que identificamos que há uma diferença entre a mimesis em uma obra de expressão verbal e uma obra de expressão imagética e sonora. No caso do cinema, a inserção de elementos que não se relacionem com a narrativa propriamente dita é inevitável, pois durante as filmagens diversos elementos estarão visíveis e audíveis, pois são de fato as próprias “coisas” que lá estão. Quando Genette afirma que a mimesis real é impossível, o que ele quer dizer é que quando palavras enunciam coisas reais para tentar retratá-las elas ainda assim são palavras e não as próprias coisas. No caso do cinema, quando um objeto for utilizado ele será o próprio objeto e não uma palavra que se refira a ele.

É claro que cinema é mimesis, assim como a literatura, mas diferentemente de uma obra em expressão verbal o cinema provavelmente é capaz de produzir efeitos de realidade com maior eficiência. Nesse sentido, aplicar a conceituação de Barthes a um roteiro e a um filme geram

conclusões diferentes. Pois embora o filme pronto também busque representar algo que não é verdadeiro, ele utiliza de “coisas” reais para fazer isso.

Genette ainda define mais algumas conceituações a respeito de Modo, porém, nenhuma delas tem em si grandes diferenciações com o roteiro de cinema para que seja necessário mencioná-las detalhadamente. Ao invés disso, irei tratar a respeito delas juntamente com nosso próximo campo de análise. Portanto, iremos, agora, para concluir esse capítulo, identificar quem é o narrador no roteiro de cinema e como ele se relaciona com o narrador na literatura. Para respondermos essa questão, estudaremos aquilo que Genette chama de Voz.

### 3.4 VOZ

A discussão a respeito do narrador no cinema já é antiga e muitas ideias se construíram a respeito disso. Se fizermos o exercício rápido de tentar identificar o narrador em um filme hipotético, em um primeira reflexão talvez fossemos levados equivocadamente a acreditar que o diretor do filme cumpre esse papel. Porém, sabemos que o cinema é um trabalho que envolve diversos outros agentes na construção de suas obras. Não seriam, então, os roteiristas, montadores, atores e produtores igualmente narradores no sentido de que contribuem decisivamente para a construção da narrativa fílmica? Fica claro que o argumento de que o diretor é o único narrador possível não se sustenta. Diferentemente de um livro, não é possível apontar um autor claro para a obra em questão e isso também traz dificuldades para apontarmos quem seria seu narrador. Então permanece a pergunta: quem é o narrador no cinema?

A principal teoria a respeito disso, idealizada por Jost e Gaudreault (2009), concebeu uma instância narradora chamada de *Meganarrador*. Ele possui esse nome, pois diz respeito a um narrador extradiegético, ou seja, que não faz parte do universo da história, e que é o responsável pela organização da narrativa em todos os seus campos de construção fílmica.

Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas (JOST; GAUDREULT, 2009, p. 74).

Ou seja, a sincronia entre imagem e som, enquadramentos, montagem, cortes e anacronias é comandada por esse narrador. Sua presença pode passar despercebida, pois raramente pensamos a respeito do dispositivo audiovisual quando assistimos a um filme. Mas ele está lá, direcionando a ordem dos acontecimentos e possibilitando que a harmonia entre todos os elementos necessários para que o filme aconteça esteja funcionando.

Para que a narração realizada pelo Meganarrador possa ser bem-sucedida, dois processos fundamentais precisam acontecer e estar sincronizados entre si. Para isso, três operações de significação precisarão se fundir fazendo com que o processo de “discursivização fílmica” possa ocorrer. São essas operações: a encenação, o enquadramento e o encadeamento.

O primeiro processo, responsável por um ordenamento primário de duas dessas significações, intitula-se *Mostração*. Esse processo se dá a partir da união entre encenação e enquadramento que estabelece uma articulação de cada fotograma, um após o outro, permitindo uma apresentação de quadro a quadro sobre a tela.

Depois de articulados uns aos outros, os fotogramas cumprem o papel de dar a ilusão de movimento e realizam, então, o segundo processo necessário para que se crie o Meganarrador. Esse processo é chamado de *Narração*. A partir dele, ocorre a junção entre encenação e enquadramento com o encadeamento e essa junção permite que, a partir da união dos fotogramas, os planos da obra fílmica possam ser visualizados. É com isso que se criam maiores possibilidades de modulação temporal e é a partir dessa união de processos que se faz o Meganarrador.

Embora com isso encontremos uma possível resposta para a pergunta de quem é o narrador no cinema, nosso assunto aqui diz respeito ao roteiro e não ao filme pronto. Então mesmo que as teorias do Meganarrador possam nos ser úteis para uma compreensão mais ampla de quem é o responsável por conduzir a narração na obra fílmica, seguiremos os passos de Genette para traçarmos um paralelo com a narrativa literária.

Ao iniciar suas considerações a respeito de *Voz*, Genette afirma que o objetivo de considerarmos esse campo de análise diz respeito a uma mudança de foco de olhar. Não devemos mais observar apenas o enunciado, mas atentarmos àquele que enuncia. Além de existirem diversas maneiras de se construir um enunciado torna-se igualmente importante lembrarmos que ele não é neutro ou, pelo menos, que ele foi produzido por uma instância narradora.

Como diz Genette:

“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”: não há dúvida de que um enunciado como esse não se deixa ler – como, digamos, “A água ferve a cem graus” ou “A soma dos ângulos retornos de um triângulo é igual a dois retos” - sem que se leve em conta aquele que o enuncia, e a situação em que o enuncia; *eu* só se identifica com referência e ele, e o passado findo da “ação” relatada só é tal com relação ao momento em que ele narra. Para retomar os célebres termos de Benveniste, a história não se dá aqui sem uma parte de discurso, e não é muito difícil mostrar que na prática é sempre assim (GENETTE, 2017, p. 288).

Ou seja, a partir daqui torna-se fundamental considerarmos o *quem*. A partir do quem, ou seja, da presença do eu, Genette é capaz de afirmar que em um texto narrativo não é apenas para o conteúdo da narrativa que devemos atentar e também não somente para a construção do enunciado

narrativo. Se faz necessário observarmos que há uma instância narradora que produz os enunciados em questão ou que, em outras palavras, enuncia. E, como observado por Genette, em uma narrativa ficcional o narrador pode cumprir diversas funções. Além de guiar a ordem dos acontecimentos, o narrador decide quais informações serão emitidas, decide como irá emití-las e revela suas próprias características que podem, ou não, estar associadas a história que ele está contando. Dessa forma, ele se faz capaz de transmitir e omitir tudo aquilo que for de seu interesse ou de suas possibilidades.

É esse tipo de incidência que iremos considerar sob a categoria da voz: “aspecto, diz Vendryès, da ação verbal considerada em suas relações com o sujeito” – não sendo esse sujeito aqui unicamente aquele que sofre ou exerce a ação, mas também aquele (o mesmo ou outro) que a relata e, eventualmente, todos aqueles que participam, seja passivamente, da atividade narrativa” (GENETTE, 2017, p. 289).

Então, dentro desse campo de análise, observaremos tudo aquilo que diz respeito a instância narradora, qual sua relação com o enunciado e quais os aspectos que envolvem sua maneira de enunciar.

O primeiro aspecto analisado por Genette diz respeito ao Tempo Narrativo. Porém, comentaremos brevemente esse campo, uma vez que já o discutimos quando comentamos o tempo do roteiro de cinema. No entanto, vale lembrar que a grande diferença entre a temporalidade do texto literário e do texto cinematográfico encontra-se no tempo verbal empregado para narrar as histórias.

Genette afirma que a principal determinação temporal da instância narrativa é evidentemente a posição relativa com relação a história. Ou seja, essa determinação pode ser identificada a partir da temporalidade verbal já que ela determina uma distância (ou não) relativa aos fatos narrados. Com efeito, Genette cria quatro categorizações temporais para o texto literário. São elas: *ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente), *anterior* (narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente), *simultânea* (narrativa no presente contemporâneo da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação).

Como se pode observar, no que diz respeito a literatura, todas as categorizações se tornam possíveis de serem executadas e não nos faltam exemplos para identificá-las. Porém, no que diz respeito ao texto cinematográfico, já nos é claro que a categoria padrão para sua escritura é a da narrativa simultânea, pois é nela que o enunciado narrativo se encontra no tempo exato da ação. Por outro lado, como já foi possível reconhecer, a narrativa intercalada também é bastante comum ao texto cinematográfico, uma vez que diversos roteiros possuem um narrador homodiegético (que pode ser realizado através de voice overs, cartas, diários ou mesmo através de falas). Em alguns exemplos, como é o caso do roteiro de “Gritos e sussurros”, já foi possível inferir que há um narrador homodiegético, no caso, Agnes, ao escreve seu diário, e há o narrador do texto



cinematográfico em si.

Essa colocação nos propõe, então, um questionamento. Como observarmos anteriormente, no que diz respeito a obra filmica o narrador heterodiegético é também conhecido como meganarrador. Ou seja, ele ordena os acontecimentos, guia através do dispositivo audiovisual, mas não faz parte da história. Além disso, em alguns casos, há um narrador que faz parte da história e a narra. Mas, quando se trata do texto cinematográfico, sempre haverá esse outro narrador que será externo a história (portanto, heterodiegético), mas que não será o meganarrador, pelo menos em seu sentido pleno, uma vez que o narrador se manifesta pelo uso de diversas linguagens não verbais. Quem seria, então, o narrador heterodiegético no roteiro de cinema?

O primeiro aspecto que talvez nos ajude a chegar a uma resposta para a pergunta em questão diz respeito a Pessoa narrativa. Normalmente, quando lemos um texto literário e buscamos identificar o narrador daquele texto, um de nossos primeiros impulsos é entender se o narrador do livro é em primeira ou terceira pessoa, ou, como seria possível definir de forma básica, se ele faz parte do mundo da história ou se não faz. Porém, quando discute o conceito de Pessoa, Genette afirma que a questão não está em definir o narrador gramatical e retoricamente e, sim, em sua atitude narrativa.

A escolha do romancista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica); fazer a história ser contada por um dos seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa em um texto narrativo pode remeter para duas situações bem diferentes, que a gramática confunde, mas que a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por ele mesmo (...) e a identidade da pessoa entre o narrador e um dos personagens da história (...) A verdadeira questão consiste em saber se o narrador tem ou não a oportunidade de empregar a primeira pessoa para designar um de seus personagens. É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra e a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra. Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético e o segundo tipo de homodiegético (GENETTE, 2017, pp. 323-324).

A questão a se tratar não diz respeito unicamente a posição gramatical do narrador, mas de suas atitudes e, principalmente, de suas possibilidades. Como Genette afirma, é essencial compreender se o narrador tem ou não a *oportunidade* de empregar a primeira pessoa para designar um personagem. E esse termo se mostra muito oportuno para compreendermos mais detalhadamente quem é o narrador do texto cinematográfico.

De modo geral, é possível afirmar que existem dois tipos de narrador, o heterodiegético (que é o narrador ausente do mundo da história) e o homodiegético (que é o narrador presente enquanto personagem). Como já foi possível observar, o roteiro de cinema também possui essas duas possibilidades de narração. Porém, o que se mostra particular do texto cinematográfico, é que as duas categorias convivem entre si e estabelecem uma espécie de hierarquia.

## INT. SALÃO DE BAILE - NOITE

O local está lotado de gente. Quase todos com cara de bandido. Dadinho e Bené entram com pose de donos do pedaço.

BUSCA-PÉ (V.O.)

Dadinho virou um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro. Com dezoito anos, ele era o bandido mais respeitado na Cidade de Deus.

Dadinho é cumprimentado por todos, sempre com muita deferência, especialmente por Tuba, que não se cansa de cumprimentar o bandido e resiste em soltar-lhe a mão (MANTOVANI, 2001, p. 51).

Como se pode observar, no trecho acima há uma narração homodiegética de um dos personagens da história que detalha acontecimentos a partir de sua visão subjetiva daquilo que vive como personagem. Porém, há também uma narração heterodiegética que nunca utiliza a primeira pessoa e que define a ordem dos fatos e como eles serão mostrados. Ou seja, há um narrador externo a história que é o principal responsável por seu avanço. O importante aqui é atentar ao fato de que não há necessidade de haver um narrador homodiegético no roteiro de cinema, porém o narrador heterodiegético é estritamente necessário, pois é ele quem dá continuidade a história que está sendo contada. Nesse sentido, seria possível afirmar que o narrador homodiegético está subordinado ao narrador heterodiegético, pois ele depende de sua narração para entrar em cena.

Com isso, a primeira conclusão possível é a de que o narrador heterodiegético é aquele que comanda a narração dos roteiros de cinema não havendo possibilidades de que esse narrador não exista. Mas ainda assim, é necessário compreendermos mais a fundo quem é esse narrador e como ele opera.

Se faz necessário aqui falarmos a respeito de Ponto de vista e Focalizações. Embora em Genette essas definições façam parte da categoria de Modo, se mostra mais eficiente para essa pesquisa trazer agora a discussão a respeito desses pontos, pois eles são de extrema importância para compreendermos o papel do narrador no roteiro cinematográfico.

Antes de aplicarmos as definições de Ponto de vista e Focalização ao roteiro de cinema, se faz necessário compreender como elas se aplicam ao filme pronto, para, assim, identificarmos quais as diferenças em relação ao texto cinematográfico. Muito se teorizou a respeito do Ponto de vista no cinema, uma vez que a problemática que se coloca a seu respeito é bastante evidente. O filme opera demonstrando aquilo que vemos (todas as imagens em questão), mas impõe o questionamento de quem vê. Há o personagem, por exemplo, que também observa, também tem seu ponto de vista e do qual também podemos apreender o que enxerga, mas que não será o dono da única posição que ficará clara ao espectador. Nesse sentido, Jost e Graudeault (..) definem três formas de ocularização para compreendermos quem observa o quê.

Inicialmente, há a ocularização interna primária que se refere ao uso da câmera como o

próprio ponto de vista do personagem. Uma lente desfocada, por exemplo, poderia dar a entender que diz respeito ao olhar de um bêbado. A segunda definição é a de ocularização interna secundária. Ela se estabelece a partir de um racord que nos “explicará” que o plano seguinte diz respeito a algo que o personagem está vendo. Um exemplo disso seria vermos um personagem olhando pela janela e, na sequência, vermos uma paisagem. Ou seja, inicialmente não observávamos a imagem pelo ponto de vista do personagem, mas, logo em seguida, passamos a ver assim. E a última ocularização determinada pelos autores é a ocularização zero. Essa, ocupa um lugar que não diz respeito ao ponto de vista de nenhum dos personagens, mas sim ao do Meganarrador.

Porém, no que diz respeito ao roteiro de cinema, torna-se fundamental compreender quais as possibilidades de focalizações que o texto cinematográfico oferece. No que diz respeito a literatura, Genette propõe a seguinte definição.

- a) narrativa não focalizada ou com focalização zero, quando o narrador é “onisciente”, isto é, ele diz mais do que sabe qualquer personagem.
- b) narrativa com focalização interna: fixa, quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem (...) variável, quando o personagem focal muda no decurso do romance (...) múltiplo, quando o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de diferentes personagens (...)
- c) narrativa com focalização externa: quando ao leitor ou espectador não é facultado conhecer os pensamentos ou sentimentos do herói (JOST; GAUDREULT, pp. 166-167).

A partir dessas três definições de focalização, Jost e Gaudreault aplicam as conceituações de Genette ao cinema e criam suas definições de focalização.

A primeira delas diz respeito a focalização interna que é quando a narrativa está restrita àquilo que o personagem pode saber. Ou seja, não há informações sobre a história que sejam externas ao que o personagem presencia e vive. Nesse sentido, se faz necessário que ele esteja presente em todas as sequências do filme ou que possa lidar apenas com informações que lhe foram emitidas.

A segunda definição diz respeito a focalização externa. Em um primeiro olhar, se compararmos com a definição de Genette sobre essa mesma focalização na literatura, poderíamos afirmar que qualquer filme que não possua uma narração dos personagens diz respeito a focalização externa. No entanto, é possível que diversos sentimentos do personagem sejam apreendidos pelo espectador sem que ele tenha que verbalizá-los. A partir de suas feições, seus gestos e sua mímica, torna-se possível compreender questões de seu mundo interno. Ou seja, a focalização externa diz respeito a uma restrição do ponto de vista da informação. O personagem sabe coisas que o espectador não sabe. Eventualmente é possível inferir coisas a seu respeito, mas diferentemente da focalização externa, não apreendemos a totalidade daquilo que o personagem detém.

A terceira definição é a de focalização espectral. Essa, inverte a relação com a anterior oferecendo informações ao espectador que o personagem não possui. Ou seja, o Meganarrador,

através do uso de seus dispositivos, favorece a visão do espectador em relação a dos personagens.

A partir dessas três definições de focalização no cinema, se faz necessário compreendermos como elas operam dentro do texto cinematográfico. Dessa forma, será possível responder com mais profundidade quem é o narrador no roteiro de cinema.

Inicialmente, é perceptível que as três definições de focalização dizem respeito a duas camadas de compreensão. Inicialmente, às informações que o personagem possui e, depois, à forma como essas informações são transmitidas ou omitidas. É nesse sentido que a ocularização ocupa total importância em nossas definições, pois, como vimos, para que seja possível definir que tipo de ocularização e que tipo de foco narrativo opera em um filme torna-se necessário identificarmos como o dispositivo audiovisual trabalha para realizar essa operação.

Quando falamos da obra fílmica, sabemos que essas definições se manifestam através do dispositivo audiovisual. Mas e como elas se manifestam no roteiro de cinema?

O primeiro exemplo que iremos apresentar diz respeito a ocularização interna primária. Como sabemos, ela é bastante rara na história do cinema, principalmente no que diz respeito a um filme inteiro realizado em primeira pessoa. Porém, existem alguns exemplos e iremos analisar um deles.

O trecho a seguir diz respeito ao filme “Enter the Void”, de Gaspar Noé. O filme é inteiramente realizado na primeira pessoa, ou seja, a câmera representa os olhos do personagem principal. Antes de começar o roteiro, o diretor insere o seguinte aviso:

**Figura 1:** Aviso sobre o modo de realização do filme “Enter the Void”  
**Director's note:** The first minutes of this movie will be shot according to the principle of subjective vision whereby the camera sees everything through the eyes of Oscar, our main character. We will follow his nervous eye movements and if the practical reality imposes a breakdown within the scenes, the different shots will be imperceptibly linked when he blinks or during his rapid panoramic eye-movements. As his mouth will be out of his field of vision, his voice will of course be heard OS, as though coming from the camera. The action will pass in real time as perceived by Oscar. So during the first minutes of the movie there will be no ellipses (except when he passes out), no variation in the shooting speed and no change in focal. In order to transmit this cinematic bias, the screenplay has been written in the first person, as the use of "I" is better for describing the actions of the characters as perceived by Oscar, thus the spectator.

Fonte: trecho selecionado pelo autor (2018)

A partir desse trecho, é possível perceber qual foi a opção verbal utilizada por Gaspar Noé para narrar um filme inteiro em primeira pessoa. O diretor decidiu que escreveria o roteiro igualmente em primeira pessoa indicando, assim, que todas as menções feitas ao “Eu” dizem respeito a duas possibilidades: um movimento de câmera ou uma ação que o ator que representa esse personagem por trás das câmeras deve efetuar.

**Figura 2:** Trecho que trata dos movimentos da câmera

**3 - DREAM**  
(INTERIOR DREAM TOILET STALL, NIGHT)

An image with a dark, badly-defined outline forms...\*

I open a door and go into a recess with peeling walls. A slab in the middle with a hole bored in it evokes a squat-down toilet. The slab is splattered with purplish stains and dribbles. I step back towards the door but it has disappeared, now replaced by a smooth wall. The stains seep outwards, as though absorbed by the walls. My eyes are drawn back to the hole in the middle of the slab. It has grown.

Above me, a white light bulb starts vibrating, as does the whole room. This phenomenon is accompanied by a loud whistling sound.

I fall down on the ground with my head at the edge of the hole. Looking down it I suddenly see the foundations of the building receding further and further away, as though a strange force had abruptly wrenched the room away from the building it was in. It's like the room is soaring vertically at great speed. The lights of the city disappear dizzily beneath my eyes. The axis of the room starts to tilt. I suddenly look away: two hands grab me by the feet and pull me towards the door that has reappeared and is now open...

A phone rings loudly somewhere.  
The dream dissolves...

Fonte: selecionado pelo autor (2018)

Como é possível notar, um enunciado como “*I step back towards the door...*” diz respeito a um movimento que a câmera deve fazer, dando a entender que é o personagem que realiza essa ação. Em um trecho como “*Looking down it I suddenly see the foundations of the building receding further and further away...*” é possível inferir que a câmera se move para baixo enquadrando os prédios que o personagem está olhando.

Nesse sentido, é perceptível que Gaspar Noé adotou uma estética verbal para gerar, no próprio texto, a ideia de que tudo aquilo que é visto pela câmera diz respeito a visão do personagem. Seria possível afirmar que ele tornou o uso do “Eu” um enunciado técnico-narrativo, pois ele indica questões a respeito da história e necessidades técnicas para a realização do filme.

O próximo exemplo a ser analisado diz respeito a ocularização interna secundária.

DE VOLTA PARA OS BASTARDOS  
Donny faz o caminho mais longo até Werner...

RECRTURA BUTZ  
Observa tudo...

Enquanto alternamos cortes entre Donny andando e Werner esperando, também alternamos cortes entre Donny e a Sra. Himmelstein... (TARANTINO, 2009, pp. 32-33).

Há aqui um exemplo de uma ocularização interna secundária. Como é possível observar, o Recruta Butz olha para Donny que se aproxima dele para lhe espancar. O roteiro afirma que há uma alteração de cortes (fazendo menção a montagem) entre Donny andando e Werner esperando. Nesse sentido, torna-se possível compreender que a partir do record de olhar de Butz compreendemos que é ele quem olha para Donny.

A forma como Tarantino encontrou de expressar isso, diz respeito a uma mistura de enunciados técnicos com enunciados narrativos. Há menções diretas a técnica do filme, mas há também a afirmação de que um personagem está olhando e esperando. Nesse sentido, a soma dos dois tipos de enunciado é que provoca o efeito necessário para que se torne compreensível que diz respeito a uma ocularização interna secundária.

Porém, seria possível realizar esse mesmo efeito sem o uso dos enunciados técnicos?

Agora, Anna percebe que a mulher morta chorou, as lágrimas rolaram pelas suas faces e caíram no travesseiro branco, pontudo. Os olhos estão, de fato, fechados, mas há um ligeiro movimento nas pálpebras. Anna quer falar de novo, mas não consegue. Por isso, senta-se na beirada da cama, expectante, sem ansiedade ou agitação. Ela segura as mãos magras de Agnes sem deslocá-las de sua posição (BERGMAN, p. 46).

No caso do roteiro de Bergman, fica evidente que o mesmo efeito pode ser causado pelo uso do verbo “percebe”. Quando o narrador afirma que Anna percebe algo na outra personagem e essa percepção nos é descrita, automaticamente somos levados a imaginar essa relação entre a personagem de Anna olhando e, posteriormente, aquilo que ela olha. Nesse sentido, encontra-se aqui uma similaridade total com a focalização do texto literário, pois através de um verbo que na literatura nos daria a entender que conhecemos o mundo interno do personagem, aqui somos transportados para esse mundo interno igualmente, pois assumimos seu ponto de vista. Trata-se, mais uma vez, de um enunciado técnico-narrativo.

Por fim, a ocularização zero diz respeito a qualquer descrição imagética que não parta do ponto de vista de algum personagem. Ou seja, grande parte daquilo que nos é descrito em um texto cinematográfico se trata de uma ocularização zero.

Em termos de focalizações, também é possível observarmos alguns exemplos que dizem respeito as definições propostas. O primeiro tipo de focalização - focalização interna – fala mais a respeito de uma proximidade que temos com o personagem ao longo de toda a história narrada. Como vimos anteriormente, é o filme (ou o roteiro) em que tudo que sabemos é aquilo que o personagem no qual estamos focalizados sabe. Nesse sentido, em termos de excução não há grandes particularidades para analisarmos, uma vez que se trata de uma disposição das informações da

história.

O segundo tipo de focalização – a focalização externa – pode ser analisada de duas maneiras. Inicialmente, o primeiro aspecto desse tipo de focalização, diz respeito a uma informação que é omitida do espectador, mas que o personagem conhece. Nesse sentido, só nos fica claro que o personagem conhece uma informação que nos desconhecemos a partir do momento em que passamos a conhecê-la.

De repente o silêncio é quebrado pelo som horrível e estridente da voz de uma mulher, emitido com raiva.

VOZ DA MULHER

Não! Eu disse não!

Mary caminha lentamente para a janela, percebendo que a voz terrível vem da casa atrás das cabanas. A CÂMERA A SEGUE para a janela e uma vez que chega lá, vemos que a luz ainda está acesa no quarto no andar de cima e a voz está vindo daquele cômodo. A chuva parou e a lua apareceu.

VOZ DA MULHER

Não quero que você traga essas jovens estranhas para o jantar.. (um tom horrível e sarcástico se insinua na voz) ... à luz de velas, suponho, à moda erótica barata de jovens com mentes eróticas baratas!

VOZ DE NORMAN

Mãe, por favor...<sup>14</sup> (STEFANO, 1960, s/n) (tradução do autor).

Há, no trecho acima, um exemplo claro de uma focalização externa. Nesse ponto do filme não sabemos ainda, mas a voz de mulher que se refere a voz da mãe de Norman Bates é, na verdade, emitida pelo próprio Norman. Ou seja, há uma informação que desconhecemos, mas que o personagem de Bates conhece.

O médico lhe aplica uma nova dose de morfina, mas em vão. Uma imensa força, como que vinda de fora, estremece o corpo torturado. Um súbito vômito esparrama-se sobre a cama. Ela grita e grita, agora as palavras não são mais discerníveis.

De súbito, ela recai fundamente na cama, com o corpo estremeando violentamente e os olhos abertos.

Maria começa a chorar, talvez seja a tensão e o horror que se libertam. Karin leva uma das mãos diante do rosto, como se fosse para livrar-se uma teia de aranha (BERGMAN, p. 29).

No trecho acima, há um exemplo do outro tipo de focalização externa. A partir de pequenas inferências aos gestos dos personagens passamos a saber algo sobre eles, mas não os

---

<sup>14</sup> No original: *Suddenly the quiet is shattered by the shrill, ugly sound of a woman's voice, raised in anger. / WOMAN'S VOICE: No! I tell you no! / Mary walks slowly to the window, realizing that the terrible voice is coming from the house behind the cabins. CAMERA FOLLOWS her to window and once there we see the light is still on in the upstairs bedroom and the voice is coming from that room. The rain has stopped and the moon is out. / WOMAN'S VOICE: I won't have you bringing strange young girls in for supper.. (an ugly, sneering note creeps into the voice) / ...by candlelight, I suppose, in the cheap erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! / NORMAN'S VOICE: Mother, please...*

acompanhamos ao longo de toda a narrativa. É possível, por exemplo perceber a dor sentida pela doente a partir do corpo estremeando, dos gritos e dos murmúrios. E é também possível perceber a tristeza sentida por Maria ao chorar e por Karin ao tapar o rosto com as mãos. Nesse sentido, o próprio texto toma conta de descrever as ações das personagens e nos informa a respeito de algo do seu mundo interno a partir desses gestos.

O terceiro tipo de focalização diz respeito a espectral. Nela, o espectador sabe algo sobre a história que o personagem não sabe.

#### INT. MARY NO CHUVEIRO

Por sobre a barra que segura a cortina do box, podemos ver a porta do banheiro, não totalmente fechada. Por um momento, observamos Mary tomando banho e se ensaboando.

Ainda há uma breve preocupação em seus olhos, mas de forma geral ela parece aliviada. Agora vemos que a porta do banheiro se abre lentamente.

O barulho do chuveiro abafa qualquer som. A porta é então lenta e cuidadosamente fechada.

E vemos a sombra de uma mulher contra a cortina do box. Mary está de costas para a cortina. O brilho branco do banheiro é quase ofuscante.

De repente, vemos a mão levantar, agarrar a cortina e puxá-la para o lado<sup>15</sup> (STEFANO, 1960, s/n) (tradução do autor).

Na cena mais clássica de Psicose podemos observar um exemplo de uma focalização espectral. Como é possível notar, quando o narrador descreve as ações referentes àquilo que Mary não vê, ele conversa com o espectador. Ele diz: “*We see the shadow of a woman*”, indicando que quem vê somos nós e não a personagem. Assim, nos fornece uma informação que Mary não possui. Do contrário, o narrador diria que ela olha para a sombra e ela vê a mulher e não “nós”.

Se retomarmos o início de nossa investigação a respeito de Voz, agora será possível responder com mais fundamentação quem é o narrador no roteiro de cinema. Como observamos, há possibilidade de existir um narrador homodiegético, mas o principal narrador – aquele que faz a história se movimentar – é o narrador heterodiegético. Quando ele age, ele cumpre a função de tornar verbal tudo aquilo que o Meganarrador irá executar através de seus dispositivos audiovisuais. Ou seja, todos os elementos que durante a realização do filme não são verbais, partem de uma descrição verbal do roteiro realizada pelo narrador heterodiegético. Como vimos anteriormente, os dispositivos – desde ponto de vista, até focalizações, ações e descrições – são narradas por esse

<sup>15</sup> No original: *INT. MARY IN SHOWER / Over the bar on which hangs the shower curtain, we can see the bathroom door, not entirely closed. For a moment we watch Mary as she washes and soaps herself. / There is still a small worry in her eyes, but generally she looks somewhat relieved. Now we see the bathroom door being pushed slowly open. / The noise of the shower drowns out any sound. The door is then slowly and carefully closed. / And we see the shadow of a woman fall across the shower curtain. Mary's back is turned to the curtain. The white brightness of the bathroom is almost blinding. / Suddenly we see the hand reach up, grasp the shower curtain, rip it aside*



narrador heterodiegético que encontra formas verbais de escrever aquilo que depois deixará de ser verbal. Nesse sentido, seria possível denominarmos o narrador do roteiro de cinema como *Meganarrador verbal*, pois sua função enquanto narrador é a mesma na escrita do roteiro e na realização do filme, com a única diferença de que no texto cinematográfico ele torna verbal todos os elementos audiovisuais.

A partir dessa investigação que relaciona o texto literário com o texto cinematográfico foi possível percebermos que, mesmo que possua suas especificidades, o roteiro de cinema possui diversos aspectos muito semelhantes com a escrita literária. Aplicando o processo analítico de Genette tivemos sucesso em observar que suas definições se enquadram de diversas formas no texto cinematográfico, fazendo com que nossa hipótese inicial, de que o roteiro pode ser considerado um gênero literário, esteja muito próxima de se confirmar.

Para concluirmos nosso trabalho, iremos, então, para o terceiro e último capítulo que pretende investigar questões mais amplas a respeito da relação entre cinema e literatura. Nele, não iremos discutir questões estruturais, mas sim investigar fenômenos mercadológicos e sociais que colaboram para que o roteiro não costume ser acessado pelo público em geral.

## 4 O QUE O CINEMA QUER DE NÓS E O QUE ESTAMOS FAZENDO COM ELE

Agora, abro espaço para uma reflexão mais especulativa que tomará conta de identificar alguns fenômenos subjetivos presentes no mercado audiovisual. A partir deles, tentarei responder porque, mesmo os roteiros que estão disponíveis para a venda, raramente são lidos pelo público em geral.

Denomino essa reflexão de “especulativa” pois os sintomas que a englobam são dificilmente comprovados em termos teóricos. Além disso, não há uma única resposta para a pergunta que quero responder. Mas é possível, no entanto, refletir a respeito de alguns fatores que nos ajudarão a entender o que vem ocorrendo no mercado literário e cinematográfico nos dias de hoje. Como se sabe, diversos roteiros de filmes importantes se encontram publicados e estão facilmente acessíveis para o público. Porém, eles não costumam ser lidos, e a maioria das pessoas nem sequer sabem que eles existem. Por que isso acontece?

### 4.1 A RELAÇÃO QUE (NÃO) TEMOS COM A PALAVRA E A OBSESSÃO QUE TEMOS PELA IMAGEM

Quando o assunto diz respeito aos motivos que levam alguém a não ler algo, o primeiro fator que devemos considerar é a relação das pessoas com o ato da leitura. Em 2015, o Instituto Pró-Livro realizou a quarta edição de sua pesquisa que visa traçar os hábitos de leitura da população brasileira. Segundo os resultados,<sup>16</sup> o brasileiro lê, em média, 4,96 livros por ano. Sendo 2,43 inteiros e 2,53 em partes. Além disso, a pesquisa também aponta quais são os tipos de livros mais lidos, e as respostas se dão da seguinte forma: Bíblia; Religiosos; Contos; Romance; Didáticos; etc. Em décimo sexto lugar nessa lista encontra-se a categoria “Artes” na qual, possivelmente, poderíamos enquadrar a leitura de outros gêneros artísticos que não os literários, incluindo o cinema. Assim, é possível concluir que o primeiro motivo pelo qual as pessoas não leem roteiros é o motivo pelo qual elas não leem nada. No Brasil, as pessoas leem muito pouco de forma geral.

Ainda observando a pesquisa, outro fator importante é o tópico que busca compreender quais obstáculos afastam as pessoas dos livros. O primeiro deles é o preço. Segundo os entrevistados, 42% das pessoas têm como principal critério de escolha o preço do livro. Ou seja, um dos agravantes é o fato de que livros, em geral, são caros para a maioria da população. Então o hábito de lê-los é mais comum nos setores elitizados da sociedade, pois esses podem comprá-los.

Mais além, a pesquisa também pergunta aos entrevistados quais os outros hábitos de lazer

---

<sup>16</sup> Disponível em: [http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa\\_Retratos\\_da\\_Leitura\\_no\\_Brasil\\_-\\_2015.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf). Acesso em: 12 dez. 2017.

que estão presentes em seu cotidiano. As respostas se apresentam da seguinte forma: assiste televisão; escuta música ou rádio; usa a internet; reúne-se com outras pessoas; assiste a filmes ou vídeos em casa; etc. Um dos elementos mais curiosos que diz respeito a essas respostas é o fato de que, das cinco citadas, três tem relação direta ou indireta com o universo da imagem. Assistir à televisão e a filmes em casa predomina o interesse cotidiano dos entrevistados da pesquisa. Além disso, o uso da internet, que, embora englobe uma série de outras práticas, também tem relação com esse mesmo universo. Em décimo sexto lugar, encontra-se “vai ao cinema”, hábito que, como se sabe, só é comum na elite em função do alto custo do ingresso. Ou seja, poderíamos concluir, a partir disso, que a relação que as pessoas têm com a imagem é muito maior da que elas têm com a literatura. Logo, seria possível deduzir que haveria uma predisposição por parte da população de consumir roteiros de cinema já que seus principais hábitos envolvem ver filmes e televisão? A dedução é possível, embora seja equivocada, pois, como sabemos, isso não acontece.

O motivo principal que explica essa impossibilidade é de que o vício em imagem por parte da população impede que as pessoas se interessem por buscar narrativas em outras plataformas. Embora elas estejam muito mais familiarizadas com o universo da imagem do que com o universo da literatura, a instância imagética é o responsável para que elas se mantenham consumindo. Então, o que acaba ocorrendo é que a necessidade por imagem passa a se tornar obrigatória na vida cotidiana das pessoas, independente do conteúdo que venham a consumir.

Vivemos a era da visibilidade, reprodutibilidade, das conexões, do imediato, da proliferação e domínio das imagens. A princípio, nosso convívio com elas ocorre de maneira tranquila, prazerosa e aparentemente segura. Aos poucos, nossa visão é furtada, corpo dominado, mente manipulada, imaginário invadido e tudo que parecia ser nosso, não é mais. As sedutoras e hipnotizantes imagens levantam seu império entre os homens (ASSIS, 2014, p. 192).

O conceito de iconofagia, proposto por Norval Baitello Junior, discute as implicações da imagem no nosso tempo e a relação que exercemos para com ela. Segundo o autor, vivemos uma época em que o ser humano devora imagens e é também devorado por elas (ASSIS, 2014), dessa forma, ele passa a se alimentar unicamente daquilo que é jogado contra ele sem estabelecer um filtro de qualidade ou veracidade.

Nos dias de hoje, quando se comemora o avanço tecnológico que possibilita acesso aos mais variados tipos de produção audiovisual, somos, na verdade, iludidos pela ideia de que consumimos variedade. Empresas como Netflix ou NetNow dizem oferecer uma diversidade imensa de filmes, séries e outros programas de televisão, mas, com efeito, são bastante seletivos naquilo que exibem nas páginas iniciais de suas plataformas, fazendo com que apenas alguns produtos sejam consumidos e muitos outros não.

Existem três fatores que nos ajudam a identificar esse fenômeno: o primeiro é que, em seus três primeiros dias de estréia, 15 milhões de pessoas assistiram a segunda temporada de “Stranger Things 2”<sup>17</sup> apenas nos Estados Unidos. Nesse país, a Netflix possui uma média de 48 milhões de assinantes<sup>18</sup>, ou seja, 30% dos usuários já assistiram o seriado em um intervalo de tempo muito reduzido. Isso nos prova que havia uma hegemonia por parte da empresa em termos de publicidade e que a maioria dos assinantes consome muito rapidamente o que foi recém-lançado. Nesse sentido, se boa parte dos usuários da Netflix se ocupam de ver apenas um programa – pois, como sabemos, os seriados tomam tempo – muito material disponível na plataforma deixa de ser assistido.

O segundo fator que nos ajuda a compreender o fenômeno, é que, desde que foi inventada, a Netflix nunca divulgou seus dados de audiência. O caso de Stranger Things foi uma exceção que a empresa abriu para dar mais publicidade à série. Os únicos números que a Netflix divulga são os de número de assinantes que ela possui e de quais são as séries mais vistas. Em uma entrevista publicada pela Folha de São Paulo em 2015<sup>19</sup>, o chefe de aquisição de conteúdos da Netflix, Ted Sarandos, foi perguntado sobre o número de brasileiros que assistem a série “How I met your mother”. Ele alegou que a empresa não divulga esse tipo de informação, mas não disse o porquê. A entrevista era sobre uma pesquisa feita pela própria Netflix. Nela, a empresa averiguou com seus assinantes qual capítulo era o responsável por fazer com que eles se viciassem em cada série. Porém, quando apresentaram os resultados, a empresa apenas divulgou o nome dos melhores capítulos de cada seriado sem dar números de quantas pessoas os assistiram e quantas desistiram deles. Portanto, isso nos faz pensar que um dos motivos que faz com que a Netflix não divulgue seus índices de audiência é que muito do que está disponível na plataforma provavelmente não é assistido ou tem uma quantidade irrisória de visualizações.

Com isso, é possível concluirmos que, por mais que seja oferecida uma grande variedade de produtos, são apenas aqueles a que a Netflix dá maior destaque que possuem um consumo realmente considerável. E isso acaba contaminando os próprios usuários que, na maioria das vezes, não estão dispostos a fazer uma longa busca por um filme específico e acabam assistindo aquilo que aparece em sua frente no no menu principal.

Além disso, o número crescente de plataformas de *streaming* faz com que as pessoas passem cada vez mais horas em frente as telas. Em uma pesquisa de opinião realizada com usuários da Netflix em todo o mundo, alguns dados bastante curiosos foram revelados. 26% dos assinantes assistem seus programas favoritos durante o trabalho. Os Estados Unidos, por exemplo, é o país que

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.businessinsider.com/nielsen-gauges-stranger-things-viewership-2017-11>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/numero-de-assinantes-da-netflix-passa-de-100-milhoes-lucro-sobe-60-21602347>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686530-pesquisa-da-netflix-sobre-series-omite-como-chegou-a-resultados.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2017.

conta com maior número de espectadores que, enquanto estão no escritório, ligam seus celulares e veem capítulos das séries que gostam. Há também 17% dos assinantes que, ao assistirem no ônibus, alegam estar tão entretidos com a programação que perdem seu ponto de descida. E além disso tudo, 45% das pessoas que assistem em locais públicos já identificaram que suas telas estavam sendo observadas por outros que também queriam assistir aquilo que estava passando. Por fim, a estimativa feita pelo site *Courd Cutting* é de que os usuários da plataforma Netflix assistem, em média, 600 horas de conteúdo por ano. Ou seja, 25 dias do ano são depositados em estar na frente de uma tela.

A partir desses dados, começamos a nos perguntar se realmente é digno de comemorações que cada vez mais plataformas de *streaming* sejam criadas, pois, embora a possibilidade da variedade de produtos esteja cada vez maior, estarão as pessoas de fato consumindo diversos tipos de cinema e televisão? E até que ponto essa preferência quase obsessiva por estar diante das telas é benéfica para a população?

Dos dez seriados mais assistidos na Netflix em 2017, seis deles são americanos<sup>20</sup> e um deles é uma coprodução Brasil/Estados Unidos, pois se trata de um reality show americano que foi realizado também no Brasil. Os números dos filmes mais assistidos não foram divulgados.

O terceiro fator que nos ajuda a compreender o quanto o acervo da Netflix é pouco explorado, e diz respeito a um serviço específico que ocorre dentro da empresa. Existem profissionais que são contratados para observar aquilo que as pessoas estão assistindo com o objetivo de traçar seus padrões de interesse. Assim, as recomendações que serão feitas pela própria plataforma, serão de filmes similares àqueles que os assinantes já consomem. Greg Harty é um dos funcionários da Netflix que faz esse tipo de trabalho. Em uma entrevista com ele feita pela Revista Galileu<sup>21</sup>, seu trabalho é explicado.

Ex-produtor da série de TV House, Harty é um dos 40 cinéfilos pagos pelo Netflix para ficar em casa assistindo a filmes. Especialistas como ele quebram e classificam os títulos em mais de 100 pedaços, usados depois para calcular as recomendações de obras com mais chances de o usuário gostar. Ter sugestões afiadas explica em boa parte como o Netflix se tornou o maior serviço de distribuição de conteúdo de cinema e TV online.

Ou seja, de acordo com o trabalho de Harty é possível concluir que a Netflix se empenha em fornecer conteúdos sempre muito parecidos para os mesmos usuários. Não há uma busca por variedade no sentido de apresentar novos tipos de filmes ou séries para os assinantes. E isso é mais

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/12/13/netflix-divulga-as-series-mais-assistidas-no-brasil-em-2017/>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI334328-17773,00-ELES+SABEM+O+QUE+VOCE+QUER+VER.html>. Acesso em: 15 dez. 2017.

um elemento que nos ajuda a identificar o quanto essa plataforma se pauta, acima de tudo, por ordens mercadológicas e não artísticas.

Existem especulações de que os algoritmos de visualizações da Netflix guiam a criação de suas produções autorais. Embora isso nunca tenha sido confirmada e as especulações sejam realizadas com bases limitadas, não seriam uma hipótese descartada. Pois, como vimos, a Netflix possui métodos mercadológicos para se manter lucrando. Um dos exemplos disso é que, quando a série “House of cards” foi criada, os algoritmos mostravam que os filmes com Kevin Spacey tinham centenas de acessos, assim como um seriado sobre os bastidores do parlamento britânico. Algum tempo depois essa série foi lançada, tendo o ator como protagonista e os bastidores da política como tema. Há também o caso de “Stranger Things” que, segundo especulações, foi criada quando a Netflix observou uma grande preferência de seus assinantes pelos filmes dos anos 80. Um dos fenômenos que nos mostram que essas especulações podem estar corretas é o fato de que “Stranger Things” foi uma das séries de maior sucesso de audiência em 2016.

Caso essas especulações viessem a se comprovar, observaríamos uma das piores práticas de criação por parte da indústria audiovisual. Nela, veríamos que até mesmo os projetos idealizados por uma das maiores plataformas de cinema do mundo são baseados naquilo que dará audiência e não privilegiando uma força criativa mais livre.

Há um último elemento que deve ser analisado a respeito da plataforma Netflix. Quando o primeiro seriado produzido pela empresa foi lançado isso ocorreu através de um novo método de disponibilização dos episódios. Ao invés de fazerem como a televisão normal que exhibe um capítulo por semana, a Netflix lançou o seriado já com todos os capítulos disponíveis. Assim, a lógica comum da televisão foi invertida. A partir de então, não seria mais o canal que diria a hora que você veria o programa e sim você que decidiria quando iria vê-lo. Embora essa prática tenha sido bastante elogiada, e de fato venha a possuir características positivas, a Netflix se apropriou de uma prática que nasceu no ato da leitura.

Em sua imensa maioria, os romances são divididos por capítulos. Assim, temos a liberdade de interromper a leitura quando um capítulo termina e voltar a ler o livro quando quisermos. Ou seja, enquanto lemos, ninguém nos impõe uma periodicidade ou uma frequência na qual temos de consumir aquela obra. Antes da Netflix, a prática de assistir televisão era diferente disso, pois precisávamos estar em frente à TV no horário em que nossa série favorita iria passar. A partir de agora, estamos livres para ver nossa programação quando quisermos. Em termos de prática de interação, a Netflix fez do consumo das séries um ato substitutivo ao de leitura, pois agora é possível dilatar a frequência em que veremos uma série, os horários que iremos assisti-la e em que momento do dia.

Com isso, seria possível afirmar que essa nova prática instaurada supre a necessidade de nos mantermos consumindo uma narrativa longa?

Até aqui toda a discussão acerca da imagem se ateve à plataforma Netflix, pois ela é vista como uma das principais responsáveis por uma renovação na forma de se assistir televisão. Porém, como foi possível observar, muito disso é ilusório e apenas perpetua uma lógica mercadológica no audiovisual atual. No entanto, se expandirmos a discussão para a televisão comum veremos o quanto a prática de consumi-la possui muito mais pontos prejudiciais do que benéficos para a população. E, observar esse fenômeno, se torna essencial quando assistir televisão é a principal atividade de lazer realizada pela população.

Em 2010, Eduardo Coutinho lançou seu documentário “Um dia na vida”, que registrou durante 24 horas a programação da TV aberta brasileira. Nenhum material foi filmado exclusivamente para o filme, a única coisa que o diretor fez foi posicionar uma câmera em frente à TV e de vez em quando mudar de canal, mantendo-se sempre na TV aberta. O objetivo era ter um registro daquilo que a população brasileira consome e levar esse material para uma sala de cinema.

[...] a TV despeja tanta informação sobre o telespectador que ele não consegue absorver tudo que lhe é passado. Assim o telespectador perde a noção da signagem exibida pela TV e acaba por descontextualizar a mensagem, perdendo também o seu conteúdo, por mais simples que seja a linguagem adotada pelo veículo (JESUS; REZENDE, 2013, p. 6).

O trecho acima já nos coloca uma importante reflexão que o filme de Coutinho também busca trazer. Porém, para refletir a respeito de que tipos de mensagem a televisão passa, é igualmente importante pensar a respeito de como funciona o ato de assisti-la.

Na grande maioria das vezes, ao vermos TV, não dedicamos toda a nossa atenção à ela. Assistimos, mas vamos ao banheiro, nosso telefone toca, vamos à cozinha pegar algo para comer e zapeamos por outros canais. Ou seja, a experiência de ver televisão é muitas vezes incompleta ou desprovida de uma atenção mais cuidadosa. Então, como nos mostra a reflexão de Jesus e Rezende (2013), nossa desconcentração para com a televisão faz com que boa parte da mensagem nem sequer seja captada, mesmo que seja uma mensagem de fácil acesso.

Nesse sentido, o objetivo de Coutinho de trazer o material exibido na TV para dentro da sala de cinema se mostra bastante eficaz. Pois, diferentemente do ato de assistir televisão, ir ao cinema exige nossa completa atenção. Quando vemos um filme em uma sala de cinema, as luzes estão apagadas, não há nenhum barulho externo, a tela é muito maior do que um aparelho televisivo e não temos a possibilidade de mudar de canal. Em função disso, nossa concentração é muito mais elevada e compreendemos melhor a mensagem que está sendo passada.

Ou seja, ao assistir à programação da TV aberta em uma sala de cinema, temos um contato

completamente diferente com aquilo que costumamos ver em casa e, quando o filme nos possibilita esse contato, ele nos mostra o quanto aquilo que a TV aberta brasileira produz pode ser extremamente prejudicial à população.

O entretenimento é o principal produto oferecido pela cultura da mídia, que espetaculariza o cotidiano de modo a seduzir suas audiências e levá-las a identificar-se com as representações sociais e ideológicas nela presentes [...] a noção de espetáculo aparece como uma forma alienante de manipulação ideológica e econômica que nutre uma cultura de lazer e entretenimento fácil, visando à docilização das audiências. Nesse contexto, o espetáculo funcionaria como um duplo do mundo, operando com regras próprias e inexoráveis em prol da despolitização e pacificação do público (ROCHA; CASTRO, 2009, p. 50).

O artigo das professoras Rose Rocha e Gisela Castro visa a traçar algumas implicações negativas geradas pelo consumo de televisão. Segundo o que é o apresentado por elas, além de o consumo excessivo de ser responsável por uma alienação do público, o conteúdo que é produzido e veiculado visa um emburrecimento da audiência a partir de materiais superficiais.

O artigo apresenta a ideia de que uma “videoclipezação do globo”, busca espetacularizar o cotidiano das pessoas – através de reality shows e programas de auditório – para gerar uma identificação fácil com o público sem oferecer um conteúdo mais aprofundado em troca. Esse tipo de tendência faz com que a televisão invista cada vez menos em programas que necessitem de uma construção narrativa e trabalhe com modelos comprados do exterior.

Em uma entrevista concedida a Ricardo Barros Cabral e Rodrigo Grotto Castellani, Norval Baitello Junior faz uma análise do funcionamento básico de um reality show. Para ele, a semelhança para com a telenovela é total, uma vez que pequenas intrigas da ordem das relações pessoais passam a ocorrer e conquistar o público. Porém, há um aspecto muito empobrecido quando comparamos com a novela comum. O reality não tem roteiristas, não há ensaios, os personagens não são previamente construídos e as relações não foram traçadas. E é aí que mora o perigo, pois justamente por acreditarmos que aquilo é a vida real, somos conquistados pela identificação, embora o programa não tenha nada de importante para dizer. Ou seja, é um formato televisivo que dá muito certo, produz muito lucro, possui uma enorme audiência, e sua construção economiza na demanda criativa e no elenco, pois não é necessário pagar roteiristas e nem atores.

A partir disso tudo, se retomarmos o conceito de iconofagia, ficará claro que a atual necessidade por imagens é um fenômeno fortemente prejudicial à sociedade em vários aspectos. E é a partir disso que perdemos nosso contato com a literatura. Como pudemos observar pela pesquisa do Instituto Pró-Livro, a leitura é um grande déficit no Brasil. No entanto, há pessoas que se dizem leitoras, porém leem pouco e a televisão dificulta que leiam mais.



O teórico americano Neil Postman fez críticas fortes à televisão ao longo de seu trabalho como pesquisador.

A televisão oferece uma alternativa bastante primitiva mas irresistível à lógica linear e sequencial da palavra impressa e tende a tornar irrelevantes os rigores de uma educação letrada. Não há o à-bê-cê para imagens. Ao aprendermos a interpretar o significado das imagens, não precisamos de aulas de gramática ou ortografia ou lógica ou vocabulário (POSTMAN, 1999, p. 93).

A partir do trecho acima é possível refletirmos a respeito de nossa interação com a televisão. Diferentemente da leitura, que precisamos aprender a ler para ter acesso a ela, não há necessidade de aprendermos a ver TV para que possamos assisti-la. Nesse sentido, torna-se claro que o ato de ver TV exige muito menos do que o ato de leitura.

Além disso, quando lemos, temos de executar um esforço da nossa parte para interpretarmos e imaginarmos aquilo que está escrito. A televisão já nos entrega tudo pronto exigindo pouco de nós. E, como foi visto acima, a produção de televisão em geral busca promover uma programação muito rasa ao invés de inventar programas que possam desafiar a audiência.

A imagem produzida em massa introduziu um elemento constante e difuso de irracionalismo na política e no comércio. Com a fotografia, depois o cinema e finalmente a televisão, a “imagem de um candidato tornou-se mais importante do que seus planos, a “imagem” de um produto mais importante do que sua utilidade (POSTMAN, 1999, p. 88).

Ou seja, conforme a imagem foi se tornando cada vez mais popularizada, o ato reflexivo por parte da audiência foi diminuindo. Pois, a partir do momento em que se valoriza mais o que um candidato mostra de si mesmo do que o que ele propõe, pensamos, conseqüentemente, menos a respeito da política. Então, quanto mais somos devorados pelas imagens e quanto mais elas nos devoram, menos abrimos espaço para pensamentos aprimorados e para nossa capacidade interpretativa.

Outra reflexão fundamental apresentada pelo documentário de Eduardo Coutinho é a fragmentação da informação e a freneticidade com que ela exhibe sua programação.

A televisão funciona praticamente vinte e quatro horas sem parar, que sua forma tanto física quanto simbólica torna desnecessário – na verdade impossível – segregar sua audiência, e que exige um suprimento contínuo de informações novas e interessantes para cativar e segurar essa audiência (POSTMAN, 1999, p. 96).

Aqui, Postman afirma que um dos males da televisão é a impossibilidade de segregar a audiência, fazendo com que todos tenham acesso a tudo. No caso dele, principalmente as crianças

que, logo cedo, passam a consumir não só seus programas favoritos, mas são apresentadas à lógica do consumo e uma enormidade de programas que não seriam apropriados para a idade delas.

Na leitura, a segregação se dá inicialmente pela própria incapacidade de ler. Depois que aprendemos a ler somos também segregados por tipos de texto aos quais ainda não temos condições de acessar. E, em contraponto à freneticidade de informações oferecidas pela televisão, a leitura exige tempo, paciência e trabalho mental. Ou seja, ver televisão e ler um livro são atos antagônicos.

Do mesmo modo que a escrita alfabética e o livro impresso, a televisão revela segredos, torna público o que antes era privado. Mas, ao contrário da escrita e do prelo, a televisão não dispõe de qualquer meio de fechar as coisas hermeticamente. O grande paradoxo da alfabetização foi que ao tornar os segredos acessíveis, simultaneamente criou um obstáculo à sua acessibilidade (POSTMAN, 1999, p. 97).

Ainda a respeito desse antagonismo entre ver televisão e ler um livro, Postman pontua uma das principais diferenças entre TV e escrita que é a construção formal. O hermetismo, comentado pelo pesquisador, diz respeito ao fato de que, para acessarmos determinado tipo de conteúdo na literatura, precisamos ter uma bagagem de leituras construída previamente. Ou seja, a inventividade na forma, a linguagem mais culta ou um texto mais difícil, só se tornam compreensíveis quando a pessoa que lê tem esse hábito treinado. No caso da televisão, em sua grande maioria, não há hermetismo e nem desafios formais propostos à audiência. Tudo é facilmente consumível, é rápido, atraente, mas diz muito pouco.

Embora até esse ponto tenhamos comentado a respeito da imagem construída pelo entretenimento, essa espetacularização da vida através da imagem contamina todos nós dentro da internet. O ícone disso é a selfie, palavra eleita, em 2013, pelo Dicionário de Oxford, como a expressão do ano. E que, em quantidade crescente de expressividade em meio às redes sociais, se tornou uma ferramenta de comunicação social e status.

Hoje os que mais fazem fotos não são os adultos, mas os jovens e os adolescentes. E as fotos que eles clicam não são concebidas como “documentos”, mas como “diversão”, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento. Constituem a melhor concretização das imagens Kleenex: usar e descartar (COSTA, 2016, p. 64).

Em seu artigo sobre a cultura da *selfie*, Carlos Costa nos apresenta uma importante reflexão a respeito do papel que as fotografias exercem nos dias de hoje. Atualmente, fotografar a si mesmo, com seus amigos e, preferencialmente, mostrando felicidade, tem valor social e quase identitário. Aqueles que não fazem isso, não existem, e diversos aplicativos – como o Instagram e o Snapchat – foram criados para que essas fotos possam ser divulgadas, visualizadas e curtidas. Além disso, outro fator fundamental acerca da relação que estabelecemos com essas fotografias, é o tempo de sua

duração. Ao rolarmos a timeline do facebook vemos rapidamente centenas de fotos, às curtimos, mas não prestamos real atenção àquilo que estamos vendo.

Como afirmado por Costa (2016), as imagens são descartadas quase que automaticamente após serem fotografadas. E, quando se trata da produção dessas imagens, também não há um cuidado por parte dos “fotógrafos” para que elas sejam bem executadas. O importante é que quem apareça esteja sorrindo, seja fotografado por um ângulo em que pareça magro e que o local em que está fique bem claro. Por exemplo, “estou muito feliz em Paris bebendo um cálice de vinho”. Além desses requisitos básicos, os próprios aplicativos resolvem os problemas das fotos para você. Filtros que imprimem efeitos de envelhecimento, que tornam a fotografia mais escura ou mais clara, que a editam ou inserem emoticons, farão com que a foto tenha o charme que o usuário desejar que tenha. Em função disso, não há problemas se ela for mal tirada, não é preciso se preocupar com isso.

Em seu livro “A câmara clara”, Roland Barthes propõe uma reflexão a respeito da forma em que devemos consumir fotografias: “se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” (BARTHES, 2012, pp. 90-91).

O que Barthes nos diz aqui fala da importância de nos demorarmos no contato com a fotografia. Segundo ele, a melhor forma de observar uma foto é olhá-la com calma, buscar detalhes em sua construção, interpretá-la e pensar sobre ela. Exercer esse tipo de atitude é quase impensável nos dias de hoje, em que as fotografias são consumidas e apagadas em uma velocidade alarmante. Assim, como o contato que temos com a televisão, enquanto navegamos pela internet dedicamos uma atenção muito limitada a tudo aquilo que nos é oferecido. E, ainda pior do que isso, a grande maioria do conteúdo que chega até nós são de total irrelevância.

Até o presente momento, esse capítulo se ocupou de manifestar diversas críticas à imagem e como ela é produzida nos dias hoje. Mas e como fica o cinema no meio disso tudo? O cinema realmente importante, refletido e bem produzido?

#### 4.2 OS DOIS TIPOS DE CINEMA E O QUE CADA UM DELES QUER DE NÓS

Ao longo de sua carreira, o escritor David Foster Wallace publicou diversos trabalhos não ficcionais a respeito da arte e do entretenimento no mundo contemporâneo. Realizando um artigo para a revista *Premiere*, Wallace visitou o set de filmagem de “A estrada perdida”, de David Lynch, e, a partir do que viu lá, elaborou uma excelente reflexão acerca da diferença entre cinema de arte e cinema comercial.

Filmes são uma mídia autoritária. Eles o deixam vulnerável e então o dominam. Parte da mágica de assistir a um filme é entregar-se a ele, deixar que ele nos domine. Sentar no escuro, olhar para a tela, a distância em transe da tela, poder ver as pessoas na tela sem ser visto por elas, as pessoas na tela sendo muito maiores do que você: mais bonitas do que você, mais atraentes do que você, etc. O poder arrebatador dos filmes não é novidade. Mas tipos diferentes de filmes usam esse poder de diferentes maneiras. Filmes de arte são essencialmente teleológicos; eles procuram, de diversas formas, "acordar o público", ou nos atribuir mais "consciência". (Esse tipo de agenda pode facilmente degenerar em pretensão, hipocrisia e conversa fiada condescendente, mas a agenda em si é generosa e boa). O filme comercial não parece se importar muito com a instrução ou a iluminação do público. O objetivo do filme comercial é "entreter", o que geralmente significa dar a possibilidade de diversas fantasias que permitem ao espectador fingir que é outra pessoa e que a vida é de alguma forma maior e mais coerente e atraente e, em geral, mais divertida do que a vida de um espectador realmente é. É possível dizer que o filme comercial não tenta acordar as pessoas, mas tenta fazer com que seu sono seja tão confortável e que seus sonhos sejam tão prazerosos que elas pagarão para vivenciar isso - a transação fantasia por dinheiro é um ponto básico do filme comercial. O ponto de um filme de arte é geralmente mais intelectual ou estético, e você geralmente tem que fazer algum trabalho interpretativo para entendê-lo, de forma que quando você paga para ver um filme de arte, você está, na verdade, pagando para trabalhar (enquanto o único trabalho que você tem que fazer em relação à maioria dos filmes comerciais é o trabalho que você fez para poder pagar o preço do ingresso)<sup>22</sup> (WALLACE, 1996, s/p.).

Para Wallace, há uma diferença clara na exigência que um filme de arte demanda do espectador em relação ao que demanda um filme comercial. No caso do que ele chama de cinema de arte, que seria um cinema mais elevado em termos estéticos e de conteúdo, assisti-los obriga ao público que trabalhem para acessar a mensagem que o filme quer passar. É necessário decifrar, interpretar e refletir para, então, compreender o que a obra está tentando dizer. Como diz Roland Barthes (2012) sobre a relação com fotografia, a obra irá "incomodar" o espectador, pois não será de fácil entendimento. Mas, segundo Wallace, uma vez compreendido, o filme de arte tem um poder de diálogo com o espectador que nenhum filme comercial é capaz de estabelecer.

O outro cinema seria exatamente esse que não trava diálogos mais profundos. Um cinema que, embora possa ser muito divertido e envolvente em alguns aspectos, é facilmente esquecido depois de ser assistido, pois seu conteúdo é raso, seu poder de comunicação é pequeno e sua ousadia em termos estéticos é irrisória. Ou seja, o cinema comercial é aquele que visa a alienar o

---

<sup>22</sup> No original: *Movies are an authoritarian medium. They vulnerabilize you and then dominate you. Part of the magic of going to a movie is surrendering to it, letting it dominate you. The sitting in the dark, the looking up, the tranced distance from the screen, the being able to see the people on the screen without being seen by the people on the screen, the people on the screen being so much bigger than you: prettier than you, more compelling than you, etc. Film's overwhelming power isn't news. But different kinds of movies use this power in different ways. Art film is essentially teleological; it tries in various ways to "wake the audience up" or render us more "conscious." (This kind of agenda can easily degenerate into pretentiousness and self-righteousness and condescending horsetwaddle, but the agenda itself is large-hearted and fine.) Commercial film doesn't seem like it cares much about the audience's instruction or enlightenment. Commercial film's goal is to "entertain," which usually means enabling various fantasies that allow the moviegoer to pretend he's somebody else and that life is somehow bigger and more coherent and more compelling and attractive and in general just way more entertaining than a moviegoer's life really is. You could say that a commercial movie doesn't try to wake people up but rather to make their sleep so comfortable and their dreams so pleasant that they will fork over money to experience it-the fantasy-for-money transaction is a commercial movie's basic point. An art film's point is usually more intellectual or aesthetic, and you usually have to do some interpretative work to get it, so that when you pay to see an art film you're actually paying to work (whereas the only work you have to do w/r/t most commercial film is whatever work you did to afford the price of the ticket).*

espectador durante uma hora e meia contando uma história em que tudo fará sentido ao final, que todos os personagens têm objetivos muito claros e que eles encontrarão sentido para suas vidas quando o filme acabar.

Uma outra forma de pensar a respeito disso seria dizer que, quando assistimos ao filme comercial, deixamos nossa vida e nossos problemas do lado de fora da sala de cinema. Assim, vivermos a vida dos personagens durante aquele momento. Quando assistimos a um filme de arte nossa vida é evocada pelo próprio filme e, a partir de reflexões propostas pela obra, o diálogo que estabelecemos com ela ocorre de forma muito mais verdadeira.

Nesse sentido, se retomarmos a reflexão acerca da relação que estabelecemos com a imagem atualmente, veremos que boa parte do público de cinema consome apenas aquilo que Wallace chama de filme comercial.

Observando os dados de bilheteria do cinema brasileiro, da semana do dia 14 ao dia 21 de dezembro de 2017<sup>23</sup>, a lista se dá da seguinte forma: em primeiro lugar, a principal estréia da semana, o filme “Extraordinário” (2017), que fez 835.000 espectadores. Em segundo lugar, o *blockbuster* de super-heróis “Liga da Justiça” (2017), que já fez, desde sua estréia, 7.340.000 espectadores, sendo a quarta maior bilheteria do ano. Em terceiro lugar, a adaptação americana de “Assassinato no expresso oriente” (2017), que fez 628.000 espectadores. E, em diante, até o décimo filme da lista, temos: “Os parças”, “Jogos Mortais: Jigsaw”, “A estrela de Belém”, “Thor: Ragnarok”, “Pai em dose dupla 2”, “Perfeita é a mãe 2” e “Com amor, Van Gogh”.

Ou seja, dos dez filmes mais assistidos da semana, sete são produções norte-americanas de grande orçamento, dois são brasileiros e um é inglês. Todos os filmes, sem exceção, são grandes produções e ocupam diversas salas no país. A partir disso, é possível comprovar que há uma hegemonia de consumo por parte do público que busca assistir sempre o mesmo tipo de filme, tanto em casa quanto no cinema.

Embora o cinema americano seja um dos mais importantes do mundo e tenha produzido diversos clássicos da história do cinema, o que ocorre nos dias de hoje é extremamente prejudicial às possibilidades artísticas das quais o cinema usufrui.

O cinema nasceu sob signos ambíguos, na fissura entre arte e indústria; entre a imagem que perde sua aura sagrada e a que cria novos mitos (star system); entre a possibilidade de invenção e a reafirmação do clichê. Tal ambigüidade permanece até hoje, ainda que uma forte sensação de triunfo do comércio se imponha. Uma das principais causas dessa sensação é a presença planetária e tentacular de Hollywood, desempenhando o papel de produtor hegemônico de produtos audiovisuais na sociedade global contemporânea (BUTCHER, 2004, p. 15).

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/bilheteria-brasil/>. Acesso em: 16 dez. 2017.

A partir de Butcher, podemos refletir sobre o domínio mercadológico que o cinema hollywoodiano exerce. Além de tomar conta do mercado, impedindo que filmes menores e de outros países cheguem até nós, as grandes produções hollywoodianas não visam a um aprimoramento do fazer artístico. Como colocado por Butcher (2004), há um triunfo por parte do comércio em detrimento da representação artística que o cinema pode oferecer. A partir de *remakes*, sequências e franquias, o cinema americano insiste no clichê e no mais do mesmo, não dando espaço para que a evolução do cinema como arte possa também ocupar as salas.

O objetivo é fazer com que o investimento seja recuperado o mais rapidamente possível. Cada filme é tratado como um forte e único fato midiático; são filmes-evento que “precisam” ser vistos imediatamente (antes que a propaganda boca-a-boca em torno de sua qualidade se espalhe...). Forma-se uma grande engrenagem para criar no indivíduo o desejo, a necessidade, de ver algo “absolutamente imperdível”. É um exemplo máximo do marketing como instrumento de controle social, e as seguidas quebras de recordes das chamadas “aberturas” (a bilheteria desse primeiro fim de semana), que vem se sucedendo a cada ano em Hollywood, confirmam a eficácia desse sistema (BUTCHER, 2004, p. 21).

Ou seja, toda a produção de realização do filme tem como intuito apenas o lucro pois, como pode ser constatado pelo trecho, uma vez espalhado a opinião do boca-a-boca sobre o filme, ele já não é mais tão consumido. Nesse sentido, é possível concluir que sua qualidade artística é nula. Porém, o poder midiático da indústria hollywoodiana leva as pessoas para as salas de cinema e lucra muito com um produto pobre.

Em 2007, mais de 12 mil roteiristas de Hollywood entraram em greve. Suas reivindicações pediam que eles fossem mais valorizados na distribuição de lucros dos programas de TV e das *webséries*. Isso ocorreu pois, conforme a lógica mercadológica foi se instaurando na construção de *blockbusters*, os grandes produtores americanos começaram a perceber que os roteiristas já não eram mais tão necessários, uma vez que as narrativas contadas nesses filmes se adequam à uma fórmula de construções comuns.

Nesse sentido, temos mais uma prova de quanto o investimento por parte do maior mercado de cinema do mundo tem prejudicado o fazer artístico cinematográfico.

As estratégias agressivas do produto hollywoodiano, que sempre implicaram manobras econômicas e políticas, fizeram com que, a partir dos anos 1920, vários países europeus procurassem criar mecanismos de proteção, erguendo barreiras para dificultar ou impedir sua importação, distribuição ou exibição. Desde os primeiros anos do cinema estabelece-se, portanto, uma forte dicotomia entre o cinema “universal” hollywoodiano e os cinemas “nacionais”, dos “outros” países (BUTCHER, 2004, p. 17).

Ou seja, conforme a lógica mercadológica de Hollywood passou a prejudicar os cinemas produzidos nos outros países, cada nação criou sua forma de impedir que a produção norte-americana dominasse completamente. No caso do Brasil, embora existam mecanismos de

prevenção do que é produzido aqui, há uma total colonização de entretenimento por parte dos Estados Unidos em diversas camadas da sociedade. Nesse sentido, perde-se o contato não só com o potencial estético que o cinema promove como também com a cultura nacional.

#### 4.3 MAS E O QUE É O CINEMA DE ARTE E O QUE OS ROTEIROS TEM A VER COM ISSO?

Embora esse termo “cinema de arte” possa gerar controvérsias, Wallace o utiliza para refletir a respeito daquilo que o cinema pode fazer através do uso de sua linguagem. O que Gordan chamou de “o potencial da imagem”, significa não apenas contar uma boa história, mas confluir todos os dispositivos audiovisuais para que essa história seja melhor contada.

Quando o cinema foi inventado, os cineastas perceberam o poder que tinham nas mãos. A primeira grande descoberta foi a possibilidade de uma sobreposição de imagens. Colocando um homem olhando pela janela e depois a imagem de uma paisagem, o cineasta estaria induzindo o espectador a estabelecer uma relação entre os dois planos. Ninguém disse que o homem está olhando para aquela paisagem, mas nós, espectadores, acreditamos que sim. É um processo mental que apenas com a invenção do cinema foi colocado à serviço da arte e das narrativas. Como diz Jean-Claude Carrière (2015) a grande inovação do cinema foi a de justapor duas imagens fazendo com que a segunda anule a primeira ao lhe suceder. Somos levados a acreditar que as imagens se relacionem entre si sem que isso precise ser afirmado.

Porém, a inovação não para por aí. Se esse mesmo homem que está parado à janela for filmado de baixo para cima e a paisagem for filmada de cima para baixo, seremos mais claramente induzidos à acreditar que é para essa paisagem que o homem está olhando. Ou seja, uma simples mudança na posição da câmera já nos causa uma impressão mais exata daquilo que o diretor quer nos dizer. Se o homem estiver com uma expressão de tristeza, seremos levados a acreditar que, de alguma forma, aquela paisagem lhe causa isso. Se ele estiver com uma expressão de medo, iremos intuir que ele está vendo algo que lhe deixa com medo. Nesse sentido, o potencial de relação entre duas imagens se torna evidente. É uma mistura entre técnica e interpretação de imagens.

Foi a partir dessa potencialidade imagética que os cineastas passaram a transformar a linguagem audiovisual, utilizando luzes diferentes, enquadramentos variados, trilha sonora, cenários, etc. Em uma cena de “Doutor Fantástico” (1964) de Kubrick, o chefe do protagonista é mostrado de baixo para cima, fazendo com que esse enquadramento lhe imponha uma aura de superioridade. Por outro lado, o protagonista é filmado de cima para baixo, fazendo com que ele seja “apequenado” pela câmera e se mostre submisso ao chefe. Ou seja, sem que nada seja dito já entendemos qual a relação entre eles. E isso ocorre em função de uma escolha estética do diretor para contar essa história, não só através dos diálogos, mas dispendo de todos os dispositivos que o

cinema oferece. Como afirma Jean-Claude Carrière (2015): “O cinema fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão”.

Akira Kurosawa era conhecido por constituir diversas camadas de movimentação em cada plano de seus filmes. Há o movimento que ocorre em cena – como o de um personagem caminhando – há o movimento de câmera – que pode estar parada, dando zoom ou de fato se movimentando – e há o movimento do corte que levará de um plano à outro – como o de um homem caminhando e um corte para um close em seus pés. Essa combinação de três camadas de movimento era feita com maestria por Kurosawa.

Em uma entrevista<sup>24</sup> sobre o filme *Ran* (1985), de Kurosawa, Sidney Lumet afirma: “para mim Kurosawa é o Bethoven do cinema. Aquele conjunto de sons que, ao se unirem, o tornam inconfundível”. Há cenas em Kurosawa em que o cineasta mistura o movimento da chuva caindo muito rápido, com a imagem estática de duas pessoas paradas. Para mostrar que um personagem está triste, geralmente o ator se abaixa e a câmera o segue. Para mostrar que ele está brabo, ele se levanta e câmera o acompanha. Para mostrar que ele está nervoso, o personagem caminha de um lado para o outro e a câmera faz o mesmo. Todos esses movimentos não só criam imagens fortes como acentuam a narrativa do filme, fazendo com que seja possível entender melhor o que está acontecendo, quem são esses personagens e o que eles estão sentindo.

Em uma análise da obra de Martin Scorsese, o canal do youtube “*Every frame a painting*”<sup>25</sup> salienta a importância do silêncio nas obras do diretor. Segundo as análises do canal, Scorsese utiliza o som de forma a valorizar momentos de tensão, congelando todo o som externo e se atendo à um único plano mudo, normalmente da expressão de algum personagem. Em “*Touro Indomável*” (1980), há um plano, em uma das cenas de luta de boxe, que Jake LaMotta (personagem interpretado por Robert DeNiro) aguarda seu oponente se aproximar dele. LaMotta já está cansado de lutar e, conforme o inimigo se aproxima, o som vai sumindo, a câmera passa a se mover lentamente para um close em LaMotta, e essa mistura entre silêncio e movimento de câmera faz com que o tempo se dilate e sejamos levados a compreender como o boxeador está se sentindo: com medo, cansado e ameaçado pelo oponente.

Em seu livro “*A linguagem secreta do cinema*” (2015), Jean-Claude Carrière se faz a seguinte pergunta: “tornar visível o invisível: seria esta a verdadeira função de todas as linguagens?”. Se a resposta for sim, o cinema executa isso com brilhantismo. Pois através de uma mistura de diversos elementos que compõe imagem e som, o cinema torna visíveis sensações

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/24116562>. Acesso em: 17 dez. 2017.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCjFqcJQXGZ6T6sxyFB-5i6A>. Acesso em: 17 dez. 2017.



humanas de um jeito que jamais haviam sido mostradas. Quando observamos a cena de LaMotta com a roupagem cinematográfica que Scorsese deu a ela, somos levados a ver algo sobre o personagem que não está sendo explicitado, mas apenas sugerido. Essa é a grande inovação do cinema e, observando o potencial desses dispositivos linguísticos, entendemos o que é o cinema de arte.

Ainda em seu livro, Carrière irá comentar a respeito de algumas “regras” que, aos poucos, foram se instaurando no mercado audiovisual.

Outros, em escritórios de produção, deixaram axiomas comerciais para a posteridade. “O herói tem que morrer no final”, ou “Nada de filmes sobre a Idade Média”, ou “Evite o mundo do boxe como se evita uma praga”, ou “Nunca use a palavra 'morte' num título”. Muitos concordavam que um filme não deveria, sob hipótese nenhuma, durar mais do que noventa minutos (CARRIÈRE, 2015, p. 27).

A partir disso é possível identificar algumas das origens dessa produção corrosiva ao fazer artístico. A implementação de regras na arte não tem aqui nenhuma boa intenção, mas apenas um viés mercadológico que pretende tolir os roteiristas para que eles escrevam apenas aquilo que dá lucro.

Em uma palestra no TED<sup>26</sup>, Andrew Stanton, um dos criadores dos estúdios Pixar, conta como foi seu primeiro contato com a Disney quando eles decidiram associar os estúdios. Enquanto estavam fazendo seu primeiro filme em parceria, a Disney fez a seguinte recomendação: o filme deve ser um musical, uma das canções deve ser sobre o desejo do personagem, deve haver uma vila feliz, deve haver uma história de amor e deve haver um vilão. Ou seja, havia um manual preestabelecido que tinha o intuito de manter as coisas como estavam sendo no sentido estético, pois estavam funcionando com o público. O que os roteiristas da Pixar fizeram foi criar um manual de tudo o que não haveria em seu primeiro filme: não seria um musical, não haveria vila feliz, não haveria história de amor e não haveria vilão. Assim, nasceu “Toy Story” (1995), que foi um dos maiores sucessos infantis dos últimos trinta anos.

Jean-Claude Carrière (2015) afirma: “confrontados com essas regras inflexíveis, os cineastas começaram a se perguntar se a linguagem do cinema ainda estava viva. Linguagem viva, como acentuam os linguistas, é aquela na qual você ainda pode cometer erros. Linguagem perfeita é a que está morta. Nem se modifica, nem hesita”. Ou seja, quando começaram a criar manuais para tentar evitar erros nos filmes que não resultassem em lucro, os produtores hollywoodianos começaram a matar a linguagem audiovisual.

A partir de tudo isso é possível compreender melhor porque os roteiros que estão à venda não costumam ser comprados. Se formos observar quais roteiros estão disponíveis para compra,

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KxDwieKpawg&t=607s>. Acesso em: 17 dez. 2017.

veremos que a grande maioria deles diz respeito a filmes de arte, ou seja, filmes com uma inventividade linguística ativa e exigente. Se engana quem acha que são difíceis de ler, mas não são roteiros escritos para alienar o espectador e sim roteiros escritos por aqueles cineastas que buscam inovar a linguagem audiovisual. Não faria sentido publicar o roteiro de “Perfeita é a mãe 2”, pois é um roteiro tão pobre em termos de escritura que não haveria porque colocá-lo à venda. O filtro que ocorre por parte daqueles que decidem que um roteiro deve ser publicado é um filtro artístico. Pois, mesmo sabendo que eles não terão uma grande expressão de vendas, se acredita que eles devem ser publicados por seu valor como obra de arte. Porém, como pudemos perceber nesse capítulo, o público em geral não está interessado em buscar esse tipo de cinema e, conseqüentemente, não está interessado em ler os roteiros desses mesmos filmes. interessado em ler os roteiros desses mesmos filmes.

**5 O ROMANCE**

**NATUREZA MORTA**

Lucas Furtado

*Romance*

*Para Thaís e Sofia*

*The voice you hear is not my speaking voice, but my mind's voice.*

Ada em “O Piano”

1.

“A partir de agora eu tô em greve de fala”, Cecília disse e se afundou no banco do carro. Sua blusa estava com marcas de suor nas axilas. Tive vontade de pegar minha câmera pra fotografar aquilo, mas ela estava na mala lá atrás.

Tínhamos acabado de pegar a estrada do mar. Olhei pro meu tio, que dirigia o carro, esperando alguma reação ao anúncio da filha, mas ele só disse: “Ok” e ligou o rádio. Uma música lenta tomou conta do veículo.

Mais cedo, em seu quarto, Cecília me contou o plano.

“Benjamin, já tomei minha decisão. Vou passar o verão inteiro sem falar uma palavra. É um protesto”.

Cecília caminhava de um lado pro outro e seu rabo de cavalo balançava junto com ela. A luz do sol, invadindo o quarto pela janela, iluminava seu rosto, fazendo com que seus olhos azuis brilhassem. Ela era a única pessoa ruiva que eu conhecia, o que me fazia querer prendê-la em uma jaula como se fosse um espécime raro, para passar o dia inteiro olhando cada pedacinho de seu corpo. Embora uma pessoa ruiva seja conhecida, acima de tudo, pela cor do seu cabelo, o fato de ela ser ruiva fazia com que tivesse outras características físicas diferentes do normal. Essas é que mais me cativavam. Sua pele era fantasmagoricamente branca, o que valorizava as sardas alaranjadas abaixo do olho e espalhadas pela bochecha. Seu nariz parecia a ponta de uma flecha, era levemente empinado para cima e tinha uma tonalidade azulada em seus buraquinhos. Cecília tinha o corpo magro, pernas compridas e quando caminhava dava a impressão de acompanhar o ritmo de uma música inaudível. Sua voz era fina e adocicada e seu sorriso ofuscante.

Para uma menina de 15 anos, Cecília mais parecia uma mulher adulta e imponente. Porém, sua característica física mais particular e a que mais me provocava curiosidade era uma queimadura horrenda que ela tinha no rosto. Ao redor do olho esquerdo, a partir de sobrancelha e descendo até a metade da bochecha, Cecília tinha uma marca roxo-avermelhada que parecia feita em carne viva. Eram duas bolas redondas. No meio muito roxas, quase escuras. Em direção às bordas a tonalidade ia ficando mais avermelhada e depois rosada. Sua consistência era de um relevo endurecido que ao mesmo tempo fazia parte de seu rosto e ao mesmo tempo se destacava dele. Na extremidade, entre a queimadura e a pele intacta, havia algumas escamas esbranquiçadas que, de vez em quando, descascavam. Era impossível não ser a primeira coisa a se perceber sobre ela. Antes do nariz empinado, antes dos olhos brilhantes e até mesmo antes do cabelo ruivo, qualquer um que a visse era diretamente atraído para sua queimadura. E, por isso, o impulso inicial de quem via Cecília pela primeira vez era sentir pena dela.

“Coitadinha. Ela já deve ter sido tão bonitinha”. Diziam as pessoas quando a conheciam pela

primeira vez. Esse tipo de comentário geralmente vinha dos adultos. Quando as crianças a viam, normalmente só perguntavam o era aquilo e ela dizia, vitoriosa: “É a minha cicatriz”.

Pra mim, aquela marca em seu rosto, tão chamativa e, ao mesmo tempo, tão misteriosa, era sua característica essencial. Talvez seja necessário conhecer Cecília para entender isso melhor. Mas a queimadura sempre me pareceu um traço óbvio, como se aquilo fosse a síntese de sua pessoa. Ela era rebelde, fazia o que tinha vontade, era a única prima da família que encarava os adultos, respondia ao nosso avô e que nos contava as histórias mais mirabolantes possíveis. Por isso, sua marca parecia querer escancarar ao mundo que ela era muito mais do que só uma menina bonitinha.

Eu nunca soube exatamente como foi que Cecília se queimou. Toda vez que alguém perguntava, ela contava uma história diferente. E nós, primos, não arriscávamos perguntar aos seus pais para não despertar a fúria de Cecília. Se tinha alguém que era capaz de botar a casa abaixo era ela. Então toda vez que algum de nós perguntava pra ela como tinha sido, Cecília contava alguma de suas histórias e depois pedia para jurarmos segredo. Eu também nunca perguntei a ela qual das histórias era a verdadeira porque no fundo eu gostava de ouvi-la contando uma diferente a cada vez.

Sua habilidade de inventar histórias, provavelmente tinha nascido junto com sua paixão por cinema. Cecília era a maior cinéfila que eu conhecia. Tinha visto todos os filmes. Sabia nomes de diretores, citava suas filmografias e discursava longas e contundentes opiniões sobre cada filme que via. Durante toda a nossa infância, quase sempre que íamos na casa um do outro, o que eu Cecília fazíamos era assistir a filmes. As vezes maratonas de três ou quatro filmes em uma mesma noite. Depois, passávamos horas conversando sobre eles e estabelecendo relações com nossas próprias vidas. Quando ainda éramos bem pequenos, geralmente cada um escolhia um personagem para ser. Aos poucos, fomos crescendo e tentando extrair mensagens ocultas nos filmes, forçando interpretações rocambolescas e afirmando que tal e tal coisa eram metáforas para assuntos bem mais complexos.

Cecília entendia muito mais do que eu de cinema. Desde cedo teve fases de interesses. Na infância eram filmes de fantasia. Ela começou amando “O senhor dos anéis” e só queria ver coisas desse tipo. Assistiu “King Kong”, “Harry Potter”, “Nárnia”, “Jogos Vorazes”. Depois descobriu “A história sem fim”, “Labirinto”, “O feitiço de Aquila”. A mudança de fase aconteceu quando se deparou com um filme chamado “O labirinto do fauno”. Foi um divisor de águas. Ela virou outra pessoa depois de ver aquele filme. Eu não sabia o motivo dessa transformação, já que minha mãe não deixava eu ver o filme. Mas uma tarde, quando fui visitar Cecília, ela me contou que um bebê morre na cena final. Foi bem na época em que Gui nasceu.

Sua fase seguinte foram filmes de terror. Começou com “O chamado”, então “Sexta-feira 13”, depois “A hora do pesadelo” e “Pânico”. Depois ela migrou para filmes menos adolescentes e começou a assistir o que ela chamava de “terror de verdade”. Viu “O iluminado”, “Halloween”, “O

bebê de Rosemary”, “O exorcista”, “O massacre da serra elétrica”, “Psicose”. Então, pesquisando a respeito de cinema em algum site obscuro que Cecília frequentava, ela descobriu que havia um outro tipo de terror que era categorizado pela letra “B”. Aquilo a deixou empolgada, era como desvendar um segredo sobre cinema, acessar um nível mais profundo do que o terror tinha a oferecer. Conheceu um diretor chamado Roger Corman e, segundo ela, assistiu todos os trinta filmes que ele havia feito. Veio a fase do cinema “europeu cult”, a fase do cinema brasileiro, a fase do cinema asiático. E eu sempre tentando acompanhá-la, vendo o máximo de filmes que podia, mas, acima de tudo, ouvindo-a falar sobre os filmes. Isso, pra mim, já era o suficiente.

Sentado em sua cama, ouvindo Cecília falar sobre o protesto que faria com a greve de fala, eu me perguntava o que era um protesto. Cecília tinha 15 anos e eu 14 e, pela primeira vez na vida, eu estava sabendo de um de seus planos antes que ele entrasse em ação. Então não queria perder meu posto de seu confidente fazendo uma pergunta tola como “o que é um protesto?”. Só concordei com a cabeça esperando que fosse entender durante a conversa.

“Tem gente que faz greve de fome, por exemplo. E outros que pegam placas e escrevem coisas.”

“Que coisas?” essa parecia ser a única pergunta segura para eu mostrar que estava acompanhando seu raciocínio.

“Sei lá, Benjamin. Coisas. O importante é se rebelar contra o sistema para conseguir o que queremos.”

“Que sistema?”, eu também não sabia muito bem o que era um sistema.

“Ai, Benjamin. O sistema é aquele que impõe as regras. Tipo os meus pais.”

O pai da Cecília, Albano, dirigia o carro. Anita, a mãe dela, dormia no banco do carona. Eu e Cecília, estávamos sentados no banco de trás divididos pela cadeirinha do Gui que também parecia dormir. Assim que Cecília deu a notícia de que não falaria mais nada e seu pai só respondeu com um “Ok” seco, eu olhei para Cecília esperando que ela reagisse a isso. Mas ela estava observando a vista pela janela.

Sua atenção só foi atraída para dentro do carro quando Anita teve um acesso de tosse e Albano teve de parar no acostamento para ajudá-la. Ele freou o carro, pegou uns lençinhos no porta-luvas, uma garrafinha d’água em uma sacola e aproximou a garrafa da boca de Anita.

“Eu sei beber água, Albano”, tia Anita disse com a voz rouca e deu um gole.

Olhei pra Cecília e ela estava concentrada em cada movimento da mãe. Anita respirou fundo depois de beber quase toda a água e deitou. Cecília percebeu que eu estava observando e voltou a encarar a janela.



Era a primeira vez que eu ia passar as férias longe dos meus pais. Aquele não tinha sido um bom ano na clínica e, por isso, meu pai teria de trabalhar durante uma parte do verão. Minha mãe decidiu que ficaria com ele na primeira semana, mas me propôs que eu fosse para a praia com meus tios dizendo que ela e meu pai chegariam na semana seguinte. A ideia de estar longe dos meus pais, nem que fosse por apenas sete dias, me animava e eu aceitei logo de cara. Pra mim, isso significava liberdade para fazer o que quisesse sem que alguém me controlasse o tempo todo. Diferente da minha mãe, minha tia Anita era uma pessoa menos espaçosa, menos controladora e muito menos preocupada. Ela certamente não iria ficar em cima de mim o tempo todo, perguntando se eu já tinha tomado banho ou se tinha escovado os dentes. Além do mais, ela e meu tio tinham o Gui para se preocupar que era uma criança muito birrenta.

Então, já que eu era um convidado, desde a noite anterior à viagem, em que eu dormi na casa de meus tios, quis ajudar em tudo que fosse possível. Carreguei as malas da tia Anita e de meu tio Albano até o porta-malas do carro. Cecília disse que carregaria as próprias malas porque não confiava nas minhas mãozinhas de vento. Ajudei minha tia a guardar os brinquedos do Gui, fui com meu tio ao sótão buscar as cadeiras de praia e empacotei todos os jogos de tabuleiro. Antes de trancar a porta da casa para irmos embora, pedi permissão ao meu tio para fazer uma inspeção pela casa. Eu tinha aprendido essa palavra no colégio, inspeção, e estava louco para usá-la. Meu tio autorizou e eu corri até a cozinha para ver se o fogão estava aceso, se a torneira estava aberta e se a porta dos fundos estava trancada. Quando paramos em um posto de gasolina e meu tio desceu do carro para calibrar os pneus, desci junto com ele e fiquei observando a conversa que teve com o moço que trabalhava lá. Foi sobre o preço da gasolina, a chuva que vinha e o resultado do jogo do Grêmio.

Cecília, por outro lado, não moveu um músculo para ajudar nos preparativos. Ela tinha ganhado um celular de presente de natal e não parava de mexer nele. Enquanto todos da casa se moviam para encher o carro, trancar as portas e se arrumar, Cecília ficou sentada no sofá com as pernas pra cima interagindo com o aparelhinho. Eu não tinha um celular porque minha mãe dizia que ainda era muito pequeno pra ter um, por isso pedia pra Cecília me mostrar algo no seu. De vez em quando ela mostrava uns joguinhos que tinha baixado. Ela era péssima neles, mas eu não dizia nada porque senão ela não me deixaria jogar depois. Também me mostrou umas fotos que tinha tirado no espelho do banheiro e umas mensagens que tinha mandado pra uma amiga que estava indo passar as férias na França.

O verão de Albano, Anita, Cecília e Gui também não seria como normalmente. Todo o ano, eles costumavam fazer uma viagem para alguma praia do Nordeste ou para o exterior. Dessa vez, a pedido de Anita, iriam para o litoral gaúcho. Uma praia pequena e pouco movimentada onde ela e minha mãe costumavam ir quando eram crianças. Minha mãe me contou no dia que fomos no

shopping comprar calções de banho pra mim:

“Tu vai gostar, Benjamin. Foi a praia onde eu aprendi a andar de bicicleta e caminhar sozinha. Tua vó me pedia pra ir no centrinho comprar pão pro café da manhã e deixava a gente ficar na rua até de noite.”

Olhei pra ela, que inspecionava o tamanho de alguns calções e media colocando perto das minhas pernas.

“Esse aqui tá bem bonito. O que tu acha?”

“Tanto faz.”

“Mas claro que tu não vai poder ficar na rua que nem eu ficava. Era uma outra época, hoje é mais perigoso. Vou dizer pra Anita que tu tem que estar às seis em casa todos os dias.”

Eu invejava Cecília por ela ter um irmão mais novo. Desde pequeno eu sempre pedia pra minha mãe um irmãozinho, mas ela sempre falava: “então tu quer dividir todos os teus brinquedos e ficar menos tempo com a mamãe e com o papai?” Às vezes ela também dizia: “um bebê dá muito trabalho. Tem que limpar, ele chora o tempo todo. Tu vai ficar irritado com isso e o bebê vai sentir. Tu quer um irmão que perceba que tu não gosta dele?”. Claro que eu não queria essas coisas, mas ficava me perguntando se ter um irmão significava apenas isso. E eu tinha certeza que iria gostar dele, mas minha mãe jurava que de vez em quando eu ia odiá-lo.

Quando eu olhava para Cecília e Gui via algo diferente. Ela ajudava a cuidar, dava banho junto com tia Anita e ensinava ele a fazer um monte de coisas. Mas, principalmente, Cecília deitava ao seu lado de noite e contava histórias para ele dormir. Isso não me parecia nada ruim. Cecília também conhecia o outro lado, sabia como era ser irmã mais nova. Caio, meu primo que morava fora do Brasil, aparentemente tinha sido um ótimo irmão, pois Cecília não parava um segundo de falar nele. Já fazia um tempo que Caio tinha saído do país com a intenção de fazer cinema fora. Largou a faculdade no Brasil e se mudou pra Londres. No início, a família inteira estava empolgada por ele. Meus tios diziam que teriam o filho famoso em Hollywood e lhe mandavam dinheiro todo o mês. Mas, aos poucos, a agitação foi diminuindo. Caio mandava notícias com menos frequência e falar dele se tornou algo complicado. Tia Anita e tio Albano raramente o citavam e, nas poucas vezes que alguém perguntava, eles só diziam que Caio estava bem.

Cecília, por outro lado, manteve a empolgação de antes. Ela admirava muito o irmão e acreditava que ele conseguiria fazer o que tinha ido tentar. Uma tarde, em sua casa, ela me contou que Caio mantinha um contato semanal apenas com ela. Mandava longos e-mails contando sobre o que estava fazendo, as pessoas que tinha conhecido, os filmes dos quais iria participar. Algumas vezes, eu e Cecília assistíamos a filmes que ela dizia que Caio tinha participado fazendo algo atrás das câmeras. Eu nunca encontrava seu nome nos créditos.

Mas o motivo principal que me fazia querer ter um irmão mais novo não era o que

aconteceria com o meu irmão, e sim o que aconteceria comigo. Eu percebia que meus tios não se importavam que Cecília saísse sozinha, que fosse dormir tarde e que não fizesse o dever de casa. Na verdade, não é que não se importassem, eles nem sequer ficavam sabendo de nada disso. Estavam muito mais preocupados em cuidar do Gui, falar sobre o Gui, levar ele pra escola, dar comida e banho e, por isso, não cobravam nada de Cecília.

Meu desejo de ter um irmão mais novo era um desejo de ter mais liberdade. Minha mãe era incapaz de me deixar a uma quadra do colégio, pois tinha medo que eu fosse ser assaltado. Se eu fosse dormir na casa de um amigo, ela fazia questão de subir junto no apartamento e explicar para a mãe dele que eu tinha alergia a nozes e que se dormisse com mais de um travesseiro ficaria com dor nas costas. Mas o que mais me irritava era quando minha mãe respondia perguntas direcionadas a mim. Quando íamos almoçar com minha vó, ela sempre perguntava: “como está a escola, Benjamin?”. E minha mãe se atravessava para dizer: “é claro que está bem. Ele é o melhor aluno da turma”. Quando ela fazia isso eu me sentia muito mal, como se, no fundo, qualquer mérito meu pertencesse, na verdade, a ela. Minha vontade era de me levantar e gritar: “eu coleei na prova de matemática e odeio ir pro colégio”. Mas é claro que eu não fazia isso.

Desde criança, sempre fui rotulado como o menino inteligente. Minha mãe se gabava para todas as amigas que eu tirava as melhores notas. Dizia que era de nascença, que eu aprendi a falar antes da maioria, a ler antes da maioria e a escrever antes da maioria. Ela tinha planos para mim. Não sei exatamente quais planos, mas sonhava que eu fosse ser rico e importante. Acho que sua capacidade de imaginar um futuro se limitava ao fim do trajeto: Benjamin será rico e importante. O “como” e o “fazendo o quê” não faziam parte de seus projetos de sonho. Isso talvez acontecesse porque, caso ela se permitisse pensar mais concretamente no que queria que eu fizesse, acabasse se deparando com os problemas impostos pela realidade. Se ela quisesse que eu fosse médico, por exemplo, seria rapidamente contrariada, porque eu morria de medo de sangue e de agulhas. Para arte eu também nunca tive nenhuma facilidade. Fiz aula de violão por alguns meses, mas minhas mãos eram muito pequenas e eu não tinha nenhum ritmo. A verdade é que talvez eu não fosse tão inteligente assim. Eu buscava tirar boas notas muito mais para não ter problemas em casa do que por ter, de fato, habilidades diferenciadas. Então, para minha mãe, sonhar com algo abstrato era muito mais fácil. Assim, ela poderia adiar o máximo possível as preocupações reais a respeito do meu futuro.

O desejo de ter um irmão mais novo, embora fosse grande, já não estava mais entre as minhas prioridades. Todas as vezes que minha mãe contestava a ideia, a probabilidade de isso acontecer parecia diminuir. Porém, algumas semanas antes de ir para a praia, encontrei uma outra coisa que me deixou obcecado.

Foi em uma manhã de quinta-feira. Os primeiros dois períodos da aula eram de Educação Física. O Maurício Prates me mandou uma mensagem no Facebook perguntando se eu topava matar aula e ir pro centro com ele tentar comprar cigarro. Eu aceitei e pegamos um ônibus na Osvaldo Aranha. Precisei ser deixado na frente da escola pela minha mãe pra depois sair e ir correndo encontrar o Prates que ia a pé sozinho pro colégio.

Quando descemos na frente do Mercado Público, ele disse que tinha uma tabacaria ali perto que achava que não exigia carteira de identidade. Era a primeira vez que eu andava pelo centro sem a companhia de um adulto e, por isso, reparei muito mais em tudo do que das outras vezes que tinha estado lá. Era um caos completo que parecia obedecer a uma organização extra individual. Como se cada um estivesse perdido em sua confusão, mas cumprisse uma ordem particular para não romper com o todo da engrenagem. Pessoas corriam de um lado para o outro sem se pechar, carros passavam a toda velocidade esquentando o asfalto, grandes lojas e pequenas vendinhas disputavam clientes que gritavam para comprar o mais rápido possível. O som parecia um emaranhado de barulhos que se sintonizavam em uma única frequência grave da qual era impossível distinguir algo que não fosse um longo e perturbador ruído. De vez em quando cruzávamos com um montinho de pessoas e alguma coisa podia ser ouvida: “Sete e cinquenta! Sete e cinquenta!” “Compro e vendo!” “tirou minha calcinha, e aí”. Até que fomos nos afastando da grande movimentação e a confusão foi suavizando. Entramos à esquerda, em uma rua estreita, onde um carro e uma lotação disputavam passagem. O Prates apontou pra um prédio pequeno com uma porta de vidro aberta. Atravessamos a rua e entramos.

Era um lugar pequeno. Tinha algumas prateleiras com objetos estranhos e, no fundo, uma salinha separada em que era possível ver charutos muito bem organizados do chão ao teto. Os cigarros estavam atrás do balcão, onde um homem alto de camiseta branca mexia em uma calculadora. Começamos a caminhar entre as prateleiras, calmos. O Prates veio perto de mim e cochichou:

“Tu pergunta ou eu?”

“Sei lá, não me preparei pra isso.”

“É só pedir um cigarro, não tem nenhuma ciência por trás. Mas tem que saber a marca.”

“Diz uma aí.”

“Marlboro.”

“E se não tiver?”

“Pede Lucky Strike.”

“E se não tiver?”

“Daí tentamos em outra loja.”

Olhei pros dois lados, como se estivesse prestes a atravessar uma rua e uma moto

descontrolada pudesse passar por cima de mim. Não tinha nenhum outro cliente, o que era uma vantagem, e o balconista parecia concentrado demais em sua calculadora para parar tudo e me questionar sobre minha idade. Caminhei até ele, tentei puxar ar para engrossar a voz e disse:

“Bom dia. Um Marlboro, por favor.”

Sem nem tirar os olhos de uma folha cheia de números, ele respondeu:

“Só tenho Red ou Gold.”

Pelo silêncio que se sucedeu a sua fala percebi que era minha vez de dizer algo. Busquei o olhar do Prates, mas ele já tinha saído da loja. Pela primeira vez, o homem levantou os olhos da calculadora e me olhou.

“Red”, falei.

Ele pegou um maço e me entregou. “7,50.”

Paguei e saí com o cigarro na mão.

“Mandou muito bem”, o Prates disse. Entreguei pra ele o maço e voltamos a caminhar. Ele me disse que tinha um lugar legal para fumar cigarro era perto do MARGS. Falou que lá tinha umas árvores e uns bancos em que ele sempre via gente fumando.

Quando chegamos, ele se deu conta:

“Putz. E o isqueiro?”

“A gente pede fogo pra alguém”, falei e comecei a olhar para todos os lados procurando qualquer um que estivesse com um cigarro na boca. Estávamos sozinhos na praça. Talvez os fumantes que costumavam ir ali dormissem até tarde. Eram nove da manhã e estava um pouco frio.

“De repente o guardinha do museu tem.”

Fomos caminhando até a entrada do MARGS, mas o banco do segurança estava vazio. Então vi um cartaz em frente ao museu. Era grande e exibia uma imagem em preto e branco de uma menina, sozinha, em uma praia. Ela não devia ter mais de dez anos de idade e estava nua. Mas era impossível ver boa parte de seu corpo, pois ela estava inclinada para frente e usava os braços para tapar seu tronco. Era uma menina linda. Seu cabelo era negro e os olhos azuis. Sua expressão era profunda. Parecia carregar consigo um peso gigantesco que nem ela mesma percebia que tinha, mas que a foto conseguia revelar. Fiquei vidrado na imagem. Onde era aquele lugar e quem era aquela menina? Abaixo dela, em letras garrafais, um texto dizia: Jock Sturges – Radiant Identities”.

“Vamos entrar no museu?”, perguntei.

Prates olhou pra mim com cara de “que merda é essa?” e disse:

“Quê? Mas e o cigarro?”

“Na volta a gente fuma, só quero dar uma olhadinha.”

“Ok. Mas não vamos demorar muito.”

O museu estava vazio. As luzes superiores estavam apagadas e a única iluminação restante

eram os pequenos lustres posicionados em cima de cada fotografia. Havia várias fileiras de fotos colocadas em paredes brancas formando corredores. Antes do início do primeiro corredor, um painel com um longo texto, que provavelmente explicava do que a exposição se tratava. No painel havia várias reproduções das fotografias em tamanho menor. Quase todas pareciam mostrar pessoas nuas e, em sua maioria, crianças. Isso me deixou um pouco incomodado. Por que alguém iria querer fotografar uma criança pelada? Porém, eu tinha gostado tanto da primeira foto que precisava ver mais. Adentrei o primeiro corredor.

A primeira fotografia mostrava dois garotos, ambos loiros de olhos azuis, sentados lado a lado em cima de uma cama. A cama, coberta por um edredom azul, tinha os travesseiros também azuis que combinavam com o chão, uma madeira igualmente azulada. Os dois meninos estavam nus e, diferentemente da fotografia do cartaz, seus corpos estavam completamente a mostra. Ambos eram muito magros e, por estarem um pouco curvados, suas barrigas se encolhiam fazendo com que a pele enrugassem. Ainda não tinham desenvolvido o peitoral de forma a possuir um tronco reto que começava na altura dos ombros e descia até a virilha. O menino da esquerda tinha a pele mais branca que o da direita, assim, não havia mudança de coloração a partir da cintura. Seu pau, fino, pequeno e liso, parecia uma minhoquinha que escapava do corpo, quase insignificante. Já o da direita estava um pouco bronzeado, portanto sua cintura era um pouco mais branca que o resto do corpo e o seu pau um pouco mais grosso e já com alguns pelos. O da esquerda estava com o rosto sério, concentrado. O da direita parecia estar cansado ou entediado. Talvez fossem irmãos ou só dois amigos. Talvez nem sequer se conhecessem antes da foto ser tirada e haviam sido contratados apenas para serem modelos se conhecendo, assim, na hora da foto. Por algum motivo, a ideia de serem completos estranhos um para o outro antes daquele momento me excitava. Era como se, mesmo que sem nenhuma proximidade, tivessem sido eternizados em seu estado de maior exposição e que, por isso, haviam dividido um instante único em que atingiram um nível de intimidade nunca experimentado por eles. Olhei por Prates e ele já estava lá na frente, olhando uma fotografia que eu não conseguia ver de onde estava. Só aí percebi que havia um pequeno texto abaixo da fotografia dos dois meninos. O texto dizia: Two Brothers, 2005. Size: 31.5 x 40 in. (80 x 101.6 cm). Decidi seguir em frente.

A próxima foto também era em uma praia, mas o mar estava longe. A areia, que começava bem no fundo da fotografia, vinha até a frente e estava molhada. Parecia ser uma praia que costumava ter maré alta, mas que, no dia em que a fotografia foi tirada, o mar estava recuado. Havia duas pessoas, uma em primeiro plano e outra mais ao fundo, e ambas estavam nuas. A primeira era uma menina de sete ou oito anos. Tinha cabelos escuros e olhos claros. Seu corpo, completamente exposto, ainda era de uma criança. Não havia seios e nem pelos na vagina. Era muito magra. Porém, qualquer ar angelical esperado de uma menina daquela idade simplesmente não existia. Ela estava

séria, mas com uma seriedade madura e concentrada. Transmitia, através de sua concentração, um entendimento claro do que era sofrer no mundo real. Como se ela não fosse mais criança há muito tempo e o seu corpo, nem sequer beirando as transformações físicas, fosse o último indício de quem ela fora. Atrás dela, um pouco mais ao fundo, havia uma mulher já mais velha, talvez com trinta ou quarenta anos. Ela também estava nua e também era magra. Seus seios eram grandes e sua vagina tinha uma grande quantidade de pelos. Seu cabelo era escuro e bem curto. Sua expressão não era fácil de identificar, pois, como estava um pouco mais longe, seu rosto não era muito nítido, mas ela parecia atenta. Pela postura ereta, o rosto sério e o olhar fixo, dava a impressão de carregar certa desconfiança, como se não estivesse totalmente à vontade com a situação. O elemento mais impressionante da foto não era visual e sim a sensação causada por ela. Eu tinha certeza que ambas eram mãe e filha e, por isso, era como ver o futuro e o passado do corpo humano em uma fotografia. Elas eram quase idênticas fisicamente, sua única diferença era a idade. Eu sentia que aquela foto me fazia viajar no tempo, como se fosse possível ver a mãe quando criança e a filha quando adulta. Era emocionante. Fiquei em dúvida sobre ler o título da foto, não queria me decepcionar pela possível informação de que elas nem sequer fossem parentes. Mas não consegui evitar. Baixei os olhos e lá estava: Flore et Frédérique, Montalivet, France. Size: 32.9 x 25.3 cm. (13 x 10 in). O título não dizia se eram mãe e filha, mas diz seus nomes e onde estavam. Flore e Frédérique. Soavam muito bonitos e, pelo fato de que que começavam com a mesma letra, me faziam acreditar no fato de que Flore era filha de Frédérique. A foto havia sido tirada na França, lugar sobre o qual eu nunca tinha pensado a respeito. Sabia que existia a Torre Eiffel, mas imaginava que aquela praia fosse muito distante da torre. Quando eu pensava no pouco que haviam me contado sobre a França pensava em festas, em luzes, em agito e em arte. Aquele lugar era escuro, solitário e as pessoas estavam sempre sérias.

A foto seguinte mostrava uma garota de uns dezessete anos. Ela estava completamente nua, deitada de lado, em cima de um chão de madeira, e exibia todo o seu corpo para a câmera. Até agora, era a foto em que o enquadramento estava mais próximo da pessoa, de modo que se tornava possível ver cada detalhe de seu corpo. Eu nunca tinha visto uma adolescente pelada. Já tinha visto mulheres adultas e crianças, mas ver uma adolescente sem nenhuma roupa me chocou. Primeiro porque achei seu corpo lindo. Ela tinha os cabelos bem escuros e eles estavam presos. Seus olhos eram grandes e negros e estavam bem abertos. No pescoço, usava dois colares, um marrom que ficava bem rente ao peito e um crucifixo pendurado. Na perna esquerda, usava uma tornozeleira de bolinhas brancas e nos pulsos algumas pulseiras finas. Afora esses utensílios, não havia mais nada em seu corpo. Seus seios não eram grandes, mas seus mamilos sim, de forma a cobrir quase que toda a frente do peito. Eram mamilos morenos e enrugados nas pontas. O cotovelo esquerdo repousava sobre a barriga, tapando o umbigo. Logo abaixo, os pelos de sua vagina estavam

expostos e eram escuros como o cabelo. Ela era a primeira pessoa a ser fotografada até agora que parecia consciente de que havia um erotismo em estar nua. Algo que para pessoas adultas seria tão óbvio, para as crianças que eu havia visto até então, o fato de estarem peladas soava como algo natural, desimportante e, por isso, sem nenhum tipo de conotação sexual. A adolescente dessa foto, por outro lado, dava a impressão de estar ciente de que o que ela estava fazendo tinha uma relação direta com sexo, mas parecia não entender isso muito bem. Desde o início da exposição estava claro pra mim que o fotógrafo, fosse ele quem fosse, não tinha uma intenção de fotografar para revistas pornô. Ele com certeza queria algo muito mais profundo com aquilo, mesmo que eu não entendesse muito bem o que era. Eu ainda não sabia exatamente porque ele queria mostrar aquelas pessoas completamente nuas, mas, talvez, ele quisesse isso porque elas pareciam tão naturais assim, que ele simplesmente conseguia acessar um nível de sua intimidade que eu não era capaz de entender, mas era capaz de sentir. A adolescente da foto provavelmente sabia disso. Ela devia saber que o objetivo do fotógrafo não era mostrar seu corpo com um intuito puramente sexual, mas talvez ela quisesse que seu corpo fosse visto assim. Ela estava em uma fase de transição, ela não era nem uma criança que não entende as implicações de estar pelada em uma foto e nem uma adulta que sabe exatamente o que aquilo significa. Ela ainda estava no meio do caminho. Por isso, parecia querer explorar a possibilidade de ser vista como uma mulher e não mais como uma criança, embora nunca ela tivesse sido vista dessa maneira. Ela driblava a intenção do fotógrafo e tirava daquilo algo para si própria. E eu entendia ela. Talvez o fotógrafo, por ser um adulto e um profissional, não conseguisse entender. Mas eu sim, pois queria o mesmo.

Quando saímos da exposição o Prates só falava em conseguirmos fogo com alguém. Já eu, estava completamente absorto nas imagens que tinha visto. Eu nunca tinha pensado sobre fotografia, nunca tinha imaginado o que era possível fazer com fotografia e, muito menos, nunca tinha ido em uma exposição de fotografia. Mas, naquele momento, minha vontade era saber tudo a respeito de como tirar fotos.

À noite, fui até a cozinha enquanto minha mãe estava preparando o jantar. Sentei na mesa e a observei enquanto ela cozinhava. Seus movimentos eram curtos e brutos, o que dava um contraste inesperado com a comida pronta, que era leve. Quando ela percebeu minha presença, espetou um pedaço de frango de dentro da panela.

“Prova isso aqui”, disse e me estendeu o garfo.

Abocanhei a comida sem nem segurar o talher. Era impossível identificar o gosto, pois a temperatura quente o ofuscava.

“Gostou?”

“Sim.”

Ela sorriu e voltou a cozinhar.



“Mãe, por acaso a gente tem alguma câmera fotográfica?”

Ela diminui a velocidade de seus movimentos.

“Hoje em dia essas coisas de câmera fotográfica já são bem raras.”

“Mas eu vi numa loja pra vender.”

“Bom, a gente não tem nenhuma.”

Lembrei que, se eu tivesse um celular, seria possível usá-lo para tirar fotos, mas minha mãe ainda não deixava eu ter um. De qualquer forma, as fotos daquela exposição com certeza não tinham sido feitas com um celular e eu queria tirar fotos como aquelas.

“Eu queria muito ter uma.”

“Pede uma de natal, então”, ela disse e voltou ao ritmo normal, dando a conversa por encerrada.

Minha mãe era professora do jardim de infância, mas falava muito pouco sobre seu trabalho. Para meus avós, era muito mais importante que ela constituísse uma família e tivesse algum emprego que colocasse comida na mesa do que desenvolvesse uma carreira destacada. As expectativas profissionais que eles alimentavam eram muito mais direcionadas a minha tia Anita que, desde cedo, demonstrou capacidades intelectuais mais elevadas. Minha mãe era o rosto da família, uma das mulheres mais lindas que já conheci. Tinha cabelos crespos cor de mel que desciam até o ombro e um rosto fino. Sua pele parecia de seda e seus lábios tinham uma tonalidade avermelhada natural. Todos os homens sempre a desejavam. Já minha tia Anita era o cérebro da família. Segundo o que meus avós desejavam, ela constituiria carreira em algum órgão importante do governo, pois ela não só era muito inteligente como também extremamente comunicativa. Era o tipo de pessoa que agregava os outros, unia os grupos e era querida por todos. Quando tia Anita nasceu, o medo da família era de como seria pra ela conviver com uma irmã tão linda. Mas conforme os anos foram passando, tia Anita se revelou uma pessoa de um carisma fora do comum. No fim das contas, os homens estavam muito mais em volta dela do que da minha mãe. Com dezessete anos, minha mãe saiu da casa dos pais e começou a trabalhar como secretária em uma empresa farmacêutica. Lá, conheceu meu pai que, na época, era estagiário. Eles casaram alguns anos depois.

Alguns hábitos de minha mãe: todo dia na hora do almoço ler em voz alta o horóscopo de todos os membros da família. De vez em quando, esse hábito lhe fazia mal, tendo sido responsável por motivar decisões importantes, como cancelar uma consulta médica de última hora, implorar para o meu pai não ir ao trabalho numa manhã de chuva e insistir que eu começasse a estudar alguma língua estrangeira. Outro hábito vinha à tona quando pedíamos comida. Sempre que ia encomendar pelo telefone, minha mãe mentia o nome. Dava o endereço da nossa casa, fazia o

pedido, mas na hora de se cadastrar mentia que seu nome era Fernanda, Carla, Izabel ou qualquer outro que desse na telha. Eu nunca entendi porque ela fazia isso. Não sei se era uma forma de se divertir ou se ela tinha um medo real de revelar a própria identidade. Além desse, minha mãe também tinha o hábito de sempre que estava em um local público sentar próxima às saídas de incêndio. Em restaurantes, cinemas, teatros, ela dizia que caso o lugar pegasse fogo, tínhamos de estar um passo à frente dos outros para conseguirmos sobreviver. Para ela, manter-se vivo era isso, uma espécie de vantagem a ser conquistada diariamente. Um outro hábito, era o de, todo mês, ligar para o banco com a intenção de conferir a fatura do cartão de crédito. Mas minha mãe nunca usava seu cartão de crédito, tinha ele apenas para emergências. Só que essas tais emergências nunca aconteciam. Então ela ligava, perguntava quanto tinha gasto e recebia a notícia de que a fatura estava zerada. Isso a deixava muito feliz. Ela sempre falava para o atendente do outro lado do telefone: “posso me esbaldar, então?” e começava a rir. No mês seguinte, acontecia tudo igual.

O hábito mais recente de minha mãe era o de deitar do meu lado antes de eu dormir e me perguntar tudo o que havia acontecido no meu dia. Porém, ela não fazia isso de forma inquisidora e sim de uma maneira tranquila, como se esperasse que eu recitasse uma letra de música que ela gostava para que isso a acalmasse. E de fato acalmava. Eu começava a falar sobre o que a professora havia ensinado na aula, do jogo de futebol no recreio, do gosto do pastel que eu comprara na cantina e ela fechava os olhos e respondia com uma risadinha baixa.

Quando eu era criança, esses hábitos pareciam menos estranhos e eu tinha muito prazer em passar boa parte do tempo ao lado de minha mãe. Naquela época, eu estava sedento por atenção e ela era a pessoa que eu mais queria agradar. Durante um período minha mãe não trabalhava, então passávamos todas as tardes juntos, jogando jogos, vendo filmes e ouvindo música. Enquanto ela cozinhava, eu subia em cima da mesa da cozinha e dava um jeito de entretê-la. Essa era minha forma de ajudá-la a cozinhar e de estar perto dela. Às vezes imitava a voz de nosso vizinho que era grossa e com um sotaque baiano forte. Eu dizia “bóóm dia, dona virrrrginia. Será ca senhora pó me impreistá uma ixcada?”. Minha mãe morria de rir.

“É bem assim mesmo”, ela concordava às gargalhadas.

De vez em quando eu fazia charadas de um livro que tinha ganhado de aniversário. Eu corria até meu quarto, pegava o livro e sentava perto dela pra lhe fazer as perguntas.

“O que o livro de matemática falou pro livro de história?”

Ela sempre pensava um pouco, mesmo sabendo que eu queria que ela me perguntasse a resposta.

“Deixa eu ver...”. Eu olhava pra ela e sorria. “Não sei. O quê?”

“Não me vem com essa história que eu já tô cheio de problemas”. Nós ríamos juntos e eu lia

a próxima charada.

Outra coisa que fazíamos era sentar no sofá da sala para que minha mãe contasse algumas histórias de sua infância. Normalmente ela pegava um álbum de fotos e usava-as para ilustrar os momentos narrados. Era como se fosse uma história em quadrinhos, mas que contava coisas que tinham acontecido de verdade. Ela falava de como era quando sua mãe levava ela e tia Anita para passear no centro da cidade, das viagens que faziam pro interior em função do trabalho de meu avô e das reuniões dançantes que ocorriam no clube em que minha mãe e tia Anita entravam escondidas na cozinha e roubavam doces. Eu amava ouvir ela contando essas histórias e, sempre que possível, eu elogiava a beleza de minha mãe nas fotos. Ela tinha sido uma adolescente linda, muito mais bonita do que todas as minhas colegas do colégio. Usava uma franja que tapava toda a testa e geralmente se vestia com roupas estampadas e coloridas.

Nos finais de tarde, um pouco antes do meu pai chegar do trabalho, minha mãe me ajudava com o dever de casa. Sentávamos na escrivaninha que eu tinha em meu quarto, líamos cada questão com calma e discutíamos qual deveria ser a resposta certa para elas. Eu gostava muito daquele momento, pois éramos obrigados a sentar quase grudados um no outro e, assim, eu era capaz de sentir um cheiro forte de talco que emanava da pele de minha mãe. Às vezes, eu notava que ela tinha chegado à resposta antes de mim e que ficava me olhando com um sorriso esperançoso, como se tentasse transmitir telepaticamente a solução pra questão. Porém, o que ela não sabia era que geralmente eu fazia o dever de casa muito antes, mas depois apagava para fazer de novo com ela. Naquele tempo, qualquer coisa que eu fizesse tinha como objetivo receber um elogio de minha mãe, então não podia correr o risco de dar uma resposta errada na sua frente e por isso eu terminava o dever mais cedo, para que ela me elogiasse na hora que fosse fazer comigo. E eu conseguia muitos elogios. Ela sempre dizia que eu era “um gênio”, “muito perspicaz”, “um garoto sensível” e eu percebia que, ao falar, seus elogios estavam embebidos em um orgulho inteiramente genuíno. Aqueles sorrisos lindos, as afirmações que me faziam sentir a pessoa mais importante do universo, eram meu objetivo de vida.

Aos poucos, eu e minha mãe fazíamos cada vez menos coisas juntos. Ela voltou a trabalhar e eu comecei a me interessar pela possibilidade de ter meu próprio espaço. A partir de dado momento, quando ela entrava em meu quarto eu me sentia invadido e não feliz. Foram alguns meses em que ela ainda abria a porta sem bater e aquilo dava início a uma discussão que redundava em afirmações minhas do tipo “eu te odeio!” e afirmações dela do tipo “quero o meu filhinho de volta!”. Nessa época, os hábitos de minha mãe começaram a parecer cada vez mais estranhos pra mim e eu já não aguentava presenciá-los. E então que me dei conta de que meu pai lidava com aqueles hábitos há muito mais tempo do que eu e não parecia se sentir incomodado com nenhum deles.

Meu pai nunca questionava as manias de minha mãe. Nunca fez nenhuma pergunta sobre os

motivos que a levavam a agir assim e muito menos discutir com ela quando algum desses absurdos acontecia. Durante as leituras do horóscopo, ele bebia seu café preto e prestava atenção sem fazer nenhum comentário, depois levantava e ia para o trabalho. Quando a via mentindo o nome, só saía da sala e ia ver televisão. Quando chegávamos em algum lugar público, meu pai só aguardava minha mãe escolher os assentos que quisesse. E nas noites em que ela deitava comigo na cama, meu pai ficava no quarto deles.

Ele era formado em ciências biológicas e tinha fundado uma clínica com um colega da faculdade. Eles faziam e analisavam exames fisiológicos dos mais variados tipos, desde exames de sangue corriqueiros até exames de urina e fezes. Ele raramente estava em casa e era uma pessoa muito fechada. Na mesa de jantar, minha mãe contava tudo que havia acontecido com ela durante o dia e meu pai ouvia olhando mais para o prato do que para minha mãe. Ela falava da briga com a vizinha, da fila imensa no supermercado, do preço altíssimo da carne. E meu pai não dizia nada. Apenas elogiava a comida, me perguntava como tinha sido a escola e depois ia para seu escritório. No café da manhã, antes de sair da mesa e ir trabalhar, ele sempre contava a mesma piada. Como sua clínica analisava exames de fezes, ele dizia: “bom, melhor eu ir. Ninguém aqui quer que eu traga trabalho pra casa”. Eu e minha mãe sempre ríamos uma risada programada e ele ia embora.

Raramente eu e meu pai estávamos sozinhos. Depois do incidente, minha mãe não gostava que saíssemos só nós dois. Mas numa tarde em que ele me buscou na escola, a gasolina do carro acabou. Ele saiu do carro, abriu o porta-malas e pegou um galão vermelho que guardava lá atrás.

“Vou até o posto. Tu quer ir junto ou vai esperar aí?”

Eu não soube o que responder. Nunca tinha passado por uma situação daquelas. Não tinha certeza se meu pai queria que eu ficasse tomando conta do carro ou se queria ajuda no posto. Assim que ele começou a se afastar em direção esquina, desci e fui atrás dele. Estava um dia muito quente e meu pai arregaçou as mangas durante a caminhada. Foi a primeira vez que notei seus braços muito peludos e musculosos. Ele era um homem bonito. O suor que escorria de sua testa descia até o queixo e caía no chão. De vez em quando, quando eu olhava pra ele, o sol ofuscava minha visão e fazia com que sua imagem se convertesse em uma silhueta escurecida se arrastando pela calçada.

“Tua mãe não pode saber disso. Se tu prometer fazer segredo eu te dou um presente”.

Naquela noite, antes de dormir, meu pai entrou no meu quarto carregando uma sacola preta. Eu estava deitado na cama com o abajur ligado lendo uma história em quadrinhos. Ele sentou em cima dos meus pés e me encarou.

“Teu presente está dentro dessa sacola. Se tu contar pra tua mãe que ficamos sem gasolina eu digo que tu comprou isso aqui sozinho. Ela vai ficar transtornada. Combinado?”.

“Sim.”

“Não se fala mais nisso”, Ele disse e saiu do quarto. A sacola ficou em cima da cama.

Olhei pra ela por algum tempo tentando imaginar o que meu pai teria comprado pra mim. Ele mal sabia que eu gostava de histórias em quadrinhos então dificilmente seria uma nova. Pensei em abrir a sacola, mas não tive coragem. Lembrei que em alguns dias iria para casa dos meus tios e passaria uma semana longe dos meus pais, aquele seria o momento perfeito para abrir o presente. Guardei a sacola no fundo do armário e fui dormir.

Uma semana depois, no Natal, ganhei outro presente, o que me ajudou a esquecer um pouco da sacola enterrada em meu armário. Era uma câmera Nikon Coolpix S4400. Eu não sabia o que isso significava, mas meu pai disse que o cara da loja disse que ela era muito boa. Era pequena e retangular, fotografava e filmava e tinha capacidade para mais de duzentas fotos. Eu estava muito empolgado para começar a usá-la. A única coisa que me incomodou foi sua cor. Vermelha com a lente prateada. Isso era estranho e também chamativo, e eu queria uma câmera o mais discreta possível.

“Não tinha outra cor”, meu pai disse como se estivesse lendo minha mente. Eu não estava em posição de criticar, pois, afinal, eu tinha ganhado a câmera que tanto queria, surpreso de que eles realmente haviam me dado.

“Eu gostei da cor”, falei e comecei a ler o manual.

A primeira decisão que tomei sobre a câmera foi batizá-la. Já que era uma câmera e não “um câmera”, ela com certeza era uma mulher. Então eu precisava de um nome feminino. Olhei pra ela tentando encontrar algo que sugerisse um bom nome, mas eu só conseguia prestar atenção na inscrição prateada, em relevo, que dizia Nikon Coolpix S4400. Ela era uma Nikon, então seu nome seria Nica.

As primeiras fotos que eu tirei foram do meu rosto. De vez em quando em frente ao espelho, de vez em quando virando a lente pra mim. A maioria eu achava estranha. Não estava acostumado a ver minha própria cara como se fosse a de outra pessoa. Porém, observando as fotos comecei a pensar em algumas mudanças físicas que talvez pudesse fazer em mim mesmo. Eu não cortava o cabelo fazia um bom tempo e ele já estava passando do meu ombro. O mais estranho era que eu nunca tinha decidido ter cabelo comprido, mas aquilo estava acontecendo. Comecei a pensar que, provavelmente deixava meu cabelo crescer, porque eu me achava feio. Assim, ele tapava meu rosto, fazendo com que as pessoas não conseguissem me ver muito bem. Peguei uma borrachinha da minha mãe e preendi o cabelo. Depois, comecei a me fotografar de todos os ângulos possíveis para tentar entender porque eu me achava feio. Eu não tinha muitas espinhas como a maioria dos meus colegas, mas meu queixo era fino. A maioria dos homens tem um queixo largo e grande, o meu era o oposto. Parecia que, a partir das bochechas, meu rosto ia se afinando. Além disso, achava meu sorriso feio. Talvez eu precisasse usar aparelho para resolver o problema dos meus dentes, mas não

sabia o que era pior, a feiúra de passar anos usando um aparelho ou um sorriso torto. Eu sempre fui uma pessoa muito mais apegada ao presente do que ao futuro o que, para muitos, poderia parecer uma característica positiva. Mas no meu caso acho que não era. Ao invés de passar alguns anos com um metal dentro da boca, eu preferia evitar ter que conviver com isso e seguir fingindo que ninguém percebia que meus dentes eram tortos. Percebi também que minha testa era grande e um pouco oleosa. Era a parte do meu rosto onde mais cresciam espinhas e, muitas vezes, exatamente entre os olhos. Quando isso acontecia, minha vesguice se realçava que, mesmo sendo sutil, soava como algo gritante para mim. Minha mãe vivia me dizendo que eu tinha que cortar o cabelo e eu sempre negava. Ela também falava que seria bom eu ir no dentista, mas eu dizia que não precisava, pois não estava com dor. Ela ficava tentando me empurrar uma consulta com sua dermatologista para que eu resolvesse o problema das espinhas, mas eu sempre dizia que não tinha quase nenhuma. Decidi que não faria nenhuma modificação eu meu rosto. Eu não iria usar aparelho, não iria cortar o cabelo e não iria no dermatologista. Caso fizesse alguma dessas coisas, estaria dando razão para a minha mãe e dizendo que ela sabia mais sobre mim mesmo do que eu e eu não podia fazer isso. Ter cabelo comprido até que era legal, eu era o único menino da minha turma que tinha. As outras coisas nem importavam. Espinhas passam com o tempo e os meus dentes nem eram tão feios assim. Rasguei todas as fotografias do meu rosto e resolvi procurar outras coisas para fotografar.

Comecei a perambular pela casa e tirar fotos de qualquer coisa que achasse interessante. Decidi que iria tirar uma fotografia de cada cômodo e depois colar na parede para que daqui a alguns anos a gente pudesse olhar pra ver o quanto mudou. Logo de cara, me dei conta de que o horário em que eu tirava as fotos influenciava totalmente no resultado. Quando fotografei a sala ao meio dia, ela estava muito iluminada e isso fez a foto ficar um pouco clara demais. Fotografei também no final da tarde, num horário em que o pôr-do-sol incidia uma luminosidade amena que dava um ar de tranquilidade para o cômodo. Gostei mais da segunda foto e imprimi no computador do escritório. A impressão não ficou muito boa, mas tinha qualidade suficiente para que pudéssemos analisar o ambiente daqui a alguns anos.

Logo em seguida, fotografei meu quarto. Subi em cima da cama e me encostei no canto da parede para tentar capturar o máximo possível. Era importante mostrar tudo e, caso não desse pra fazer isso, seria necessário tirar mais de uma foto de cada ambiente. Meu quarto provavelmente seria o que mais mudaria ao longo dos anos. Quando tirei uma foto da minha prateleira, lembrei que, há apenas alguns meses, eu tinha três sacolas de bonequinhos espalhadas por ali e que agora estavam enterradas em alguma caixa do depósito. Eu me envergonhava de ter coisas de criança, então tinha feito uma limpa no início do ano e jogado fora uma imensa quantidade de objetos, pôsteres e livros. Decidi acender um abajur que ficava ao lado da câmera para iluminar o quarto de uma forma diferente. Esperei anoitecer, liguei o abajur e comecei a fotografar.

Quando cheguei na cozinha me deparei com um dilema. Minha mãe e meu pai estavam sentados à mesa. Ela mexendo no celular e ele lendo o jornal. Nem repararam que eu estava ali. Ainda não fazia parte dos meus planos fotografar outros seres humanos. Não sabia se deveria avisar antes, o que resultaria em uma daquelas fotos de álbum ou de porta retrato que era a última coisa que eu queria fazer, ou se corria o risco de fotografar sem ser visto e, assim, acabar me denunciando. Eu ainda não sabia mexer direito na câmera e isso fazia com que eu demorasse um tempo para tirar uma foto de que gostasse, então seria muito provável que quando começasse a tirar fotos, meus pais acabassem me vendo. Decidi não fotografar ninguém por enquanto.

Na semana seguinte, na hora em que fui tomar banho, me dei conta de que eu meu pinto estava com uma grande quantidade de pelos. Eles já estavam crescendo fazia um tempo, mas estavam ficando cada vez maiores e mais escuros. No início, só na parte superior do pau, mas depois começaram a dar a volta em todo e pênis e a nascer também nas bolas. Comecei a ficar assustado. Será que eu teria que cortá-los ou, senão, eles cresceriam infinitamente? Eu não podia perguntar uma coisa dessas pra minha mãe, seria humilhante. Então tive uma ideia. Uma vez por dia eu fotografaria meu pênis para ver se os pelos ainda estavam crescendo. Se comessem a crescer demais eu seria obrigado a roubar uma gilete dos meus pais para cortá-los, mas se isso não acontecesse poderia me tranquilizar. A partir de então, antes de entrar no banho, levava a câmera para o banheiro comigo, tirava toda a roupa e fotografava meu pau. Primeiro de cima, depois de lado e, por fim, de baixo. Aproximava bem a câmera e espalhava um pouco os pelos. Já não era mais possível ver a pele escondida embaixo deles.

Conforme os dias foram passando, os pelos não cresceram muito. Experimentei pegar uma tesoura pequena que minha mãe tinha em seu quarto e cortar alguns poucos pentelhos, mas eles logo nasceram novamente e a quantidade não passou muito do que já estava. Era bastante, mas se restringia às bordas e ao saco. No entanto, fui percebendo outro fenômeno. Meu pau parecia estar crescendo. Era crescimento muito sutil e necessário olhar bem de perto para identificá-lo, mas entre a primeira fotografia e a última, havia uma diferença. Aquilo me deixou muito empolgado. Dentre todas as mudanças físicas que eu sabia que iriam acontecer ao longo dos próximos anos, o crescimento do meu pau era a que eu mais aguardava. Ainda estava no início, mas já era alguma coisa. E foi naquele momento que eu me lembrei de uma das fotos da exposição. Aquele que mostrava mãe e filha, duas pessoas idênticas, separadas pela diferença de idade. Isso me fez pensar: como seria o corpo de meu pai? Será que seu pau era igual o meu? Ou, melhor ainda, olhar para seu corpo seria como ver uma prévia daquilo que eu me tornaria? Eu precisava descobrir. Daquele dia em diante, passei a ter um novo objetivo: fotografar meu pai nu.

Aquela era uma foto difícil de ser tirada. Eu ainda não tinha fotografado nenhum ser humano, ainda mais pelado. Então precisava pensar muito bem em como fazer. Meu pai geralmente

tomava banho de noite quando chegava do trabalho. O quarto deles era uma suíte, portanto o banheiro ficava distante e, geralmente, meu pai fechava a porta do quarto antes de entrar no banho. Dificilmente eu conseguiria fotografar meu pai dentro do banheiro, mas talvez o quarto fosse uma boa opção. Eu poderia me esconder dentro do armário, esperar ele sair do chuveiro e torcer para que ele viesse para o quarto ainda pelado. Por outro lado, parecia uma ideia bastante arriscada. E se o meu pai me visse? E se minha mãe fosse procurar por mim e não me encontrasse? Eu precisava ter uma ideia melhor.

Naquela noite, mexendo na câmera, lembrei que eu ainda não havia utilizado uma de suas funcionalidades. Era uma câmera que também filmava. Talvez, usando esse recurso, eu encontrasse uma forma mais segura de invadir a privacidade do meu pai. Ao invés de eu me esconder no armário na hora em que ele fosse tomar banho, eu poderia deixar a câmera no quarto gravando. Ele provavelmente não notaria que ela estava lá. Depois que ele terminasse e saísse do quarto, eu a pegaria. Meu quarto era ao lado do deles, então seria possível fazer isso bem rápido.

Normalmente, à noite, meus pais gostavam de ficar juntos na sala assistindo televisão. Não conversavam muito, mas essa era sua forma de estarem juntos. Às vezes faziam um comentário ou outro sobre o que estavam vendo, mas nunca tinham longas conversas, pelo menos não na sala. Para que meus pais conseguissem conversar um pouco mais precisavam de minha presença. Como se eu fosse o motivo pelo qual eles eram obrigados a papear facilitando uma união entre os dois. Eu não gostava muito disso, pois na maioria das vezes eles se juntavam contra mim e partiam de uma bronca para conversar sobre milhões de coisas que nem sequer tinham a ver comigo. Mas, por outro lado, eu entendia que era a forma de falarem um com o outro. Muitas vezes eu era apenas uma mediação e minha presença os confortava. Mas mesmo que não conversassem muito quando assistiam televisão juntos esse era um de seus rituais sagrados. Se um dos dois não estivesse presente no horário combinado isso abalava muito o outro. Nas raras vezes em que meu pai teve de viajar a trabalho e na semana em que minha mãe dormiu na casa da minha vó quando ela estava doente, ambos ficaram completamente perdidos em casa. Meu pai não sabia direito o que comer, de forma que eu tive que cozinhar uma massa que minha mãe tinha me ensinado. E minha mãe, quando teve que dormir sozinha, acabou passando a noite no meu quarto, embora eu tenha quase certeza que ela não conseguiu pregar os olhos. Mas ver TV não era o único hábito que eles seguiam religiosamente: eles também caminhavam todo sábado pela manhã, iam à feira nos domingos no fim de tarde e, durante a semana, jantavam juntos e depois iam para frente da televisão. Eu sabia, então, que meus pais estariam na sala quase que a noite inteira e que meu caminho estaria livre para posicionar a câmera e depois retirá-la. Essa, com certeza, era a melhor ideia.

Revirei o manual procurando informações sobre o modo de filmagem de Nica, pois a única coisa que poderia me impedir de conseguir executar o plano seria a gravação ter um tempo curto de



duração. Se a câmera gravasse pouco minutos, não estaria ligada na hora em que meu pai saísse do banho. Além disso, eu seria obrigado a deixá-la gravando um pouco antes que ele entrasse, então precisaria de bastante tempo. Depois de alguns instantes, encontrei a informação. A câmera gravava vinte e cinco minutos sem interrupção. Me parecia o suficiente, embora eu não tivesse certeza. Meu pai costumava tomar banhos rápidos, mas nos dias em que estava muito cansado passava muito tempo embaixo d'água. Decidi que faria em uma quarta-feira, porque era seu dia mais leve na empresa, chegava cedo em casa e geralmente estava de bom humor.

Antes de mais nada, eu precisaria invadir o quarto dos meus pais algum dia em que eles não estivessem em casa, com o objetivo de encontrar o melhor ângulo para posicionar Nica. Escolhi fazer isso em um sábado de manhã quando os dois estivessem marchando sua caminhada matinal. Acordei pelas dez, mas não levantei da cama antes de ouvir a porta da frente ser fechada. Não queria correr o risco de ser impelido a ir com eles ou ser usado como um motivo para que desistissem de ir. Ouvi o estrondo inconfundível da porta de entrada batendo e levantei da cama. Peguei Nica e entrei no quarto dos meus pais. A janela estava aberta e a cama perfeitamente arrumada como se esperasse por dois novos hóspedes. O quarto era amplo, um armário de oito portas com diversas gavetas e algumas tralhas em cima, uma estante com alguns livros e uma televisão de tubo que raramente era ligada. A porta do banheiro ficava no fundo à esquerda. Eu precisava encontrar um local em que a câmera não estivesse evidente demais, mas que captasse o máximo possível do quarto. Eu tinha duas hipóteses com as quais poderia jogar: na primeira, meu pai poderia sair completamente pelado do banheiro, então, o melhor lugar para posicionar Nica seria em frente a porta que dividia o banheiro do quarto. Na segunda hipótese, meu pai poderia sair vestindo a toalha e a removeria só quando se aproximasse de suas roupas, que poderiam estar separadas em cima da cama ou ainda guardadas no armário. Se essa fosse a verdadeira, eu não saberia exatamente para que lado meu pai ficaria virado e nem em que ponto exato estaria sem toalha. Então, o melhor seria colocar a câmera em algum dos quatro cantos do quarto o mais alto possível, pois assim ela capturaria quase que todo o cômodo e as chances de eu conseguir pelo menos um instante dele nu seria maior. Testei algumas possibilidades, posicionando a câmera em cima da prateleira e depois filmando a mim mesmo. Eu caminhava, ficava parado de frente e de costas, imaginando todos os movimentos que meu pai poderia fazer. Por fim, percebi que o ideal seria colocar Nica em cima da estante de livros, bem no canto. Ali, eu não correria o risco de que meu pai a notasse e ela filmaria quase tudo, desde a porta do banheiro até o armário.

Na quarta-feira seguinte, lá pelas oito da noite, uma meia hora antes do meu pai chegar em casa, posicionei a câmera no local exato. Não a coloquei para gravar, mas já deixei ali, de modo que, na hora que eu percebesse sua movimentação em direção ao banho, eu só precisaria entrar e pressionar dois botões. Quarenta minutos depois, ele chegou em casa, deu um beijo na minha mãe,

me deu um oi e fez as perguntas de sempre: como foi a escola? Normal. Já jantou? Já. Tem tema pra amanhã? Tem. Já fez? Já. Alguma novidade? Não. E depois seguiu para o quarto. Se tudo corresse como sua rotina normal, primeiro ele tiraria o paletó, depois os sapatos e, então, a camisa. Voltaria até a sala, perguntaria para minha mãe que horas começava o programa que iriam assistir, seguiria até a área de serviço para pegar uma toalha lavada e depois, sim, rumaria para o banho. Esse momento em que ele estaria falando com minha mãe e pegando a toalha, seria minha brecha para correr até o quarto e ligar a câmera. Fiquei sentado na minha cama tentando ouvir seus movimentos. Escutei ele largando os sapatos no chão, o que indicava que os tinha tirado. Depois suspirou fundo, provavelmente tinha desafivelado o cinto. Saiu caminhando do quarto, camisa aberta, ainda vestindo calça e as meias. Era meu momento. Tentei escorregar para o quarto sem fazer barulho. Me aproximei da câmera e apertei no botão de ligar. Apareceu o logotipo da marca no visor principal seguido da palavra “*Welcome*”. Escutei a porta da área de serviço sendo aberta, o que era rápido demais para sua dinâmica comum, ele não tinha falado com minha mãe. O menu principal apareceu, dei REC e posicionei a câmera novamente. Saí do quarto o mais rápido que pude e fui direto pra sala. Minha mãe não estava lá. Meu pai voltou da área de serviço carregando uma toalha azul.

“Cadê a mãe?”

“Acho que saiu.”

“Ah, tá.”

“Por quê?”, ele perguntou, passando por mim e indo em direção ao quarto.

“Por nada, só queria saber.”

Ele entrou no seu quarto e fechou a porta.

Voltei para o meu quarto e tentei me distrair com alguma coisa. Liguei o videogame e iniciei uma partida de futebol, Grêmio vs Real Madrid, mas não consegui me concentrar. Em dois minutos levei um gol de escanteio do Cristiano Ronaldo e notei que minha cabeça estava no quarto dos meus pais. Resolvi ir pra sala esperar minha mãe, que ainda não tinha voltado. A casa estava silenciosa. O único som audível era o barulho do gás ligado que indicava que meu pai ainda estava no chuveiro. Olhei pro relógio e, pelo que eu lembrava, estavam completando quinze minutos desde que meu pai tinha se fechado no quarto. Isso significava que sobravam mais dez da câmera gravando. Ele tinha que sair logo do banho. Deitei no sofá e observei a janela. O acumulo de faróis dos carros em movimento indicava que a hora do rush ainda não tinha terminado. Eu gostava de observar a cidade de cima, aquilo me acalmava, como se afirmasse que todo caos respeitava uma certa ordem. Caminhando nas ruas, a cidade possuía uma carga caótica da qual só era possível se desvencilhar quando eu a observava da janela da sala, seguro em nosso apartamento. De vez em quando, a vontade de sair por aí caminhando sem rumo me dominava e eu me imaginava acordando de madrugada, saindo de fininho pela porta e retornando antes que meus pais acordassem. Mas eu

tinha muito medo de estar sozinho. À noite, meu sono dependia muito dos meus pais. Eu corria para terminar meu dever de casa, jantar e tomar banho, para poder dormir antes deles. A presença dos dois ainda perambulando pela casa fazia com que eu dormisse tranquilo e mais rapidamente. Caso eles fossem deitar antes de mim, eu era envolvido por uma atmosfera insone que me impedia de pregar os olhos até que meu corpo não aguentasse mais. Eu dependia completamente deles para me sentir seguro, isso me irritava.

Minha mãe abriu a porta de entrada carregando sacolas de compras.

“O que tu tá fazendo aí?”

“Sei lá.”

“Então me ajuda.”

Me levantei e peguei duas das sacolas que ela carregava. Fomos para a cozinha e comecei a desempacotar as compras. Leite, pão, tomates, cebola, detergente. Era estranho ver minha mãe sair e comprar coisas em uma hora como aquela. Já era tarde e normalmente ela se ocupava de fazer isso enquanto meu pai estava no trabalho para que pudesse lhe fazer companhia à noite.

“Tu pode ir descascando essas cebolas pra mim?”, ela perguntou. “Vou ir colocando a massa na água e temperando.”

Eu não podia recusar, embora soubesse que me ocupar naquele momento poderia prejudicar o andamento do plano. Eu teria que estar pronto para buscar a câmera na hora em que meu pai saísse do banho e, por isso, ajudar minha mãe a cozinhar parecia arriscado.

“Tá”, falei e peguei uma faca. Minha mãe encheu a panela d’água e colocou a massa no fogo. Comecei a descascar as cebolas o mais rápido que pude para me livrar logo da tarefa. Já fazia tempo que eu ajudava minha mãe com a janta e isso normalmente me animava. Ela era uma cozinheira excepcional e aprender suas técnicas me fazia sentir como se eu estivesse penetrando sua intimidade, conhecendo sua forma de pensar.

Ouvi o aquecedor do gás ser desligado. Meu pai tinha saído do banho. Olhei para minha mãe. Ela parou de mexer na panela e encarou o gás por alguns instantes. Não entendi porquê. Fixei meu olhar em sua expressão para tentar compreender o que ela estava pensando e foi então que senti uma ardência no dedo indicador. Um corte se abriu da ponta até quase metade do meu dedo. Era corte fino, mas profundo, que provocava uma dor aguda e fria. Um fio de sangue escorria e pintava a cebola de uma cor vermelho vivo. Senti minha pressão baixar. Minha cabeça ficou quente e meu corpo amoleceu. Olhei para minha mãe e ela já tinha voltado a mexer na panela, não tinha percebido que eu havia me cortado.

“Já volto”, falei e fui para o outro banheiro da casa.

Liguei a torneira e quando coloquei meu dedo embaixo da água a ardência aumentou. Soltei um gemido, mas tentei controla-lo para não chamar a atenção de ninguém. Enquanto deixava meu

dedo sob a torneira, comecei a abrir as gavetas procurando algum band-aid ou esparadrapo. Não encontrei nada. Desliguei a água, peguei um papel higiênico e pressionei o corte para estancar o sangue. Ouvi a porta do quarto dos meus pais abrir. Ele tinha saído do banho e eu precisava buscar a câmera. Uma leve tontura me desequilibrou. Provavelmente eu tinha me cortado mais fundo do que imaginava. Sentei na patente e removi o papel higiênico. O sangue ainda escorria. Peguei mais papel, pressionei com mais força e senti meu dedo latejar. Fazia tempo que eu não me machucava seriamente e sabia que se recorresse a minha mãe ela ficaria muito assustada. Quando eu era criança e ficava doente, normalmente ela se alarmava. Uma pequena dor de cabeça já era motivo suficiente para marcar uma consulta médica e, para ela, não haviam restrições a tomar remédios. Era necessário se livrar da dor o mais rápido possível, nem que fosse necessário correr para uma emergência durante a madrugada ou ingerir um remédio sem prescrição médica. Então, desde criança, em qualquer situação que eu corresse algum tipo de risco, eu raramente me deixava abalar pelo medo. Alguém tinha que manter a calma nessas horas e esse alguém, quase sempre, era eu. Como se minha mãe tivesse sugado todo e qualquer sentimento de insegurança e o sentisse por mim. Meu pai, nesses momentos, costumava estar ausente ou questionava o tamanho do problema. Conforme fui ficando mais velho, aprendi a lidar com os acessos de pânico da minha mãe e, na medida do possível, não me deixei mais contaminar por seu medo irracional. O problema de mostrar meu dedo cortado não seria o de passar pelo circo com o qual eu já estava acostumado. Se eu mostrasse meu dedo, ela não me deixaria sozinho até que o corte estivesse curado e isso me impediria de ir buscar Nica.

Decidi pegar a câmera antes de resolver o problema do corte. Abri a porta do banheiro devagar, olhei para o corredor e não havia ninguém por perto. Ouvi vozes vindas da cozinha, eles deviam estar conversando lá, ou seja, o caminho estava livre. Porém, quando olhei para o chão percebi que algumas gotas de sangue tinham deixado um rastro no piso. Voltei para dentro do banheiro, peguei um montinho de papel higiênico e comecei a limpar meu sangue. Era uma sensação muito estranha, como se eu fosse cúmplice de um crime e tivesse de acobertá-lo. A ardência no dedo não parava de aumentar. O papel que estava estancando o sangue foi ficando cada vez mais vermelho. Depois de limpar o chão, voltei para o banheiro, joguei todo o papel no fundo do lixo e retirei mais um bolinho para seguir estancando o corte.

Caminhei rápido, mas pisando apenas na ponta do pé e entrei no quarto deles. A luz estava apagada. Resolvi não a acender e caminhei até a prateleira. A câmera havia desligado. Provavelmente depois que os vinte cinco minutos de gravação acabaram, ela entrou em modo de descanso e desligou sozinha. Restava saber até onde ela tinha gravado. Meu dedo latejava. Olhei para minha mão e a lateral da câmera estava suja de sangue. Voltei para meu quarto. A dor estava cada vez mais aguda, mas eu precisava ver a gravação. Se eu falasse agora com eles sobre meu

corde, quem sabe em que momento eu conseguiria estar sozinho de novo. Resolvi dar play.

A gravação começava comigo saindo do quarto correndo. Depois, ele ficava vazio por alguns instantes. Meu pai entrava carregando sua toalha e fechava a porta. Senti um frio na barriga naquele momento. A partir de agora eu estava adentrando a total intimidade de meu pai, um território no qual ele acreditava estar completamente sozinho. Ele tirou a camisa, a calça e permaneceu de cueca. Entrou no banheiro e não fechou a porta totalmente, mas era impossível ver o que estava acontecendo lá dentro. Ouvi o barulho da água do chuveiro. Ele devia estar dentro do banho. Mas, então, meu pai saiu do banheiro completamente pelado e a água lá dentro continuava correndo. Achei estranho, mas logo me concentrei em meu objetivo. Observar seu corpo. Meu pai era musculoso, mas tinha uma barriga proeminente. Sua pele era avermelhada. O peitoral, embora envelhecido, possuía rastros de um corpo atlético que já não era mais tão bem cuidado. Em algum momento da vida, meu pai se exercitou, fez musculação, mas depois desistiu ou se acomodou. Ainda assim, continuava sendo um homem bonito. Seu corpo era muito peludo. Pelos pretos e brancos se misturavam ao longo de todo peito e barriga, dando uma tonalidade estranha para o corpo. Seu pênis, mesmo mole, era grande e possuía uma enorme quantidade de veias, o que pra mim pareceu muito estranho, pois eu nunca tinha imaginado que havia veias naquele lugar. Elas eram azuladas e davam uma impressão dúbida de ser um pênis forte e, ao mesmo tempo, envelhecido. Nenhuma pele cobria a cabeça, o que me fez ficar confuso. Para que eu visse a cabeça do meu pinto era necessário abaixar a pele que se enrugava na ponta. Mas foi então que tudo veio por água abaixo. Meu pai sentou na cama e começou a chorar. Em um primeiro momento, eu achei que estava enganado, mas era exatamente isso. Todo seu corpo forte e enrijecido, se desmoronou em um choro agudo e infantil. Os ombros curvados para frente, a pele do peito caída e a barriga mais gorda do que eu tinha percebido. O pênis ficou pendente para fora da cama e parecia apenas um caroço. Ele apoiou as mãos nas coxas e tapou o rosto com elas. Seu choro era intenso, soluçado e babado.

A gravação terminou. Eu não conseguia me mexer. Sentia meu dedo ardendo, minha cabeça queimando e meu corpo amolecido. Eu não sabia como dizer o que sentia. Não sabia o que pensar sobre o que tinha acabado de ver. Não sabia como seria possível olhar para meu pai depois de tê-lo visto em ruínas. Sabia, no entanto, que eu jamais poderia conversar com ele sobre isso.

2.

Eu nunca soube o que meu pai pensava a meu respeito. Nunca soube se ele tinha orgulho de mim, se planejava coisas para meu futuro, se tinha opiniões sobre o que acontecia em minha vida. Diferente de minha mãe, que fazia questão de elencar todos os meus pequenos sucessos para praticamente qualquer um, meu pai raramente me elogiava ou me criticava. Seus pais já tinham morrido há algum tempo e seu único irmão morava em Brasília e eles quase nunca se falavam. Além disso, ele nunca cultivou grandes amizades e, por isso, não tinha ninguém para se vangloriar a respeito do filho. Mas ele não era um homem rude e nem duro comigo. Quando eu tirava uma boa nota no colégio e contava pra ele, eu percebia que uma mínima faísca de orgulho brotava de seu sorriso ao dizer: “Parabéns. Continue assim”. Não era como se ele exigisse demais de mim ou só aceitasse a perfeição em tudo. Era como se nada fosse tão importante. Ele era um homem cansado, preocupado com problemas que, desde criança, eu sempre achei que eram complexos demais para eu entender e um homem muito solitário. Nunca entendi o que minha mãe viu nele quando se apaixonou. E, nas poucas histórias que ela contava sobre o início de namoro, ela pintava uma pessoa muito diferente do que meu pai era hoje em dia. Quando falava, ela geralmente descrevia um rapaz enérgico, inteligente e ambicioso. Ao fundar sua empresa, fez isso quase sem nenhum dinheiro e em pouco tempo conseguiu se sustentar. Segundo minha mãe, haviam até entrevistas feitas com ele que estavam perdidas em algum lugar do depósito. Mas, desde que eu me lembrava, meu pai nunca havia sido esse homem que minha mãe tanto descrevia. Pra mim, ele era uma pessoa insatisfeita, talvez arrependida, que raramente se mostrava empolgado com qualquer coisa.

Lembro que, alguns anos atrás, quando eu era um pouco mais novo, havia uma discussão em casa a respeito de que meu pai deveria começar a tomar remédios. Me recordo apenas de flashes de umas conversas em que ele e minha mãe estavam sentados na mesa de jantar falando sobre uma consulta médica que meu pai tinha ido naquela tarde. Quando os vi sentados, me senti incomodado pelo fato de que eles estavam ocupando a mesa de jantar, mas não estavam comendo. Geralmente, a mesa ficava cheia de pratos, comidas, talheres, as pessoas falavam alto em volta dela e a agitação me contaminava. Naquela vez, a mesa estava vazia, meus pais estavam falando baixo e aquilo parecia errado.

A conversa sobre o remédio sucedeu um dos momentos mais tensos da vida de minha mãe. Nunca tinha visto ela tão preocupada e nunca mais voltei a ver. Foi em uma manhã em que, ao acordar, notei que meu pai não estava mais em casa. Fui até a sala e vi minha mãe sentada no sofá com as pernas cruzadas tomando um chá preto. Ela disse que ele tinha viajado a trabalho, mas eu sabia que isso era mentira. Sempre antes de viajar, meu pai ia até meu quarto, explicava para onde ia e dizia quando ia voltar. Mas, naquele dia, ele simplesmente sumiu sem me dizer nada. Foram

três dias em que eu e minha mãe trocamos poucas palavras. Ela saía depois do almoço e voltava no fim do dia, normalmente carregando compras do supermercado ou sacolas de lojas de artigos para a casa. Uma das coisas que ela comprou, foi uma escultura horrenda que colocou em cima da mesa e que, sem querer, eu quebrei alguns anos mais tarde. Naqueles dias que meu pai ficou fora, ela não falou nada a respeito dele e eu não tive coragem de perguntar. Depois de dizer que ele tinha viajado a trabalho, era como se ele nem existisse mais. Como se tivéssemos sido apenas eu e ela desde sempre. Três dias depois, ele voltou. Sem malas, sem presentes e mais nervoso do que o normal. Eles se fecharam no quarto por algum tempo e, na semana seguinte, meu pai foi à consulta médica.

No pouco que ouvi da discussão na mesa de jantar, fiquei confuso sobre meu pai ter de tomar remédios. Ele não parecia doente, não estava com nenhum sintoma e não precisava faltar ao trabalho. Mas foi só um tempo depois que entendi que os remédios que ele iria tomar eram para uma doença de dentro da cabeça. Minha mãe viu que eu estava escutando a discussão e depois decidiu ter uma conversa comigo sobre aquilo tudo. Ela disse que meu pai estava com alguns problemas e que ele tomaria um remédio para ficar mais calmo. Eu perguntei se remédios não eram só pra quando estamos gripados ou com febre, mas ela disse que não. Ela falou que existem remédios que nos ajudam a ficar menos tristes e que, de vez em quando, eram necessários para podermos viver melhor. Perguntei pra ela se eu poderia tomar o remédio também, pois estava me sentindo desanimado com tudo que estava acontecendo, sem vontade de ir pra aula. Ela disse que não. De fato, meu pai ficou um pouco mais feliz depois de começar a medicação. Uma tarde, quando cheguei da aula, ele ficou muito empolgado com o fato de que eu tinha tirado dez em uma prova de física. Pegou a prova, tirou uma foto com o celular e deixou em cima do balcão da cozinha para que minha mãe visse quando chegasse do trabalho. Depois, me convidou pra ir ao cinema e almoçar fora. Vimos “Dura de matar 3” e comemos sushi em uma restaurante caro. Durante o almoço, ele fez várias perguntas sobre o que eu pensava de um monte de coisas. Perguntou se eu sabia como os sushis eram feitos, se eu era a favor de comer animais mortos, se eu achava que os atores de “Duro de matar” gostavam de sushi. Fomos em uma livraria e ele me deu dez edições do “Homem Aranha” e me pediu para que eu emprestasse a ele depois de ler. Quando estávamos no carro indo para casa, ele falou que deveríamos ver o pôr do sol em um lugar especial. Eu disse ok e ele pegou a estrada. Não sei quanto tempo ele dirigiu, porque logo peguei no sono. Mas, quando acordei, estávamos em uma praia. Achei aquilo um pouco estranho e perguntei se mamãe não ficaria preocupada. Ele disse que tinha avisado pra ela, que estava tudo bem. Comemos crepes de Romeu e Julieta enquanto víamos o pôr do sol na beira do mar e depois ele comprou uma latinha de cerveja pra cada um de nós. Eu nunca tinha bebido. Tinha recém-feito onze anos e aquilo me deixou um pouco assustado. Mas ele parecia tranquilo, me disse: “não conta pra tua mãe” e, então, me ofereceu um sorriso sincero.

Já era noite e as latas já estavam vazias quando decidimos voltar pra cidade. Durante o trajeto, pensei que aquele remédio que meu pai estava tomando era a melhor coisa que já tinha acontecido para nossa família, pois agora eu conseguia ver o homem que minha mãe sempre falava a respeito. Quando chegamos em casa, duas viaturas de polícia nos aguardavam. Minha mãe estava chorando enquanto falava com o policial. Quando nos viu, correu até mim, me abraçou e depois deu um tapa na cara de meu pai. Começou a xingá-lo de todas as formas possíveis e os policiais tiveram de contê-la. Ela mandou que eu fosse pro quarto e eu entrei em casa correndo, carregando minha sacola de gibis do “Homem Aranha”. Naquela mesma noite, minha mãe veio até meu quarto e me explicou que meu pai não estava bem, mas que nada disso era culpa dele. Falou que ele iria melhorar e que ela só tinha ficado assustada porque ele não tinha avisado que iríamos sair. Pediu desculpas por eu ter visto tudo aquilo e que meu pai a havia desculpado pelo tapa. Minha mãe falou também que era ótimo que nós tivéssemos passado aquele tempo juntos e que meu pai me amava muito. Mas, depois daquele dia, ele nunca mais voltou a mesma empolgação de antes e nunca conversou comigo sobre o que tinha acontecido.

Apesar de tudo, eu sempre encontrava formas de admirar meu pai. Seu sucesso profissional, o fato de ter constituído uma carreira do nada e ganhado muito dinheiro, a maneira como todos os seus funcionários o respeitavam, sua visão racional e pragmática das coisas, sua capacidade de manter a calma e resolver situações difíceis e o próprio fato de ele ser um homem um tanto misterioso que me despertava certa curiosidade de conhece-lo melhor. Um tempo depois do dia na praia, o médico de meu pai recomendou que ele desenvolvesse um hobby. Ele foi ao depósito buscar o violão que uma vez havia sido meu, mas que eu tinha abandonado depois de algumas tentativas de tocar, e começou a assistir aulas na internet para tentar aprender. Ele era péssimo. Não tinha um bom ouvido e nem o menor ritmo, mas se dedicava com muita intensidade chegando ao ponto de, depois de praticar por alguns meses, conseguir executar algumas músicas simples. Uma noite, depois do jantar, ele pediu que eu e minha mãe sentássemos no sofá da sala e tocou “*Stairway to heaven*”, do Led Zeppelin, para nós. Foi uma imagem confusa ver aquele homem grande, um tanto desengonçado, demorando alguns segundos entre uma nota e outra para ajeitar seus dedos e tocar uma canção que, certamente, não significava nada pra ele. Eu mal sabia que meu pai escutava música. Ele era um homem silencioso, o interesse por música parecia a antítese de sua personalidade. Eu nunca o ouvia escutando nada, nem cantando e nem falando sobre seus interesses musicais. Por isso, as canções que meu pai terminava por aprender, eram aquelas que os professores do YouTube ensinavam, músicas genéricas para que qualquer um pudesse se sentir satisfeito por executá-las. Ao fim da música, que meu pai apenas balbuciou a letra, pois não conseguia tocar e cantar ao mesmo tempo, eu e minha mãe aplaudimos, murmuramos algumas palavras de incentivo e uns elogios, e depois todos fomos dormir.



Volta e meia eu me lembrava daquela tarde em que eu e ele fomos à praia e me sentia incomodado pela lembrança. Quando pensava nos detalhes daquele dia, eu sentia um calafrio que me fazia temer pelo meu eu do passado, como se acessar aquelas memórias me colocasse em um perigo que, na situação em si, eu não tinha me dado conta que estava correndo. Ao mesmo tempo que minhas lembranças afirmavam que havia sido ótimo passar um dia inteiro com ele, eu também era flagrado pela sensação de que tinha algo errado naquilo tudo. E, não apenas isso, aquela atitude me deixava um pouco desconfiado a respeito de meu pai, como se ele fosse capaz de mentir mais do que eu imaginava. Aquilo me fazia duvidar de outras coisas que ele já havia me dito e arrancava de mim parte da confiança que eu sempre tivera nele. Porém, ao longo dos anos seguintes, a importância daquela tarde na praia foi diminuindo e, aos poucos, eu só conseguia pensar que toda a confusão que a envolvia não passava de um grande mal-entendido.

Quando o vi chorando em seu quarto, tudo voltou. A primeira coisa que passou pela minha cabeça, alguns minutos depois de assistir ao vídeo, foi do dia, três anos antes, em que ele me levou para a praia sem avisar ninguém. Tanto naquela vez quanto ao vê-lo chorando, testemunhei uma fragilidade que transformava meu pai em uma pessoa completamente estranha pra mim. Como se aquele pai que convivia comigo fosse apenas um disfarce da pessoa que ele realmente era. Como se apenas isolado em sua solidão ele fosse capaz de se permitir ser seu verdadeiro eu e o que resto do tempo, na presença de minha mãe e na minha, ele representasse um papel inventado para manter a vida no prumo.

Meu primeiro impulso foi deletar o vídeo e fingir que ele nunca havia existido, mas isso era impossível. Decidi, então, mergulhar naquelas imagens e assisti à gravação várias e várias vezes procurando alguma evidência que me ajudasse a entender porque meu pai estava chorando. Depois de ver algumas vezes, reparei em alguns detalhes que não tinha visto antes. A primeira coisa que reparei, que era óbvia, mas que eu não havia pensado a respeito, foi no fato de que meu pai fez questão de ligar o chuveiro antes de começar a chorar. Isso indicava que ele realmente não queria que nem eu, nem minha mãe, soubéssemos o que estava acontecendo. Quando eu estava triste, costumava chorar em algum lugar que minha mãe pudesse ouvir e me perguntar o que estava acontecendo. Mesmo que eu não tivesse coragem de contar pra ela que estava triste, esperava que ela percebesse e viesse me consolar. Meu pai não esperava isso. Ele queria chorar sozinho. E, se seu objetivo era esconder o choro, isso poderia indicar duas coisas: primeiro, que o motivo que o tinha feito chorar seria mal visto por nós. Ou seja, havia uma possibilidade de meu pai estar com dificuldades no trabalho ou, mais possivelmente, de ele ter uma amante. Essa possibilidade era trágica, mas, por alguma razão, suspeitar disso me acalmou. Para mim, era mais fácil suportar a tristeza de meu pai se o motivo que a causava estivesse claro. Então, ao pensar que meu pai poderia estar tendo um caso, seu choro não pareceu mais tão assustador quanto antes. Por outro lado, essa

era apenas uma hipótese. Havia também a possibilidade de choro de meu pai decorrer de algum sintoma de sua doença na cabeça e, talvez, ele quisesse esconder isso de nós. Se fosse essa a verdade, meu pai precisava de ajuda, mesmo que achasse que não. Talvez ele tivesse parado de tomar seus remédios, talvez estivesse enfrentando mais uma crise como aquela vez que me levou a praia. Se fosse esse o caso, eu seria obrigado a tomar uma atitude.

A primeira coisa que decidi fazer foi tentar observar se havia alguma mudança no comportamento de meu pai. Tentei puxar assunto com ele, perguntando como estava o trabalho, o que ele andava fazendo, se estava progredindo no violão, se poderia me mostrar alguma música nova. Durante as conversas ele parecia normal. Me olhava atento enquanto eu falava e depois respondia com uma ou duas frases curtas. Sua atenção estava como de costume. Setenta por cento dedicada a mim e os outros trinta por cento perdidos em algum lugar de seu cérebro. Embora meu pai fosse um homem naturalmente introspectivo, ele não estava mais distante do que o normal. Não havia mudado nada em sua rotina, não chegava mais tarde do trabalho e não comentava nada a respeito de termos que poupar gastos. Caso ele estivesse traindo minha mãe, fazia isso durante seus horários de trabalho e essa possibilidade me parecia muito remota, pois meu pai sempre foi um homem obcecado por sua profissão. Era inconcebível pra mim imaginá-lo abrindo mão de trabalhar para correr a um motel fuleiro para um trepada. Além disso, ele nunca havia sido um homem sedutor, desejado por uma grande quantidade de mulheres. É claro que qualquer cara adulto, dono de uma empresa e economicamente bem-sucedido, poderia atrair a atenção de algumas mulheres por diversos motivos. Mas ele nunca tinha sido do tipo namorador e, do pouco que eu sabia sobre sua vida passada, ele namorara apenas uma mulher antes da minha mãe. Se adultério fosse o motivo de sua tristeza, isso provavelmente decorria de um novo amor e seu comportamento estava muito tranquilo para alguém apaixonado por outra pessoa.

A hipótese de meu pai estar sofrendo uma nova crise era, então, a mais provável. Invadi o banheiro deles em uma tarde em que ambos estavam fora para tentar encontrar alguma coisa, mesmo que eu não soubesse muito bem o quê. Abri o armário do espelho e me deparei com uma grande quantidade de medicamentos. Eu não conhecia nenhum deles, não sabia se pertenciam a meu pai ou a minha mãe, mas decidi olhar dentro dos frascos para ver se algum ainda estava cheio. Depois de investigar umas dez caixinhas de remédios, encontrei dois que pareciam intocados. Um deles se chamava “Cefalium” e o outro “Nortriptilina”. Eu não fazia a menor ideia do que eles eram. Anotei os nomes e decidi pesquisar a respeito deles na internet.

O primeiro era um remédio para enxaqueca. Minha mãe, desde criança, tinha crises muito fortes de dor de cabeça que a faziam ficar tonta e, de vez em quando, perder a visão momentaneamente. Com certeza aquele remédio era dela e provavelmente estava intacto porque ela não tinha crises já fazia algum tempo. O segundo remédio era para depressão. Aquele termo,

“depressão”, eu nunca tinha visto dentro de um contexto médico. Para mim, era um termo utilizado apenas pra se referir a alguém que estava triste. Na escola, quando algum colega meu estava chateado, era comum ver as outras pessoas dizendo que ele estava deprimido. Mas, poucos dias depois, ele já estava bem de novo e o termo era aplicado ao próximo que estivesse meio pra baixo. No artigo que abri, havia uma longa explicação a respeito de depressão. Falava que era doença muito grave, gerada por componentes químicos cerebrais, que faziam com que aquele que sofresse disso fosse obrigado a tomar o remédio para poder ter uma vida normal. Não era algo que “passava com o tempo”. Era uma condição neurológica que precisava ser tratada com remédios. Segundo o texto, era cada vez mais comum diagnosticar pacientes com depressão e era muito importante que a medicação fosse tomada corretamente. Um pouco mais abaixo havia uma lista de efeitos colaterais gerados pelo medicamento. Boca seca, retenção urinária, prisão de ventre, delírios, sonolência, pressão baixa e tonturas ao levantar. Quando li aquilo, me lembrei do dia em que meu pai e eu fomos a praia. Seria possível dizer que seu comportamento naquele dia era delirante? Eu não sabia dizer. Mas era certo que aquele era o remédio que ele tomava. E, o fato de o remédio estar fechado e todos comprimidos estarem ali dentro, indicava que meu pai não o estava tomando. Eu não soube o que fazer. Eu precisava ajudá-lo, mas não podia contar que eu tinha invadido o banheiro e procurado os remédios, isso o deixaria indignado. Talvez eu pudesse conversar com minha mãe, mas não daria pra contar a ela sobre o vídeo e ela iria querer saber porque eu havia vasculhado as coisas do meu pai sem nenhum motivo. Não parecia haver nenhuma solução.

Lendo aqueles textos sobre depressão, outra coisa começou a me incomodar. Segundo o que diziam os médicos, era uma doença gerada por uma disfunção bioquímica. Poderia ser gerada por um trauma de infância, por usar drogas, por doenças sistêmicas e por fatores genéticos. Aquilo me deixou assustado. Seria possível eu ter herdado a depressão de meu pai? Que eu saiba, ele nunca havia tomado remédios até a idade adulta, então talvez a doença estivesse hibernando em seu organismo durante toda a infância e juventude. Isso poderia significar que daqui a uns anos eu passaria pela mesma situação que ele, precisaria tomar remédios e poderia alucinar. Isso era horrível. Eu não queria ser como ele. Queria ser imune a depressão, não queria tomar remédios que fariam com que eu fosse uma pessoa diferente do que eu era, não queria precisar fingir que estava tudo bem e chorar escondido em algum canto da casa.

Na noite seguinte, na hora do jantar, vi meu pai na cozinha tomando um remédio. Aquilo me confundiu. Será que ele tinha voltado a se medicar? Me ocorreu também que talvez ele guardasse outros frascos do remédio pela casa e que aquele que eu tinha encontrado seria consumido mais adiante. Mas isso ainda não explicava o motivo pelo qual ele tinha chorado. Percebi que eu só poderia fazer uma coisa: filmar ele de novo para averiguar se eu comportamento se repetiria. Então coloquei o mesmo plano em prática. Na quarta-feira seguinte, dia que ele chegava mais cedo,

coloquei a câmera no quarto para filmar. Fiz isso três semanas seguidas e decidi tentar intercalar os dias para ver se o choro continuava. E continuou. Toda vez que eu filmava meu pai, ele fazia tudo igual. Ligava o chuveiro, voltava ao quarto e chorava. Algumas vezes, ele chorava com mais intensidade. Outras, seu choro era silencioso. Em uma das vezes, ele não voltou ao quarto. Mas foi possível ouvi-lo chorando dentro do próprio banheiro.

Nos novos vídeos pouca coisa mudou. Nenhuma pista sobre motivo do choro apareceu. Notei, no entanto, algumas coisas em seu corpo que eu ainda não havia percebido. Seu pênis era levemente inclinado para a esquerda. Uma curvatura reta que começava na base do pau e que, conforme se aproximava da cabeça, se intensificava. Baixei minha calça para ver se o meu também era assim, mas não consegui chegar a nenhuma conclusão. Ele parecia um pouco inclinado, porém não muito. Talvez a inclinação do pinto fosse um traço que desenvolvíamos com o tempo, como os pentelhos ou a grossura do pau. Além disso, percebi uma marca na parte interna do braço esquerdo, perto da axila. Era um pouco preta, um pouco avermelhada e pouco chamativa, como se tivesse sido apagada, mas fosse incapaz de sair totalmente. Parecia uma sujeira, mas estava lá em todos vídeos, portanto era do seu corpo.

Alguns dias depois, em uma tarde muito quente, meu pai me buscou na escola. Ele estava apenas de camiseta curta e não com o terno que costumava usar. Fiquei olhando para seu braço, segurando a direção em posição de dez e quinze. Em algum momento, a manga da camiseta desceu um pouco e eu pude ver a marca. Era quase imperceptível.

“Que marca é essa que tu tem no braço?”

Ele virou pra mim, depois seguiu meu olhar e mirou o próprio braço.

“Ah, essa? Era uma tatuagem que eu tinha quando era mais novo. Mas eu fui impulsivo na hora de fazer então decidi apagar.”

Eu nunca tinha imaginado que meu pai fosse capaz de ter uma tatuagem. Ele era um homem sério, não fazia o tipo rebelde.

“Tatuagem de que?”

Ele me olhou e deu um sorriso tímido.

“O nome da minha primeira namorada”.

Naquela noite, resolvi gravar meu pai uma última vez. Se ele estivesse chorando de novo, eu teria de dar um jeito de ajudá-lo. Talvez fosse falar com minha mãe pra dizer que tinha ouvido ele chorar e torceria para que ela criasse coragem e falasse com ele. Pelo menos eu tinha que tentar. Deixei a câmera no lugar de sempre, voltei pro meu quarto e esperei. Ele começou a demorar no banho até que peguei no sono.

Acordei com ele me chamando. Abri os olhos assustado. Meu lençol estava úmido de suor.

“Benjamin.”

“Que foi?”, falei, ainda grogue.

“Acho que tu deixou isso no nosso quarto”, ele disse, e me entregou Nica. Fiquei paralisado. Olhei pra ele, sério, pronto pra começar a chorar, gritar e implorar por desculpas. Havia uma chance de ele não ter visto as filmagens e apenas percebido que a câmera estava lá, o que era menos pior. Mas, caso ele tivesse visto, eu diria que só tinha feito aquilo porque estava preocupado com ele e queria ajudar de alguma forma. Já imaginava meu pai confiscando a câmera, dizendo que eu era um louco, depravado, me encaminhando para um psicólogo, colocando trancas em todas as portas da casa e dizendo para minha mãe que eles tinham criado um filho com sérios problemas mentais. Mas ele apenas sorriu, deixou a câmera em cima da cama e saiu do quarto.

Continuei paralisado por alguns minutos ainda elaborando o que havia acontecido. Era inconcebível pra mim que ele não tivesse percebido o que eu estava fazendo, mas talvez fosse verdade. Tentei ligar a câmera, mas ela estava sem bateria. Pluguei na tomada e ela acendeu. Na galeria do menu principal, vi que todos os vídeos anteriores ainda estavam lá. A única coisa estranha era que não havia nenhuma gravação nova. Por algum motivo, dessa vez a câmera não havia filmado. Tentei me lembrar se eu tinha esquecido de dar play, mas como entrar no quarto escondido já estava se tornando uma rotina, não conseguia ter certeza qual lembrança era qual. Mas eu achava muito improvável que não tivesse colocado pra gravar. Talvez a bateria tivesse terminado logo de cara e, por isso, não havia nenhum vídeo novo. Mas a última possibilidade era de que meu pai tivesse deletado apenas a gravação daquela noite. Por que ele faria isso? E por que não conversaria comigo a respeito? O único motivo que poderia tê-lo feito deletar teria sido de que ele não quer que eu visse o que tinha acontecido no quarto naquela vez. E, a opção por manter os vídeos anteriores, era para que eu achasse que tudo permanecia normal como antes. Assim, eu provavelmente suspeitaria de um erro da câmera e não de uma intervenção do meu pai.

Eu poderia tentar gravá-lo novamente, mas achei que seria muito arriscado já que agora ele tinha visto a câmera no lugar onde eu sempre a deixava. Decidi que a melhor coisa a fazer seria esperar para ver se, aos poucos, aquilo se transformava em apenas uma lembrança como a da praia: um grande mal-entendido.

\* \* \*

Cecília não gostou da ideia de ir para uma praia desconhecida e, logo de cara, começou a dizer que não ia. Me contou que, na praia que iríamos, o mar era nojento, parecia chocolate, era muito frio e tinha água-viva. Falou também que não havia crianças, só adultos e velhos que ficavam jogando cartas o dia inteiro. Ela e a tia Anita brigaram várias vezes por causa disso. Cecília implorava para irem a uma das praias que ela amava, onde estavam suas amigas, ou fazerem uma

viagem pra fora do país. Anita rebateu dizendo que era importante pra ela passar o verão nessa praia específica, mas Cecília não entendia o porquê. No fim das contas, não houve negociações e a última esperança de Cecília foi a tal da greve de fala.

Duas coisas importantes aconteceram no dia anterior à viagem. A primeira foi na minha casa, enquanto eu terminava de arrumar as malas. Peguei a sacola, coloquei ela dentro de uma outra sacola e, dentro dela, enfiei meias, cuecas e a calça do pijama. Tirei todas as roupas que já tinha colocado na mala e posicionei a sacola bem no fundo, na lateral, para depois tapa-la com o resto das tralhas. Caso minha mãe decidisse conferir a bagagem, a sacola estaria bem protegida.

A segunda coisa aconteceu na casa de meus tios. Quando cheguei lá, na tarde anterior a viagem, percebi que fazia um bom tempo que eu não via Cecília. Minha tia Anita veio correndo para me receber. Ela estava muito mais magra do que o normal e caminhava com certa dificuldade. Fazia alguns meses que tinha se aposentado do seu emprego da prefeitura e raramente saía de casa. Ela tinha estado internada no hospital alguns meses atrás com uma doença complicada da qual não fiquei sabendo maiores detalhes. Visitamos ela algumas vezes e sempre que estávamos lá meus pais pareciam tensos e minha tia Anita parecia triste. Eu imaginava que a coisa não devia ser nada boa, mas algumas semanas depois ela saiu do hospital e voltou pra casa.

"Como tu tá grandinho! E esse cabelo bem encaracolado, que coisa mais fofa", tia Anita disse.

Meu tio Albano estendeu o braço e apertou minha mão com força. Era um homem com um rosto arredondado e uma quantidade considerável de barba na cara. Era professor de química em uma universidade fora de Porto Alegre. Cecília me contava que ele estava sempre corrigindo provas e que tinha que viajar pro interior uma vez por semana, onde ficava de terça até sexta e voltava só sábado de manhã.

"E aí, camarada? Pronto pra praia?"

"Cecília! Vem ver quem chegou", minha tia gritou.

Caminhando devagar, vindo dos fundos da casa, surgiu aquela figura que eu tanto esperava pra ver. Ela estava mais alta do que eu, o que não era bom. Os cabelos longos, mais ruivos do que nunca. E, na altura do peito, tinha dois montinhos redondos que não estavam ali da última vez que tinha visto. Minha prima Cecília, a mesma que brincava de pega-pega comigo, que dividia o chuveiro depois da piscina, que me dava selinhos no pátio da casa de nossos avós, parecia uma das adolescentes do colégio que meus amigos tanto cobiçavam.

"Oi, tia Virgínia", ela disse e deu um beijo na bochecha de minha mãe. Abri um sorriso, esperando que eu fosse ser o próximo a ser beijado, mas ela simplesmente se virou pra tia Anita e disse:

"Mãe, preciso de ajuda com algumas coisas da mala."

“Pode deixar que eu ajudo”, disse meu tio Albano. “Tua mãe e a Virginia tem várias coisas pra conversar.”

Mais tarde, quando já estávamos jantando, tia Anita disse:

“Benjamin, tu vai ficar no quarto da Cecília e ela vai ficar junto com o Gui. Já deixei a cama arrumada pra ti.”

Foi então que eu entendi porque ela não tinha me cumprimentado. Devia estar uma fera porque eu ia passar a noite no seu quarto. Quando terminamos de comer, fui até ela.

“Obrigado por me emprestar teu quarto.”

“Se tu mexer em alguma coisa eu te mato”, ela disse e foi lavar a louça.

Depois que terminou, ela subiu comigo até o quarto. Me disse pra dormir do lado direito da cama, pois o esquerdo era o seu. Falou também que tinha trocado as cobertas e que, se eu tomasse banho antes de dormir, que me trocasse no banheiro e não no quarto. Deu boa noite e saiu. Abri minha mala para pegar o pijama e decidi não tomar banho. Pensei em ler uma das histórias em quadrinhos, mas se lesse naquela hora ficaria com menos para ler na praia. Decidi pegar o presente de meu pai.

Tive que desfazer toda a mala e buscar a sacola no fundo. Sentei na cama e tirei o primeiro saco. Várias meias e cuecas caíram no chão. Comecei a apalpar a sacola preta para sentir sua textura. Era grossa, áspera e muito escura, impossível ver o que tinha dentro. Fui descendo o saco aos poucos e ele fez um barulho que parecia o de uma panela fritando. Era uma revista. Na capa, uma mulher alta estava com os seios de fora. Eles eram enormes e tinham bicos igualmente grandes. Ao folhar a revista, percebi que as páginas eram cheias de fotos de mulheres peladas do início ao fim. E não só como na capa. As mulheres estavam completamente nuas. Meu pinto ficou duro na hora, o que me fez guardar a revista na sacola e ir até o corredor para ver se ainda tinha alguém acordado. As luzes estavam todas apagadas. Voltei e peguei a revista novamente. Eu ainda não era um expert em punheta, mas estava louco pra bater uma desde que havia chegado na casa dos meus tios. Abaixei as calças e comecei a procurar nas fotos qual delas mais me atraía.

Não era a primeira vez que eu via uma mulher pelada. O primeiro corpo feminino que vi foi o de minha mãe. Quando eu era criança, tomávamos banho juntos de vez em quando. Entrávamos os dois em baixo da água e ela começava a me lavar da cabeça aos pés. Porém, aquela situação me deixava apreensivo. Eu tinha vergonha de vê-la assim, pelada e agindo como se estivesse tudo bem. Por isso, eu passava o banho inteiro tentando não olhar para o corpo de minha mãe. Às vezes, antes de entrar no boxe enquanto minha mãe tirava sua roupa, eu fixava meu olhar na lâmpada do banheiro de forma a provocar uma cegueira momentânea em minha vista. Já dentro do banho, na hora de colocar o shampoo, deixava que algumas gotas caíssem em meus olhos e eu fosse obrigado a mantê-los fechados em função da ardência. Mas, caso eu não conseguisse me cegar ou demorasse

demais para lavar a cabeça, minha única solução era encarar o chão ou o teto na tentativa de desviar os olhos daquela quantidade imensa de carne na minha frente.

Quando tomávamos banho juntos não era eu quem me lavava e sim minha mãe. Ela pegava o sabonete, mas não o esfregava direto no meu corpo. Ensaboava bem as próprias mãos e depois usava elas próprias para me limpar. Isso demorava um bom tempo. Ela passava umas três camadas de espuma em cada parte minha e jogava água em cima para tirar. Parecia que queria se livrar de algum tipo de sujeira que nunca saía. Às vezes eu dizia: “tu já limpou essa parte!”. E ela falava: “tem que limpar com todo o cuidado pra não pegar nenhuma infecção”.

Só depois de me lavar várias vezes é que ela dizia pra eu passar o shampoo sozinho e aí ela começava a dar banho em si mesma. Essa era a parte mais rápida. Ela pegava o sabonete e dava um passeio com ele pelo tronco, depois pelos seios, pelas coxas e então nas pernas. Minha mãe era uma mulher muito grande, então quando ela precisava ficar em baixo da ducha, dizia pra eu ir pro cantinho do boxe e deixava a água escorrer por todo seu corpo. Minha lembrança mais viva desses banhos era quando eu estava espremido em uma das laterais do chuveiro e ela estava de olhos fechados, de frente pra mim, deixando o sabão escorrer. Esse era o único momento em que eu me permitia encarar o meio de suas pernas já que ela não estava olhando e sua virilha ficava quase que na altura do meu rosto. Não dava para ver quase nada, pois era a única parte de seu corpo que juntava um chumaço de pelos bem pretos.

Depois dela, vi algumas outras mulheres peladas no vestiário do clube. Antes de eu completar nove anos, ainda era obrigado a entrar no vestiário junto com a minha mãe. Eu ficava fascinado por esse momento. Às vezes queria ir na piscina só para ter de passar pelo vestiário. Lá dentro, enquanto ela estava ajeitando nossas coisas em uma sacola, eu fingia que derrubava algo no chão para ser obrigado a me abaixar e poder olhar de relance para todas as mulheres. Mas nessa época, eu ainda não havia descoberto a punheta.

Foi no início da quinta série. Estávamos no recreio, sentados na arquibancada do campo de futebol. O Maurício Prates veio até mim e perguntou:

“Tu faz cinco contra um?”

Fiquei na dúvida se aquilo era uma piada ou uma pergunta séria. Então disse a única coisa que poderia dizer para me livrar de uma humilhação:

“Tu faz?”, perguntei.

“Faço.”

“Eu também.”

“Como tu faz?”, ele me perguntou. E pela sua expressão ele parecia realmente interessado em saber como eu fazia aquilo.

“Me conta tu primeiro.”



“Eu vou no banheiro do quarto da minha vó que é o único da casa que tem tranca. Tiro as calças e faço assim ó”, ele fez um gesto com as mãos, juntou os dedos e encostou a ponta do dedo do meio no dedão, como se estivesse segurando um copo. E daí ele começou a balançar a mão bem rápido na altura da cintura.

Uns caras mais velhos que estavam ali perto começaram a rir.

“Goza na cara!”, um deles gritou.

O Maurício ficou todo vermelho e saiu correndo. Eu não estava entendendo nada e decidi voltar pra aula.

Uns dias depois, o Maurício foi lá em casa. Nós estávamos no meu quarto, jogando videogame, até que eu pedi pra ele me mostrar como ele fazia cinco contra um. Ele ficou meio em dúvida se aceitava ou não, mas topou quando eu disse que daria minha figurinha do Charizard pra ele se mostrasse. Ele baixou as calças, tirou o pinto pra fora, era pequeno e gordo, agarrou ele com a mão direita e começou a balançar pra frente pra e pra trás bem rápido. Sua respiração foi ficando ofegante e sua cara foi ficando vermelha. Enquanto ele fazia isso, me dava umas espiadinhas de canto de olho. Eu estava sentado na cama, sério, encarando a ação.

Foi aí que tive uma ideia. Levantei da cama, corri até meu armário e peguei minha câmera. Pensei em perguntar pro Prates se ele deixava eu fotografar, mas achei melhor nem tocar no assunto e deixar acontecer. Apontei a câmera pra ele e comecei a tirar algumas fotos.

“Que merda é essa?!”, ele perguntou, guardando o pinto dentro da cueca.

“Cara, eu tô querendo tirar umas fotos tipo as da exposição que a gente foi aquele dia”.

“Mas eu não deixo tu tirar fotos de mim assim, porra.”

“E se eu não mostrar teu rosto?”

Ele me olhou com uma cara de desconfiado. Em algum lugar dentro dele, ele estava gostando de ser observado, eu tinha certeza. Para nós, qualquer nova experiência sexual, por menor que fosse, parecia carregar consigo uma carga de perigo, mas também de uma proibição sedutora. Era uma novidade pro Prates que alguém o visse fazer cinco contra um. Fotografá-lo fazendo isso, então, era ainda mais novo.

“Tá bom, mas rapidinho”, ele disse baixando a cueca novamente.

Sentei na cama de forma a enquadrá-lo apenas da cintura pra baixo. Ele começou a balançar o pinto devagar. Seu pinto era menor que o meu e tinha bem menos pelos, isso me enchia de orgulho. Por outro lado, ele já sabia fazer cinco contra um e eu não. Isso talvez significasse que ele já tinha vivido mais experiências sexuais do que eu. No que ele estaria pensando? Será que ter uma pessoa fotografando seu pênis era realmente algo excitante? Até onde eu sabia, nós gostávamos de meninas, embora jamais tivéssemos beijado alguma até aquele momento. Mas a verdade é que ver seu pinto pra fora era algo excitante também pra mim. Era um pouco estranho, claro, porém era

estimulante. Era o primeiro corpo além do dos meus pais que eu via tão de perto e que estava consciente da minha presença. Tive vontade de colocar meu pinto pra fora e tentar fazer também, mas preferia tirar mais fotos.

De repente, ele começou a grunhir e a acelerar o movimento. Seu rosto estava muito vermelho. Então ele deu um gemido longo e foi reduzindo aos poucos a velocidade dos movimentos.

“O que aconteceu?”, perguntei.

“Cheguei na melhor parte”, ele disse com a voz pastosa. Deitou na cama, fechou os olhos e respirou fundo.

Naquela noite, tentei fazer cinco contra um pela primeira vez. Primeiro eu não sabia muito como, mas resolvi olhar as fotos para me inspirar no desempenho do Prates. Tentei agarrar meu pinto como ele tinha ensinado e, assim que comecei a balançá-lo, percebi que isso provocava uma sensação gostosa. Fui acelerando aos poucos, comecei a suar e senti meu coração bater forte. Mas o Maurício tinha razão, de repente, algo incrível aconteceu. Eu senti um arrepio subir do meu pinto e ir até a minha cabeça. Foi a melhor sensação do mundo. Meu pinto tinha ficado um pouco assado, quente e sensível, mas era incrível. Desde então nunca mais consegui parar de fazer aquilo. Fazia quando acordava, fazia antes de dormir, fazia quando estava entediado, fazia quando ia almoçar na minha vó, fazia no intervalo da aula, fazia no banheiro do cinema, fazia na casa dos meus amigos, fazia na sala da minha casa, na cozinha da minha casa, no quarto dos meus pais e onde mais eu estivesse sozinho.

Um dia, minha mãe abriu a porta do meu quarto e eu estava em pleno ato de cinco contra um. Ela deu um grito e derrubou a cesta de roupas no chão. Eu guardei o pinto numa velocidade que não sabia que meus braços eram capazes.

“Benjamin! O que tu tá fazendo?”

“Sai daqui!”

Quando meu pai chegou do trabalho, veio até o meu quarto e sentou do meu lado.

“Tua mãe pediu pra eu conversar contigo sobre um negócio que ela viu tu fazer hoje de tarde.”

Eu não disse nada. Só queria que aquela conversa acabasse.

“Punheta é normal”, eu não sabia o que a palavra punheta significava. “Mas tem que ser feita com parcimônia. Se tu fizer isso várias vezes por dia pode acabar te machucando. Provavelmente tu vai ouvir teus amigos punheteiros dizendo que bater uma faz crescer pelos nas mãos, que pode dar câncer ou que te deixa careca. Nada disso é verdade. É balela de virgem. Mas tem uma coisa que é certa. Toma cuidado com o teu pau. Daqui a uns dez anos tu vai começar a usar ele pra valer e aí tu vai agradecer por eu ter te dito isso. Então quando for bater punheta, lava bem a

piroca. E, entre uma punheta e outra, espera umas horas, deixa o pau descansar um pouco. E o mais importante, sempre em lugares fechados em que tu esteja sozinho.”

Aquelas eram algumas palavras novas para o meu repertório. Iriam servir bem pra eu impressionar meus amigos com um vocabulário mais rebuscado de palavras.

“Outra coisa”, meu pai disse. “Daqui a um tempo, na hora que tu for gozar, vai sair um líquido branco de dentro do teu pau. Não precisa te assustar quando isso acontecer. Mas usa papel higiênico quando for bater punheta e, de preferência, goza dentro de uma meia ou na pia do banheiro. Não goza em qualquer lugar por aí porque ninguém vai limpar depois”.

Uma coisa estranha começou a acontecer depois que minha mãe me flagrou batendo punheta. Toda vez que eu estava prestes a começar a me masturbar ela me chamava para ajudá-la com alguma coisa. Não sei se era coincidência ou se, de alguma forma extra-humana, ela sabia que exatamente naquele momento eu estava com a mão no meu pau imaginando uma mulher pelada. O fato é que isso aconteceu diversas vezes. Sempre quando eu estava no meu quarto, fechava a porta e baixava as calças, a voz de minha mãe ecoava de outro cômodo da casa: “Benjamin! Me ajuda aqui!”.

Nas primeiras vezes eu ficava muito irritado com isso. Meu pau amolecia, como se ficasse triste por não ser utilizado, e eu ia ajudar minha mãe com o que quer que fosse. Depois de um tempo, eu vi nisso uma possibilidade de testar minha velocidade. Eu começava a sacudir meu pau de leve, minha mãe gritava meu nome e aí eu dava tudo de mim. Me masturbava o mais rápido possível para tentar terminar antes que minha mãe viesse me chamar na porta do quarto. Durante a punheta ela gritava meu nome mais uma, duas, três vezes, até que vinha ao meu quarto e batia na porta. A ideia era terminar antes que isso acontecesse. Eu consegui bater o recorde de terminar a punheta antes que ela gritasse meu nome pela segunda vez. Era como um jogo.

\*.\*.\*

Sentado na cama de Cecília, segurando a revista com uma mão e o pau com outra, eu tentava descobrir qual daquelas mulheres mais me encantava. A maioria tinha seios enormes e duros, mas esses não me interessavam. Foi então que encontrei uma modelo que tinha peitos pequenos e me lembrei de Cecília. Ela não era ruiva e não tinha olhos azuis, mas os seios eram muito parecidos. Decidi que seria com ela que iria bater punheta. Comecei a sacudir meu pau e, conforme olhava pra ela, pensava em Cecília. Como seriam seus peitos? Seriam como os da mulher na revista? Pequenos, com mamilo rosados e miúdos? Será que algum homem já tocou nos seios de Cecília? Será que ela me deixaria vê-los? Fui acelerando o movimento, meu pinto começou a latejar. Fechei os olhos e imaginei Cecília pelada. Estava perto do final quando, de repente, senti um líquido úmido

na minha mão. Olhei pra baixo e uma gosma esbranquiçada escorria para fora do meu pau. Fiquei paralisado. Aproximei a geleca do meu nariz e cheirei. Era um cheiro forte e azedo. Encostei aquilo na minha língua e senti um gosto forte e enjoativo. Olhei para os lados procurando algum lugar em que pudesse me limpar. Não parecia haver nada.

Ainda segurando o pau, caminhei por todo o quarto procurando algum papel higiênico, lenço ou toalha. Cecília tinha esvaziado o aposento. Comecei a abrir as gavetas, uma por uma. Na primeira, os cadernos da escola. Eu não podia usar eles. Depois, algumas moedas, cabos e canetas. Por fim, na última gaveta da escrivaninha, encontrei algumas folhas de papel. Peguei, pensando em usá-las, mas foi então que vi que havia algo escrito nelas. Deviam ser umas três ou quatro páginas e na primeira, escrito a mão, dizia: “‘Roteiro ainda sem título’ de Cecília Sampaio”. Larguei as páginas em cima da cama e me lembrei da própria revista. Arranquei uma das folhas e a usei para esfregar meu pau e limpar minhas mãos. Amassei bem a página, coloquei no bolso e fui ao banheiro. Joguei fora o papel amassado e lavei as mãos.

Voltei pro quarto um pouco mais calmo. Aquela gosma era, provavelmente, o que meu pai havia dito que um dia sairia de meu pau. Mas eu ainda não sabia muito bem o que era aquilo. Quando sentei na cama, percebi que aquelas folhas de Cecília ainda estavam ali. Eu já tinha ouvido a palavra “roteiro” quando Caio estava no Brasil. Lembro que uma vez ele contou para mim e para Cecília que o roteiro era a parte mais importante de um filme, mas que ninguém reparava que ele existia. Peguei as folhas e comecei a ler.

\*.\*.\*

## CENA 1 – MINHA CASA

Ainda é de madrugada quando a menina acorda. Ela abre os olhos assustada, em dúvida se ouviu batidas em sua porta ou se essa suspeita diz respeito a um sonho do qual ainda não voltou totalmente.

MENINA:

Quem é?

Ninguém diz nada. A ausência de resposta faz com que ela se sinta sozinha. Mas logo ela ouve barulhos na cozinha e se tranquilizam, pensando que há alguém ali perto. Vidros se chocando, portas de armários batendo, sussurros. A tranquilidade dura pouco, pois em seguida ela se dá conta de que não é comum que haja movimentação na casa naquele horário. Ainda faltam algumas horas

para acordar, mas os barulhos são cada vez mais altos e aflitos e, de repente, ela se dá conta de que está totalmente desperta.

A menina percebe que tem duas opções: tentar dormir de novo e esquecer que acordou, ou levantar e aceitar que algo está acontecendo. Ela sabe que, na hora em que abriu os olhos, já tinha decidido o que ia fazer, mas ainda se permite refletir sobre as duas opções possíveis. Ela remove o cobertor com calma e movimenta as pernas em direção ao chão para que elas repousem exatamente em cima de suas pantufas de joaninha. Quando ela sente o piso frio na sola dos pés, lembra que deixou as pantufas no banheiro. Nunca tinha percebido como o chão de seu quarto era tão gelado e isso a faz repensar sobre sair da cama e seguir em frente. Pula na ponta dos pés até o armário e pega um par de meias grossas. Volta pra cama e depois de calçar as meias reconhece a voz de seu pai falando numa altura e clareza que só podem significar que está no telefone. Abre a porta do quarto devagar.

O corredor está escuro e vazio. Primeiro, ela olha em direção quarto dos pais, mas a porta está fechada. Depois, olha em direção à sala e vê que a única luz acesa é a da cozinha. Os barulhos agora estão mais altos e claros e ela é capaz de compreender algumas palavras que seu pai diz.

PAI (ao telefone)

Eu sei, eu sei... Não, a gente achou que não precisava, mas ela está com muita dor... Sim, ela já tem uma consulta amanhã de manhã e por isso pensamos em esperar um pouco...

Ela caminha devagar em direção a cozinha. À noite, a casa parece muito mais gelada do que costuma ser. Ela sente um vento frio atingi-la no pescoço, mas sabe que nenhuma janela está aberta. Aos poucos, vai se aproximando da cozinha e vê a figura do pai, em pé, de pijamas, segurando o telefone com o ombro e usando as duas mãos para mexer em um armário no alto. O pai pega alguns frascos de remédio, olha o nome e depois guarda de novo. Parece estar fazendo isso já há algum tempo.

PAI (ao telefone)

Não tem... sim, eu já olhei... Pois é, acho que vou ter que ir na farmácia comprar...

A menina se encosta na soleira da porta e observa o pai que, concentrado em seus movimentos, ainda não percebeu sua presença. Ela pensa em dizer alguma coisa, mas não sabe como intervir, não quer atrapalhar a concentração do pai que parece ter pouco tempo para resolver o assunto.

O pai pega um dos frascos e o deixa cair no chão. Ele rola até os pés da menina e, então, ele

nota que ela está lá. Por um momento, o pai fica parado, observando a menina e segurando o telefone ainda com o ombro.

PAI (ao telefone)

Já te ligo, pera aí.

O pai desliga o telefone e junta o remédio.

PAI:

O que tu tá fazendo acordada essa hora?

A menina não responde. Só esfrega os olhos e olha para os remédios nas mãos do pai.

PAI:

A mãe não está se sentindo muito bem. Por que tu não volta pra cama? Eu preciso achar um remédio aqui pra ela.

MENINA:

Estou com frio.

PAI:

Cadê a tua pantufa? Tu não devia estar caminhando aqui só de meias.

MENINA:

Não sei.

PAI:

Quer beber alguma coisa antes de deitar?

MENINA:

O que a mãe tem?

PAI:

Ela está um pouco doente, mas vai ficar tudo bem. Volta pra cama que amanhã a gente conversa.

\*.\*.\*

Virei a última folha procurando uma continuação, mas o roteiro havia acabado.

Eu não consegui dormir naquela noite naquela noite. Fiquei pensando no que Cecília tinha escrito. Quem eram aqueles personagens? De onde ela tinha tirado tudo aquilo? E por que havia escrito? Era impossível não imaginar a personagem da menina como sendo Cecília, mesmo que seu nome não estivesse escrito no roteiro. Além disso, a mãe de Cecília tinha estado muito doente poucos meses atrás e não era preciso muito esforço para relacionar aquela cena com o início da doença de tia Anita. No telefone, o pai da menina provavelmente estava falando com alguma outra pessoa da família e, embora suas falas fossem vagas, era possível intuir que estava descrevendo uma crise noturna da esposa.

Eu não sabia se aquela noite havia acontecido de verdade ou não, porém acreditava que sim. De que outra forma Cecília teria pensado naquela cena?

No dia seguinte, sentado na cama de Cecília, ouvindo-a discursar sobre fazer a greve de fala, eu queria perguntar a ela a respeito do roteiro, saber porque ela tinha escrito ele, se ela era aquela personagem e se havia uma continuação. Porém, eu sabia que não podia fazer isso. Ela tinha me feito prometer que eu não ia mexer em nada e ficaria possessa se descobrisse que eu tinha lido aquilo.

Enquanto ela me contava de seu plano, sua empolgação era contagiante e eu sentia que era coautor do protesto, mesmo que não tivesse dito nada. Mas na hora em que ela anunciou no carro que passaria o verão inteiro sem falar uma palavra foi quando eu percebi que isso seria péssimo pra mim também. Eu não poderia conversar com ela, não poderia brincar com ela e não poderia fazê-la falar sobre o roteiro.

Paramos na estrada para almoçar. Tio Albano pegou Gui no colo e entrou no restaurante. Tia Anita disse que precisava ir no banheiro e correu também para dentro. Cecília ficou do lado de fora, observando a estrada.

“Me conta alguma história de como tu te queimou?”, pedi pra ela.

Ela me olhou e depois voltou a encarar a estrada.

“Eu concordo com o teu protesto, mas não é pra mim que tu está protestando. Então comigo tu pode falar.”

Cecília pegou o celular do bolso e começou a digitar rápido. Terminou e mostrou o que havia escrito: “um protesto é um protesto. Não há exceções”. Aquilo já estava me irritando. Tive vontade de dizer que, ao se comunicar comigo pelo celular, ela já estava fazendo um tipo de

exceção. Mas decidi entrar porque estava morrendo de fome.

Lá dentro não vi meus tios, o restaurante era amplo e estava muito cheio. Excursões de ônibus, famílias em viagem, motoristas e passageiros se amontoavam em uma imensa fila para pegar comida no buffet. Decidi correr pro banheiro. Apenas um homem estava no mictório fazendo xixi. Fiquei enrolando, esperando ele sair. Lavei as mãos, ajeitei meu cabelo. O homem logo foi embora. Corri para a cabine mais afastada do banheiro, baixei as calças e comecei a esfregar meu pinto. Mais uma vez tentei sobrepor o rosto de Cecília à fotografia da revista. A imagem da modelo já não era mais tão clara em minha mente. Eu não lembrava, por exemplo, se ela tinha coxas grandes e se seu umbigo era pra fora ou pra dentro.

Ouvi a porta do banheiro abrir. Resolvi parar os movimentos, cuidando para não roçar em meu cinto que fazia muito barulho.

“Benjamin, tá aí?”, era a voz do meu tio Albano.

“Tô” respondi.

“Ah, tá. Só queria saber onde tu tava. Estamos em uma mesa lá atrás.”

Saí do banheiro e fui pra fila do buffet. Vi Cecília pegando seu prato e corri até ela. A comida não parecia nada convidativa. A carne estava empapada em um molho que mais parecia barro e a salada estava completamente murcha. Cecília certamente faria piada com a comida, mas estava quieta, se servindo.

“Nossa, essa carne parece uma diarreia que eu tive mês passado”, falei pra ela. Ela adorava piadas nojentas.

Cecília só me olhou com cara de nojo e voltou a se servir.

“Fala comigo, por favor.”

Ela me encarou com uma expressão de “para de tentar atralhar meu protesto” e pesou seu prato numa balança.

Eu não conseguia entender porque Cecília me incluía no tal “sistema opressor”. Normalmente, quando estávamos juntos, conversamos muito e fazíamos piada com quase tudo. Éramos aliados contra os adultos e não inimigos. Dessa vez eu estava me sentindo excluído e daquela forma meu verão seria horrível. Além de tudo, Cecília estava mais velha. Pela primeira vez, desde que nascemos, seu corpo, postura e jeito de agir escancaravam o fato de que ela já tinha acesso a níveis da experiência humana que eu ainda não conseguia compreender. O pior é que ela não parecia só mais velha, ela parecia muito mais velha, mesmo que fossem só dois anos de diferença. E eu temia que ela também tivesse percebido isso.

Cecília ia a festas sozinha sem hora pra voltar. Eu jogava videogame até às nove e meia e, antes de dormir, no máximo batia punheta. Cecília despertava interesse em homens mais velhos e certamente já havia beijado centenas deles. Eu beijei uma única menina em toda a minha vida num



jogo do desafio e depois de me beijar vi ela olhando pra amiga e enfiando um dedo na goela. Cecília conhecia palavras como "protesto", "sistema" e "revolta". Eu mal sabia o que era gozar. Por que ela iria me querer como aliado?

Albano terminou seu almoço e levou o Gui para brincar numa pracinha do lado de fora do restaurante. Cecília também se levantou e saiu sem dizer pra onde ia.

“Em vinte minutos vamos embora, então não some”, Anita falou e começou a comer.

“E aí, Benjamin? Como tá o colégio?”

“Tá bem.”

“Tua mãe me contou que tu passou de ano com A em tudo.”

“Pois é.”

“Parabéns. Não deve ter sido fácil.”

Olhei pra tia Anita e me lembrei da primeira vez que fui visitá-la no hospital. O dia estava muito quente, mas, de alguma forma bizarra, o ar condicionado conseguia fazer com que sentíssemos frio. Desci do elevador ao lado de minha mãe que trazia consigo uma sacolinha com uma revista, alguns chocolates e duas calcinhas. Caminhávamos por um corredor comprido e largo quando ela me olhou e disse:

“No hospital tem que falar baixo, viu? A maioria das pessoas aqui tá dormindo.”

Não falei nada. Toda a vez que passávamos por uma porta entreaberta eu tentava espiar lá dentro, mas minha mãe estava caminhando rápido demais e eu tinha que acompanhar seu passo. Paramos em frente ao quarto 613 e ela bateu na porta.

“Pode entrar”, alguém disse.

Minha mãe abriu a porta e entramos em um quarto grande. Tia Anita estava em uma cama alta com o encosto levantado, de forma a deixá-la meio deitada, meio sentada. Tio Albano, recostado em uma poltrona, olhava para a televisão, onde uma mulher mostrava como cozinhar o peru de natal. Cecília estava deitada no sofá, muito arrumada, mexendo em seu celular. Ela percebeu que tínhamos chegado, deu um olhar furtivo e voltou a encarar o telefone.

“Bom dia”, minha mãe disse e abraçou tia Anita.

“Que bom que vocês vieram, já não aguento mais ver TV”, tia Anita falou.

Minha mãe estendeu a sacolinha. “Trouxe tudo o que tu pediu e uns chocolates que o Albano falou que tu pode comer.”

“Pode e deve”, tio Albano disse. “Essas gosmas que eles chamam de sopa são uma merda.”

“O Albano tá mais irritado que eu de estar no hospital.”

“Não tô irritado. Só acho que eles podiam trazer umas comidas mais atrativas. Aquela coisa parece vômito.”

“Ai, Albano. Chega.”, tia Anita falou. “Oi, Benjamin. Não vai vir me dar um abraço?”

Só quando cheguei perto dela que notei a quantidade de cabos que estavam presos ao seu braço e ao seu peito. Eles eram ligados em alguns aparelhos grandes e finos que estavam do lado da cama. Um deles apitava a cada trinta segundos. Tia Anita estava com o rosto pálido e as bochechas pareciam chupadas para dentro.

“E aí, como tu está?”, minha mãe perguntou.

Tia Anita e tio Albano se olharam.

“O médico acabou de vir aqui”, tia Anita disse.

“E aí?”

Cecília levantou do sofá e veio até mim.

“Benjamin, vamos dar uma volta?”

Fiz que sim e saímos do quarto. Caminhamos pelo corredor em direção a um pátio interno que tinha alguns bancos.

“Por que tu tá toda arrumada?”

“Eu tinha um aniversário.”

“Não tem mais?”

“Acho que vai chover. E eu perdi um pouco a vontade de ir.”

Percebi que ela queria que eu perguntasse sobre sua mãe, mas eu tinha medo de que aquele assunto fosse triste demais. No fundo, eu sabia que as coisas não iam bem, mas não sabia exatamente o quão mal iam.

“E a tua mãe?”. Minha voz saiu engasgada, não sei se ela ouviu o que eu perguntei.

“Eu acho que eles não querem que eu saiba, mas eu sei. Ela vai morrer, Benjamin. Tá na cara”. As palavras saiam secas, parecia que toda a emoção que deveria carregá-las havia sido extraída para um buraco negro.

“Pode ser que não. O que o médico disse?”.

“Disse que não tem nada de bom pra nos dizer agora e que ainda vai fazer uns exames.”

“Mas então, ele não sabe.”

“Mas eu vi meu pai conversando com ele depois no corredor. Pela cara dele a coisa não tá nada boa.”

“A gente sempre pensa no que é pior, mas não adianta se precipitar, tem que esperar pra ver.”. Eu queria ser mais convincente em meus consolos, mas a verdade é que eu também achava que tia Anita ia morrer. Já fazia um mês que ela estava internada e, até então, ela não havia dado sinais de melhora. Talvez, a forma certa de ajudar Cecília fosse ser direto naquilo que eu pensava e começar a conversar com ela sobre o fato de que a mãe dela morrer não significava que ela também morreria. Mas eu não tinha coragem de ser tão sincero assim. Eu via em seu rosto o cansaço de estar

no hospital, seus lábios estavam rachados, nos olhos duas olheiras roxas e o cabelo grudado na testa pelo suor. Sua queimadura parecia que tinha piorado. Estava mais escura e tinha uma consistência que dava a impressão de que a ferida estava se abrindo. E o fato de Cecília estar toda arrumada era desesperador, como se ela quisesse tentar esconder que, por dentro, estava em frangalhos. Quando dei por mim, notei que minha vontade naquele momento era ter minha câmera e fotografá-la.

\*.\*.\*

Lembrar de tudo isso, sentado no restaurante da estrada ao lado de tia Anita, me deixava inquieto. Era estranho tê-la ali, junto comigo, pensando que uma notícia de cura nunca tinha sido explicitada. Alguns sintomas melhoraram e, em uma tarde, três dias antes do Natal, minha mãe me acordou para me contar que tia Anita estava voltando pra casa. Mas havia uma diferença entre dizer que ela tinha se curado e que ela ia sair do hospital. Na hora eu não entendi exatamente o que aquilo significava. Depois de um bom tempo internada, sem nenhuma cirurgia ou mudança drástica de diagnóstico, ela estava conosco, na ceia de Natal, sorrindo e conversando sobre as banalidades do dia a dia como se nada tivesse acontecido. Naquele ponto, eu concordei com Cecília sobre os adultos não quererem que a gente soubesse tudo que estava acontecendo com tia Anita. Eu acho que, pela primeira vez, eu entendi como Cecília se sentia, excluída de saber algo essencial sobre alguém que amava. Além disso, Caio não deu as caras enquanto sua mãe estava no hospital. Cecília me disse que recebeu um e-mail dele dizendo que tentaria vir visitar, que mandaria dinheiro pra ajudar com as despesas, mas depois não falou mais sobre isso. Eu precisava tentar conversar com ela de novo sobre aquilo, dizer que eu estaria ali pra ela.

Albano apareceu com o Gui no colo.

“Vamos?”, ele perguntou.

Sáímos do restaurante e eu estava ansioso para encontrar Cecília. Queria conversar com ela, falar que a entendia. Quando chegamos no estacionamento, vi que ela estava numa pracinha, dentro de um balanço grande demais pra ela. Fui correndo até lá.

“Ceci, preciso conversar contigo”.

Cecília nem me olhou. Continuou concentrada em se embalar e fingir que eu não estava ali.

“Sério, preciso que tu fale comigo. É muito importante.”

Ela saltou do balanço e começou a caminhar em direção ao carro. Eu já não estava aguentando mais ser ignorado por ela. Não ia aceitar passar todo o verão naquela situação. Seria horrível.

Tio Albano estava colocando o Gui na cadeirinha do carro e tia Anita falava com alguém no celular. Fui correndo e alcancei Cecília em sua caminhada. Aproximei minha boca do seu ouvido e

disse:

“Eu li o roteiro que tu escreveu.”

Ela freou. Virou o rosto pra mim e me olhou fixo, suas pálpebras tremiam. E então aconteceu algo que eu jamais imaginaria que fosse acontecer. Ela começou a chorar muito alto. Tio Albano e Tia Anita vieram correndo. Ela chorava de uma forma que eu nunca tinha visto Cecília chorar. Seu rosto estava vermelho e, conforme as lágrimas caíam, ela virava a cabeça pros dois lados em movimentos bruscos.

“Filha, o que tá acontecendo?”, tia Anita perguntou.

“Desculpa, Ceci. Só queria que tu falasse comigo”, eu disse.

Ela respirou fundo, mas o choro não parava. Em meio as lágrimas e aos soluços ela só conseguiu gritar:

“Seu punheteiro de merda!”, entrou no carro e bateu a porta com força.

Foi aí que o Gui começou a chorar.

3.

Já fazia um tempo que Cecília andava diferente. Ela sempre teve sua dose de rebeldia, seu orgulho que a fazia achar que nunca estava errada e seu temperamento de pavio curto. Mas, de uns meses pra cá, o comportamento dela tinha mudado consideravelmente. Eu não sabia exatamente o que ela fazia que deixava meus tios preocupados, mas ouvi minha mãe contando pro meu pai que tio Albano estava pensando em levar Cecília num psicólogo. Ao mesmo tempo que ela estava mais explosiva, estava também mais retraída. Se comunicava menos, se fechava mais e quase sempre estava com a cara fechada. Então a única solução parecia ser a terapia.

O primeiro indício de que algo estava errado foi o mau desempenho escolar. O boletim do segundo semestre chegou e ela tinha reprovado em metade das disciplinas, o que a deixaria pendurada pra prova de recuperação lá no final do ano. Isso já assustou meus tios, mas, em um primeiro momento, eles relativizaram a situação. Por ela estar no auge de sua adolescência, eles resolveram lhe dar um desconto. Mas nos meses seguintes as notas não melhoraram. Aquele boletim decepcionante não havia sido apenas um escorregão e sim um prenúncio de que sua dedicação em relação a escola parecia estar com os dias contados. Quando perguntavam se ela tinha estudado pra prova do dia seguinte, ela dizia que não, que escola era uma merda e que estava só esperando se formar pra fazer o que queria de verdade. Mas a verdade é que Cecília nunca soube exatamente o que queria. Nas vezes que conversamos sobre o que gostaríamos de ser quando crescêssemos, Cecília sempre tinha respostas prontas, mas que sempre mudavam.

Uma vez me disse que queria ser astronauta. Ainda éramos crianças, então era natural que ela viesse a mudar de opinião nos anos seguintes. Depois disse que queria ser da máfia porque amava um jogo de computador em que você era um mafioso, tinha de matar pessoas, vender drogas e era muito respeitado. Quando ela passou dos treze, suas respostas se tornaram um pouco mais realistas, mas ainda assim ela sempre mudava. Pensou em ser médica, mas mudou de ideia quando descobriu que teria de estudar muito pra passar no vestibular. Cogitou engenharia porque era muito boa com matemática, mas quando ficou sabendo que era um curso majoritariamente masculino desistiu. Pensou em direito, em geografia, em arquitetura, mas nenhuma dessas ideias durava muito tempo. E o que mais me irritava era que ela sempre tinha absoluta certeza do que queria e, na próxima vez que conversávamos, ela já tinha mudado. Sua mais recente certeza era a de não fazer faculdade. Achava que a lógica imposta pela sociedade era muito prejudicial às verdadeiras potencialidades das pessoas. Ser obrigado a passar anos no colégio pra depois fazer uma prova, entrar em uma faculdade pra depois trabalhar, constituir família pra depois morrer. Era uma trajetória pouco criativa, segundo Cecília, e que parecia robotizar as pessoas não permitindo que elas explorassem outras opções ao longo da vida.

Nos cafés na casa de nossa avó, que sempre reuniam toda a família, eu e Cecília gostávamos de sair de fininho do meio das outras pessoas e nos escondermos no próprio quarto de nossa vó, que era bem grande. Um quarto em tons de vermelho, cheio de quadros antigos, armários espaçosos com roupas velhas e um cheiro de tabaco e hortelã. Nós sentávamos, eu em cima da cama e Cecília em uma poltrona de cor do nosso avô, e ficávamos um bom tempo conversando.

“Benjamin, pensa comigo. Por que somos obrigados a fazer faculdade?”

“Sei lá, pra ter um emprego?”

“Mas e por que ter um emprego?”

“Pra ganhar dinheiro.”

“Mas e por que ganhar dinheiro é importante?”

“Por que se não a gente não tem onde morar, o que comer.”

“Tu já aprendeu sobre pré-história no colégio?”

“Claro que já.”

“Naquela época as pessoas tinham empregos?”

“Essa comparação não faz sentido.”

“Por que não?”

“Por que o mundo mudou completamente.”

“A primeira coisa que tu devia te dar conta antes de ficar dizendo que algo não faz sentido é que tu não percebe o que tu realmente tá dizendo.”

Ouvi alguém lá em baixo dar uma gargalhada irritada.

“Quando a gente diz que algo não faz sentido, estamos partindo do pressuposto de que as coisas precisam fazer sentido pra que elas sejam feitas, mas isso é a maior mentira. A maioria das coisas não faz o menor sentido e isso é uma coisa ótima.”

“Sei lá.”

“Pensa uma pessoa que passa a vida inteira só comendo coisas saudáveis, fazendo um monte de exercício e daí quando chega aos cinquenta anos descobre que está com câncer. Isso faz sentido pra ti?”

“Sei lá.”

“E daí tem uma outra que fumou a vida inteira e vive até os noventa anos. Isso não faz o menor sentido, concorda?”

“Acho que sim, embora isso não tenha nada a ver com a pré-história.”

“Claro que tem. Em algum momento, a raça humana inventou que existia esse negócio chamado dinheiro e que precisamos disso pra termos as coisas. Mas só as coisas é que existem, dinheiro é só papel.”

“E daí?”

“E daí que essa lógica não faz sentido. Só que é a coisa que menos faz sentido que as pessoas mais acham que faz sentido. Só que não faz. E se dar conta disso é fundamental pra poder se libertar dessa lógica de escola, faculdade, trabalho, família, túmulo.”

“Mas e por que eu ia querer me libertar disso?”

“Pra poder fazer coisas bem mais legais.”

“Eu tenho vontade de fazer faculdade.”

“Isso porque tu é mente fechada. Eu queria mesmo é fugir.”

“Fugir pra onde?”

“Eu ouvi falar que existe uma comunidade autossustentável no interior do Rio Grande do Sul que as pessoas só comem coisas da natureza, constroem as próprias casas, plantam. Por isso a pré-história tem a ver. Essa gente não se adequa a lógica que foi inventada pelo ser humano, essa gente só vive como a natureza disse que é pra viver. E elas nem usou roupas, tá todo mundo pelado.”

“Tu tá brincando, né?”

“Eu pareço estar brincando?”

“Mas e o que os teus pais iam pensar se tu fugisse?”

“Eles já nem me entendem, Benjamin. Eles tão presos na lógica que não faz sentido.”

“Mas a tua mãe tá no hospital. Tu vai deixar ela assim?”

Cecília me encarou por alguns segundos.

“Talvez na natureza eu até encontre uma forma de ajudar ela.”

Uma semana depois, tio Albano ligou para minha mãe desesperado, sem saber onde Cecília estava. Eu contei tudo sobre nossa conversa e minha mãe ficou muito irritada de eu não ter falado antes. Umas horas depois, tio Albano encontrou Cecília na rodoviária, sentada em um banco, apenas com uma mochila nas costas. Ela voltou pra casa e aí a terapia começou.

Mais ou menos um mês depois, meus pais combinaram de eu ir dormir na casa de Cecília pra lhe fazer companhia, pois meu tio teria de dormir no hospital. Antes de eu ir, minha mãe quis ter uma conversa comigo para me dizer que Cecília não estava muito bem e que, então, seria importante que eu fosse lá pra tentar ajudá-la. Tia Anita estava internada e Cecília estava triste. Minha mãe pediu pra eu tentar conversar com ela, fazer com que ela se sentisse melhor. A verdade é que eu estava com um pouco de medo de vê-la de novo depois da nossa conversa sobre a fuga. Eu tinha contado pra minha mãe sobre o que Cecília planejava fazer e havia uma grande possibilidade de ela estar furiosa comigo por causa disso. Talvez, se não fosse eu, ela tivesse conseguido chegar na comunidade autossustentável que tanto queria.

Preparei uma malinha de roupas, peguei escova de dente e shampoo e pelo final da tarde fui

para casa de Cecília. Quando cheguei, tio Albano disse que ela estava me esperando no seu quarto. A casa em que eles moravam era enorme e pensar que teríamos ela inteira só pra nós me deixou muito empolgado. Poderíamos ver filmes de terror, ficar acordados até tarde, pedir comida.

Tio Albano e eu subimos e ele bateu na porta do quarto de Cecília. Ela mandou a gente entrar. A janela estava fechada e apenas um abajur ao lado da cama iluminava o ambiente. O quarto tinha um cheiro forte e azedo. Estava muito bagunçado, roupas espalhadas pelo chão, uma toalha molhada pendurada no encosto de uma cadeira e um monte de papéis jogados em cima da escrivaninha. Ela havia pendurado uns pôsteres nas paredes de uns desenhos meio bizarros que, no escuro, não consegui ver muito bem. Cecília estava sentada de frente pro computador jogando um jogo. Seu cabelo estava desgrenhado e ela usava apenas uma camiseta larga e na parte de baixo, nada, só uma calcinha preta de renda. Quando a vi assim, fiquei nervoso. Nunca imaginei que veria Cecília de calcinha na minha frente.

“O Benjamin tá aqui.”

“Oi”, eu falei.

“E aí”, ela disse, sem tirar os olhos da tela.

“Filha, tô indo lá pro hospital. Eu falei pra Renata te ligar se o Gui precisar de alguma coisa, mas ela disse que ele já tá ficando com sono. Amanhã quando eu sair do hospital eu busco ele e a gente vem pra cá.”

“Uhum.”

Olhei pra tio Albano e ele continuava encarando Cecília. Parecia esperar uma resposta mais positiva. Eu sorri pra ele, tentando oferecer segurança da minha parte.

“Bom, boa noite pra vocês, então. Se divirtam.”

“Tchau, tio”, respondi.

Ele fechou a porta e o único som que restou no quarto foi o do jogo de Cecília que envolvia, basicamente, tiros.

“O que tu tá jogando?”, perguntei.

“CS.”

Comecei a andar pelo quarto e observar o que quer que fosse. Não queria mostrar interesse demais em Cecília se ela não estivesse disposta a conversar comigo. Sua irritação era evidente. Mesmo que o quarto estivesse bagunçado e que houvesse uma intenção clara de transformar o lugar em um ambiente inóspito, ainda restavam indícios do quarto original. Algumas poucas bonecas estavam enterradas no fundo das prateleiras. Um mural de fotos, que anteriormente estava completamente preenchido, ainda exibia agora só três fotos. Uma delas era da própria Cecília em seu aniversário de doze anos em que ela fez uma viagem pra Disney. Na foto, ela ainda usava aparelho e, na cabeça, tinha as orelhas do Mickey. Havia também uma foto de Beyonce no centro de



um palco, provavelmente tirada da internet. Por último, uma imagem de Cecília bebê no colo de Caio, ainda criança. Aquela foto me agrediu. Caio era uma pessoa sobre quem eu raramente pensava a respeito. Já faziam alguns anos que ele tinha ido morar fora do Brasil e eu só ouvia sobre ele quando Cecília o mencionava. Mas, toda vez que ela fazia isso eu me sentia mal. Caio era, com certeza, a pessoa mais importante da vida de Cecília e, por mais que minha participação fosse maior que a dele hoje em dia, Caio jamais perderia seu posto. Olhar para aquela fotografia foi pior ainda, pois ela escancarava o fato de que Caio tinha conhecido Cecília em um momento que eu nem sequer era nascido. Ele havia estado presente em situações que eu jamais poderia ter estado e isso lhe dava vantagem sobre mim. Caio tinha cuidado dela, estado presente nos seus primeiros aniversários e tinha sido seu protetor. Eu era apenas o primo mais novo.

“Ouvi dizer que a Beyoncé vem pro Brasil ano que vem”, falei.

“É, eu queria ir, mas meus pais tão meio sem grana por causa do lance do hospital.”

Me aproximei de Cecília e olhei pra tela. Era um jogo em primeira pessoa. O personagem segurava uma AK-47 e circulava pelo que parecia ser um clube com uma piscina térmica no meio. Um inimigo apareceu e Cecília acertou ele na cabeça. Um sangue muito fajuto jorrou de seu crânio.

“E como tá tua mãe?”, perguntei.

“Acho que tá ok.”

“Deve estar sendo difícil pra ti.”

“Ah, pior que não”, ela disse e morreu no jogo. Deu pause, se virou pra mim e sorriu. Aquele sorriso me deixou mais tranquilo.

“Desculpa se eu contei pra minha mãe sobre a tua fuga.”

“Tudo bem. Era uma ideia meio louca mesmo.”

Meus olhos estavam descontrolados, querendo muito descer e encarar a calcinha de Cecília. Decidi caminhar pelo quarto de novo pra tentar me acalmar.

“Ouvi dizer que tu tá fazendo terapia”, falei.

“Ai, sim. É horrível.”

“Por que horrível?”

“Primeiro que a mulher que me atende é uma idiota. Depois, que um dia eu tava na sala de espera e saiu lá dentro um colega meu e o guri é retardado mental.”

Olhei pra ela de novo pra tentar entender se ela estava achando aquilo um pouco engraçado ou se estava realmente irritada.

“E eu não tô brincando. Ele é retardado de verdade. Às vezes eu olho pra ele durante a aula e o guri tá babando. Ele tem uns dentes tri amarelos, cheira mal e fala umas coisas absurdas. As pessoas devem achar que eu sou assim também pra me jogar numa terapia.”

Eu não soube o que dizer. Não sabia muito bem como uma terapia funcionava.

“O pior é que o guri ficou todo feliz de me ver lá. Agora sempre vem falar comigo na aula.”

“Que saco isso”. Tudo que eu podia fazer era apoiar, mas com cautela para não insinuar que Cecília era igual a ele. “Mas tu não é assim. Vai ver esse guri tem problemas psicológicos.”

Cecília me encarou levantando as sobrancelhas.

“Não que tu tenha”, falei. “Mas ele pode ter.”

“Tudo bem, Benjamin. Eu sei o que as pessoas tão falando de mim. Vai ver eu tenho problemas sim e sou parecida com o Bruno. Eu só quero fazer logo dezoito anos pra poder dar o fora daqui.”

“Vai tentar fugir de novo?”

“Com dezoito anos não é fugir. Daí já vou ser maior de idade e posso fazer o que eu quiser da minha vida.”

Sentei na cama de Cecília e dei uma olhadinha rápida em sua calcinha pra sanar minha curiosidade. Não sei se ela percebeu.

Ficamos um tempo jogando computador. Ela deixou eu jogar algumas vezes, mas eu sempre morria rápido. Era um jogo online em que estávamos lutando contra pessoas que poderiam ser de qualquer lugar do mundo. A maioria deviam ser nerds que passavam o dia atrás da tela do computador e era por isso jogavam tão bem. E eu adorava ver o quanto Cecília conseguia ganhar deles ou, pelo menos, jogar no mesmo nível. Eles mal sabiam que, controlando um daqueles bonecos terroristas, estava uma mulher como Cecília, provavelmente mais velha e mais interessante do que todos eles.

Meia hora depois, ela encheu o saco de jogar computador e sugeriu que fossemos ver um filme. Descemos até o andar de baixo e sentamos no sofá de frente pra TV de tela plana que ficava na sala. Eu queria que estivéssemos conversando mais, mas Cecília estava quieta, parecia um pouco sonolenta. Eu tentava pensar em algo para puxar assunto, mas tudo parecia bobo ou pouco interessante, e falar sobre a vida dela sempre iria recair no fato de que sua mãe estava no hospital e Cecília não estava disposta a conversar sobre isso. Talvez ajudá-la fosse tentar fazer com que ela esquecesse um pouco do sofrimento.

“Que filme vamos ver?”, perguntei.

“Alguma sugestão?”, ela disse, se atirando no sofá e zapeando de canal em canal numa velocidade rápida demais para compreender o que estava passando.

“Pensei em vermos um filme de terror”, falei. Cecília me olhou desanimada, como se achasse infantil da minha parte acreditar que ver um filme de terror era grande coisa. Enrubesci.

“Tá”, ela falou. “Qual?”. Aquela pergunta me pegou de surpresa. Geralmente era Cecília quem comandava. Ela decidia o que iríamos fazer, quais filmes iríamos ver e quando iríamos mudar

para outra coisa. Desde pequenos ela foi a líder de nossa dupla, nunca era eu quem tomava as decisões.

“Não sei”, eu disse e ela voltou a encarar a televisão, como se minha chance de decidir algo por nós tivesse passado. Então ela deu um pulo do sofá e me encarou, sorrindo.

“Tá afim de experimentar uma coisa?”

“O quê?”

“Vem comigo”, ela disse.

Em questão de segundos, Cecília voltou a comandar nossas ações e aquilo me deixou mais leve. Subimos de volta para o quarto. Quando entramos, Cecília puxou uma caixinha de dentro do seu armário. Sentei em sua cama e senti seu cheiro. Era forte, porém agradável. Aquele cheiro genuíno de quem não está protegido por um escudo de perfume ou pelo odor do shampoo. Era o cheiro real de sua pele.

De dentro da caixa, Cecília retirou um estojo pequeno azul marinho. Ela abriu o zíper e puxou alguns objetos do fundo do estojo. Uma coisinha de madeira redonda, uns papeizinhos e um saquinho com um negócio verde musgo.

“Que isso?”

“Maconha, já ouviu falar?”, ela perguntou, zombando da minha cara.

Obviamente eu já tinha ouvido falar de maconha, embora nunca tivesse visto tão de perto. Já fazia algum tempo que eu e meus colegas eram submetidos a longas palestras e mesas de discussão sobre os malefícios das drogas, sobre a maconha ser a entrada para drogas piores, sobre o quanto a dependência destruía a vida as pessoas. Aquelas palestras não surtiam muito efeito em mim. Na verdade, me deixavam curioso pra saber o efeito que a maconha tinha. Porém, nunca havia surgido uma oportunidade para que eu experimentasse, fazendo com que de vez em quando eu apenas pesquisasse sobre alguns dos efeitos da maconha e, outras vezes, ouvisse alguns depoimentos de amigos que juravam já ter experimentado. Claro que um lado meu tinha um pouco de medo de usar. Até então, minha incursão pelo mundo das drogas se limitava ao álcool e, mais especificamente, à cerveja. Então fumar maconha representaria um avanço considerável nas minhas experiências com esse tipo de coisa.

“Sim, claro”, falei.

“E tu já fumou?”

Fiquei pensando se deveria mentir que sim, mas talvez fosse pior me arriscar a ser descoberto do que admitir que eu nunca havia fumado. Por mais que eu fosse apenas um ano mais novo do que Cecília eu sentia como se ela tivesse milhões de experiências que eu não tinha. Então eu odiava admitir que não tinha feito algo que dava a impressão de aumentar a distância de idade entre nós.

“Uma vez experimentei um pouquinho, mas nem senti nada.”

Ela me olhou, como se estivesse tentando desvendar em meu rosto se isso era verdade ou não. Então disse:

“Bom, hoje tu vai sentir.”

Cecília tinha colocado o negócio verde dentro da caixinha de madeira e estava girando a caixinha. Provavelmente ela percebeu minha cara de incompreensão, pois logo disse:

“Isso que eu tô fazendo se chama dixavar”. Eu ri, como se aquilo fosse uma piada, embora soubesse que não era. “Esse negócio de madeira é o esmugador. Basicamente tô triturando a maconha pra poder fechar um beck.”

“Hum.”

“Vem cá”, ela disse, sem tirar os olhos de suas mãos. Levantei da cama e sentei no chão do lado dela. A camiseta larga estava tapando sua calcinha. “Sente isso”, ela disse e abriu o esmugador. Colocou perto do minha cara e um aroma adocicado penetrou minhas narinas.

“É forte”, falei.

“Sim, essa maconha é das boas. Consegui com o primo de uma amiga que trouxe de Floripa.”

Olhei pra ela sem conseguir esconder minha expressão de curiosidade. Ver o conhecimento de Cecília a respeito de coisas que sempre eram pintadas como proibidas me proporcionou uma empolgação inédita.

“Faz tempo que tu fuma?”, perguntei.

“Um ano, mais ou menos”. Ela tinha começado a fumar com a minha idade. Isso significava que eu ainda não estava atrasado pra acompanhar seu ritmo. “Mas tenho fumado mais ultimamente.”

Ela esticou o braço e pegou um dos papezinhos que estavam dobrados. Abriu ele com cuidado e despejou a maconha dentro. Depois lambeu o papel e foi enrolando devagar até formar um cigarro gordinho.

“Pronto”, ela falou e me estendeu o beck, como se quisesse comprovar que aquilo era de verdade. Peguei e senti sua leveza, aproximei do nariz e cheirei.

“Vamos fumar, então?”, perguntei. Ela deu uma risada.

“Claro. Deixa eu só melhorar um pouco o cenário”.

Cecília se levantou, sentou na frente do computador e colocou uma música. Era uma balada mais ou menos triste, o piano ficava repetindo um riff agudo e o vocalista tinha uma voz pastosa. A melodia fez eu me sentir frágil. Depois, Cecília abriu uma gaveta e tirou um incenso lá de dentro. Acendeu com um isqueiro que, de repente estava em sua mão, e colocou o incenso em cima da escrivaninha. Era um cheiro de cravo misturado com algo mais pesado. Em poucos segundos o

quarto tinha ganho uma atmosfera mais intimista. Me perguntei se Cecília fazia isso toda vez que ia fumar ou se minha presença a motivava a se empenhar mais em criar um clima.

Ela voltou e sentou ao meu lado. Pegou o beck da minha mão, colocou na boca e acendeu. Ela fazia um formato de pinça com os dedos, juntando o indicador e o dedão para segurar a maconha. Puxava com força, trancava a respiração e soprava um jato de fumaça.

“Tu sabe tragar?”, perguntou.

“Eu fumo cigarro de vez em quando.”

“Isso aqui é mais forte. Tu vai sentir mais.”, ela disse e me passou o beck. Olhei pra Cecília e tentei imitar seus gestos. Fiz a forma de pinça e coloquei na minha boca. Na hora, percebi que estava entrando em contato direto com sua saliva e aquilo me deixou nervoso. Puxei com força, mas então senti uma ardência no peito que me fez tossir. Ela começou a gargalhar.

“De boas, de boas”, disse, entre as risadas. “Isso é normal na primeira vez”. Procurei seus olhos, como se pedisse desculpas por ter mentido que já tinha experimentado, mas ela não perdeu tempo e estava tragando com força.

“Conhece essa música?”, ela me perguntou. Prestei atenção no que tocava e um solo de sopros se anunciou como a parte mais bonita da canção. Cecília estava com a boca entreaberta, como se esperasse por algo importante.

“Não. O que é?”

“Andy Shauf, Lick your wounds.”

“É bonito.”

“É, ele tá falando que ficar triste é normal e convidando as pessoas pra ficarem tristes com ele.”

Não falei nada. A relação com o que estava acontecendo na vida de Cecília era óbvia demais para mencionar qualquer coisa. Talvez fosse melhor não deixar claro o quanto aquilo falava dela e manter sua adoração pela música como algo abstrato.

Ela me entregou o beck e se levantou. Tentei tragar de novo e dessa vez não tossi. Aproveitei que ela estava fazendo outra coisa pra fumar mais, não queria ficar menos chapado do que ela. Senti minha cabeça esquentar e percebi que estava meio sonolento. Procurei Cecília com os olhos e quando a encontrei vi que ela estava de frente pro espelho passando batom. Achei engraçado e comecei a rir. Por que ela estava fazendo aquilo? Nós não íamos sair nem nada. Enquanto ela contornava os lábios finos com a tinta, ela balançava a cintura, dançando devagar. Eu não conseguia não rir. Ela viu que eu estava rindo e sorriu.

“Tu já tá chapado? Tu deve ser bem fraquinho pra maconha, hein”. Não entendi se aquilo era uma piada ou não, mas achei melhor me controlar. Não queria ser fraco. E eu ainda não me sentia muito chapado.

“O que tu tá fazendo aí?”, perguntei.

“Passando batom, ué.”

“Mas por quê?”

“Precisa ter motivo?”

“Acho que não, mas achei engraçado.”

Ela terminou de passar e molhou os próprios lábios com a língua. Só então pude ver bem a cor, um vermelho fraco. Eu já estava começando a ficar excitado e não queria que meu pau ficasse duro, Cecília percebia tudo.

“Já sei”, ela disse e veio até mim. “Vou passar em ti também.”

“Batom?”

“É. Por que não?”

“Sei lá, eu nunca fiz isso antes.”

“Então hoje é o dia das primeiras vezes”. Só quando ela disse isso é que me ocorreu que talvez Cecília tivesse passado o batom com intuito de me beijar. Aquilo parecia absurdo, mas não era impossível. Nós estávamos sozinhos na casa dela fumando maconha, isso não era qualquer coisa. Nós nunca tínhamos chegado tão perto da possibilidade de ficarmos um com outro e, embora eu não soubesse exatamente se ela cogitava essa possibilidade ou não, Cecília parecia estar disposta a experimentar coisas novas. O problema é que eu jamais teria coragem de fazer qualquer movimento em direção a isso. Era ela que comandava, então ela que teria que agir.

“Tá, manda a ver”, falei. Ela sorriu e se ajoelhou na minha frente. Outra música começou a tocar. Dessa vez um rock mais pesado com um vocalista de voz potente.

“Levanta um pouco a cabeça”. Obedeci e ela encarou meus lábios. Fiquei me perguntando se cada tipo exigia uma técnica diferente para passar batom. Os olhos de Cecília vidrados em minha boca me deixavam desconcertado. Só de vê-la olhar, com as pálpebras caídas e um sorriso sonolento, eu me sentia nervoso, feliz, com medo e excitado. Quando ela encostou o batom na minha boca senti uma sensação estranha. Tinha uma consistência molhada, mas também um pouco endurecida, era uma tinta grossa. Cecília contornava meus lábios com um movimento lento e delicado e eu via seus olhos acompanhando o batom na medida em que ela o deslocava por minha boca. Acho que eu já estava um pouco mais chapado porque sentia o batom em meus lábios como se fosse uma cola. Minha barriga estava formigando.

“Tá ficando lindo”, ela disse. E, por mais que eu estivesse inclinado a achar que o elogio era irônico, pelo sorriso que ela deu ao dizer aquilo Cecília parecia realmente sincera em me achar bonito de batom vermelho. Eu me sentia como se fosse sua obra de arte em construção e isso me deixava orgulhoso.

“Brigado.”

“Não fala. Ainda não tá pronto”, Cecília disse e então usou o próprio dedo pra espalhar. Quando seu indicador entrou em contato com meu lábio inferir senti um choque elétrico. Talvez ela tenha percebido porque deu um sorriso sem tirar os olhos de seu trabalho.

“Agora faz assim ó”, ela falou, e sugou os próprios lábios pra dentro. Fiz o mesmo. “Vai lá ver como ficou.”

Levantei e fui até o espelho. Quando me vi com a boca toda vermelha tive um acesso de riso. Eu jamais tinha me imaginado assim. Eu era uma mescla do Coringa do Batman e de uma velha rica que faz muito esforço pra ficar bonita, mas acabava sempre ficando brega. Porém, enquanto eu ria, percebi que tinha gostado de fazer aquilo. Me senti livre. Era como se eu fosse capaz de qualquer coisa e como se qualquer coisa não fosse nada demais. Como se o peso de meus temores tivesse se diluído na medida em que eu havia feito algo comigo mesmo que nunca imaginei que faria. Cecília começou a rir junto comigo.

“Vai dizer que não ficou maravilhoso?”

Eu não conseguia falar de tanto rir, mas queria dizer pra ela que não estava rindo do que ela tinha feito e sim de alegria que sentia por estar leve.

“Daqui a pouco a gente vai ficar com fome. Vamos lá em baixo.”

Àquela altura, ambos já estávamos bem chapados. Demoramos meia hora só pra decidir o que iríamos comer porque a cada nova opção iniciávamos um longo debate sobre os prós e contras de nossas possibilidades. Cecília ficou meia hora argumentando que fazia muito mal pra escassez de água do planeta cozinhar uma massa e depois despejar a água dentro da pia. Depois, tentamos encontrar uma receita de almôndegas com recheio de queijo, mas nos distraíamos com os pop-ups do site que, normalmente, eram de propagandas muito engraçadas. Eu sentia meu corpo elétrico e, ao mesmo tempo, mole de um jeito que fazia parecer que meus ossos eram muito maleáveis. Mesmo que não estivéssemos no quarto, eu tinha a sensação de que a música que estávamos ouvindo tivesse descido junto conosco e volta e meia eu parava de falar pra tentar me concentrar no som dela.

Cecília também parecia bastante chapada. Seus olhos estavam pequenos e muito vermelhos. Ela falava mais rápido do que o normal e seus movimentos eram mais bruscos. Além disso, de vez em quando Cecília se perdia no meio das frases, emendava assuntos que não tinham nada a ver um com o outro e volta e meia soltava “que loucura isso” sem nenhum contexto. Acabamos decidindo pedir uma pizza. Depois de três tentativas em que Cecília ligava, mas começava a rir na hora de pedir, eu assumi o telefone e pedi. Metade portuguesa, metade pepperoni.

Uma das coisas que mais me deixou feliz de estar chapado e usando batom era que, como nunca antes, eu estava falando pelos cotovelos na presença de Cecília. Eu dava minha opinião sobre todas as coisas que discutíamos e percebia que ela não só as levava a sério como também ficava

impressionada com a forma como eu pensava. Em algum momento da noite, eu desatei a falar de algo que nem me lembro exatamente o que era, mas misturava amor, solidão, a forma como nos escondemos do que somos e o quanto é impossível conhecermos alguém de verdade. Eu estava tão concentrado em falar sobre aquilo que nem percebi, mas quando olhei pra Cecília seus olhos brilhavam, como se ela estivesse encarando uma mina de ouro, mas ela estava olhando pra mim. E quando vi aquilo, lembrei que não era a primeira vez que notava essa expressão no rosto de Cecília, eu já tinha visto ela olhar desse jeito pra mais uma pessoa e essa pessoa era o Caio.

“Por que tá me olhando assim?”, perguntei.

“Tive uma ótima ideia.”

“Qual?”

Cecília veio caminhando até chegar bem perto de mim. Fiquei nervoso.

“Tu é só um ano mais novo do que eu”. Foi a primeira vez que ela falou isso dizendo *só* um ano. Normalmente ela tirava vantagem de mim afirmando que era muito mais velha.

“E o que é que tem?”, perguntei.

“O que é que tem é que tu faz dezoito só um ano depois de eu fazer dezoito”.

“E?”

“Eu não me importaria de te esperar fazer dezoito pra tu fugir comigo”. Aquilo me pegou de surpresa. Cecília não tinha me convidado para fugir com ela da outra vez que falou sobre isso. E ela estava disposta a me esperar durante um ano só para que eu fosse junto com ela. Tive vontade de chorar de emoção, mas precisava me controlar.

“Eu topo”, falei e abri um sorriso.

“Ótimo! Podemos planejar tudo juntos então”, Cecília subiu em cima do sofá. “A gente vai guardando dinheiro até sermos maiores de idade e daí vamos ter o suficiente pra comprarmos passagem pra qualquer lugar que quisermos”. Aquele plano parecia meio simplório demais. Eu não tinha uma renda pra guardar dinheiro durante tanto tempo e duvidava que Cecília tivesse. Mas eu não queria estragar aquele momento tão importante. Nunca tínhamos estado tão próximos um do outro.

“Preciso te mostrar uma música”, ela disse. “Pera aí”. Cecília subiu as escadas correndo e eu me sentei no sofá. Eu estava amando nossa noite juntos. Não imaginava como seria passar tantas horas só com ela, mas agora que estava lá já sentia aflito por ter que ir embora no dia seguinte. Pela primeira vez na vida, eu acreditava que algo poderia acontecer entre nós de verdade. Até então, nunca tinha tido coragem de afirmar com todas as palavras, mas eu era apaixonado por Cecília. Realmente apaixonado. Eu não me importava com o fato de que ela era minha parente, não me importava que as pessoas fossem achar minha atração por ela estranha. Eu queria beijá-la, transar com ela, ver ela pelada, sentir o peso dos seus seios, o gosto da sua boceta, a textura da sua língua



chupando meu pau, ouvir seu gemido no momento em que ela gozava, ver seu rosto emporcalhado com minha porra. Eu estava completamente apaixonado por ela.

Cecília desceu as escadas correndo carregando seu computador. Sentou do meu lado e disse: “A melhor coisa pra se ouvir quando tá chapado é Pink Floyd.”

Eu já tinha escutado falar daquela banda, mas nunca tinha ouvido nenhuma música deles. Todas as pessoas que eu tinha visto falarem a respeito eram mais velhas do que eu e pareciam muito mais entendidas. Então, quando Cecília disse que ouviríamos, senti que aquilo me afirmava como alguém mais velho. Era quase como se para poder ouvir Pink Floyd você precisava ser convidado por alguém mais velho. Fiquei empolgado. Cecília deu play na música, depois saiu correndo, apagou todas as luzes da sala e voltou a sentar do meu lado. Ficamos submersos na escuridão. A única luz existente era a do computador que incidia um brilho azulado no rosto de Cecília.

A música começava estranha, com uma nota de teclado que parecia ser daqueles de igreja. O som do teclado ia aumentando aos poucos, até que uma bateria e uma guitarra surgiam para tomar conta da atmosfera. Tudo ficava mais macio, meio espacial. Parecia flutuar entre algo confortável, mas também um pouco suspeito. Quando começou o solo de sopro eu já estava de olhos fechados tentando imaginar aqueles sons em minha cabeça. Era uma música muito visual, mas de uma visualidade pouco acessível. De vez em quando eu via algumas cores se misturando e também closes em instrumentos prateados. A voz do cantor eu imaginava como um eco que se perdia em uma sala grande e alta. Eu não conseguia entender a letra e nem queria tentar, aquelas sonoridades já eram informação suficiente. Todos os instrumentos pareciam soar ao mesmo tempo e fazer a base uns pros outros. De vez em quando, o saxofone voltava pra dizer que estava tudo bem. Eu não sabia se havia um coral ou se a voz se desdobrava em diferentes frequências, diferentes registros. Havia uma nota grave que parecia tensionada ao longo de toda a música. Eu me sentia como se aqueles sons me pegassem pela mão, fossem me levando por um corredor escuro e, de vez em quando, me soltassem. Um tempo depois apareciam de novo e voltavam a me proteger. De repente, a música chegou a seu ápice e eu consegui ouvir um trecho da letra “*forward he cried from the rear and the front rank died*”. Abri os olhos. Não gostei de captar um trecho do que o cantor dizia. Antes, ouvindo apenas o instrumental, eu tinha certeza que aquela música falava sobre minha relação com Cecília e que ela tinha escolhido exatamente aquela pra me comunicar algo que não estava conseguindo dizer. Mas agora, vendo que a letra falava a respeito da guerra e dos homens que morriam em batalha, percebi como minhas digressões eram distantes da realidade. Olhei pra Cecília e ela estava chorando. Não chorando de soluçar, mas aceitando que as lágrimas tinham que ser silenciosas. Era como se fosse um ato involuntário de seu corpo que não necessariamente significava que ela estava triste, mas que tinha de ser respeitado. Tive vontade de abraçá-la, dizer

que tudo ia ficar bem e falar que poderíamos fugir naquela mesma noite se ela quisesse. Mas então a campainha tocou.

A partir daquele momento, tudo aconteceu muito rápido, como se alguém tivesse pressionado o *fast forward* de um controle remoto. Cecília deu pause na música, correu para acender a luz e abriu a porta. Ela pagou o entregador, pegou nossa pizza e foi pra cozinha sem dizer nada. Fui atrás dela e quando cheguei ela já estava cortando um pedaço de portuguesa. Em quinze minutos comemos a pizza inteira sem soltar uma palavra, com exceção de algumas menções ao fato de que aquela era a melhor pizza que já tinha existido. Quando terminamos, Cecília disse que ia pro banho e sumiu no andar de cima. Depois disso, acho que peguei num sono esperando por ela, pois quando dei por mim, ouvi a voz de tio Albano dizendo “Cheguei” e vi que a luz do sol entrava por uma fresta da persiana.

\* \* \*

Como Cecília sabia que eu me masturbava? Ela tinha escancarado o fato de que eu batia punheta como se estivesse comigo nas horas em que eu fazia isso. Era um absurdo. Eu sempre tomava cuidado para bater em locais fechados, sem ninguém por perto. E, na noite anterior, eu tinha conferido se o resto da família estavam dormindo antes de começar a punheta, mas, não sei como, ela sabia meu segredo.

Fingi que eu estava dormindo durante o resto do trajeto porque tinha medo de encarar meus tios e encontrar um olhar de reprovação. Eu estava muito envergonhado. Provavelmente teria de passar o resto da semana sem me masturbar porque agora todos ficariam muito mais atentos a isso e eu não suportaria que algum deles me flagrasse. Era como se Cecília tivesse tirado de mim minha única alegria.

A partir do momento em que voltamos para estrada, até chegarmos na praia, o Gui não parou de chorar. Anita foi obrigada a pegar ele no colo e tentar acalmá-lo de todas as maneiras possíveis. Ela cantava, balançava, mostrava brinquedinhos, mas nada disso adiantava. Assim que tio Albano ligou o carro, ele disse que Cecília estava de castigo. Falou que ela só poderia ir pra praia no dia seguinte e isso caso se comportasse bem naquela noite.

Eu sabia que, no fundo, quem tinha feito algo errado era eu. Cecília havia pedido para que eu não mexesse em suas coisas e eu mexi. Mas pelo xingamento direcionado a mim e por ter provocado o choro de Gui, era certo que a responsabilidade recairia sobre ela. E eu até que fiquei feliz quando ouvi o tio Albano determinar o encarceramento. Era a prova de que o tal “sistema” que ela tanto combatia era muito maior do que ela. Além disso, não havia mais motivos para ela manter

sua greve de fala. Mas ao longo de todo o resto do trajeto Cecília não disse nada. De vez em quando eu observava de canto de olho e notava que seus olhos estavam inchados.

O sol estava se pondo quando chegamos na praia. Saímos da estrada e começamos a percorrer ruas cada vez menores e mais estreitas. A rodovia, que antes era rodeada apenas por grama e campo, foi substituída por ruas de paralelepípedos e diversas casas pequenas. Tio Albano abriu a janela.

“Passei o ano inteiro esperando por isso.”

Uma brisa penetrou o carro. Cheiro de mar e temperatura morna. Espreguicei os braços e notei que estava parado há muito tempo na mesma posição. O assunto provavelmente iria se desviar da briga agora que estávamos chegando. Até o Gui tinha parado de chorar. Me ajeitei no banco e espiei pela janela.

Percorríamos uma rua onde não haviam casas e sim lojas, mercadinhos, vendinhas e muita gente circulando. A maioria estava de calção, biquíni, manga-cavada e chinelos de dedo. As ruas eram muito esburacadas e as calçadas tinham rachaduras e poças de chuva.

“Olhem ali, tem um fliperama”, tia Anita disse apontando pela janela. Alguns adolescentes amontoados jogavam *pinball*.

“Viu, filha?”

Cecília estava virada pro outro lado, olhando pela janela. Sentado em uma mesa de plástico, um homem alto e gordo, usando um boné preto e com um bigode polpudo, chupava uma laranja enquanto fumava um cigarro. Era uma cena estranha, pois o cigarro e a laranja pareciam não conviver nada bem, como se fossem incompatíveis de conviver no mesmo mundo. Uma laranja, doce e natural em contraponto a um cigarro sujo e artificial. O homem chupava um pouco a laranja, depois repousava-a em um prato de alumínio e tragava o cigarro. Alguns segundos depois, pegava a laranja novamente e voltava a chupar. Seu bigode estava molhado e pingava.

“Que merda de cidade, hein?”, Cecília disse.

Ninguém respondeu. Continuei observando as lojas. Cabides espalhados pelas calçadas exibiam uma quantidade incontável de canguinhas, boias, toalhas, brinquedinhos de crianças e outros objetos de praia. Uma fila de pessoas aguardava sua vez para comprar crepes em uma banca. Surfistas de cabelos louros e peitos estufados caminhavam carregando suas pranchas. O cheiro era de churrasco, areia, sal, protetor solar e peixe.

“Anita, pega meus óculos escuros no porta-luvas”, Albano disse. Anita pegou uns óculos grandes e entregou pra Albano. Assim que colocou, ele abriu um sorriso e ajeitou o espelho do carro para poder se olhar. Cecília estava de olhos fechados e com a cabeça encostada no assento.

Entramos a direita e começamos a nos aproximar de algumas casas. Portas abertas, redes penduradas nas varadas, pessoas tomando chimarrão e mergulhando em piscinas plásticas. Uma

menina corria atrás de um poodle que latia e dava a volta na casa. Um casal, sentado na calçada, se beijava com intensidade. Cecília os observou, atenta. Eles trocavam carícias, lambiam o rosto um do outro se mordiam. Era um pouco estranho de ver, mas meu pau ficou duro. Virei o corpo inteiro para a janela com a intenção de esconder o volume em minha calça, mas mantive meu olhar fixo nos lábios do casal que se misturavam entre línguas, saliva e com as bocas se abrindo e fechando. Tentei entender se havia alguma técnica ali. Olhei para Cecília novamente, mas ela já estava virada para o outro lado. Segui seu olhar e vi o mar.

A beira da praia ainda estava um pouco distante, mas na hora em que passamos entre dois cômodos, foi possível enxergar algumas ondas de relance. Não eram escuras, como Cecília havia me dito que seriam. Tive vontade de descer do carro e correr até lá, mas viramos à esquerda em uma outra rua que seguia para o lado oposto do oceano.

“É ali”, tia Anita disse e todos olhamos para frente. Era uma casa pequena de madeira protegida por um portão branco. Tinha um jardim na frente, uma churrasqueira e uma varanda espaçosa que dava a volta em toda a casa. A grama estava um pouco alta e as janelas fechadas. Devia fazer muito tempo que ninguém entrava ali. Ao contrário das outras casas da vizinhança, que estavam abertas e agitadas, a casa em que iríamos ficar parecia abandonada.

Paramos o carro em frente ao portão e tio Albano desceu. Desci atrás. Ele retirou um molho de chaves do bolso e destrancou o cadeado. Empurramos o portão com força.

“Benjamin, vai abrindo a casa”, ele disse e me entregou as chaves.

Atravessei o jardim sentindo a grama molhada. O piso da varanda era de uma madeira cinza. Quando subi, ele rangeu. Olhei pra baixo para tentar entender se era seguro pisar ali. Caminhei por toda a varanda, dando a volta na casa e encontrei uma porta lateral. Testei as chaves até conseguir abri-la.

A casa estava úmida e escura. Aquela porta dava acesso a uma cozinha apertada. Um fogão de duas bocas, uma pia encostada na parede, um armário alto e uma geladeira vermelha antiga. Saindo da cozinha, à esquerda, uma sala mais espaçosa. Tinha uma mesa de seis lugares e um sofá grande com cheiro de mofo. No fundo, passando por um corredor estreito, três quartos e um banheiro.

Gostei de estar sozinho ali, no escuro. A casa parecia não permitir que qualquer ruído externo a penetrasse, com exceção do barulho do mar. Os carros que passavam, os vizinhos que gritavam e os cachorros que latiam tinham sumido do universo, e o único som restante era uma frequência grave e lenta das ondas se quebrando.

Tia Anita entrou carregando suas malas e foi direto pro quarto com cama de casal. Tio Albano começou a abrir todas as janelas e a casa foi se iluminando. O barulho da rua voltou a

existir. Cecília também entrou mexendo em seu celular novo. Quando chegou no corredor, parou e ficou encarando os quartos.

“Eu durmo com o Gui”, falei. Cecília olhou pra mim, séria.

“Tem certeza?”, tio Albano perguntou. “A Cecília tá acostumada já”.

“Tenho.”

Cecília não disse nada. Foi para o quarto do fundo e fechou a porta.

“Benjamin!”, tia Anita gritou.

Veio caminhando carregando um bloquinho de notas.

“Pode fazer um favor pra mim?”

“Qual?”

“Vai até o mercadinho do centrinho e compra algumas coisas? Estamos sem nada.”

Eu não acreditei. Tínhamos recém-chegado e ela já estava me designando uma tarefa de adulto, saindo sozinho e à noite.

“Claro”, respondi abrindo um sorriso.

Ela me entregou três folhas do bloquinho que continham uma lista de compras escritas em letra cursiva. Eu era péssimo pra entender a letra dos outros, mas se eu dissesse isso talvez ela mudasse de ideia e pedisse para tio Albano ir.

“Te lembra como chegar ali? São só três quadras.”

“Lembro.”

Ela me entregou uma nota de cinquenta reais e outra de vinte.

“Isso deve ser o suficiente.”

\*.\*.\*

Uma praia a noite é muito diferente de uma cidade a noite. Minhas experiências noturnas na cidade se restringiam a restaurantes, shoppings, carros e quase sempre acompanhado de um adulto. A única vez que caminhei sozinho na cidade durante a noite, ou, na verdade, sem a companhia de um adulto, o que pra mim significava estar sozinho, foi durante uma festa na casa de uma colega de escola. Era muito comum que, a cada final de semana, um dos meus amigos disponibilizasse sua casa para fazermos uma festa. Geralmente acontecia no salão do prédio ou, caso fosse uma casa, no pátio. Nas primeiras vezes não levamos bebida alcoólica. Nos restringíamos a colocar uma música alta e dançarmos, conversarmos, eventualmente fumarmos um cigarro. O objetivo principal de qualquer um dos meus amigos e, principalmente, o meu, era o de conseguir beijar alguma das meninas que estavam lá. Era o único assunto que nos interessava quando falávamos sobre festas. Alguns de nós, que já tinham beijado uma das meninas, tentavam descrever como havia acontecido

para ajudar os inexperientes. Falava da umidade dos lábios da menina, do quanto ela enfiou a língua em sua boca, do odor de seu hálito e do gosto de sua saliva. Ao narrar, parecia um tipo de aventureiro voltando com vida de uma missão impossível. Até aquele momento em ainda não tinha beijado ninguém, e ouvir meus amigos expondo cada detalhe de suas experiências servia como inspiração para minhas punhetas noturnas.

Às vezes, durante a dança, tentávamos nos aproximar delas. Às vezes, quando íamos para o lado de fora do salão fumar, puxávamos conversa. Raramente dava certo. Para que um beijo ocorresse, ele precisava ser planejado com certa antecedência. Uma das amigas da menina em questão precisava ser notificada por um dos amigos do menino em questão. Isso acontecia geralmente na aula ou pelo MSN. Mas eu e o Prates desenvolvemos a teoria de que pessoalmente a menina tem mais chances de dizer que sim, pois tem menos tempo pra pensar. Assim, o beijo era combinado pelos amigos daqueles que se beijariam e, durante a próxima festa, o beijo acontecia. Quando alguém se beijava, era um evento extraordinário. A festa inteira meio que parava para olhar, mas, ao mesmo tempo, fingíamos que era uma coisa natural. Até que um dia, alguns meninos do ensino médio apareceram em uma das festas trazendo uma garrafa de vodca.

A festa era na casa da Júlia Porto. Coloquei uma camisa que tinha ganho de aniversário e, pela primeira vez na vida, fiz a barba. Fazia alguns meses que uma penugem macia e escurecida estava crescendo entre meu nariz e minha boca, mas meu pai ainda não tinha deixado eu me barbear. Aqueles pelos estavam me incomodando, pois eu era o único da minha turma que os tinha e isso chamava atenção de todos os outros. No fundo, eu gostava de perceber sinais de que meu corpo estava mudado. Meu pau já estava acumulando uma grande quantidade de pelos e, a cada mês que passava, eu suspeitava que ele tinha crescido um pouco. Mas eu me perguntava se esse fenômeno estava ocorrendo com todos os meus amigos ou não, e achava que talvez não estivesse. Nenhum deles tinha um bigodinho crescendo e isso poderia indicar que nenhum deles tinha pentelhos e que seus pênis ainda eram do tamanho de crianças. Por um lado, isso me dava certa confiança, pois eu sentia que era mais maduro. Por outro, eu era motivo chacota pelo fato de ser o único que já tinha um pouco de bigode. Alguns dos meus colegas me chamavam de carroceiro e outros diziam que eu tinha sujeira na cara. Aquilo me deixava furioso. Como era possível que os indícios de que eu estava me tornando um homem fossem motivo para eu me sentir humilhado? A vontade que eu tinha, era a de tirar o pau pra fora e pedir para comparar com o deles, supondo que o meu era mais peludo e robusto. Mas o fato é que eu me sentia humilhado e pedia todos os dias para o meu pai comprar uma gilete pra mim e me ensinar a usar. Ele olhava pro meu rosto e dizia: “espera mais um pouco. Quando tu começar a fazer vai ter que fazer todo o dia se não quiser ter barba”.

Na noite da festa, meu pai estava na clínica e minha mãe estava com minha vó no telefone. Quando elas se ligavam era sinal de que tinham um longo assunto para discutir, pois se falavam

muito pouco e, nas poucas vezes que conversavam, passavam horas na linha. Corri até o banheiro dos meus pais, abri o espelho e encontrei uma única gilete preta. Ela estava ao lado do creme de barbear, o que indicava que era a gilete que meu pai utilizava. Pensei em pegá-la, mas achei que seria uma má ideia. Meu pai estava ciente de que eu tinha muita vontade de fazer barba e caso eu usasse sua gilete havia uma grande possibilidade de ele perceber. Meu pai via tudo. Fui até o boxe do chuveiro, onde uma gilete rosa repousava ao lado dos shampoos e cremes da minha mãe. Ela mal sabia que eu tinha vontade de fazer a barba e provavelmente não ia se dar conta de que eu havia usado sua gilete. Guardei no bolso da calça e fui pro outro banheiro.

Liguei o chuveiro para que minha mãe achasse que eu estava no banho, tirei a roupa e me aproximei do espelho. A penugem estava maior e mais escura do que dá última vez que eu tinha olhado de perto. Passei os dedos por cima e senti a consistência. Era macia e um pouco mole. Alguns fios eram mais compridos do que os outros e esses eram os que mais me incomodavam, ficavam sob os lábios e pareciam mal cuidados. Esfreguei sabonete nas mãos e espalhei pelo bigode. Eu não poderia usar o creme de barbear do meu pai porque ele iria notar que o pote tinha esvaziado, mesmo que pouco. Aproximei a gilete e comecei a raspar os pelos. Não era uma sensação ruim, como eu imaginei que seria. Devido a alguma lei bizarra da física a lâmina não machucava o rosto, ela parecia ensinada a cortar apenas os pelos e não a pele diretamente. Aos poucos, os pelos foram sumindo e aquela região do meu rosto foi ganhando uma tonalidade esbranquiçada que depois ficou um pouco dolorida.

Conforme me barbeava, comecei a pensar sobre a gilete que estava usando. Por que uma mulher precisava de uma gilete? Em que parte do corpo minha mãe a utilizava? Eu sabia que mulheres tinham pelos entre as pernas porque já havia visto minha mãe nua e as fotos da exposição, mas sabia também que minha mãe não tirava aqueles pelos e isso tornava estranho o fato de que ela precisasse utilizar uma gilete. Mulheres não tem barba e nem bigode, por que então usá-las? De qualquer maneira, eu não sentia nojo de usar aquela lâmina. Na verdade, achava bom. Por algum motivo, a gilete de meu pai tinha um aspecto mais bruto, ela era preta, grande e tinha uma lâmina a mais do que a gilete de minha mãe. Além disso, ela tinha alguns pelos bem grossos e pretos presos entre as lâminas, como se fossem espinhos que, ao menor toque, arrancassem um dedo. Meu pai era um homem com mais pelos no corpo e isso dava a entender que sua gilete precisava ser mais afiada. Já a lâmina de minha mãe parecia mais leve, mais delicada e mais limpa. Estava guardada perto dos cremes que faziam com que sua pele fosse macia e lisa e isso me fez concluir que possivelmente sua gilete era responsável por ajudar nessa maciez. Um lado meu achava mais seguro estar utilizando a gilete de minha mãe, como se sua delicadeza combinasse com o tamanho do meu bigode. Por outro lado, eu estava me tornando um homem e queria utilizar giletes de homem.

Quando terminei, lavei bem a gilete e guardei no mesmo lugar de onde tinha pego. Minha mãe ainda falava com minha vó pelo telefone. Será que ela perceberia a mudança em meu rosto? Eu precisava fazer um teste. Caminhei até a cozinha com a intenção de passar por ela, mas ela estava de costas, com o aparelho no ouvido, olhando pela janela.

“Mas e quantos dias vai demorar pra darem o resultado do exame?”, ela disse. Parecia concentrada na conversa.

Me servi um copo de refrigerante e comecei a beber esperando para que ela se virasse. Tentei fazer barulho com as garrafas para chamar sua atenção, mas ela nem tinha notado minha presença. Quando encostei o copo na boca senti uma sensação estranha. O líquido gelado fez com que a região do meu bigode ardesse. Coloquei o copo na pia e limpei o rosto com a manga da camiseta.

“Mãe?”

Ela se virou e estendeu a mão num gesto de “espera um pouquinho”.

“Sim, sim. E ela tá bem?”.

Fiquei encarando minha mãe, esperando para que ela me desse atenção.

“Qualquer coisa se ela quiser vir aqui em casa ficar com o Benjamin, certamente ele vai adorar.”

Quando ouvi minha mãe falar meu nome, tentei imaginar sobre o que era. Do que ela estava falando? Quem poderia vir ficar comigo?

“Tá. Mãe, espera só um pouquinho que ele tá aqui do meu lado e quer falar comigo”. Minha mãe baixou o telefone e pela primeira vez, desde que eu tinha chegado na sala, ela me olhou com atenção. Quando botou os olhos em mim, ela franziu as sobrancelhas.

“O que tu fez com a tua cara?”

“Como assim?”

“Não sei, tá diferente. Tu passou maquiagem?”

“Claro que não, né, mãe?!”

“Não sei, parece mais bebezinho. Achei fofo. O que tu quer? Tô falando com a tua vó.”

Foi então que eu percebi. Eu nunca deveria ter tirado meu bigode. Agora é que as piadas iam começar de verdade. Eu estava simplesmente afirmando que o bigode era digno de ofensas ao cortá-lo fora. Eu tinha raspado o único traço de que eu estava me tornando um homem. Estava dando a eles o que eles queriam, um motivo para ver no meu bigode algo de ruim. Como eu podia ter sido tão estúpido?

“Ah, agora que eu me lembrei. Tá na hora da festa, né? Eu te levo”, minha mãe disse. “Só espera eu me despedir da tua vó”, e voltou pro telefone.



Será que eu deveria ir na festa? Talvez não fosse uma boa ideia. Meus colegas perceberiam o que eu tinha feito e iriam rir da minha cara pelada. Corri pro meu quarto e fechei a porta. A melhor solução provavelmente seria ficar em casa até que o meu bigode crescesse de novo. Quanto tempo demoraria pra isso acontecer? Alguns meses? Um ano? Eu não fazia a menor ideia. Sentei na frente do computador. Havia uma mensagem do Prates no MSN.

“CARAAAAAAA!!! Mttt lokooo! Falei com a Debra e ela falo que queh fika ctg”.

Fiquei paralisado. Eu nunca tinha beijado ninguém antes e aquela era uma oportunidade única. Eu não era apaixonado pela Débora, mas, dentro da minha turma, era uma das gurias mais bonitas. Foi uma das primeiras a ter peitos e não era mais alta do que eu. Provavelmente já usava sutiã. Eu não podia perder essa oportunidade.

“Vamos, Benjamin!”, minha mãe gritou.

Coloquei minha camisa nova, escovei bem os dentes e fui pra festa.

O salão não era grande. As luzes estavam apagadas, mas Julia tinha colocado uns abajures espalhados pra não ficar totalmente escuro. A solução era eu ficar distante dos abajures, protegido na penumbra, que nenhum dos guris ia perceber que eu tinha cortado o bigode. A Débora já estava lá, sentada numa rodinha com umas outras gurias. Mas o Prates ainda não tinha chegado e eu não podia fazer nenhum movimento antes que ele aparecesse pra mediar nosso beijo. Avistei uns outros colegas lá longe e fui ao encontro deles. Estavam sentados no chão jogando truco. Quando me aproximei, deixei que me olhassem pra ver se percebiam a mudança.

“E aí, carroceiro. Quer jogar?”, um deles falou.

“Que carroceiro o que, meu? Tirei meu bigode hoje. Fiz a barba. Passei uma lâmina na minha cara. Algum de vocês já fez isso?”

Eles todos me olharam, sérios.

“Que foda, meu. Como foi?”, um deles perguntou.

“Bá, deve ser tri tenso”, outro disse.

“Foi difícil, mas deu certo”, falei e sentei do lado deles. Aparentemente, fazer a barba era algo mais masculino do que ter barba. Eles estavam me admirando por eu ter sido homem mesmo que alguns dias antes tirassem sarro de eu ter traços claros de ser um. Eu não conseguia entender.

Foi um pouco mais tarde que os guris do ensino médio invadiram a festa. O Prates ainda não tinha chegado e eu já tinha perdido a esperança que ele viesse e que meu beijo fosse acontecer. Os guris entraram carregando uma sacola do supermercado. A Julia apareceu e disse:

“Marco, conseguiu o que eu te pedi?”, aparentemente a Julia estava ficando ou ia ficar com esse Marco e era por isso que eles estavam. O Marco, que já tinha bastante barba na cara, estendeu uma sacola do supermercado.

“Tá aqui. Mas vão com calma, né?”

A Júlia pegou a sacola e tirou de dentro uma garrafa gorda de um líquido transparente. Ela foi até uma mesa onde estavam os refrigerantes e começou a servir uns copos pra ela, para as amigas e pros caras do ensino médio. Entre as amigas estava a Débora, o que me deixou muito puto porque ela ia beber e eu não, ia falar com os caras mais velhos e o meu beijo ia ficar só na imaginação e na punheta. Os meus colegas estavam focados no truco, mas eu precisava tomar um gole daquela bebida. Tinha que me aproximar da Débora e mostrar que eu também sabia beber. Caminhei até o grupo e disse:

“Posso tomar um gole?”

O Marco olhou pra mim e disse:

“Como é o teu nome?”

Os pelos da sua barba eram densos e não macios como o meu bigode. Eles lembravam os do meu pai e isso me deixou irritado.

“Não tô falando contigo, e sim com a Julia”, ela me olhou e arregalou os olhos. Dei uma espiadinha na Débora e ela também estava com o olhar vidrado em mim.

“Me dá um gole?”, repeti.

A Julia olhou pro Marco. Mantive meus olhos focados nos dela, mas sentia que o Marco também estava me olhando e, pior, estava sorrindo. Júlia virou pra mim de novo com uma cara de quem estava achando tudo muito estranho e falou:

“Foi mal, já acabou”. Todos deixaram sair gargalhadas altas que, aparentemente, estavam segurando pra depois que a Julia me cortasse.

Fiquei muito puto e saí do salão. O Prates estava entrando no condomínio.

“O que tu tá fazendo sozinho aqui fora?”, ele perguntou.

“Muito obrigado pelo atraso. Agora a Débora tá falando com uns caras mais velhos e a gente não vai beber álcool.”

“Tem bebida de álcool?”

“Não mais. Já tomaram tudo.”

“Ah, foda-se. Vamos jogar truco.”

“Porra, cara. Que truco o quê? Vamos no posto comprar bebida.”

Prates me olhou com uma cara de desconfiado.

“A essa hora?”

“Qual o problema?”, falei, caminhando em direção a porta do condomínio.

“Pode ser perigoso. E não vão vender bebida pra gente.”

“Claro que vão. Eles não tão nem aí se a gente é menor de idade.”

Alguns minutos depois estávamos caminhando na rua sozinhos. Era uma zona residencial, então tudo estava deserto. As casas e os condomínios ao redor eram protegidos por muros altos, o

que fazia com que nenhuma das luzes que iluminavam a rua viessem de dentro delas. Apenas alguns postes, posicionados a uma distância grande um do outro, incidiam luz sob a penumbra da noite. Conforme caminhávamos, o barulho dos nossos passos parecia preencher toda a frequência sonora que se manifestava naquele pedaço de rua. Prates olhava pra todos os lados enquanto caminhava e mantinha as mãos dentro dos bolsos. Sua respiração era ofegante.

“Fica calmo, é seguro andar por aqui”, falei.

Entramos à direita em uma esquina e caímos em uma avenida um pouco mais movimentada. Prédios muito altos com luzinhas acesas nas janelas me reconfortaram, afirmando que havia vida naquela região. Mas, ao mesmo tempo, elas pareciam distantes, quase irreais, como se nos lembrassem que nós ocupávamos o lado oposto do que significava conforto e segurança, o lado em que dois meninos de treze anos não deveriam ocupar num horário como aquele. De vez em quando, um carro passava em alta velocidade e nos obrigava a olhá-lo pelo barulho que o motor fazia, chamando atenção.

“Tem certeza que tem um posto aqui perto?”, o Prates perguntou.

“Absoluta. Minha mãe parou pra abastecer quando a gente tava vindo pra cá.”

Uma moto veio correndo e virou a direita na rua seguinte.

“Tu cortou teu bigode”, Prates falou.

“Cortei.”

“Por que tu fez isso?”

“Qual o problema?”

“Eu queria ver como ia ficar.”

“Mas vai crescer de novo, né?”

“Só que agora vai demorar muito mais.”

Eu não gostei de ouvir aquilo. Será que o Prates sabia quanto tempo levava para o bigode crescer de novo? Eu não queria que demorasse, queria que fosse rápido e que dessa vez ele crescesse mais denso, como o do Marco.

“Tu sabe quanto tempo demora pra ele crescer?”

“Não”, ele disse e pensou por alguns segundos antes de continuar. “Mas eu li um negócio meio bizarro.”

“O quê?”

“Que as sobrancelhas e os pentelhos são iguais.”

“Como assim?”

“Eu vi em algum lugar que a cor e a densidade das sobrancelhas e dos pentelhos são exatamente iguais. Se a pessoa é loira, mas tem uma sobrancelha meio amarronzada quer dizer que os pentelhos são meio amarronzados e não loiros. Se a pessoa tem uma sobrancelha tri grossa e

concentrada quer dizer que os pentelhos são daqueles que nasce um tufo grosso e concentrado. Se tem aquelas sobranceiras mais ralinhas e distribuídas pela cara, tem pentelhos mais ralinhos e esparsos.”

“Será que isso é verdade?”

“Eu acho que é.”

Conforme fomos nos aproximando da esquina, percebi uma iluminação forte. Luzes coloridas de LED iluminavam a calçada. Demos mais alguns passos e, então, foi possível ver o posto.

“Feito”, Prates disse.

Nos aproximamos do posto e, mais uma vez, nos deparamos com o dilema da idade. Agora, seria o Prates que tentaria comprar a bebida, pois, segundo minha mãe, eu estava com cara de bebê. Resolvi esperar do lado de fora da loja de conveniência enquanto Prates tentava convencer o funcionário de que ele era maior de dezoito anos.

Sentei em um banco gelado e observei o entorno. Olhando do posto, as ruas escuras já não eram mais tão ameaçadoras. Enquanto caminhava na noite, eu tinha a impressão de que era uma criancinha fazendo algo errado, mas iluminado pelas cores vibrantes do posto de gasolina eu me sentia como se fosse um adulto resolvendo algum problema sério. Um pai que precisa ir à farmácia comprar antibióticos para seu filho doente, um trabalhador em fim de expediente que passa no posto para comprar uma pizza congelada e um maço de cigarros, ou simplesmente um insone que decide caminhar até o posto da esquina para buscar afago no olhar de algum outro ser humano acordado.

“Não deu”. Me virei e o Prates estava parado ao meu lado com o rosto vermelho de vergonha.

“Como assim?”

“O cara pediu minha identidade, eu disse que tinha esquecido e daí ele falou que não ia me vender nada sem ela.”

“Porra! E agora?”

“Sei lá, vamos voltar pra festa?”

Isso era a última coisa que eu podia fazer. Eu jamais voltaria para a festa de mãos abanando. Seria completamente humilhante depois da cena pela qual eu tinha passado. Era melhor voltar pra casa do que entrar naquele salão de festas feito uma criança. Eu poderia sentar no posto e aguardar até a hora em que minha mãe tinha combinado de me buscar. Um pouco antes disso, voltaria a pé até o condomínio e esperaria ela em frente à entrada. A companhia do Prates ajudaria a passar o tempo mais rápido, mas eu iria entender se ele quisesse ir pra festa.

Nesse momento, comecei a ouvir um bando de pessoas conversando, uns gritos e umas gargalhadas. Eu e Prates nos olhamos, tentando medir o tamanho do perigo que aqueles barulhos

significavam. Foi então que vi Marco e seus amigos se aproximando do posto. Eles caminhavam pela calçada como se estivessem passeando no parque, sem se deixar abalar pelo fato de que era de madrugada e que as ruas estavam completamente vazias. Quando ele me viu, abriu um sorriso confuso e o grupo veio até nós. Por sorte, as meninas não estavam com eles.

“Que tá fazendo aqui, valentão?”, Marco perguntou.

“Viemos comprar mais bebida já que vocês não deixaram nada pra nós.”

“Corajosos em sair sozinhos a essa hora.”

Não respondi. Só fiquei encarando Marco esperando para ver se ele descobriria que não tínhamos conseguido comprar nada.

“Mas vocês escolheram mal o posto. Esse aqui sempre pede carteira de identidade.”

Eu e Prates nos olhamos.

“Mas por ter admirado a coragem, eu compro pra vocês também”, Marco falou.

Vinte minutos mais tarde, estávamos de volta a festa com duas sacolas cheias de cervejas. No caminho, Prates já havia bebido uma latinha inteira e já estava terminando mais uma. Eu me direcionei à mesa das bebidas com a intenção de me colocar entre as garotas e mostrar pra elas que eu estava carregando uma sacola de Heineken. Abri uma delas e comecei a beber. Era um gosto amargo que gelava a língua. Uma sensação muito boa desceu pela minha garganta junto com o líquido. Me senti invencível. Era a primeira vez que estava bebendo cerveja de verdade. Meu pai havia me dado uns goles algumas vezes, mas naquele dia eu podia tomar a minha própria na quantidade que eu quisesse. Vários colegas se aproximaram do balcão e começaram a me pedir um gole, uma latinha e perguntar onde eu tinha conseguido comprar.

Prates brotou do aglomerado de pessoas e disse:

“A Débora tá te esperando na pracinha”. Entornei a latinha e peguei mais uma da sacola. Disse pro Prates colocar as outras na geladeira e saí do salão de festas.

Era uma pracinha pequena e estava quase que totalmente escura. A única luz que a iluminava vinha do salão de festas que ficava ao lado. Havia dois balanços para bebês, uma caixa de areia e um gira-gira. Débora estava sentada no gira-gira com os pés virados para dentro e as mãos pousadas no colo. Sentei ao seu lado e abri a latinha de cerveja.

“Eu trouxe umas cervejas. Quer um gole?”, perguntei.

“Pode ser”, ela disse e pegou a latinha das minhas mãos. Colocou na boca e bebeu mais do que imaginei que beberia. Me devolveu e limpou os lábios com a manga da blusa.

A noite estava calma e agradável. Não havia nenhum vento e eu me sentia leve usando a camisa nova.

“Tu foi bem na prova de matemática?”, eu perguntei. Que tipo de pergunta era aquela?

“Tirei A, e tu?”

“Eu também.”

Ela sorriu pra mim e depois desviou os olhos. Eu não sabia o que dizer. Quando os meninos que já haviam beijado alguém contavam sobre como tinha sido, eles sempre omitiam o momento entre o amigo dizer que a garota tinha aceitado beijá-lo e o beijo propriamente dito, como se fosse algo desimportante. Mas foi ali que eu percebi o quão importante era aquela fase transitória. Ambos sabíamos o que estávamos fazendo ali, mas nenhum de nós tinha coragem de fazer nada. Era como se fosse necessário tornar o beijo algo natural ou, pelo menos, fantasiá-lo dessa forma. Como se o beijo decorresse de um mero acaso e não de uma combinação prévia. Débora era apenas uma colega de aula que, por algum motivo obscuro, tinha me provocado um pequeno interesse. Mas que interesse era esse? Ela era linda, sim. Falava coisas espertas durante a aula e jogava vôlei muito bem. Mas como era possível que não tivéssemos nenhum assunto? Talvez fosse o nervosismo, mas, na verdade, eu não estava me sentindo nervoso. Até aquele momento, dar um beijo era tudo o que eu queria, mas agora que estava para acontecer, eu me sentia paralisado.

Sem saber o que fazer, olhei para as sobrancelhas de Débora. No escuro, era difícil dizer exatamente como elas eram, mas pareciam escuras e densas. Ou seja, provavelmente ela tinha pentelhos escuros e bastante concentrados. Mas será que ela já tinha algum pelo? Eu não fazia a menor ideia se meninas da minha idade já tinham tanto pelo quanto os meninos e imaginava também que meu crescimento era precoce em relação ao dos outros, o que afirmava que boa parte dos meus colegas ainda não tinha pelos como eu tinha. Lembrei dos quadros da exposição que havia visto, mas entre uma menina de oito anos e uma adolescente de dezessete havia um intervalo considerável que não era mostrado em nenhuma foto. De repente eu percebi que, caso Débora ainda não tivesse pelos em sua boceta, meu interesse por ela deixaria de existir. Mas eu não poderia perguntar pra ela sobre isso, ela me acharia louco.

“Quando eu e o Matheus nos beijamos foi ele quem me beijou, mas se tu quiser eu posso te beijar”, Débora disse.

Ao ouvir aquilo me senti tranquilizado. Ela sabia como fazer e estava apenas esperando que eu dissesse que queria que ela fizesse. Será que era estranho eu não sentir ciúmes do fato de ela já ter beijado outra pessoa? Talvez, se eu tivesse sentimentos por ela, ficar sabendo disso não seria uma boa notícia, só que não era esse o caso. Mas se eu não tinha sentimentos por ela, porque eu queria beijá-la? Eu com certeza queria beijar pela primeira vez, queria saber como era e Débora parecia ter todas as características que eu admirava em uma menina, com exceção dos pelos, que eu não sabia se ela tinha ou não. E se ela não tivesse? E se nenhuma garota da minha idade tivesse? Eu teria de esperar mais alguns anos até começar a beijar porque nenhuma adolescente iria querer ficar com alguém da minha idade.

“E aí?”, ela perguntou e se aproximou de mim.

Seu rosto se iluminou por uma das lâmpadas do salão. Suas sobrancelhas eram mesmo pretas e densas, então provavelmente ela tinha pentelhos pretos e densos.

“Tá bom”, eu disse e ela me beijou. Mas eu precisava ter certeza.

\*.\*.\*

Caminhar em uma praia à noite era novidade pra mim. Diferente da cidade, que do dia para a noite se tornava mais vazia, menos convidativa e pouco iluminada, a praia parecia incandescer quando o sol sumia. As casas mantinham suas portas abertas e o cheiro de churrasco, chimarrão e cerveja se misturava com a brisa marítima. Indo em direção ao centrinho, eu ouvia gargalhadas vindas das casas e conversas calorosas. Um grupo de velhos jogava cartas em uma mesa branca de plástico enquanto tomavam chope em seus canecos. Crianças formavam uma rodinha no pátio de uma casa. Uma jovem de cabelos loiros, se balançava em uma rede enquanto lia um livro que não consegui ver o título. Em praticamente toda a esquina uma enorme possa d'água dividia o limite entre uma rua e outra. Eu era obrigado a pular por cima delas ou tentar dar a volta pela calçada. Quase nenhum carro circulava pelas avenidas, o que tornava possível caminhar pelo meio da rua e observar as casas dos moradores.

Algumas quadras antes do centrinho, passei por uma rua que dava acesso à um beco. Ouvi umas risadas vindas lá de dentro e notei três figuras na penumbra. O beco era estreito, tinha algumas latas de lixo que transbordavam e uns tijolos espalhados pelo chão. Não havia nenhuma luz iluminando aquela parte da rua, então a pouca claridade que me permitia ver o beco vinha das luzes de uma varanda na casa ao lado. Não era possível distinguir muito bem o rosto das pessoas que estavam ali, mas pareciam ser dois homens e uma mulher, embora, pelo que notei, a mulher tivesse cabelo curto e um dos homens cabelo comprido. Não sei porque, ao olhar, eu esperava que algo estranho acontecesse. E de fato aconteceu. Os três estavam em fila e mijavam na rua. Não era algo absurdo, mas parecia destoar da atmosfera tranquila que aquela praia emanava. Além do mais, era cedo e não de madrugada, pessoas passavam por ali e podiam ver os três fazerem xixi. Mas o que mais me impressionou foi ver que eles não estavam apenas mijando, eles queriam mijar juntos, lado a lado, pra formar uma única grande poça de mijo. Os dois homens apenas com a calça aberta, sem baixá-la, agarrando seus pintos, que eu não consegui ver muito bem, e a mulher curvada, as pernas bem abertas, a calça na altura do joelho e com uma das mãos em cima de sua boceta, que eu também não consegui ver. Os três riam alegres enquanto faziam isso e o som de sua risada se misturava com o barulho dos jatos de urina que pareciam fazer um coro de urina. O homem de cabelo comprido foi o que terminou primeiro. Ele se afastou um pouco da dupla e notou que eu estava olhando. Pude ver seu pau de relance, grosso e pingando. Ele puxou a braguilha e fechou a

calça vidrado em meus olhos. E então sorriu pra mim. Fiquei nervoso e resolvi seguir em frente. Aos poucos, a risada dos três foi se afastando e eu virei à esquerda na rua principal.

O centro da praia concentrava a maior movimentação da região. Embora durante o dia já estivesse cheio, à noite estava lotado. Carros e mais carros se enfileiravam e emitiam sonoridades confusas, geralmente músicas, que provinham de caixas de som não sem muita qualidade. Pessoas se amontoavam nas calçadas, dançavam, passeavam e corriam. Os vendedores de picolé, que durante o dia provavelmente circulavam na beira da praia, fixavam ponto no centrinho e agrupavam filas de veranistas sedentos por um doce. A sorveteria também atraía grande parte dos adolescentes que bebiam cerveja e riam uns dos outros. Caminhei por entre algumas pessoas até encontrar o mercadinho. No trajeto, meia dúzia de vendedores me oferecerem desde óculos escuros até camisinhas lubrificadas. Senti cheiro de crepe e fiquei com vontade de comer, mas não podia gastar o dinheiro de tia Anita e a janta provavelmente estaria me aguardando quando eu voltasse.

O mercadinho era pequeno, mas parecia atrair bastante clientela. Do lado de fora, alguns homens faziam frente bebendo cerveja e conversando. Quando passei por eles, me olharam fixamente. Lá dentro não estava tão cheio. O horário de compras normal deveria ser mais cedo, justamente porque durante a noite aqueles que necessitavam do mercado eram apenas os bêbados ou fumantes que precisassem satisfazer seus vícios. Uma mulher de uns trinta anos carregava um bebê no colo e segurava a mão de uma criança um pouco mais velha enquanto procurava alguma coisa no corredor de artigos para higiene. Dois pré-adolescentes, provavelmente um pouco mais novos que eu, debatiam em uma discussão ferrenha enquanto olhavam para as revistas em quadrinhos. Não consegui ouvir muito bem o que falavam, mas pareciam discordar quanto a força de um super-herói que eu não pude ouvir o nome. Peguei a lista de compras do meu bolso e me senti muito adulto. Parei perto dos dois garotos com a intenção de mostrar pra eles que os motivos que me levavam até o mercado eram muito mais importantes e sérios do que uma mera discussão sobre gibis. O primeiro item que eu deveria pegar era dois sacos de pão de sanduíche. Circulei por alguns corredores, até que achei uma prateleira com vários tipos de pães de diversas marcas. Conferi a lista novamente e não havia nenhuma especificação, além de ser pão branco. Peguei dois sacos e me dei conta que deveria ter pego também um carrinho de compras. Voltei lá na frente, peguei um carrinho e olhei para a lista de novo. O segundo item era uma garrafa d'água. Coloquei-a no carrinho e dei uma olhada na lista como um todo para ver quantos itens eu teria de comprar e, pior, carregar sozinho até em casa.

Depois de mais algumas comidas para casa, me deparei com algo que nunca havia nem sequer visto. Absorventes. Eu sabia mais ou menos o que era um absorvente porque já tinha ouvido minha mãe falar deles uma vez e também duas colegas de aula conversando sobre. Sabia que era algo para se colocar na boceta para evitar sangramentos. Não sabia exatamente o que causava o



sangramento, embora tivesse uma vaga ideia que dizia respeito ao fato de a menina poder engravidar. Não sabia se o sangramento indicava que ela estava grávida ou não, mas achava que não porque dificilmente tia Anita estaria grávida de novo. Mas então me dei conta que o absorvente poderia não ser para ela. Cecília também era mulher e era mais velha que minhas colegas que diziam que usavam, ou seja, talvez eu estivesse comprando absorventes para Cecília sem nem saber. A ideia me animou. Corri até o corredor de higiene e comecei a observar todos os tipos possíveis. Na lista, duas marcas eram recomendadas, se não tivesse uma, poderia comprar a outra. Achei a primeira e apertei o pacote. Era macio e lembrava algodão. Cheirei, mas só consegui sentir cheiro de plástico. Na lateral da embalagem estava escrito: “para uso diário e fluxo intenso”. Não entendi o que significava. Ainda faltavam alguns itens da lista, mas fiquei tão empolgado com a ideia de estar comprando absorventes que fiquei mais um tempo ali, olhando todos os tipos e marcas possíveis. Eu me sentia como se estivesse penetrando a intimidade de Cecília, estava comprando algo que ela colocaria dentro da calcinha. Era como estar um passo mais próximo de conhecer seu corpo. Então me dei conta de que Cecília era a pessoa perfeita para que eu descobrisse o que precisava descobrir sobre as gurias da minha idade. Se Cecília tivesse pentelhos, isso significava que as meninas da minha idade também tinham e, assim, eu poderia me sentir atraído por elas sem nenhum problema. Então, eu decidi que tinha um novo objetivo a ser cumprido. E, por algum motivo, pelo objetivo envolver Cecília aquela missão me animava muito.

Depois do jantar, naquela noite, Cecília foi para o banho e eu comecei a pensar de que maneira iria conseguir vê-la pelada. Pensei em executar o mesmo plano que tinha feito com meu pai, mas seria bem mais difícil. Os quartos da casa eram pequenos e eu não teria muitas oportunidades de entrar no de Cecília sem ser visto. Se algum dia todos saíssem e eu ficasse sozinho talvez até fosse possível, mas ainda assim seria arriscado deixar minha câmera lá dentro, pois Cecília poderia vê-la. Além disso, ela era muito mais atenta que meu pai e tinha uma inclinação forte para identificar planos das outras pessoas já que ela mesma era ótima em bolar planos. Por enquanto, ainda não parecia haver uma forma fácil de vê-la nua.

Um pouco mais tarde, a família inteira estava na sala assistindo televisão. Resolvi ir dormir, porque sabia que não seria fácil pregar os olhos em uma casa nova, em uma cama nova e longe dos meus pais.

“Boa noite”, falei.

“Boa noite, Benjamin”, tia Anita disse.

“Boa noite, cara”, tio Albano falou.

Olhei para Cecília, mas ela permanecia fixa na televisão. Naquele momento, lembrei que ela não estava falando comigo por causa do que eu tinha dito. Dei as costas e me dirigi ao quarto.

Fazia algumas semanas que dormir estava sendo mais difícil do que o normal. Na maioria

das vezes, eu já ficava horas pensando em um monte de coisas antes que meu corpo apagasse. Mas desde o incidente com meu pai a única coisa que eu via quando fechava os olhos era sua imagem, sentado e chorando. Meu pai nunca pareceu um homem fraco, nunca se deixou abalar por coisas pequenas. Isso provavelmente dizia que o motivo que o fazia chorar era forte. Vê-lo naquela situação havia me provocado uma mudança sem volta na forma como eu o via. Sua postura imponente e sua voz de autoridade já não surtiam mais efeito em mim. Mais do que nunca, eu percebia que, por trás daquele escudo, havia um homem trucidado. Como se qualquer traço de sua força fosse, na verdade, uma fachada para um homem assustado e deprimido. Pensei em falar com minha mãe sobre isso, mas não seria uma boa ideia. Primeiro porque ela me perguntaria como eu tinha descoberto aquilo e segundo porque isso geraria um caos absurdo na casa. Ela provavelmente perguntaria o que estava acontecendo, ele talvez negasse e isso daria início a uma briga gigantesco. Nem mesmo ela devia saber os motivos que entristeciam meu pai e isso me deixava ainda mais ansioso. Por que será que ele estava triste? Será que ele tinha feito algo errado? Será que se sentia culpado? Ou algo de ruim tinha acontecido e ele não queria contar pra nós?

A única vez que o vi chorando além daquela, foi quando sua mãe morreu. Foi num verão alguns anos atrás em que fomos obrigados a voltar de Santa Catarina porque ela tinha caído da escada de sua casa. Nunca vi meu pai dirigir tão rápido. Minha mãe gritava com ele, dizia para ir mais devagar e tomar cuidado. Mas ele nem sequer dava ouvidos, apenas seguia em frente, costurando entre caminhões e carros. Quando chegamos ao hospital ela já tinha morrido e meu pai desatou a chorar. Minha mãe o abraçou e eu fui resolvi sair dali, pois senti vergonha por ver meu pai naquele estado. O homem que parecia invencível atrás do volante, estava agora estirado nos braços de sua mulher, que era medrosa e se assustava com pouco. Foi só naquele dia que eu soube o quanto meu pai tinha sido próximo de minha vó. Eu pouco a conheci, mas pelo que fiquei sabendo ela havia sido uma mãe carinhosa e tinha sido capaz de criar um laço forte com meu pai, seu único filho. Afora esse dia, meu pai sempre havia se mostrado um homem frio, racional e que nunca dava vazão para sentimentos mais extremados. Raramente o via levantar a voz, jamais o via chorar e, da mesma forma, ele nunca parecia fortemente feliz com nada.

Estar na praia, longe dele e longe de minhas dúvidas a respeito do que motivava seu sofrimento, me dava a impressão de que me aliviaria da angústia de não saber o que estava acontecendo. Mas foi quanto deitei para dormir pela primeira vez que soube que sua imagem iria me perseguir até que eu descobrisse o que havia acontecido. Isso era impossível de ser feito enquanto eu ainda estava na praia. Portanto, talvez eu tivesse um tempo para tentar esquecer o que acontecera e, quem sabe, quando eles chegassem na praia, as coisas já tivessem mudado.

Abri os olhos e ainda era noite. Por um instante, não me lembrei onde eu estava. Logo me dei conta que era de madrugada e que eu havia dormido pensando no meu pai. A casa estava silenciosa, todos já deviam estar dormindo. Eu ouvia a respiração profunda e contínua de Gui no berço ao meu lado.

Não sabia que horas eram, mas algo tinha me acordado. Virei para a porta e Cecília estava me encarando. Meu corpo gelou.

“Porra. O que tu tá fazendo aí?”

“Precisamos conversar.”

“O que houve?”

“Vem comigo”, ela disse e saiu do quarto.

Meu coração ainda batia forte em um misto de adrenalina e raiva. Era a primeira vez que Cecília falava comigo desde que tínhamos brigado. Resolvi dar um voto de confiança e fui atrás dela. Ela estava no corredor na frente da porta do seu quarto. Me chamou com um gesto de mão. Ela fechou a porta atrás de mim e sentou na cama.

“Então Benjamin, eu fiquei realmente muito puta da cara que tu leu meu roteiro.”

“Desculpa. Se serve de alguma coisa, eu achei legal.”

“Na verdade não serve. Pelo menos, ainda não.”

“Como assim?”

“Já que tu te intrometeu, agora tu vai ter que ir até o fim”. Cecília pegou uma pasta de dentro de sua mochila e colocou em cima da cama. “Aqui está o resto. Ainda não tá pronto. Eu tô com algumas dificuldades pra conseguir terminar”.

“Mas e por que tu está escrevendo um roteiro?”

“Pra fazer um filme, né, Benjamin?”

“Tu vai fazer um filme?”

“Eu não. O Caio vai fazer.”

“Sério?”

“Sim, ele me disse que faltam bons roteiristas no cinema americano, então achei que seria legal escrever um roteiro e mandar pra ele.”

Achei a ideia absurda. Cecília era suficientemente inteligente pra saber que uma adolescente que quinze anos jamais teria seu roteiro filmado nos Estados Unidos. Mas achei melhor não falar nada. Aquilo devia ser uma forma de Cecília pensar no irmão, manter contato com ele e talvez ela precisasse disso.

“Bom, Benjamin. Vou precisar da tua ajuda. Estou com um bloqueio criativo. Preciso que tu leia o roteiro, me diga o que acha e converse comigo sobre ele. Só assim vou conseguir terminar.”

“Mas eu não entendo nada de roteiros.”

“Não precisa entender de roteiros. Eu preciso justamente de uma pessoa leiga”, mais uma vez Cecília usava uma palavra que eu não sabia o que significava.

“Como tu sabe que eu sou uma pessoa leiga?”

“Tu não acabou de falar que não sabe nada de roteiros?”

“Sim.”

“Então. Idiota.”

“Tá, como vai ser isso?”

“Eu vou te dar o que eu já tenho aqui. Tu lê, a gente conversa, eu escrevo e te dou a outra parte. Assim vamos até que eu termine. Ok?”

“Tá bom”, falei.

“Então pega e volta logo pro teu quarto.”

Cecília me entregou a pasta e disse: “Toma muito cuidado com isso e não mostra pra ninguém.”

“Ok”, falei, caminhando em direção ao corredor.

“Lê até amanhã de manhã, seu punheteiro de merda”, ela disse sorrindo e fechou a porta.

4.

## CENA 2 – HOSPITAL

A família está em quarto individual do hospital. Ele é amplo, com uma janela grande, que dá vista para uma paisagem arborizada e alguns prédios um pouco mais distantes. Mesmo quando as luzes do quarto estão ligadas, ele parece escuro. O pai, usando uma camisa cinza amassada e uma calça jeans preta, está sentado em uma poltrona bege que parece dura. De vez em quando ele fecha um pouco os olhos, mas logo os abre e tenta se distrair com a televisão que está no mudo. Se arriscaria dizer que ele não dorme bem faz alguns dias. A menina está usando uma roupa elegante demais para o lugar onde está. Um vestido preto, uma meia calça da mesma cor e sapatos de salto alto. Ela usa um batom avermelhado e seus olhos estão pintados. A menina está parada, em pé, olhando pela janela. Lá fora, nuvens gordas e cinzentas começam a se amontoar. Ela parece preocupada com o fato de que a chuva se aproxima.

Deitada na cama está a mãe. Ela usa um roupão branco, fornecido pelo hospital, que dá a entender que ela vai vestida de fantasma em uma festa à fantasia. Ela dorme profundamente. Dois cabos estão conectados em seu corpo, um acima do peito e outro no nariz. Sua respiração é lenta, profunda e engasgada. Cada vez que expira o ar deixa escapar rastros de uma espécie de tosse que não quer sair por completo. Um barulho úmido e gutural. De longe, é possível sentir o odor da mãe. Um cheiro característico de quem acabou de acordar somado à um suor adocicado e alguns produtos de limpeza.

FILHA:

A gente já vai?

Quando ouve sua própria voz irradiando pelo espaço, a menina tem a impressão de que fazia muito tempo que ninguém dizia nada, mas não consegue lembrar se está certa. O pai abre bem os olhos, olha primeiro para a esposa e depois para a filha. Quando seus olhos se encontram, ele boceja.

PAI:

Daqui a pouco. Temos que esperar a médica passar aqui.

FILHA:

Que merda de chuva.

PAI:

Pois é. Mas a festa é num salão, não é?

FILHA:

Mas o salão é mínimo. A Giovana tem um baita pátio. Ia ser muito mais afudê se tivesse um solzão. Nem sei se quero ir mais, na verdade.

PAI:

Vai, tem que distrair um pouco.

A mãe se espreguiça na cama e a menina leva um susto. Vai até a mesa, pega um suco de caixinha, depois se posiciona ao lado da mãe e abre o suco.

FILHA:

Toma esse suco mãe, tu precisa te hidratar.

MÃE (com a voz rouca)

Brigado, filha.

A menina observa atenta enquanto a mãe bebe o suco. Em seguida ela pega a caixinha e deixa em cima da mesa de novo.

FILHA:

Se tu quiser mais é só pedir.

MÃE:

Que droga essa chuva. Será que a festa vai ser adiada?

A filha se dá conta que não tinha pensado nessa possibilidade e se permite ficar triste com o fato de que a festa não será como ela imaginou. Mas logo em seguida, percebe que a tristeza é a pior coisa para trazer ao quarto em uma hora como aquela. Decide engoli-la em seco. A filha não quer contaminar a mãe com seus problemas pequenos.

FILHA:

Acho que não. E se chover não têm problema também.

A filha sorri. O pai olha pra ela com um ponto de interrogação no rosto. Ela finge que não vê.

FILHA:

Vou no banheiro.

Em três passos, a filha está dentro do banheiro do quarto. É um banheiro incomum e ela não gosta muito de estar lá. Ele lembra um pouco um banheiro de hotel, mas não traz consigo a alegria de uma viagem de férias. Na verdade, acaba por expressar o oposto. Um banheiro em um quarto de hospital zomba da sua cara justamente por se disfarçar de um banheiro de um quarto de hotel, mas ser uma coisa completamente diferente. É como se a pia, a patente, o chuveiro, o lixo, o espelho, o secador de cabelo, o sabonete e a toalha de rosto lhe dissessem em coro que qualquer possibilidade de uma viagem planejada está muito, muito distante. Uma viagem para um banheiro de um quarto de hospital não é planejada e, no entanto, é obrigatória. Uma viagem para um banheiro de um quarto de hospital não tem data marcada nem ida e nem de volta. Uma viagem para um banheiro de um quarto de hospital não será contada em uma redação do início das aulas sobre como foram as férias. Uma viagem para um banheiro de um quarto de hospital não dá origem a um álbum de fotografias de recordação. Uma viagem para um banheiro de um quarto de hospital diz apenas que você está aqui, em um banheiro de um quarto de um hospital e que água da pia às vezes é fria demais para suportar, que as gotas do chuveiro metálico contradizem o banho exemplar de um chuveiro de hotel e que a descarga briga com você ao manter evidente qualquer dejetos corporal que se deseja não estar mais lá.

\*.\*.\*

Terminei de ler o roteiro e, mais uma vez, não consegui dormir. Nessa cena, a proximidade do texto com a vida de Cecília era óbvia. Faziam poucos meses que tia Anita tinha saído do hospital e durante muito tempo Cecília esteve lá junto com ela. O que mais intrigava sobre ler o roteiro de Cecília era a impossibilidade de entender os motivos que a faziam querer escrever aquilo. Qual seu objetivo com um roteiro que falasse a respeito de sua própria vida? Ao mesmo tempo, eu estava adorando o roteiro. Ler aquilo era como penetrar a mente de Cecília. E eu estava me sentindo homenageado de ser a única pessoa autorizada a lê-lo. Eu precisava fazer jus a esse posto e pensar observações de alto nível para conversar com ela. Provavelmente eu seria chamado logo em seguida para travarmos nosso primeiro debate a respeito do texto. Outra coisa que me ocorreu foi: se o

roteiro é sobre a vida de Cecília será que eu iria aparecer em algum momento? Eu não sabia se essa ideia me agradava ou me deixava assustado. Se ela resolvesse me colocar como personagem eu saberia um pouco mais sobre o que ela pensava a meu respeito e eu não tinha certeza se estava pronto para encarar isso.

Eu estava agitado demais para dormir. Guardei o roteiro dentro do armário e deitei na cama. Comecei a pensar na cena que tinha lido e me dei conta que ela se passava em um dos dias que eu tinha ido visitar tia Anita no hospital. Lembrei porque Cecília estava muito arrumada para ir a uma festa, mas ela acabou desistindo. Lembrar daquilo me provocou uma sensação estranha. Era como ter uma outra visão de algo que eu tinha vivido na vida real. Pensei em Cecília no banheiro naquele dia, sozinha e triste. Lembrei que eu tinha me sentindo tocado pelo contraste de seu cansaço com a tentativa de estar bonita. Tinha sido uma das poucas vezes que havia visto Cecília frágil. Quando me dei conta, meu pau estava duro. Levei um susto. Coloquei a mão dentro da calça e peguei nele. Estava quente e um pouco molhado. Cheirei minha mão e senti o aroma forte e doce, característico de um pinto suado. Eu não me masturbava desde o almoço, mas como tinha sido um dia cheio eu nem havia pensado sobre isso. Olhei pro berço do Gui e ele estava dormindo fundo. Tirei meu pau de dentro da calça e comecei a esfregar ele devagar. Eu ainda não tinha certeza se ia me masturbar até ter um orgasmo, pois não tinha onde gozar. Comecei a imaginar o rosto de Cecília naquele dia em que conversamos no hospital. Ela estava linda e, ao mesmo tempo, exposta. Fiquei imaginando ela no banheiro, como se eu fosse uma mosquinha que pudesse observá-la sem ser visto. Imaginei ela fazendo xixi, sua urina saindo de dentro da boceta e molhando seus pentelhos que eu desejava fortemente que ela tivesse. Imaginei ela esfregando o papel higiênico na vagina molhada e jogando no lixo. Depois que ela saísse, eu iria voando até a lixeira e cheiraria o papel com toda a força que minhas narinas aguentassem. Eu já estava balançando meu pinto com força e velocidade. Não havia a hipótese de não gozar, meu corpo implorava para que minha porra fosse liberada. Decidi que gozaria na própria cueca e acelerei o movimento mais ainda. Imaginei a boceta de Cecília de todos os ângulos possíveis e, então, gozei em minha cueca. Saiu mais porra do que eu imaginava que sairia, mas fazia sentido pensando que eu não gozava há um tempo. Meu coração estava batendo forte e eu suave. Levantei da cama, tirei a calça, depois a cueca e esfreguei ela nela mesma para espalhar a esperma e deixá-la menos evidente. Procurei minha mala no escuro esbarrando em algumas coisas. Quando encontrei, abri e enterrei a cueca o mais fundo que pude lá dentro. Coloquei a calça de novo e voltei a deitar.

Dormir no mesmo quarto que o Gui era pior do que eu imaginava. Durante a noite, fui acordado por seus berros mais de três vezes. Na primeira, eu não sabia se devia fazer alguma coisa ou se só esperava que meu tio ou minha tia tomassem alguma atitude. Era impossível que não



estivessem ouvindo pela altura de seu choro. Ele parecia estar sendo torturado por algum regime ditatorial em busca de confissões, pois gritava tão alto que entre um grito e outro era obrigado a parar para respirar fundo e retomar o fôlego. Eu ainda estava dopado pelo sono, então seus berros pareceram durar muitas horas até que tio Albano entrasse no quarto e o pegasse no colo. Abri os olhos de leve para ver quem era, mas não o suficiente para que ele visse que eu tinha acordado. Meu tio estava usando um pijama listrado e, quando entrou no quarto, um cheiro de álcool entrou junto com ele. Com certeza era de cerveja. Provavelmente ficou vendo futebol até tarde.

Depois de ser acordado uma primeira vez foi como se não tivesse mais conseguido imergir no sono. Sempre que ele chorava, era como se eu voltasse ao mundo real depois de uma longa e confusa sucessão de pensamentos dos quais mal conseguia lembrar. Tio Albano entrava de novo, balançava ele um pouco e, de vez em quando, saía do quarto. Foi só quando o Gui acordou de verdade, lá pelas sete e meia da manhã, que eu consegui dormir pra valer. Dessa vez foi tia Anita quem veio buscá-lo e ela disse: “vamos sair daqui pro primo poder dormir”. Mas, antes disso, ela trocou as fraldas do Gui enquanto ele soltava seus gemidos habituais de quem já estava pronto para mais um dia. Só depois que eles saíram do quarto é que eu peguei num sono.

Acordei sentindo o sol aquecer as cobertas. Eu não sabia se tinha dormido pouco ou muito, mas sentia como se tivesse apagado por dias. O lençol estava empapado com meu suor. Levantei da cama e tirei a camiseta. Minhas costas estavam pingando. Fui até a janela, abri as persianas e senti o calor do sol me golpear no peito. Estava um dia bonito e quente. Um dia que poderia ser definido como perfeito para acordar na praia e correr para o mar. O problema é que eu nunca gostei muito de tomar banho de mar. Embora sua imensidão me cativasse desde criança, sempre tive um pouco de medo de entrar na água. Me incomodava a coloração escura demais a ponto de não ser possível vermos no que estávamos pisando. Me incomodava o repuxo que me afastava cada vez mais da areia. E me incomodava o choque provocado pelo frio da água que nunca estava “boa” como os entusiastas de mar costumavam dizer. Cecília, diferente de mim, amava o mar. Gostava da sensação de passar protetor solar e de ficar horas boiando dentro d'água. Alguns verões atrás, ela tinha me ensinado a pegar jacaré e aquela era a melhor, e talvez única coisa, que me fazia ter vontade de entrar na água. Mas mesmo que eu não gostasse, eu tinha vontade de acompanhar Cecília. Queria estar com o ela o máximo de tempo possível e, dessa vez, a praia poderia servir como uma boa solução para minha missão de tirar fotografias. Lá, Cecília estaria de biquíni e isso facilitaria as coisas.

Tirei o pijama e coloquei um calção e uma camiseta preta. Não queria sair desarrumado, pra tentar esconder ao máximo que tinha acabado de acordar. Se tinha algo que eu não queria era ser o último a levantar da cama. Isso me dava a sensação de que eu estava perdendo algo importante e poderia fazer Cecília acreditar que eu era preguiçoso ou mimado. Queria estar acordado antes dela

para que, quando ela acordasse, ficasse com a impressão de que eu já havia vivido milhões de coisas interessantes enquanto ela ainda estava enfiada dentro de seu quarto. Fui para a sala e não vi ninguém. As janelas e portas estavam todas abertas e o clima estava agradável. Ouvi a risada do Gui vinda do pátio e fui até lá. Tio Albano e Gui brincavam de jogar bola um pro outro. O Gui estava sentado na grama, pernas bem abertas e ria toda vez que a bola lhe acertava na barriga.

“Bom dia”, falei.

“Olha quem acordou da hibernação”, disse o tio Albano segurando a bola. “Dá bom dia, filho”, ele disse jogando-a pro Gui. Olhei, esperando que aquela miniatura de gente dissesse alguma coisa, embora soubesse que não diria. Ele já tinha quase dois anos de idade e ainda não sabia nenhuma palavra. Isso assustava meus tios. Mas, depois de consultarem alguns médicos, passaram a agir como se nada estivesse acontecendo. Foram consolados pelo fato de que Einstein aprendeu a falar apenas aos três anos e, a partir daí, fingiam que entendiam qualquer grunhido que o Gui deixasse escapar. Conversavam com ele, diziam o nome de cada coisa e de cada pessoa esperando que isso favorecesse algumas de suas conexões neurais para que, de repente, ele começasse a conversar do dia pra noite. Eu particularmente ficava bastante constrangido nas situações em que eles ordenavam que Gui dissesse alguma coisa. Quando isso acontecia, todos os presentes faziam silêncio e olhavam pro bebê na expectativa que algo fosse dito. Eu ficava com pena dele. Não era possível que ele também não sentisse algum tipo de pressão nessas horas, mesmo que ele nem sequer soubesse o que “pressão” significava e nem compreendesse o peso de corresponder às expectativas familiares. Por isso, toda vez que eles ordenavam que Gui dissesse alguma coisa na minha presença, eu me antecipava e direcionava a conversa para outro lado.

“Onde elas tão?”, perguntei.

“A Anita tá na casa na frente. Foi rever umas amigas. A Cecília tinha ido comprar alguma coisa que não lembro o que era e falou que ia dar uma passada na beira da praia. Se tu for agora acho que alcança ela.”

“Na verdade, tô com um pouco de fome.”

“Deixamos uma torrada pra ti na cozinha.”

“Brigado”, falei e dei as costas.

Eu precisava dar um jeito de conseguir um despertador pro dia seguinte. Aquilo era justamente o que eu não queria que acontecesse, que Cecília encontrasse distrações que não dependessem de mim e que eu fosse ficando para trás. Aquele verão era a chance que tínhamos de nos aproximarmos ainda mais, não só para que eu conseguisse tirar minhas fotos, mas porque Cecília estava se tornando alguém importante em minha vida e eu precisava adquirir esse mesmo posto na vida dela. Durante o ano, sempre nos víamos em encontros familiares nos quais sobravam poucas chances para termos privacidade ou para nos aprofundarmos em maiores conversas. Na

praia as coisas seriam diferentes, estaríamos sempre juntos, na mesma casa e com todo o tempo livre. Além do mais, agora que eu estava mais velho, era minha chance de mostrar pra Cecília que eu tinha condições de acompanhar sua inteligência, suas ideias e que tinha algo a oferecer. Seu roteiro era minha melhor chance de fazer isso.

Entrei na cozinha e vi um prato com uma torrada e um bilhete escrito: “bom dia”. Pela grafia, tia Anita havia escrito aquilo. Mas, quem sabe, poderia ter sido Cecília. Sentei na mesa e comecei a comer. Estava frio e algum dos ingredientes tinha um gosto estranho. Talvez fosse peito de peru. Outro motivo para que eu acordasse mais cedo era que eu mesmo poderia fazer meu café e colocar apenas comidas que eu gostava. Minha mãe era a única que sabia tudo que me agradava nas mais exatas proporções. Querendo ou não, havia sido ela quem tinha moldado meus gostos culinários. Ela nunca tinha me feito comer nada que não quisesse, sempre cortou todas as gordurinhas da carne e jamais me obrigou a terminar o prato. Se eu deixava uma parte da comida intocada, ela dizia que tudo bem, que cada um come o quanto quiser, que não havia motivos para forçar. Talvez por isso eu tivesse desenvolvido gostos bem específicos e fosse arisco a qualquer detalhe diferente do que já estava acostumado.

Uma vez, quando estávamos almoçando em uma churrascaria alguns anos atrás, percebi o quanto meus pais tinham gostos diferentes em relação a comida. O garçom trouxe uma picanha no espeto e perguntou em qual ponto íamos preferir comer. Meu pai pediu bem passado, de modo que o garçom cortou um pedaço alto e gordo da carne. Minha mãe pediu mal passado e o garçom lhe deu um pedaço fino da parte inferior. Então ele olhou para mim e eu não soube o que responder. Observei meus pais e acabei pedindo o bem passado. Mastiguei e senti um gosto de queimado e uma consistência esfarelada. Minha mãe provavelmente percebeu que eu não havia gostado e me ofereceu um pedaço de sua picanha. Aceitei envergonhado e comi. Era muito melhor do que a carne bem passada. Falei isso pra eles e meu pai fechou a cara. Ele disse que carne mal passada fazia mal, que poderia ter doenças. Minha mãe argumentou que era carne mal passada e não crua e, a partir daí, os dois deram início a uma briga intensa que só se encerrou algumas horas mais tarde.

Larguei a torrada no prato, apenas com a marca de uma mordida mal dada e abri a geladeira. Bebi um copo d'água e comecei a pensar sobre meus pais, no que estariam fazendo e, mais especificamente, se meu pai ainda mantinha sua rotina de choro diária. Aquele pensamento me incomodava muito e eu fazia o maior esforço possível para afastá-lo, mas era impossível. Não sei se porque aquilo estava me incomodando mais do que eu imaginava ou se porque infelizmente algumas coincidências banais me faziam lembrar do meu pai. Mas o fato é que a cada cinco minutos a imagem dele nu e chorando voltava a minha mente. Era uma imagem que me despertava tanta vergonha e ojeriza que eu ficava irritado só de pensar. Eu era incapaz de sentir pena dele, a única vontade que me dominava era a de não vê-lo nunca mais, de fingir que ele nem existia.

“Benjamin!”, ouvi a voz de Cecília me chamando lá na frente. Levantei da mesa e fui correndo até o pátio. Ela estava parada do lado de fora da casa com as mãos apoiadas na cerca. Usava uma blusa amarela que mostrava sua barriga e realçava seus peitos redondos. Na parte de baixo, um short jeans. Achei estranho ela não estar usando um biquíni. Seu cabelo também não estava molhado, o que indicava que ela provavelmente ainda não tinha entrado na água. Isso me empolgou, significava que ela não tinha vivido tantas experiências enquanto eu dormia. Poderíamos tomar nosso primeiro banho de mar juntos.

“Oi”, falei.

“Finalmente tu acordou. Pega tua câmera e vem comigo.”

Minha câmera? O que Cecília queria com ela? Fiquei nervoso. Ninguém nunca tinha requisitado que eu pegasse minha câmera. Na minha cabeça, era como se as pessoas nem sequer soubessem que ela existia. Como se fosse uma extensão do meu corpo e que, por isso, sempre estivera lá e nunca chamara a atenção de ninguém.

“Minha câmera? Por quê?”

“Te explico no caminho. Vem logo.”

Eu não tinha como recusar aquela proposta. Se tinha algo que Cecília fazia muito era, era me deixar curioso a respeito do que se passava em sua cabeça. Suas ideias costumavam ser muito originais, então era impossível recusar qualquer solicitação feita por ela que viesse a colaborar com sua execução.

Fiz que sim com a cabeça, corri até o quarto, tirei Nica de seu estojo e saí correndo da casa sem nem escovar os dentes.

Fazia tempo que eu não andava com Cecília na rua, mas assim que começamos a caminhar lembrei que era uma experiência muito peculiar. Conforme nos deslocávamos em alta velocidade, em direção a algum lugar que eu não sabia onde era, era impossível não notar os olhares das pessoas que passavam por nós. Andar com Cecília talvez fosse semelhante a andar com uma celebridade. Porém, não uma celebridade querida pelas pessoas, que desperta sorrisos e rostos empáticos, mas uma celebridade que gera certa estranheza, aquela pessoa que sabemos que conhecemos de algum lugar embora não nos lembremos onde e por isso franzimos a sobrancelhas e olhamos como se ela fosse uma aberração da natureza. Qualquer pessoa que passasse por Cecília sempre encarava seu rosto e, era óbvio, fazia isso por causa da queimadura. Eu era capaz de ouvir o que as pessoas pensavam: “como uma menina tão nova e tão linda pode ter uma marca tão horrenda?”.

Cecília parecia nem notar, mas eu duvidava que isso fosse possível. Ela se mantinha focada no trajeto e ignorava qualquer ser humano que estivesse em seu caminho. Talvez ela evitasse olhar,

pela vergonha de ser observada daquela forma. Talvez, ela simplesmente preferisse fingir que os olhares nem eram direcionados a ela. Ou, quem sabe, por ser algo tão comum em sua vida, Cecília tinha desenvolvido algum tipo de escudo interno que, de fato, fazia com que ela realmente não importasse. Mas eu, que não estava muito acostumado com isso, era incapaz de agir como se nada estivesse acontecendo. E, sempre que alguém encarava Cecília, eu encarava de volta. Mantinha meu olhar fixo e sério para tentava fazer com que aquele que a observava Cecília se sentisse o mais constrangido possível. Quase sempre ficava claro que dava certo.

“Aonde exatamente estamos indo?”, perguntei. Percebi que, conforme as pernas de Cecília se movimentavam, o braço oposto ao pé que estava na frente não contrabalançava como na maioria das pessoas. Seu corpo, do tronco pra cima, permanecia estático enquanto a parte inferior fazia todo o trabalho.

“Estamos indo encontrar Emir e Micaela”. Cecília disse, como se aqueles nomes fossem muito familiares para nós. Como se se esperasse que eu respondesse “ah, bom” e parasse de me perguntar a respeito de por que estávamos caminhando à dez quilômetros por hora levando minha câmera para alguma finalidade oculta.

“E eles são?”

“Eles são as pessoas mais incríveis que eu já conheci.”

Uma característica com a qual eu já estava acostumado em Cecília, mas que não cansava de me irritar, era sua empolgação inicial com algo novo que descobria. Eu percebi isso a primeira vez há alguns anos atrás quando estávamos num café de família na casa dos nossos avós e a descoberta nova daquele momento fui eu. Todos os primos com menos de doze anos se reuniram em uma sala para jogar mímica. Eu fiquei no grupo de Cecília e me revelei um excelente jogador. Eu sempre acertava os nomes dos filmes e atuava muito bem. Ela ficou empolgada e, durante alguns meses, sempre que estávamos juntos, ela me elogiava, dizia que eu era um gênio e queria que eu fosse incluído em todos os seus times. Até que um dia, jogando futebol no clube, Cecília ficou encantada com a habilidade de um rapaz que tínhamos acabado de conhecer. Ele era um pouco mais velho que nós, fazia embaixadinhas e marcou seis gols em quinze minutos. A partir daquele dia, ela nunca mais me chamou de gênio, nunca mais me incluiu em seus planos e, o que era pior, ficava falando sobre o quanto aquele rapaz era maravilhoso. Então, qualquer pessoa nova ou ideia nova que envolvia Cecília, se tornava “a coisa mais incrível do mundo”. Sua mais recente obsessão, dizia respeito aos grupos feministas que ela tinha descoberto no Facebook. Desde que tinha ganho um celular, Cecília passava boa parte do tempo na internet. E, quase sempre que estava online, Cecília estava envolvida em alguma discussão a respeito da desigualdade entre homens e mulheres. Eu nunca tinha ouvido falar a respeito de feminismo, mas Cecília não parava de falar nisso desde o natal, sempre proferindo longos discursos e chamando atenção de todos que estavam a sua volta.

Há poucas semanas, em um jantar na casa de nossos avós, Cecília começou a questioná-los a respeito do fato de que, enquanto meu vô ficava na mesa conversando conosco, minha vó estava na cozinha preparando a comida. Cecília disse que isso era um absurdo, que minha vó não era empregada de ninguém e que também tinha direito de estar na mesa e que não tinha nenhuma obrigação de ser a pessoa que sempre cozinhava. Meu avô ficou brabo, respondeu dizendo que desde sempre fora assim, as mulheres tinham mais talento pra cozinha do que os homens e, por isso, preparavam o jantar. Cecília falou que isso era ridículo, que reduzir mulheres às tarefas domésticas era um dos motivos que faziam com que elas tivessem menos projeções no mercado de trabalho. O vô ficou ainda mais irritado e disse que não aceitava esse tipo de questionamento em sua casa. Cecília rebateu dizendo que esse tipo de comentário, “não aceito algo em minha casa”, era típico machista por partir do pressuposto de que o homem é o chefe da casa. Assim, quando meu avô estava prestes a se levantar para sair da mesa e Cecília não parava de jorrar dados a respeito de feminicídios, minha vó entrou na sala carregando a comida e encerrou a discussão dizendo que amava cozinhar e que isso nunca a havia impedido de ter um trabalho do qual amasse, já que era gerente bancária há mais de trinta anos. Meu avô abriu um sorriso vitorioso e Cecília soltou um gemido indignado.

Para mim, Cecília tinha razão. Mesmo que nossa vó dissesse que gostava de cozinhar e que tinha um bom trabalho, o terceiro argumento, a respeito de nosso vô ser o chefe da casa, não havia sido rebatido e era muito verdadeiro. Desde sempre, a palavra dele era a última, ele decidia a respeito de como o dinheiro dos dois seria gasto, do que fariam nas férias, de quando agendariam um jantar e até do que comeriam. Minha vó era muito tranquila e, portanto, preferia não se envolver em longas discussões irrelevantes. Além disso, meu avô era muito orgulhoso, odiava ser contrariado e era capaz de inventar argumentos só pra não sair perdendo em uma briga. Mas, inevitavelmente, essa maneira com que os dois se relacionavam fazia com que minha vó sempre tivesse de se submeter e meu vô sempre comandasse a vida de ambos. E, nesse sentido, Cecília tinha toda a razão sobre nosso avô se comportar como o chefe da casa. Mas, mesmo que ela estivesse certa sobre isso, eu não lhe daria o gosto da minha concordância. Fazia tempo que eu já não era mais tão interessante quanto suas atuais obsessões e, muitas dessas obsessões, eram em garotos mais velhos que ela achava bonitos e inteligentes. Então, eu jamais validaria nada que ela dissesse que era “a coisa mais incrível do mundo”, fosse um homem, fosse o feminismo. Porém, o que eu nunca lhe diria, era que vê-la falar a respeito dos direitos da mulher enquanto enfrentava nosso avô, me fazia admirá-la mais do que nunca. Cecília era muito dona de si, não tinha medo de se impor e eu invejava isso. Eu sempre baixava a cabeça para as ordens do nosso vô e, claro, isso me trazia benefícios, pois eles diziam que eu era o neto preferido, me davam presentes e dinheiro. Mas eu percebia que, no

momento em que Cecília enfrentava ele, ela se colocava à sua altura e isso fazia com que ele olhasse pra ela de uma forma que jamais havia olhado pra mim.

Assim que chegamos em uma rua residencial bem distante da praia, eu já comecei a desconfiar dos novos amigos de Cecília. Reduzimos o passo e nos aproximamos de três pessoas que estavam sentadas na esquina. A primeira que reparei foi na menina alta de cabelos curtos pintados de verde. Ela usava um piercing no nariz e estava com uma camiseta preta e um shorts. Ela tinha seios muito grandes, bem maiores que os de Cecília. Seu rosto era corado e seus lábios eram muito grossos. Do lado dela, um rapaz baixinho de pele bronzeada, usava um boné pra trás e estava mexendo no celular. Ele estava de camiseta regata e chinelo de dedos. Era o único que parecia saber que estava em uma praia. Por último, bebendo uma latinha de Heineken, estava um menino alto, com um cabelo comprido muito bonito, um piercing na sobrancelha e com rastros de barba e bigode no rosto. A menina e esse último rapaz eram idênticos. Pareciam a versão feminina e masculina um do outro. Ambos eram estranhos, mas atraentes. O rapaz tinha os mesmos lábios grossos e o mesmo rosto corado. Pela forma como se vestiam, não só não gostavam de tomar banho de mar como faziam parecer que eram contra quem gostava. Suas roupas eram escuras e grandes dando a entender que queriam deixar claro o desgosto pela atmosfera praiana. Além de se assemelharem fisicamente, transmitiam uma serenidade em sua postura como se estivessem meditando. O carinha de boné pra trás destoava dos outros dois e estava mais agitado, brigando com seu telefone. Eles três pareciam ser um pouco mais velhos do que nós, embora não muito. Com certeza ainda não tinham dezoito anos, embora os pelos na cara do rapaz alto escondessem o fato de que ele não era tão adulto quanto parecia.

Vendo-os de longe, simpatizei com o fato de que eram esquisitos e de que pareciam deslocados do lugar de onde estavam. Eu também não gostava de praia, então provavelmente tínhamos algo em comum. Além disso, eles eram realmente bonitos e isso me fez ficar com vontade de conhecê-los mais profundamente. No entanto, assim que nos aproximamos, notei o tipo de olhar que o rapaz de barba derramou sobre Cecília. Era um olhar diferente dos que a observavam na rua. Um olhar de admiração e curiosidade. Ele passeou por todo seu corpo até se fixar em seu rosto e abriu um sorriso. Não gostei daquele olhar.

Assim que chegamos bem perto, levei um susto. Pelo que eu me lembrava, eles poderiam muito bem ser as três pessoas que estavam mijando no beco na noite anterior. Dois homens e uma mulher, ela de cabelo curto e um deles de cabelo comprido.

“Voltei, pessoal. Esse é o Benjamin”, Cecília falou, recuperando o fôlego da caminhada.

“Seja bem-vinda de volta ao tédio mortal”, disse o de barba. “Muito prazer, Benjamin. Eu me chamo Emir. Essa é Micaela, *mi hermana*, e esse é o nosso excelentíssimo amigo João Antônio, mais conhecido como Infarte”.

Infarte apenas acenou pra mim sem me olhar enquanto continuava a travar uma batalha incansável contra seu aparelho celular. Micaela veio em minha direção, seus seios balançavam, e me deu um beijo na bochecha.

“Prazer, Benjamin”, ela disse e sorriu.

“Vocês são gêmeos?”, perguntei.

Os dois riram. Suas gargalhadas também eram iguais. Micaela disse: “todo mundo pergunta isso. Mas não. Eu sou dois anos mais velha.”

“Isso é discutível”, Emir disse. E os dois riram de novo.

“Sempre dizemos que somos gêmeos de gravidezes diferentes”, Micaela falou. “A gente faz tudo junto. Aprendeu a caminhar, falar, tudo meio ao mesmo tempo. Eu demorei um pouco mais pra fazer essas coisas e o Emir foi um pouco adiantado. Como se estivéssemos esperando um pelo outro”. Os dois se olharam e sorriram. Achei aquilo bonito, mas também um pouco estranho. Nunca tinha conhecido dois irmãos que se tratavam assim. Geralmente havia uma hierarquia muito bem estabelecida – como era o caso de Caio e Cecília, em que ela imitava tudo nele – ou um distanciamento provocado pela diferença de idade – como era o caso de Cecília e Gui, em que o contato dos dois se restringia aos cuidados que Cecília dividia com os pais de vez em quando.

“Eu e meu irmão mais velho também somos assim”, Cecília disse. Olhei pra ela para entender se era isso mesmo que ela estava dizendo. Cecília e Caio não tinham uma relação nem um pouco parecida com essa. Caio era mais velho, aprendeu a falar no seu tempo, não esperou por ela. Além disso, eles nunca estavam juntos. Fazia três anos que Caio tinha ido morar fora do Brasil e nunca mais tinha vindo visitar. Segundo Cecília ele mandava mensagens pra ela, mas o resto da família agia como se ele nem existisse. Além do mais, Caio fazia tudo o que queria e Cecília sempre imitava. Não havia essa cumplicidade bilateral que Emir e Micaela diziam ter.

“Você não tinha nos contado do teu irmão mais velho.”

“Ele mora fora do Brasil. Estuda cinema na Inglaterra.”

“Nossa, vocês são perfeitos então”, Emir falou se levantando.

“Perfeitos pra quê?”, eu perguntei.

Emir veio até mim e me olhou fundo nos olhos.

“Chegou ao nosso conhecimento que você é proprietário de uma câmera fotográfica”. Achei estranho ele usar “você” e não “tu”. Tentei me concentrar pra identificar algum sotaque em sua pronúncia.

“É, a Cecília pediu pra eu trazer. O que tem ela?”



“Será que eu posso ver?”, Emir perguntou. Era possível sentir o cheiro da cerveja saindo de sua boca.

Demorei um pouco demais para pegar a câmera. Fiquei encarando ele por alguns segundos para tentar fazer com que ele entendesse o que eu estava pensando. Para que ele entendesse que não era que decidia os rumos da conversa e que Cecília era uma mulher mais difícil do que ele imaginava. Pela forma como ele me olhava, talvez entendesse que eu estava tentando transmitir algo. Provavelmente achava que eu desconfiava dele, então disse:

“Eu não vou roubar ela de ti.”

Tirei a câmera do bolso. Sua mão estava levemente estendida, como se esperasse que eu entregasse a câmera para ele, mas isso eu não faria. Levantei ela e mostrei de longe, agindo naturalmente.

“Tá aqui”, falei.

“Ela é boa?”

“Muito.”

“Filma quanto tempo sem parar?”

“Quase meia hora.”

“E a definição?”

“É boa. Posso te mostrar uns vídeos, se tu quiser.”

“E o som?”

“Capta bem, se não tiver muito vento.”

Infarte tinha parado de mexer no seu celular e me olhava atento. Emir disse:

“Pois então, conhecemos a Cecília no centrinho hoje de manhã e nos tornamos ótimos amigos logo de cara. Estávamos comentando com ela a respeito das coisas que gostamos de fazer pra passar o tempo aqui na praia e ela disse que vocês dois podem nos ajudar”. Ele entornou a latinha e jogou no meio fio. “Ontem à noite, eu, Micaela e Infarte tivemos uma ideia de algo divertido pra fazer. Precisamos achar algo pra nos distrairmos.”

“A gente já não achou?”, Micaela perguntou, oferecendo um sorriso malicioso e dando a entender que se referia a uma informação interna que apenas os dois conheciam. Aquilo me deixou irritado. Emir deu uma risada e voltou a me olhar nos olhos.

“Bom, pelo menos alguma coisa nova”. Embora fosse visível que Emir buscava sustentar uma postura imponente, enquanto ele falava, dava olhadinhas furtivas para Cecília, observando se ela estava prestando atenção no que ele dizia. Isso também me incomodou. Eles já haviam iniciado um jogo de interesses um pelo outro e, talvez, aquela postura fosse apenas para gerar curiosidade em Cecília sobre quem ele era.

“Do que tu tá falando?”, tentei questioná-lo na medida certa. Não queria ser grosseiro

porque eles ainda não tinham me dado motivos concretos para não gostar deles. Mas, por outro lado, eu não tinha a intenção de ser uma marionete nas investidas amorosas de Emir em Cecília ou de Cecília em Emir. “Eu não tô entendendo muito bem onde tu quer chegar”, conclui.

“Tem toda razão. Estou sendo vago demais. Geralmente peço aos meus amigos que me avisem quando eu estiver sendo impreciso. Você acaba de fazer isso, o que significa que podemos nos tornar bons amigos”. Ele parou de falar, talvez esperando que eu concordasse ou dissesse algo. Mas eu ainda não estava disposto a ceder. Precisava dominar o terreno primeiro.

“Mas vou direto ao assunto”, Emir falou. “A gente quer encontrar um lugar que uns pescadores nos falaram que existe aqui perto e queremos filmar isso”.

“Lugar?”, perguntei.

“Só que tivemos uma infeliz tragédia. A câmera do Infarte estragou e estávamos prestes a ir pra lá.”

“Ela não estragou”, Infarte falou pela primeira vez, encarando o celular. “Ela só está com alguns problemas.”

“Cecília nos disse que tu tem uma câmera ótima e que poderia nos ajudar a gravar”. Olhei pra Cecília que me encarou séria. “Outra coisa que ela disse”, Emir continuou. “É que ela mesma é ótima em narrar histórias e que pode nos ajudar a pensar em jeitos mais legais de pensar essa filmagem.”

“Com certeza”, Cecília disse. “Se vocês querem visualizações precisam ser criativos. Não adianta só ir filmando.”

“E que lugar é esse?”

Emir e Micaela se olharam. Infarte guardou o celular no bolso.

“Um parque de diversões”, Emir falou.

“Como assim?”

Micaela se aproximou de mim e disse: “A gente ouviu uns pescadores conversando sobre um parque de diversões aqui perto que tá abandonado. Queremos ir lá ver como ele é.”

“Ah é?”, perguntei, deixando escapar uma entonação irônica na minha voz.

“É”, ela disse. “Fica aqui perto.”

“E vocês acham que filmar isso seria interessante pra alguém?”

Emir ficou me olhando, talvez tentando entender se aquilo era uma pergunta ou uma crítica.

“E o que vocês querem com esse parque?”

“Precisa querer alguma coisa além de só encontrar ele?”, Micaela perguntou.

“Não, mas queria entender por que vocês querem ir lá especificamente.”

“A gente gosta de coisas abandonadas”, ela disse. “E deve ter uns destroços massa. Sei lá o que vamos encontrar.”

“E só o Infarte tinha câmera no celular? Vocês dois não têm?”

“Não tão boa quanto a dele. E dois novos integrantes no grupo podem ser muito úteis.”

“A gente vai ajudar vocês”, Cecília disse com seu olhar vidrado nele. Olhei pra ela. Emir olhou pra mim. Micaela olhou pra Emir. Cecília se mantinha fixa.

“Legal. A ideia é irmos lá amanhã. Então apareçam lá em casa hoje de noite pra gente planejar tudo.”

5.

Ficamos em silêncio na maior parte do trajeto de volta pra casa. Nem sequer reparei se algum pedestre encarou a queimadura de Cecília. Eu estava confuso e incomodado pelo que iríamos fazer com Emir, Micaela e Infarte. Por um lado, filmar algo me animava muito, mas, por outro, eu não contava com a inclusão de outras pessoas no verão que eu e Cecília passaríamos juntos. Para mim, eu e ela dividiríamos momentos de intimidade, conversariamos sobre nossas vidas, falaríamos de nossos pais, do que planejávamos para o futuro e de como nos sentíamos deslocados dentro da nossa família. Eu esperava dividir confidências com ela que seriam responsáveis por nos aproximar e revelariam o quanto temos coisas em comum. Eu estava disposto a, quem sabe, contar pra ela o que tinha visto meu pai fazer e perguntar o que ela pensava sobre isso. E esperava também que ela me contasse sobre a doença de tia Anita e como ela havia se sentido observando a mãe naquela situação. Além disso tudo, eu ainda tinha meu plano pessoal para colocar em prática. Precisava fotografar Cecília pelada. E, a aproximação com um grupo de mais três pessoas que, não só precisavam de nossa ajuda, mas que iriam guiar todos os nossos próximos passos, dificultaria a realização do meu plano.

Mas o que mais me irritou na conversa foi a postura dominadora de Emir. Ele era capaz de fazer com que todos dessem atenção a ele. Até eu, que estava incomodado com sua presença, fiquei interessado em encontrar um parque de diversões abandonado, mesmo que não entendesse muito bem qual o motivo de fazer isso. Era difícil pra mim compreender qual a graça de dar de cara com um ferro velho que, uma vez, muito tempo atrás, havia sido outra coisa. Mas, por mais que isso fosse incompreensível, a ideia de ter que procurá-lo, seguir algum tipo de pista e filmar tudo isso, era uma ideia sedutora. Eu não estava disposto a desistir dessa experiência, só, talvez, fosse necessário não me permitir entrar na onda de Emir sem pensar bem antes de aceitar suas propostas. Como eu era o dono da câmera, eu poderia, de alguma forma, ditar algumas regras, pois, sem mim, eles não conseguiriam fazer nada do que estavam planejando. O que me irritava, era o fato de que Cecília parecia ter gostado muito dele e isso faria com que ela ficasse do seu lado e não do meu. Como Cecília era capaz de gostar tanto de alguém em poucas horas de conversa e eu, que ela conhecia há tanto tempo, ela não demonstrava quase nenhum interesse.

A primeira vez que percebi que eu realmente gostava de Cecília, foi quando mostrei pro Prates uma foto dela. Jogávamos videogame na sala da minha casa enquanto comíamos Doritos. Meu pai estava no trabalho e minha mãe tinha ido no super. O Prates falou:

“Eu baixei uns Hentai novos”. Diferente de mim, ele tinha acesso a todo material de putaria possível que a internet podia oferecer. Meus pais, depois de relutarem muito em me dar um computador, acabaram comprando um, mas colocando um monte de filtros bizarros para que eu não

pudesse acessar sites pornôis ou coisas parecidas. Eventualmente, quando eu ia na casa do Prates, a gente até via pornografia juntos, mas depois daquela vez que eu fotografei ele batendo punheta, nunca mais nos vimos pelados, de modo que olhar para uma cena de sexo e não poder esfregar o pau enquanto ela rolava era quase como uma tortura. Por isso, de vez em quando, o Prates baixava uns vídeos pornôis e me dava num pen drive. Assim, eu podia assistir no meu computador sem deixar vestígios. O problema é que o Prates não era burro então ele não me dava os vídeos sem que eu desse algo em troca. Já tinha dado figurinhas do álbum da copa, revistas em quadrinhos e cola em algumas provas.

“E o que tu quer dessa vez?”, perguntei.

“Tu podia me dar uma daquelas fotos da tua prima que é tri gostosa.”

“Qual prima?”

“A Cecília. Ela tem um bundão.”

“Mas as fotos que eu tenho dela ela nem tá pelada.”

“Eu sei, mas tem aquela na praia de biquíni que é maravilhosa.”

“Tá”, falei.

Fui até o escritório e abri o armário que minha mãe usava pra guardar coisas velhas. Lá dentro, tinham álbuns de fotografias que mostravam desde o casamento dos meus pais até viagens que fizemos pra fora do país. Em um deles, minha mãe tinha compilado uma série de fotos do nosso último veraneio. Toda família tinha viajado para Recife com o intuito de comemorar as bodas de ouro de minha vó e meu vô. Uma dessas fotos, mostrava Cecília deitada em uma canga, de barriga pra baixo, usando um biquíni laranja com desenhos de golfinhos azuis. A foto havia sido tirada de trás dela, mas ela estava com o pescoço virado, olhando direto para a câmera e baixando seus óculos escuros para ver melhor. Naquele dia, o sol estava muito forte, então seu cabelo estava mais ruivo do que o normal e sua pele mais branca. Era uma foto linda. Tentei lembrar onde eu estava no momento em que a foto foi tirada, mas não consegui. Então, tirei ela de dentro do álbum, guardei ele bem fundo do armário para que minha mãe não soubesse que eu havia pego e entreguei a foto pro Prates. Ele tirou um pen drive da mochila e me entregou dizendo: “Divirta-se”.

Naquela noite, esperei meus pais dormirem, coloquei meus fones de ouvido – um sim e um não, para caso alguém acordasse eu pudesse ouvir – e dei play no Hentai. Era um desenho em que dois colegas de escola, um menino e uma menina, usavam a enfermaria para transar. Uma das coisas que eu mais gostava em pornografia asiática é que, afora raras exceções, as mulheres sempre tinham pelos na boceta. Não sei se isso tinha a ver com a cultura de lá, se as mulheres preferiam assim, ou se os homens que gostam de consumir pornografia asiática tinham fetiche por esse tipo de mulheres, mas o fato é que era algo muito recorrente. Porém, naquela noite fui incapaz de me concentrar no Hentai. Meu pau mal ficou duro. Tentei focar nas cenas que estava vendo, mas eu não

conseguia parar de pensar em Prates se masturbando com a foto de Cecília e isso me deixou muito irritado. Na hora que lhe dei a fotografia de presente eu nem sequer pensei sobre o que ele faria com ela, mas era óbvio que ele tinha saído com vantagem de nossa transição. Embora eu fosse o único que estivesse vendo pessoas nuas, Prates estava vendo a imagem de uma pessoa real e próxima. Isso era muito mais forte.

No dia seguinte, na aula, pedi ao Prates que me devolvesse a foto e ele negou. Disse que trato é trato. Fiquei mais irritado ainda e tentei argumentar de todas as formas, dizendo que compensaria, daria cola em todas as provas até o fim do ano, mas ele seguiu dizendo que não até que me olhou e disse:

“Cara, o que tu tanto quer com uma foto da tua prima?”

“Como assim?”

“Do jeito que tu tá implorando pra eu te devolver parece que tu também te sente atraído por ela.”

“E se eu me sentir qual o problema?”

“Putá que pariu, Benjamin. Ela é tua prima, é quase como imaginar transar com uma irmã ou tua mãe. Tu transaria com tua mãe?” Olhei pra ele e não soube o que responder. Desde aquele dia, nunca mais comentei com ninguém que eu me sentia atraído por Cecília. O fato de ela ser minha prima era irrelevante. Nossa relação não tinha nenhuma semelhança com a que eu tinha com a minha mãe. Cecília era só uma menina que, por acaso, era minha parente. E, mesmo que fosse minha parente, isso não mudava em nada o fato de eu me sentir atraído por ela.

Esperei passar umas semanas para que ele se esquecesse de toda a história e, um dia, combinamos de eu dormir na casa do Prates. O problema é que durante esse tempo fui incapaz de me masturbar. Sempre que me dava vontade eu pensava em ir pro banheiro, mas lembrava que Prates estava com a fotografia e que provavelmente estava batendo uma olhando para o corpo da minha prima. Aquilo me deixava muito aflito, eu tinha que dar um jeito de recuperar a foto. Então, na noite em que dormi na casa do Prates, resolvi que pegaria a foto de volta da forma que fosse preciso. Pedimos pizza pelo telefone e quando bateram no interfone, ele desceu pra buscar lá em baixo. Eu corri para o seu quarto com o intuito de tentar encontrar a foto. De fato, ele já havia esquecido que eu havia pedido ela de volta, pois ela estava muito mal guardada. Abri três gavetas e já encontrei. Guardei na minha mochila e voltei para sala.

Recuperar a foto foi um alívio. Me senti como se tivesse resgatado um parente de uma prisão de segurança máxima. E, a partir daquele dia, comecei a me masturbar olhando pra ela. Eu nunca havia batido punheta nem sequer pensando em Cecília, mas a partir daquele momento aquela era a única imagem que me satisfazia. Eu pensava em sua boceta por detrás do biquíni laranja, sua expressão na hora que ela tinha um orgasmo, nela chupando meu pau, eu gozando em todo seu

corpo e, especialmente, na sua cara. Aquela foi a época em que eu me masturbava mais vezes no mesmo dia. Talvez oito ou nove vezes, sempre olhando para a foto de Cecília. Foi também quando eu conheci a melancolia pós orgasmo. Nunca tinha imaginado que seria possível ficar triste depois de sentir uma sensação tão boa. Mas, depois de me masturbar cinco vezes, na sexta, a maravilha do gozo vinha seguida de um desamparo aterrador. Era como se eu programasse meu pinto para ele mudar de função depois de um tempo. A partir de tantas vezes, ele não emulava apenas a sensação de uma relação sexual, mas a sensação do que era estar deprimido. Em um primeiro momento minha imaginação ia até seu limite daquilo que eu era capaz de pensar sobre Cecília, mas, depois de um tempo, assim que minha porra caía no ralo, eu tinha vontade de abraçar minha prima bem forte e, o que era pior, pedir desculpas por ter imaginado tudo aquilo.

\*.\*.\*

“O que tu achou deles?”, ela me perguntou, enquanto caminhávamos em direção à nossa casa. Olhei pra Cecília e, pela sua expressão atenta, parecia que minha opinião era realmente importante pra ela e que, dependendo de minha resposta, nossa conversa poderia tomar rumos muito diferentes.

O fato de Cecília estar me perguntando aquilo me dava certa vantagem sobre Emir. Ela estava disposta falar do grupo e isso significava que talvez ela ainda não confiasse plenamente neles. Mesmo que eles fossem responsáveis pela empolgação de Cecília, eu era seu primo e ela precisava de um aliado em que pudesse confiar.

“São legais”, falei. “Um pouco estranhos, mas legais.”

“Eu acho legal justamente o fato de eles serem estranhos.”

“Mas eles meio que forçam a barra, tu não acha?”

“Como assim forçam a barra?”

“Aqueles piercings bizarros e as roupas pretas verão. *Hello*, tá trinta graus aqui.”

“Eles só não gostam de praia. Tu também não gosta muito.”

“Mas sei lá, achei meio estranho. Será que eles são assim o tempo todo?”

“Por que não seriam? E eu achei os piercings muito estilosos.”

“Sei lá. Tô só pensando aqui.”

“Pra mim eles são bem legais. E o Emir é muito inteligente.”

Não respondi nada. Só olhei pro chão e chutei uma latinha de Coca-Cola que estava amassada. Um filete de líquido preto saiu voando de dentro dela e molhou a janela de um carro que estava estacionado. Achei aquilo engraçado e olhei pra Cecília, mas ela estava concentrada em seus pensamentos. Seu rosto estava sério.

“E essa ideia de ir no parque é boa”, ela continuou.

“Mas tu acredita que existe esse parque de diversões?”

“Claro. Eles sabem onde fica, inclusive.”

“Mas tu não acha meio estranho? Tipo, por que ir até um parque que tá abandonado?”

“Sei lá, Benjamin. Deve ser legal ver uns destroços de brinquedos de criança. Tu não acha?”

“Sinceramente?”

Ela não disse mais nada e continuamos caminhando. Minha camiseta estava grudada em minhas costas de tanto suor. Considerei convidar Cecília para um banho de mar, seria uma boa forma de esquecermos um pouco sobre eles e passarmos um tempo só nós dois. Porém, ela parecia um pouco contrariada com minha falta de vontade em procurar o parque. Decidi dar um voto de confiança.

“Bom, se ele existe não deve ser difícil de encontrar, né? Um parque de diversões é grande, quem mora aqui há bastante tempo devem saber onde é.”

“Eles já sabem onde é, não vamos precisar ficar procurando muito, eu acho.”

“Será?”

“Pelo menos foi que eles disseram.”

“Bom, mas isso não impede a gente de ajudar a pensar.”

“Claro que não, mas nossa função é filmar. Tu mexe na câmera e eu ajudo a narrar a caça.”

Eu não estava gostando muito daquela conversa. Quando Cecília dizia que eu era apenas a pessoa que “mexe na câmera” parecia que ela acreditava que minha função era secundária. Será que ela não se dava conta de que sem mim nada seria registrado? Eu era a peça mais importante. Eu é que tornaria possível que aquela caça tivesse algum valor, pois, pelo que me pareceu, o objetivo do grupo não era apenas encontrar o parque de diversões, mas expor isso na internet. E pela forma como Emir falava, o ato de colocar na internet talvez fosse até mais importante do que aquilo que eles estivessem caçando.

“Bom, sem mim não tem filmagem”, falei.

“É, ainda bem que eu conheci eles rápido, senão teriam pedido uma câmera emprestada pra outra pessoa.”

Aquilo me deixou ainda mais irritado. Então a minha importância não tinha nada a ver com quem eu era, mas com o que eu tinha. Nica é que era realmente importante pra eles e não eu. Acelerei o passo, queria chegar logo em casa e voltar para a rotina normal do veraneio. Quando estávamos há uma quadra de chegarmos, Cecília disse:

“Tu leu meu roteiro?”

Olhei pra trás e ela tinha parado. Voltei alguns passos e parei do lado dela. Ela me olhava como se esperasse uma notícia ruim.



“Li”, falei e sorri, tentando atribuir uma importância maior ao roteiro do que à caça.

“Pilha irmos até a beira da praia pra tu me contar o que achou? Não queria falar sobre isso em casa.”

Fiz que sim com a cabeça e demos meia volta.

Eu não esperava tanto vento na beira da praia. Apesar do calor, que continuava a tomar conta da atmosfera, senti um alívio quando pisamos na areia e uma brisa gelada me atingiu no rosto. Cecília tirou as havaianas e entrelaçou os dedos em volta da borrachinha para carregá-las. Começou a ir em direção ao mar como se estivesse caminhando em cima de uma corda bamba, buscando manter certo equilíbrio e, ao mesmo tempo, movimentando as pernas com agilidade. Mesmo que o vento viesse de todos os lados, o cabelo de Cecília voava como se alguém o pilotasse de dentro, seguindo uma rota única. Dançavam pra cima e pra esquerda, aqueles fios avermelhados, dando um contraste incomum ao céu azul claro sem nuvens. Tirei minha câmera do bolso e fotografei-a antes que ela notasse.

A praia estava quase vazia e era imensa. A parte da areia era larga dando a impressão de que a distância até o oceano era de alguns quilômetros. Já o comprimento, era impossível de definir. A praia ia muito, muito longe e não havia quase nada no horizonte. Era possível contar umas sete ou oito casinhas de salva-vidas que iam se afastando até desaparecerem. Um rádio ligado em algum dos poucos bares próximos transmitia uma partida de futebol. Meia dúzia de guarda-sóis estavam fincados na areia longe uns dos outros. Duas crianças assustadoramente pequenas corriam em volta de uma poça d'água. Um casal de velhos caminhava de mãos dadas em ritmo lento. Ele, usando um boné branco e óculos escuro, sem camisa e muito gordo. Ela, de maiô verde e com o cabelo pintado de um vermelho artificial. Um vendedor de picolé fumava um cigarro apoiado em seu carrinho enquanto encarava o mar.

Cecília disse que já voltava e caminhou em direção ao vendedor de picolé. Eu fui até o mar e molhei os pés. A temperatura estava estranhamente morna. Molhei os pulsos e olhei pro mar. As ondas eram grandes e fortes. Na casinha de salva-vidas uma bandeira vermelha indicava que havia muito repuxo. Voltei alguns passos e sentei na areia. Cecília se aproximou, sem nenhum picolé na mão. Só quando chegou bem perto é que eu vi que ela estava fumando um cigarro. Sentou do meu lado e me ofereceu. Enquanto eu tragava, ela disse:

“Não quero que tu seja elegante nos teus comentários só porque eu sou tua prima. Se tu achou uma merda pode falar.”

Devolvi o cigarro pra ela. “Eu não achei uma merda.”

“Se tu achou, melhor falar logo. Não precisa ter medo de meter pau”, enquanto ela falava, a fumaça do cigarro saía de dentro da sua boca como se as palavras estivessem impregnadas de

nicotina. “O que tu achou, então?”

“É tu ali”, eu disse e olhei pra ela. Cecília não parecia ter se afetado com minha afirmação. Continuava olhando pra frente e tragando. “Não é?”, perguntei.

“E importa se sou eu?”. Aquela era uma boa pergunta. Será que importava? Eu não sabia dizer. Mas imaginar que aquelas coisas tinham acontecido de verdade na vida de Cecília me fazia ler o roteiro com mais empolgação, crente de que eu estava acessando seu mundo íntimo.

“Acho que importa sim. Pelo menos influenciou na minha leitura”.

“Influenciou como?”.

“Não sei”, falei e suguei o cigarro com força. “Acho que te imaginei nas cenas. Pra mim, a cara daquela personagem é a tua cara.”

“Que droga, Benjamin. Não acredito que foi só isso que tu pensou sobre o roteiro.”

“Por quê?”

“Eu queria que tu lesse e me dissesse se acha ele bom. Não que tu ficasse me perguntando se aquela sou eu. Isso não faz diferença nenhuma.”

“Bom, pra mim fez diferença.”

“Tá, mas o que tu achou da história? Tu achou interessante? Gostou de ler? Ficou com vontade de ler mais?”, era raro ver Cecília tão aflita com algo. Normalmente ela era uma pessoa segura e, naquele momento, parecia frágil. Me senti constrangido de vê-la assustada, eu não gostava dela assim, queria a mulher forte que ela sempre era e não uma menina que estava na palma da minha mão.

“Sim”, respondi, sabendo que ela queria ouvir mais do que isso. Comecei a me esforçar para tentar pensar em algo interessante pra dizer, mas ver Cecília nervosa me fez ter um branco. Eu tinha gostado muito do roteiro e tinha ficado curioso pra continuar lendo. Eu era obrigado a admitir que o que mais havia chamado minha atenção tinha sido imaginar que aquelas coisas poderiam ter acontecido com ela. Mas, mesmo deixando isso de lado, o roteiro era realmente bom.

Outra coisa que estava me incomodando era o fato de que ela queria que eu falasse sobre algo que eu conhecia muito pouco. Eu não entendia nada a respeito de roteiros, então o que ela esperava que eu dissesse? Era um assunto muito complicado para se falar a respeito.

“Só isso?”, ela perguntou, e enterrou o cigarro na areia.

“Tem uma coisa que me chamou atenção”, eu disse.

“O que?”

“Eu não sei se o segundo é pra ser uma continuação do primeiro”, eu falei, como se estivesse iniciando uma frase, mas esperando que Cecília a complementasse dizendo que era sim uma continuação.

“É pra ser”, ela falou.

“Então são os mesmos personagens nas duas?”

“Sim.”

“Bom, o que me chamou atenção é que na primeira a personagem se chama ‘menina’ e na segunda ela se chama ‘filha’. Achei isso curioso”.

Olhei pra Cecília e ela parecia absorta em seus pensamentos. Não sei se tinha sido um bom comentário, se era algo irrelevante ou óbvio, mas ela eu tinha chamado sua atenção.

“Nossa, eu não tinha me dado conta disso. Preciso mudar.”

“Não acho que precise. Eu achei legal.”

“Como assim?”

“Posso estar viajando, mas a impressão que eu fiquei é de que conforme a mãe vai ficando mais doente, a menina vai se tornando mais filha porque começa a ter medo de perder a mãe. Então quer se lembrar sempre que ela é a filha.”

Cecília deu um sorriso e fez que sim com a cabeça. “É uma leitura legal”, ela disse.

“Mas sei lá”, falei. “Se tu quiser mudar, muda.”

“Não, acho que tu captou bem. Ela sente que tem que proteger a mãe.”

“Por que proteger?”

“Ela precisa cuidar da mãe como a mãe cuidou dela. Retribuir enquanto ainda dá tempo.”

“Mas é diferente, né?”

“Como assim, diferente?”

“A mãe não cuidou dela porque ela estava doente, cuidou dela porque ela é a filha dela. Um doente só se cura com remédios.”

“Mas nem toda doença tem remédio.”

“Bom, daí não tem o que fazer.”

“Cala a boca. Claro que tem”. Cecília disse e me olhou de canto de olho. Deve ter ficado nervosa por ser mais agressiva do que o momento pedia. “Enfim, isso é só ficção. Não importa muito.”

Ficamos em silêncio alguns minutos. Eu sentia o cheiro de cigarro no meu cabelo e ouvia a respiração falhada de Cecília.

“Eu gostei. Fiquei com vontade de continuar lendo. Já tem mais?”

“Mais ou menos. Ontem de noite tentei escrever, mas tava meio empacada. Hoje tive umas ideias, acho que vai fluir.”

Percebi que a conversa sobre o roteiro tinha terminado e isso me deixou mais tranquilo.

“Pilha tomarmos um banho de mar? Tô morrendo de calor.”

“Não tô com muita vontade agora”, ela disse.

“Ah, vamos.”

“Vai tu. Eu vou indo pra casa, quero comer alguma coisa.”

Cecília se levantou, recolheu os chinelos e me olhou de cima.

“Sabe por que a personagem do roteiro não sou eu?”

Olhei pra ela, mas não consegui enxergar muito bem. O sol estava forte demais.

“Por quê?”

“Ela não tem uma queimadura no rosto”, Cecília disse e saiu caminhando.

Já estava escurecendo quando eu voltei pra casa. Mesmo com o sol indo embora, a temperatura se mantinha abafada e a noite prometia ser quente. Caminhei devagar para tentar prolongar ao máximo o prazer de sentir meu corpo refrescado pela água do mar em contato com o vento. Meu cabelo pingava, dando à minha pele os últimos resquícios da água do mar, já que, aos poucos, fui ficando cada vez mais seco. O banho durou quase uma hora e foi calmo. Passei a rebentação depois de mergulhar por baixo de algumas ondas e durante o resto do tempo fiquei boiando e tentando não me concentrar em nenhum pensamento específico. Eu acreditava que a água me protegeria de matutar sobre Cecília e sua possível atração por Emir, em meu pai e suas crises de choro e no plano de fotografar Cecília pelada para conhecer seu desenvolvimento corporal. Já que fazia algum tempo que eu não fotografava ninguém pelado, a distância desse tipo de tarefa gerava certo questionamento sobre o quão estranho eu era de estar obcecado por isso. No fundo, eu sabia que aquilo era bizarro e, mais do que isso, proibido. Caso alguém descobrisse o que eu fazia isso, as consequências seriam desastrosas. Não haveria desculpa para justificar algo como fotografar meu pai pelado, meus amigos ou minha prima. Eu estava invadindo a privacidade dessas pessoas e isso era, sob qualquer ângulo, uma agressão. Mas, por outro lado, eu jamais poderia deixar de fazer essas fotos. Eu precisava descobrir se as meninas da minha idade já tinham pelos como eu, pois do contrário seria incapaz de me sentir atraído por elas. Seria necessário comprovar isso na prática e, para que fosse possível, tinha de afugentar qualquer pensamento contraproducente.

Cheguei em casa e senti cheiro de pão com alho no forno. Tia Anita estava na varanda, deitada na rede, com Gui no colo.

“Olá”, ela disse.

“Oi”, falei.

“Tava bom o banho?”

“Tava ótimo. Não quiseram levar o Gui?”

“Hoje ele tava meio de mau humor. Deve ser porque aqui é um lugar novo. Amanhã a gente leva.”

Sorri pra ela. Gui brincava com um colar grosso e colorido que pendia no pescoço de tia Anita. Ela estava sonolenta, olhando pra cima e parecia prestar atenção em alguma coisa no teto da

varanda.

“Tua mãe ligou”, ela disse. “Falou que era pra tu ligar pra ela quando chegasse. Pode pegar meu celular se quiser, tá em cima da mesa”.

Fiz que sim com a cabeça e entrei em casa. Faziam só dois dias que eu não via meus pais, mas tinha a impressão de que não os via há muito mais tempo. A verdade é que minha vontade de falar com eles era inexistente. Ter qualquer notícia deles me transportaria de volta para o universo das preocupações de minha mãe e dos segredos de meu pai, e eu não estava disposto a lidar com aquilo ainda. Mas eu precisava falar com minha mãe de vez em quando, se não ela ficaria nervosa e ligaria com mais frequência. Por enquanto, mesmo que ela tivesse ameaçado impor regras ao meu veraneio, ela ainda não tinha dito nada para tia Anita sobre o que eu não poderia fazer, os horários que deveria estar em casa e qualquer outra coisa que lhe desse alguma ilusão de controle sobre a minha pessoa. Até agora era como se essas regras não existissem.

Tio Albano veio da cozinha carregando um pratinho rosa com alguns animais desenhados. Dentro dele, uma papinha amarelada e um pouco de guisado se amontoavam em cima do rosto da zebra.

“E aí, cara. Deu um mergulho?”, seu rosto estava vermelho e pingava de suor.

“Sim, consegui aproveitar um pouco.”

“Amanhã quero ver se pego uma praia.”

“Vale a pena, o mar tá ótimo.”

“A janta já vai sair”, ele disse e se dirigiu à varanda.

Peguei o celular que estava em cima da mesa e disquei o número de minha mãe. Quando comecei a digitar, vi que o telefone dela já estava registrado como “Virgínia Sampaio”. Achei estranha a formalidade no nome. Pra mim ela sempre era “mãe” ou, quando ouvia alguém falando dela, se referiam como “Vi” ou, no máximo, “Virgínia”. Era raro eu me deparar com seu nome completo, assim, por extenso. Mas era dessa forma que minha tia havia registrado e era dessa forma que ela a via. Em mais de quarenta anos de convivência, tia Anita e minha mãe tinham desenvolvido uma intimidade digna de duas pessoas que foram colocadas em uma mesma sala contra sua vontade e que acabavam conversando só para passar o tempo. Elas quase nunca se falavam, se viam menos ainda e, na maioria das vezes que estavam juntas, restringiam suas conversas a assuntos triviais do dia a dia. Mas o que mais me chamava atenção ao vê-las juntas era que minha mãe se metamorfoseava quando estava na presença de tia Anita. Ela ficava mais agitada, falava e ria mais alto e passava todo o tempo em estado de alerta, mesmo que estivéssemos só almoçando ou sentados na sala. Já tia Anita também mudava um pouco sua postura, porém ficava mais recolhida, mais séria e menos afetiva. Das duas, minha tia era aquela que dava atenção a todos, que perguntava para as pessoas como elas estavam esperando uma resposta mais demorada do que

apenas “bem, e tu?”, e que falava pausada e delicadamente quando tinha alguma crítica ou conselho a dar. Quando minha mãe estava presente, tia Anita não tinha tanta paciência pra conversas demoradas e sinceras. Nas poucas vezes que falavam sobre as histórias do passado, eu tinha a impressão de que faziam isso porque não tinham mais nada pra dizer uma a outra e então apelavam para uma época distante. E a coisa mais engraçada de ver elas duas juntas era que, mesmo estando hostilizadas pela presença uma da outra, ambas possuíam trejeitos muito similares. A maneira como respiravam fundo quando terminavam de dar uma gargalhada, a entonação da voz quando perguntavam “o quê?”, separando bem uma palavra da outra e prologando a letra “e” por alguns segundos, e a mania inconfundível de, sempre que estavam concentradas em algo, usar o indicador pra enrolar os cachos do cabelo.

Ver o nome da minha mãe escrito daquela forma me provocou uma tranquilidade estranha. Parecia que ali ela era uma pessoa normal e não minha mãe, como se o distanciamento me desse certa vantagem sobre ela, tornando-a impotente na tentativa de me controlar. Por outro lado, tive um pouco de pena de estar longe dela. Talvez, naquele momento, minha mãe estivesse mais sozinha do que ela mesma imaginava, pois meu pai estava escondendo coisas importantes. Me senti meio mal de ter deixado ela lá e, por um instante, senti vontade de voltar pra Porto Alegre e dizer que eu jamais iria abandoná-la.

“Alô?”, ouvi sua voz, desconfiada.

“Oi, mãe”.

“E aí, filho”, rapidamente ela mudou de tom. Logo entendi que a entonação anterior era direcionada à minha tia já que seu nome é que deve ter aparecido no celular de minha mãe. “Como estão as coisas por aí?”

“Tão ótimas. Tá um clima tri bom, o mar tá quentinho.”

“Que inveja. Queria estar aí contigo.”

“Daqui a uns dias vocês chegam.”

“É legal a cidade, né? Eu passei toda infância veraneando aí.”

“Sim, é legal. Tem pouco carro e as pessoas parecem mais relaxadas.”

“Hoje em dia deve ter muito mais movimento do que na época que eu ia.”

“É, tem bastante gente perambulando pelas ruas.”

“Chegou a conhecer alguém?”

“Não, digo isso vendo as pessoas circulando mesmo.”

“A Anita falou que a Cecília tava empolgada com uns amigos que fez.”

“Ah, sim. Uns vizinhos”. Eu não queria entrar naquele assunto, precisava ficar mais algum tempo distante de Emir para ter forças de vê-lo de novo.

“Ainda tem uma sorveteria que as lixeiras tinham rostos de palhaços?”

“Não sei, não comi sorvete.”

“Era no centrinho, perto de uma loja de miçangas. Lembro que tinha um sorvete de cupuaçu”, ela deu uma risada. “Sempre achei estranho uma praia no sul do Brasil ter sorvete de cupuaçu.”

“É mesmo.”

“Nem sei se tem mais isso. Vai ver virou uma dessas Lan Houses com computadores e produtos de informática.”

“E o pai, como tá?”

“Tá bem. Deve estar chegando do trabalho daqui a pouco”. Imaginei meu pai entrando em casa, preparando o banho e chorando sentado na cama.

“Bom, vou indo lá que a janta tá na mesa.”

“Tá bom, filho. Aproveita bem aí e não te esquece de ligar de vez em quando.”

“Pode deixar.”

“Tô com saudades.”

“Beijos”, falei e desliguei. E então me dei conta que não esperei para que ela também mandasse “beijos” e tive vontade de ligar de novo. Pensei nela, dando tchau sem saber que o telefone já estava mudo e pensando em mim. No fato de que eu estava cada vez mais inacessível, cada vez mais distante.

“Benjamin, vem cá”, ouvi a voz de Cecília me chamando. Fui até o seu quarto e ela estava me esperando, sentada na cama. Em seu colo, mais um caderno do roteiro. Também em cima da cama uma conjunto de roupas estavam separadas. Uma blusa preta com uma inscrição branca em letras garrafais que dizia “GRL POWER”, um short jeans e uma sandália marrom.

“Nossa conversa me ajudou bastante. Consegui escrever mais”. Eu não sabia se aquilo era uma boa ou uma má notícia. Quanto mais Cecília escrevesse, mais eu seria obrigado a dar minha opinião e eu não sabia se seria capaz de continuar discutindo sobre aquilo.

“Tá aqui a próxima parte. Se quiser ir lendo enquanto eu tomo banho, podemos conversar sobre ele depois”. Eu ainda não estava pronto para mais um embate a respeito das criações de Cecília, mas não tinha como recusar. Se eu me opusesse a qualquer comando a respeito de seus textos, eu corria o risco de que ela não me mostrasse mais nada e isso eu não podia suportar. Sorri pra ela e peguei o caderno.

“Eu não vou demorar muito”, ela disse. “Daqui a pouco já temos que sair.”

“Teu pai falou que a janta tá quase pronta.”

“Não vai dar tempo. A gente come algo no centrinho.”

Fiz que sim e saí do quarto.

\*.\*.\*

## CENA 3

Ela ficou sabendo do aplicativo por uma colega do colégio. Foi durante o recreio, algumas meninas estavam sentadas no murinho que dividia o pátio dos mais novos do pátio dos mais velhos. O dia estava quente, daqueles em que é difícil respirar e por isso é difícil se concentrar. Ela não tinha acordado bem. Na noite anterior, os médicos divulgaram um novo diagnóstico, mas que era pouco satisfatório. Informações vagas, poucas perspectivas claras sobre o que aconteceria. A única recomendação era essa: continuar com a quimioterapia que parece estar fazendo efeito, embora ainda não todo o efeito que se esperava. Quando Ela acordou e foi tomar café da manhã, sentiu a barriga se contrair. Precisou passar meia hora no banheiro pra se livrar de uma diarréia inesperada. Isso geralmente acontece quando ela está para ficar menstruada, o corpo reage como que precisando colocar tudo de ruim pra fora e Ela é obrigada a cagar em uma sentada o que não caga em três dias. Mas depois, caminhando em direção ao ponto de ônibus, se deu conta que talvez tenha sido uma reação ao fato de que ela é incapaz de tomar café da manhã. Desde que a mãe está no hospital ela não toma mais café da manhã. Geralmente elas faziam isso juntas, acordavam na mesma hora, Ela para ir pro colégio e a mãe para ir pro trabalho, e sentavam na mesa da cozinha pra comer. Era o único momento do dia em que conseguiam conversar de verdade. Se atualizavam sobre as notícias da semana, o que estava acontecendo na aula, os pacientes da mãe e o que mais quisessem conversar. Muitas vezes Ela contava sobre os rapazes por quem estava interessada. Pensando agora, acha estranho ter tido esse tipo de conversa com a mãe. Acha que a maioria dos adolescentes não faz esse tipo de coisa, contar pra mãe sobre o que está acontecendo em sua vida amorosa. Mas a mãe é tão inteligente. Pra Ela não fazia sentido ter alguém em casa com capacidade de ajudá-la e jogar fora essa oportunidade. Além disso, sente que as amigas não a ouvem bem, não dão bons conselhos sobre os problemas. Talvez porque estejam tão confusas quanto Ela, talvez porque não queiram escutar. Mas desde que a mãe foi pro hospital Ela não toma mais café da manhã. Ou seja, desde que a mãe foi pro hospital, Ela não fala mais sobre si mesma. E os últimos meses tem sido, no mínimo, diferentes do normal em termos de experiências.

Começou com o porre na festa de aniversário. Era um negócio chamado SucoLoko, que os amigos descreveram como uma poção mágica que te leva pra outro universo. O universo continuava sendo o mesmo, mas, depois de cinco copos, a forma como Ela interagia com ele é que havia mudado. As cores misturadas, os sons mais altos e uma alegria repentina que a fazia acreditar que era capaz de qualquer coisa. Não lembra exatamente, mas têm quase certeza que beijou sete pessoas naquela noite. Alguns beijos bons, rápidos como ela gosta, com a língua ativa e umas mordidinhas



que a deixaram excitada. Outros nem tanto, umas bocas que pareciam meio mortas e aquele tipo de língua mole que a fez ficar com nojo. Uma coisa estranha que constatou a respeito dos beijos foi que ela não sentia o hálito dos caras tão fortemente quanto achou que sentiria. Sentia muito mais gostos do que cheiros e isso ia contra ao que ela imaginava.

Depois disso veio a maconha. Não exatamente em uma festa, mas numa noite na casa da amiga que reuniu apenas Ela e mais duas outras gurias pra provarem a droga pela primeira vez. A amiga conseguiu a maconha com um primo. Dois becks gordinhos já fechados. Se sentaram na sala da casa (os pais da amiga estavam viajando) e demoraram uns quinze minutos só pra conseguir acender direito. Depois, cada uma tentou dar uma tragada e um coro de tosses atestou que haviam conseguido. Ali sim o cheiro era mais forte que o gosto. Era um cheiro doce que ficava no limite do agradável com o enjoativo e que impregnou o cabelo dela por mais tempo do que gostaria. Riram muito, de fato, mas também sentiram medo e acreditaram que o efeito jamais passaria. Uma delas até chorou e, por pouco, não ligou pra mãe pra dizer que achava que iria morrer. Mas logo depois ficou tudo bem. Elas foram se acostumando com o efeito e passaram a aproveitá-lo. No auge da chapadeira fizeram o jogo “o que você faria?” que, já faziam normalmente, mas que era uma novidade fazê-lo sob efeito de THC. O que você faria se tivesse apenas uma semana de vida? O que você faria se se apaixonasse por sua melhor amiga? O que você faria se tivesse que escolher um parente seu pra morrer? O que você faria se descobrisse que é adotada? O que você faria se um professor tentasse trepar com você? E só interromperam o jogo quando se sentiram como se não comessem há uma década. Foram pra cozinha e devoraram quase tudo o que viram pela frente. A partir daí, foi maconha toda semana. Sempre que saíam pra uma festa tinham que levar uns becks junto porque sentiam que aproveitavam a noite muito melhor. Era uma forma de Ela deixar de ser Ela mesma por algumas horas. Virar outra pessoa, alguém bonita, interessante, diferente. E que, acima de tudo, tem coragem de fazer o que quer.

Nesse momento, Ela está sentada junto com suas colegas no murinho que divide o pátio dos maios novos do pátio dos mais velhos. Está desejando fortemente que aula termine logo para poder sair da escola e fumar um beck enquanto estiver indo para a parada de ônibus. Tudo o que Ela deseja naquele dia, a resolução para todos os seus problemas: fumar um baseado. Fumar um baseado enquanto estiver caminhando em direção a parada de ônibus. Um ou dois quadras que são suficientes para fumar um fininho e depois pegar o T8. Sentar perto de uma janela aberta e esperar enquanto seu corpo processa o THC, sentindo um vento na cara. Estar no ônibus conforme a maconha vai fazendo efeito e chegar em casa já chapada para não precisar entrar em contato com todos os pequenos detalhes que lembram que sua mãe não está lá. Almoçar, sob o efeito da droga, qualquer comida que esteja disponível e seja grande e gordurosa o suficiente. Assistir televisão, alguma *sitcom* que a faça rir um pouco, antes que a sonolência comece a bater. Ir

pro quarto, fechar bem a janela, ligar o ar condicionado e se deitar na cama. Se masturbar usando três dedos, às vezes enfiando eles dentro, às vezes massageando o clitóris. Ter um orgasmo pra que sonolência a domine completamente e, então, dormir até o final da tarde.

Mas no momento Ela está sentada no murinho esperando o sinal da bater pra voltar pra aula. Ainda tem mais dois períodos de biologia e um de geografia. Se ao menos pudesse fumar um beck antes da aula talvez encarasse melhor o que a espera nas próximas horas. Sua atenção é atraída pra Amiga 1 que está exibindo o celular e falando algo, movimentando os braços. Desde que a conversa começou, Ela escolheu desligar sua atenção das colegas, mas agora sente que precisa escutar o que estão dizendo.

AMIGA 1:

Eu baixei e dei match com uns carinhas. Alguns são meio idiotas, só querem que a gente mande nude. Mas uns são bem gostosinhos.

AMIGA 2:

Como é o nome?

AMIGA 1:

Tinder.

ELA:

Que isso?

AMIGA 1:

Tu não tava ouvindo?

ELA:

Não, foi mal.

AMIGA 2:

É um aplicativo pra pegar gente.

AMIGA 1:

É, na real ele se divulga como um aplicativo de relacionamentos, mas minha irmã já transou com três caras que conheceu ali.

ELA:

Deixa eu ver.

Amiga 1 estende o celular pra Ela. Quando pega, sente o aparelho escorregar um pouco. Suas mãos estão molhadas de suor e Ela vai engordurar o celular da amiga. O aplicativo consiste em uma sucessão de fotos de homens que você escolhe se acha bonitos ou feios. Caso ele também ache você bonita, vocês têm acesso a um chat para conversar um com o outro. Ela olha os caras com quem a amiga já conversou. Alguns bonitos, outros nem tanto, mas todos no mínimo cinco anos mais velhos, todos maiores de idade. Ela decide olhar o perfil da própria amiga e vê que ela se registrou com dezenove anos.

ELA:

Dezenove anos?

AMIGA 1:

É um aplicativo pra maior de idade, não têm o que fazer. E a minha irmã falou que colocar dezoito dá muita bandeira de que tu é menor. Melhor por dezenove.

Por um momento, Ela sente medo pela amiga. Sente que ela vai se expor a algo que não deveria se sair com homens mais velhos, homens que vão logo perceber que ela é nova e ingênua e usarão isso para que ela transe com eles.

ELA:

Tu já saiu com alguém?

AMIGA 1:

Ainda não.

ELA:

Tu não tem medo de ser estuprada?

AMIGA 1:

Ah cara, acho que não. Tem que dar uma *stalkeada* no Facebook, ver se é um cara de boas e marcar o *date* num lugar público.

Ela não responde. Volta a olhar pro aplicativo. Abre o perfil de um cara, André, 21 anos, estudante de design. Usa óculos de grau, tem uma barba marrom e seu cabelo comprido está preso por uma borrachinha. Parece querer pagar de poeta. Na primeira foto, está deitado em uma rede lendo um livro. Na outra, está em uma festa, copo de cerveja na mão. Na última, jogando futebol na praia, sem camisa, exibindo um corpo magro e um peitoral definido. De fato, ele é gostosinho. Clica na conversa pra ver o que falaram. O cara disse “OI :)”, a amiga respondeu “Oieee”, o cara disse “Bonita essa tua foto no carnaval ^^”, a amiga respondeu “Vlww”, o cara disse “Qq tu faz da vida?”, a amiga respondeu “Cursinho pra passar no vestibular de medicina”. Enche o saco de ler aquilo e sai da conversa. Devolve o celular pra Amiga 1.

ELA:

Sei lá.

AMIGA 2:

Os nossos colegas são uns merdas. Deve ser massa sair com um cara que tenha papos interessantes de verdade.

Volta pra casa pensando sobre o aplicativo. Já está no ônibus e sente os primeiros indícios de que está chapada. As mãos começam a formigar, a atenção não se foca mais no todo, mas em pontos específicos que geram pensamentos impossíveis de acompanhar. Quase perde sua parada. Desce correndo e tropeça no degrau da escada, mas consegue evitar a queda se segurando no apoio do ônibus. O susto libera uma carga de adrenalina que provoca um frio na barriga. Sai do ônibus ainda aproveitando um pouco daquela sensação de tensão e percebe que os pelos do braço estão eriçados. Entra em uma mercearia e compra um maço de Camel. É o único cigarro que gosta de fumar quando está chapada, pois acha a textura mais agradável e o gosto é amargo de um jeito bom. Quando está quase chegando em casa, joga o cigarro no chão e pensa que o lado bom da mãe não estar esperando por Ela é não ter que mascarar o cheiro do tabaco. Logo se dá conta da hipocrisia do pensamento e se sente triste. Percebe que está prestes a desencadear uma *bad* e tenta afugentar os pensamentos procurando qualquer coisa que a distraia. Lembra do aplicativo que Amiga 1 falou a respeito. Lembra do cara que pagava de poeta, mas não lembra o nome dele. Suspeita ser Alexandre, mas não tem certeza absoluta. Pega o elevador, desce no sexto andar e entra em casa. Sabe que não vai ter ninguém lá, o pai trabalha de tarde e de noite vai pro hospital e o irmão passa o dia inteiro na creche. Na cozinha, encontra um bilhete do pai que explica exatamente isso: estou no trabalho e de noite vou passar no hospital. Ela amassa o bilhete e joga no lixo. Pega um pote de Cup

Noodles no armário, coloca a água pra ferver e vai no banheiro. Abre o celular, confere o Instagram. O primeiro *story* é de um cara do terceiro ano com quem ficou numa festa, mas que depois nem sequer deu oi pra ela no colégio. Pensa se deve olhar ou não. Olha. É um vídeo em que um monte de gente grita e comemora um gol em algum bar. O cara está suado e balança uma bandeira do Inter. Ele nem é tão bonito. Amiga 1 manda uma mensagem no WhatsApp. Diz: tem um boy do Tinder me convidando pra sair, será que eu vou? Decide não responder. Dá descarga e volta pra cozinha.

Depois do almoço, deitada na cama, percebe que o efeito da maconha já está passando. Ficou com sono, mas não conseguiu se masturbar, não teve vontade. Ao invés disso, ficou olhando *stories* no Instagram e abrindo uns sites de cinema. Tira uma foto de si mesma e coloca em seu *story*. Escreve em cima da foto: nada é possível. E insere a temperatura, 31 graus. Depois joga o celular ao seu lado e se concentra em apagar. Fecha os olhos e tenta aplicar a técnica: pensar com calma em cada parte do corpo como se estivesse colocando, pedaço a pedaço, pra dormir. Desde os pés até a cabeça vai pensando em todos os ossinhos, nas veias, nos nervos e na pele. Lembra que quem lhe ensinou essa técnica foi a mãe e imagina-a nesse exato momento sentada em uma poltrona com um cabo conectado ao seu braço, o cabelo branco, o rosto cansado. Abre os olhos. Pega o celular de novo e entra na Play Store. Clica na aba de pesquisa e escreve Tinder. Mais de 1.000.000.000 de pessoas já baixaram esse aplicativo, diz a página. Aperta em download. Àquela altura, tem quase certeza que o efeito da maconha passou. Talvez tenha fechado um beck pequeno demais. Cogita fumar mais um, mas não sabe se deve. Quando o celular avisa que o aplicativo está baixado, decide que não tem problema fumar um pouco mais. Está com preguiça de bolar um baseado, então encosta a porta, mesmo sabendo que não tem ninguém em casa, e pega uma caixa que guarda em cima do armário. Dentro, vários brinquedos de quando era criança, desde Barbies até joguinhos de tabuleiro. Tira um estojo e desenterra um mini bong laranja. Faz um tempinho que não usa. Olha pra ele, lembra que ganhou de uma amiga e pensa que tem saudades de fumar com ele. Separa a maconha que guarda em um saquinho e um pouco de tabaco. Coloca água no bong e depois mistura a maconha como tabaco. Aproxima o bong da boca, prepara o isqueiro, tapa o buraquinho com o dedo e, então, acende. Tira o dedo, vê a fumaça subindo e aspira com toda a força. Sente a pancada. A fumaça quente impregnar seus pulmões, a garganta arder, a cabeça estontear. Cai deitada na cama, o bong ainda na mão, e sente a pressão baixar.

Talvez tenha dormido por alguns minutos. Abre os olhos, a água do bong está pingando no chão, escura. Pega um papel higiênico que deixa em cima do bidê e limpa a pocinha que se formou. Acha aquela água nojenta e imagina aquilo dentro de seu pulmão. Pensa se deve dar mais uma, mas ainda está processando o baque. Além disso, já se sente chapada, tudo acontece mais rápido com o bong. Recorda que é por isso que não gosta tanto de fumar com ele. Com o beck, sente que é capaz

de controlar a transição entre estar sóbria e estar drogada. O bong é repentino, em poucos minutos já está com a visão turva e o corpo anestesiado. O celular apita e Ela percebe que esqueceu ele ali. Quando o desbloqueia, se depara com o ícone do Tinder. Um foguinho. Acha aquilo meio ridículo e clica. O Tinder pergunta se Ela quer se cadastrar com o perfil do Facebook. Ela tenta lembrar se a idade dela na rede social é verdadeira ou não. Acessa o Facebook e vê que o ano está certo, precisa mudar. Fica pensando qual a idade máxima que aparenta ter. Tem a vantagem de ser alta, mas os peitos não são muito grandes. Lembra que uma amiga de sua mãe lhe disse uma vez que ela parecia ter dezoito anos e isso faz mais ou menos dois anos. Decide dizer que tem vinte. Volta ao Tinder e faz o cadastro. Precisa escolher algumas fotos. Lembra de uma que está na praia, de biquíni, olhando pra câmera. A foto foi tirada de suas costas, então mostra bem a bunda. Mas não vai colocar aquela como a primeira, precisa de alguma que valorize mais seu rosto pra começar. Tem a do carnaval, em que Ela que está cheia de purpurina e usando uma guirlanda na cabeça. Costuma ser uma foto muito elogiada. Decide por essa como a inicial. Pra ser a segunda, insere uma fotografia que tirou numa viagem pra Nova York. Está com a silhueta de Manhattan às suas costas e com um sorriso muito bonito. E, por último, a foto de biquíni na praia. Coloca como quilometragem máxima 15km. Como filtro de idade, diz que quer homens entre dezoito e vinte cinco. Ela tem o próprio limite do que entende por um homem mais velho interessante e um homem mais velho repugnante. Seu parâmetro é: ninguém mais velho que o meu irmão. Se recosta na cama e começa a olhar os candidatos.

A maioria dos homens não lhe agrada. Muitos deles estão preocupados em exibir o tanquinho, atitude que a deixa um pouco enojada. Outros são meio bregas, tiram fotos ostentando um carro não tão caro, exibem *selfies* de frente pra um espelho sujo e botam fotos com um grupo imenso de amigos que são tão estranhos quanto ele. Ela fica impressionada como há uma quantidade considerável de homens que acham bacana tirar foto de óculos escuro e boné. O primeiro que Ela acha bonito é um rapaz de dezenove anos, usa óculos e tem o cabelo loiro bem curto. Decide dar *like*. Então, um aviso entra na tela: "*It's a match*". Essa frase significa que Ela está autorizada a conversar com ele no chat. Mas não vai falar nada ainda, nem saberia o que dizer. Continua olhando os homens, quase todos Ela recusa. Então vê o estagiário que trabalha no laboratório de informática do seu colégio. Ela não acha ele muito bonito, mas todas as gurias do ensino médio vivem dizendo que queriam pegar ele. Pensa se vai dar *like* ou não, talvez seja uma má ideia. Imagina como seria sair com ele, a escola poderia descobrir, ele poderia perder o emprego. Talvez seja porque está chapada, mas olhando as fotos dele não o acha tão feio assim, até consegue ver um certo charme nele. Ela sempre se sentiu atraída por homens meio nerds que gostam de computador e não se acham tão bonitões. Dá *like*. *It's a match*. Ela se sente meio estranha por dar match com ele. Sente como se o interesse dele por Ela sempre tivesse existido, mas se

mantido como algo secreto por não ser uma boa ideia ficar com uma aluna do colégio. Ela acaba de dar liberdade a ele e não sabe se gosta disso, nem o acha tão bonito assim. Recebe a notificação de há uma nova mensagem. Fica com medo que seja dele, mas é do rapaz que faz ciências sociais.

ELE:

Oi.

Antes de responder à mensagem, confere as fotos dele novamente. Sente que se começar com isso não terá mais volta. Precisa decidir agora se vai se jogar nisso ou não. Então responde e a conversa começa. A primeira coisa que nota é que Ele é educado. Pelo menos não sai pedindo um nude, como os *matches* da Amiga 1. Ele pergunta coisas sobre Ela, parece interessado e, de vez em quando, faz piadas engraçadas. Seu medo de que Ela não tenha tanta bagagem para manter uma conversa com Ele é rapidamente esquecido. A conversa flui bem e os assuntos vão desde política até cinema. Ele conta que tem um gato, Ela diz que ama gatos. Ela conta que gosta de escrever, Ele diz que inveja quem tem o dom da palavra. E por aí vão.

Ela só se dá conta de que estão há um bom tempo conversando quando percebe que o sol já se pôs e que está com a barriga roncando. Provavelmente fazem umas quatro horas que estão trocando mensagens e Ela não consegue entender como se deram tão bem.

ELA:

Nossa, já são quase seis da tarde.

ELE:

Mdeus. O tempo passou mt rápido.

ELA:

Preciso comer alguma coisa.

ELE:

E eu tenho que me arrumar pra ir pra aula.

ELA:

Bom, conversamos outra hora :)

ELE:

Tava pensando aqui. Nosso próximo papo podia ser pessoalmente, né?

Ela fica apreensiva. Não imaginou que seria convidada pra sair tão rápido. A segurança de um homem mais velho de propor um encontro como se fosse algo comum a deixa nervosa. Por um lado, sente vontade de sair com Ele. O fato de ser um estranho parece ter se diluído ao longo da conversa e Ela é capaz de acreditar que Ele é uma pessoa normal, até familiar. Percebe que durante todo o tempo da conversa olhou pra Ele como se fosse uma pessoa não exatamente real. E isso ajudou a se sentir mais confiante para conversar com um homem mais velho. Mas agora Ele está propondo uma mudança de conjectura. Ela não sabe se está disposta a isso, decide que quer pensar um pouco a respeito.

ELA:

Acho que sim, vamos falando.

Então fecha o aplicativo e corre pro banho. Gosta de pensar lá dentro. Liga o chuveiro bem quente, tira toda a roupa e espera o banheiro estar inundado de vapor. Só depois que o espelho fica completamente embaçado é que Ela entra em baixo d'água. Sente a pele queimar. É uma sensação dolorida, mas prazerosa. Cada gota que cai em seu corpo provoca uma ardência necessária para que a cabeça trabalhe direito. O cara é bem legal, bonito e bom de papo. Só tem duas coisas que a deixam insegura em sair com Ele. A primeira é que Ele possa ser um louco, estuprador, assassino. Mas a possibilidade disso é remota. A segunda é que ele descubra que Ela é mais nova do que diz ser. E Ela sabe que, uma hora ou outra, Ele vai acabar descobrindo. A conversa dessa tarde se concentrou em assuntos mais gerais, mas conforme forem ganhando intimidade Ele acabará perguntando sobre Ela, o que Ela estuda, como ganha a vida, etc.

Já se acostumou totalmente com a temperatura da água, então o banho perdeu a graça. Enfia a cabeça em baixo do chuveiro, depois passa o shampoo de um jeito meio desleixado e deixa a água escorrer para tirá-lo. Decide que não vai usar condicionador e desliga. Quando sai de dentro do box e se olha no espelho, vê que está com o rosto todo vermelho, parece doente. Pega o secador de cabelo, liga na temperatura máxima e seca o corpo inteiro. Começa pela cabeça, mas depois aponta o secador pro rosto, pros peitos, pra barriga, pra vagina, pras pernas. Sente o corpo esquentar de novo, mas de um jeito diferente. Agora é como e estivesse dentro do forno e aos poucos todo o corpo vai ficando quente ao mesmo tempo. Desliga o secador e vai pro quarto. Nem precisa de uma toalha num dia como esse.

Quando deita na cama, ainda meio úmida, pensa se haveria algum mal em Ele descobrir que



Ela é menor de idade. No máximo vai perder a atração. Talvez fique constrangido, talvez vá embora do encontro um pouco aturdido. E Ela ficará lá, talvez decepcionada de não ter nascido alguns anos antes, talvez frustrada por ainda ser um pouco criança. Pensar naquela palavra “criança” a incomoda. ela não se sente uma criança, mas de uma certa forma ela é. Ainda acha a risada do Bob Esponja engraçada, ainda tem medo de dormir na escuridão completa, ainda não sabe o que quer ser quando crescer. Talvez seja uma criança em despedida. Sua infância já se aproxima dos créditos finais e a trilha sonora vai ser de algum desenho da Disney que ela diz achar brega, mas que sabe a letra inteira de cor. Uma criança pode ir a um encontro do Tinder?

Percebe que há uma terceira coisa que a deixa insegura de sair com um cara mais velho. Tem medo que os pais descubram. Tem medo que eles sintam medo por achar que ela fez algo que não deveria. Se dá conta que carrega uma culpa de fazer coisas que acredita que os pais veriam como erradas. Mas sente que agora que a mãe está no hospital essa culpa diminuiu. É como se o problema da doença da mãe fosse tão grande que qualquer pequeno ato se transformava em algo insignificante. Sair com um homem mais velho é o equivalente a uma infecção na garganta e não a um câncer, por isso tem pouca importância. O pai jamais iria saber, não presta atenção nessas coisas, mas a mãe saberia se estivesse em casa. Conclui, então, que nada impede que ela saia com o homem. Pega o celular.

\*.\*.\*

“Benjamin!”, era a voz de Cecília. “Já saí do banho. Pode usar”.

Olhei pro texto. Queria continuar lendo, mas ainda faltavam algumas páginas e eu e Cecília tínhamos que ir em breve. Fui pro banheiro e a vi fechando a porta de seu quarto. Antes de fazer isso, ela me olhou nos olhos, séria, talvez tentando extrair telepaticamente algo de minha impressão sobre o roteiro. Eu não soube forjar nenhuma expressão que fosse lhe ajudar. A verdade é que ainda estava processando o que tinha lido. Era muita coisa. O banheiro ainda estava abafado e cheirando ao banho de Cecília. Era um cheiro leve. Me olhei no espelho pra ver que cara tinha feito quando trocamos olhares. Eu estava um pouco suado e com o rosto tenso. O que era tudo aquilo? Essa última cena tinha tantas informações que estava sendo difícil de digerir. Mas eu tinha que me concentrar em tomar banho rápido e isso era bom. Não estava com vontade de pensar sobre o roteiro, embora fosse difícil de evitar. Liguei o chuveiro e tirei a roupa. Levantei a tampa da privada pra fazer xixi e percebi que o lixo estava aberto. Sempre gostei de olhar pra dentro da lixeira de banheiros alheios pra ver os papéis sujos das outras pessoas. Era como encontrar as provas de um crime que o assassino tentou esconder, mas acabou deixando pra trás. Então vi o sangue. Me aproximei do lixo e entendi. Era um dos absorventes que eu tinha comprado. Ele havia sido usado e

jogado fora. Estava coberto de uma pasta avermelhada que tinha uma consistência um pouco endurecida. Não sei exatamente porque, mas fiquei nervoso. Por um momento, fiquei encarando aquele absorvente sem saber o que fazer. Era o único banheiro da casa, então não havia como ter certeza se tinha sido usado por Cecília ou por tia Anita. Mas já que Cecília tinha acabado de sair do banho, havia uma maior probabilidade de que fosse dela. Tive vontade de perguntar, mas eu não podia fazer isso e também não havia o que fazer. Dei descarga e entrei no banho pra ver se a água quente me ajudava a pensar melhor.

6.

Saí do banho e Cecília já estava na sala me esperando. Ela usava uma jaqueta jeans por cima de uma blusa preta e um shorts. Estava com um batom vermelho fraco e delineador nos olhos. Também estava com o rosto coberto de base e isso só podia significar uma coisa: ela queria esconder sua queimadura. Felizmente isso era impossível, a marca era grande e escura demais para ser tapada com maquiagem. O que me deixou contrariado foi o motivo pelo qual eu achava que ela queria escondê-la, provavelmente queria estar bonita pra Emir. Tive vontade de dizer que ela estava feia, mas isso não era verdade. Coloquei uma camisa preta e uma bermuda e preendi o cabelo.

Assim que colocamos o pé pra fora de casa, Cecília se virou pra mim.

“Tá, o que tu achou?”

Olhei pra ela tentando expressar meu cansaço, mas Cecília estava concentrada demais em aproveitar sua expectativa pra captar minha mensagem extraverbal. A noite parecia ainda mais quente que a tarde e por sua postura agitada percebi que Cecília estava feliz com isso. Era uma noite perfeita para estar na noite e sua alegria me deixou intimidado.

“Não deu tempo de ler até o final”.

“Tá, mas o que tu achou até agora?”

“Será que a gente pode falar sobre alguma outra coisa?”

Vi o rosto dela se fechar. As bochechas se contraíram e as sobrancelhas amoleceram. Aquela era a última resposta que ela esperava. Vi a menina insegura do roteiro nos olhos de Cecília.

“Isso não é uma crítica. Só tô processando ainda as informações pra poder formular uma boa opinião.”

“Beleza, mas tu não vai dormir hoje sem me dizer pelo menos se gostou ou não.”

“Tá bom.”

Eu nem saberia ainda o que dizer sobre o roteiro, era impossível pra mim não pensar que a personagem principal era Cecília. Nessa cena, inclusive, ela mencionava não só uma mãe doente como um irmão mais velho. Isso pra mim era prova suficiente de que Cecília escrevia sobre a sua vida, mas não tinha coragem de me contar que estava fazendo isso. Porém, afirmar isso faria com que Cecília ficasse irritada. Quando sugeri que ela poderia ser a personagem do roteiro, ela ficou decepcionada e eu queria que ela valorizasse minha opinião. Olhei pra ela e percebi seus lábios finos cobertos pela tinta vermelha do batom. Era o mesmo que ela tinha passado em mim na noite que dormi na sua casa. Me dei conta que, depois daquela noite, nós nunca mais havíamos conversado sobre o que tinha acontecido. Não falamos sobre o quanto a maconha nos deixou loucos, nem sobre ela ter chorado e, principalmente, não falamos mais sobre a fuga que faríamos juntos quando eu completasse dezoito anos. Claro que aquela conversa poderia ter ocorrido apenas

por influência do que fumamos, talvez Cecília nem se lembrasse mais de boa parte das coisas que dissemos um pro outro. Mas eu lembrava bem e esperava que não fossem planos da boca pra fora.

Chegamos no centrinho e ele estava muito cheio. O clima morno provavelmente era o responsável por atrair jovens pra perto da cerveja e pra perto uns dos outros. Era o tipo de coisa que me deixava um pouco assustado, mas com vontade de estar no meio. Dava pra ver nos olhos de cada pessoa um brilho de embriagues somado à uma agitação nervosa. Eu queria aquela sensação pra mim. Cecília estava focada em resolver o problema da janta. Tínhamos que comer antes de ir pra casa de Emir e Micaela e tinha de ser logo. Ela apontou pra uma banquinha de crepes que não tinha tanta fila. Fomos até ali e ficamos parados esperando nossa vez.

“Acho que vou pedir uma cerveja”, Cecília disse.

Não respondi. Mirei o cardápio, fixado na lateral da banca, que listava meia dúzia de tipos de crepes diferentes. Observei Cecília de canto de olho e me dei conta que ela estava esperando que eu dissesse alguma coisa. Fiquei me perguntando se quando alguém fala com a gente e nós optamos por não responder essa pessoa percebe que foi ignorada conscientemente. Me dei conta que Cecília precisava que eu fosse seu aliado naquela noite. Ela estava cheia de vontade de aproveitar ao máximo, se aproximar de Emir, mas dependia do meu apoio.

“O que tu vai querer?”, ela perguntou.

“Acho que o crepe não vai saciar minha fome.”

“Come dois, então.”

Eu não me sentia apto a corresponder à demanda de Cecília. Não queria sinalizar que eu apoiava sua aproximação com Emir porque, de fato, eu não apoiava. Aquele verão talvez fosse a primeira e única oportunidade de eu e Cecília termos algo um com o outro. Se eu deixasse passar ficaríamos eternamente estagnados como primos e apenas isso, então eu precisava virar esse jogo e Emir era um oponente.

Enquanto comíamos o crepe, decidi que era a hora de introduzir algum tipo de conversa que mudasse o panorama de nossa relação. Desde sempre, com exceção da noite da maconha, eu e Cecília tínhamos um contato amistoso e sem nenhuma tensão sexual. Era necessário tentar uma abordagem diferente. Engoli o último pedaço do meu crepe e joguei a vareta no lixo.

“Tenho uma proposta”, eu falei. Cecília mastigava sua combinação inusitada de queijo, milho e chocolate branco.

“Fala aí.”

“Tu quer respostas minhas sobre o roteiro, não quer?”

“Quero”, ela disse, concentrada em se livrar de um fio de queijo que começava dentro do crepe e terminava em sua boca.

“Então eu preciso de respostas tuas também”. Ela me olhou nos olhos enquanto mastigava.

Ergueu as sobrancelhas.

“Se tu vier com aquela história de novo de que eu sou a personagem do roteiro eu não te mostro mais nada.”

“Não tem a ver com o roteiro.”

“O que é, então?”

“Aquele dia que tu me xingou de punheteiro.”

“Que, que tem?”

“Por que tu falou aquilo?”

“Porque eu tava irritada, ué.”

“Isso eu sei. Mas por que tu me chamou disso especificamente?”

“De punheteiro de merda?”

“Sim.”

Cecília deixou escapar seu sorriso que mais me intimidava. Um sorriso de deboche. Ela tinha achado minha pergunta ingênua. Me senti envergonhado e olhei pra baixo esperando que ela não percebesse meu rosto esquentar.

“Isso é engraçado?”, perguntei.

“Todo mundo se masturba, né, Benjamin? Tu devia saber disso.”

Eu sabia disso. Era óbvio que todo mundo se masturbava, mas a forma como Cecília tinha gritado comigo naquele dia dava a entender que ela estava presente quando eu me masturbei no seu quarto.

“É que do jeito que tu falou parecia que tu tava me espionando.”

“Eu tava”, ela disse e deu a última mordida em seu crepe. Se abaixou e tirou de dentro de uma sacola uma latinha de Heineken. Abriu e começou a beber.

“Como assim?”

“Bom, tu espionou minhas coisas e achou meu roteiro, né? Nada mais justo que eu te espionar também.”

“O que tu fez?”

“Eu mexi na tua câmera.”

Senti minhas pernas balançarem e meu pescoço enrijecer. Minha barriga deu um nó que fazia parecer que ela estava vazia e eu que ia vomitar. Nada podia ser pior do que Cecília ter mexido em minha câmera. Ela tinha visto todas as atrocidades que eu tinha fotografado, toda a perversão que eu sempre guardara como algo só meu. Ela tinha invadido meus segredos e, pior, visto meu pai chorando. Tive vontade de gritar, de começar a chorar, de sair correndo de implorar perdão por ter feito tudo aquilo. Rapidamente imaginei Cecília contando tudo pros seus pais, eles falando com minha mãe, minha mãe chorando, meu pai brigando comigo, eu sendo mandado pra uma clínica

psiquiátrica. Me dei conta, então, que fazer tudo aquilo que eu fazia com minha câmera era algo não totalmente consciente. Todas as vezes que algum pensamento repreendedor surgia à minha mente, eu tentava negá-lo para não ter de refletir tanto sobre o que eu estava fazendo. Pra mim, aquela câmera era quase como uma extensão de minha própria cabeça, uma ferramenta para armazenar segredos e explorar meu próprio corpo. A única coisa ali que destoava de tudo isso eram as filmagens do meu pai.

Eu estava paralisado. Não conseguia reagir ao que Cecília tinha falado. Queria sumir do mundo. Mas foi então que Cecília começou a rir e, por algum motivo, aquilo me acalmou.

“Tem umas quantas fotos do teu pau”, ela disse, rindo muito. Tentei falar, mas minha voz saiu esgçada:

“O que exatamente tu viu lá?”. Acho que ela não escutou. Continuou rindo e bebendo sua cerveja ao mesmo tempo.

“Tu me mata, Benjamin.”

Acho que ela percebeu que eu estava nervoso, sua postura tranquila se transformou em uma expressão desconfiada. Mas pela calma em sua fala, talvez ela não tivesse visto as coisas mais comprometedoras. Se Cecília tivesse visto meu pai chorando na cama, ela falaria algo a respeito. Tentei me acalmar.

“Tu não tinha o direito de ver aquilo.”

“Olha quem fala. Tu foi ler um negócio que não era teu e diz que eu não tinha direito de mexer na tua câmera. Se tu não tivesse feito, eu também não faria.”

“A única coisa que tu viu foram as fotos do meu pau?”. Por um lado, aquilo até que era empolgante. Cecília tinha visto meu pinto, agora ela sabia como ele era e isso me deixou excitado.

“Sim, por quê? Tem coisas mais bizarras ainda?”

“Não, eu só quero saber o que tu viu.”

“Eu só vi isso, teu pau umas quarenta vezes.”

“E quando tu pretendia me contar isso?”

“Sei lá. Talvez nunca.”

“Como assim? Tu tinha a obrigação de me contar.”

“Eu não.”

“Mas eu te contei que li o teu roteiro.”

“Mas o meu roteiro é menos bizarro.”

Cecília me achava bizarro. Será que eu era bizarro? Pra mim, todo que eu havia fotografado era apenas um reflexo de minha intimidade e não algo bizarro. Era com o fotógrafo da exposição que fotografava pra conhecer as pessoas por dentro, não pra tirar fotos de coisas estranhas. Eu sabia que filmar meu pai talvez fosse bizarro ou perverso, mas Cecília não tinha visto essas imagens.

Fotografar meu próprio corpo eu achava normal.

A casa era maior do que eu imaginava. Ficava em uma esquina e ocupava praticamente toda a quadra. Do lado de fora, o elemento mais notável era ela ser feita quase que inteiramente de vidro. Com exceção das vigas que a mantinham em pé, do telhado e de alguns outros detalhes, era uma casa de janelas, uma casa que se expunha. Conforme nos aproximávamos, pude ver que as luzes lá de dentro estavam acesas, mas não vi nenhum movimento. Ela era grande, tinha dois andares, mas parecia compacta. Uma dessas casas de arquitetura modernista que fazem parecer que tudo está ali por algum motivo e que nada está sobrando.

“Nossa, mas eles devem ser bem ricos”, Cecília falou.

Concordei com a cabeça e senti um impulso de ir embora. Entrar ali seria entrar no mundo de Emir e Micaela e eu não tinha me preparado pra isso. Não imaginei que meu verão seria conhecer pessoas muito mais interessantes do que eu, donas de uma casa que refletia uma singularidade ameaçadora. Os pais de Emir e Micaela deviam ser tão excêntricos quanto eles. Eu imaginava um casal de hippies que nos esperariam na porta com cogumelos alucinógenos, ou dois músicos muito famosos que teriam discos de ouro pendurados nas paredes.

“Qual o sobrenome deles?”, perguntei.

“Não sei, por quê?”

“Sei lá, vai ver eles são filhos de alguém famoso.”

Paramos em frente ao portão que dividia a rua do pátio da frente. A porta de entrada ficava alguns metros pra dentro. Cecília bateu na campainha. Era possível ouvir uma música alta tocando lá dentro. Provavelmente um rock, devido a voz fina e suplicante do vocalista e os estouros da bateria. A luz do pátio se acendeu e a casa ficou ainda mais iluminada. No jardim da frente vi uma pequena hortinha, um banco de praça e uma mangueira jogada no chão.

Emir saiu de dentro da casa. Estava com uma camisa preta brilhante e seu cabelo também estava preso, mas num coque. Ele tinha feito a barba, estava com a cara limpa, mas estranhamente parecia mais velho do que quando o tínhamos visto à tarde.

“Boa noite”, ele falou, abrindo o portão e um sorriso.

“Que baita casa”, Cecília falou.

“Meus pais são um pouco exagerados, mas na verdade é bem simples.”

“O que o teu pai faz da vida? Presidente do Brasil?”

Emir deu uma risada.

“Quem dera. Ele é empresário.”

Entramos na casa e eu logo reconheci a música. Eu sempre amei Kashmir. Talvez seja minha preferida do Led Zeppelin, embora Black Dog é que tenha me introduzido ao mundo da banda. Mas

Kashmir tem algo de especial. A atmosfera de terror criada pelas notas graves em contraste com a voz aguda sempre me provocou um frio na barriga, um pouco de medo e vontade de dançar. Dos meus doze aos meus quatorze anos talvez tenha sido a música que mais ouvi, mostrei pra todos os meus amigos e colocava no volume máximo pra obrigar meus pais a ouvirem. Até me masturbei algumas vezes ouvindo a música. Mas quando entrei na casa de Emir e Micaela e Kashmir era o que tocava a todo volume, senti pela música algo que nunca tinha sentido antes. Senti um certo estranhamento.

“Sejam bem-vindos”, Emir falou. “E fiquem à vontade”.

De fato, por dentro a casa era menos extravagante. Uma sala ampla com um sofá de seis lugares, uma televisão de tela plana e uma mesa de jantar. Ao lado, conectada à sala, ficava uma cozinha americana toda em tons de branco. Infarte estava lá dentro mexendo num liquidificador. Os móveis combinavam com o estilo da arquitetura, todos pareciam peças artísticas. Uma mesa que não dava pra saber se era pra usar ou se era pra olhar, umas cadeiras que pareciam frágeis demais pra sentar a bunda em cima e umas luminárias que lembravam teias de aranha. Na parede haviam algumas pinturas. Nenhuma mostrava pessoas, todas exibiam paisagens praianas, geralmente no pôr do sol, e eram de uma qualidade artística muito inferior ao que a casa se propunha a aparentar. Pensei que talvez tivessem sido pintadas na própria praia. A televisão estava ligada. Na tela, um videogame de futebol. O jogo estava pausado, mas era possível perceber que consistia em um duelo entre Barcelona e Paris Saint Germain. Estava zero a zero.

“Teus pais tão em casa?”, Cecília perguntou.

“Não, eles tão viajando”, Emir disse.

Achei aquela afirmação um pouco estranha. Estar na praia pra mim é que era estar viajando. Se os pais de Emir estavam viajando, isso significava que não estavam na praia?

“Viajando pra onde?”, perguntei.

“Viajando a trabalho. Eles são sócios em uma empreiteira nos Estados Unidos, então direto têm que ir pro exterior. Daí deixam a gente aqui. O lado bom é que a casa fica só pra nós”, Emir disse deu um sorriso fraco. Talvez tenha planejado sorrir com mais vontade, mas pareceu não ter forças pra expressar uma alegria sincera.

“Isso é ótimo mesmo”, Cecília disse, transbordando uma felicidade realmente verdadeira.

Infarte veio da cozinha trazendo um copo de um líquido meio amarelado.

“E aí, pessoal”, ele disse. “Se quiserem, tem ali no liquidificador. Vamos continuar?”, ele perguntou, olhando pra Emir.

“A gente tava jogando Fifa. Vocês curtem?”

“Eu adoro”, Cecília falou. E eu fiz que sim com a cabeça.

“Vamos jogar, então”, Emir disse.



“Eu acho que vou pegar uma bebida”, falei.

“Traz pra mim, Benjamin”, Cecília falou, indo com Emir e Infarte pra frente da TV.

Entreí na cozinha e a bancada estava toda suja. O líquido amarelado de Infarte parecia ter sido derramado. Algumas laranjas descascadas se amontoavam no canto da mesa e um saco de açúcar vazava. Peguei um copo do secador da pia e me servi da bebida. O gosto era bom, um pouco doce demais pro meu gosto, mas leve. Procurei alguma garrafa de bebida alcoólica em cima da mesa, mas não vi nada.

“Não te engana que isso aí é bem forte”. Olhei pro lado e Micaela estava parada na porta da cozinha sorrindo pra mim. Seu cabelo parecia mais verde do que naquela tarde. Talvez ela tivesse pintado de novo ou talvez a luz da cozinha a iluminasse com mais violência. Ela usava um biquíni preto. Na parte de cima, apenas o sutiã do biquíni e na parte de baixo uma canga que tapava suas pernas até o joelho. Seus peitos eram realmente muito grandes. Era possível ver a parte macia musculosa exposta pra fora do biquíni e a marca de seus mamilos. Conforme ela se movia, eles balançavam junto com ela. Fiquei nervoso. Foi então que notei que ela estava molhada. De dentro da canga, uma água pingava no chão.

“Tu tava na praia?”, perguntei.

“Na piscina.”

“Vocês têm uma piscina?”

“Pois é. Bem melhor que o mar.”

Micaela passou por mim e se esticou pra pegar um copo no armário de cima. Quando ela fez isso, reparei que tinha pelos nas axilas. Eles eram bem pretos e densos. Aquilo era novidade. Acho que eu só tinha visto pelos nas axilas de homens, nunca em mulheres. Essa nova imagem complicava um pouco a teoria de Prates sobre os pentelhos. Seriam os pentelhos iguais aos pelos das axilas? E pelo fato de ela ter pelos nas axilas isso significava que ela tinha pentelhos?

“Tu acha estranho?”, ela perguntou, me olhando. Pensei em desviar os olhos, mas fiquei encarando seus pelos.

“O quê?”, perguntei.

“Eu ter pelo no sovaco”. Dei uma risada, mas não sei bem do que. “Tem gente que acha estranho, mas homem poder ter e mulher não é um traço do machismo”, ela disse, enquanto se servia do líquido amarelado.

“Eu acho legal.”

“Que bom”, deu um golão na bebida. “Agora vou pro banho”, ela disse e saiu da cozinha.

Voltei pra sala e Cecília já estava com o controle na mão. Ela e Infarte jogavam um contra o outro enquanto Emir assistia e fazia pequenos comentários. Os três estavam vidrados no jogo. Sentei do lado deles e dei um gole na bebida.

“Porra, tu não trouxe pra mim, Benjamin?”, Cecília perguntou, sem tirar os olhos da tela.

“Tu tá ocupada pra beber”, falei.

Infarte fez um gol.

“Dale!!!”, ele levantou e começou a fazer uma dancinha.

“Viu, Benjamin, culpa tua me distrair”, Cecília disse, rindo.

“Pega aqui um gole pra te ajudar, então”. Estendi o copo e Cecília bebeu ele inteiro num gole só.

“Eu tinha dito um gole.”

“Deixa que eu pego mais pra ti, Benjamin”, Emir disse e foi pra cozinha.

Quando vi Emir sair, seu passo meio agitado, mas ao mesmo tempo macio, fiquei imaginado que tipo de vida ele tinha. Ali, parecia dono de seu palácio, seguro de suas atitudes e forte. Mas quem seria ele na vida normal? As férias eram responsáveis por um fenômeno que escondia as pessoas de seus verdadeiros eus. Em uma viagem, na praia ou em qualquer lugar que todos estejam longe de seus compromissos habituais, as pessoas são reduzidas todas ao mesmo nível de comprometimento com o mundo. Todos estão livres de obrigações, todos podem criar a rotina que querem e, assim, suas identidades cotidianas ficam escondidas e não sabemos quem são na maior parte do tempo. Será que Emir era um bom aluno? Será que fazia aula de inglês à tarde? Será que ia ao psicólogo? Na praia, Emir era essa figura que tanto cativava Cecília, mas talvez essa persona fosse muito distante de quem ele era de verdade.

Já tínhamos jogado umas cinco partidas de futebol. Eu tinha ganho duas, Cecília uma e Infarte uma. Todos estavam bêbados em um nível mais ou menos igual. Micaela tinha se juntado a nós e, pelas minhas contagens, já havia bebido quatro copos daquele líquido amarelado. Emir tinha trazido um engradado de cervejas e esvaziamos ele rápido. A sala cheirava a suor e álcool e a cada quinze segundos alguém dava um grito por causa do jogo de futebol. Cecília e Micaela estavam jogando no mesmo time contra o videogame e Infarte tinha ido pra cozinha preparar mais bebida.

“Pilha ir fumar um cigarro lá fora, Benjamin?”, Emir me perguntou. Vi que Cecília me lançou um olhar rápido.

“Vamos.”

O jardim dos fundos ocupava a maior parte do terreno. A piscina era larga e tinha um formato retangular. As luzes internas estavam ligadas e água era de um azul que parecia tóxico de tão brilhante. Havia uma cesta de basquete, alguns brinquedos espalhados, cadeiras de praia e uma bola de vôlei. Na cerca, que demarcava os limites da casa, uma grande quantidade de hera se espalhava, tapando-a quase que por inteiro. Havia também uma mesa de vidro com uma caixa de pizza vazia e alguns copos. Emir e Micaela deviam ter jantado ali. Fiquei me perguntando se Infarte tinha sua própria casa em outro lugar da praia ou se estava ficando junto com os irmãos. Sua

intimidade com o ambiente era de quem estava muito acostumado a frequentar o lugar.

Emir puxou um maço de Marlboro vermelho do bolso e me deu um.

“Agora me dei conta de uma coisa que tu pode ter ficado pensando”, Emir falou, como se estivéssemos no meio de uma conversa, mas ninguém tinha dito nada. Olhei pra ele pra ter certeza que ele estava falando comigo. Seus olhos procuravam algo longe.

“O que?”

“Não é como se a gente não pudesse fumar dentro de casa, mas eu tenho tipo um ritual pra fumar. Gosto que seja num ambiente separado. É um momento que a conversa muda de frequência, vira mais intimista, mais próxima.”

Cogitei que Emir pudesse estar querendo falar sobre algo específico e que talvez aquela fosse sua forma um pouco desastrada de transmitir isso. Mas decidi não dizer nada e ver onde ele queria chegar.

“Tava muito barulhento lá dentro também”, eu disse. “É bom pegar um pouco de ar”.

Fumamos em silêncio por alguns minutos. Um coro de rãs irrompia na noite. Era um som familiar pra mim e aquilo me deixou ansioso. Estar em um lugar estranho, como era o caso da casa de Emir e Micaela, ouvindo algo que evocava lembranças, me mostrou o quão distante eu estava do verão que eu queria.

“Fico feliz que tu e a Cecília estejam aqui, sabe? Acho que vocês combinam muito com a gente.”

Olhei pra Emir e ele sorriu.

“Pode ser.”

“Será que eu posso te fazer uma pergunta?”, ele disse e recolocou seu cigarro na boca.

Eu não esperava por isso. Não queria que Emir forçasse uma conversa íntima só pra tentar estabelecer uma relação mais forte comigo.

“Agora vai ter que fazer, né?”

Ele deu uma risadinha e olhou pro seu cigarro como se procurasse alguma coisa. E foi nesse gesto que eu percebi que ele estava um pouco nervoso.

“Não quero que tu me leve a mal, mas achei melhor perguntar pra ti antes de falar com a Cecília.”

Quando ele citou o nome dela, fiquei alerta. O que Emir poderia querer falar comigo antes de falar com Cecília? Eu não estava disposto a tentar escavar as palavras dele pra descobrir o que estava querendo me dizer. Se ele tinha a intenção comunicar algo importante, mas não estava conseguindo, era seu problema.

“Promete que não vai falar pra ela?”, ele perguntou.

Encarei ele, quase arrependido de ter aceitado o cigarro. Em poucos segundos Emir

conseguiu transformar nossa conversa em algo complicado. A promessa que ele exigia de mim era difícil de cumprir. Estabelecer uma aliança com Emir que deixaria Cecília de fora seria um risco. Aquilo iria representar o início de uma relação minha e dele que eu não sabia se queria. Na verdade, tinha esperanças de que aquela noite fosse a única que passaríamos na companhia do grupo, queria um verão exclusivo com Cecília. Dar início a aproximações mais intensas era apontar pro lado oposto disso.

“A gente se conhece só há algumas horas e tu já tem algo pra me dizer que eu não posso contar pra outra pessoa”, falei, tentando esboçar um sorriso pra reduzir o peso do que eu estava dizendo. Ao mesmo tempo, achei estranho chamar Cecília de 'outra pessoa'. Talvez não quisesse revelar a natureza do que eu sentia por Cecília, porque, de alguma forma eu me dê conta, Emir parecia saber que eu era apaixonado por ela.

“Desculpa”, ele disse. “Sei que é pedir muito. Mas não tenho outra escolha, isso está me corroendo por dentro.”

“Tá, fala. Vou fazer o máximo pra não contar pra ninguém.”

“Como foi que ela se queimou?”

Essa era sua pergunta? Algo tão bobo? Por um momento, eu achei que falaríamos a respeito de Emir estar atraído por Cecília, achei que ele me perguntaria se ela estava disponível ou até se eu dava minha benção ao casal. Mas aquela pergunta, tão pouco importante e, ao mesmo tempo, tão íntima me pegou de surpresa. Além disso, fiquei me lembrando do fato de que Cecília tinha feito um grande esforço maquiando o rosto pra esconder sua queimadura e Emir parecia extremamente interessado nela. Eu dei uma risada, o que claramente deixou ele assustado.

“Desculpa se eu falei de algo inapropriado”, ele disse.

“Não, é que eu não esperava essa pergunta.”

A verdade é que o que tinha me feito rir era que, mesmo que fosse uma pergunta tão pouco relevante, eu não sabia a resposta. Cecília gostava de esconder essa história, gostava de inventar longas fábulas sobre como tinha se queimado e eu sempre sabia que elas eram mentira. Mas eu não sabia se daria o braço a torcer por Emir. Se eu dissesse a ele que ela gostava de criar narrativas pra sua queimadura, isso provavelmente o deixaria mais curioso ainda e daria motivos pra que ele mesmo fosse perguntar pra ela.

“Por que tu quer saber isso?”, perguntei.

“É que é um traço tão marcante dela que fica difícil não ter curiosidade sobre o que aconteceu.”

De alguma forma, perceber o interesse de Emir na queimadura de Cecília me fez ter mais certeza de que ele também se sentia atraído por ela. Aquele talvez fosse seu traço mais importante e, ao mesmo tempo, mais secreto. E, embora qualquer um que olhasse ficasse pensando a respeito, a

vontade de saber costumava ser reprimida. Meu primeiro medo foi de Emir perguntar a respeito da disponibilidade de Cecília para tentar ficar com ela, mas agora eu sentia como se ele tivesse perguntado exatamente isso.

“Foi quando ela era criança. Uma panela de água caiu em cima dela”. Foi a primeira resposta que veio a minha cabeça e, estranhamente, ela nunca tinha inventado uma história assim. Normalmente, as narrativas de Cecília eram muito mais rocambolescas, envolviam grandes acidentes, momentos de tensão e não algo tão banal quanto um descuido na cozinha.

“Coitada”, ele disse.

“Se tu quer uma dica, não chama ela assim na frente dela. Tudo que ela não é, é coitada”, eu falei, amassei meu cigarro e entrei dentro da casa.

Quando voltei pra sala, o clima estava diferente. A música tinha sido desligada e Infarte estava tocando violão. Cecília e Micaela assistiam. Ele parecia outra pessoa fazendo aquilo, tinha uma voz bonita e tocava muito bem. Sentei para assistir e reparei que Emir entrou logo atrás de mim. Ele também sentou e todos focamos nossa atenção na música. Enquanto Infarte executava uma que eu não conhecia, percebi que Cecília olhava pra ele com curiosidade. Imaginei que estava, pela primeira vez, considerando-o como uma possibilidade amorosa. Ela intercalava entre olhar para as mãos dele que dedilhavam o violão e para o seu rosto. Infarte não era um homem feio, mas parecia se cuidar pouco. A cara era cheia de espinhas com uma fina camada de suor, seu nariz era grande e ele não se vestia muito bem.

Cecília nunca tinha me olhado daquele jeito. Era um verdadeiro olhar de desejo. Ela estava desejando Infarte enquanto ele tocava. Olhei pra Emir e ele não parecia consciente disso. Estava com os olhos fechados e batucava num tamborzinho de criança enquanto mexia a cabeça no ritmo da música. Era interessante ver Emir não sendo o centro das atenções. Por outro lado, Infarte se mostrava como um possível oponente e aquilo não era nada bom. Olhei pra Micaela e ela encarava Infarte com um sorriso orgulhoso que atestava que ela já conhecia seus talentos. Me perguntei se ela e Infarte já tinham ficado um com outro. Tentei imaginar os dois se beijando, transando e achei que não era um casal que combinava muito. Se Infarte já tivesse ficado com Micaela, ele seria um sortudo de já ter visto aqueles peitos.

Me lembrei, então, dos pelos nas axilas. Eu ainda não sabia se aquilo me agradava ou não. Por um lado, era interessante, ela tinha razão em dizer que tanto homens quanto mulheres podiam ter pelos onde quisessem. Mas era impossível pra mim não achar aquilo um pouco nojento e eu não entendia porque me sentia assim. Pelos na boceta eram essenciais pra que eu me sentisse atraído por uma mulher, porque então os pelos nas axilas me causavam certa repulsa? Me dei conta que eu nunca tinha visto uma boceta presencialmente com exceção da minha mãe, e aquilo tinha sido muitos anos atrás. Então como eu tinha tanta certeza que pelos na boceta me atraíam? Era algo que

eu via em fotos, em vídeos e que tinha adquirido um significado importante pra mim. Mas, talvez, estando próximo de uma boceta real eu sentisse a mesma repulsa que sentia quando via uma axila peluda. Pensei em sexo oral, eu nunca tinha feito sexo oral. Como seria chupar uma boceta peluda? Eu iria engolir os pelos? Eles iam ficar grudados na minha língua como acontecia quando eu cortava o cabelo? Pensar nisso me fez pensar na boceta de Micaela e depois na boceta de Cecília. Era empolgante tomar consciência do fato de que ambas tinham bocetas e de que, provavelmente, suas bocetas deviam ser diferentes uma da outra. Toda mulher tem uma boceta, o que significa que toda mulher tem um segredo a ser desvendado.

Infarte terminou de tocar a música e Emir se levantou.

“Bom, acho que está mais do que na hora de falarmos sobre nossa ida ao parque”. Sua voz estava pastosa e ele enrolava um pouco as palavras ao pronunciá-las. Todos cravamos nossa atenção em Emir.

“Temos que ir cedo pra tentar aproveitar ao máximo. O parque fica perto, mas não tanto, então se preparem.”

“Onde fica exatamente?”, perguntei.

“Um pescador desenhou um mapa pra mim. Acho que fica entre duas praias um pouco mais pro norte.”

“E como a gente vai?”

“De carro.”

Eu e Cecília nos olhamos. Foi a primeira vez que estabelecemos alguma sintonia desde que entramos na casa. Nosso papo sobre minhas fotos tinha sido estranho e pouco conclusivo, talvez estivéssemos evitando um ao outro.

“Como assim de carro?”

“O Infarte sabe dirigir”, Micaela disse.

“Tu é maior de idade?”, perguntei pra ele.

“Ser maior e saber dirigir são coisas diferentes”, Micaela falou e sorriu.

“Não sei se eu acho isso muito seguro”, falei.

“Pode confiar”, Infarte disse, com uma voz bêbada. Dei uma gargalhada.

Olhei pra Cecília e percebi que ela estava pensando sobre o assunto. Seus olhos vagavam entre Infarte, Emir e o chão.

“Vou fechar um”, ela disse. “Alguém quer?”

“Eu aceito”, Micaela falou.

Cecília tirou de sua bolsa o material pra um baseado. Começou a fazer a função e Emir voltou a falar.

“O deslocamento é o que menos importa. O importante é o que vamos fazer lá. Por isso,

Benjamin, pensei na gente dar uma testada na câmera agora, pensar um pouco sobre como vamos filmar.”

Aquilo me deixou nervoso. Tentei lembrar se Emir tinha me pedido pra levar a câmera comigo e achava que não.

“Eu não trouxe ela.”

Seu rosto ficou decepcionado.

“Mas eu posso ir buscar”, falei. “A gente não mora longe daqui”. Olhei pra Cecília pra ver se ela reagia mal ao fato de eu deixá-la sozinha, mas ela estava concentrada em bolar um beck.

“Beleza. A gente vai planejando outros detalhes e tu vai rapidinho”, Emir falou.

Quando saí da casa, me senti aliviado. Percebi que a noite estava exigindo mais de mim do que eu tinha notado e talvez mais do que eu estivesse disposto a dar. Por um lado, deixar Cecília com eles poderia ser perigoso. Emir talvez desse uma maior investida ou, quem sabe, Cecília poderia resolver chegar nele. Eu não sabia o quanto minha presença inibia os dois de se aproximarem mais, porém, não sabia também porque ainda não tinham ficado um com o outro. Mas estar na rua era bom. A casa de Emir e Micaela me oprimia e mesmo que eles estivessem fazendo um esforço pra que nós ficássemos à vontade era impossível pra mim não hesitar. A própria questão da ida ao parque me deixava um pouco desconfiado. Emir estava muito empolgado pra ir até lá, eu não sabia exatamente porque, e ele estava disposto a descumprir a lei para isso. O que aquele parque teria que tanto importava pra ele?

As ruas residenciais estavam vazias. Uma ventania, inexistente algumas horas mais cedo, me atingiu no rosto. Senti um arrepio de frio, como se por um segundo o inverno tivesse invadido o espaço do verão, mas logo em seguida percebesse que não era sua vez. As casas ao redor emanavam vida noturna, ouvi uma TV falando sobre as tendências do verão e uma família discutindo algum assunto engraçado. Um cachorro latia para o nada com uma perseverança cômica. Uma senhora, sentada em uma cadeira de balanço, comia uma bergamota enquanto ouvia o rádio. No jardim de uma casa de madeira, uma menina fumava um cigarro. Ela estava com uma blusa branca e uma calça jeans e seu cabelo estava trançado. Devia ter mais ou menos a minha idade. Provavelmente senti o mesmo vento que eu, pois na hora que estava passando por ela, vi que abraçou o próprio corpo com o braço. Dentro de sua casa, um homem e uma mulher mais velhos jogavam cartas em uma mesa quadrada. Tive certeza que eram seus pais. A menina fumava lentamente, aproveitando cada tragada, como se quisesse demorar o máximo possível pra voltar. Pensei que ela estava no lugar errado. Devia estar na casa de Emir e Micaela, onde pessoas da nossa faixa etária podiam usar drogas e jogar videogame o tempo que quisessem. Era engraçado pensar que a poucas quadras dali pessoas da idade dela fumavam maconha, tocavam violão e planejavam uma ida a um parque de

diversões abandonado. Eu imaginava que a menina devia pensar que ela era incompreendida naquele lugar, que aquela praia não servia pra ela e que já tinha perdido as esperanças de encontrar alguém com quem pudesse se identificar. Quando me dei conta, eu estava com o braço estendido abandonando pra ela. Era um gesto incomum, talvez bizarro. Mas, segundo Cecília, eu era bizarro e, por isso, mantive meu aceno até que a menina me visse. Ela franziu as sobrancelhas, devia estar tentando decifrar minha figura na penumbra, pensando se me conhecia de algum lugar. Então ela jogou o cigarro no chão e voltou pra dentro.

Aquilo me fez lembrar do roteiro de Cecília. Sua personagem fumava muita maconha e isso era um pouco desconcertante. Será que Cecília andava fumando mais do que eu sabia? A vida de Cecília era uma incógnita pra mim. Na maioria das vezes que estávamos juntos, ela falava principalmente de cinema. Eu amava conversar com ela sobre isso, mas falar dos filmes que ela via era falar sobre tudo menos sobre sua vida. E nas poucas conversas sobre o futuro, por exemplo, Cecília nunca sabia o que queria fazer, nunca falava de planos e nem de desejos. Outra coisa sobre o roteiro que estava me deixando curioso era a relação da personagem com sexo. Ela parecia gostar muito de sexo, se masturbar todos os dias e isso era chocante. Será que Cecília fazia isso? Quando ela me chamou de punheteiro e disse que todo mundo se masturba, estaria se referindo a si mesma também? Eu não sabia quais experiências sexuais Cecília já tinha vivido. Eu queria muito perguntar se ela tinha saído com um homem mais velho, se tinha feito sexo com ele. Mas fazer uma comparação do roteiro com a sua vida não era permitido naquele momento.

Cheguei na frente de casa e as luzes já estavam apagadas. Era impressionante como os pais de Cecília não se importavam que ela chegasse tarde em casa. Não sei se isso era uma coisa boa ou ruim, talvez confiassem muito nela acreditando que ela não faria nada de absurdo, mas talvez não se dessem bola pra isso. Eu não sabia muito bem como havia sido a criação de Cecília. Até onde eu lembrava, os pais dela eram bem diferentes dos meus no que diz respeito a atenção, controle e regras. E a verdade é que eu não conhecia nenhum exemplo que não fossem meu pai e minha mãe, então qualquer outra coisa era estranha pra mim. Na única vez que eu e Cecília conversamos sobre pais batendo em filhos a conversa se manteve sempre em uma discussão geral e nunca em exemplos de nossas próprias vidas. Eu falei que achava absurdo violência contra crianças. Disse que elas não saberiam se defender e com certeza seriam afetadas psicologicamente por isso. Cecília tinha uma opinião um pouco menos radical. Pra ela, haviam crianças que, eventualmente, pediam para serem castigadas, então umas palmadas na bunda poderiam ser úteis. Eu achei aquela opinião absurda. Cecília costumava ser uma pessoa tão combativa, tão dona de si, que pensar que crianças mereciam uma punição física parecia destoar de suas filosofias. Será que ela já tinha apanhado e, de alguma forma, tentava justificar isso? Eu não imaginava nem tio Albano e nem tia Anita batendo em alguém, muito menos em Cecília que com certeza não se submeteria a isso sem protestar. Comigo



os dois sempre tinham sido tão carinhosos e atentos. A única coisa que eu percebia que gerava algum tipo de atrito entre meus tios e Cecília era o fato de terem interesses muito distantes. Ela era envolvida com arte, amava ver filmes, ouvir música. Meus tios não tinham praticamente nenhuma cultura e suas profissões eram concretas demais. Talvez Cecília se sentisse sozinha. Por algum motivo, aquilo me fez pensar em Caio. Ele era uma pessoa ausente, alguém que nunca dava notícias e que praticamente não era citado pela família. Talvez Cecília tivesse raiva disso.

O único som dentro da casa era o do motor agudo da geladeira. A atmosfera de sono destoava do meu ritmo. Eu estava bêbado e agitado com o que a noite tinha sido até então. Não sei como, mas desde o momento em que eu botei o pé dentro da casa, percebi que não havia ninguém lá. Entrei no meu quarto e Gui não estava no berço. A cama no quarto dos meus tios estava vazia e arrumada como se ninguém nunca tivesse estado lá. Fui até a cozinha e vi o bilhete colado na geladeira: “Anita não passou bem, tivemos que levá-la num médico. Tentamos falar com vocês, mas Cecília deixou o celular em casa. – Albano.”

Entre no quarto de Cecília e peguei seu celular. Cinco chamadas não atendidas. Liguei de volta.

“Filha?”, era a voz do tio Albano, parecia agitado.

“Oi, tio. É o Benjamin. O que aconteceu?”

“Oi, Benjamin. Estávamos preocupados com vocês. A Anita sentiu muitas dores, a gente precisou trazer ela num pronto socorro, mas aí na praia não tinha nenhum.”

“Ela tá melhor?”

“Tá dormindo, mas acho que sim. Deram uns remédios pra ela.”

“Que bom. E será que eu posso ajudar?”

“Explica pra Cecília o que houve. Acho que só vamos voltar amanhã de manhã, ela deve passar a noite aqui, vai fazer uns exames.”

“Tá bom. Vou ficar com o celular, qualquer coisa, liguem.”

“Tchau”, ele disse e desligou.

Notei que os poucos segundos da ligação foram suficientes pra recuperar minha sobriedade. Eu estava menos agitado, mais concentrado e o torpor da bebida tinha desaparecido. Por um momento, todas as preocupações da noite pareceram desimportantes. Tia Anita estava em uma cama de hospital a base de morfina pra não sentir dor e eu estava preocupado em deixar Cecília sozinha com Emir. Aquilo era tão ridículo. Toda a sensação maravilhosa de estar bêbado ou chapado se desfazia quando eu pensava na situação de minha tia. Quando eu usava alguma droga, era para testar a invencibilidade de meu corpo, saber até onde ele era capaz de ir. Aquela história de que se drogar fazia com que perdêssemos o controle era uma grande mentira. A verdade é que eu usava drogas para poder controlar meu corpo de verdade. Sóbrio, era o meu corpo que estava no comando,

me impedindo de fazer ou dizer certas coisas, guiando minhas atitudes, avisando quando precisava de comida ou sono. Bêbado, eu era capaz de chegar onde queria e meu corpo era apenas uma ferramenta que eu usava para isso. Mas testemunhar tia Anita definhando aos poucos era ter certeza de que aquela era uma luta perdida. Era se dar conta de que viver seria sempre lutar contra o nosso próprio corpo para no fim ser destruído por ele.

Voltei pro meu quarto pra pegar a câmera, mas não tive forças pra sair. Deitei e, por um momento, decidi esperar. Se estivesse cansado, iria adormecer em poucos segundos. Se ainda tivesse disposição pra continuar, acabaria levantando. Foi então que vi o roteiro de Cecília em cima da cama. Aquela parecia a pior hora pra continuar lendo, mas parecia também ser a única coisa que eu estava disposto a fazer.

\*.\*.\*

Pega o celular e manda uma mensagem pra Ele. Diz que topa o encontro, mas que tem que ser logo. Acha que se não se entregar a isso de uma vez por todas vai acabar desistindo. Não demora nem cinco minutos pra Ele responder dizendo que também estava pensando nela. Sugere tomarem uma cerveja na Lancheria do Parque naquele mesmo dia, diz pra se encontrarem lá daqui a duas horas. Ela não acha o lugar tão agradável pra ter um encontro, mas pensa que deve ser comum os alunos da universidade federal marcarem ali, não quer parecer principiante. E ela também gosta da ideia de sair naquele mesmo dia, se permitir ser impulsiva. Diz que está combinado e vai se arrumar.

O primeiro problema da noite é o de escolher a roupa que vai usar. Percorre seu armário procurando algum figurino que a agrada, mas acha que nada é bom o bastante. Pra ela, todo seu guarda-roupa é muito infantil. Fica imaginando que, se vestir algo que tem ali, será rapidamente desmascarada por Ele. Por isso, o primeiro impulso é de cancelar o encontro, mas se acha ridícula por cogitar essa possibilidade. Senta na cama e tenta pensar em alguma solução. Percebe que ainda está um pouco chapada e sente vontade de fumar mais pra aliviar a ansiedade. Então têm uma ideia óbvia que lhe faz levantar da cama. Mas hesita por um momento antes de seguir em frente.

Atravessa o corredor e entra no quarto dos pais. Nem se dá conta de que está pelada. Ela sabe que o quarto estará vazio, mas abre a porta devagar, como se pedisse licença. Não se sente familiarizada com o ambiente e, por um momento, percebe que a imagem do quarto não está gravada em sua memória. Caminha até o armário e o abre. Sente o estômago esfriar quando vê as roupas da mãe. São lindas e, ao mesmo tempo, vazias. O cheiro que escapa a faz estremecer, faz com que ela sinta a presença da mãe como se sentisse sua pele, como se as roupas exercessem uma função vital para que o corpo funcionasse, o coração bombeasse, o sangue corresse, os ossos

trabalhassem. Percebe que aquelas roupas são o único traço verdadeiro de que algum dia a mãe existiu, parecem pertencer àquele lugar como se tivessem criado raízes, mas, ao mesmo tempo, estivessem apodrecendo. Pensa naquele termo que nunca entendeu muito bem, “Natureza-morta”, e pela primeira vez sente que o compreende. De acordo com o que sabe, o termo se refere a pinturas e fotografias que retratam objetos inanimados, sem vida. Mas parece óbvio que ele pode se aplicar a muito mais que objetos. Olhando para as roupas da mãe, fica imaginado que não poderia encontrar exemplo mais apropriado. Todos temos nossa própria natureza morta, ela pensa, só estamos sempre tentando escondê-la.

Escolhe um vestido cinza que sempre gostou e experimenta. Encaixa perfeitamente. Quando o coloca, Ela se sente mais velha. Com aquele vestido, nunca será desmascarada. Coloca também um perfume da mãe que sempre achou bom. Ele não é tão doce e tem um aroma leve. Pensa que esqueceu de se depilar, mas que está tudo bem, não pretende transar com Ele hoje. Escova bem os dentes e passa fio dental, algo que não está acostumada a fazer. O cabelo está bonito, só penteia ele um pouco, mas gosta que fique um pouco bagunçado. Confere a carteira e vê que tem sessenta reais. Qualquer coisa tem também o cartão de crédito. O pai não gosta que ela use, mas de vez em quando tudo bem. Pensa se vai de ônibus ou se prefere chamar um Uber. Decide pelo Uber.

Antes de sair, no entanto, decide dar mais uma bongada. Está nervosa em encontrar um homem mais velho e sabe como a maconha anestesia seus medos. Prepara rápido, misturando com tabaco e adicionando água e quando se dá conta está puxando a fumaça pra dentro do pulmão. A velocidade com que fez tudo deixa Ela tonta, tenta levantar pra sair logo de casa, mas não consegue. Cai na cama e sente a pressão baixar. Não é a primeira vez que é derrubada por uma tragada em um bong, então aquilo não a assusta. Na verdade, sente-se bem de não ter forças, sente como se estivesse passando pela transição entre estar sóbria e estar chapada. O estado transitório é quase inconsciente, precisa praticamente dormir pra acordar e ser outra pessoa.

Quando já recuperou suas forças, pega o celular e chama seu Uber. 4 minutos para a chegada do motorista. Vai pra sala e vê seu pai sentado no sofá. Aquilo a assusta, não ouviu ele chegar e não é comum vê-lo assim. Ele está com o corpo na beirada do estofamento, como se estivesse prestes a levantar. As duas mãos entre as pernas e as costas curvadas. O olhar vago. Não sabe se é a maconha, mas sente uma súbita vontade de rir ao ver seu pai assim. Como se ele fosse uma criancinha com medo, esperando a punição da mãe.

ELA:

Oi.

Ele não responde. Parece estar concentrado em alguma coisa. Só então Ela se dá conta de algo mais estranho ainda. A sala está no escuro. O pai chegou do trabalho, mas não ligou as luzes. Se não fosse a janela aberta, não seria possível ver nada. Mas um último rastro azulado de sol ainda mantém a sala um pouco iluminada.

ELA:

Pai?

PAI:

Hãn?

O pai desperta de seus pensamentos e vê a filha ali, mas olha pra Ela como se não a conhecesse.

PAI:

Tu tá bem?

ELA:

Sim. Mas e tu tá bem? Por que não ligou a luz?

PAI:

Como tu está bonita.

O celular dela apita avisando que o Uber acaba de chegar.

ELA:

Pai, tenho que ir. Vou dar uma saída.

PAI:

Te cuida.

Ela sai e quando está fechando a porta olha pra dentro. Ele permanece imóvel na mesma posição.

Ela sabe que passou por uma situação estranha ao ver o pai assim, mas faz um esforço pra afugentar os pensamentos sobre o pai e se concentrar no encontro. Antes de chegar lá, precisa

inventar alguma coisa sobre si mesma pra quando Ele perguntar sobre Ela. Se formou no fim do ano passado e ainda está fazendo cursinho. Não sabe exatamente em qual curso quer entrar, mas está considerando fazer cinema. Tem vontade de morar fora, de conhecer lugares inusitados, de aprender a falar muitas línguas. Pensa que isso é o clichê de todo mundo que tem entre quinze e vinte e cinco anos. Mas isso não quer dizer que tudo isso seja mentira. Acha que está mais ou menos certa em ter essas histórias em mente, não sabe se mais alguma coisa seria necessária. Se dá conta que o problema de fingir ser mais velha não é pensar sobre as coisas que faz ou deixa de fazer, o problema é não saber como alguém de dezenove anos pensa. Se pergunta se as pessoas mudam a maneira como pensam ao longo da vida. Logo se dá conta de que sabe que sim. Sente inveja de seu irmão mais novo que nem sequer entende pelo que a mãe está passando. Ele com certeza não pensa em como vai ser a vida caso a mãe morra, nas atitudes que terá de tomar.

O carro para em frente a Lancheria do Parque. Ela percebe uma grande movimentação de pessoas na frente. São jovens que bebem, fumam e jogam conversa fora. Fica nervosa, tem vontade de ir embora, mas decide sair do carro. A noite está mais fria do que achou que estaria, pensa que talvez devesse ter trazido um casaco. Ela sempre foi muito boa em falsear o nervosismo, mas também sempre foi muito friorenta. Então tem medo que Ele ache que Ela está nervosa porque está tremendo, mas na verdade está tremendo porque está com frio.

Entra no estabelecimento e mapeia dando uma passada rápida de olhos por tudo. Se concentra pra tentar lembrar do rosto dele, um rapaz loiro, cabelo curto que usa óculos. Vê uma figura que se encaixa na descrição sentada em uma mesa perto do banheiro. Se aproxima dele.

ELA:

Oi.

ELE:

Oi.

Dão um beijo na bochecha um do outro e Ela se sente um pouco mais calma. Eles pedem uma cerveja e começam a conversar.

Assim como no chat, a conversa flui bem. Ele é atencioso, faz perguntas e boas piadas. Outra coisa que percebe é que seu sorriso é muito bonito e quando Ela está falando Ele parece totalmente concentrado em ouvi-la. Acha bonitinho o jeito que ele apoia o queixo na mão e abre um meio sorriso quando acha algo interessante. E, ao longo do encontro, vai alimentando aos poucos a vontade de beijá-lo. Depois de três cervejas Ele convida Ela pra ir pra um outro bar perto dali onde está acontecendo um show. Saem juntos e, estranhamente, o clima frio da noite se transformou

em morno e agradável. Caminham juntos enquanto conversam, alternando olhar pra frente e um pro outro. Ela já está confiante o suficiente pra lhe contar coisas íntimas, fala da mãe no hospital, conta que tem um irmão mais novo. Ele fala que nunca conheceu seu pai, que morou anos com a avó e que ama desenhar.

No bar, há um bom número de pessoas em pé que observam o início do show. O músico é um rapaz gordinho que toca violão extremamente bem e canta alguns dos sucessos da cena rock dos anos oitenta. Felizmente Ela conhece as músicas e Ele também. Não gritam ao cantar, mas recitam a letra baixinho pra mostrar um pro outro que estão sintonizados. As outras pessoas que assistem o show também parecem simpáticas e Ela pensa que poderia ficar horas ali, só ouvindo aquelas músicas e olhando pra Ele, sem pensar no que vem depois.

O que vem depois é comer sorvete em uma sorveteria algumas quadras dali. Ele pede uma bola de morango e outra de flocos, Ela pede uma de creme e uma de chocolate. O primeiro gesto de real intimidade é quando Ela estica sua colherinha e pega um pouco do sorvete dele. Ele acha engraçado e faz o mesmo. Pouco tempo depois estão se beijando. Um beijo longo e carinhoso, bastante gelado em função do sorvete e até um pouco ousado de vez em quando. As mãos dela se mantêm atrás do cabelo dele e as mãos dele se mantêm na cintura dela.

Enquanto se beijam, Ela sente uma tristeza bater. Sente que poderia viver isso durante muito tempo na companhia dele. Poderia sair, ouvir música, conversar, beijar. Mas sabe que isso é impossível. Qualquer aproximação mais intensa iria desmascarar seu segredo. Odeia o fato de que não tem dezenove anos e de que passou metade de noite mentindo. No fundo, Ele não sabe quem está beijando, Ela pensa. Então se dá conta que aquele beijo é um beijo de despedida. Que em breve irão embora e que nunca mais vão se ver.

Quando param de se beijar Ele diz que precisa ir no banheiro e sai. Ela cogita sair correndo, abandonar o encontro agora. Isso deixaria Ele brabo e criaria um motivo pra que Ele ficasse brabo com ele e não a procurasse mais. Mas em dois minutos Ele já está de volta, porém seu rosto está diferente. Está sério.

ELE:

Olha só, eu preciso te dizer uma coisa que está me incomodando a noite toda.

ELA:

O que houve?

ELE:

Eu menti pra ti.

ELA:

Como assim?

ELE:

Eu não tenho dezenove anos. Na verdade tenho dezesseis. Eu não planejava te contar isso, só queria sair e ficar com uma mulher mais velha, mas acabei gostando muito de ti.

Ela demora alguns segundos para se dar conta que está em choque. Tem vontade de rir e de chorar ao mesmo tempo. Não sabe como reagir. Olha pra ele, vê seu rostinho tão bonito e tão preocupado e tenta pensar em alguma resposta.

\*.\*.\*

Não havia mais nada. Virei a página umas três vezes como se alguma continuação pudesse se materializar no verso em branco. Tive vontade de invadir o quarto de Cecília e procurar alguma continuação, mas eu sabia que essa continuação ainda não existia, ela ainda iria ser escrita.

Eu estava feliz, estava muito feliz. Aquele roteiro era uma resposta para as aflições sobre a minha relação com Cecília. Mesmo que não diretamente, ele dizia que idade não é relevante para nos interessarmos por alguém. E se Cecília era capaz de se apaixonar por um homem jovem, talvez ela fosse capaz de se apaixonar por mim também. Eu precisava encontra-la e tirar isso a limpo.

Quando me aproximei da casa de Emir e Micaela vi que todos estavam no jardim da frente.

“Olha quem voltou”, Micaela disse.

“Desculpem a demora”.

“Estávamos só te esperando”, Emir falou.

Todos pareciam agitados, com sorrisos pendurados no canto da boca. Emir não parava de discursar sobre composições química e seus efeitos no organismo. Infarte concordava e fazia pequenas adições. Cecília estava com os olhos vermelhos e pequenos e ficava concordando com a cabeça enquanto ele falava. Micaela mexia em uma bolsa.

“Pra que?”

“Eles têm LSD, Benjamin. E a gente vai tomar.”

Olhei pra eles e percebi que estavam aguardando que eu me juntasse ao clima de empolgação. Por um momento, fiquei um pouco assustado. Eu nunca tinha usado uma droga tão pesada e sempre imaginei que o momento de fazer isso ainda estava muito distante. Por outro lado,

eu sempre tivera curiosidade de experimentar algo assim que, segundo meus amigos que já tinham tomado, mexia com nosso corpo e com nossa cabeça de uma forma sem igual. Olhei pra Cecília e percebi que ela estava determinada a tomar o LSD. Todo o medo e toda a hesitação que antecedia uma experiência desse tipo já havia sido superada por ela há muito tempo. Se eu contasse que tia Anita estava no hospital, a noite terminaria ali. Isso faria com que ela parasse de acreditar que tomar um ácido era algo importante e seria trazida de volta à vida real.

Me dei conta que, mesmo com Cecília negando que seu roteiro fosse sobre ela, eu sentia como se agora a conhecesse melhor do que nunca. E, para mim, usar LSD naquela noite não representava algo de tão espetacular como os outros pareciam ver. Mas eu sabia que aquela era a chance perfeita pra que nós dois nos ligássemos novamente um ao outro, como quando fumamos maconha juntos.

“Beleza. Agora?”

“O Emir sugeriu que a gente tome na beira da praia”, Cecília disse.

“Bora.”

Nas minhas fantasias, estar na praia depois que sol se punha era algo muito mais empolgante do que na realidade. A praia estava praticamente apagada na penumbra, eu quase não conseguia ver nada. O barulho do mar era muito mais forte do que durante o dia e cada onda que estourava parecia uma bomba caindo de um avião. O vento, que perto da casa era apenas uma brisa, na beira da praia fazia com que a areia voasse. Olhei para os outros, mas eles não pareciam estar tendo a mesma impressão que eu. Micaela dava uma estrelinha atrás da outra dando gritinhos de alegria. Infarte estava cortando os papezinhos de LSD e separando-os na palma de mão. Cecília apontava para dentro do mar enquanto dizia algo pra Emir. Tentei procurar alguma concentração de luz mais forte para que pudéssemos nos enxergar melhor, mas não parecia haver nada. Nenhum barzinho ou restaurante estava aberto àquela hora e não tinham postes por perto. A iluminação mais próxima vinha de uma casa, talvez uns quinhentos metros à frente, que formava um círculo de luz na areia.

“Pessoal, pilham ir mais perto daquela luz?”, tive que gritar pra falar, pois o barulho do mar e do vento estavam fortes demais.

Ninguém pareceu me ouvir. Micaela já estava quase dentro d'água, tinha deixado os chinelos pelo caminho e experimentava a temperatura do mar com os pés. Infarte ainda mexia em sua mão e Emir e Cecília quase não se destacavam na escuridão, mas continuavam conversando.

“Cheguem aí!”, Infarte gritou e todos fomos até ele.

Em sua mão, haviam cinco pequenos pedaços de papel que, juntos, formavam a figura de um elefantinho rosa.

“Peguem da minha mão, coloquem em cima da língua e deixem dissolver”.

Peguei a tromba do elefante e coloquei na boca. O gosto era horrível, tinha um sabor



metálico misturado com o que só conseguia me fazer pensar em cocô. Os outros também colocaram na boca e todos nós fizemos cara de nojo.

“Não engulam e nem cusпам”, Infarte disse.

Aos poucos o gosto foi amenizando e a única coisa que eu sentia era a consistência do papel ficando cada vez mais úmido por minha saliva. Pensei em uma criança, tipo o Gui, comendo papel e sentindo a mesma coisa. Naquela hora, imaginei que ele não estava tendo uma noite boa. Ao invés de dormir em seu berço quentinho, ele estava no colo do tio Albano, iluminado pela luz incandescente de algum pronto socorro sucateado. Duvidei que fosse conseguir dormir. Mesmo que não soubesse conscientemente o que estava acontecendo com a mãe, certamente era capaz de sentir que algo estranho estava acontecendo e que um problema se anunciava.

“Quanto tempo demora pra bater?”, Cecília perguntou.

“No máximo meio hora”, Emir disse.

“Tu já usou antes?”, perguntei.

Micaela de uma risada curta. Entendi a partir daquele grunhido que usar LSD não era algo novo pra eles. Provavelmente já tinham usado muitas vezes. Aquilo fez com que eu me sentisse traído, como se eu e Cecília fossemos cobaias de uma experiência idealizada pelos três.

“Algumas vezes.”

“Alguma recomendação?”

“Não pensa em coisas ruins”, ele disse, sorrindo.

Tive vontade de mandar Emir se foder, mas me segurei. Tive certeza que ele falou aquilo com a intenção de despertar uma *bad* em mim. Ele sabia que eu era apaixonado por Cecília e queria me tirar do seu caminho. Até aquele momento, eu não tinha considerado que Emir também me via como um oponente na corrida para ficar com ela. Era bem possível que, desde o momento em que tínhamos nos conhecido, Emir estivesse pensando em formas de me impedir de me aproximar mais dela. Me drogar com algo que eu nunca tinha experimentado era um jeito de fazer isso.

“O que é aquilo?”, Micaela gritou.

Todos nos viramos e só vimos escuridão. Micaela começou a gargalhar.

“Porra, que susto”, Infarte disse. “Tu viu mesmo alguma coisa?”

“Óbvio que não, né”, ela disse, ainda rindo. “Não fiquem tão ‘noiadinhos’.”

Todos nos sentamos e começamos a conversar sobre nada em específico. Entendi que aquilo era um ritual para permitir que a droga tomasse conta de nosso organismo. De vez em quando, um de nós parava de falar, como se o mundo interno de seu corpo exigisse atenção. Alguns minutos depois voltava a fazer parte da conversa. Aos poucos, a falação foi diminuindo, o tom de nossas vozes foi se amainando, como se estivéssemos prestes a dormir. Eu já tinha ouvido falar que LSD poderia incursionar para dois lados distintos. Ou liberava uma eletricidade alucinante ou

desencadeava um momento mais contemplativo. Eu sempre imaginei que, no meu caso, aconteceria a agitação por eu ser ansioso, mas o que eu não sabia era que a aura emanada por aqueles que estavam junto com você influenciaria totalmente no efeito da droga.

O vento que antes era violento começou a tocar meu corpo de uma forma agradável. Eu sentia arrepios cada vez que uma brisa mais forte batia e desejei que aquilo aumentasse. Vi que Emir e Cecília foram para a beira do mar e eu resolvi ir atrás. Micaela e Infarte ficaram onde estávamos conversando sobre algum assunto que não consegui prestar atenção.

Quando me aproximei de Cecília e Emir vi que eles queriam deixar a água tocar seus pés, mas não tinham coragem. Me dei conta de que, se o vento já estava causando uma sensação intensa, a água gelada causaria algo muito maior. Entendi porque eles estavam com medo. Nenhum de nós dizia nada, não sei se por estarmos imersos demais em nossas próprias cabeças ou se porque não havia nada pra ser dito. Resolvi arriscar. Quando meu pé tocou a água senti uma corrente elétrica percorrer todo meu corpo. Foi como morrer por um segundo e depois voltar. Tive vontade de chorar, mas me contive. Os dois olhavam pra mim como se eu tivesse feito algo extraordinário. Eu fiz que não com a cabeça, tentando comunicar que aquilo não era uma boa ideia. Emir deu dois passos e quando tocou o mar caiu de joelhos. Cecília deixou escapar um gritinho, mas logo tapou a boca, como se tivéssemos selado um pacto de silêncio. Mas logo ele começou a gargalhar e isso deu coragem para que Cecília o seguisse. Tive que fazer o mesmo. Estávamos na beira, então era possível sentar sem molhar muito o corpo. A água não estava tão ruim quanto antes. Parecia que nossa presença ali a tinha esquentado. Olhei pra Micaela e Infarte e os dois estavam se beijando. Fiquei muito surpreso. Eles pareciam tentar engolir um ao outro. Seus braços se enroscavam e suas bocas estavam grudadas como se tentassem se fundir.

“Olhem lá”, falei. Mas quando virei pra Emir e Cecília eles também estavam se beijando. Por um momento, a ficha não caiu. Eu achei que o LSD estava me fazendo ver coisas, mas quando vi as línguas um do outro saindo e entrando de dentro das suas bocas, eu soube que era verdade. Quis matar os dois naquele momento, quis me jogar no fundo do oceano e morrer sozinho, quis separar o beijo dos dois e dizer pra Cecília que sua mãe ia morrer. Mas, de repente, Micaela e Infarte chegaram apareceu do meu lado e ela disse:

“Tadinho do Benjamin, deixaram ele sozinho.”

E então ela me beijou. Foi um beijo voraz e, ao mesmo tempo, carinhoso. Ela colocou uma das mãos atrás da minha cabeça e puxou meu cabelo com uma intensidade boa. Enfiava a língua no fundo da minha boca e fazia movimentos leves e ritmados. Mas o mais incrível, era como eu estava conseguindo sentir cada partícula de sua boca. Os outros beijos que eu tinha dado tinham sido bons, mas esse estava sendo perfeito. Eu sentia como se só agora eu estivesse conhecendo o que era um beijo de verdade. Quando me dei conta, uma das mãos de Micaela estava apertando meu pau.

Aquilo me fez levar um susto e eu saí do beijo. Ela deu um sorriso pra mim e nós dois olhamos juntos pro lado. Dessa vez eram Emir e Infarte que estavam se beijando. Cecília ria enquanto olhava pra eles e os dois se engalfinhavam em meio a um beijo intenso. Micaela se aproximou de Cecília e atacou sua boca. Cecília logo retribuiu. As duas começaram a lambar o rosto uma da outra e Micaela começou a explorar o corpo de Cecília com suas mãos. Infarte chupava o pescoço de Emir e ele soltava gemidos baixinhos. Cecília estava com a mão dentro do biquini de Micaela e ela apertava a bunda de Cecília. Então Emir se aproximou de mim e me beijou. Seu beijo era mais rápido que o de Micaela. Ele mexia menos os lábios e enfiava mais a língua. De vez em quando, dava pequenas mordidinhas nos meus lábios. Em um primeiro momento, achei aquilo estranho e quis sair do beijo pra que Cecília não achasse que eu era gay, mas o beijo estava muito bom e ela provavelmente nem estava vendo nada. Logo me dei conta do que poderia acontecer. Todos estavam beijando todos, isso significava que, uma hora ou outra, eu acabaria beijando Cecília. Aquilo me empolgou e eu me deixei levar. Agarrei Emir com mais força e ele pressionou meu pau com sua coxa.

Foi aí que eu ouvi o primeiro trovão. Quando parei de beijar Emir, senti que o vento estava mais forte do que antes. Era certo que em alguns minutos iria chover. Olhei pra Cecília e Micaela e as duas também tinham parado de se beijar. Um dos peitos de Micaela estava pra fora do biquíni. Ele era lindo como eu pensava. Era robusto e o mamilo era enorme.

“Vai chover”, Emir disse. “Acho que temos que ir.”

Quando entramos em casa já estávamos encharcados. Micaela e Emir correram pra fechar todas as janelas e Infarte foi pro chuveiro. Eu estava frustrado de não ter beijado Cecília, por poucos minutos não foi nossa vez de nos agarrarmos dentro do mar. Mas talvez ainda existisse uma chance. Ela tirou toda a roupa e ficou só de calcinha e sutiã. Era mais magra do que eu lembrava. Quase dava pra ver seus ossos forçando a pele. Tirei minha roupa também e fiquei só de cueca. Percebi que Cecília deu uma olhadinha em mim. Talvez tenha pensado algo sobre meu corpo.

Sentamos juntos no sofá e ficamos olhando pra chuva que caía nos vidros da casa. Era como se estivéssemos dentro de uma cachoeira. Cecília deitou no meu ombro.

“Tenho que te falar uma coisa, Benjamin.”

Fiquei nervoso. Eu sentia que ainda estava drogado, isso significava que ela também devia estar.

“Fala.”

“Tô com medo que tu me odeie se eu te falar.”

Eu poderia dizer que já tinha lido seu roteiro até o fim e que já sabia. Mas resolvi esperar que ela mesma dissesse.

“Não te preocupa. Está tudo bem. Pode falar.”

Ela ergueu a cabeça e me olhou. Nossos lábios estavam a um centímetro de distância um do outro.

“Eu vi o vídeo do teu pai.”

Meu corpo enrijeceu.

“Quê?”

Ela se levantou do meu ombro. Notou que eu fiquei nervoso.

“Desculpa”, ela disse. “Eu não sabia o que era, só cliquei e começou.”

Talvez tenha sido o LSD, mas eu não me senti mal. Na verdade, me senti aliviado. Era como se agora eu pudesse dividir a angústia de algo que antes eu guardava só pra mim. Tive vontade de abraçá-la.

“Tudo bem”, falei. “Tudo bem mesmo.”

Cecília soltou um suspiro aliviado.

“Que bom. Eu queria conversar contigo sobre isso antes, mas tu ficou tão irritado quando eu falei que tinha mexido na câmera.”

“É que me pegou de surpresa.”

A voz dela ficou mais carinhosa.

“E como tu está com isso?”

“Com o que?”

“Com o lance dos teus pais.”

“Como assim?”

“Como assim o que?”

“Como assim o lance dos meus pais?”

“Tu não sabe?”

“Não sei o que?”

“Por que tu gravou teu pai chorando?”

“Não era essa a minha intenção. Eu gravei ele chorando sem querer.”

“Tá, mas e aí?”

“E aí o quê?”

“Tu não sabe porque ele estava chorando?”

“Não.”

“Meu deus, Benjamin. E tu não ficou curioso? Não quis falar com ele?”

“Claro que eu quis, mas eu não podia. Eu ia ter que dizer que gravei ele e eu não tinha como fazer isso.”

Cecília pegou na minha mão. Percebi que ela sabia de algo.

“O que tá acontecendo?”

“Teus pais tão se separando, Benjamin. E teu pai tá assim por causa disso.”

Não consegui me segurar e comecei a rir. Era algo tão estúpido. E como eu não tinha pensado nisso antes? Meus pais andavam distantes um do outro, se falando pouco, tendo uma intimidade menor do que o normal, era óbvio que estavam se separando. Pensei que Cecília esperava que eu ficasse triste, mas eu não estava triste, pelo menos não me sentia assim. Era como se eu já soubesse disso há muito tempo, mas nunca tivesse parado pra pensar a respeito. Me senti triste de não estar triste. Senti que um filho tinha o compromisso de sofrer pela separação dos pais e que eu não estava cumprindo com o compromisso.

“Do que tu tá rindo?”

“De nada. É que é algo tão idiota.”

Cecília ficou me encarando por alguns segundos. Depois me deu um abraço.

“A gente vai fugir juntos quando tu fizer dezoito anos”, ela disse. E aquilo sim me deixou emocionado. Comecei a chorar. Ela me abraçou ainda mais forte.

“Promete?”

“Prometo.”

Ela desfez o abraço e me deu um selinho. Depois abriu um sorriso e me abraçou de novo. Eu não podia estar mais feliz. Cecília era apaixonada por mim.

Acho que dormimos por algum tempo. Quando eu abri os olhos a casa estava silenciosa e Cecília não estava mais ao meu lado. A chuva tinha diminuído. Agora, eram apenas alguns pingos que batiam nos vidros. Senti frio e lembrei que eu estava só de cuecas. Levantei e fui procurar Cecília. Eu nunca tinha subido no segundo andar da casa. Era um corredor estreito cheio de portas. A primeira estava fechada e eu não queria acordar ninguém que não fosse ela. Vi que a porta mais do fundo estava entreaberta e fui até lá. Olhei lá dentro e estava tudo muito escuro.

“Cecília?” cochichei.

“Hãn?”, ela balbuciou. Parecia estar em um sono profundo.

“É tu?”

“Aham.”

Fechei a porta do quarto e fui para a cama. Aquele seria o momento. Deitei ao lado dela e o seu calor me aqueceu. Abracei-a de conchinha e beijei seu pescoço. Ela deu um leve gemido. Continuei beijando e fui aumentando a intensidade. Então ela se virou e nossas bocas se encontraram. Seus lábios eram macios e úmidos. As línguas se entrelaçaram e ela me lambeu com vontade, como se estivesse esperando por aquele momento tanto quanto eu. Logo enfiou sua mão dentro da minha cueca e começou a me masturbar de leve. Suas mãos eram delicadas e esfregavam

meu pau de cima a baixo. Era a primeira vez que uma mulher estava tocando em mim e não poderia ser ninguém mais perfeito. Nosso beijo foi ficando cada vez mais intenso e ela foi aumentando o ritmo da punheta. Então se virou e conduziu meu pau em direção à sua boceta. Tirou a calcinha do caminho e me colocou dentro dela. Era quente e estava muito úmida. Tive que fazer força pra poder penetrá-la e, quando finalmente entrei, ela soltou um gemido alto. Nos beijamos de novo. Comecei a fazer movimentos de vai e vem e senti seu hálito invadir minhas narinas. Era um cheiro doce de cerveja e maconha. Aumentei a velocidade da penetração e ela começou a gemer mais forte. A consistência da sua boceta por dentro era mole e apertada. Nossos corpos estavam sincronizados. A cada gemida de Cecília, eu também sentia um espasmo de um prazer quase indescritível. Senti que em breve eu iria gozar. Cecília estava gemendo cada vez mais alto, provavelmente também teria um orgasmo.

“Isso, isso”, ela gritou.

Aumentei a velocidade ainda mais. Meu corpo estava queimando.

“Vai, vai.”

Eu senti um arrepio subir do meu saco e ir até a ponta do meu pau. Minha porra emporcalhou a boceta dela.

“Ai, Emir”, ela gritou. E eu senti como se o mundo inteiro congelasse. Tudo que havia acontecido antes se anulou. Eu estava flutuando em um espaço neutro em que nada existia além de mim e do vácuo. Talvez aquilo fosse o mais perto possível de sentir a vida nos deixando pra trás. Talvez fosse o limbo que nosso corpo encontra quando está entre o êxtase e a destruição. A mistura entre o prazer e a dor no limite em que ambos deixam de ser suportáveis e se tornam, de igual maneira, a causa da nossa morte.

Saí correndo do quarto sem nem olhar pra trás. Passei pelo corredor estreito, descí as escadas e só quando parei pra recuperar o fôlego é que vi meu pau coberto de sangue.

7.

O dia amanheceu como se a chuva nunca tivesse existido. Emir, Micaela e Infarte ainda dormiam profundamente quando eu e Cecília fomos embora pra casa. Durante todo o trajeto, não trocamos nenhuma palavra. Eu tinha certeza que ela sabia o que havia acontecido, mas tentei agir normalmente para não dar a entender que eu também sabia. Queria que a noite anterior se convertesse em um sonho distante e difuso. Quando chegamos em frente à casa, o pátio cinza estava parado lá na frente. Por um momento me assustei, mas logo entendi o que havia acontecido. Ao lado do pátio, com seus cabelos mais brancos do que eu me lembrava, estava minha mãe. Ela ergueu a mão e abanou pra nós.

Em cinco minutos estávamos dentro do carro, eu no banco do carona e Cecília atrás, indo em direção ao hospital. Minha mãe fazia comentários sobre quase tudo o que via, dizendo que na sua infância as coisas eram de tal jeito e que ela tinha saudades disso e daquilo. Eu e Cecília nos restringíamos a dar risadas curtas e concordar com a cabeça.

Quando pegamos a estrada do mar, Cecília já estava dormindo. Minha mãe ligou o rádio e uma música alegre começou a tocar, como se zombasse de mim. Decidi me concentrar na paisagem ao meu redor e me deparei com uma construção que se perdia em meio ao campo. Não era possível enxergar muito bem, mas entre muito metal e lona, algo que parecia ser uma roda gigante se destacava. Achei bonito ver aquela construção inanimada cercada por todo o verde da natureza.

Abri o zíper do bolso e peguei minha câmera. A bateria estava quase no fim. Acertei o enquadramento antes que ela desligasse e tirei uma foto.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 6.1 ASPECTOS DA TEORIA

Ao fim desse trabalho, diversas conclusões vêm à tona. A primeira delas é de que a resposta para nossa pergunta se mostra evidente. O roteiro de cinema com certeza pode ser visto como um gênero literário tendo, em si, suas especificações. Sua principal função é narrar uma história e, mesmo que menções ao trabalho técnico eventualmente sejam realizadas, elas não invalidam que a história seja contada e nem que qualquer um possa lê-la. Estabelecendo uma relação com a dramaturgia teatral, por exemplo, veremos o quanto essa também possui suas próprias características e, ainda assim, seja vista como literatura. Nesse sentido, não há dúvidas de que o roteiro de cinema se assemelha muito com a prosa. Aplicar a teoria literária aos roteiros de cinema, mostra-se como algo extremamente produtivo para fundamentarmos essa afirmação. Através desse tipo de análise, diversos elementos a respeito do roteiro podem ser enxergados a partir de outro ponto de vista. E, mesmo que existam aspectos em que a prosa literária e o roteiro diverjam, ambos usam da linguagem verbal como ferramenta principal de seu ofício.

Além disso, foi possível também concluir que, ao longo da história do cinema, o roteiro passou a incorporar cada vez mais o vocabulário técnico ao seu texto, mas que mesmo que isso tenha ocorrido, a tarefa de contar uma história sempre se revelou como a mais importante. Também ficou claro que, quanto mais “comercial” é o roteiro, menos qualidade verbal ele tem. A partir da expansão de Hollywood como o principal mercado audiovisual do mundo, muitos dos roteiros passaram a seguir normatizações formais e abandonaram a ousadia poética. No entanto, esse trabalho foi capaz de demonstrar o quanto ainda existem exemplos de roteiristas que valorizam sua escrita e como isso se reflete em uma melhor qualidade narrativa.

A partir dessas conclusões, é possível compreender que a palavra escrita possui importância fundamental na construção do cinema como um todo. E que, aqueles roteiristas que compreendem o roteiro não apenas como um instrumento técnico, mas também como um veículo para narrar boas narrativas através da palavra, são responsáveis por criar novas formas de se narrar. Nesse sentido, se mostra de total relevância estabelecer relações entre a literatura e o cinema, pois, de um lado, a literatura serve de base para pensar o trabalho poético textual e ajuda o roteiro a se aprimorar enquanto arte verbal, e por outro, o roteiro, levando em consideração suas especificações de linguagem, pode influenciar a literatura e contribuir com diferentes formas de se contar histórias.



## 6.2 UM BREVE RELATO SOBRE A ESCRITA DE “NATUREZA MORTA”

Antes de entrar no mestrado em Escrita Criativa, eu nunca havia me enxergado como um pesquisador. Essa afirmação, embora faça sentido para mim, talvez carregue certo estranhamento, já que essa linha de pesquisa é a única que proporciona ao aluno a possibilidade de desenvolver um trabalho ficcional como principal resultado. Porém, ao longo do processo que envolveu a confecção desse trabalho, ficou claro para mim o quanto a Escrita Criativa possui um valor muito maior do que eu imaginava existir.

Parece que a velha frase “a limitação liberta”, seja ela como for, (não sei o autor, perdão, ABNT), se mostra verdadeira. Eu entrei no mestrado com o objetivo de escrever um romance de ficção, esse foi o principal motivador de minha incursão na pós-graduação. Embora a pesquisa seja também de meu interesse, o que mais me fazia seguir em frente era a possibilidade de escrever um livro em um contexto em que ele seria avaliado atentamente por pessoas qualificadas e que eu teria um prazo para entregá-lo. O prazo talvez seja o mais relevante do ponto de vista interno. Eu sempre tive medo de escrever, sempre encontrei motivos para adiar minha escrita e sempre enfileirei argumentos para duvidar de qualquer coisa que eu escrevesse que me soasse minimamente eficaz. Não quero com isso fazer o papel de falso modesto, mas posso dizer que se eu fosse depender apenas de mim para escrever um romance, talvez esse romance nunca fosse ser escrito.

Quando iniciei o processo de escrita de “Natureza Morta”, aquilo que eu havia planejado para ele era totalmente diferente do que foi seu resultado. Na verdade, se voltarmos a ler meu projeto de pesquisa que redigi há quase dois anos, veremos que eu tinha como objetivo escrever um romance completamente diferente d esse. Na verdade, eu comecei a escrever esse outro romance, mas o descartei logo de cara. Não exatamente como e nem porquê eu percebi que aquele não seria o livro que eu iria escrever, mas, de fato, tive certeza disso. Isso aconteceu antes de eu iniciar a parte teórica da dissertação. Por isso, quando percebi que o romance anterior não iria ser escrito, decidi me debruçar na pesquisa.

O que aconteceu no fim das contas foi que, ao longo da escritura de minha parte teórica, ideias ficcionais foram evocadas a partir da teoria. Para ficar com apenas um exemplo, a ideia do parque de diversões partiu de um livro teórico que fala a respeito da presença de brinquedos com temáticas cinematográficas nos parques de hoje em dia. Muitas outras ideias como essa vieram a partir de minha pesquisa.

Isso me revelou algo que eu não sabia a respeito da relevância de desenvolver ficção no espaço acadêmico. O estudo, as aulas e as leituras são parte fundamental do processo de escrita. Por isso, estar “limitado” pela teoria que me cercava me inspirou. Ao longo do mestrado, me descobri um pesquisador e um romancista em formação e isso fez com que um romance de formação fosse o

caminho óbvio a ser seguido por minha ficção. Em função disso, optei por construir personagens que fossem adolescentes e que estivessem passando por situações que os obrigariam a amadurecer.

O título do romance surgiu ao fim do processo. Durante a escritura diversas outras possibilidades me ocorreram, mas nenhuma delas pareceu ser boa o suficiente. Porém, quando eu estava escrevendo a cena em que Cecília pega uma roupa da mãe, o termo “natureza morta” surgiu naturalmente. Pois, além de ser uma nomenclatura um tanto enigmática atribuída a algumas obras de artes, pensei que seria interessante sugerir outras interpretações pro termo. Poderia se pensar em natureza naquilo que diz respeito ao nosso passado, à nossa natureza. Nesse sentido, Benjamin faz uma busca pela sua natureza quando tenta compreender melhor o pai, mas a ausência deste o faz encontrar apenas lacunas. No caso de Cecília, sua mãe está morrendo, o que provoca uma sensação de esfacelamento de suas origens.

Outro aspecto fundamental é o fato de eu ter buscado trabalhar ficcionalmente tanto a prosa literária quanto o texto cinematográfico. Foi possível, a partir dessa aproximação de linguagens, permitir que uma penetre a outra e que as diferenças entre ambas sejam utilizadas como um recurso narrativo, mas, acima de tudo, quis mostrar como o roteiro de cinema e a prosa literária, são linguagens bastante similares e que suas diferenças apenas agregam uma à outra.

Ao mesmo tempo, pelo lado da teoria, minhas angústias enquanto escritor foram propulsoras da pesquisa, pois evocaram em mim perguntas que eu nem sabia que estavam lá, mas que sempre me assolaram. Enquanto graduado em cinema, eu sempre me perguntava onde estava o limite entre escrever roteiros e escrever prosa, duas artes de linguagem verbal que sempre foram minhas paixões. No espaço acadêmico, encontrei um ambiente em que esses dois mundos puderam entrar em confluência e em que eu pude questionar ao máximo as diferenças entre eles. Chegando ao fim, gosto de acreditar que, se existem fronteiras entre a literatura e o cinema, construí com esse trabalho uma possível ponte entre elas.

### 6.3 UM LUGAR NO MUNDO

Escolher a profissão não é uma tarefa fácil. Talvez seja possível dizer que é isso que nos torna adultos, decidir que lugar ocuparemos no mundo e, conseqüentemente, quais outros tantos não pertencerão a nós. Eu decidi cedo que queria fazer cinema, devia ter uns 10 ou 11 anos quando comecei a frequentar os sets de filmagem do meu tio Jorge e fiquei maravilhado com aquilo tudo. A bagunça de equipamentos, pessoas correndo de um lado para o outro e a voz inconfundível do meu tio gritando "Ação!" redundariam em histórias que eu amava assistir. Chegou a hora de fazer vestibular e eu não tive dúvidas: fui direto me inscrever no curso de cinema, nem sequer fiz cursinho ou cogitei outra graduação. Durante o curso conheci pessoas incríveis, tive professores que

contribuíram significativamente pra formação de minha visão de mundo e, acima de tudo, fiz muitos filmes. Trabalhei em algumas produtoras sensacionais e, na prática, entendi como funciona a arte num país subdesenvolvido: a duras penas, mas capitaneada por gente muito talentosa.

Mas, no meio do caminho, percebi que fazer cinema não seria minha profissão. Por mais que eu amasse os filmes e as pessoas, me descobri ansioso demais para lidar com todas as dificuldades que o audiovisual enfrenta: falta de dinheiro, decepções estéticas e muita burocracia. É uma arte para os mais fortes e eu não era um deles. Outra coisa que descobri nesses anos de formação foi o quanto eu amava dar aula. Por influência da minha mãe, a melhor professora que eu conheço, acho que aprendi em casa a importância do ensino e a diferença que um bom professor pode fazer na vida de alguém. Comecei a dar aulas em tudo quanto era canto, desde oficinas de cinema até aulas de redação para vestibular. O problema era que a vontade de fazer arte continuava forte em mim e ser professor, por mais que exigisse criatividade, não sanava minha necessidade de expressão. Sempre toquei violão, compus várias músicas e cheguei a gravar um álbum com algumas delas. Mas nunca fui um instrumentista dedicado, sempre preferi a parte da escrita das letras e, por isso, notei que música também não era o caminho certo.

Quando parei para pensar no que tudo isso tinha em comum, me dei conta de algo que já estava ali, mas que eu ainda não tinha notado. Eu sempre amei ler e escrever e no cinema, com o roteiro, nas aulas, ensinando a escrever e na música, compondo letras, a escrita era minha grande motivação. Encontrei uma entrevista feita comigo e minha mãe na Zero Hora em meados de 1997, numa reportagem que falava sobre mães que leem para os filhos. A repórter me perguntava: “o que tu quer ser quando crescer?” E eu dizia: “escritor”. Naquela época, eu não sabia o que significava fazer arte no Brasil, não imaginava que enveredaria pelo mundo da educação e nem sequer sabia ler e escrever, não à toa era minha mãe que lia para mim. Mas, em minha resposta, estava embutida a visão que eu tinha do que era crescer: ser escritor. Hoje, depois de dois anos de mestrado em Letras, entrego um árduo trabalho teórico sobre a relação de literatura e cinema e entrego também meu primeiro romance. Posso dizer que, finalmente, entrei na vida adulta e que agora amo muito o que faço. Algumas noites, me pego pensando que sinto saudades de fazer filmes. Quando estou entediado, dedilho meu violão e penso se um outro álbum ainda virá. Mas das 8h às 18h escrevo, sejam os planos das aulas que dou, os artigos científicos que produzo ou a ficção que me motiva. Essa é a minha profissão e fazendo isso encontrei meu lugar no mundo (eu acho).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAN; BRICKMAN. **Manhattan**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ASSIS, Mercicleide Ramos de Almeida. A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. **Temática**, Ano XI, n. 08. ago. 2015.

BAITELLO, Junior Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

BALL, Alan. **American Beauty**. Roteiro cinematográfico. Jinks/Cohen Company. 2005.

Disponível em:

<[http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M\\_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul\\_03/American\\_Beauty\\_early\\_draft.pdf](http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul_03/American_Beauty_early_draft.pdf)>.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Editora Saraiva, 2012.

BEINEIX, Jean-Jacques. **A lua na sarjeta**. Filme. Cor. PAL/NTSC 182 min. Florida: Gaumont, 1983.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros; A hora do lobo; A hora do amor**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BUTCHER, Pedro. Reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Revista Contemporânea**, n. 3, 2004. Disponível em:

<[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_03/contemporanea\\_n03\\_02\\_butcher.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_02_butcher.pdf)>.

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

COEN, Ethan; COEN, Joel. **Fargo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

COSTA, Carlos. A cultura do selfie e a desmaterialização da imagem. **Anais do 3 seminário de comunicação, cultura e sociedade do espetáculo**. Casper Libero, Bela Vista, São Paulo, 2015.

Disponível em: <[https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/04/Carlos-Costa\\_Semin%20rio-2015.pdf](https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/04/Carlos-Costa_Semin%20rio-2015.pdf)>. Acessado em 06/08/2018.

COUTINHO, Eduardo. **Um dia na vida**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 94 min. Brasil: VideoFilmes, 2010.

CROWE, Cameron. **Conversations with Wilder**. New York: Knopf; Reprint edition, 2001.

ECO, Umberto. Casablanca: **Cult Movies and Intertextual Collage**. Artigo apresentado em Toronto, Canadá, em 1984.

EPSTEIN, Julius e Philip; KOCH, Howard. **Casablanca**. Roteiro cinematográfico. EUA: Warner Bros, 1942. Disponível em: <<http://www.vincasa.com/casabla.pdf>>.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 2001.

GENETTE, Gerard. **Figurtas III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

JESUS, Jordane Trindade de; RESENDE, Vitor Lopes. Televisão e sua influência como meio: uma breve historiografia. **Anais do 9 Encontro Nacional de História da Mídia**, UFOP, Ouro Preto, Minas Gerais, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/a-televisao-e-sua-influencia-como-meio-uma-breve-historiografia>>. Acessado em 06/08/2018>.

JOST, François; GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UNB, 2009.

JOYCE, James. **Ulisses**. Porto Alegre: Abril Cultural, 1983.

KUBRICK, Stanley. **Doutor fantástico**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 103 min. EUA: Columbia Pictures, 1964.

LANGLEY, Noel. **O mágico de Oz**. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Disponível em: <<http://www.screenwrite.in/Screenplays/Wizard%20of%20Oz,%20The.pdf>>.

LINKLATER, Richard. **Boyhood**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 165 min. EUA: Universal Pictures. 2014.

MANTOVANI, Braulio. **Cidade de Deus**. Roteiro cinematográfico. Brasil: O2 Filmes, 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadededeus12.pdf>>.

MELIES, Georges. **Viagem à lua**. Roteiro cinematográfico. EUA: Star Film, 1902. Disponível em: <<http://www.aellea.com/script/triptomoon.html>>.

MENDES, Sam. **Beleza Americana**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 122 min. EUA: Jinks/Cohen Company, 1999.

NOE, Gaspar. **Enter the void**. Roteiro cinematográfico. EUA: Wild Bunch, 2009. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/87750049/Gaspar-No-Enter-the-Void-Screenplay>>.

NOLAN, Christopher. **Amnésia**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 116 min. EUA: Newmarket Films, 2000.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RASLEY, Alicia. **The power of the point of view: make your story come to life**. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 2008.

ROBINSON, David. **Chaplin: uma biografia definitiva**. São Paulo: Novo Século, 2011.

ROSA, Rose de Melo; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, Cultura do Consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. **LOGOS**, ano 16, n. 30, 2009. Artigo disponível em: <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04\\_logos30\\_RoseGisela.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04_logos30_RoseGisela.pdf)>. Acessado em 06/08/2018.

ROTH, Philip. **O teatro de Sabbath**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHRADER, Paul. **Taxi Driver**. Roteiro cinematográfico. EUA: Columbia Pictures. 1976.  
Disponível em: <<http://www.lc.ncu.edu.tw/learneng/script/TaxiDriver.pdf>>.

SCORSESE, Martin. **Os bons companheiros**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 145 min. EUA: Warner Bros., 1990.)

SCORSESE, Martin. **Taxi Driver**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 115 min. EUA: Columbia Pictures, 1976.

STEFANO, Joseph. **Psycho**. Roteiro cinematográfico. EUA: Shamley Productions, 1960.  
Disponível em: <<https://sfy.ru/?script=psycho>>.

TARANTINO, Quentin. **Bastardos Inglórios**. São Paulo: Manole, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cães de Aluguel e Amor à queima roupa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **Jackie Brown**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pulp Fiction**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WALLACE, David Foster. **A supposedly fun thing i'll never do again**. Londres: Little, Brown Book Group, 1997.